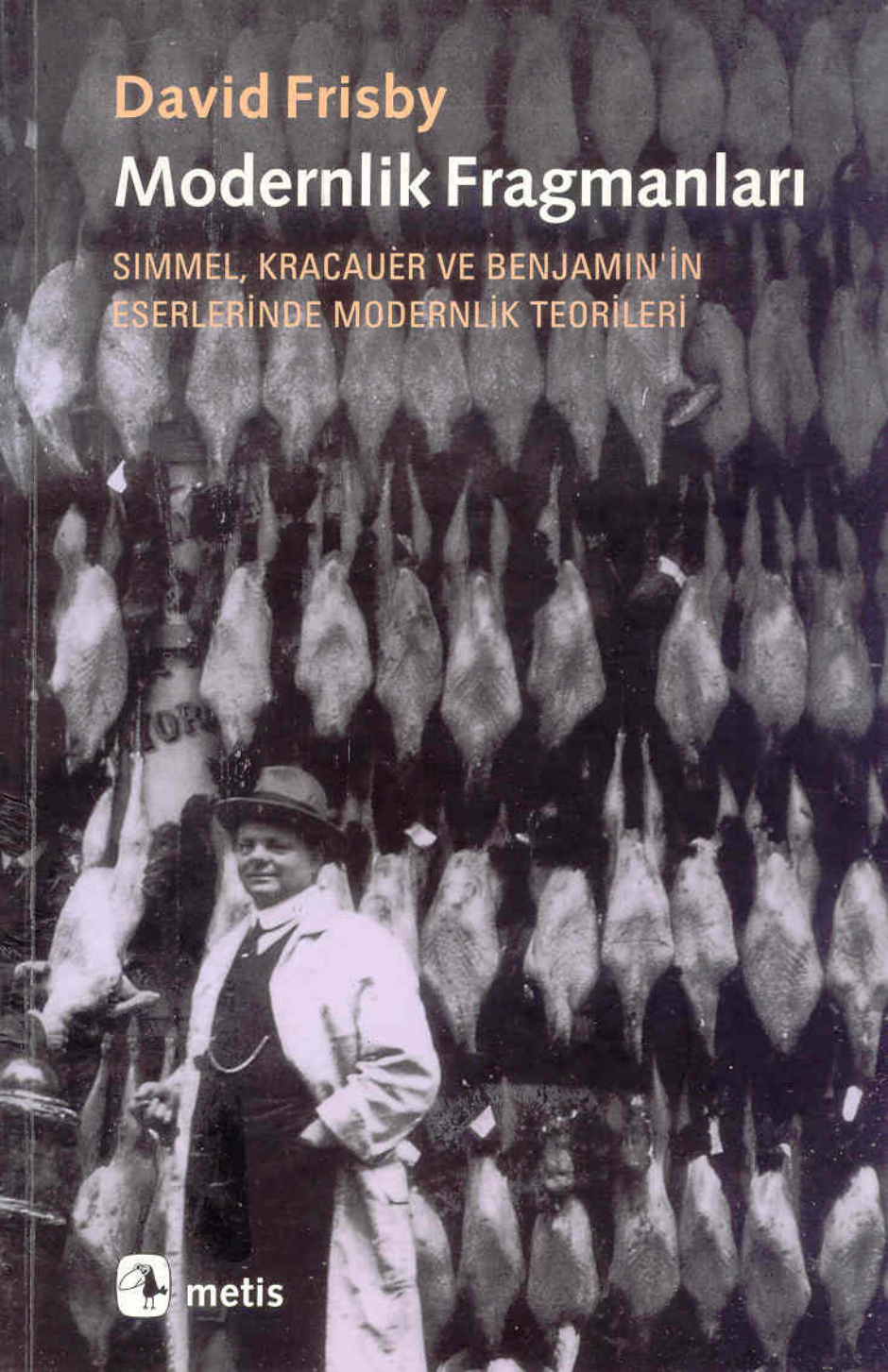
David Frisby

Modernlik Fragmanları

SIMMEL, KRACAUER VE BENJAMIN'İN ESERLERİNDE MODERNLİK TEORİLERİ



metis

David Frisby

Modernlik Fragmanları

Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde Modernlik Teorileri

1944 doğumlu David Frisby, London School of Economics'i bitirdikten sonra Glasgow Üniversitesi'nde sosyoloji alanında çalışmaya başladı. Alman sosyal teorisi, modernlik ve şehircilik gibi konularda uzmanlaştı. Özellikle Georg Simmel'in düşüncesinin İngilizce konuşan dünyada tanınmasında önemli rol oynadı; Simmel'in kültürle ilgili yazılarından bir seçmeyi ve *Paranın Felsefesi* adlı kitabını İngilizceye çevirdi. 2005'ten itibaren London School of Economics'te şehircilik üzerine dersler verdi. 2010'da hayata veda eden Frisby'nin başlıca eserleri arasında şunlar sayılabilir: *Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory* (Sosyolojik İzlenimcilik: Georg Simmel'in Sosyal Teorisi Üzerine Bir Yeniden Değerlendirme, 1981), *The Alienated Mind: The Sociology of Knowledge in Germany 1918-33* (Yabancılaşmış Zihin: 1918-33 Arasında Almanya'da Bilgi Sosyolojisi, 1983), *Cityscapes of Modernity: Critical Explorations* (Modernlikten Şehir Manzaraları: Eleştirel Gezintiler, 2001).

Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com
Yayınevi Sertifika No: 10726

Modernlik Fragmanları
Simmel, Kracauer ve Benjamin'in Eserlerinde
Modernlik Teorileri
David Frisby

İngilizce Basımı: Fragments of Modernity
Theories of Modernity in the Work
of Simmel, Kracauer and Benjamin
Polity Press, 1985

© David Frisby, 1985

Polity Press Ltd, Cambridge ile yapılan
sözleşme temelinde yayımlanmıştır.

Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2010
Çeviri Eser © Akın Terzi, 2012

İlk Basım: Ekim 2012

Yayıma Hazırlayan: Savaş Kılıç

Kapak Fotoğrafı: Hindi Satıcısı, 1919.
Kapak Tasarımı: Emine Bora

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003
Matbaa Sertifika No: 11931

ISBN-13: 978-975-342-839-2

David Frisby

Modernlik Fragmanları

SIMMEL, KRACAUER VE BENJAMIN'İN ESERLERİNDE MODERNLİK TEORİLERİ

Çeviren:
Akın Terzi

metis

İçindekiler

Teşekkür 9

Giriş 11

1 Modernlik 23

2 Georg Simmel
Ebedi Bir Şimdi Olarak Modernlik 57

3 Siegfried Kracauer
Modernliğin "Kusursuz Örnekleri" 141

4 Walter Benjamin
Modernliğin Tarihöncesi 237

Sonuç 335

Kaynakça 343

Dizin 353

Teşekkür

BU KİTAP İÇİN GEREKLİ malzemelere ulaşmamı sağlayan şu kütüphanelerin çalışanlarına teşekkür ediyorum: Glasgow Üniversitesi Kütüphanesi, British Library, Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesi, Heidelberg Ruperto Carola Üniversitesi Kütüphanesi, Konstanz Üniversitesi Kütüphanesi ve Berlin Özgür Üniversite Kütüphanesi. Bilhassa Deutsches Literaturarchiv'in (Marbach/Neckar) çalışanları, Siegfried Kracauer'in geride bıraktığı belgeler arasında yolumu bulmamı sağlayarak bana çok yardımcı oldular. Gene bu münasebetle, o sıralar daha yayımlanmamış olan, Kracauer üzerine yazdığı *Erfahrendes Denken* (Deneyime Dayanan Düşünme) adlı teze ulaşmamı sağlayan Inka Mülder'e de müteşekkirim.

Bu çalışmaya ilişkin araştırma, Heidelberg Üniversitesi'nde (1980-81) ve Konstanz Üniversitesi'nde (1982/83/84) çalışmalarımı sürdürmemi sağlayan Alexander von Humboldt Vakfı'nın cömert desteğiyle mümkün oldu. Misafirperverlikleri ve yardımlarından dolayı, Wolfgang Schluchter (Heidelberg) ve Horst Baier'e (Konstanz) burada teşekkür ediyorum. Ayrıca 1981 (Heidelberg) ve 1982 (Konstanz) yaz sömestrinde Modernlik Üzerine Sosyal Teoriler seminerime katılan öğrencilere de bir teşekkür borçluyum. Balliol College, Oxford'da konuk öğretim üyesi olarak geçirdiğim bir yarıyıl, bu çalışmanın anahatlarını daha da netleştirmemi sağladı. Ayrıca rektöre ve öğretim görevlilerine misafirperverliklerinden dolayı müteşekkirim.

Bu çalışmadaki bazı kısımların kaynağı yakın tarihli konferanslarda sunduğum bildirilerdir. Konstanz Üniversitesi'nde Wolfgang Schuller tarafından düzenlenen, "Antikite ve Modernlik" konulu konferans (1984) ile Bielefeld Üniversitesi'nde Otthein Rammstedt

ve H. Jurgen Dahme tarafından düzenlenen, Simmel (1982) ve Almanya'da sosyolojinin kuruluşu (1984) konusundaki iki konferansı anmadan geçemeyeceğim. Bu son konferanslardaki katılımcılarla yürüttüğüm mütalaalar benim için çok faydalı oldu. Benjamin'in modernliğin tarihöncesi kavramı üzerine bir başka bildiri de, Alexander von Humboldt Vakfı tarafından düzenlenen, Frankfurt Okulu hakkındaki bir konferansta (1984) sunuldu.

Son olarak, müsveddeyi daktiloya çektiği ve her zamanki gibi, üslup konusunda paha biçilmez önerilerde bulunduğu için Pru Larsen'e teşekkür ediyorum.

David Frisby,
Glasgow 1985

Giriş

Kendi başına bırakıldığında... hayat kesintisiz akıp gider; hayatın hiç durmayan temposu, her tür tekil biçimin değişmez süresine karşı koyar. Her kültürel biçim, yaratılır yaratılmaz, hayatın güçleri tarafından yenip bitirilir değişen ölçülerde. Bu biçimlerden birinin gelişimi tamamlanır tamamlanmaz, diğeri oluşmaya başlar; bu biçim de uzun ya da kısa sürebilecek bir mücadeleden sonra, öncelinin yerini alacaktır kaçınılmaz olarak.

GEORG SIMMEL

... şimdi sonsuza dek sürer adeta.

SIEGFRIED KRACAUER, *Georg*

Yıkıcı karakter hiçbir şeyi kalıcı addetmez. Ama tam da bu sebeple, her yerde birtakım yollar görür. Başkalarının duvarlarla ya da dağlarla karşılaştığı yerde, o yine bir yol görür. Ama her yerde yol gördüğü içindir ki her yolda bir şeyleri temizlemesi gerekir. Ama her zaman kaba kuvvete başvurmamalı, kimi zaman en incelikli biçimlerde yapmalıdır bunu. Her yerde yollar gördüğünden, kendini sürekli olarak kavşaklarda konumlandırır. Hiçbir an, bir sonraki anın ne getireceğini bilemez. Var olan her şeyi enkaza çevirir bu karakter; ama enkazın kendisi için değil de enkazdan geçen yol için yapar bunu.

WALTER BENJAMIN

BU ÇALIŞMA ÜÇ YAZARIN modernlik incelemesine yaklaşımlarını konu alıyor büyük ölçüde. Georg Simmel (1858-1918), Siegfried Kracauer (1889-1966) ve Walter Benjamin'in (1892-1940) metinlerindeki asli modernlik analizini izah etmenin yanı sıra, modernliğe ilişkin her çalışmada ortaya çıkan metodolojik sorunları irdelemeyi de amaçlıyor. Dolayısıyla bu yazarların –şimdilik, "modern" toplumda

"yeni" olanı deneyimleme tarzları addedilen – farklı modernlik analizleri de çeşitli metodolojik önkabullerle yakından bağlantılı hale geliyor. Bu yazarların modernlik analizlerinde ortak olan husus, şu modern *modernité* kavramını ilk olarak ortaya atan Baudelaire'in "geçici, ele avuca sığmaz, olumsal" diye nitelediği şeye doğru –çoğu kez de gayriihtiyari – bir yönelimdir.

Modernlik teması sosyal teoride bir kez daha tartışmanın odağına yerleşmiş ve postmodernlik ile postmodern hareketlerin beklenen gelişiyle, yazın ve estetik alanlarında da tartışma konusu haline gelmiştir. Bu durum, hem Habermas'ın modernlik teorisine müdahalesi çevresinde dönen tartışmalarda, hem de Berman'ın modernlik, Lyotard'ın postmodernlik üzerine yaptığı eleştirel çalışmalarda apaçık görülür; estetik alanında Lukács ve diğer düşünürlerin daha önceki modernlik eleştirileri etrafında dönen, bir modernlik teorisi olduğunu varsayan ve hâlâ devam eden tartışmalardan tamamen ayrı bir durumdur bu.

Gene de söz konusu alanlardaki bu tür çağdaş irdelemeler ve tartışmalar pek de yeni değildir. Yüzyılı aşkın bir süre önce Baudelaire, Marx ve Nietzsche, her biri kendine özgü yollardan, "modern" toplumda "yeni" olanı ve bunun kültürel tezahürlerini araştırmaya ve bunlar karşısında eleştirel bir konum almaya girişmiştir. Dahası, on dokuzuncu yüzyılın son dönemlerinde sosyolojinin sosyal bilimler alanında bağımsız bir disiplin olarak tesis edilmesi ve bu sürecin o zamanlar yarattığı ve bugün de ateşlediği tartışmalar, modern toplumun ortaya çıkardığı sosyal dünyayı deneyimlemenin yeni tarzlarını tanımlama girişimlerini idrak edemediğimiz takdirde pek anlaşılamaz.

Modernlik temasının sosyoloji teorisine ait "klasik" metinlerde son zamanlarda tekrar keşfedilmesi, şimdiye dek, pek çok bakımdan en kararlı modernlik karşıtlarından olan bir sosyoloğa, Max Weber'e, ne yazık ki gereğinden fazla önem atfedilmesine yol açmıştır. Nihayetinde Weber, rasyonelleşme sürecini ve bunun birey açısından sonuçlarını –Habermas'a göre, özellikle de beraberinde getirdiği anlam ve kontrol yitimini– merkez alan bir sosyal modernlik teorisi ortaya koymuşsa da, onun modernliği ele alışının, kapitalizmle birlikte deneyimde meydana gelen çok önemli değişimlerin hakkını verdiği pek de söylenemez. Weber'in yapıtlarındaki mo-

dernlik teması üstüne yoğunlaşılması, Ferdinand Tönnies, Emile Durkheim ve Georg Simmel gibi aynı kuşaktan diğer sosyologların metinlerinde bu temanın ne kadar önemli bir rol oynadığının yeni yeni anlaşılmasını sağlamıştır.

Bu modernlik incelemesinde, gayet bilinçli olarak, modernlik üzerine çalışmaları farklı bir odaktan yola çıkan üç yazarın yapıtları ele alınıyor. İlk olarak, belki de Baudelaire'in yüklediği anlamla "modernliğin" ilk sosyoloğu olan Georg Simmel'in geliştirdiği sosyal modernlik teorisi inceleniyor. Simmel modernlik teorisinin anahatlarını, Weber'in modernlik üstüne düşünmeye başlamasından birkaç yıl önce, *Paranın Felsefesi*'nde (1900)[1] geliştirmişti.

Simmel'in "gerçekliğe kapı" açarak esin verdiği Siegfried Kracauer örneğinde ise, erken dönem yapıtlarındaki modernlik analizinde doğrudan doğruya Weber'den alınma bir temayı, yani araçsal aklın tahakkümünü ve rasyonelleşme sürecinin sonuçlarını ele alıyor gibi görünen bir yazar vardır karşımızda. Gelgelelim daha yakından incelendiğinde, Kracauer'in kısıtlı bir akıl yürütme biçimine (*ratio*) ilişkin görüşlerinin, Simmel'in *Paranın Felsefesi* çalışmasının etraflıca okunmasından (Kracauer, Simmel üzerine epeyce yazmıştır) ve Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ndeki (bu yapıtta Weber'in arabulucu etkisi gözardı edilmemelidir elbette) bazı temel temaların geliştirilmesinden de rahatlıkla türetilebileceği ortaya çıkar. Ayrıca Kracauer'in ilk döneminde, varoluşçuluğu andıran konumu, yazıları Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda Almanya'da büyük rağbet görmüş olan Kierkegaard'ın yapıtlarını doğrular. Nihayetinde Kracauer'in esasen, 1920'lerin ortalarından itibaren, 1924'te Dawes Planı'nın teşvikiyle Almanya'da başlayan ve sonra Weimar yıllarında kapitalizmin gitgide derinleşen kriziyle hızlanan kapitalist rasyonelleştirme sürecine ilgi duyduğu açıktır. Kracauer'in gittikçe güçlenen Marksist yöneliminin ışığında, bu rasyonelleştirme sürecini son kertede irrasyonel bir süreç olarak görmesi kendisi için zor değildi, ama bu durum kesinlikle Weber'in bakış açısından türetilmemiş gerekçelere dayanıyordu.

Benjamin'in erken dönemdeki yapıtları kaynak açısından çoğun-

1. G. Simmel, *The Philosophy of Money*, çev. T. Bottomore ve D. Frisby, Londra/Boston, 1978 (Almanca 2. baskı 1907).

lukla şaşırtıcı bir zenginlik sergilese de, kendisinin *Tek Yönlü Yol*'da (1928)[2] üstü örtülü olarak haber verdiği ve *Pasajlar* diye bilinen çalışmasında sürdürdüğü sosyal modernlik teorisi oluşturma girişimi, Weber'in modernlik teorisine (bu teori önemli sosyolojik boyutlar ortaya çıkarmış olsa da) hiçbir şey borçlu değildir. Aslında bu yapıta ilişkin notlarda sık sık adı geçen tek bir sosyolog vardır: Georg Simmel. *Pasajlar*'ın ardındaki itici güç, Aragon'un *Le Paysan de Paris* (Paris Köylüsü) romanında, Opera Pasajı'nı gerçeküstücü bir bakış açısıyla ele alışıdır. Sonraları Benjamin'in modernlik teorisi, kaynağını modernliğin tarihöncesinden alacaktır ki bunun da merkezi mekânlarından biri on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının Paris pasajlarıdır. Bu pasajlar kapitalizmin rüya âlemini ifade eden, fantazi, yanılsama ve fantazmagoryalardan oluşan birincil dünyaya açılan bir kapı olarak tasavvur edilecektir.

Peki, modernliğin toplumsal boyutlarını araştırmaya yönelik bu üç girişim, Weber'in –modern Batı toplumlarını önceki toplum biçimlerinden ve diğer uygarlıklardan ayıran şeyin tanımı addedilen– modernlik analizine çok az şey borçluysa, o zaman bu girişimlerin araştırdığı modernlik ne tür bir şeydir? Simmel, Kracauer ve Benjamin, hepsi kendine özgü usullerle, kapitalizmin yükselişiyle temeli atılan toplumsal ve tarihsel varoluşa ilişkin yeni algı ve deneyim tarzlarıyla ilgilenmiştir. Onları asıl ilgilendiren husus, zamanın, mekânın ve nedenselliğin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi ya da gelişigüzel, süreksiz bir biçimde deneyimlenmesidir: Metropoldeki toplumsal, fiziksel çevreyle ve geçmişle ilişkilerimiz de dahil, toplumsal ilişkilerin dolayımında konumlanmış bir deneyimdir bu.

Ayrıca bu tür kopmalar, yer ve yön değiştirmeler yazınsal ve sanatsal hareketlere de çeşitli yollarla girmiştir, öyle ki on dokuzuncu yüzyılın sonlarında dahi, bu hareketler "modernist gelenek", "modern hareket" ve "modernizm" adları altında toplanmıştır. Simmel, Kracauer ve Benjamin'in yapıtlarındaki –en azından modernliğin toplumsal boyutlarını araştırmalarıyla ilgili– ortak özelliklerden biri de modernliğe bakışlarıyla etkileşime giren ve onu biçimlendiren,

2. W. Benjamin, *One-Way Street*, çev. E. Jephcott ve K. Shorter, New York, 1978 / Londra, 1979; Türkçesi: "Tek Yönlü Yol", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), İstanbul: Metis, 1993, s. 51-76; *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999.

yazınsal ve sanatsal modernizme yönelik güçlü estetik bir ilginin dışavurumudur.

Simmel, çağının yazınsal ve sanatsal hareketleri –doğalcılık ve biraz daha dolaylı olarak *art nouveau* (*Jugendstil*) hareketi– üzerine; güzel sanatlar alanında Arnold Böcklin ve Rodin gibi, edebiyat alanında da Hauptman ve daha da kapsamlı olarak Stefan George gibi önemli kimi şahsiyetler üzerine yazmış, ayrıca Paul Ernst ve Rilke gibi yazarlarla da mektuplaşmıştır. Daha da önemlisi, izlenimcilik gibi estetik hareketlerin Simmel'in üslubunda ve sunum tarzında etkilerini hissettirdikleri hemen fark edilebilir. Kracauer örneğinde ise, Weimar döneminde imzasız yayımlanan tek romanı *Ginster* başlı başına önemli bir modern edebiyat yapıtı olarak heyecanla karşılanmıştır. *Frankfurter Zeitung* ve diğer gazetelere yaptığı katkıların hepsi, dönemin edebiyat, sanat ve büyük ölçüde de mimarlık alanlarındaki avangardına eleştirel bir tepki verdiğini gösterir. Kracauer'in Kafka'yı, Tretyakov'u, Döblin'i, Brecht'i alımlaması ve bir başka yerde de *neue Sachlichkeit*'a (birebir çeviriyle, yeni nesnellik) verdiği eleştirel tepki bilhassa kayda değerdir. En önemlisi, Kracauer Weimar döneminin önde gelen film eleştirmenlerinden biridir. Benjamin'e gelirsek, onun da modernizm gibi estetik hareketlere duyduğu ilginin yanı sıra, bunların alımlanmasındaki etkin rolünden de söz etmemiz gerekir. Benjamin'in erken dönemdeki edebiyat eleştirilerinin, Baudelaire ve Proust'tan yaptığı çevirilerin, ayrıca Kafka, Leskov, Malraux ve başka pek çok yazarla birlikte, gerçeküstücülüğe dair alımlaması ve Brecht'in teatral ve siyasal programına dair etraflı irdelemeleri, hem dolaylı hem de dolaysız olarak, kendisinin inşa ettiği sosyal modernlik teorisine dayanır. Gelgelelim hepsinden önemlisi, Baudelaire'in yapıtlarının *Pasajlar*'ın merkezinde yer alması, Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl modernlik dünyasına dair içgörüleri açısından önemli bir kaynağa delalet eder. Bütün bunlar, hem Kracauer hem de Benjamin'in film ve radyo gibi yeni kitle iletişim araçlarına ilgisi ve iştirakinden tamamen ayrı bir şeydir.

Dolayısıyla bu üç yazarda, bir sosyal modernlik teorisi arayışının, modernizmin hedefleri ve kimi zaman da teknikleri meselesine dair bir arayışla kaynaşmış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Aslına bakılırsa, bu yazarlar ne sosyal modernlik teorisyenleri şeklinde ba-

sit bir kategoriye sokulabilir, ne de sosyoloji gibi tek bir uzmanlık alanına gözü kapalı dahil edilebilir. Bununla beraber, elinizdeki kitapta, bu yazarların sosyal modernlik teorisine yaptığı katkılar ele alınıyor. Üç yazardan, bu çalışmaya dahil edilmesi konusunda gerekçelendirilmeye en az ihtiyaç duyan Simmel'dir. Günümüze dek, Simmel'in modernlik teorisine katkıları büyük ölçüde gözardı edilmiştir; Kracauer'in katkıları ise –sosyal teoriye yaptığı diğer katkılarla beraber– neredeyse tümden gözardı edilmiştir. Kracauer'in eleştirel teoriye katkıları, Frankfurt Okulu'nun diğer üyelerinin katkılarının gölgesinde kalmış, dahası kimi üyeler –özellikle de Adorno– tarafından düpedüz hafife alınmıştır. Son derece talihsiz bir durumdur bu, zira metropol modernliği değişen deneyimleme tarzlarının anahtar alanlarından biriyse, Kracauer, hem toplumsal mekânın önemini hem de burada yaşayanların değişik biçimlenimlerini deşifre etmesi dolayısıyla, metropolün en hassas hafriyatçılarından biri olarak görülmelidir. Bir nevi eleştirel, kültürel materyalist olan Kracauer özellikle Weimar Almanyası'nın öncü şehri olan Berlin'deki modernlik kültürünü en uç noktaları itibariyle analiz etmiştir. Kracauer'in toplumsal mekânın imleyenlerini deşifre etme yeteneğiyle yalnızca Benjamin'inki kıyaslanabilir. Benjamin'in sosyal modernlik analizi, on dokuzuncu yüzyılın başkenti Paris'teki modernliğin tarihöncesini azimle yeniden inşa etmeye yönelik bir girişime yoğunlaşır. Benjamin'in tasarladığı modernlik araştırması tamamlanmamış olsa da, hâlâ bu alana yönelik en özgün müdahalelerden biridir. Tasarısı, bu nedenle, tıpkı Simmel'in ve Kracauer'inki gibi, yeniden inşa edilmelidir.

Bu üç yazarın modernlik araştırmalarının ve modern hayat deneyiminin özgül doğasının ayırt edici özelliği, bu yazarların bir bütün olarak toplum analizinden veya yapısal ya da kurumsal bir analizden yola çıkmamasıdır. Bu bakımdan, onların analizlerinin, yirminci yüzyıl sosyolojisinde basmakalıp hale gelmiş olan modernleşme teorileriyle pek bir ortak yanı yoktur. Keza yazınsal ve sanatsal alanlardaki sosyal modernlik teorilerinde söz konusu olduğu üzere, Lukács gibi, modern toplumun bütünlüğüne öncelik vererek yola koyulan teorisyenlerle de pek bir ortak yanı yoktur. Bu üç yazar toplumsal gerçekliğin belirgin fragmanlarından yola çıkar. Aslında modernist hareketin kendisiyle paylaştıkları da tam olarak budur.

Buradan da şu sonuç çıkar: Söz konusu yazarlar kısmen inceleme nesnesinin kendisinden kaynaklanan ilginç metodolojik sorunlarla karşı karşıyadır. Baudelaire'in modernliği ele avuca sığmaz, geçici ve keyfi olarak kavramlaştırmasından yola çıkılacak olursa, kabul edilen anlamda hiçbir değişmez, güvenilir inceleme nesnesi yok demektir. Dolayısıyla hangi nesnenin inceleneceğini belirleyen şey, hem modern hayata bakmanın özel bir tarzı, hem de yeni bir toplumsal gerçekliği deneyimlemenin yeni tarzıdır.

Sözgelimi Simmel'de modernlik analizinin hareket noktası, toplumsal bütünlük değildir. Bilakis "gerçekliğin tesadüfi fragmanları"ndan yola çıkar analizi. Başka bir deyişle, çağdaş modernlik analizinin anahtarı, toplumsal sisteme, hatta kurumlarına dair bir araştırmada değil, toplumsal gerçekliğin "görünmez bağları"nda; modern toplumsal hayatın, öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında bakılacak çeşitli "enstantaneleri"nde ya da "şipşak resimleri"nde (*Momentbilder*) bulunur. Gene de bu tür bir usul, toplumsal bütünlüğe erişmeyi ille de dışlamaz. Simmel –kendisinin modernlik teorisinin ana kaynaklarından biri olan – önemli yapıtı *Paranın Felsefesi*'nin (1900) önsözünde açık açık şunu belirtir: "Bu araştırmalar arasında birliği sağlayan şey... hayatın her bir ayrıntısında hayatın anlamının bütünlüğünü bulma... ihtimalidir."[3]

"Kitle Süsü"nde, Kracauer'in de kendi analizi için benzer bir hareket noktası belirlediği görülür. Bu yazıda şunu dile getirir Kracauer: "Bir çağın tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendisi hakkındaki yargılarından ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha isabetle belirlenebilir."[4] Gene de bu "yalın ve yüzeysel dışavurumlar" toplumsal gerçekliğin tipik ifade biçimleri olarak anlaşılmamalıdır. Bunlar, toplumsal gerçekliğin ortodoks ampirik analizinde söz konusu olandan çok daha farklı bir rol oynar. Kracauer etkileyici çalışması *Die Angestellten*'in (Beyaz Yakalılar, 1930) önsözünde şunu vurgular: "Alıntılar, konuşmalar ve yerinde yapılan gözlemler, elinizdeki çalışmanın temelini oluşturuyor. Bunlar, şu ya da bu teorinin değil, *gerçekliğin tipik örnekleri* olarak kabul edilmeli."[5] Kracauer'in modernlik analizi yalnızca bu çalışmada değil, er-

3. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 55.
4. S. Kracauer, *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011, s. 49.
5. S. Kracauer, *Schriften*, 1, Frankfurt, 1971, s. 207.

ken dönemde yazdığı yayımlanmamış çalışması *Der Detektiv-Roman*'da (Polisiye Roman, 1922-25) ve daha sonra yazıp 1937'de yayımladığı, Jacques Offenbach'ın "toplumsal biyografisi"nde de bulunabilir (Benjamin *Pasajlar* üzerinde çalışırken, Kracauer de bu yapıt üzerinde çalışıyordu).[6] Hepsinden önemlisi, Kracauer'in modernlik analizi, çoğunu Weimar döneminde *Frankfurter Zeitung*'da yayımladığı, çeşitli kısa metinlerden ("Kitle Süsü" yazısı da bunlardan biridir) oluşan derlemede bulunabilir.

Bu üç yazar içinden Walter Benjamin, açık açık bir modernlik teorisi arayışına çıkan tek yazar olsa da, tasarısı topyekûn yeniden inşa edilmeyi beklemektedir. Benjamin'in 1920'lerin sonunda üzerinde çalışmaya başladığı bu tema, "modernliğin tarihöncesi tasarısı bağlamında Benjamin'in ilk metni"[7] olan *Tek Yönlü Yol*'da (1928) gayet belirgindir. Genellikle *Pasajlar* diye adlandırılan yapıt dizisi, Benjamin 1940'ta öldüğünde tamamlanamadan ve hemen hiç yayımlanmadan kalmıştır. Bu yapıttan Baudelaire üzerine küçük bir bölüm İngilizcede *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*[8] adıyla yayımlanmıştır. Benjamin'in –hiç de ortodoks bir "tarihsel" tasarı olmayan– "modernliğin tarihöncesi", modernliğin "diyalektik imgeleri"nde yakalanacaktır. Bu tasarı da hareket noktası olan fragmanları "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris"ten alacaktır. Aslında bir bütün olarak *Pasajlar* fragmanlardan oluşan bir derlemeden, karmaşık bir montajdan ibaret görülegelmiştir, o kadar ki Adorno bu tasarı için "tamamının... yeniden inşa edilmesi pek de mümkün değil,"[9] demiştir.

Adorno'nun *Pasajlar* hakkındaki hükmüne itiraz edilebilirse de,

6. S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Seit*, Frankfurt, 1976 (ilk baskı Amsterdam 1937). İngilizce çevirisi: *Offenbach and the Paris of his Time*, çev. G. David ve E. Mosbacher, Londra, 1937.

7. T. W. Adorno, "Benjamins 'Einbahnstrasse'", *Über Walter Benjamin* içinde, T. W. Adorno vd., Frankfurt, 1968, s. 58-9; Türkçesi: *Walter Benjamin Üzerine*, çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY, 2004.

8. W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. H. Zohn, Londra, 1973; Türkçesi: "Charles Baudelaire, Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993, s. 108-201.

9. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamin", *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt, 1970, s. 26.

sosyal modernlik teorilerinin hem Benjamin'in hem de Simmel ve Kracauer'in yapıtlarında yeniden inşa edilmesi gerektiği gayet doğrudur. Gelgelelim bu yazarların yapıtları sosyal modernlik analizleriyle dolup taşar. Benjamin'in *Pasajlar*'da esas ilgi alanı on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki Paris'tir; Simmel'in ilgi alanı da yüzyıl başının Berlini'ndeki modernliği deneyimleme tarzlarının sosyolojisi diye adlandırılabilir; Kracauer de Weimar Almanyası'yla, özellikle de 1920'ler ve 1930'ların başlarında Berlin'deki "en yeni Almanya" (Beyaz Yakalılar) ile ilgilidir (Benjamin'e göre nasıl Paris bir önceki yüzyılda "modernliğin *asıl* şehri" idiyse, o sıralarda da pek çok insana göre Avrupa'da modernliğin *asıl* şehri Berlin'di). Kimi zaman analizleri bu mekânsal ve zamansal konumlardan ötelere de uzanmıştır. Örneğin Benjamin modernlik analizini yüzyıl başına kadar uzatmaya çalışmış, hem "Baudelaire'in yenilik kavramında *Jugendstil*'in ne ölçüde oluşmuş göründüğünü" hem de Baudelaire'in "yeni ve hep-aynı olan saplantısı"nın "Nietzsche'nin Güç İstenci'ne (ebedi dönüşe)" ne ölçüde delalet ettiğini göstermeyi amaçlamıştır. Kracauer'in Jacques Offenbach'ın "toplumsal biyografisi"nin, yani "İkinci İmparatorluk'un fantazmagoryası"nın anlamı, hem bu toplumun modern toplumdan "hemen önce gelmesi"ne, hem de önceki toplumun "çok çeşitli alanlarındaki motifler"in "bugün de hâlâ kendini göstermesi"ne dayanır.

Tematik açıdan, Kracauer'in Offenbach incelemesi –kendisinin en başarılı toplumsal analizi olmasa da– Benjamin'in İkinci İmparatorluk'a ilişkin araştırmasıyla yakından bağlantılıdır. Georg Simmel'de ise dolaylı bağlantılar söz konusudur. Simmel yüzyıl başında *Jugendstil* hareketinin çoğu hedefini paylaşır ve Nietzsche'ye de çok şey borçludur. Bu noktada en azından Simmel'in modernlik sosyolojisinin, "yeni olan"ın gerçekte nasıl da "hep-aynı olan" olduğunu ne ölçüde göstermeye çalıştığı sorulabilir; zira hiç değilse öğrencilerinden biri şunu fark etmiştir: "Simmel meseleleri anın ışığında ele alıyormuş gibi görünürken, aslında öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında ele alıyordu."[10]

10. Arthur Salz, "A Note from a Student of Simmel's", K. H. Wolff (haz.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics by Georg Simmel et al.* içinde, Columbus, Ohio 1959, s. 235.

Biyografi düzeyinden bakıldığında, bu üç yazarın arasındaki ilişkiler, seçimimizin keyfi olmadığını gösterir. Simmel sonraları en özgün eleştirel sosyal teorisyenler arasına girecek olan Georg Lukács ve Ernst Bloch gibi pek öğrenciyi etrafına toplamıştır. Genç Kracauer'i de cezbetmiştir, hatta Kracauer doktora tezini onun danışmanlığında yazmayı düşünmüştür. Bu gerçekleşmemiş olsa da, Simmel'in öğrencileri arasından bir tek Kracauer, onun sosyal teorisine dair en duyarlı ama aynı zamanda da eleştirel değerlendirmelerden birini bırakmıştır bize.[11] Kracauer'in kendi modernlik analizi Simmel'e çok şey borçludur. Weimar Almanyası'nda, Kracauer'in eleştirel sosyal teorisyenlerden oluşan genç kuşakla pek çok bağlantısı vardı. Genç Adorno'yla yakın arkadaşlığının ve Bloch'la kimi zaman gerilse de verimli olan ilişkisinin yanı sıra, Kracauer Benjamin'le de nispeten yakın bir ilişki içindeydi. 1920'lerin sonunda *Frankfurter Zeitung*'da gitgide daha çok adını duyuran bir yazar olarak Kracauer, Benjamin'in bir dizi kısa metninin bu gazetede yayımlanmasına ön ayak olmuş, ayrıca Benjamin'in *Tek Yönlü Yol*'u hakkındaki en aydınlatıcı eleştirilerden birini de kaleme almıştır. Benjamin ise Kracauer'in *Frankfurter Zeitung*'daki kısa metinlerinden ve özellikle de –hakkında iki değerlendirme yazısı yazdığı– *Die Angestellten*'den etkilenmiştir. Benjamin'in Paris sürgünüyken *Pasajlar*'ın serimleme tarzı üzerinde çalıştığı sırada olduğu gibi, kimi zaman da ilişkileri biraz gerilmiştir. Gelgelelim bu sürgün döneminde ikisinin paylaştığı şey, *Institut für Sozialforschung* (Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü), ya da (Bloch'a göre) Kracauer'in tabiriyle *Institut für Sozialfälschung* (Toplumsal Yanlışlamalar Enstitüsü) ile olan gergin ve tatmin edicilikten uzak ilişkidir.

Benjamin'in, Simmel'in yapıtlarıyla münasebeti de anmaya değer. Scholem, Benjamin'in Simmel'in yapıtlarından Birinci Dünya Savaşı öncesinde haberdar olduğunu ve 1920'de "Simmel'in tarih felsefesi üzerine Troeltsch'in verdiği seminere" (gerçi sırf kütüphaneyi kullanabilmek amacıyla!) katılmak için başvurmak istediğini

11. S. Kracauer, *Georg Simmel, Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit*, daktilo edilmiş metin, muhtemelen 1919, 147 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchive, Marbach/Neckar, s. 92. (Bu metnin giriş bölümü, *Kitle Süsü* başlıklı derlemede yayımlanmıştır: "Georg Simmel", s. 188. –ç.n.)

teyit etse de,[12] Benjamin'in erken dönem yapıtları üzerinde Simmel' in etkili olduğuna dair bir kanıt bulmak zordur. Bakılacak önemli yerlerden biri, Benjamin'in büyük önem taşıyan "köken" kavramını Simmel'in *Goethe* çalışmasından aldığı *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'dir.[13] Çok sonraki bir referans da Benjamin'in Baudelaire üzerine yazdığı "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Parisi"nin ilk taslağında ortaya çıkar. Adorno bu ilk taslak hakkındaki hayli eleştirel sözlerinde, Simmel'in yazılarının kullanılmasını eleştirmiştir.[14] Benjamin'in cevabına bakılırsa, kendisi Adorno gibi "Simmel'e şüpheyle bakmaya" yanaşmaz, *Paranın Felsefesi*'ni de epey ufuk açıcı bulmuştur.[15] Aslında *Pasajlar*'a dair yakınlarda yayımlanan notlardan da[16] görebileceğimiz üzere, yapıtları pek çok kez zikredilen –çoğunlukla eleştirel bir biçimde– tek bir sosyolog vardır: Georg Simmel. İşin ilginç yanı, bir sosyal modernlik teorisi inşasının ışığında, Max Weber'in yapıtlarına tek bir gönderme bile yoktur.

Simmel, Kracauer ve Benjamin arasındaki bu metodolojik, tematik, biyografik ve metinsel bağlantıların dışında, bu üç yazarı birleştiren bir şey daha vardır. Üçü de türlü türlü yollarla kendi toplumlarından dışlanmış yabancılardır. Simmel'in "akademideki yabancı"[17] olarak rolü ve toplumsal mesafe de dahil olmak üzere çeşitli mesafe biçimleriyle meşgul olması üzerinde sıklıkla durulmuştur. Kracauer'in hayli otobiyografik romanı *Ginster*, başlardaki –belki de çok kekelemesinden kaynaklanan– ihtiyatlı tavrını ve içindeki derin yabancılaşma hissini yakalar. Hem Kracauer hem de Benjamin, Adorno ile kişisel ilişkilerine rağmen, sürgün yıllarında Frankfurt Enstitüsü'nün kıyısında köşesinde kalmıştır; hatta Kracauer'in ABD'deki sürgün yıllarında ve savaş sonrası dönemde de durum böyledir. Benjamin'in aykırılığı, akademiyle olan ilişkilerinde (doçentlik tezinin reddedilmesi ve sözgelimi Horkheimer'ın bu tezin

12. G. Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Londra, 1982, s. 92.

13. W. Benjamin, *The Origins of German Tragedy*, çev. J. Osborne. Londra, 1977.

14. T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, Frankfurt, 1970.

15. W. Benjamin, *Briefe*, 2, Frankfurt, 1966, s. 808.

16. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, 1982.

17. L. Coser, *Georg Simmel*, Englewood Cliffs, 1965, s. 29 vd.

tekrar sunulmasına karşı çıkması bunun kanıtıdır) ve "akademik" dünyanın dışındaki kapsamlı yayınlarında açıkça görülür. Simmel' le ortak özelliklerinden biri budur. Ama Simmel ve Kracauer'e (o da Paris'teki sürgün yıllarında büyük zorluklar yaşamıştır) kıyasla, Benjamin'in sonraki hayatı, asgari hayat şartlarını sağlamaya yönelik sürekli bir mücadele gibi görünür. Toplumdan dışlanmış kişiler olarak üçü de modernliği eleştirel bir tarzda deneyimleyebilmiş, kendi toplumlarına yabancı gözüyle bakabilmişlerdir.

1

Modernlik

Arkadialıların canla başla kurduğu, Yunanların da büyük umutlar beslediği Megalopolis'in güzelliğini ve zenginliğini yitirmiş ya da günümüzde büyük ölçüde harabeye dönmüş olması hiç hayrete düşürmüyor beni, çünkü biliyorum ki şeytani güçler her şeyi mütemadiyen altüst etmeyi sever; kader, güçlü güçsüz her şeyi, yeni doğan veya son demlerini yaşayan her şeyi değiştirip güçlü bir dayatmayla aklına estiği gibi oradan oraya sürükler. Troya Savaşı'nda Yunanların başını çekenlerin şehri Mykenai ve Asur Krallığı'nın beşiği Ninive metruk ve viran halde... Baal mabedi Babil'de hâlâ ayakta; ama vaktiyle yeryüzündeki en ihtişamlı şehir olan Babil'den kala kala bir sur kaldı geriye, Argolis'teki Tiryns surları misali. Şeytani güçler hepsini yok etti. Mısır'da İskender'in, Asi Nehri kıyısında Selevkos'un daha dün kurduğu şehirler muazzam bir ihtişama ve refaha kavuştu, çünkü Kader onlardan yana... İnsana ait her şey böyle gelip geçicidir işte, bel bağlanmaz hiçbirine...

PAUSANIAS, *Periegesistes Hellados*
(Yunanistan Tasviri, M.S. II. Yüzyıl)

Toplumsal evrim, kendiliğinden bir dağılma biçimini alır.

FERDINAND TÖNNIES

Modernliği geçmişteki her şeyden farklı kılan ve ona ayırt edici özelliğini kazandıran tek şey vardır: Her şeyin dur durak bilmez bir seyir halinde ebedi oluş ve yok oluşunun bilgisi; her şeyin birbirine bağlı olduğunun, var olanın bitimsiz zinciri içinde her şeyin bir diğerine bağımlı olduğunun kavranışı.

HERMANN BAHR

I

Modernlik teorisinin izini süren sosyal teorisyen çok geçmeden paradoksal bir durumla karşı karşıya kalır. Sosyal teori ve siyaset teorisi, "modern" toplumda neyin "yeni" olduğunu kavramaya yönelik girişimlerle doludur. Çoğu bizatihi içinde bulunduğu "modern" toplumdan yola çıkan, modernleşmeye ve modernleşme sürecine dair teorilerden de geçilmez ortalık. Özellikle de sosyoloji büyük ölçüde siyasi, iktisadi ve toplumsal sistem ya da altsistemlerin dönüşümünden bahseden modernleşme teorileriyle doludur artık. Daniel Bell ve diğer teorisyenlerin yakın geçmişte ortaya attığı yeni-muhafazakâr toplum teorileriyle ilgili olarak Habermas'ın da belirttiği gibi, postmodernin, sanayi ve kapitalizm sonrasının geçerliliğine ilişkin iddiaları kuvvetlendirmek için, kimi zaman bu teoriler modernlik kültürüne yönelik ithamlarla birleştirilir.[1] Bu tür teorisyenler "modernliğin tamamlanmamış projesinden, Aydınlanma'dan kurtulmaya yönelik" bir arzuyu açığa vururlar. Lyotard'a göre, Habermas'ın modernlik eleştirisi şu görüşe dayanır:

> ...eğer modernlik başarısızlığa uğramışsa, bu başarısızlık, bir tarafta yaşamın bütünlüğünün parçalanıp uzmanların sınırlı yetkinliğine terk edilmiş bağımsız uzmanlık alanlarına ayrılmasına meydan vermiş olması; diğer yanda somut bireyin "yüceliğinden arındırılmış anlamı" ve "yapısızlaştırılmış biçimi" –özgürleşmeden ziyade Baudelaire'in yüzyılı aşkın bir süre önce tarif ettiği o muazzam *ennui* (iç sıkıntısı) şeklinde– deneyimlemeye başlamasına yol açmış olmasıdır.[2]

Lyotard "postmodern"in tam anlamıyla ne olduğu sorusunu cevaplamaya çalışırken öne sürer bunu. Sorunun yazın ve sanat bağlamında sorulmuş olması, Lyotard'ın estetik alanda modernlik ile modernizmi zaten bağdaştırmış olduğunu düşündürür. Lyotard'ın buna verdiği cevap, postmodernizmin "modernizmin sonundan ziyade

1. J. Habermas, "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", *Kleine Politische Schriften* içinde, (I-IV), Frankfurt, 1981, s. 444-64.

2. J. -F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minnesota/Manchester 1984, s. 72; Türkçesi: *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi, 2000.

doğuş hali olduğu, bu halin de daimi olduğu";[3] buna karşılık "*post modern*'in geleceğin (*post*) öncesi (*modo*) paradoksu uyarınca anlaşılması gerektiği"dir.[4] Lyotard'ın argümanından, modernizmin tedavülden kalkmadığı sonucu çıkarılabilir. Ama Lyotard'ın mütalaasının bir artısı vardır belki de: Modernizm hakkındaki pek çok estetik söylemin tersine, dikkatini çekmeyi başardığı çevre sırf sanat ve kültürle iştigal edenlerle sınırlı kalmamıştır.

Bu bağlamda modernliği konu alan bir sosyal teorinin karşısına çıkan mesele, modernliğin ya modernleşme veya modernizm başlığı altına alınması, ya da bir araştırma nesnesi olarak topyekûn ortadan kaldırılmasıdır. Parçalandığı için artık pek güven vermeyen modernlik kavramı, önceki kavramlaştırmalardan yola çıkarak yeniden inşa edilmelidir. Bu işe, on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarında, kendini bağımsız bir disiplin olarak kurmaya çalışırken, araştırma nesnesi olarak çoğu kez tam da kendisini üreten şeyi, modernliği ele alan bir akademik disiplinle, yani sosyolojiyle başlanabilir. Hiç şüphe yok ki bu dönemde sosyoloji, modern toplumda yeni olan, modern olan şeyi bulup çıkarma sorunuyla karşı karşıya kalmıştır. Çoğu kez de bu sorunu, yeni olan ile karşıtını yan yana koyarak çözmüştür. Dönemin sosyolojisini bu gözle okumak, bizi şu karşıtlıklara götürür: Tönnies'in *Gemeinschaft* (cemaat)/*Gesellschaft* (toplum) karşıtlığı; Durkheim'ın mekanik dayanışmaya dayalı toplumlar ile organik dayanışmaya dayalı toplumlar karşıtlığı; Simmel'in paraya dayalı olmayan ekonomiye sahip toplumlar ile gelişmiş (kapitalist) para ekonomisine dayalı toplumlar arasında kurduğu, pek zikredilmeyen karşıtlık; Weber'in önceki tüm "geleneksel" toplumlar ile modern Batı rasyonalizmine (modern Batı kapitalizmine) dayalı toplumlar karşıtlığı.

Modern sosyoloji söyleminin büyük bir bölümü için tüm bu kutuplaşmaları, geçmişe yönelik karamsar bir bakışla, belirli bir tarih felsefesi tezinde temelleniyormuşçasına okumak âdettendir. Söz konusu teze göre, kaçınılmaz olarak bir kutuptan diğerine geçiş –bu kutuplaşmalardaki dinamiğin kaynağı ister işlevsel ayrışma, ister rasyonelleşme vb. olsun– olumsuz sonuçlar doğurur; üstüne üstlük "şimdiki" toplumların karmaşıklıklarını ve bu karmaşıklıkları den-

3. *A.g.y.*, s. 79. 4. *A.g.y.*, s. 81.

geleyen her türlü karşı eğilimi daha da belirsiz hale getirir. Yine de, tek bir örneği, belki de en az anlaşılmışını ele alacak olursak, Tönnies hem çağdaş toplumda *Gemeinschaft* ile *Gesellschaft*'a ait özelliklerin yan yana bulunduğunu, hem de –ki modernlik teorilerinin temel bir tezidir bu– *Gesellschaft*'ın insanın "*tuhaf* bir ülkeye girer gibi" girdiği "salt geçiş sürecine özgü ve yüzeysel bir fenomen" olduğunu tekrar tekrar vurgulamıştır.[5] Tarif ettikleri modern toplumun değişmez bir nihai durumda bulunduğunu (gelişme ya da "ilerleme"nin yalnızca şu âna dek olduğunu) kabul eden bu tür sosyal teorilere ilişkin okumalar, "yeni"nin geçici doğası üzerindeki vurguyu göremeyecek, hatta kimi zaman da "yeni"nin zaten mahkûm edilmiş olduğunu idrak edemeyecektir.

Nitekim, modernlik anlayışlarındaki bu yeninin geçiciliğinin, zaman bilincindeki temel değişimlerle (özellikle de çizgisel ve tek yönlü ilerleme anlayışına yönelik bir itirazla); modernliği incelemeyi "meçhul bir âleme yapılan, ani ve sarsıcı karşılaşmalara gebe bir keşif yolculuğu"[6] haline getirebilecek değişimlerle ilişkilendirildiğini unutmamak lazım. Bunun muhtemel sonuçlarından biri de toplumu ve toplumsal ilişkileri bir akış, devinim, sürekli hareket halinde görmekti.

Topluma dair bu görüş, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında çok çeşitli biçimlere bürünmüş ve yirminci yüzyılda "modernist" sanat ve yazın hareketlerinin temel bir özelliği haline gelmiştir; fakat bu gelişmelerin hepsini burada anahatlarıyla ele almak pek mümkün değildir. Dolayısıyla, modernliğin başlıca boyutları, Benjamin'in, bir dereceye kadar Simmel'in ve en az da Kracauer'in yazılarındaki modernlik tanımlarında önemli bir rol oynayan üç yazarın eserlerinden yola çıkarak incelenecektir.

Benjamin'in "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris" üzerinde yoğunlaşacak olan "modernliğin tarihöncesi" tasarısında giderek başat hale gelen tek bir kişi vardır: Charles Baudelaire. Onun yapıtları Benjamin'e bir "modernlik freski" sağlamıştır. Ama Baudelaire çok daha özel bir açıdan, "Modern Hayatın Ressamı" adlı yazısında

5. F. Tönnies, *Community and Association*, çev. C. P. Loomis, Londra, 1955, s. 4.

6. Habermas, "Die Moderne", s. 446.

(1859-60'ta yazılmış ve ilk kez 1863'te yayımlanmıştır) modernlik kavramına modern anlamını kazandırması açısından da önemlidir. Bu yazısında şimdi'nin yeniliğine odaklanmış, hatta modernliği yeni olan ile özdeşleştirmiştir. Baudelaire'in çağdaşı olan, modernliğin gizli analistlerinden biri olarak tarif edilebilecek ikinci kişi de elbette Marx'tır. Ona göre, modernlik tarihsel bir fenomendir. Marx meta üretimine dayalı bir toplumun diyalektiğine ilişkin çözümlemeleriyle, kapitalist toplumun nesinin yeni olduğunu kavramaya uğraşmış, dahası dinamiklerinin peşine düştüğü bu toplumsal oluşumun kendisinin de tarihsel açıdan geçici olduğunu idrak etmiştir. On dokuzuncu yüzyılın sonraki dönemlerinde, bir başka yazar da ancak modernliğin radikal bir eleştirisi olarak tanımlanabilecek bir işe girişmiştir. Modern toplumun çürümeye yüz tuttuğunu söyleyen Nietzsche'ye göre modernlik "hep-aynı olanın ebedi dönüşü"ne karşılık gelir. Üç yazara yöneltilen üstünkörü bu bakış bile, yeni, tarihsel (ve geçici) ve hep-aynı olan şeklindeki modernlik kavrayışlarını sunar bize. Söz konusu yazarların, bu kavranması güç modernlik kavramını tanımlamaya yönelik katkılarını biraz daha ayrıntılı olarak ele alacağız şimdi.

II

> Modernlik, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olan diğer yarısıdır.
>
> CHARLES BAUDELAIRE

> Gerçek ressam, günümüzdeki hayattan bu hayatın epik yönlerini bulup çıkaracak, rugan ayakkabılarımız ve kravatlarımızla ne kadar harika, ne kadar şiirsel olduğumuzu çizgiler ve renklerle bize anlatacak kişidir. Gerçek öncüler, umarım gelecek sene hakikaten *yeni* olanın ortaya çıkışını kutlama imkânı vererek zarif zevklere gark ederler bizi.
>
> CHARLES BAUDELAIRE

"Hangi taraftan olursanız olun," diye yazar Baudelaire 1851'de, "imalathanelerin tozunu yutan, pamuk tozu ciğerlerine yapışan; bütün bu harikaların yaratılması için gerekli olan üstübeç, civa ve daha nice zehri yutan bu marazi kalabalığı, bu manzarayı görüp de etkilenme-

menize imkân yok... dünyanın harikalarını borçlu olduğu, damarlarında koyu kırmızı bir kanın şiddetle aktığını hisseden, güneşin altında ve koca koca parkların gölgeliklerinde kederli bakışlarını gezdiren bu insanlardan oluşan manzarayı". Kahramanın konturları tam da bu insan manzarasının oluşturduğu arkaplanda belirginleşir. Baudelaire özgün bir biçimde resmettiği bu manzaraya yine özgün bir isim verir: modernlik.

WALTER BENJAMIN

Baudelaire "Modern Hayatın Ressamı"nda[7] modernlik kavramını ortaya attığında okurlara şunu itiraf etmiştir: "Aklımdaki fikri ifade edecek bildiğim daha iyi bir sözcük yok." Baudelaire modernliği hem modern hayatın bir "niteliği" olarak hem de sanatsal uğraşın yeni bir nesnesi olarak görür. Modern hayatın ressamına göre bu nitelik *nouveauté* ile, yani yenilik kavramıyla ilişkilidir. Benjamin "sanatsal üretimin bilinçli bir amacı olan" yeniliğin önemini şöyle vurgulamıştır:

Baudelaire'in yapıtında esas mesele, bütün sanatlarda da müşterek olduğu üzere, yeni biçimler yaratma ya da şeylerin yeni bir boyutuna erişme çabası değil, *ne kadar iğrenç ve sefil olursa olsun, gücünü yalnızca yeniliğinden alan kökten yeni nesnedir.* [Vurgu bana ait.][8]

Modern resme ilişkin olarak öne sürülen bu amaç (Baudelaire bunu Constantin Guys'in çalışmalarında, ayrıca Goya ile Daumier' de tespit etmiştir), Baudelaire'in kendi sanatsal gayesiyle örtüşür. Gelgelelim bu durum, "Modern Hayatın Ressamı"nda ya da Baudelaire'in başka yazılarında modernliğe dair teorik bir "analiz" olduğunu düşünmeye götürmemelidir bizi. Baudelaire'in erken dönem yazılarıyla ilgili olarak Oehler'in belirttiği gibi:

Modernlik kavrayışına yönelik arayışlarını yönlendiren özel imgeler vardır, ama Baudelaire ... bu önkavrayışların ötesine geçmeyi teorik olarak

7. C. Baudelaire, "The Painter of Modern Life", C. Baudelaire. *The Painter of Modern Life and Other Essays* içinde, çev. ve haz. J. Mayne, Londra, 1964, s. 1-40; Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim, 2003, s. 87-141.

8. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Werkausgabe), I, 3, Frankfurt, 1980, s. 1152.

öngörebilecek bir konumda değildir. Baudelaire'in böyle bir adım attığı ancak kendi argümanına yorum yapmaksızın, hatta yanıltıcı olabilecek bir biçimde mütemadiyen eklediği sahneler ve eskizlerden anlaşılır.[9]

Elbette Baudelaire'in şiirlerinde bulunabilecek olan bu yönlendirici imgelerden bazıları, yüzyıl kadar sonra Benjamin'in çözümlemesine konu olmuştur.

Baudelaire'in "modernlik fenomenolojisi"nin temelinde, şimdi'nin yeniliği yatar. Şöyle der Baudelaire: "Şimdi'nin temsilinde bize zevk veren şey, yalnızca bu temsilin bürünebileceği güzellik değil, aynı zamanda özünde yeni olmasıdır."[10] Ama bu şimdi'lik geçici mahiyettedir – bu da modernliğe ayırt edici özelliğini kazandırır, zira Baudelaire'e göre "modernlik, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olan diğer yarısıdır".[11] Aslında güzellik "ebedi, değişmez bir unsurdan ibaret" değildir, aynı zamanda "çağı, bu çağın modalarını, ahlakını, hissiyatını... teşkil edecek göreli, koşullara bağlı bir unsur"dur.[12] Bununla beraber, Jauss'a göre, bu mutlak yenilik estetiği, geçici olan ile ebedi olan arasındaki kadim karşıtlığın yakın tarihli bir çeşidinden ibaret değildir:

> Nasıl sanatın bir yarısının geçici, ele avuca sığmaz ve olumsal, diğer yarısının da sürekli, sonsuz ve evrensel olması gerekiyorsa, modernliğe ilişkin tarihsel bilinç de antitezi olarak ebedi olanı gerektirir .... Zamandan bağımsız güzellik, geçmiş deneyim konumundaki güzellik fikrinden başka bir şey değildir; insanın bizzat yarattığı ve mütemadiyen terk ettiği bir fikirdir bu.[13]

Baudelaire'in modernlik anlayışı ve modern sanatçı için belirlediği görevler, "şiirsel olanı, tam da klasik beğeninin kendi güzellik izahı dışında bıraktığı, modaya uygun ve tarihsel boyutlar dahilinde özgürleştirir."[14]

9. D. Oehler, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt, 1979, s. 193.

10. Baudelaire, "Painter of Modern Life", s. 1.

11. *A.g.y.*, s. 13. 12. *A.g.y.*, s. 3

13. H. R. Jauss, "Literarische Tradition und gegenwartiges Bewusstein der Modernität", *Literaturgeschichte als Provokation* içinde, Frankfurt, 1970, s. 11-66, özellikle de s. 56.

14. *A.g.y.*

Ama Baudelaire'in modern hayatın ressamı için belirlediği bu görev, yani "şimdi'nin gelip geçici, olumsal yeniliği"ni yakalama görevi, belli bir yöntem sorunu ortaya çıkarır, zira "gündelik hayatın, dışarıdaki şeylerin günlük metamorfozunun hızlı bir hareketi vardır ve bu da sanatçının sanatını aynı hızla icra etmesini gerekli kılar". Özel bir beceri, hatta yeni bir tür sanatsal işlev gerektirir bu: "Gözlemci, filozof, *flâneur* – ne derseniz deyin; ama... hiç şüphe yok ki ebedi ya da en azından daha kalıcı olan şeylerin ressamına veremeyeceğiniz bazı sıfatlar bahşedeceksiniz ona", zira "*geçip giden ânın ve içerdiği bütün ebediyet izlerinin ressamıdır* o [vurgu bana ait]."[15]

Bu durum, modern hayatın ressamının hangi ayırt edici deneyimlere başvurabileceğini, ne tür bir toplumsal ortamda bulunduğunu sormaya götürür bizi. "Kalabalıklara ve tebdil-kıyafet gezmeye sevdalı" ve "görmüş geçirmiş biri" olan modern hayatın ressamı, hastalıktan yeni yeni kurtulan, şehirdeki izdihamın ortasında her şeyi hatırlamaya çalışan ve "merakı ölümcül, karşı konulmaz bir tutku haline getiren",[16] Poe'nun "Kalabalıkların İnsanı"na benzer. *La nouveauté*'yi yakalama yeteneği, nekahet döneminde her şeyi yeni bir gözle görebilmeye benzer. Keza bu durumun çocukluk deneyimiyle yakın bir ilişkisi vardır, zira "nekahet çocukluğa dönüş gibidir. Nekahet halindeki hasta, tıpkı çocuk gibi, ne denli eften püften görünürse görünsün her şeye büyük bir ilgi duyma yeteneğine sahiptir... Çocuk her şeyi yeni görür; hep *sarhoştur*." O halde bu bakımdan "deha, *çocukluğun* iradi olarak *geri kazanılmasından* başka bir şey değildir; kendini ifade etmek için, artık yetişkin gücüyle ve gayri iradi biriktirdiği malzemeleri düzene sokmasını sağlayan analitik bir zihinle donanmış olan bir çocukluktur."[17]

Çocukluğa özgü toy bakışla ve yetişkinliğe özgü biçim saplantısıyla donanmış olan modern hayatın sanatçısı, geçip giden güzelliği aramaya çıkar. Peki nerede arar bu güzelliği? Baudelaire'in cevabı nettir:

Kalabalıklardır onun alanı... Tutkusu ve işi gücü, kalabalıkla *hemhal olmaktır*. Dört dörtlük *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, yığınların göbe-

15. Baudelaire, "Painter of Modern Life", s. 4.
16. *A.g.y.*, s. 7. 17. *A.g.y.*, s., 8.

ğine, gelgitin içine, uçucu ve sonsuz olanın ortasına yuva kurmak muazzam bir keyiftir. İnsanın evinden uzak olup gene de her yerde evindeymiş gibi hissetmesi, dünyayı görmesi, dünyanın merkezinde olması, gene de dünyadan saklı kalması... Gözlemci, tebdil-kıyafet gezip her yerde keyfine bakan bir *hükümdardır.*[18]

Kalabalığa karışmak sanki "rüyalardan oluşan büyülü bir topluma" ya da "çok büyük bir elektrik birikintisine" girmek gibidir. Sanatçı da "hayatın çeşitliliğini ve bütün unsurlarının bir görünüp bir kaybolan zarafetini... hep istikrarsız ve uçucu olan hayatın kendisinden çok daha canlı resimlerde anbean icra ve izah ederek" kopyalayan, "kalabalık kadar büyük bir ayna" ya da "bilinç kazandırılmış bir kaleydoskop" gibidir.[19]

Kalabalık gelip geçici de olsa, modern hayatın ressamı bu geçicilikteki ebedi güzelliğin peşine düşer; üstelik en küçük ve en yeni değişimleri gözardı etmeksizin. Bir yandan, "bir moda ya da bir giysinin kesimi azıcık değişecek olsa... ne kadar uzaktan olursa olsun şahin gözleri bunu hemen fark eder". Öte yandan modern hayatın sanatçısı "büyük şehirlerdeki ebedi güzellik ve büyüleyici uyum karşısında hayrete düşer; insan özgürlüğünün cümbüşü içinde adeta ilahi takdirle sağlanmış bir uyumdur bu. Büyük şehrin manzaralarını, sisin okşadığı ya da güneşin dövdüğü taştan manzaraları seyre dalar". Modern hayatın doğadan damıtılmış "fantazmagoryası", "masumluğu dolayısıyla keskin ve büyülü olan bir kavrayış"tan kaynaklanır.[20]

Gelgelelim bu kavrayış, modern hayatın ressamının yalnızca *flâneur* olmadığını akla getirir, zira *"flâneur*'den daha ulvi bir hedefi vardır": Sistematik modernlik arayışı. Görevi "modernliğin güzelliğini aramak ve izah etmek"tir. Sanatçı "çok hızlı metamorfoza uğrayan bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru" kavramalıdır. Bu güzelliği hayatın en sıradan dışsallıklarından ancak modern hayatın sanatçısı bulup çıkarabilir, çünkü "doğayı işlerine yaramadığı için yok sayan aramızdan pek çok kişi, özellikle de ticaret erbabı için, hayatın fantastik gerçeği solup gitmiştir".[21] Öte yandan "hayatın yüzeydeki gösterisiyle, sözgelimi uygar dünyanın büyük şehirlerinde görülebilecek türden bir gösteriyle" ilgilenen sanatçı, "insanların ... hem tu-

18. *A.g.y.*, s. 9. 19. *A.g.y.*, s. 9-10.
20. *A.g.y.*, s. 11. 21. *A.g.y.*, s. 15.

tum ve jestlerini hem de mekânda ışıklar saçarak *patlamasını* ifade etmeye" kâdirdir.[22]

Kavranması güç olan bu modernlik, tehditkâr kalabalıkları ve "şatafatlı gösterileri" ile salt "büyük şehre ait manzaralar"a konumlanmamışsa, neredeydi peki? Baudelaire'e göre modernlik, *modanın* kaçak güzelliğindedir; moda "doğal hayatın insan zihninde biriktirdiği kaba, dünyevi ve nahoş ıvır zıvırın üstüne çıkan, ideale düşkünlüğün bir belirtisi", "dur durak bilmeyen insan zihninin sürekli, iç gıcıklayıcı bir açlık hissettiği bir idealdir".[23] Aslında modalar "çağlarının ahlak ve estetik duygusu"nu taşır. Sanatçının görevi "modanın içinden, tarihte şiirsel olan her tür unsuru çekip çıkarmak, *geçici olandan ebedi olanı damıtmaktır* [vurgu bana ait]" gene.[24] Bu noktada, Oehler gibi biz de Baudelaire'e göre modanın, modernliğin basit bir özelliğinden ziyade "tadı tuzu" olduğunu düşünebiliriz.[25] Ayrıca moda Baudelaire'in estetiğinin çıkış noktasıdır da, zira

> ...moda iki açıdan çekicidir. Şiirsel olanı tarihsel olanda, ebedi olanı geçici olanda cisimleştirir; modada güzellik kalıcı, sağlam bir ideal olarak değil, insanın güzellikten ne anladığına dair bir kavrayış olarak ortaya çıkar – insan, çağının ahlakı ile estetiğini bu kavrayışta açığa vurur ve tıpkı estetik gibi, insanın ne isterse o olmasına imkân veren budur.[26]

Bizzat yarattığımız ve "güzelliğin ebedi kısmını örten" modanın merkeziliği, zamandan bağımsız güzellik kavramına meydan okuyup onu tarihsel kılar. Ebedi olan geçici, zamansal olandadır artık, "zira neredeyse bütün özgünlüğümüz Zaman'ın duyumlarımız üzerine vurduğu damgadan kaynaklanır."[27]

Kendini modaya verme eğilimi de hızla kaybolmakta olan toplumsal bir tipte, yani *dandy*'de ortaya çıkacaktır. *Dandy* "artık hiçbir şeyden zevk almasa da, mutluluk peşinde koşmaktan başka işi olmayan" kişidir. Zamanı ve parası bol olan "bu varlıkların, güzellik ideasını kendi şahıslarında yeşertmekten başka işleri yoktur". "Bir tür benlik tapınması" olan *dandy*'lik "bir nevi din"dir aynı zamanda. Bunun aristokrasiden demokrasiye geçiş dönemlerinde iyice serpil-

22. *A.g.y.*, s. 18 23. *A.g.y.*, s. 32. 24. *A.g.y.*, s. 12.
25. Oehler, *Pariser Bilder 1*, s. 248.
26. H. R. Jauss, "Literarische Tradition", s, 53
27. Baudelaire, "Painter of Modern Life", s. 14.

diğini söyler Baudelaire. "Dekadansın ortasındaki son kahramanlık kıvılcımı", "gün batımıdır; sönmeye yüz tutmuş bir yıldız gibi ihtişamlıdır, soğuk ve melankoliyle doludur."[28] Lefebvre'in belirttiği gibi, *dandy*'ler "(profesyonel sanatçıların tersine) kendiliğinden sanatçıdır".[29] Baudelaire *dandy*'liği burjuva *ennui*'sine karşı son kahramanca çıkış olarak görür. Ama yüzyıl sonunun estetizmi ve dekadansında *dandy*'liğin dirildiğini görmeye ömrü yetmemiştir. Benjamin'e göre, bu ikinci evredeki sanatsal üretim modernliğin ikinci uğrağını teşkil eder. Ama bu uğrağın çözümlemesini tamamlamaya da Benjamin'in ömrü vefa etmemiştir.

Baudelaire'in modern hayatın ressamı üzerine yazdığı deneme, modernliğin karanlık yanma pek de işaret etmez; ancak bu durum, en ünlü şiirlerini topladığı *Kötülük Çiçekleri*'nin başlığı için bile geçerli değildir. Bu şiirlerin yanı sıra, *Paris Sıkıntısı*'nda ve diğer yazılarında "uygarlığın orta yerinde kol gezen barbarlığa" dair "rüyalar ve çağrışımlarla yüklü" imgeler bulunabilir. Sözünü ettiğimiz metinlerde Baudelaire'in yapıtlarının, Benjamin'in kendi yorumunda öne sürdüğünden çok daha siyasi olan, tarihsel bir boyutu da görülebilir.[30] Baudelaire'in "modernliğin berbat dökümtüleri"ni (Oehler) şiirin süzgecinden geçirmesi ve "kötülüğün içinden *güzelliği* bulup çıkarma" kudreti önemli bir estetik işleve sahiptir: "Modern gerçekliğin olumsuz güzel boyutları, Baudelaire'in yaydığı ütopyacı sanatın *materia prima*'sı (ilk maddesi), mutlak surette yeni olana giden yoldaki kaçınılmaz bir geçiş aşamasıdır." Ama Oehler'in akabinde belirttiği gibi bu estetik hedef, özellikle de 1848 Devrimi öncesinde ve sırasında yazdığı yapıtlarda, aynı zamanda eleştirel bir hedeftir: "Gelgelelim Baudelaire'in 1848 Devrimi arifesinde kabataslak ortaya koyduğu modern estetiğin özü, olumsuzluğa romantik bir biçim-

28. *A.g.y.*, s. 29. Dandizm'in modernlik açısından önemi için bkz. Oehler, *Paris Bilder I*, s. 199-200; I. Wohlfarth, "*Perte d'auréole:* The Emergence of the Dandy", Modern Language Notes, 48, 1970, s. 529-71.

29. H. Lefebvre, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, Frankfurt, 1978, s. 201.

30. Bkz. Oehler, *Paris Bielder I*, ve O. Sahlberg, *Baudelaire und seine Muse auf dem Weg zur Revolution*, Frankfurt, 1980. 1848 Devrimi'nin bütün yazınsal ve toplumsal bağlamı için bkz. W. Feitkau, *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*; Reinbek bei Hamburg, 1978.

de bağlanmaktan ibaret değildir artık; iki 'temel yazınsal nitelikle, yani doğaüstücülük ve ironi' vasıtasıyla, çok geçmeden kabak tadı vermeye başlayan burjuva yeniliğinin diyalektik olarak aşılması ve yerinden edilmesidir."[31]

Modern estetiği zamandan bağımsız bir geçmişin göz alıcı etkisinden kurtaran Baudelaire, modernliğin sunumunun, bu geçmiş estetiğinin yerine zamandan bağımsız bir şimdiki zaman estetiği koymasını amaçlamamıştır. Aslında onun amacı, çoğu zaman dünyanın "modern" yüzünün tam tersini gözler önüne serecek; "modernliğin berbat döküntülerini", "uygarlığın ortasında kol gezen barbarlığı" ve "yaşayan canavarlıkları" ortaya koyacak bir estetik temsildir.[32] Bu tür bir modernlik görüşünü sonraları Benjamin de tasvip edecektir. Benjamin'e göre, hiçbir uygarlık ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın.[33]

Baudelaire'in modernlik kavramını ortaya atması ve zamansal, mekânsal ve nedensel (tesadüfi olana indirgenmiş) boyutlarını sistematik bir biçimde olmasa da sunması, hem gelecekteki modernizm (ve modern kahraman) tartışmaları hem de –bilhassa Benjamin'in yapıtlarındaki– sosyal bir modernlik teorisi ortaya koyma girişimi açısından çok önemlidir. Modernliğin, modern metropol hayatına dair çeşitli deneyim tarzlarında konumlanması ve sanatsal temsili meselesi, modern toplumsal hayatta uçucu, geçici ve tesadüfi olanı incelemeyi isteyen sosyal teorisyenler için ister istemez birtakım sorunlar yaratmıştır. Baudelaire'in estetiğinde zaten bulunan, geçici/ebedi diyalektiği, modernliği inceleyen sosyal teorisyenlerce toplumsal hayatın boyutlarına uygulanmıştır.

31. Oehler, *Pariser Bilder 1*, s. 261.

32. *A.g.y.*, s. 85.

33. W. Benjamin, *Illuminations*, çev. H. Zohn, New York, New York, 1969, s. 256. Bu sözün bağlamı, Benjamin'in 1940'ta taslağını hazırladığı "Tarih Kavramı Üzerine"dir; Türkçesi: "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 42.

III

> Bilinç reformu esasen dünyanın kendi bilincinin farkına varmasını sağlamaya, onu kendisiyle ilgili rüyasından uyandırmaya, kendi eylemlerini o dünyaya izah etmeye dayanır.
>
> KARL MARX, *Felsefe Metinleri*

> Üretimde sürekli devrim yapılması, bütün toplumsal ilişkilerin kesintisiz bir biçimde altüst edilmesi, daimi belirsizlik ve çalkantı, burjuva çağını önceki bütün çağlardan ayırıyor. Sabit, kaskatı olan bütün ilişkiler, arkalarında sürükledikleri eski ve saygıdeğer önyargılar ve kanılarla beraber yok oluyor; yeni oluşanların tümü de daha kemikleşmeye kalmadan gözden düşüp gidiyor. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar akıllarını başlarına toplayıp hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla kurdukları ilişkilerle yüzleşmek zorunda kalıyor.
>
> KARL MARX, *Komünist Manifesto*

> Değerin ne olduğu... alnına yazılmış değildir. Aksine değer, her emek ürününü toplumsal bir hiyeroglife çevirir. İnsanlar, sonradan, kendi toplumsal ürünlerinin arkasında yatan sırra ulaşmak için, bu hiyeroglifin anlamını çözmeye çalışır; çünkü kullanım nesnelerinin değer olarak belirlenmeleri, tıpkı insanların dilleri gibi, toplumsal bir üründür.*
>
> KARL MARX, *Kapital*

Modern deneyimin zaman bakımından geçici, mekân bakımından ele avuca sığmaz olana dönüştüğünü, olayların keyfi ve tesadüfi olarak birbirine bağlı göründüğünü idrak eden tek kişi Baudelaire değildi. Berman'a göre, Marx'a "ilk ve en büyük modernist"[34] olarak hak ettiği saygıyı göstermeli ve onu yalnızca modernleşme teorilerine büyük katkılar sağlayan biri olarak görmemeliydik. Berman, modernliğin canalıcı yönlerinin ve bunlara ilişkin eleştirel düşünce-

* Marx, *Kapital*, çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, İstanbul: Yordam, 2011, s. 84 (ufak tefek değişikliklerle). *–ç.n.*

34. M. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*, New York, 1982/Londra, 1983, s. 129; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Bülent Peker, Ümit Altuğ, İstanbul: İletişim, 2004.

nin Marx'ın yapıtlarında bulunduğunu iddia etmiştir. Peki ne ölçüde doğrudur bu?

Şüphesiz ki Marx'ın üretim güçlerinin "zincirinden boşanmasına", üretim ilişkileri ve genel olarak toplumsal ilişkilere dair izahında, modernliğin iç dinamiğine ilişkin bir analizin bulunduğu bellidir. Marx –"müstakbel modernist manifestolar ve hareketlerin damgasını vuracağı bir yüzyılın arketipi olan–[35] *Komünist Manifesto*'da (1848),[36] kapitalizmin "yeni" tarihsel oluşumunu "üretimin sürekli değiştirilmesinin, bütün toplumsal ilişkilerin kesintisiz bir biçimde altüst edilmesinin, daimi belirsizlik ve çalkantının burjuva çağını önceki bütün çağlardan ayırdığı" bir oluşum olarak niteler radikal bir biçimde. Şu sonuca varır Marx: Önceki tüm değişmez ilişkilerin sürekli ortadan kalkması ve yeni oluşmuş ilişkilerin hemen kaybolup gitmesi, insanların "hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla kurdukları ilişkilerle" ilk kez karşı karşıya kaldığı bir durum yaratır. Berman bu durumun tam tersine de yol açabileceğini belirtir: "'Kesintisiz kargaşa, daimi belirsizlik ve çalkantı' toplumu yıkmak yerine, aslında güçlendirmeye hizmet eder."[37]

Bu "*révolution en permanence*"* (Proudhon) vizyonu, bu tür bir topluma hükmetmeye çalışanlar için şüphesiz imkânsızdır. Sürekli (hatta periyodik) bir ilerleme olarak üretimde devrim yapma dinamiğine ihtiyaç duyan bir toplum, bu üretim tarzı için gerekli olan birtakım toplumsal ilişkilerin stabilizasyonuna da ihtiyaç duyar. Tek tek kişilerin değişen koşullara sürekli uyum sağlaması ihtiyacının (salt iş disiplini sayesinde sağlanmaz bu) yanı sıra, sermaye ile emek arasındaki canalıcı ilişkileri muhafaza etmeye duyulan mütekabil bir ihtiyaç da vardır. Başka bir deyişle, her şeyin ortadan kalkmasına izin verilmez ve, göreceğimiz üzere, tüm yanılsamalar kalıcı olarak çözülüp gitmez.

"Üretim araçlarında ve dolayısıyla da üretim ilişkilerindeki ve bunlarla beraber bütün toplumsal ilişkilerdeki"[38] bu devrimle karşı

* *Fr.* sürekli devrim –*ç.n.*

35. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, s. 89.

36. K. Marx ve F. Engels, "The Communist Manifesto", K. Marx, *The Revolution of 1848* içinde, Harmondsworth, 1973, s. 67-98, özellikle de s. 70-73.

37. Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, s. 95.

38. Marx ve Engels, "Communist Manifesto", s. 70.

karşıya kalındığında, toplumun incelenmesine adanmış bilimlerin rolü ne olur? Eldeki olanaklardan biri, sürekli akış halinde olan bu toplumun "hareket yasaları"nı araştırmaktır. Marx'ın sunduğu seçenek, yani kapitalist toplumun dinamiğini ortaya çıkarmak ve toplumu dönüştürmek için bu bilgiyi "hareketin ön saflarında" bu toplumu uygulamak, eldeki tek seçenek değildir. Çağdaş bir örneği ele alacak olursak, Lorenz von Stein modern toplumdaki hareketlerin karmaşasının ışığında şunu öne sürebilmiştir: "Avrupa toplumunun hayatı sonsuz bir çeşitlilik arz eden, dur durak bilmeyen bir hareket-tir"; bu toplumdaki hareketler, "hareket labirentindeki ağlara" takılıp kalmıştır, öyle ki "çoğu insan şeylerin hareketine ve bu hayatın kanununa dair hiçbir şey görmez". Stein'a göre, bu "hareket labirenti"nden çıkma yollarından biri, "esasen enerjinin hareket etmesine dayanan" bir "İstatistik Sistemi"nde bulunur.[39] Sosyal bilimlerin tarihi, bir diğer seçeneğin de modern toplumdaki stabilizasyon ve bütünleşme kaynaklarını aramak olduğunu ortaya koyar.

Hatta Marx'm kapitalist toplumun "hareket yasaları"m arayışının bile, gençlik yapıtlarında öne sürülenden çok daha zor bir iş olduğu ortaya çıkmıştır. Marx daha 1848'de, burjuva toplumundaki temel ilişkilerin "dinsel ve siyasal yanılsamalarından" kurtulduğunu ya da "burjuvazinin o güne dek itibar gören ve huşu uyandıran her uğraşın halesini sıyırıp attığını" ve ailenin üzerindeki "duygusal örtüyü parçalayıp attığını" iddia eder; ama yirmi yıl kadar sonra, toplumsal ilişkilerin yanılsamalarından sıyrılmış olduğundan o kadar da emin değildir. İnsanlar "akıllarını başlarına toplayıp" gerçek koşulları ve toplumsal ilişkileri ile "yüzleşmek zorunda kalmıyordu", bu toplumsal ilişkiler yalnızca fetişleşmiş biçimleriyle görünüyordu. Eleştirel bir sosyal bilimin görevi –ilişkilerin, taraflarına "görünme" biçimlerini yeniden üretmekle yetinen "avami iktisadın" aksine– "meta fetişizmi"nin "sırrı" ve bu fetişizmin "gizemli karakteri" ile yüzleşerek, meta biçiminin "hiyeroglifini deşifre etmek"ti. Sonraları Benjamin'in de "modernliğin tarihöncesi"nde idrak edeceği gibi, meta biçimi modernliğin toplumsal ilişkilerini simgelemekle kalmaz, bunların kökeni için temel bir kaynak da teşkil eder. Meta dünyasının

39. Alıntılayan E. Pankoke, *Sociale Bewegung –Sociale Frage– Sociale Politik*, Stuttgart, 1970, s. 19-47. İngilizce çevirisi: "Social Movement", çev. David Frisby, *Economy and Society*, 11, 2, 1982, s. 317-46.

"fantazmagorya"sı tam da hareket ve akış halindeki bir dünyadır; burada tüm değerler geçicidir, tüm ilişkiler uçucudur ve birbirinden farksızdır. Gelişmiş para ekonomisinin (zımnen kapitalist ekonominin) sonuçlarına ilişkin analizinde, bu durumu Simmel de kısmen idrak etmiştir. Ama bu meta dünyası daima geçici gibi görünse de, "aynı ilişkilerin –kapitalist üretimi koyutlayan ilişkilerin– mütemadiyen yeniden üretilmesi"[40] ile birlikte yürür. Nitekim bu durum Benjamin'e modernliğe ilişkin imgelerinden birini, yeni olan ile hep-aynı olanın diyalektiği şeklindeki modernlik imgesini sağlar.

Ama meta fetişizmi teorisinin kimi yönlerini gündeme getirmeden önce şunu vurgulamak gerek: Marx'ın meta analizi, toplumsal gerçeklik fragmanından yola çıkan metodolojik bir modernlik yaklaşımına dayalıdır doğrudan doğruya. Marx *Kapital*'de, bir bütün olarak kapitalist sisteme ilişkin en gelişmiş analizine, bu sistemin görünüşte en önemsiz unsurunu –metayı– inceleyerek başlar. Marx'ın kendisinin de kabul ettiği gibi, "En büyük güçlüğü Birinci Bölüm'ün, özellikle de meta analizini içeren kısmın anlaşılması yaratacaktır".[41] Marx'a göre, iktisadi araştırmalar, değer biçiminden ziyade "içerik bakımından daha zengin ve daha karmaşık olan biçimlerin analizi"nde başarılı olmuştur; bunun sebebi de kısmen "vücudun bütününü incelemenin hücrelerini incelemekten daha kolay olmasıdır". Ama,

> ... burjuva toplumu için emek ürününün meta biçimi ya da metanın değer biçimi, iktisadi bütünün hücre biçimidir. Bunun analizi, eğitimsiz olanlara, olsa olsa kılı kırk yarmak gibi görünür. Burada söz konusu olan gerçekten de kılı kırk yarmak – tıpkı mikroskobik anatomide olduğu gibi.[42]

"Kapitalist üretim tarzının hüküm sürdüğü toplumların zenginliğinin büründüğü temel biçim" ile işe başlayan Marx, değer biçiminin "sırrını" ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Kapitalist üretimin görü-

40. K. Marx, *Theories of Surplus Value*, III. Kısım, Londra, 1972, s. 514.

41. K. Marx, "Preface to the First Edition", K. Marx, *Capital*, c. I, Harmondsworth, 1976, s. 89; Türkçesi: "Almanca Birinci Basıma Önsöz", *Kapital*, c. I içinde, çev. Mehmet Selik ve Nail Satılgan, İstanbul: Yordam, s. 17 (*Kapital* çevirisinden yapılan alıntılarda söyleyiş düzeyinde ufak tefek değişiklikler yapılmıştır. – *ç.n.*) Marx'ın çıkış noktasının ayrıntılı bir analizi için bkz. D. Sayer, *Marx's Method*, Brighton/Atlantic Heights, New Jersey, 1979.

42. Marx, *Kapital*, c. I, s. 18.

nüşte önemsiz olan bu fragmanı, aslında rahatlıkla görmezden gelebileceğimiz bir şeymiş gibi gelir bize: "Meta, ilk bakışta, kolayca anlaşılan sıradan bir şey gibi görünür. Ama analizi, onun metafizik safsatalarla ve teolojik süslerle dolu çok karmaşık bir şey olduğunu gösterir."[43]

Kapitalizmde üretim güçlerinin bu fenomenal gelişiminin bedellerinden biri de, kapitalist işlemlerde fiilen meydana gelen şeylerin hem üstü örtülü hem de tersyüz edilmiş gibi görünmesidir. Önceki toplum biçimlerinde, toplumsal üretim ilişkileri "çok daha yalın ve şeffaf" iken, kapitalizmde, örneğin emek ürünleri "gizem"le, "büyü"yle çevrilidir. Aslında "metalar dünyasının bu tamamlanmış biçimi –para denen biçim– kişisel emeğin toplumsal mahiyetini ve dolayısıyla tek tek işçiler arasındaki toplumsal ilişkileri açıklığa kavuşturmak yerine nesnel olarak perdeler, bu ilişkileri maddi nesneler arasındaki ilişkiler gibi gösterir".[44] Mübadele edilen şeyler arasındaki uçucu ve keyfi ilişkilerden adeta büyülenildiğinden, "rastlantısal ve sürekli olarak dalgalanan mübadele ilişkilerinde, kendi ürünlerinin, üretilmeleri için toplumsal olarak gerekli olan çalışma süresini, düzenleyici doğa yasası olarak... kabul ettirdiğini"[45] idrak etmek iyiden iyiye zorlaşır. Başka bir deyişle, keyfi ve ele avuca sığmaz görünen şey hep-aynı'yı gizler.

Başka bir ifadeyle, "meta biçiminin esrarlı bir şey oluşunun nedeni",

> ...insanlara, kendi emeklerinin toplumsal niteliğini, emek ürünlerinin nesnel nitelikleri olarak, bu şeylerin toplumsal ve doğal özellikleri olarak yansıtmasıdır... Buna karşılık meta biçimi ve bunun kendisini ortaya koymasına aracılık eden emek ürünlerinin değer ilişkisi, kendi fiziksel doğaları ve bundan kaynaklanan nesnel ilişkilerle hiçbir bağlantıya sahip değildir. Bu noktada meta biçimi, o insanların gözünde şeyler arasındaki bir ilişki biçimini alan, ama aslında insanların kendileri arasında olan belirli bir toplumsal ilişkiden başka bir şey değildir.[46]

Kapitalist üretim tarzında, toplumsal ilişkilerin üzerindeki bu yeni "örtü"nün varlığının doğurduğu sonuçlardan biri de şudur: Bu

43. *A.g.y.*, s. 81. 44. *A.g.y.*, s. 85.
45. *A.g.y.* 46. *A.g.y.*, s. 82.
47. Marx, *Surplus Value*, III. Kısım, s. 453.

ilişkilerin analizi "gizli bağlantılardan ve aradaki birleştirici bağlardan azade, yüzeyde görünen varoluş biçimleri"[47] ile sınırlanamaz. "Burjuvazinin üretim aktörlerinin içinde yaşadıkları ve mümkün olanlar içinde en iyisi saydıkları kendi dünyaları hakkındaki bayağı ve bencilce düşünceleri"[48] ile sınırlı kalamaz. Eleştirel bir analiz "burjuva üretim ilişkilerinin iç bağlantılarını" araştırmalıdır.[49]

Bu analizin hareket noktası, görünüşte önemsiz olan meta ve meta biçimi hücresidir; ama bu hücre salt fenomen biçiminde, doğal bir ürünmüşçesine tanımlanacak bir şey olarak tasavvur edilmez. Meta biçimi, klasik siyasal iktisatta bile çoğu kez gözardı edilen tarihsel bir özgüllük taşır. Marx'a göre:

> Emek ürününün değer biçimi, burjuva üretim tarzının en soyut, ama aynı zamanda en genel biçimidir; bu da, *burjuva üretim tarzını özel bir toplumsal üretim türü kılar ve dolayısıyla ona özel bir tarihsel nitelik verir.* Bundan ötürü, söz konusu üretim tarzına toplumsal üretimin ebediyen kalacak doğal bir biçimi gözüyle bakılırsa, değer biçiminin, yani meta biçiminin, daha sonra gelişen para biçiminin, sermaye biçiminin, vb. özgül yanları, kaçınılmaz olarak, gözden kaçırılır. [Vurgu bana ait][50]

Nitekim daha önce de gördüğümüz üzere, Marx meta analizinde, modernliğin boyutlarından birini, aynı üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesini gizleyen yeni metaların sürekli ortaya çıkması sürecine yerleştirmiştir, ancak burada şuna işaret etmektedir: Bu özel üretim tarzı "tarihsel ve geçici mahiyeti"ni "toplumsal üretimin ebedi doğal biçimi" yanılsamasında gizler.

Dahası, burjuva toplumunun tamamı meta biçiminin "büyüsü" altındadır; bu büyü, "paranın büyüsü"nün "para fetişi muamması"nı, faiz veren sermayenin "nihai otomatik fetişi"nin "kusursuz fetişi"ni ve "kapitalist üretim ilişkileri"nin "gelir ve gelir kaynakları biçimindeki *en fetişist* ifadesi"ni yaratır. M-P-M, P-P' hiyeroglifleriyle ve Rant (Toprak) – Faiz (Sermaye) – Ücret (Emek)'ten oluşan "Üçleme Formülü"yle ilgili muammalar, ancak "büyülenmiş bir dünyada yaşayan, kapitalist üretime iştirak edenlerin"[51] bakış açısını reddettiğimiz zaman "gözümüzü alacak kadar görünür hale gelir".

48. Marx, *Kapital*, c. I. s. 90n.
49. *A.g.y.* 50. *A.g.y.*, s. 90.
51. Marx, *Surplus Value*, III. Kısım, s. 514.

Bu evrensel eşdeğerlinin "gizemi", para "tüm insan emeğinin dolaysız tecessümü" olarak görüldüğü anda çözülür gider.

İnsanların kendi toplumsal üretim süreçlerinde birbirlerinden kopuk atomlar halinde yer almaları ve dolayısıyla aralarındaki üretim ilişkilerinin, kendi denetimlerinden ve bilinçli bireysel eylemlerinden bağımsız, maddi bir biçim alışı, önce emek ürünlerinin genel olarak meta biçimine bürünmeleriyle kendini gösterir. Bu nedenle, para fetişi muamması, daha çok görünürlük kazanmış, göz kamaştıran meta fetişi muammasından başka bir şey değildir.[52]

Ama kapitalist toplumda fetişleşmiş görünen yalnızca meta ve para değildir. Sermayenin kendisi de fetişleşmiş görünür; ama bu durum, sermaye ne "sermayedarın işçiyle ilişkisinin hep önkabul olarak alındığı ve varsayıldığı" üretimde konumlandığında, ne de en azından kârın "mübadelenin sonucu olarak, yani bir şeyden değil de toplumsal bir ilişkiden kaynaklanan bir şey gibi açıklandığı" ticari sermayenin dolaşım süreci olarak göründüğünde gerçekleşir. Sermaye, faiz veren sermaye ya da para-sermaye olarak göründüğünde, "nihai biçimindeki sermaye" olarak görünmüş olur ve "dolayısıyla da belirli bir zaman aralığında belirli bir kâr sağlar". Bu durumda para-sermaye "büsbütün karanlık ve gizemli bir şey olup çıkar". Başka bir deyişle, P-P' olarak para-sermaye P-M-P' durumunu gizlediğinde, "nihai *otomatik fetiş* kendi kendine genişleyen değer, para doğuran para" haline gelir ve "bu biçimiyle de artık kökenine dair hiçbir iz taşımaz. Toplumsal ilişki şeylerin (para, metalar) kendi kendileriyle kurduğu bir ilişki olarak sona erer"[53] ve "paranın gerçekten sermayeye dönüşümü yerine, tek görünen bu sürecin boş biçimi olur".[54] Marx "mükemmel fetiş" muammasını bir adım ileriye, "'bileşik faiz' veren sermaye"nin "sermayenin faiz veren sermaye olarak tam anlamıyla *nesneleşmiş, tersine çevrilmiş* ve *düzensizleşmiş*" haline, yani "sermayenin kavranamaz biçimi"ne kadar götürür. Burada "sermaye Moloch* olarak görünür ve kendi hakkı olan, ken-

* Eski Sami kültüründe, uğruna çocukların kurban edildiği bir tanrının adı olan Moloch, günümüzde de bazı dillerde, büyük fedakârlıklar isteyen kişiler ya da olaylar için kullanılır. –*ç.n.*

52. Marx, *Kapital*, c. I, s. 101.
53. Marx, *Surplus Value*, III. Kısım, s. 455.
54. *A.g.y.*, s. 458.

disine ait olan dünyanın yine kendisine kurban edilmesini ister; gelgelelim tam da kendi doğasından kaynaklanan meşru talepleri hiçbir zaman karşılanmaz, gizemli bir kader bu talepleri devamlı boşa çıkarır."[55]

Ardı ardına "gizemli varlıklar" yaratan, kapitalist üretim tarzına özgü "bu büyülü ve çarpık dünya"nın tanımı, Marx'ın tabiriyle, "Üçleme Formülü"nde bulunur: "Sermaye kârı (teşebbüsün kârları artı faiz), toprak rantı, emek ücretleri – bu üçleme biçimi, toplumsal üretim sürecinin tüm gizemlerini bünyesinde taşır."[56] Aslında "genel anlamda değer ve zenginliğin bileşenleri ile kaynakları arasındaki bağlantı olan bu ekonomik üçleme",

> ...kapitalist üretim tarzının mistifikasyonunu, toplumsal ilişkilerin şeyleşmesini ve maddi üretim ilişkilerinin tarihsel ve toplumsal özgüllükleriyle doğrudan birleşmesini tamamlar: hem toplumsal karakterler hem de salt şeyler olan Bay Sermaye ve Bayan Toprak'ın musallat olduğu, büyülü, çarpık ve tersine dönmüş dünya.[57]

Siyasal iktisat "biliminin *mezarlığını*" mesken tutanlar da dahil olmak üzere "değerin farklı kısımlarının karşı karşıya geldiği bu *yabancılaşmış biçimden* hiç mi hiç rahatsızlık duymayanlara" göre, "artık değerin farklı biçimleri ile kapitalist üretimin farklı biçimlenimleri, yabancılaşmış biçimler değil, heterojen ve bağımsız biçimler olarak, farklı olan ama *karşıt* olmayan biçimler olarak karşı karşıya gelir".[58] Dolayısıyla bu "üretim etmenleri" ve farklı gelirler,

> ...birbiriyle düşmanca bir bağlantı kurmaz, çünkü bunlar arasında herhangi bir iç bağlantı yoktur. Yine de, üretimde beraber çalışırlarsa, o zaman uyumlu bir faaliyet, bir uyum ifadesi olur bu... Bunlar arasında bir çelişki varsa bile, ortaklaşa yarattıkları değerin daha büyük kısmını hangi aktörün alacağı konusundaki rekabetten kaynaklanır yalnızca.[59]

Kapitalist üretim tarzına ait unsurların "metamorfozunu" aydınlatmayı ve bunlar arasındaki "gizli iç bağlantıları" ifşa etmeyi yalnızca "Şeylerin görünüş biçimi özleriyle dosdoğru örtüşseydi, bü-

55. *A.g.y.*, s. 456.
56. Marx, *Capital*, c. 3, Harmondsworth, 1981, s. 953.
57. *A.g.y.*, s. 969.
58. Marx, *Surplus Value*, III. Kısım, s. 503.
59. *A.g.y.*

tün bilimler lüzumsuz olurdu" varsayımını kabul eden en eleştirel analiz becerebilir.

Bütün bunların geçerliliği kabul edildiğinde, Marx'ın anahatlarını çizdiği modernliğe ilişkin deneyimlerle özdeşleşme anlamında modernist olmadığı apaçık ortaya çıkar. Örneğin Habermas'ın, modernlik projesiyle ilgili, "uçucu ve gelgeç olana aşırı değer biçmekte... lekelenmemiş, daha el değmemiş şimdiye duyulan dile getirilmemiş arzu vardır"[60] şeklindeki savı Marx'ın modernlik izahına hiçbir surette uygulanamaz, zira bu izah ne halihazırdaki topluma dair böyle bir gizli arzu dile getirir ne de "geçmişe karşı soyut bir muhalefeti" saklar. Marx'a göre, çözümlediği kapitalist toplum geçici olmaya mahkûmdur. On dokuzuncu yüzyılın sonunda ve daha ilerisinde, Avrupa'daki Marksist yönelimli sosyalist hareketler, bu perspektifi koruduğu ölçüde, sosyolojinin kendi modernlik analizlerine "musallat olan hayalet" haline gelmiştir.

Aslında Marx kapitalizmde modernlik deneyimlerinin "kökenleri"ni belirlediği ölçüde, kendisinin analizi bu "kökenler"in, aktörleri için neredeyse tamamen meçhul olduğunu ima eder. Meta mübadelesinin gizeme bürünmüş dünyası uçucu, geçici, keyfi ve birbirinden farksız bir toplumsal ilişkiler kümesi izlenimi yarattıysa bile, bu ilişkileri deneyimlemek bir bütün olarak kapitalist toplumun geçici bir doğası olduğunu fark etmeye imkân vermemiştir. Görünüşte kendi kendini ebediyen yeniden üreten doğal bir süreç olan bu dünya, bir başka düzeyde tam da bu geçici doğanın üzerini bir örtüyle kaplamıştır. Modernliğin diyalektiği, avami siyasal iktisat tarafından gizlenmiş, kapitalist ilişkilerin "büyülü dünyası"nda rol alanlar için gizli kalmıştır. Ebedi, doğal ve uyumlu olan geçici, tarihsel ve çelişkili olanı maskelemiştir.

60. Habermas, "Die Moderne", s. 447.

IV

Bütün temellerin delicesine, düşüncesizce tahrip edilip parçalara ayrılması; çözülerek, mütemadiyen akıp giden bir sürekli evrime dönüşmesi; modern insanın yaptığı ne varsa hepsinin durmamacasına bağlarından çözülmesi ve tarihselleşmesi; kozmik ağın ortasındaki büyük örümcek – bütün bunlar ahlakçıları, sanatçıları, dindarları, hatta devlet adamlarını kaygılandırıp umutsuzluğa sürükleyebilir; *bizler* bir kereliğine bu durumun bizi neşelendirmesine izin vereceğiz...

FRIEDRICH NIETZSCHE, *Zamana Aykırı Bakışlar*

"Modernlik Üzerine"

Bize ne itibar kazandırıyor
Bize itibar kazandıran bir şey varsa, o da şu: Biz *ciddi* olanı başka bir yerde tespit ettik: Tüm çağlarda hiçe sayılan ve bir kenara konan *en bayağı* şeyleri ciddiye alıyoruz – buna karşılık "güzel duyguları" ucuza elden çıkarıyoruz.
... "En küçük dünya"nın evrensel olarak belirleyici dünya olduğunu keşfettik...
...varoluşun tüm *zorunluluklarını* ciddiye aldık ve tüm "duygulu güzellikleri" de bir nevi "gamsızlık ve havailik" diye *hiçe saydık.*
Bugüne dek en çok hiçe sayılan şeyleri her şeyin üstüne koyduk.

FRIEDRICH NIETZSCHE , *Artakalan Fragmanlar*

Ebedi dönüş kavramının önemi, burjuvazinin bizzat harekete geçirdiği, üretim tarzının ufukta görünen gelişiminin gözlerinin içine artık bakamamasında yatar. Zerdüşt'e ait ebedi dönüş kavramı ile yastık kılıfının üzerindeki "Kısa bir uyku çek" sloganı birbirini tamamlar.

WALTER BENJAMIN, *Zentralpark*

Çağdaş toplumun mistifikasyon ve yanılsamayla muğlaklaşmış olduğunu düşünen bir tek Marx değildi. Friedrich Nietzsche de, tamamen farklı bir bakış açısından, bu sonuca ulaşmıştı. Ama Nietzsche'nin çağdaş toplum ve modernlik (bu konudan alenen söz ediyordu sık sık) eleştirisi, bambaşka öncüllerden yola çıkar. Bununla birlikte Marx'ın eleştirisiyle biçimsel düzeyde kayda değer paralellikler bulunur. Aslında bu karşılaştırmayı tersine çevirecek olursak, Marx'ın, 1848 krizi ve sonrasında yaşananlar bağlamında, çağdaş

durumla ilgili yaptığı analizdeki bazı yönler, Nietzsche'nin yirmi-otuz yıl sonra tespit ettiği krize bakışıyla benzerlikler taşır. Örneğin Hugo Fischer,[61] Marx'ın *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i* kitabından bir pasaj zikreder; bu pasajda Marx Fransa'da 1848 devrimi "döneminin kendine özgü fizyonomisi"ni şöyle özetler: "Tarihte gri üzerine griyle resmedilecek bir kesit varsa, işte budur. İnsanlar ve vakalar... bedenlerini kaybetmiş gölgeler gibi görünürler."[62] "Çığlık çığlığa bağıran çelişkilerin rengârenk karışımı"nı barındıran bir dönemdir bu:

İki monarşinin... birleşik alçaklığından başka bir şey olmayan, emperyalist etiketli bir cumhuriyet: İlk özel hükmü ayrılık olan ittifaklar, ilk yasası kararsızlık olan mücadeleler, huzur ve sükûn adına hoyrat, içeriksiz ajitasyon, devrim adına en törensel sükûn vaazı, hakikatsiz tutkular, tutkusuz hakikatler, kahramanı olmayan kahramanlıklar, hadisesiz tarih. Aynı gerilmelerin ve boşalıp rahatlamaların sürekli tekrarıyla yorgun, tek zembereği takvimmiş gibi görünen bir "gelişme". Periyodik olarak, çözüme ulaşmadan, sırf birbirlerini dağılmak üzere tırmanıyor görünen çelişkiler. "Dünya batıyor" tehlikesi karşısında gösterişli gayretler ve burjuvaca korkular; bu arada dünyayı kurtaranların... en ucuzundan entrikaları ve saray komedileri.[63]

Ama bu Marx için, devrim koşullarında bir krizin gelişmesine dair retorik bir betimleme oluşturur, krizin "yüzeysel görünüşü de sınıf mücadelesinin üzerini örter"; Nietzsche'ye göreyse, şimdi'nin sürekli dekadansını, modernliğin topyekûn dekadansını, sahici duygulardan yoksunluğunu, yanlış hakikatlerini, boş tarihselciliğini, hep-aynı'nın ebedi dönüşünü betimler ve bu da hiçbir şeyin üzerini örtmez ya da altta bir şeyler saklamaz. Hatta modernlik, şimdiki zaman, tüm değerlerin tersine çevrilmesi, bu maskeler ve yanılsamalar dünyası *demektir*.

Dekadans olarak modernlik "şimdiki hayatın geçirgenliğini ilan eder". Fischer'e göre, dekadans "yaşadığımız çağdaki tüm düzenlemelerin, tüm dünya görüşlerinin, tüm siyasal ve toplumsal biçimle-

61. H. Fischer, *Nietzsche Apostata oder Die Philosophie des Argernisse*, Erfurt, 1931, s. 13 vd.

62. K. Marx, *Surveys from Exile*, Harmondsworth, 1973, s. 171; Türkçesi: *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2010, s. 65.

63. *A.g.y.*, s. 170; Türkçesi: *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*, s. 65.

rin geçiciliğine ilişkin en derin ve en uygun nitelemedir".[64] "Şimdi" nin gerçekliğine sıkı sıkıya bağlıdır. Nietzsche'nin görevi dekadansın analizidir: "*Düzenleyici* gücün, 'güç istenci'"nin çürümesinden kaynaklanan "insan dekadansının biçimleri"nin analizi. Geriye uzlaşımlardan ve görünüşlerden oluşan boş bir kabuktan başka bir şey kalmaz: "Modern insan fenomeni görünüşten ibaret hale gelmiştir; temsil ettiği şeyde görünmez, bilakis bunun tarafından gizlenmiştir."[65] Nietzsche'nin modernlik analizi şimdiki zamandaki dekadans biçimlerinin bir betimlemesi değildir yalnızca, bunların bir eleştirisidir aynı zamanda. *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de kimi yerde açıkça dile getirilmiştir bu; Nietzsche "Bu kitap... esas itibariyle bir modernlik eleştirisidir," diye ilan eder: Hem yayımlanmış yapıtlarından çoğunu hem de yayımlanmamış metinlerini pekâlâ anlatabilecek bir hedeftir bu.

Nietzsche'nin modernlik analizinin hareket noktası şimdiki zaman eleştirisinde yer alıyorsa şayet, modern toplumun biliminden –sosyolojiden– yola çıkmıyor demektir. Sosyoloji "dekadansın bilimsel idealler üzerindeki bilinçdışı etkisine" kanıt oluşturur; sosyoloji "deneyim aracılığıyla toplumun *çürümüş biçimini* bilebilir ancak" ve "sürü içgüdüsü"nün semptomudur.[66] Kendi nesnesinin –toplumun– yapısını sökmeye bakar yalnızca. Aslında "*modern toplum* ne 'toplum' ne de "gövde", yalnızca hasta bir bileşenler yığınıdır".[67] Yanıltıcı bir bilim olan sosyoloji, başka bilimlerle beraber "yanıltıcı dünya"yı araştırır. Şimdi'nin modernliğini inceleyeceksek, o zaman başka bir yaklaşım, başka bir nesne arayıp bulmamız gerekir. Nietzsche sosyolojinin yerine, tahakküm yapılarının ve bir bütün olarak modern kültürü, kültürel karmaşayı içeren toplumsal yapıların incelemesini koyar.[68]

Gerek "modernlik ideolojisi", gerek "modern fikirleri" bildiren yanlış sözcüleri ile, bu modern kültürü tanımlayan, dekadansı ve sa-

64. Fischer, *Nietzsche Apostat*, s. 16.

65. F. Nietzsche, *Untimely Meditations*, çev. R. J. Hollingdale, Cambridge, 1983, s. 216; Türkçesi: *Zamana Aykırı Bakışlar*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006.

66. F. Nietzsche, *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, G. Colli ve M. Montinari (haz.), Berlin/New York, 1980, c. 13, s. 238.

67. *A.g.y.*, s. 504.

hici tüm değerlerin dağılmasıdır. Değerlerin yerine yanılsamalar geçer: "Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, içinde yaşadığımızı farz ettiğimiz dünyanın *yanıltıcı doğası*, hâlâ görebildiğimiz en kesin ve sağlam şeydir."[69] Dolayısıyla Nietzsche'nin modern ideoloji eleştirisi "en temel noktalar bakından bir modernlik eleştirisi" ve zorlu bir alternatif arayışıdır büyük ölçüde. Bu alternatif, yanlış bir şimdinin yanına açık seçik şekilde doğru bir geçmişin konması değildir. Her alternatif, şimdinin modernliğinin gerçek doğasını idrak etme külfetini varsayar ki bunun amacı da "ruhsuz ya da ruhu taşlaşmış bir toplum"daki, "salt dekoratif amaçlı koca bir kültür"deki "*hayali ihtiyaçları* gidermekle yükümlü bir köle topluluğu"na ait olan bir kültür yerine, "gerçek ihtiyaçlara karşılık gelen bir kültür"[70] tasavvur etmektir.

Daha yakından bakıldığında, bu modern kültür korkunç bir hastalığa yakalanmış görünür. Geleceğin gerçek filozofu,

> ...artık evrensel olan acele ve telaş, hayatın gitgide artan hızı, düşüncelere dalmanın ve sadeliğin tümden sona ermesi üstüne kafa yorduğunda, gördüğü şeyin, kültürün topyekûn imha edilmesi ve kökünün kazınması olduğunu düşünür neredeyse. Dinin suları çekiliyor ve arkasında bataklıklarla pis su birikintileri bırakıyor; uluslar alabildiğine düşmanca birbirlerinden uzaklaşıyor ve birbirlerini paramparça etmeye can atıyor gene. Hiçbir kısıtlama olmaksızın ve en basiretsiz *laissez-faire* (bırakınız yapsınlar) ruhuyla yürütülen bilimler, sımsıkı sarılınan bütün inançları yerle bir edip ortadan kaldırıyor; son derece aşağılık bir para ekonomisi eğitimli sınıf ve zümreleri silip süpürüyor. Dünya hiç bu kadar dünyevi, hiç bu kadar sevgisiz ve iyilikten yoksun olmamıştı... Çağdaş sanat ve bilim de dahil her şey, yaklaşan barbarlığa hizmet ediyor. Kültürlü insan yozlaşıp kültürün en büyük düşmanı haline gelmiş, zira evrensel hastalığın varlığını yalanlamak ve böylece doktorları engellemek istiyor.[71]

"Modern hayatın resmindeki zayıf konturlar ve renklerin sıkıcılığı" ile, "çağımızın gürültülü, düzmece kültürü" ile karşı karşıya

68. Nietzsche'nin sosyolojiyle ilişkisi ve kendisinin "karşı-sosyoloji"si için bkz. H. B. Baier, "Die Gesellschaft – ein Schatten des toten Gottes. Friedrich Nietzsche und die Entstehung der Soziologie aus dem Geist der decadence", *Nietzsche Studien*, 10/11, 1981/82, s. 6-22.

69. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, c. 5, s. 52.

70. Nietzsche, *Untimely Meditations*, s. 229.

71. *A.g.y.*, s. 148-9.

kalan bireyler "tedirginlik" sergiler, "acele acele ve kafayı sırf kendilerine takmış bir şekilde düşünürler" ki bu da onların "atomlar ve atomik kaos çağında", "tam anlamıyla kaçınılmaz olan... atomik devrim"den, "tam anlamıyla her şeyin temeli olan kargaşa"dan pek de haberdar olmadıklarını gösterir. Aslında bu parçalanmış evren dayanıksız bir yapıdır, zira "modern dünyamızdaki her şey başka şeylere o kadar bağlıdır ki tek bir çiviyi sökmek bile bütün binanın sarsılıp çökmesine yeter". Bu yüzden de "kendi çağımızı nitelendiren tekinsiz toplumsal emniyetsizlik"ten[72] bihaber olmamız mümkün değildir.

O halde modern kültürün simgelediği, modernliğin ele avuca sığmaz, geçici ve tesadüfi doğasıdır. Modern kültür

> ... aşırı görgülü olmayı ve en yeni modaları, gelip geçici, hatta ele avuca sığmaz şeyleri içeriden hızlıca kavramayı gerektirir: Bundan başka bir şey de gerektirmez! Bunun sonucunda, modern kültür şu üç M'nin kölesi olan gazetecilerin menfur doğasında cisimleşir: *Moment* (an), *Meinungen* (kanılar) ve *Moden* (modalar); birey bu kültürle ne kadar çok yakınlık kurarsa, o kadar çok gazetecilere benzer.[73]

Nietzsche modernliğe özgü simgesel değeri olan bu toplumsal tipi, amacı insanları "kaderin sillesine ve ani akıbetlerine" karşı korumak ve "her tür sürprize hazırlamak" olan gerçek filozofla karşılaştırır. Felsefe insanların "gelip geçici ânı fazlasıyla ciddiye almasına mani olabildiği sürece, "bu hızın, ânın nefes nefese kavranışının, her şeyi daha en baştan dallarından kırıp atan bu taşkın telaşın, insanların yüzünde derin izler bırakan ve yaptıkları her şeye adeta dövme işleyen bu koşturmaca ve kovalamacanın en büyük düşmanı olur".[74] Modern sanat da bu "modern hayat tarzını... aceleci ve aşırı tahrik olmuş dünyeviliğinin bir yansıması olarak, çok kapsamlı dağılma ve yayılma yolları olarak, tahrikler ve uyarılmalardaki sürekli değişimden hiç yorulmayan... içerideki kişinin iyi ya da kötü 'zevke' sahip olup olmadığına bakmaksızın her zevke hitap eden, bütün Batı ile Doğu'nun baharatçı dükkânıymış gibi"[75] gösterir. Nitekim modern sanat "can sıkıntısından kaçış"tır. Modern hayat da

72. *A.g.y.*, s. 209.
73. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, c. 7, s. 817.
74. *A.g.y.*, s. 814-5. 75. *A.g.y.*, s. 815.

insanların "*tesadüfi olan aracılığıyla eğitimi*"nin ötesine ne kadar az geçebildiğinin göstergesidir.

Ama tıpkı gerçek bir filozofun modernliğin dekadansına karşılık verebiliyor olması gibi, sanat da –en azından *Güç İstenci*'nde ve başka yapıtlarda– olumlu bir güç içerdiğinden, "insan dekadansı biçimleri"ne yönelik bir karşı-hareket olarak hizmet edebilir.[76] Daha *Zamana Aykırı Bakışlar*'da bile, Nietzsche "modern çağda tek umut ışığı olan sanatın kurtarıcılığı"ndan[77] bahseder. Ayrıca dekadans "süresince kendimizi *tarihdışıymışçasına* hissetme yeteneği"ne sahip olduğumuz müddetçe, bu dekadansa tam da gelip geçen ânın içinde karşılık verilebilir. "Ânın eşiğinde derinlere dalamayan ve bütün geçmişi unutamayan... mutluluğun ne demek olduğunu asla bilemeyecektir."[78] Tarihüstü bir yeteneğe sahip olanlar için, "bu dünya eksiksizdir ve her bir ânında da hedefine ulaşır".[79] Bu yetenek, modern toplumun çıkıntıları düzlenmiş kaotik yığınlarında değil, üstün (*Vornehmheit*) hünerleriyle öne çıkanlarda bulunur. Bu ebedi ânı yalnızca bu kişiler kavrayabilir. Nietzsche "Goethe'nin 'ahir ömründen' birkaç yıl karşılığında, bir yığın cafcaflı modern hayatı seve seve vereceğini... böylelikle de ânın lejyonerlerinden gelecek her tür güncel talimattan korunmuş olacağını"[80] söyler.

Bu tür düşüncelerin bağlamı, Nietzsche'nin modernlik ile tarih arasındaki ilişkiye dair eleştirisidir. Modernliği tanımlayan şey geçici, ele avuca sığmaz bir şimdi üzerindeki vurguysa şayet, görünüşte buna karşıt olan bir özellik daha kazanıyor demektir: "Tarihe... doymak", "hayat geçmişi besleyici bir yiyecek olarak nasıl kullanacağını artık bilemediğinden, hayatın plastik güçlerine saldıran *tarih hastalığı*".[81] "Her yerde henüz olmuş şeyleri, tarihsel şeyleri gören, ama olagelen şeyleri, ebedi şeyleri görmeyen" ve "insandan temeldeki bütün huzurunu ve güvenliğini", baki ve ebedi olana inancını çekip alan bilimsel tarihe doymuş olmanın ortaya çıkardığı bu tarihselcilik "hastalığı"nın çaresi, tarihdışı ve tarihüstü olanda bulunur. Bunlar modernliğin kontrpuanını teşkil eder. Şöyle der Nietzsche: "Tarihdı-

76. Bkz. R. R. Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt, 1978, s. 10 vd.

77. Nietzsche, *Untimely Meditations*, s. 221.

78. *A.g.y.*, s. 62. 79. *A.g.y.*, s. 66.

80. *A.g.y.*, s. 106. 81. *A.g.y.*, s. 120.

şı derken, kişinin kendisini sınırlı bir *ufka* kapatma ve unutma sanatı ve gücünü kastediyorum; 'tarihüstü' derken de gözleri oluş'tan uzaklaştırıp varoluşa ebedilik ve değişmezlik özelliğini bahşeden şeye, *sanat* ve *dine* yönelten güçleri kastediyorum."[82] Baudelaire'in estetiğe dair düşüncelerinin yankısı barizdir burada.

Peki geçmişe ilişkin gerçek bir tarihsel bilgi var mıdır? Böyle bir bilgi varsa bile, "özü itibariyle öznel" olan modern kültürün içi boş şimdisinden dolayı değil, "*şimdinin enerjisini tümüyle tüketmesi sayesinde*" vardır. Aslında "geçmiş, dile geldiği zaman bir kâhin gibi konuşur hep: Geleceğin mimarıysanız ve şimdiki zamanı biliyorsanız geçmişi anlayabilirsiniz ancak."[83] Ama "geleceğin mimarı"nın geçmişe dair bir "ters çevirme" seçeneği olduğu anlamına gelmez bu. İleriye giden yol sadece şimdi'den geçer: "Bu konuda yapacak bir şey yok: İleri gidilmesi *gerekiyor* ki bu da *adım adım dekadansa gitmek* demek (*benim* modern 'ilerleme' tanımım bu...)."[84] Geçmişe yanlış bir anlam kazandıran da ilerlemeye duyulan işte bu modern inançtır. Sözünü ettiğimiz inanç bu anlamı büyük önermelerle ve şeylerin karşı konulmaz büyük seyriyle ortaya koyar. Gelgelelim Nietzsche "tarihin genel önermeleri sanki bütün girişimin meyveleriymiş gibi, tarihin anlamının bu önermelerde bulunduğunun düşünülmeyeceği; bu anlamın değerinin aksine, bilindik, belki de basmakalıp bir tema, sıradan bir melodi kazanmasına ve bu anlam üzerine ilham yoluyla çeşitlemeler yaratmasına ve anlamı geliştirmesine, yoğun bir simge düzeyine yükseltmesine, böylelikle de özgün temada koca bir derinlik, güç ve güzellik dünyası ortaya çıkarmasına bağlı olduğunun görüleceği"[85] umudunu taşıdığını söyler. Dolayısıyla Nietzsche ciddi ciddi "bütün çağlarda hiçe sayılan *en bayağı* şeyleri", "en küçük dünya"yı, başka bir deyişle önemsiz fragmanları ele alır.[86]

Sahici bütünlüğün artık var olmadığı sonucu çıkar buradan. Nietzsche bu durumu modern varoluşun –toplumsal, siyasal, ahlaki,

82. *A.g.y.*, s. 120. 83. *A.g.y.*, s. 94.

84. F. Nietzsche, *Twilight of the Idols, The Anti-Christ*, çev. R. J. Hollingdale, Harmondsworth 1968, s. 96; Türkçesi: *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Bankası Kültür, 2010; *Deccal*, çev. Oruç Aruoba, İstanbul: İthaki, 2003.

85. Nietzsche, *Untimely Meditations*, s. 92-3.

86. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, c. 13, s. 236.

bireysel, vb.– bütün alanlarıyla ilgili olarak vurgular. Nietzsche bunu "*yazınsal* dekadans" diye nitelendirerek dramatik bir vurgu verir. Bu dekadans da şunlarla ilgilidir:

...hayat artık bütünlükler içinde yaşamıyor. Sözcük hükümran olup cümleden fırlıyor, cümle başa geçip sayfanın anlamını gizliyor, sayfa bütüne malolmak pahasına hayat kazanıyor – bütünlük artık bütünlük olmaktan çıkıyor. Ama her dekadan üslubun görüntüsü böyledir: Hep atomların anarşisi, istencin parçalanışı, ahlaki terimlerle ifade edersek, "bireysel özgürlük"... – siyasal bir teori olacak biçimde kapsamı genişletilir bunun: "herkese *eşit* hak". Hayat, *eşit* hayatiyet, en küçük biçime geri çekilen hayat enerjisi ve coşkunluğu, geriye kalan *yoksullaşmış* hayat. Her yerde felç, angarya, cansızlık *ya da* husumet ve kaos var... Bütün artık yaşamıyor; terkip edilmiş, hesaplanmış, yapay, insan elinden çıkma bir şey artık o.[87]

Nitekim Nietzsche'nin yazınsal dekadans eleştirisi, toplumsal yapının bütünü için de geçerlidir. "Modernlik eleştirisi" olarak şunu vurgular Nietzsche: "Kurumlarımız artık hiçbir işe yaramıyor... Ama esas sorun onlarda değil, *bizde*."[88] Bunun sebebi de şu: "İnsan bugün için yaşıyor, çok hızlı yaşıyor – çok sorumsuzca yaşıyor: 'Özgürlük' denen şey bu işte. Kurumları kurum yapan şey hor görülüyor, nefret uyandırıyor, reddediliyor." Aslında "bütün Batı, kurumları, *geleceği* filizlendirip büyüten içgüdüleri kaybetmiş durumda".[89]

Peki gelecek ne olacak? Nietzsche özellikle de sonraki metinlerinde, çokça tartışılan "hep-aynı olanın ebedi dönüşü" öğretisini geliştirmiştir. Bu öğreti, zamanın süreksizliği anlayışını, sürekliliğin yadsındığını, zamanın tersine çevrilemeyeceğini varsayar. Ebedi dönüş öğretisi iki imkân içerir. İlki, yani negatif imkân, kalıcı sürekliliktir:

"Boşunalık" içeren, hedefsiz ya da amaçsız süreklilik en *felç edici* düşüncedir... Gelin bu düşünceyi en korkunç biçimiyle düşünelim: Anlamdan ya da hedeften yoksun, ama kaçınılmaz olarak, hiçbir sona ulaşmaksızın hiçliğe kadar tekrar eden, mevcut haliyle varoluş: "ebedi dönüş". Nihilizmin en aşırı biçimi budur işte: Ebediyen hiçlik (anlamsızlık)![90]

87. Nietzsche, *Sämtliche Werke*, c. 6, s. 27.
88. Nietzsche, *Twilight of the Idols*, s. 93-94. 89. *A.g.y.*, s. 94.
90. Aktaran J. Stambaugh, *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, Baltimore/Londra, 1972, s. 17. Nietzsche'nin öğretisi konusunda bu kitabı gayet faydalı buldum.

Başka bir bağlamda Max Weber'in yüzleşmeye çalıştığı, modernliğin nihilist ânı işte budur. Ebediliğin olumlanması, modernliğin her varoluş anını olumlamasıyla karşılanır. Var olan dahilindeki hareket süreci bağlamında Nietzsche şu ikinci imkânı ortaya koyar:

> Süreçten, amaç fikrini çekip aldığımızda, *hâlâ* bu süreci olumlamamız mümkün müdür? – Ancak bu süreç içindeki bir şey her an *elde ediliyor* ve hep aynı olsaydı söz konusu olurdu bu... Her olayın altında yatan, her olayda kendini dışavuran *her temel ayırt edici özellik*, bireyi genel olarak her varoluş ânını zafer kazanmışçasına olumlamaya sevk etmelidir, yeter ki birey bu ânı *kendi* temel ayırt edici özelliği olarak deneyimlesin.[91]

Ebediyet her ânın içindedir. Aslında "*sonsuz ölçüde küçük an* gerçekliğin daha yüksek bir aşaması, hakikat de ebedi akıştan çıkıp gelen şimşektir".[92] Yüzyıl başındaki estetik tartışmalarında başat hale gelen bu *leitmotif*, ebediyete açılan kapıyı ânın kendisinde tasavvur eden *Zerdüşt* tarafından daha dramatik bir biçimde ifade edilir. Zerdüşt ile cüce,

> ...iki yüzü olan bir kapıya bakar. İki yol kesişmektedir burada: O âna dek hiç kimse iki yolun da sonuna kadar gitmemiştir. Geriye uzanan bu uzun yol ebediyete kadar gider. İleriye uzanan diğer uzun yol da bir başka ebediyettir. Bu yollar birbiriyle çelişir. Birbirine bitişiktirler. Bu giriş kapısının adı üst tarafında yazılıdır: "An"... Hem, her şey birbirine sımsıkı bağlı değil mi, öyle ki bu an, gelecek *her şeyi* peşi sıra sürüklemiyor mu? *Dolayısıyla* – kendisini de sürüklemiyor mu? Zira her şeyin yolunu –ayrıca *dışarıya* uzanan bu uzun yolu da– *katedebilen* ne varsa bu yolu bir kez daha katetmelidir! Ayışığında sürünerek ilerleyen şu yavaş örümcek, ayışığının kendisi ve kapının önünde duran, birlikte ebedi şeyler fısıldayan sen ve ben – hepimiz orada daha önce bulunmamış mıydık zaten? Geri dönüp, önümüzde uzanan şu diğer yolu, şu uzun, dehşet verici yolu katetmek – ebediyen geri dönmemiz gerekmiyor mu?[93]

Nitekim aynı duruma "gün ortasının gayyası"ndaki her anda –modernliğin her günkü maskeli dünyasında değil, "aşırı olanın büyüsü"nde, vasatlığın dünyasında değil, sürü varoluşunun ötesindeki anlarda– ulaşılabilir.

Gelgelelim bu imkân, modernliğin güçleri tarafından sürekli tehdit altında tutuluyordur. Bununla beraber Simmel gibi, Nietzsche'den derinden etkilenen kişiler, onun öğretisinin modern toplumda

91. *A.g.y.* 92. *A.g.y.*, s. 25. 93. *A.g.y.*, s. 36-37.

birey için öneminin ahlaki buyrukta bulunduğu kanısındaydı. Varoluşumuzun "anlık gerçekliğinin ötesi"ne uzanan "gelişmenin ideal hatları"nı gerçekleştirmeyi diliyormuşçasına, "ebediyete kadar yaşıyormuşçasına, yani ebedi dönüşümüz gerçekten de varmışçasına"[94] yaşamalıydık. Bu hususun ne ölçüde Nietzsche'nin öğretisinin yeni bir formülasyonu olduğunu bir kenara koyabiliriz, ama Nietzsche ile Simmel'i birbirine bağlayan koca bir düşünce bağı yumağı bulunduğu ortadadır: "Mesafe *pathos*'u"nun önemi, mükemmelliğin, ayrışmanın kimi zaman da bir tür aristokratçılığın vurgulanması, fragmanın önemi ve modernliğe ilişkin bir dizi hüküm.[95]

Buna karşılık Simmel'in, özellikle de Max Weber'in oynadığı aracılık rolünü işin içine katmazsak, Kracauer'in modernlik analizi Nietzsche'nin modernliğe ilişkin hükümleriyle pek az yakınlık taşıyormuş gibi görünür. Weber'in modern toplumsal gelişmenin sonuçlarına ilişkin tanımı Nietzsche'nin yapıtlarına az şey borçlu değildir. Modern toplumdaki rasyonelleşme sürecinin iki ana sorunu anlam yitimi ve bireysel kontrol yitimiyse şayet, bunlardan ilkinin Kracauer için temel önemde olduğu kesindir. Weber yitik anlama yönelik bu arayışı, zaman zaman evvelce Nietzsche'nin var ettiği içi boş sürekliliğe ilişkin bir görünün yankılarından da yararlanarak, sık sık dile getirmiştir:

> Düşünsellik büyüye duyulan inancı bastırdıkça, dünyadaki süreçler büyüden kurtulur, büyülü anlamını kaybeder ve bu andan itibaren de hiçbir şey imlemeyip "mevcut" ve "olağan" şeyler haline gelir düpedüz. Sonuç olarak da dünyanın ve bütün hayat örüntüsünün, önemli ve anlamlı bir düzene tabi olması yönünde giderek büyüyen bir talep ortaya çıkar.[96]

Kracauer de çeşitli yollarla, modernlik içindeki yitik anlamın izinden gitmiştir.

Benjamin'in modernlik analizine gelince; onun modernliğin ta-

94. Aktaran K. Lichtblau, "Das 'Pathos der Distanz'. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel", H. J. Dahme ve O. Rammstedt (haz.) *Georg Simmel und die Moderne* içinde, Frankfurt, 1984, s. 231-81, özellikle de 260-1.

95. Nietzsche'nin Simmel üzerindeki etkisi henüz tastamam incelenmemiştir. Lichtblau'nun makalesi değerli bir istisnadır. Nietzsche'ye dair daha ayrıntılı irdelemeleri için ayrıca bkz. G. Simmel, *Schopenhauer und Nietzsche*, Leipzig, 1907.

96. M. Weber, *Economy and Society*, G. Roth ve C. Wittich (haz.), Berkeley/Los Angeles/Londra, 1978, s. 506.

rihöncesi anlayışı için, Nietzsche'nin yapıtlarında belli bir yönün –yeniden yorumlanmış da olsa– taşıdığı önemi yabana atmamak lazım.[97] Baudelaire'in estetik deneyiminin tarihsel içeriğine ilişkin kendi anlayışı açısından, Nietzsche'nin hep-aynı olanın ebedi dönüşü öğretisinin taşıdığı belirleyici önemi Benjamin ikrar etmiştir. Hem Blanqui'nin *L'éternité par les astres* (Yıldızlardan Ebediyete)[98] adlı kitabını keşfetmesi hem de Nietzsche'nin öğretisi, Benjamin'in –meta üretimine dayalı bir toplum deneyimine odaklanan– kendi modernlik teorisi için belirleyici olmuştur. Aslında meta üretiminde, en son modaya göre giydirilmiş, hep yeni olan meta, bu tür bir üretim tarzını ayakta tutmak için gerekli olan hep-aynı mübadele değeri üretiminin önemini açığa vurur. Benjamin bir başka yerde, on dokuzuncu yüzyılda tarih deneyimine ilişkin analizinde, Nietzsche'nin tarihselcilik eleştirisinden de yararlanmıştır.[99]

Gelgelelim, her şey bir yana, Benjamin'in Nietzsche'ye ait ebedi dönüş öğretisini uyarlaması çok çarpıcıdır. Dünyaya "*ebedi yenilik* kapasitesi" buyrulamayacağı kabul edildiği zaman, "dünyanın... bizatihi yaşadığı" da teslim edilmelidir: "Dünyanın dışkıları kendisinin besinidir".[100] "Dünyanın... ebedi yenilik kapasitesinden yoksun" olmasına çeşitli cevaplar verilebilir. Marx'a göre, kapitalist üretim tarzı, dağılma ânına kadar, "yeni" metalardan başka bir şey üretemez. Benjamin, Marx'ın meta mübadelesi ve fetişizme dair içgörülerinin sağladığı tarihsel biçimlenime girebilmek için Nietzsche' nin öğretisini benimser. Hep-aynı olana ilişkin öğretiyi ele alanlar arasındaki tarihsel bağlantıyı araştırmayı arzulamıştır Benjamin. "Zentralpark"ta şunu söylemiştir:

97. Nietzsche'nin yapıtlarının Benjamin tarafından yeterince alımlanmamasına dair bkz. H. Pfotenhauer, "Benjamin und Nietzsche", *"Links hatte noch alles sich zu enträtseln..." Walter Benjamin in Kontext* içinde, B. Lindner (haz.), Frankfurt, 1978, s. 100-26. Benjamin'in, Nietzsche'nin ebedi dönüş öğretisine ilişkin yararlandığı başlıca ikincil kaynak şuydu: K. Löwith, *Nietzsche's Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, Berlin, 1935.

98. Blanqui'nin yapıtlarının Benjamin için taşıdığı önem hakkında bkz. F. Rella, "Benjamin und Blanqui", M. Brodersen, *Benjamin auf Italienisch. Aspekte einer Rezeption*, Frankfurt, 1982, s. 77-102.

99. Bkz. Pfotenhauer, "Benjamin und Nietzsche".

100. Aktaran W. Benjamin, *Das Passagen-Werk* (*Gesammelte Schriften*, V), R. Tiedemann (haz.), Frankfurt, 1982, s. 173.

Ebedi dönüş fikrinin Baudelaire, Blanqui ve Nietzsche'nin dünyasında nasıl olup da neredeyse eşzamanlı olarak ortaya çıktığı izah edilmeli ve vurgulanmalıdır. Baudelaire'de, yeni olanın kahramanca çabalarla "hep-aynı" olandan elde edilmesi vurgulanmıştır; Nietzsche'de, insanların kahramanca bir vaziyette beklediği "hep-aynı" vurgulanmıştır. Blanqui, Baudelaire'den ziyade Nietzsche'ye yakın durur, ama onda teslimiyet ağır basar. Nietzsche'ye göre, bu deneyim evrensel olarak şu sava yansıtılmıştır: Yeni olan hiçbir şey ortaya çıkmayacaktır.[101]

Nihayetinde Benjamin, bir tek Baudelaire'in bu öğretiyi sunuşu üzerine derinlemesine çalışmıştır. Benjamin'e göre, "adeta bir büyücü gibi, sıkıcı varoluş musibetinden modernliğin fantazmagoryasını çıkaran"[102] Baudelaire'dir.

101. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 673.
102. *A.g.y.*, s. 683.

2

Georg Simmel

Ebedi Bir Şimdi Olarak Modernlik

Modernliğin özü psikolojizm, yani dünyanın içsel hayatımızın tepkilerine göre, hatta bir iç dünya olarak deneyimlenmesi (*das Erleben*) ve yorumlanması, sabit içeriğin ruhun sıvı maddesi içinde erimesidir; bu ruhtan, esas olan her şey süzülüp geçer ve bu ruhun biçimleri de salt devinim biçimleridir.

GEORG SIMMEL

Simmel, modernliğin bütün korkunç hastalık ve zaaflarını taşıyan evladı ve gözdesidir.

ERNST TROELTSCH

Gerçeklik dünyasının kapılarını bize ilk açan Simmel'di.

SIEGFRIED KRACAUER

Simmel'e şüpheyle bakıyorsunuz. Onda kültürel bolşevizmin izlerini bulma zamanı gelmedi mi artık?

WALTER BENJAMIN'den ADORNO'ya

I

Son zamanlarda öne sürüldüğü üzere, Simmel "yirminci yüzyılda diyalektik bir Modernlik teorisine en yakın şeyi ima etmiş, ama bunu hiçbir zaman gerçek anlamda geliştirmemiştir".[1] Gelgelelim burada Berman'ın aklında olan şey, Simmel'in ilerki dönemlerde, özel-

likle de savaş zamanı yazdıklarında geliştirdiği, öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki kaçınılmaz çatışmaya ilişkin teorisinden çıkan sonuçtur büyük ölçüde.[2] Bu tema Simmel'de erken dönem yazılarından itibaren mevcut olduğu, dolayısıyla da kültürün trajedisine dair denemesiyle sınırlı kalmadığı için, modernlikle ilgili düşüncelerine çok daha fazla eğilmemiz gerektiği açıktır. Sosyal teorisinin bütünü bağlamında Simmel'in –Baudelaire'in yüklediği anlamıyla– modernliğin ilk sosyoloğu olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Simmel, "yeni" ve "modern" hayat dünyasını deneyimleme tarzlarını ifade ve analiz etmeye, çağdaşı sosyologlardan çok daha fazla yaklaşmıştır. Bunun sebebi kısmen Simmel'in modernliğe duyduğu güçlü estetik ilgi –ki bu durum kendisini Baudelaire'e yaklaştıracaktı– olabileceği gibi, kendisinin de bir modernist olduğunu düşündüren modern deneyimi sunma tarzı da olabilir.

Simmel'in analizinin gerçekliği deneyimleme tarzları seviyesine yerleşmesinin kökenleri, sosyolojisinin farklı doğasında bulunur. Toplumsal etkileşime evvelce duyduğu ilgi ve daha 1890'ların başında sosyolojinin toplumsal etkileşim (ve sonraları da toplumlaşma) biçimlerinin incelenmesi olarak tanımlanması, Lazarus ile Steinthal'in *Völkerpsychologie* (Halk Psikolojisi) çalışmasından türeyen duygusal ve psikolojik durumlara Simmel'in en baştan beri duyduğu ilgiyle birleşmişti.[3] Modern ve büyük ölçüde kentsel yaşam deneyimlerine ilişkin bu keskin analiz üstüne Simmel'in çağ-

1. Berman, *All That is Solid*, s. 28. Burada şunu ekler Berman: "Simmel'de –sonradan da genç takipçileri Georg Lukács, T. W. Adorno ve Walter Benjamin' de– diyalektik görü ve derinlik, çoğu kez aynı cümlede olmak üzere, sarsılmaz kültürel umutsuzlukla iç içedir her zaman": ardından da Simmel'in yapıtlarının dikkatli okunmadığını ve takipçilerinin –ki bunlar arasında Adorno yoktur– bunları yanlış yorumladığını gözler önüne serer. Simmel'le aslında bir tek Lukács çalışmıştır. Lukács'ın Benjamin'le ilişkisiyse aşağıda incelenecektir.

2. Örneğin bkz. "The Concept and Tragedy of Culture", G. Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* içinde, çev. ve haz. P. K. Etzkorn, New York, 1968, s. 27-46; Türkçesi: "Kültür Kavramı ve Kültürün Trajedisi", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009.

3. Simmel'in ilk yapıtları için bkz. D. Frisby, "Georg Simmel and Social Psychology", *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 20, 2, 1984, s. 107-27. Simmel'in duyguların sosyolojisine yaptığı katkılar için bkz. B. Nedelmann, "Georg Simmel – Emotion und wechselwirkung in intimen Gruppen", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 25, 1983, s. 174-209.

daşları sık sık yorumda bulunmuştur. Bu analiz hem Simmel'in yüzyıl başında Berlin'deki konumuna doğrudan bağlı, hem de Berlin'in burjuva kültüründeki nüansları kavrayabilecek güçteydi.

Aslında çağdaşlarının hükümlerine bakacak olursak, "Simmel'in, çağdaşlarından çok az kişinin erişebileceği bir surette, modernliğin temel deneyimlerini kavrama yeteneğine sahip olduğu" savına pek çok dayanak buluruz. Öğrencileri ondaki "çağ içgüdüsü"nü ve "çağı modernist perspektiften yorumladığını sezinlemişti".[4] Diğer çağdaşları, Simmel'in "çağının tek hakiki felsefecisi, çağın parçalanmış ruhunun gerçek ifadesi"[5] olduğunu iddia etmişti. Bir başka çağdaşı da onun yazdığı *Paranın Felsefesi*'ni "çağın felsefesi" olarak görmüştü.[6] Bununla beraber modernliğin asıl doğasını kavrama yeteneği, yalnızca modernliğe ilişkin esaslı analizine değil, bunu sunum tarzına da yansımıştı. *Sosyoloji*'si üzerine yazan bir kişinin fark ettiği üzere

> Modernlik kendine dinamik bir ifade bulmuştur burada: Varoluşun parçalı, merkezkaç yönlerinin bütünlüğü ve tek tek unsurların keyfiliği açığa çıkarılmıştır. Buna karşılık eşmerkezli ilke, anıtsal unsur elde edilememiştir.[7]

Troeltsch'in hükmü ise nispeten olumsuzdur: Modernliğin yarattığı bir mahlûk olarak Simmel "modernliğin korkunç hastalıklarını ve zaaflarını"[8] cisimleştirir ve, Troeltsch'e göre, bu durum "tarihin bir nevi fantazi oyununa dönüşmesi" anlamını da taşır: "Modernliğin en temel özü buydu."[9]

Çağdaşları kendilerine özgü yollarla şunu idrak etmişti: Simmel'in sosyal teorisinde en azından hedeflerden biri şimdiki zamanı analiz etmektir. Modern toplumsal gerçekliği deneyimleme tarzlarına verdiği karşılık Becher tarafından şöyle vurgulanmıştı:

4. P. Fechter, "Erinnerungen an Simmel", K. Gassen ve M. Landmann (haz.), *Buch des Dankes an Georg Simmel* içinde, Berlin, 1958, s. 159.

5. F. Wolters, "Erinnerungen an Simmel", K. Gassen ve M. Landmann (haz.), *Buch des Dankes* içinde, s. 195.

6. K. Joël, "Eine Zeitphilosophie", *Neue Deutsche Rundschau*, c. 12, 1901, s. 812-26.

7. D. Koigen, "Sociologische Theorien", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, c. 31, 1910, s. 24.

8. E. Troeltsch, *Der Historismus und seine Probleme*, Tubingen 1922, s. 593.

9. E. Troeltsch, "Der historische Entwicklungsbegriff in der modernen Geistes und Lebensphilosophie", *Historische Zeitschrift*, c. 124, (1921), s. 431.

Simmel'in tetikte duran, eleştirel zihni yalnızca çağdaş kültürel hareketlerin kendi içinden geçip gitmesine değil, aynı zamanda bir kültür sosyoloğu ve felsefecisi olarak, bunların içeriğini sorgulamaya da imkân vermiştir. Böyle olunca da Simmel "*şimdinin* toplumsal gerçekliğini bilimsel bilinç düzeyine yükseltmiştir".[10]

Ancak Simmel'in çağdaş eğilimlere getirdiği eleştiri çok farklıdır, muhtemelen pek çok bakımdan "bilimsel bilinç" ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Bu eleştiri gerçekliğin estetikleştirilmesi bağlamında ortaya çıkmış, bu da Simmel'i kendi eleştirisinin pratik sonuçlarından uzaklaşmaya sevk etmiştir. Simmel burjuvaziyi sarsabileceği (bu hedefi atfeden Troeltsch'tir) gibi rahatsız etmeyebilir de. Benjamin'in tabiriyle, yeni olanın verdiği şaşkınlığın karşısına, bu yeniyi hep-aynı diye deneyimlemek çıkar. Ânın ışığında (*sub specie momenti*) bakılıyormuş gibi görünen şey, aslında öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında (*sub specie aeternitasis*) yorumlanmaktadır. Bununla beraber Simmel sosyolojik araştırma alanına, tam da Baudelaire'in anladığı anlamda, modernlik deneyimini sokmuştu. Bunu ilk yapan kişi olduğu için de haklı olarak Simmel'in modernliğin ilk sosyoloğu olduğunu iddia edebiliriz.

II

Gelgelelim sorunların başladığı yer tam da burasıdır. Sosyolojinin, şimdiyi analiz etme biçimi olarak (*Gegenwartsanalyse*) gelişmesi, hatta şimdinin bilimi (*Gegenwartswissenschaft*) olan bir sosyoloji arayışı Simmel'e atfedilebiliyorsa (ancak büyük ölçüde şimdiki zaman analizinde zımnen bulunsa da hiçbir zaman açık seçik bir hedef olarak ifade edilmemiştir bunlar), o halde bu şimdiki zaman analizinin ayırt edici doğasını incelememiz gerekiyor. Dahası, Simmel'in, –Baudelaire'in yüklediği anlamıyla– modernliğin ilk sosyolojisini sunduğu ortaya konabiliyorsa, o zaman sosyoloji geçici (*le transitoire*), ele avuca sığmaz (*le fugitif*) ve olumsal (*le contingent*) olanı nasıl analiz edebilir ve "modern hayatın ele avuca sığmaz, kaçak gü-

10. H. J. Becher, *Georg Simmel. Die Grundlagen seiner Soziologie*, Stuttgart 1971, s. 23-4. Simmel'in "çağın felsefesi"ni, başka bir bakış açısından şu kitabımda ele aldım: *Sociological Impressionism*, Londra, 1981, 5. Bölüm.

zelliği"ni[11] nasıl yakalayabilir? Kaçak ve geçici olana ilişkin analizin ortaya koyduğu metodolojik sorunlar Simmel'in hiç de ortodoks olmayan bir sosyoloji projesine girişiğini gösterir. Aslında, Baudelaire'in modern hayatın ressamı gibi, bu tür bir proje de modernliğin "ressamı" ya da sosyoloğu tarafından toplumsal gerçekliğin deneyimlenmesinin özel bir biçimini esas alabilir pekâlâ. Söz konusu olan buysa, o zaman Simmel'in modern günümüz hayatına, "hayat tarzının özgül modern estetiği"ne[12] ve bunun sunuluşunun "sismografik kesinliği"ne[13] karşı taşıdığı hassasiyetin farkına varmak, onun analizindeki dönüşlülük ile yüzleşmeyi beraberinde getirir ister istemez, zira modernliği izah etme tarzı, aynı zamanda modernist geleneğin bir parçasıdır. Ancak bu sorunlarla yüzleştiğimiz takdirde Simmel'in esas sosyal modernlik teorisini ele alabiliriz.

Yüzyıl başında Simmel'in sosyal teorisindeki örtük hedefin şimdinin analizi olduğu varsayımından hareket edeceksek, bu analizin doğasını da incelememiz gerekir. Bu analiz, Benjamin'in incelemesinde olduğu üzere "modernliğin tarihöncesi" gibi bir biçime bürünmez. Simmel'in modernlik açıklaması, yüzyıl başında Alman toplumundaki önemli değişimlere ilişkin tarihsel bir araştırmaya dayanmaz. Bu bakımdan onun analizinin, çağdaşı olan Werner Sombart ya da Max Weber'in analizleriyle ortak bir yanı yoktur. Simmel'in betimlediği fenomenlere ilişkin sistematik hiçbir tarihsel analiz bulunmaz. Hatta bireysel düzeyde, Simmel'in –hayatını ve yapıtlarını derinlemesine analiz ettiği Rembrandt gibi–[14] belli şahsiyetlerin tarihsel konumunu yavan bulması bir yana, yazıları bu alanda evvelce çalışmış kişilere tek bir gönderme bile içermez. Esas itibariyle Kracauer, Simmel'in toplumsal fragman ve vinyetlerinden "hiçbirinin tarihsel zamanda yaşamadığına" işaret etmiştir; bunların her biri "ebediyete, yani salt öz olarak var olabildiği ve bizimle her zaman

11. C. Baudelaire, "Painter of Modern Life", s. 40.

12. G. Simmel, "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst*, c. 11, 7, 1908, s. 313.

13. H. G. Gadamer, *Truth and Method*, Londra, 1975, s. 57; Türkçesi: *Hakikat ve Yöntem*, 2 cilt, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, İstanbul: Paradigma, 2008.

14. Özellikle bkz. G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig, 1916.

çağdaş olabildiği yegâne varoluş biçimine"[15] dönüştürülür. Simmel'in modernlik teorisinin en önemli kaynaklarından biri olan başlıca yapıtı *Paranın Felsefesi*'nde bile, çağdaş toplumun analizi, ancak gelişmiş bir para ekonomisi gibi son derece belirli özellikler atfedilmiş bir tarihsel burca yerleştirilmişti. Hatta aynı yapıtta, Simmel'in modern işbölümünün yabancılaştırıcı etkilerine ilişkin dikkat çekici analizi de öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki daimi ve gitgide artan karşıtlık bağlamına konumlandırılmıştır.

Gelgelelim Simmel'de tarihsel bir modernlik analizinin bulunmamasının, gözardı edilmiş tek istisnası vardır. *Paranın Felsefesi*'nden hemen sonra yayımlanan, "1870'ten Beri Alman Hayatında ve Düşüncesinde Eğilimler" (1902)[16] başlıklı bir makalede Simmel çok nadir yaptığı bir işe girişerek, bizlere "çağın teşhisi"ni sunar. Makalede, "çağın ruhu"ndaki önemli eğilimleri –adeta bunlarla biyografik olarak özdeşleşiyormuşçasına– bir yere oturtmaya çalışır. Başka bir deyişle, bu makale Simmel'in 1871'den sonra Alman toplumundaki modernliğe, tam anlamıyla "yeni" olan bir topluma verdiği tepkinin gelişiminde görülen önemli aşamaların izini sürer farkında olmadan. Dolayısıyla Simmel'in kendi gelişiminin ışığında esas modernlik teorisini konumlandırmaya yarayacağından, makaleyi kısaca incelemek faydalı olur.

"Son yetmiş yıldaki" –*Über sociale Differenzierung*'da (Toplumsal Ayrışma Üstüne, 1890) ilk kez ortaya atıldıktan sonra Simmel'in zihnini sürekli meşgul etmiş olan– temel süreçlerden biri, "hayatın teknik yanının, içsel yanına, kişisel değerlerine ağır basmasına bağlı olarak, hayatın gitgide daha çok dışsallaşması" idi.[17] Başka bir deyişle, genel eğilim nesnel kültürün öznel kültüre tahakküm etmesi olmuştu. Ama Simmel, bu süreci çizgisel ve tek yönlü görmek yerine, Almanya'daki çeşitli gelişme dönemlerinin "bu eğilimle çok karmaşık ilişkiler içinde olduğunu", örneğin "çeşitli dönemlerin bu eğilimi cisimleştirebileceğini ya da ona karşı tepki gösterebileceği-

15. S. Kracauer, *Georg Simmel. Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit*, daktilo edilmiş metin, muhtemelen 1919, 147 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar, s. 92.

16. G. Simmel, "Tendencies in German Life and Thought since 1870", *International Monthly* (New York), 5, 1902, s. 93-111, 166-84.

17. *A.g.y.*, s. 93.

ni" öne sürer. Almanya'nın birleşmesi ve Fransa-Prusya Savaşı'ndan sonra, siyasal ve ekonomik güçler "pratik bir maddeciliği" ve "hayattan *maddi* olarak zevk alma"yı teşvik etmişti; bunun sonucu da "psikolojik bakımdan... ilgilerin dışsallaşmasıydı" – yakın çevrenin gelişmesinin yanı sıra "binaların süslenmesi", "daha çok seyahat edilmesi", vb. de bu duruma dahildi. Almanya'nın birleşmesini takip eden yıllarda (*Gründerjahre*) meydana gelen ekonomik büyüme her şeyin maddi çıkarlara tabi tutulmasını teşvik etmişti; bu durum tekniğin "çoğu üretici ile tüketicinin yegâne kaygısı" olarak tahakküm kurmasıyla sonuçlanmış, "*tekniğin* amaca hizmet eden bir araçtan ibaret olduğu ise unutulmuştu". Teknik kusursuzlaşma "sanki elektrik ışığı insanı kusursuzluğa yaklaştırıyormuş gibi", göklere çıkarılıyordu, "halbuki bu ışık altında daha açık seçik görünen nesneler, tıpkı gazyağı yardımıyla bakıldığındaki kadar değersiz, çirkin ya da önemsizdi".[18] Öte yandan Simmel yeni tekniklerin, resim sanatında (izlenimcilikte) olduğu gibi sanat alanında fayda sağladığına da işaret ediyordu.

Gelgelelim büyük ölçekli endüstriyel gelişmelerin kolaylaştırdığı "dışsal uygarlığın hızlı gelişimi, yüzyılın en popüler hareketinin, yani Sosyal Demokratlar'ın ortaya çıkmasına yardımcı olmuştu". "Geleceğe ilişkin idealleştirilmiş tasavvurları... esas itibariyle son derece rasyonel bir tasavvurdu: Aşırı merkezileşme, arz ve talebin iyice hesaplanarak birbirine uydurulması, rekabetin dışlanması, hak ve görev eşitliği". "Eğitimliler"in sosyalist fikirlere duyduğu ilgide, sahici "adalet ve sempati gibi etik itkiler"in yanı sıra, daha karışık birtakım saikler bulur Simmel:

> Pek çok insan marazi bir özlemle harekete geçip yeni duygular yaşıyor, paradoksal ve devrimci olan her şeyin, sinirsel olarak kolayca uyarılabilen, yoz bir toplumun pek çok mensubuna her zaman verebileceği heyecanı hissediyor. Buna bağlı olarak sık sık hayalci ve kadınsı bir ruh hali, birliğe ve evrensel kardeşliğe belli belirsiz duyulan bir arzu da görülüyor. Bir başka ifadeyle... salon sosyalizmi, yani sosyalist ideallerle cilveleşmek diyebiliriz buna. Oysa bu ideallerin gerçekleşmesi en çok bu gönül adamları için katlanılmaz olacaktır.[19]

Sosyal Demokratlar "mevcut toplumsal düzeni esas alan bir re-

18. *A.g.y.*, s. 95. 19. *A.g.y.*, s. 99.

formcu parti"ye dönüşünce, işçi olmayan sınıflar arasında sosyalizme duyulan ilginin de azaldığını fark eder Simmel.

Toplumsal meselelere duyulan ilginin, kısmen bir başka kaynaktan, hayatta insan istencinden başka hiçbir nihai amaç bulunmadığı anlayışını içeren Schopenhauer felsefesinden ortaya çıktığını düşünür. Dolayısıyla "insanların nihai bir amaçsızlık, bunun sonucunda da hayata topyekûn hükmedecek bir idealsizlik karşısında hissettiği boşluğu, seksenli yıllarda, aniden ortaya çıkan toplumsal adalet fikri doldurmuştur". Söz konusu boşluğun bir nedeni de "hayata –göreli her şeyin ötesine, insan varoluşunun paramparça oluşunun ötesine, araçların ve araçlara yönelik araçların sınırsız yapısının ötesine geçen– *nihai bir amaç* sunan Hıristiyanlığın yıkılışı"ydı. "Ulaşılmasını artık imkânsız kılan" bir bağlamda "nihai bir amaca duyulan bu özlem"

> ...hayatın hiçbir anlamının olmadığı, salt ön aşamalardan ve araçlardan meydana gelmiş bir mekanizmayla oraya buraya yönlendirildiğimiz, hayatın mükâfatının dayandığı nihai ve mutlak şeyin hep elimizden kaçıp gittiği duygusunu, böyle modernliğe özgü birtakım duygular doğurur.[20]

1880'lerde Simmel bu boşluğun, toplumsal adalet idealiyle ve bir bütün olarak topluma hizmet etme anlayışıyla, yani "bireyin toplumsal bağların kesişme noktasından ibaret olduğu ve kendini herkesin çıkarına adayarak, yalnızca en temel karakterde bir yükümlülüğü yerine getirdiği" şeklindeki anlayışla doldurulduğunu öne sürer.

Ama Simmel "karşıt bir idealin, bireycilik idealinin, 1890 civarında sosyalist idealle rekabet etmeye başladığını" da tespit etmiştir. "Her bakımdan bireyci olduklarına derinden inanan... aynı zamanda da sosyalizmi adil ve aydınlanmış bir bireyciliğe geçişte zorunlu bir aşama olarak gördüklerinden sosyal-demokrat partiye de üye olan" kişilerden bahseden Simmel muhtemelen –en azından 1890'ların başında– kendinden söz etmektedir. Bu derin inanç, "pek çok durumda geleceği omuzlarında taşıyamayacak kadar dekadan, yorgun ve nevrastenik görünen üst sınıfların fiziksel ve ruhsal üstünlükleri" konusundaki ciddi şüphelerden de beslenir kimi zaman. Hatta bu bağlamda Simmel "proleter unsurlar"ın, toplumun ayakta kalmasını sağlayabilecek konumlara "iç göç" ettiğinden de bahseder.

20. *A.g.y.*, s. 101.

Bu yeni "aydınlanmış bireyciliğin" ana kaynaklarından biri, 1890'larda popülerlik kazanan Nietzsche felsefesiydi. Bu felsefe çoğu zaman onun fikirlerinde "dizginsiz bir egoizmin temellendirmesini" bulan ve "bu fikirlerin toplumsal ve özgeci tüm iddialara meydan okuyarak bireyin kişiliğini en üst düzeyde geliştirmeye mutlak bir hak tanıdığını düşünen" insanlar arasında popülerlik kazanmıştı. Özellikle de yeni gençlik hareketlerine ve yanlış bir bireysellik peşinde olanlara çekici gelmişti. Ele aldığımız makalenin ilk kısmının sonunda Simmel, insanlığın en yüce değerlerinin korunması ile "toplumun parçalara ayrılmasına karşı, mevcut işbölümüne karşı bir tepki" olan "eşitlenme arzusu" arasındaki kaçınılmaz çatışmaya dikkat çeker. Biraz esrarengiz bir biçimde, Simmel bu iki amacın uzlaştırılmasının "taban tabana zıt önlemler gerektirebileceği"ni belirtir.

Nitekim modern toplumdaki ayrıştırıcı eğilimlerin yanı sıra, örneğin –Simmel'in bir başka yerde epeyce üzerine eğildiği– kadın hareketinde olduğu gibi, aynı anda birtakım "eşitleşme eğilimleri" de belirmiştir.[21] Bir başka eğilim de kilise ve devletin gitgide merkezileşmesi ve bunun sonucunda da bireylerin "hayatın karmaşıklığı ve daimi çalkantısı"ndan kaçmak için "ampirik varoluşun bütün salınımları ve parçalanmışlığının ötesinde kalan" güvenli bir alan arayışıdır. Bu modernist deneyimin göbeğinde Simmel'in öne sürdüğü üzere pek çok insan için,

> ... bu özlem estetik bir karaktere bürünür. Bu insanlar şeylere ilişkin sanatsal kavrayışta, gerçek hayattaki paramparça ve acı verici şeylerden bir kurtuluş yolu bulur adeta... Gelgelelim yanılmıyorsam, sanata duyulan ilgideki bu ani artış çok uzun sürmeyecektir. Nihai olan her şeye karşı sessiz kalan parçalı bir bilimle ve ruhsal gelişimin içeride, kendi merkezinde tamamlanmasını gözardı eden toplumsal-özgeci faaliyetle büyüsü bozulan bu aşkın itki, estetikte kendine bir çıkış noktası aramaktadır; ama bu alanın da fazlasıyla kısıtlı olduğunu öğrenecektir.[22]

Başka bir deyişle Simmel *Paranın Felsefesi*'nde ima edilen şeyi tekrarlar: Gerçeklikten estetiğe kaçış nihai bir kaçış olamaz.

21. Eşitleşme eğilimleri *Paranın Felsefesi*'nde derinlemesine incelenmiştir; tema Simmel'in *Über sociale Differenzierung*'unda (Leipzig, 1890) zaten mevcuttu. Bu erken tarihli çalışmaya ilişkin bir irdeleme için bkz. D. Frisby, *Georg Simmel*, Chichester/Londra/New York, 1984, s. 76-93.

22. Simmel, "Tendencies in German Life and Thought", s. 176-7.

Bununla beraber Simmel toplumsal analizin hedeflerinden birinin şu olduğunu iddia etmekten vazgeçmez:

> ...tek tek fenomenlerde, bu fenomenlerin gerçekliğinin tamamını tüm ayrıntılarıyla deneyimlemek... Bu amaçla... fenomenden biraz uzaklaşmak, doğada verili olan şeyin gerçekliğini, daha yüksek bir bakış açısından, daha eksiksiz ve daha derin kavramak için bu şeyi aksettirmekle kalmayacak bir dönüşüme uğratmak gerekir.[23]

Bu durum sanatta ve tarih bilimlerinde doğalcılığın reddedilmesi anlamına gelir. Nitekim bu bilimler, Simmel'e göre, doğrudan tarihsel olgular olan "hükümdarların ve önde gelen belli şahsiyetlerin tarihi"nin ötesine geçmiştir. İlgi artık "kitlelerin tarihi"ne, "toplumsal biçimlerin ve... bunların evriminin bütünlüğü"ne kaymıştır.

İşin ilginç yanı, "çağın bu teşhisi"nin Almanca değil yalnızca İngilizce yayımlanmış olmasıdır. Dolayısıyla bu makale, Alman çağdaşları açısından, Simmel'in modern toplumda "yeni" olana ilişkin analizi için bir tür gizli tarihsel konum oluşturmuştur. Modernliğin ekonomik ve toplumsal konumu –ki yüzyıl başında Simmel'in zihnini meşgul eden temel meselelerden biriydi– *Paranın Felsefesi*'nde ve bundan önceki ya da sonraki yapıtlarda bulunabilir. *Paranın Felsefesi*'nde Simmel, Baudelaire'in tespit ettiği modernliğin ele avuca sığmaz, geçici ve olumsal unsurlarını araştırır.

Ama Baudelaire'in iddia ettiği üzere, yalnızca "geçip giden ânın ressamı" modernliği yakalayabilirdi. Eğer (toplumsal) gerçekliği deneyimlemenin ayrı bir tarzı olarak modernlik, toplumu ve buradaki toplumsal ilişkileri (zamansal olarak) geçici ve (mekânsal olarak) ele avuca sığmaz şeyler olarak görmeyi gerektiriyorsa, o zaman bu durum, geleneksel, *kalıcı* yapıların artık insan deneyiminde var olmadığı anlamına gelir. Baudelaire'in olumsal olana yaptığı vurgu, Simmel'in modern toplumsal hayatta tesadüfi ve keyfi olana duyduğu apaçık ilgide de karşımıza çıkar. Toplumsal etkileşimin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi unsurları, "geçip giden âna" sadık olan, modern hayatın ressamının temel kaygısı olmalıdır. Başka bir deyişle, Tönnies'in deyişiyle, "toplumsal evrim, *kendiliğinden dağılma* biçimini alır".[24] Buradan da çıkan sonuç şudur: Sosyal teorisyen ele avuca sığmaz ve geçici olanı konumlandırma ve kavrama

23. *A.g.y.*, s. 179.

gibi bir sorunla karşı karşıyadır. Yalnız Simmel'in değil, Kracauer ve Benjamin'in de karşısına çıkan metodolojik bir sorundur bu.

III

Simmel'in modernlik izahı modern toplumun tarihsel analizine değilse, nereye yönelmiştir peki? "Metropol ve Zihinsel Hayat"ın (1903) giriş paragrafında Simmel hedefini "modernliğe özgü hayatın ürünlerinin *içsel anlamını* deyim yerindeyse kültürel bedenin ruhunu konu edinmek [vurgu bana ait]"[25] olarak açıklar. Simmel'in modernlik sosyolojisinin görevi bu olarak görülebilir. Ama bu hedef, Simmel'in sunduğu –tek olmasa da– az sayıdaki modernlik tanımlarından birinde daha somut bir ifade kazanmıştır:

> Modernliğin özü psikolojizm, yani dünyanın içsel hayatımızın tepkilerine göre, hatta bir iç dünya olarak deneyimlenmesi (*das Erleben*) ve yorumlanması, sabit içeriğin ruhun sıvı maddesi içinde erimesidir; bu ruhtan, esas olan her şey süzülüp geçer ve bu ruhun biçimleri de salt devinim biçimleridir.[26]

Bu çerçevede modernlik, modern toplumdaki belli bir yaşantı tarzıdır; salt modern topluma verdiğimiz içsel tepkilere değil, bu toplumun içsel hayatımıza dahil oluşuna da indirgenmiş bir yaşantıdır. Dış dünya iç dünyamızın bir parçası haline gelir. Dış dünyanın esas unsuru da durmayan bir akışa indirgenir ve bu dünyanın ele avuca sığmaz, parçalı ve çelişkili anları da iç hayatımıza dahil olur. Bu açıdan bakıldığında modernlik, onu analiz eden için özel bir sorun sunar: Bireyin iç deneyimine indirgenmiş olan gelip geçici, paramparça toplumsal gerçeklik nasıl yakalanacaktır? Ancak bu modernliği kavradığımız zaman, nedenlerinin peşine düşebiliriz.

24. F. Tönnies, "Considérations sur l'histoire moderne", *Annales de l'institut international de sociologie*, c. I, 1895, s. 245-52, özellikle de s. 246.

25. G. Simmel, "Die Grossstädte und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* içinde, c. 9, 1903, s. 187.

26. G. Simmel, "*Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*", *Nord und Süd*, c. 129, 1909, II, s. 189-96; genişletilmiş baskısı: G. Simmel, "Rodin", *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911. Bütün göndermeler üçüncü baskıyadır (Postdam 1923).

Bu soruya verilecek cevaplardan biri, bu tanıma kaynaklık eden, Simmel'in Rodin üzerine yazdığı denemede bulunur. İç deneyimlerin ele avuca sığmaz doğasını yakalayabilecek dışavurumlara bakmamız gerekir. "İnsanları hayatlarının akışı içinde" yakalayan ve "gerçek hayatın dinamikliğinin (*Bewegtheit*) artışını" vurgulayan modern sanattır, zira "sanat devinim halindeki bir dünyayı yansıtmakla kalmaz, kendi aynası da kırılganlaşır".[27] Doğalcılığın aksine, modern sanat şu gerçeği gözardı etmez: "Hayatımızın anlamının doğrudan can bulduğu üslup, bütün kopyalara kıyasla esasen çok daha hakiki ve gerçeğe sadıktır; hakikati *içermekle* kalmaz, *bizzat* hakikattir de."[28] Aslında Simmel'in, Rodin'in sanatına duyduğu hayranlık bu sanatın hem modernliği cisimleştirmesinden hem de modernliğin çelişkilerini çözüme kavuşturmasından kaynaklanır. Rodin modernliği "izlenimde... zamanüstü olanın izleniminde, zamandan bağımsız izlenimde"[29] yakalar. Simmel'in modernlik teorisinde, zamandan bağımsız izlenim arayışı, *Jugend* için yazdığı bir dizi metnin başlığında özetlenmiştir: "Öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında an resimleri".[30] Ama göreceğimiz gibi, Rodin'in sanatının gerçek başarısı modernliğin çelişkilerini çözüme kavuşturmasında yatar.

Ama Simmel'in modernlik tanımında estetik boyut ne kadar önemli olursa olsun, sanat yapıtı Simmel'in modernlik analizinin modernliğe dair içgörüleri için ne kadar kaynak teşkil ederse etsin ve sanat yapıtına ilişkin açıklaması Simmel'in "yöntem"ine dair bize ne kadar çok içgörü sağlarsa sağlasın, sanat yapıtının modernlik analizinin hareket noktası olmadığı açıktır. Bununla beraber, bu bağlamda Simmel'in yaklaşımı ile çağdaşı Max Weber'in yaklaşımı arasındaki karşıtlığı belirtmek gerek. Weber "Meslek Olarak Bilim"de bilim ile sanatı şu gerekçeyle karşılaştırır: "Bilimsel araştırma ilerlemeye önayak olma görevine koşulur. Buna karşılık sanat alanında –bu anlamda– ilerleme diye bir şey yoktur."[31] Bunun sebebi de "gerçek bir başarı olan sanat yapıtının hiçbir zaman geçilemeyecek, işe yaramaz hale gelmeyecek olmasıdır. Buna karşılık, bilimsel dünyada herkesin bildiği gibi, üzerinde çalışılan şey on, yirmi ya da elli yıl içinde

27. Simmel, "Rodin", s. 196.
28. *A.g.y.*, s. 197. 29. *A.g.y.*, s. 188.
30. Bkz. D. Frisby *Sociological Impressionism*, s. 102 vd.
31. M. Weber, *Wissenschaft als Beruf*, Münih/Leipzig, 1919, s. 14.

eskiyecektir."[32] Bunun ardından Weber bilimsel ilerlemenin sürekli bilgi birikimi ve bunların çürütülmesi yoluyla gerçekleştiğini öne sürer. Daha fazla kesinlik ve ilerleme sağlayan, bilimsel araştırma araçları da "kavram", bunun geliştirilmesi ve "güvenilir şekilde denetlenen bir deneyim aracı olarak rasyonel deney"den oluşur. Simmel kavramlaştırmayla ve insanın toplumlaşma biçimlerinin sınıflandırılması anlamında düşünsel deneylerle ilgilense de, Weber dahil çağdaşları bu iki hususa açıklık getirmemiş olmasına üzülüyordu. Aslında bu kişiler Simmel'in yapıtlarını, sistematiklikten, açıklıktan ve kavramsal tutarlılıktan yoksun olarak niteleme eğilimindeydi. Becher bu nedenle haklı olarak şunu öne sürmüştü: "'Gözlem tarzı', 'bakış açısı', 'tutum', 'araştırma eğilimi' gibi ifadeler kullanmak burada çok daha yerinde olur. Simmel'in perspektifçiliğine de uygun düşer. 'Yöntem' kavramı, dar anlamıyla alındığında, yanlış olur."[33]

IV

Bu iddiayı kabul edersek, o zaman Simmel'in modernlik analizinin hareket noktası için başka bir yere bakmamız gerekir. Simmel'in hem araştırma nesnesine yaklaşımı hem de en sağlam modernlik izahı *Paranın Felsefesi*'nde bulunur. Bu yapıtta Simmel, daha en baştan, amacın naif bir ampirik bilgi yığını oluşturmak olamayacağını söyler, zira

> ... pozitif bilginin hep parçalı olan içeriği, kesin kavramlarla zenginleşerek bir dünya tasviri haline gelmeye ve hayatın bütünlüğüne bağlanmaya çalışır.[34]

Dolayısıyla "tek bir bilimin –ki bu bile işbölümüne dayalıdır– bakış açısı, gerçekliğin bütünlüğünü kavramaya asla yetmez". Gene de en azından *Paranın Felsefesi*'nde Simmel bu bütünlüğün kavranabilir olduğundan hiç şüphe duymaz.

Bütünlük soyut bir postüla değil, tek tek özgül fenomenler ve meselelerden yola çıkılarak ulaşılabilecek bir şeydir. Simmel'in analizinin hareket noktasından ziyade hedefidir. Dolayısıyla Simmel

32. *A.g.y.*, s. 15. 33. Becher, *Georg Simmel*, s. 14.
34. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 53.

paraya ilişkin araştırmasında, "bütünlüğe ve en üst düzey genelliğe taşıyarak meseleye hakkını vermek için, bu meseleyi sınırlı ve küçük addetmeye"[35] mecbur olduğunu belirtir. Bu bakımdan araştırmanın özel nesnesi olan para,

> ... yalnızca bir araç, en yüzeysel, "gerçekçi" ve tesadüfi fenomenler ile varoluşun en çok idealleştirilmiş güçleri, bireysel hayat ve tarihin en derin akışları arasında mevcut olan ilişkilerin sunumu için bir malzeme ya da örnektir.[36]

Simmel'in amacı "ekonomik ilişkilerin yüzeyinden, bizi insani olan her şey için önem taşıyan nihai değerler ve şeylere ulaştıracak bir kılavuz-çizgi elde etmektir".

Nitekim Simmel'in analizindeki hareket noktası "görünüşte en yüzeysel ve en önemsiz olandır". Aslında bütün çalışmanın birliği "hayatın her ayrıntısında, hayatın bütünlüğünü bulma... ihtimalinde" yatar. Bu bakımdan –felsefenin "varlığın bütünlüğü"yle ilgilenmesinin aksine– "kendine her zaman tek, dar tanımlı bir mesele –kişi, manzara, ruh hali– seçen" sanatın yöntemini benimser. Şuna inanır Simmel: "Hayatın ayrıntıları ve yüzeysellikleri ile en derin ve esas hareketleri arasında ilişki kurmak mümkündür."[37]

Bütün bunlardan çıkan sonuç şudur: Ampirik bilimsel araştırmanın olanakları, "hayatın her ayrıntısı"na anlam kazandıran tek şey olan bütünlüğe yaklaşma bakımından sınırlıdır. Dolayısıyla,

> Bilim her zaman, dünya kavrayışının mutlak birliğine doğru giden yolda bulur kendini, ama bu birliğe hiçbir zaman ulaşamaz; başlangıç noktası neresi olursa olsun, sonuçlarının kaçınılmaz olarak parçalı doğasını genişletip tam bir bütünlüğe ulaşmak için, bu noktadan –dinsel, metafizik, ahlaki ya da estetik– bir düşünce tarzına sıçraması gerekir hep.[38]

Bu düşünce tarzlarından, Simmel'in en sık başvurduğu estetik perspektif, yani "*Anschauungswise*"dir.

Aslında, bir başka yerde Simmel bireyler ile bir bütün olarak toplum arasındaki etkileşimlerin, yalnızca estetik yoluyla kavranabilen bir bütünlük teşkil ettiğini öne sürüyor gibidir:

> Bütünün bütünlüğü... bireyin bütünlüğüyle ebedi çatışma halindedir. Bu mücadelenin estetik ifadesi çok etkileyicidir, çünkü *güzelliğin cazibesi*

35. *A.g.y.*, s. 56. 36. *A.g.y.*, s. 55. 37. *A.g.y.*, s. 56.
38. G. Simmel, *Kant und Goethe*, Berlin, 1906, s. 65.

her zaman bir bütünün içindedir, dolaysız ayırt ediciliğe, ya da *bir fragmanda söz konusu olduğu gibi fantazinin ilave ettiği bir ayırt ediciliğe* sahip olup olmaması hiç fark etmez. *Sanatın esas anlamı, gerçekliğe binlerce bağla bağlanmış, gerçekliğin tesadüfi bir fragmanından, özerk bir bütünlük, kendi kendine yeten bir mikrokozmos çıkarabilmesindedir* [vurgular bana ait].[39]

Varoluşumuzun bazı fragmanları, özellikle de bazı anlayış tarzları bütünlüğü daha iyi kavrayabilir. Simmel'in sosyoloji metinleri bu tesadüfi gerçeklik fragmanlarıyla, yüzeysel görünen toplumsal fenomenlerle, an resimleriyle, sayısız toplumsal vinyetle dolup taşar.

Bu aynı zamanda şu anlama gelir: Estetik bütünlük bir fragman şeklinde var olabilir. Sonraları bu tür bir ilke Simmel'in hayat felsefesinde (*Lebensphilosophie*) evrensel bir ilke düzeyine yükselmiştir. Örneğin *Rembrandt*'ta (1916), Simmel "hayatın her ânı hayatın bütünlüğüdür"[40] der,

> ...çünkü hayat, maddi karşıtlıklar aracılığıyla sürekli gelişmeden başka bir şey değildir; çünkü hayat, tek tek fragmanlardan meydana gelmez, dolayısıyla da hayatın bütünlüğü tekil unsurun dışında var olmaz.[41]

Gelgelelim *Paranın Felsefesi* yayımlandığı sırada, Simmel hayat felsefesini henüz tam geliştirmemişti ve belli ki sosyolojiye hâlâ ilgi duyuyordu.

Yine de bu yapıtta Simmel'in "dünyayı yorumlama kategorileri" nin zaten toplumsal gerçekliği kavramaya yönelik ampirik bir çerçeveye çok uzak düşen bir özcülüğü temel aldığını akla getiren pasajlar vardır. Simmel'in felsefesinin yeni-Kantçı bir paradigmaya yerleşmesinden ziyade,[42] belli canalıcı argümanların çok farklı bir alternatif önerdiğini görürüz. Şunu öne sürdüğünde olduğu gibi:

> Herhangi bir andaki bilgilerimizi oluşturan fragmanların toplamını, ulaşmak istediğimiz amaçla ilgili olarak tanımlayacaksak ... bunu yapmanın tek yolu Platoncu öğretinin temelinde yatan şeyi varsaymaktır: Teorik değerlerden, kusursuz düşünsel anlam ve tutarlılıktan oluşan ideal bir alan

---

39. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 494-5.
40. Simmel, *Rembrandt*, s. 2. 41. *A.g.y.*, s. 51.
42. Örneğin bkz. H. J. Lieber ve P. Furth, "Zur Dialektik der Simmelschen Konzeption einer formalen Soziologie", Gassen ve Landmann (haz.), *Buch des Dankes* içinde, s. 39-59.

vardır ve bu alan ne nesnelerle... ne de elde edilmiş, psikolojik olarak gerçek bilgilerle örtüşür. Bilakis bu gerçek bilgi, mümkün olan bütün hakikati içeren alana, ancak tedricen ve daima kusurlu bir şekilde yaklaşabilir.[43]

Ama söz konusu olan yalnızca bilgi fragmanlarımızın, bütünlüğe kusurlu bir şekilde yaklaşması değildir. Simmel insan öznesinin bu bütünlük içinde etkin bir rol oynadığını düşünür:

... gündelik hayatın önemsiz uğraşlarından tutun da en yüksek düşünsel noktaya kadar, bir bütün olarak hayatımızın formülü şudur: Yaptığımız her şeyde, bir norm, bir standart, ideal olarak tasavvur edilmiş bir bütünlük bulunur ve bizler de bunu eylemlerimiz aracılığıyla gerçekliğe dönüştürmeye çalışırız.[44]

Daha da açık bir şekilde eylemlerimizdeki esas niteliğin şu olduğunu düşünür:

Bizler önceden tasarlanmış bir imkânı düşünür ve adeta ideal bir program yürütürüz. *Yetersiz ve parçalı da olsa, pratik varoluşumuz, adeta bir bütünlüğün gerçekleştirilmesine katkıda bulunarak, belli bir önem ve tutarlık kazanır* [vurgu bana ait].[45]

Bu bütünlüğün nasıl gerçekleştirildiğini tam olarak açıklığa kavuşturmamıştır Simmel.

Bir başka yerde, Simmel "modern doğalcı zihniyetin evrimi tümel kavramları tahtından indirmeye ve kavramların tek meşru içeriği olarak tikel örnekleri vurgulamaya meylettiğinden",[46] tümel ile tikel arasındaki sorunlu ilişkinin modern çağın bir özelliği olduğunu düşünür. Gene de Simmel tümellerin öneminin "büsbütün kaybolmadığını" da belirtir. Aslında öne sürdüğü şudur:

... ancak dünya görüşümüzün her yönü, tikel örneklerin maddi gerçekliğini biçimsel bir tümelliğin derinliği ve kapsamı ile uzlaştırdığı takdirde, dünyayla tamamen tatmin edici bir ilişki kurabiliriz. Tarihselcilik ve sosyolojik dünya görüşü tümelliği teyit etme girişimleri olsa da, aynı zamanda bu tümelliğin soyutluğunu yadsıma, tikel örnekleri aşma, tikel olanı, maddi gerçekliğini feda etmeksizin, genel olandan türetme girişimleridir aynı zamanda: zira toplum tümel olsa da soyut değildir.[47]

43. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 450.
44. *A.g.y.*, s. 451. 45. *A.g.y.*
46. *A.g.y.*, s. 202. 47. *A.g.y.*

Bu pasajı yazdığında Simmel, psikolojiye dayalı eski doğalcılığından açıkça uzaklaşmış, toplumsal biçimler ve "biçimsel bir tümellik" ile meşgul olmaya başlamıştı artık. Ama pasaj Simmel'in Platon'a çok şey borçlu olduğunu gösteriyor olmakla birlikte, aslında onun sosyolojideki hareket noktası bunun tam tersi bir konumdur: Toplumsal fenomenlerin özünü tikel bir örnekten elde etmek. Başka bir deyişle, toplumsal gerçekliğe öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında bakılmaktadır.

Şurası şimdiden açık: Simmel varoluşumuzdaki bazı fragmanların, özellikle de bazı kavrayış tarzlarının, bütünlüğü daha iyi kavrayabileceğini düşünmektedir. Zaten biliyoruz ki, Simmel'e göre, sanat gerçekliğin tesadüfi fragmanlarından yol çıkarak "özerk bir bütünlük" oluşturur. Simmel, *Paranın Felsefesi*'ne yazdığı önsözde, ampirik alanın bu bütünlüğü hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceğini vurgulamıştır. Ampirik olan, kendi başına yaratamayacağı bir bütünlük içine yerleştirilmelidir. Dolayısıyla Benjamin'in sonraki yapıtlarındaki bir temayı bilmeden ele alan bir pasajda Simmel şunu vurgular:

> ...fenomenleri teknik olanaklarla çoğaltmadaki kusursuzluk, görsel sanatları ne kadar lüzumsuz kılıyorsa, ampirik olan da, en kusursuz haliyle bile, gerçek olan şeylerin bir yorumu olarak, bunlara renk katarak ve bunları tek tek seçip vurgulayarak felsefenin yerine ancak o kadar geçebilir.[48]

Aslında Simmel paraya ilişkin çalışmasının, "bilimlerin ve duygusal akımların çağdaş içeriğinin en uygun ifadesi addettiği"[49] bir dünya tasvirini temel aldığını öne sürer. Kitabın önsözünden bile, Simmel'in toplumsal fenomenlere ilişkin "göreci bir yorum"dan yana olduğunu çıkarabiliriz. Hem onun değer teorisinde hem de metnin bütününde teyit edilen bir hususdur bu. Ayrıca Simmel modernist diye adlandırmamız gereken bir perspektiften de yanadır.

Simmel *Paranın Felsefesi*'nde şunu vurgular: "Bu araştırmaların tek bir satırı bile iktisat hakkında bir şeyler söylemek amacıyla yazılmamıştır." Neredeyse aynı ölçüde aşikâr olan bir diğer şey de –metnin ikinci kısmında konu bu olduğu halde– Simmel'in "paraya ilişkin tarihsel fenomenler" ile hiç ilgilenmemesidir. Tarihsel boyutun "değer duyguları"nı, yani "şeylerle ilgili praksise ve insanlar

48. *A.g.y.*, s. 53. 49. *A.g.y.*, s. 56.

arasında karşılıklı ilişkilere" dair bir analizi esas aldığını öğrendiğimizde açığa çıkar bu. Simmel, paranın "iç dünya üzerindeki –bireylerin hayatiyeti, kaderleri arasındaki bağ, genel olarak kültür– üzerindeki" etkisiyle ilgilenir daha ziyade. Bu tarihsel boyutun yerine insan duygularına dair bir fenomonoloji konur.

Hazırlık mahiyetindeki bu tür ifadeler şunu akla getirmelidir: Toplumsal hayatın fragmanlarının konumlanacağı bütünlük, hatta bu fragmanların teşkil ettiği bütünlük tarihsel değildir. Bu bütünlük, bu bütün, gözlemcinin "tutum"una dayalıdır. Simmel'in düşüncesini I. Dünya Savaşı sonrası kuşaktan ayıran sınırları belirmeye çalışırken, Margaretta Susman şuna işaret eder:

> Simmel'e göre, felsefi perspektif merkezden bütüne doğru bir bakıştı hep ve bu perspektif, bütünden tek bir kesim çekip çıkarabiliyordu yalnızca. Bireyin bütünlükle kurduğu bu ilişkiye, Simmel düşünürün "tutumu" adını vermişti. Simmel'e göre bu tutum bir zihnin, dünyanın bütünlüğüyle kurduğu ilişkiyi imler.[50]

Susman dünyaya karşı bu tutum kavramının temelde mistik bir nitelik taşıdığına ve "yalnızca duygular aracılığıyla metafizik bir doğrulama elde edebildiğine" değinir.

Daha doğrusu dünyaya karşı "tutum" kavramı, Simmel'in sonraki felsefesine ait olmakla beraber, *Paranın Felsefesi*'nde de gizli bir rol oynar. Simmel'in bütünlüğün anahtarını tek başına ampirik bilginin sağlayabileceğini düşünmediğini belirtmiştik. Simmel sonraları geliştirdiği, dünyaya karşı "tutumumuz" kavramına uygun olarak şunu öne sürer: Ampirik fenomenlerin doğrulanması dediğimiz şey, psikolojik açıdan, söz konusu nesneye duyulan özel bir "duygu"nun yaratılmasındaki bir işlevden ibarettir.

> Her şeyin doğru kabul edilebilmesine kıstas olan teori, zihinsel bir imgeye eşlik eden belli bir *duygudur*; ispat dediğimiz şey de bu tür bir duyguyu ortaya çıkaran psikolojik bir burcun oluşturulmasından başka bir şey değildir. Hiçbir duyu algısı ya da mantıksal türetme dolaysız olarak bir gerçeklik temin edemez bize.[51]

Bilgiyi temellendirmenin dayanağı olarak bu tür bir sezgiciliğin, modernlik sosyolojisinin gelişiminde en sağlam temel olduğu söyle-

50. M. Susman, *Die geistige Gestalt Georg Simmels*, Tübingen, 1960, s. 36.
51. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 452.

nemez. Gelgelelim, kökleri gerçekliğin karşısındaki estetik bir duruşta bulunan, "sosyolojik izlenimcilik" adını verebileceğimiz şeyin başlangıç noktası olabilir.

Simmel'in estetik kavrayışı ile bütünlük arasındaki ilişkiyi vurgulayışı kısaca incelendiğinde, estetik perspektifi toplumsal gerçekliğe dair içgörüler kazanmak için meşru bir perspektif olarak gördüğüne şüphemiz kalmaz. Simmel'in yapıtlarını değerlendirirken, bu estetik boyutu ciddiye almamız ve gerçekliğin estetikleştirilmesi eğiliminden net bir şekilde ayırmamız gerekir, çünkü bu ikisi aynı anlama gelmez. Aslında teorileştirmedeki estetik boyut, kimi açılardan, modernliğin kendisiyle sınırdaş addedilebilir. Örneğin Bubner şunu öne sürer: "Aslında sanatların özerk olarak gelişmesi bir önceki yüzyılın ortalarında başlar; bizler de o zamandan bu yana modernliği, algılanan bu gelişmenin sonunun gelmemesi olarak nitelendiriyoruz."[52] Buna ilaveten Bubner, Simmel'in yapıtlarında ayrıca görünen bir eğilimi de vurgular: Sanatı "amaç"tan ziyade, "felsefenin kendi teorik konumunu kesinleştirmesine yarayan bir araç olarak" görme eğilimi. Simmel'in sosyal modernlik teorisi bağlamında, bu estetik boyut, modernliği tanımlamakta oynadığı rol bakımından bir ölçüde "kendi kendini anlama olanağı" da sağlar. Hatta bu estetik boyutun, Simmel'in sosyal modernlik teorisini mümkün kıldığı dahi söylenebilir.

Simmel'in sosyal teorisi, varoluşun bütünlüğünü kavrama imkânına yönelik olarak bir ölçüde sorunlu bir ilişki sergiliyorsa, Simmel bu bağlamda fragmanın oynadığı role nasıl bakıyor peki? Özellikle de modernliği anlama amacıyla, gerçekliğin "tesadüfi bir fragmanı" ndan, "hayatın her ayrıntısı"ndan, toplumsal etkileşimin "gelip geçici bir görüntüsü"nden veya "anlık resmi"nden yola çıkmasının gerekçesi nedir? Niçin bir bütün olarak "toplumsal yapı" ile, "toplumsal sistem" ya da toplumun merkezi "kurumları" ile işe başlanmasın ki? Simmel örneğinde, bu ikinci soruya cevap vermek daha kolaydır.

"Toplumsal yapı", "toplumsal sistem" ve hatta "toplumsal kurum" gibi kavramlar Simmel'in sosyolojisinde çok tali bir rol oynar. İlk yapıtlarından başlayarak Simmel, "toplum"u şeyleştirmekten ya

52. R. Bubner, "Uber einige Bedingungen gegenwartiger Ästhetik", *Neue Hefte für Philosophie*, 5, 1973, s. 38-73, özellikle de s. 38.

da tözleştirmekten (*hypostatization*) sakınmakta zorluk çekmiştir. Daha 1890'da şunu vurguluyordu Simmel: "Toplum, tıpkı bireyler gibi, tamamen kendi içine kapalı, mutlak bir varlık değildir. Fragmanların gerçek etkileşimiyle kıyaslandığında tali bir şeyden, sonuçtan ibarettir."[53] Bunun yerine Simmel "her şeyin her şeyle etkileşime girmesi, dünyadaki her nokta ile başka her kuvvetin arasında sürekli hareket eden ilişkilerin mevcut olması şeklindeki düzenleyici dünya ilkesi"nden[54] yola çıkmıştır. Bu ilke bulgusal bir ilkeden ibaret olmayıp, aynı zamanda modernliğin esas bir özelliğidir de, zira "toplum ruhunun çözülerek mensupları arasındaki etkileşimlerin toplamı haline gelmesi, modern düşünsel hayatın kendisine yönelir." Dolayısıyla sosyoloji şeyleşmiş bir toplum kavramıyla ilgilenmek yerine, "münhasıran toplumsal olan" ile ilgilenmelidir; "başlı başına toplumlaşma biçimi ve biçimleri, toplulaşmanın gerçekleştiği ve bunu sağlayan tikel ilgiler ve içeriklerden ayrıdır."[55] Nitekim, sosyolojinin ana unsurlarını teşkil eden şey, en başta bu toplumsal etkileşim ve toplumlaşma biçimleri, sonra da "toplumun fenomenolojik yapısı"dır (1908).[56]

Modernliğin özelliklerinden biri de toplumsal gerçekliğin durmayan bir akış halinde olduğunu hissetmekse, o zaman bu akışkan gerçekliği en iyi ifade edebilecek kavramlar ilişkisel kavramlar olmalıdır. Etkileşim (*Wechselwirkung*) ve toplumlaşma (*Vegesellschaftung*) Simmel için anahtar kavramlardır ve onu ilgilendiren de fenomenler arasındaki ilişkidir. Toplum, içersinde bireyler ve grupların kesiştiği toplumsal bir labirent teşkil eder. Bu toplumsal ilişkiler ağı ya da şebekesi, Kracauer'in, Simmel'in sosyal teorisinin "ana ilkesi" diye tarif ettiği şeyin, yani "envaiçeşit fenomenin birbirine temelden bağlı oluşunun [*Wesenszusammengehörigkeit*]" belirtisidir. Bunun anlamı da şudur:

53. Simmel, *Über soziale Differenzierung*, s. 13. 54. *A.g.y.*

55. G. Simmel, "Das Problem der Soziologie", *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, c. 16, 1894, s. 272; Türkçesi: "Sosyoloji Sorunu", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 47-57.

56. G. Simmel, "Exkurs über das Problem: wie ist Gesellschaft möglich?", G. Simmel, *Soziologie*, Berlin, 1908; İngilizce çevirisi: "How is Society Possible?", K. H. Wolff (haz.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics bu Georg Simmel* içinde, Columbus, 1959, s. 337-56, özellikle de 352; Türkçesi: "Toplum Nasıl Mümkün Olur?", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 33-46.

Kültürel hayatın tüm dışavurumları... dile getirilemeyecek kadar çok ilişki kurarlar birbirleriyle; bunların hiçbiri başka şeylerle ilişki içinde oldukları bağlamlardan çekilip çıkarılamaz.[57]

Her tekil unsur bu "çeşitlilik bağlamı" içinde "ağlarla örülmüştür". "Şeyler tekil tecritlerinden" ya toplumsal fenomenler arasındaki gerçek ilişkilerin izi sürülerek, ya da muhtemel ilişkileri analojiler sayesinde ifşa edilerek kurtarılır.[58]

En azından ilkesel olarak, etkileşim biçimlerinde hiçbir önem hiyerarşisi olmadığından, Simmel'in tesadüfi ve görünüşte önemsiz olan toplumsal fenomenlerle de aynı ölçüde ilgileneceğini tahmin edebiliriz. "Duyuların Sosyolojisi"nin (1907)[59] ilk versiyonunda Simmel şunu öne sürer: Nasıl "organik hayat bilimleri" artık insan hayatının "en küçük unsuru olan hücreler"[60] ile ilgileniyorsa, sosyal bilimler de son zamanlarda "mikroskopla araştırmaların başlangıcı" ile ilgilenmeye başlamıştır. Sosyal bilimlerin de en başta yola çıktığı yer "devletler ve sendikalar, kilise cemaatleri ve aile biçimleri, lonca ve fabrika yapıları, sınıf oluşumu ve sinai işbölümü"dür. "bu ve benzer büyük organ ve sistemler toplumu meydana getiriyormuş ve toplum bilimi alanını dolduruyormuş gibi görünüyor".[61]

"Daha yüksek mertebede yapılar"ın varlığını yadsımayan Simmel, bu yapılandırılmış etkileşimler yerine, "adeta akışkan, geçici bir halde kalmakla birlikte yine de bireyleri toplumsal varoluşa bağlama işlevi gören sayısız başka form da sergileyen"[62] şeylerle ilgilenir. İnsanların birbirlerine bakma tarzı, birbirlerine mektuplar yazması, birlikte yemek yemesi, birbirlerini sempatik ya da antipatik bulması, birbirleri için giyinip kuşanması da toplumu oluşturan insanlar arasındaki anlık ya da sürekliliği olan ilişkilere karşılık gelir. Bu noktada Simmel'in toplumsal etkileşimin "tesadüfi fragmanları"

57. S. Kracauer, "Georg Simmel", *Logos*, c. 9, 1920, s. 314.

58. *A.g.y.*, s. 324 vd.

59. G. Simmel, "Soziologie der Sinne", *Die Neue Rundschau*, c. 18, 2, 1907, s. 1025-36. Aşağıda, bu denemenin başından ve son kısmından alıntılanan pasajlar, gözden geçirilmiş şu versiyonunda bulunmamaktadır: "Exkurs über die Soziologie der Sinne", Simmel, *Soziologie*, 5. baskı, Berlin, 1968, s. 483-93; Türkçesi: "Duyuların Sosyolojisi". *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 219-31.

60. Simmel, "Duyuların Sosyolojisi", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 219. (Aşağıdaki sayfa numaraları Türkçe çeviriye gönderme yapmaktadır. –*ç.n.*)

61. *A.g.y.* 62. *A.g.y.*, s. 220.

ile ilgilendiği çok açıktır:

Her gün, her saat, bu tür bağlar dokunur, bırakılır, tekrar ele alınır, yerine başkaları konur veya başka bağlarla iç içe geçirilir. Toplumun atomları arasındaki, sadece psikolojik mikroskobi yoluyla ulaşılabilen ve bu kadar bariz ama bir o kadar da kafa karıştırıcı olan toplum hayatının bütün sağlamlığını ve elastikliğini, bütün çeşitliliğini ve birörnekliğini ayakta tutan etkileşimler burada yatar.[63]

Simmel bunların araştırılmasının, toplumun büyük yapılarını ve kurumlarını ele almaya kıyasla, topluma dair "daha isabetli ve derin" bir anlayış ortaya koyacağına inanır.

Şayet toplum denen ağı üretken, biçimlendirici güçlerine bakarak anlamak istiyorsak –ki sosyoloji şimdiye kadar büyük ölçüde, sadece söz konusu ağın en üst tabakasının nihai, tamamlanmış modelini tasvir etmekle yetinmiştir– artık iki kişi arasında dokunan hassas, görünmez bağları dikkate değmez diye bir kenara atamayız.[64]

Simmel, kendisinin modernlik sosyolojisi için, "hassas, görünmez bağları" inceleme gereği duymuştu; gelip geçici etkileşim anları olan bu bağlar da modernliğin bir özelliğiydi. Ayrıca bunlar toplumun işleyişine dair temel içgörüler de sağlıyordu. Örneğin Simmel'in duyuların sosyolojisine ilişkin kısa taslağı şu inanca dayalıdır:

Sosyolojide de, buna tekabül eden yöntem, araştırma nesnesinin gerçekliğinin izini, sadece büyük ve mutlak anlamda bireyüstü bütüncül yapıları ele almaya kıyasla daha eksiksiz ve derin biçimde sürecektir.[65]

Duyuların sosyolojisi ile ilgili olarak Simmel şunu iddia eder: "Her duyu toplumlaşmış varoluşun inşasına kendi bireysel doğasına özgü katkılarda bulunur; toplumsal ilişkinin nevi şahsına münhasır özellikleri bu izlenimler arasındaki nüanslara tekabül eder".[66] "Başka türlü fark edilemeyecek" böylesi "sosyolojik derinliğe (*Färbung*)" ulaşmak ancak bu özel yaklaşımla mümkündür.

Simmel'in yaklaşımında, "Duyuların Sosyolojisi"nde yalnızca değinilip geçilen, gözardı edilmiş bir boyut daha vardır: Modernliğin analizi için "psikolojik mikroskobi"nin önemi. Simmel modernliği "psikolojizm", yani dünyanın içsel bir gerçeklik olarak deneyimlenmesi diye tanımladığından, insanların "içsel hayatı" ve mo-

63. *A.g.y.*, s. 220. 64. *A.g.y.*, s. 231.
65. *A.g.y.*, s. 220. 66. *A.g.y.*, s. 221.

demliğin *psikolojisi* üzerinde tekrar tekrar durur. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında sosyolojinin bağımsız bir disiplin olarak kendini hem tarih ve felsefeden hem de psikolojiden ayırma girişimleri göz önüne alındığında ilginç bir vurgudur bu. En başta Lazarus ve Steinthal'ın *Völkerpsychologie*'sinden yola çıkmış olan Simmel, modernliği *deneyimleme* tarzlarına ilişkin analizi açısından çok önem taşıyan psikolojik süreçlere karşı hassasiyetini kaybetmemiştir. Simmel gelip geçici karşılaşma ve etkileşimlerin sosyolojisinde usta olan biri değildi yalnızca; aynı zamanda –Birgitta Nedelmann'ın ikna edici bir şekilde öne sürdüğü gibi[67]– duygular ve kişisel etkileşimin sosyolojisinin ve –şu da eklenmeli– duygusal hayatın psikolojisinin gelişiminde başlıca şahsiyetlerden biriydi.

Belki de sorduğumuz ilk soruyu daha iyi cevaplayabilecek bir konumdayız artık: Toplumsal gerçekliğin "tesadüfi fragmanı"ndan yola çıkmanın gerekçesi nedir? Toplumsal gerçekliğin "tesadüfi fragmanı", an resmi, gelip geçici görüntüsü bir fragmandan mı ibarettir? Simmel'in "psikolojik mikroskobi"si, "hepimizin fragmanlardan ibaret olduğu"nu, geçmişin "bizlere yalnızca fragman olarak ulaştığı"nı ve bilginin de esasen parçalı olduğunu varsayan bir dünya anlayışına uygundur. Bu durum, Simmel'in Ernst Bloch gibi kimi öğrencilerinin şunu fark etmesini sağlamış olabilir: Simmel'in yapıtlarında "hayatın yalnızca renkli, heyecanlı, salt etkileyici köşeleri resmedilmiştir her zaman".[68] Kracauer'i de Simmel'in "dünyanın parçalı imgelerini irdelemekte... usta biri" olduğu kanısına götürmüştür bu.

Peki toplumsal gerçekliğin tesadüfi fragmanlarının "irdelenmesi"nin hedefi neydi? Belli bir perspektiften bakıldığında, bu "parçalı imgeler" toplumsal gerçekliğin bütünlüğünün anahtarıdır. Bu perspektif estetik bir perspektiftir. Simmel'in 1890'ların ortalarında geliştirdiği, dünyayı kavrayış tarzıdır bu ve onun tipik sosyoloji çalışmalarının başlamasıyla çakışır. Bunun ilk ifadelerinden biri "Sosyolojik Estetik" (1896) adlı önemli denemesinde bulunur:

67. B. Nedelmann, "Georg Simmel – Emotion und Wechselwirkung in intimen Gruppen", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 25, 1983, s. 174-209.

68. E. Bloch, *Geist der Utopie*, 2. baskı, Frankfurt, 1964, s. 93; Türkçesi: *Umut İlkesi*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007.

Bize göre, estetik gözlemin ve yorumun özü şu gerçekte yatar: Tipik olan eşsiz olanda, yasamsı olan tesadüfi olanda, şeylerin özü ve anlamı da yüzeysel ve geçici olanda bulunur. Herhangi bir fenomen için, bu önemli ve ebedi olan şeye indirgenmekten kaçış yok gibi görünüyor. En aşağı, bünyesi gereği en çirkin fenomen bile, kendisine göz alıcı bir önem bahşeden renkler ve biçimlerden, duygular ve deneyimlerden oluşan bir bağlamda tezahür eder. Yapmamız gereken tek şey, en sıradan –yani tek başına bayağı ve menfur olan– fenomenle derinden ve şefkatle meşgul olmak ve böylelikle bu fenomeni her şeyin nihai birliğinin bir ışığı ya da simgesi olarak tasavvur edebilmektir ki güzelliğin ve anlamın akıp geldiği, her felsefenin, dinin ve en yüce duygusal deneyim ânının simgeler bulmaya çalıştığı da bu nihai birliktir. Şayet bu estetik meşguliyet imkânını nihayete erdirirsek, şeyler içindeki güzelliğin niceliği arasında artık hiçbir ayrımın olmadığını fark ederiz. Dünya görüşümüz estetik bir panteizm haline gelir. Her nokta mutlak estetik öneme açılma imkânını gizler içinde. Hakkıyla eğitilmiş bir göz için, bir bütün olarak dünyanın *topyekûn* güzelliği, *topyekûn* anlamı tek tek her noktadan *ışıyıp parlar*.[69]

Simmel'in kendi sosyal teorisini dile getirirken estetik bir perspektif benimsediğini kabul edersek, toplumsal fragmandan yola çıkmasının gerekçesi gayet açık hale gelir, zira tesadüfi fragman salt bir fragman değildir artık: "Eşsiz" olan "tipik" olanı içeriyordur, ele avuca sığmaz fragman "öz"dür. Bu fragmanlar arasında, gözlemciye, birini diğerinden daha önemli addetmesini sağlayacak hiçbir ontolojik sıra bulunmaz. Her fragman, her toplumsal an resmi "bir bütün olarak dünyanın toplam anlamı"nı ortaya çıkarma imkânını içerir. Yüzeysel fragmanın toplumsal gerçeklikteki temel veçhelerin anahtarı olması fikri, Simmel'in metropol analizinde de (1903) bulunur; burada şunu öne sürer:

> ... varoluşun yüzeyindeki her noktadan –bu nokta yüzeye ne kadar yakından bağlı olursa olsun– ruhun derinliklerine inen bir sondaj yapılabilir ve böylece hayatın en sıradan dışsallıklarının bütünü, en nihayet, hayatın anlamı ve üslubuyla ilgili nihai kararlara bağlanabilir.[70]

69. G. Simmel, "Soziologische Aesthetik", *Die Zukunft*, c. 17, 1896, s. 206. İng. çev. "Sociological Aesthetics", K. P. Etzkorn (çev. ve haz.), *Georg Simmel. The Conflict in Modern Culture and Other Essays* içinde, New York, 1968, s. 69. Benzer başka pasajlar için bkz. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 462 vd.

70. G. Simmel, "The Metropolis and Mental Life", Wolff (haz.) *Sociology of Georg Simmel*, s. 413; Türkçesi: "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 320.

Bir kez daha şu açıkça görünüyor: Parçalı ve yüzeysel olan şeyin, sosyolojik düşünmenin hareket noktası olmasının yanı sıra, önemi de özle "bağlantılı" olmasından kaynaklanır. Nitekim Simmel, fragmanın bütünlük olduğunu öne sürmek ile fragmanın, özle bağlantılı olması sayesinde, adeta bütünlüğe açılan bir kapı sağladığını öne sürmek arasında gider gelir.

Simmel'e göre, insan eylemlerini gözlemlerken, "birkaç temel temanın sürekli aynen tekrarlanması" ile "bu temaların tekil varyasyonlarının değişken zenginliği" arasında "sonsuz ölçüde çeşitli bir karışım" mevcuttur. Bu tekil dışavurumlar ve varyasyonlar ne kadar çeşitli olursa olsun, "hayata dair en genel gözlem" açısından bakıldığında, bunlar "düşünce ve hayat hareketlerinin ikiciliği"ne indirgenebilir. Bir çağın anlamını, yasalar ve nedensel açıklamalar bulmaya çalışarak tamamıyla kavramamız mümkün değildir: "İnsani olan her şeyin derinlerinde yaşayan bu karşıtlık ancak *simgeler* ve *örneklerle* kavranabilir."[71] Hayattaki temel karşıtlıklar anlayışını genelleştirip bir bütün olarak toplumsal dünyaya uygularsak, Simmel'in toplumsal gerçeklik yaklaşımında fragmanların önemine dair bir anahtar elde etmiş oluruz. Simmel'in denemeleri, aynı zamanda en tipik insan etkileşimlerinin örnekleriyle doludur. *Paranın Felsefesi* "insani olan her şeye" ilişkin simgeleri ele alan bir yapıt olarak da nitelenebilir. Simmel paradan "dünyanın büsbütün dinamik karakteri"nin, "nesnelerin davranışı"nın, "varoluşun göreci karakteri"nin, insan ilişkilerinin, durmamacasına etkileşim halindeki toplumun kendisinin bir simgesiymiş gibi bahseder defalarca. Simmel'in çağdaşları açısından gayet açıktı bu durum; onlar parayı "esas devinim biçimlerinin zamandan bağımsız geçerli bir simgesi" olarak (Köhler),[72] Simmel'i de para simgeciliğinin büyüsüne kapılmış biri olarak (Schmidt)[73] görüyor, Simmel'in parayı "soyut ilişkilerin salt bir simgesi, soyut bir ifadesi" olarak ele aldığını belirtiyorlardı (Durkheim).[74]

Ama Simmel'in yapıtlarında, özellikle de *Paranın Felsefesi*'nde

71. Simmel, "Soziologische Aesthetik", s. 204,

72. M. Frischeisen-Köhler, "Georg Simmel", *Kantstudien*, c. 24, 1920, s. 13.

73. C. Schmidt, "Eine Philosophie des Geldes", *Sozialistische Monatshefte*, c. 5, 1901, s. 180-5.

74. E. Durkheim, "Philosophie des Geldes", *L'Année Sociologique*, c. 5, 1900-1901, s. 140-5.

bunca tipik olan örnek bolluğu konusunda, örneklerin zenginliğinin bunaltıcı hale gelmesi tehlikesi de söz konusudur. Böyle bir tehlike, Adorno'nun, Benjamin'in yaklaşımıyla karşılaştırdığı bir duruma yol açabilir: "Simmel'in biçim ve hayata ilişkin ilkel metafiziğini tasvir ederken fincan kulpu, aktör ve Venedik'le yaptığı gibi, kavramları renkli tarihsel nesnelerle suya sabuna dokunmadan ortaya koymamak"[75] gerektiğini öne sürer Adorno. Simmel'in toplumsal gerçekliğe yaklaşımında Adorno'nun özellikle itiraz ettiği husus, fragmanlar ve örnekleri ele alma tarzının –ki Benjamin'in de paylaştığı bir tarzdır bu– hiçbir zaman bunların tarihsel somutlanışına yol açmayıp ebedi alana, "düpedüz birbirlerinin yerine geçebilir fikir örnekleri"ne[76] indirgenmesidir. Başka bir deyişle, Simmel'in toplumsal gerçekliğe dair an resimlerinin mütemadiyen öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında görülmesidir.

Gelgelelim örnek ve simgeye yapılan bu vurgu, Simmel'in "estetik gözlem ve yorum" anlayışıyla yakından ilişkili olan yaklaşımının bir başka boyutunu gözler önüne serer. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*'ta (Hayat ve Sanatta İzlenimcilik, 1907), Simmel'i simgeciliğin ustası olarak görür:

> Olgu *simgeciliği*, yani mümkün mertebe bir olguya karşılık bir başka olgu hakkında sırf analojileri esas alarak konuşmak, izlenimci düşünceye gayet uygundur. *Benzerlikler, simgeler* fikirlerin yerine geçer. Bu tarzdaki en önemli çalışma da Simmel'in *Paranın Felsefesi* yapıtıdır.[77]

Toplumsal fragman daha kapsamlı bir bütünlüğün simgesi olabilir, bununla beraber fragmanın sistematik, mantıksal bir analizine hiç girişilmez. Toplumsal fragmanın tarihsel kökenleri de sistematik olarak nadiren incelenir. Aslında kimi eleştirmenlerin fark ettiği üzere, Simmel'in modernliğe bağlılığı kendisinin tutarlı, kesin bir analiz geliştirmesine engel olmuştur. Troeltsch'e göre, Simmel "mo-

75. T. W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms* içinde, çev. S. Weber, Londra, 1967, s. 231.

76. *A.g.y.*

77. R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln, 1907, s. 130. Hamann'ın çalışması, sosyolojik bir izlenimci olan Simmel'in diğer ayırt edici özelliklerini cisimleştiren, izlenimcilik, metropol ve para ekonomisi arasındaki ilişkiye dair bol miktarda malzeme içerir. Hamann'ın dayandığı başlıca yapıt *Paranın Felsefesi*'dir.

demlikle birlikte... benliği... salt 'hayata', 'gelip geçen bir dalga'ya dönüştürmüştür". Kesin analitik kavramlar yerine, "fikirler âlemi kesilip biçilmiş bir ormana benzemiştir; burada kurumak üzere olan ağaç kökleri kalmıştır yalnızca, bunlar bir daha hiçbir zaman orman olamayacak, her tür süsle estetik açıdan şişirilmiş şeylerden ibaret kalacaktır".[78] Troeltsch'in kuşkucu imgesindeki nüanslar şunu ima eder: Modern hayata dair bir analiz için temel mevcut olsa da, Simmel'in yapıtlarında bu temel eksik ve parçalar halinde kalmıştır.

Gelgelelim fragmanı daha kapsamlı bir bütünün simgesi olarak görmek, onu soyutlanmışlığından kurtarıp daha geniş bir bağlama yerleştirir şüphesiz. Analojilerin bolca kullanılması da öyle. Ama Simmel'in yapıtlarında çok sık karşımıza çıkan benzerliklerden (*Gleichnisse*) ziyade analojilerdir. Bizi envaiçeşit toplumsal fenomen arasında çoğu zaman gizli bağlantılar olduğuna inandırmak için, Kracauer'in de belirttiği gibi, "analojilere başvurmaktan bıkıp usanmaz Simmel". Hamann'dan çok daha isabetli bir şekilde Kracauer, Simmel'in yapıtlarında analojilere karşılık "çok az sayıda benzerlik" olduğuna ve bu ikisi arasındaki farka işaret eder: "Analoji: nesneler arasındaki ilişki; benzerlik: özne ile nesne arasındaki ilişkilerin sunulması."[79] İlkinin değeri "özellikle nesnel geçerliliğine dayalıdır", ikincisi ise "bir fantazi ürünü"dür. Ama Simmel'in analoji yoluyla akıl yürütmeye çokça başvurmasındaki asıl sorun, analojilerinin –ki tahrik edici olmakla beraber *Paranın Felsefesi*'nde bolca vardır– geçerliliğine hiç ilgi duymamasından değil, bunların analitik kesinliğin yerine geçmesinden kaynaklanır. Conrad Schmidt'in *Paranın Felsefesi* ile ilgili olarak işaret ettiği gibi, analojilere başvurmak çok aşırıya kaçtığında, okur yapıtın ana istikametini kaybedecektir muhtemelen:

> İlkin hayret veren, ama sayılarıyla sonradan yalnızca tekdüze ve bunaltıcı bir hal alan, iç içe geçerek çoğalan bu analojiler karşısında insan her an yolunu kaybediyor... temel fikirler... eşsiz, kılık değiştirmiş dil incelikleri ve göz alıcı süslerden sıyrıldığında çok basit görünüyor.[80]

Schmidt'in analojilerin değeri hakkındaki olumsuz yargısı, Kracauer tarafından daha ılımlı bir şekilde desteklenir. Şunu öne sürer

78. Troeltsch, "Der historische Entwicklungsbegriff" s. 593-4.
79. Kracauer, "Georg Simmel", s. 318.
80. Schmidt, "Eine Philosophie des Geldes", s. 181.

Kracauer: "İlişkiden ilişkiye giden bu yolculuk, hem uzağa hem yakına giden bu yayılma, bu çaprazlama gidip gelmeler, bir bütünü çepeçevre kuşatmaya çalışan ruha, akla duraklama imkânı tanımaz; sonsuz olanın içinde kaybolup gider ruh ve akıl."[81]

Bununla beraber Kracauer, başka bir yerde Simmel'in "envaiçeşit fenomenin *özünde birbirine bağlı olduğu*"nu tahmin ve ifşa etmesinin temel önemine ve analojileri çokça kullanmasına işaret eder:

> Fenomenlerin arasında sarmaş dolaş kıvrılan ipliklerin açığa çıkartılması, Simmel'in temel kanaatinden doğan (sonsuz) görevlerden sadece bir tanesidir. Simmel'in diğer görevi de, çok çeşitli olanı bir bütünlük olarak kavramak ve bu bütünlüğe bir şekilde hâkim olmak, onun özünü bulup ifade etmek olsa gerek. Dünyanın birliği, her şeyin her şeyle ilişkili olduğu ilkesinin sonucudur doğrudan. Her bir tekil ilişki buna işaret edip durur; büyük dünya bütününün bir parçasıdır o yalnızca, önce bu bütünü kavrayıp kuşatmadan ancak bölük pörçük, tamamlanmamış kompleksler gün ışığına çıkarılabilir, o kadar.[82]

Kracauer akabinde Simmel'in bu bütünlüğü kavramaya en çok *Paranın Felsefesi*'nde yaklaştığını öne sürer. Bu yapıtta Simmel'in "her şey başka şeylerle ilişki içinde var olur" inancı, paranın toplumdaki mübadelenin simgesi oluşunu vurgulamasıyla, hatta toplumun mübadele değerleri tarafından kurulduğu yolundaki inancıyla da teyit edilir. Aslında "nevi şahsına münhasır bir sosyolojik fenomen" olarak mübadele, Baudelaire'in tanımladığı üzere, "geçici, ele avuca sığmaz, olumsal olanı" içerir.

VI

Simmel'in modernlik teorisi tarihsel bir analizden ziyade, modernliğin toplumsal gerçekliğini deneyimleme tarzlarına ilişkin bir izah biçimine bürünür. Bu bakımdan, Kracauer ve Benjamin'le ortak bir temel meseleyi ele alır Simmel. Aslında Benjamin söz konusu olduğunda, "modernliğin tarihöncesi"nin izini sürme tasarısı, tam da modernlik sürecinde kaybolan toplumsal deneyimi yeniden yakala-

81. Kracauer, "Georg Simmel", s. 331; Türkçesi: "Georg Simmel", *Kitle Süsü* içinde, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011, s. 216.

82. *A.g.y.*, s. 320; Türkçesi: *Kitle Süsü*, s. 201-2.

ma girişimi olarak anlaşılabilir ancak. Benjamin örneğinde bu durum sonradan materyalist bir deneyim teorisine duyulan ihtiyaçla hissettirmiştir kendini; yalnızca anahatlarıyla ortaya konmuş olsa da bireysel yaşantı (*Erlebnisse*) ile somut deneyim (*Erfahrung*) arasındaki ayrıma dayanan bir teori söz konusuydu. Simmel de toplumsal gerçekliği deneyimleme konusunda sınırlı sayıda öncelikli biçim tasavvur etmiş gibi görünüyor.

Simmel'in modernliğe dair içgörüleri için temel oluşturan toplumsal deneyimlerin, bireyin iç yaşantıları (*Erlebnisse*) etrafında birleşmesi tesadüf değildir. Bu durum Simmel'in metropole özgü hayatın ve gelişmiş bir para ekonomisindeki yabancılaştırıcı ilişkilerin yol açtığı içsel sinirlilik vurgusu için geçerlidir özellikle. Bu açıdan, Simmel'in yazılarında bir toplumsal modernlik psikolojisini, hatta –Goldscheid'ın ima ettiği gibi– Marx'ın *Kapital*'inin psikolojik bir muadilini tespit etmek, çağdaşları için hiç de zor olmamıştı. Bir başka açıdan da bireyin iç hayatı üzerindeki bu vurgu, Simmel'in bireyselliği koruma ve sonra da –öznel kültür ile nesnel kültür arasında kaçınılmaz olarak artan farkın gitgide daha çok kabul görmesiyle– yeniden kurma niyetine çok uygun düşüyordu. Simmel'in sosyolojisinde bir ölçüde gizli kalan, ama sonraları hayat felsefesi üzerine yazdığı metinlerde gayet açık hale gelen eleştirel niyet budur.

Ama bizi şu anda ilgilendiren meseleler bakımından, Simmel'in bireyin iç deneyimini vurgulamasında daha önemli bir yan var. Modernliğin doğasına nadiren yaptığı açık göndermelerin birinde, Simmel modernliği tam da bu içsel deneyimle meşguliyet olarak tanımlar. Bunun bağlamı da, hem modernliğin ifadesi hem de iç gerilimlerin çözülmesi olarak kavranan Rodin'in heykelleri hakkındaki bir yazıdır ("Rodin" 1909; gözden geçirilmiş versiyon 1911).[83] Rodin'in heykelleri "modern ruhun çok yönlü, enerjik unsurları"nın sanatsal bir ifadesidir. Antik heykel sanatı "bedenin mantığını, Rodin ise psikolojisini" araştırmıştı. Önceden de gördüğümüz gibi, Simmel'e göre, "modernliğin özü psikolojizm, yani dünyanın içsel hayatımı-

83. G. Simmel, "*Die Kunst Rodins und das Bewegungsmotiv in der Plastik*", *Nord und Süd*, c. 129, 1909, II, s. 189-96; genişletilmiş baskısı: G. Simmel, "Rodin", *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911. Bütün göndermeler üçüncü baskıyadır (Postdam, 1923).

zın tepkileri bakımından, hatta bir iç dünya olarak deneyimlenmesi [*das Erleben*] ve yorumlanması" idi.[84] Simmel'in modernlik anlayışında, dış dünyayla etkileşimden ve bu dünyaya müdahaleden kaynaklanan, somut deneyim (*Erfahrung*) eksikliği örtük olarak bulunur. Dış dünya "iç dünya" haline gelmiştir. Başka bir deyişle *Erfahrung*, *Erlebnis*'e indirgenmiştir. Bu önemli ayrımı, Benjamin'in aksine, açıkça ortaya koymamıştır Simmel.

Bu modernlik tanımı Simmel'in modernliği ele alışını özetler. Modernlik dünyayı deneyimlemenin özel bir tarzıdır; salt dünyaya verdiğimiz içsel tepkilere değil, bu dünyanın içsel hayatımıza dahil oluşuna da indirgenmiş bir deneyimdir. Dış dünya, iç dünyamızın bir parçası haline gelir. Dış dünyanın esas unsuru da durmayan bir akışa indirgenir. Dışsal hayatımızın bütün gelip geçici, parçalı ve çelişkili anları içsel hayatımıza dahil edilir. Bu açıdan bakıldığında modernlik, onu analiz edenler için, bu kitabın en başında ortaya koyduğumuz özel bir sorun oluşturur: Bireyin iç deneyimine indirgenmiş olan gelip geçici, paramparça ve çelişkili toplumsal gerçeklik nasıl yakalanacaktır?

Simmel birbiriyle ilgisiz olmayan biri açık, diğeri örtük iki cevap sunar. İlk cevap, iç deneyimlerin gelip geçici doğasını yakalayabilecek, insana özgü ifade biçimlerini arayarak bunların farkına varmak ve bunları en azından geçici olarak sabit tutmaktır. Simmel'e göre, bu işi en iyi yapan insana özgü ifade biçimi sanat yapıtıdır. Rodin üzerine yazdığı denemede apaçık ortaya koymaktadır bunu. Modernliğin özüne ilişkin tanımının ışığında, Simmel müziği –ki kökenleri hakkında sunduğu, reddedilmiş olan tezinden sonra bu konuda çok az şey yazmıştı– "bütün sanatların en dinamiği" olduğu için, "hakiki modern sanat" olarak görür. Keza, modern sanat manzaralarda ve portrelerdeki bütüncül yapılardan ziyade nesnenin renkliliğini ve farklı yüzlerini, "modernizm" de bedenden ziyade "yüzü" vurgular, zira yüzün "insanları içsel hayatlarının akışı içinde"[85] göstermesi daha kolaydır.

Simmel'in, Rodin'in heykelciliğine duyduğu hayranlığın kaynağı, bu sanatın hem modernliği cisimleştirmesi hem de modernliğin çelişkilerini çözüme kavuşturmasıdır. Sanatın "genel anlamda kül-

84. Simmel, "Rodin", s. 196. 85. *A.g.y.*

türün bir aktörü ya da yansıması" olduğu varsayımından hareketle, Simmel iki heykeltıraşın plastik sanatlara yeni bir nesne (Meunier) ve yeni bir biçim (Rodin) kazandırdığını öne sürer. Meunier eylem olarak fiziksel emeğe ilişkin "dolaysız deneyimi" sanatın konusu telakki etmiş, gündelik ve evrensel olandaki kahramanlığa bakan bir nesne yaratmıştı. Bu şekilde Meunier, Maeterlinck'in hayat felsefesinde bireyin özelliği olarak gördüğü şeye erişmişti: "Mutluluğumuz, değerlerimiz, yüceliğimiz sıradışı olanda, kahramanca atılımlarda, önemli eylemler ve deneyimlerde değil, gündelik varoluşta ve onun isimsiz düzenli anlarında yaşar."[86] Bu arada şunu belirtelim ki bu husus, Baudelaire'in modern kahramanlık kavramının bir başka ifadesinden ibaret değil, Simmel'in sosyolojisinin büyük ölçüde hareket noktasıdır.

Buna karşılık, Rodin modern heykel sanatına, "modern ruhun hayata verdiği cevabı ifade eden" yeni bir biçim ya da üslup kazandırır. Simmel, Rodin'in sanatının hedefini izah ederken, bir bütünlük olarak sanat anlayışını, hatta kendi sosyal teorisi için sanatın bir model olduğunu da açıklar:

> Mekanist doğalcılığın ve uzlaşımsalcılığın aksine, hiç şüphe yok ki Rodin izlenim peşine düşer, ama... an-üstü olanın, zamandan bağımsız olanın izlenimidir bu; nesnelerin özel tarafı ya da tekil ânı değil, nesnenin olduğu gibi izlenimidir aradığı... Nasıl Stefan George'un asıl başarısı öznel deneyimin lirik ifadesine anıtsal bir biçim kazandırmak olmuşsa, Rodin de yeni bir anıtsallığa –oluşun, devinimin anıtsallığına– giden yolda ilerler.[87]

Rodin'in başardığı şey, "saf ânın sanatsal olarak zamandan bağımsızlığı"nın keşfidir, "tavırlarında ve kendi kendine yarattığı yazgılarda" önceki çağlara kıyasla "çok daha istikrarsız, çok daha değişken olan modern ruhu" yansıtan harekete duyulan saplantıdır.

Ama Rodin'in sanatındaki gerçek başarı, yalnızca "sabit bir kutup ya da dayanak noktası bulunmaksızın", "modern *transmutabilita*'yı" (başka bir şeye çevrilebilirliği) sunması değil, aynı zamanda modernliğin çelişkilerini çözüme kavuşturmasıdır. Rodin hakkındaki yazısının en sonunda Simmel, hem kendi sanat idealini hem de zımnen sosyal teorisinin estetik idealini belirtir:

86. *A.g.y.*, s. 182. 87. *A.g.y.*, s. 188.

Eğer insan... hayatın dert ve gailesinden kurtulmayı, hayattaki hareketler ve çelişkilerin ötesindeki huzuru ve barışı sanatın daimi hedefi addederse, hayatın huzursuzluğu ve katlanılmazlığından sanat yoluyla kurtulmanın, hem hayatın karşı tarafına geçivererek, hem de aslında hayatın kendi içeriğinin büsbütün stilize edilmesi ve saflığının artırılması yoluyla sağlandığını fark edebilir... Rodin bizi kurtarıyorsa, hareket tutkusunda filizlenen bu hayatın en kusursuz imgesini bizlere gösterdiği içindir... En derinlerdeki hayatımızı sanat alanında bir kez daha deneyimlememize imkân verdiği ölçüde, bizi tam da gerçeklik alanında deneyimlediğimiz şeyden kurtarır.[88]

Sosyal teori boyutunda da modern gündelik hayatın durmak bilmeyen deviniminin –deyim yerindeyse an resimlerinin– sunulması işlemi, bunların ebedi biçimlerinin, öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında vurgulanması kılığına bürünür. Adeta Simmel'in sosyal teorisinin ideali olan bu durum, tıpkı kusursuz sanat yapıtı gibi, çok nadir görülen bir şeydir.

Simmel'in sosyal teorisini büyük ölçüde bu estetik ideal motive ediyorsa da içgörülerini neredeyse karşıt bir imge aydınlatır. Simmel en azından ilk yapıtlarında sosyoloji sorununu izah etmeye ve sınıflandırmaya epey vakit ayırmış olmasına rağmen, sosyoloğun görevine ya da rolüne çok nadiren gönderme yapılmıştır. Simmel'in o sıralar, şimdi de olduğu gibi, sosyal bilimlerde hüküm süren dar kapsamlı disiplin tanımlarını ve sınırlamaları hor gördüğünü göz önüne alırsak, bu durum bize pek şaşırtıcı gelmeyebilir. Ama kendini "sosyolog" diye tanımlamaya pek yanaşmayan Simmel'in, felsefeci olarak tanımlanmayı tercih ettiği de düşünülebilir. *Soziologie*'den önce sosyal teori alanındaki başlıca yapıtı hiç şüphesiz ki *Paranın Felsefesi*'dir; yani ne kadar zengin bir sosyal teori içeriyor olursa olsun, paranın "sosyolojisi" değil, "felsefesi"dir. Dolayısıyla Simmel'in gerçeklik üzerine bir düşünce tarzı olarak –en geniş anlamda– felsefeyle özdeşleşmesi konusunda bize ipuçları verdiğini görmek şaşırtıcı değil. Yazılarından birinde, Simmel bu düşünce tarzını bu tür düşüncelerin deneysel kaynağı üzerine düşüncelerle birleştirir ki bunların bir kısmı da Benjamin'in modernlik deneyimi hakkında geliştirdiği teorinin anahatlarını haber verir. Ayrıca bu yazı, başka bir yerde de kabaca belirtildiği gibi, Simmel'e kısmen de olsa sosyolojik

88. *A.g.y.*, s. 197.

bir *flâneur* olarak bakılabileceği argümanını destekler.

"Maceranın Felsefesi" (1910, sonradan "Maceracı", 1911)[89] adlı yazısında Simmel maceranın özelliklerini "bir *deneyim biçimi*" olarak izah etmeye çalışır. Simmel kendini filozof olarak tanımladığından ve filozofu da dünyayı arşınlayan, "bu çözülmez soruna çözülebilirmiş gibi muamele eden", "ruhun maceracısı"[90] diye tanımladığından, bu izahı Simmel'in kendi tavrının bir betimlemesi kabul etmek yanlış olmaz. Daha önceki "Yabancı" (1908) imgesiyle beraber –ki hem Coser hem de Landmann bunun Simmel'in sosyal teorisinin temeli, toplumsal deneyiminin anahtarı olduğunu kabul eder[91]– macera kavramı "olağandışı" olanın deneyimlenmesini ifade eder. Gündelik dünyanın bir "gezgini" olarak Simmel toplumsal gerçekliğe karşı "farklı bir 'nesnel' tavır" takınabilir, zira gezgine özgü bağlantısızlığa ve elzem mesafeye sahiptir.[92] Yabancı, içinde dolaştığı gündelik dünyanın bir parçası değildir. Keza macera denen biçimin en genel özelliği gündelik, rutin hayatın sürekliliği bakımından "hayatın bağlamının dışına düşmesi"dir. Ama tıpkı yabancı kavramının yalnızca toplumsal bir çevre *içindeki* konumu itibariyle anlam kazanması gibi, macera da hem "varoluşumuzdaki yabancı bir cisim" dir hem de varoluşumuzun "içinde olma biçimi"dir.

Macera deneyimini analiz etmeden önce, Simmel modernlik teorisi için önem taşıyan iki analojiye başvurur kısaca. İlk analoji rüyayla ilgilidir. Şunu öne sürer Simmel:

> ...hatırlanan bir macera... bir rüya niteliğine bürünme eğilimindedir. Rüyaları ne kadar çabuk unuttuğumuz herkesin malumudur çünkü onlar da bir-bütün-olarak-hayatın anlamlı bağlamının dışına yerleşmişlerdir. "Rüya gibi" dediğimizde, bütünlüklü, tutarlı hayat sürecine, sıradan deneyimlerimizden daha az bağlı olan bir anıyı kastederiz sadece. Yaşanmış bir şeyi bu

89. G. Simmel, "Philosophie des Abenteuers", *Der Tag*, Berlin, 7 ve 8 Haziran 1910. Ufak değişikliklerle tekrar basılmıştır: "Das Abenteuer" G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911. Bütün göndermeler üçüncü baskıyadır (Postdam 1923); Türkçesi: "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 186-95.

90. Simmel, "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 191.

91. Bkz. L. Coser, "The Stranger in the Academy", L. Coser (haz.), *Georg Simmel* içinde, Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.

92. Bkz. "The Stranger", D. Levine (haz.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago/Londra, s. 143; Türkçesi: "Yabancı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 149-54.

sürece dahil etme beceriksizliğimizi, bu olayın olduğu bir rüya hayal ederek bir yere oturttuğumuzu söyleyebiliriz. Bir macera ne kadar "maceralı" ise, yani temelindeki fikri ne kadar tam gerçekleştiriyorsa, hafızamızda o kadar "rüya gibi" bir niteliğe bürünür.[93]

Bu süreç rüyaya o kadar benzeyebilir ki macerayı başka birinin yaşadığı bir şey gibi düşünecek hale geliriz. Hatırlanan bir macera, tuhaf bir şeymiş gibi çıkar karşımıza. Göreceğimiz üzere, toplumsal fantazilerin "rüya gibi" olması, Benjamin'in deneyim teorisindeki başlıca meselelerden biridir. Ayrıca Kracauer'in toplumun hiyerogliflerini deşifre edişi için de hayli önem taşır.

Simmel'in ikinci analojisiyse, diğer deneyimlerden daha belirgin biçimde açık seçik bir başlangıcı ve sonu olan maceranın sınırlarının belli olmasına gönderme yapar. Burada Simmel maceracı ile sanatçı arasındaki yakınlığı tespit eder, "zira bir sanat eserinin özü, algılanan deneyimin sonsuz bir süreklilik arz eden sekanslarından bir parça kesip çıkarması, onu şu ya da bu taraftaki bütün bağlarından koparması, ona adeta bir iç çekirdek tarafından tanımlanan ve bir arada tutulan kendine yeterli bir biçim vermesidir ne de olsa."[94] Başka bir deyişle, sanat yapıtı insan varoluşunun bir parçasını kesip çıkararak bundan bir bütünlük yaratır ki bu da tıpkı macerayı deneyimleyişimizde olduğu gibi "kapalı bir varlık" olarak deneyimlenir. İkisi de kendi içinde kapalı bir özerklik kazanır. Bu durum Simmel'in sanat yapıtı kavrayışının bir örneği değildir yalnızca; "Maceracı" da dahil, bilhassa denemelerinde uyguladığı usule ilişkin bir betimlemedir aynı zamanda.

Simmel maceracının "hayata karşı eşsiz tavrı"nı paylaşıyordu. Toplumsal bağlamda macera deneyimi, şeyleşmiş varoluşun tekdüzeliğinden, modern toplumda çok belirgin olduğunu düşündüğü kayıtsızlıktan bariz bir kopuş meydana getirir. Macera dinamik bir nitelik kazanır; farklı bir zaman deneyimleme biçimiyle doludur. Ço-

93. Simmel, "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 187. Rüya meselesi, Benjamin'in modernliğe ilişkin bir deneyim teorisi geliştirmesinde de önemli bir yer tutar. Baudelaire'le ilgili çalışmasının yanı sıra, şu ikincil kaynaklar da faydalıdır: J.-M. Gagnebin, *Zur Geschichts-philosophie Walter Benjamins*, Erlangen 1978, 2. bölüm; K. Greffrath, *Metaphorische Materialismus*, Stuttgart 1980.

94. Simmel, "Das Abenteuers", s. 15; "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 188.

ğu zaman deneyimin içeriğini oluşturan yalıtılmış ve tesadüfi deneyim. "gerçekliğin rastlantısal parçası"ndan yola çıktığı ölçüde, Simmel'in toplumsal analiz yöntemine de ışık tutar. Tesadüfilik ve eşsizlik deneyimde yücelir. Simmel, gene Benjamin'in bir başka motifini, yani kumarbaz motifini önceler, maceracı ile kumarbaz arasındaki yakınlığı kaydeder. Kumarbazın "kendisini şansın anlamsızlığına bırakmış olduğu açıktır" ama gene de şansa anlam katmaya çalışır. Kumarbaz "şansın (rasyonel mantığın ölçütlerine göre öyle olmasa da) anlamlı olduğu ve zorunlu bir anlam içerdiği"[95] inancından yola çıkar. Kumar gündelik rutinin ciddiyetine meydan okur. Dolayısıyla Simmel'in maceranın hızlanmış zamanı diye betimlediği şey, kumarbazın zaman deneyimiyle de uyuşur:

> Bu deneyimin atmosferi... koşulsuz şimdi'liktir, hayat sürecinin ne geçmiş ne de gelecek içerdiği bir noktaya kadar hızlanmasıdır; dolayısıyla bu deneyim, hayatı, gelip geçmiş şeylerin içeriğiyle karşılaştırıldığında, çoğunlukla nispeten önemsiz kalan bir yoğunlukta içerir.[96]

Simmel burada Benjamin'in şok deneyimi (*Chockerlebnis*) kavramını öncelemiştir bir kez daha. Kumarbazı motive eden şey, kazanma ihtimalinden ziyade kumarın "koşulsuz şimdi'liği"dir. Kumarbaz için de, yalıtılmış şans deneyimimizi dolduran tam bu "yoğunluk ve gerilim"dir.

Burada şunu belirtmeden geçmeyelim: On yılı aşkın bir süre önce Simmel, "Sosyolojik Estetik" (1896) başlıklı denemesinde şok deneyimine, Benjamin'in yaklaşımıyla neredeyse özdeş bir bağlamda açıkça atıfta bulunur. Bu denemede Simmel modern hayatın "insanlar ve şeylerle dolaysız yakınlık ve temastayken karşılaştığımız şoklara ve kargaşalara bizleri gitgide daha çok duyarlı" kıldığını[97] öne sürer. Bu deneyim, *Paranın Felsefesi*'ndeki salt "modern hayata" kıyasla çok daha özgül bir konum kazanmıştır burada.

Hem kumarbaz hem de maceracı, kumarın ya da maceranın içerdiği dolaysız şimdi'liğin gerilimi peşindedir. Bu bakımdan, kısa ömürlü bir aşk ilişkisindeki erotik macera, maceradan kaynaklanan

95. Simmel, "Das Abenteuers", s. 17; "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 189.

96. Simmel, "Das Abenteuers", s. 26-7.

97. Simmel, "Soziologische Aesthetik", s. 215-6.

daha genel erotik zevkin yüceltilmiş bir biçiminden ibarettir: "Macera hayat bağlamının, bir ülkenin başka bir devletin sınırları içinde bulunan toprağı gibi bir parçasıdır, koparılıp atılmış parçasıdır (*das Abgerissene*)." Ama maceranın dolaysız şimdi'liğinin deneyimlenmesini sağlayan yoğunluk ve gerilim, devamlı gerilim içinde yaşayamayacak olmamıza dayanır; sonu gelmeyen bir macera deneyimlememiz mümkün değildir. "En emin burjuva faaliyetinden en irrasyonel maceraya kadar, hayat sürekli bir silsile halinde dışavurulur... Macera bu silsilede bir uca nitelik kazandırdığından, diğer uç da maceranın niteliğinde ister istemez bir rol oynar."[98] Böylelikle macera "başka şeylerin yanı sıra varoluşun bir parçasından ibaret" olur, gerçi deneyimlenen gerilimin radikal doğası ve niceliği "salt yaşantıyı (*Erlebnis*) bir macera haline getirir". Macera sıradan gündelik varoluşun cereyan ettiği "parçalı ve çeşitli nicelik ve koşullar"dan soyutlanmıştır.

Ama macerayı bir kez daha hayat deneyimlerinin sürekliliğine yerleştirmek, nihayetinde Simmel'in macera ile gündelik varoluş arasındaki kopmanın radikal doğasını ele almaya hazır olmadığı anlamına gelir. Maceranın anlık, geçici cazibesi, gündelik olanın dışına çıktığı ölçüde var olabilir. Yani bu ikisi arasındaki çelişki, maceranın özerk bir alan mertebesine ulaşmasıyla ortadan kalkar. Rüya gibi, maceranın da gündelik alelade anlayışları radikalleştirmesi, hatta yerle bir etmesi söz konusu değildir. Macera "hayatın üstünde ve ötesinde" durur. Sanat gibi, macera da bütün kararların ötesinde olan bir hayat imgesi oluşturur Simmel'e göre. Macera, tıpkı sanat gibi, zamandan bağımsız bir alanda var olur:

> Sanat eseri ve macera... hayatın karşısında durdukları içindir ki ikisi de hayatın kendisinin bütününe benzerler (hem de bu bütünlük kendini bir rüya deneyiminin tıkış tıkış kısa özet haliyle sunsa bile). *Bu nedenle, maceracı aynı zamanda tarihdışı bireyin, bugünde yaşayan insanın da en uç örneğidir. Bir yandan, herhangi bir geçmiş tarafından belirlenmiyordur... bir yandan da onun için gelecek diye bir şey yoktur.* [Vurgu bana ait][99]

98. *A.g.y.*, s. 29. Burada gerçeküstücülük ve Benjamin'in gerçeküstücülüğü alımlayışı çok belirgindir. Bkz. "Surrealism" W. Benjamin, *One-Way Street*, s. 224-39.

99. Simmel, "Maceracı", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 188.

Modernlik deneyimi tam da bu dolaysız şimdi'liktir. Ama maceracının tarihsel sınırları bulunmadığından, aynı zamanda da Simmel'in ebedi kıldığı bir motiftir maceracı.

Bu yüzden, yirmi-otuz yıl sonra Benjamin'in macerayı on dokuzuncu yüzyıldaki yaşantıyla ilişkilendirdiğini görmek hiç de şaşırtıcı gelmemelidir. *Pasajlar*'da aylaklık (*Müssiggang*) hakkındaki bir kısımda Benjamin şu yorumu yapar: "Yaşantının [*Erlebnis*] tasarlanmış bağlaşığı aynı kalmamıştır. On dokuzuncu yüzyılda 'macera'ydı. Günümüzde ise 'kader' olarak tezahür etmektedir."[100] Her iki durumda da, somut bir tarihsel deneyimden kopuk olduğu için, "topyekûn yaşantı" kavramı etrafında toplanır. Benjamin'in analizinden çıkan sonuç, salt yaşantının kazandığı her özerkliğin yanlış olduğudur. Bu da Simmel'in modernlik teorisinin gelişiminde önem taşımış olan deneyimleri daha yakından incelemek gerektiğini gösterir.

VII

Pasajlar'a ilişkin tamamlanmamış taslaklarından birinde Walter Benjamin, Baudelaire'in eserlerini biçimlendiren toplumsal deneyimlere, onun modernliği alımlamasına temel oluşturan deneyimlere işaret eder. Benjamin'e göre, bu toplumsal deneyimler,

> ...hiçbir yerde üretim sürecinden –hele hele en gelişmiş biçimiyle endüstriyel süreçten– türememiştir; tümü bu süreçte en dolambaçlı yollarla ortaya çıkmıştır... Bu deneyimler arasında en önemlisi de nevrasteniğin, büyük şehir sakininin, müşterinin deneyimidir.[101]

Bu tür deneyimler Simmel'in modernliği ele alışında da büyük önem taşır. Ama Simmel bunların analizine epeyce dikkat yöneltmekle kalmaz, aynı zamanda düşüncelerini, farklı bir bağlamda da olsa, bu toplumsal deneyimlerden devşirir büyük ölçüde. Çağdaş bir eleştirmen Simmel'i "düşünsel nevrastenik"[102] diye nitelemiştir.

100. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 962.

101. W. Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 106.

102. A. Koppel, "Für und wider Karl Marx", *Volkswirtschaftliche Abhandlungen der Badischen Hochschulen*, c. 8, no. 1, Karlsruhe 1905, s. 20.

Simmel'in oğlu Hans babasının bir keresinde şöyle demiş olduğunu aktarır: "Berlin'in yüzyılın başlarında ve sonrasında gelişerek bir şehirden metropol haline gelişi, benim en güçlü ve kapsamlı gelişimimle çakışır."[103] *Paranın Felsefesi* çalışmasının merkezinde, meta tüketicisi ve mübadele süreci bulunur büyük ölçüde. Örneğin moda ve üslup üzerine yazdığı denemelerin de teyit ettiği üzere, Simmel üretim süreciyle, hele hele endüstriyel üretim konusuyla hiç ilgilenmemiş, bunun yerine böyle bir sürecin dolaylı sonuçlarını deneyimleme biçimlerine merak sarmıştır.

Ama Simmel'in modernliği sunumu ve alımlaması, Baudelaire'in aksine, şiirsel değildir. Öte yandan özenli bir tarihsel modernlik analizi diye de nitelenemez. Ama Simmel'in modernliği sunumu her iki eğilimden de unsurlar içerir. Sosyolojik izlenimciliği ve araştırma nesnesine karşı estetik tutumu kendisini modern hayata sanatsal bir tepki verme eğilimine yaklaştırır.[104] Hamann'ın yorumuna göre, "izlenimci düşünce tamamen sanata dönüşmüştür".[105] Öte yandan özellikle de *Paranın Felsefesi*'nde Simmel, modern hayat tarzı için hem bir betimleme hem de bir açıklama sunmaya çalışır.

Simmel'in modernlik üzerine düşüncelerinin toplumsal konumu kendi içgörülerinin hem kaynağını hem de sınırını teşkil eder. Simmel'in sosyolojisinin toplumsal konumu ve bunun metropol hayatıyla ilişkisinin analiziyle işe başladığımızda, Benjamin'in Baudelaire'e ilham veren şey için sunduğu diğer iki kaynağa da ulaşmamız zor olmayacaktır. Nevrasteni deneyimleri Simmel'in metropol hayatına ilişkin analizinin daha başında ortaya çıkar; analizin sonunda metropol hayatının özelliklerinin para ekonomisinin gelişimiyle ne ölçüde ilişkili olduğu da belirtilir.

Simmel'in Berlin'e bağlılığı ve Berlin'in en hızlı büyüdüğü dönemde kendisinin buradaki konumu ve çalışmaları açısından Berlin'in önemi kolayca belgelenebilir. Öğrencilerinden biri olan Margaretta Susman şuna işaret etmiştir: "Leipzig Caddesi civarının metro-

103. G. Simmel, "Auszüge aus den Lebenserinnerungen", H. Böhringer ve K. Gründer (haz.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel* Frankurt 1976, s. 265.

104. Simmel'in sosyolojik izlenimciliği için bkz. D. Frisby, *Sociological Impressionism*, özellikle de 3., 4. Bölümler.

105. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, s. 134.

pole özgü, canlı, kıpır kıpır Berlin'i ve Friedrich Caddesi onun hayatı ve düşüncesi için son derece belirleyiciydi."[106] Simmel'in arkadaşı Karl Joël'e göre, "modern hayatın en derinlerindeki tınıya kulak kabartmış olan" *Paranın Felsefesi* "ancak o dönemde Berlin'de yazılabilirdi".[107] Simmel de bizzat şunu belirtmişti: "Aslında meyvelerini o yıllarda almaya başladığım özel çalışmalar hiç şüphe yok ki Berlin'deki ortama bağlıydı."[108] Ama bu tür ifadeler Simmel'in çalışmaları için Berlin'in taşıdığı önemi doğrulasa da, ne kendisinin buradaki konumuna ne de Simmel'in Berlin'i nasıl tasavvur ettiğine ışık tutar.

Az çok soyut bir düzeyde, Simmel'e sosyolojik bir *flâneur* gözüyle bakabilirsek de "incelemek amacıyla asfalttan bitki toplayan"[109] biri olarak göremeyiz. Simmel'in toplumsal vinyetleri, bütün toplum yapısı içinde dolaşan birine ait vinyetler değildir her zaman. Şehiriçi ulaşımını izah ederken ya da duyu sosyolojisini anahatlarıyla ortaya koyarken olduğu gibi, Simmel işçi sınıfına karşı, burjuvaziye mensup birine özgü tepkiyi dile getirir kimi zaman: Toplumun alt tabakasının dışında olan, hatta çoğu toplumsal bağlamdan uzak duran birine ait gözlemlerdir bunlar. Gelgelelim bu uzaklık Simmel'in toplumsal durumlara dair çoğu içgörüsünün de kaynağıydı.

Bu konumu açıklığa kavuşturmak için şunu belirtmemiz gerekir: Simmel metropol hayatına dair ünlü denemesinde bile, şehirdeki belli bir toplumsal çevreyi –büyük şehirlerdekini– tasvir eder ister istemez. Sanayi şehirlerinin toplumsal ekolojisine özel bir ilgi duymaz. Öte yandan, kurumsal ve yönetsel merkezler olarak büyük şehirlerin, çoğunlukla burjuvazinin kültürel hegemonyasının konumlandığı yer olması ve geniş bir orta sınıf kesimine geçim yolu sağlaması, Simmel'in şehirdeki toplumsal etkileşime dair verdiği örneklerde ifadesini bulur. Ama metropol niteliğindeki merkezlerin sınıfsal yapısına dair bu tespit de onun ilgi odağında yer almaz. Strasbourg'da hayatının son yıllarında, Berlin'deki ortamdan ve oradaki metropol hayatından kendini kopmuş hissetse de, bundan Sim-

106. Susman, *Die geistige Gestalt Georg Simmels*, s. 2.
107. Joël, "Eine Zeitphilosophie", s. 813.
108. Simmel, "Auszüge aus den Lebenserinnerungen", s. 265.
109. Bkz. D. Frisby, *Sociological Impressionism*, 3. Bölüm.

mel'in Berlin'le, belge toplayan gazetecilerinki gibi bir ilişki kurduğu anlamı çıkmaz. Simmel'in toplumsal vinyetleri, büyük şehir yaşamına duyulan toplumsal, belgesel bir ilgiyle şekillenmemiştir. Analizlerinin merkezinde duran toplumsal etkileşimin "anlık resimleri" ve toplumsallaşmaya ilişkin fragmanlar, asfalttan ayağını çekebilen bir kişiye aittir. Benjamin'in ortaya koyduğu gibi, *flâneur* için, "gerçek zafer seyretmenin zevki" iken, Simmel için en çok önem taşıyan, –Baudelaire'in, Constantin Guys'in estetik ilgisini tanımlamak için dediği gibi– "şimdiki hayatımızın anlık, gelip geçici güzelliği"ni aramaktır belki de. Simmel kendi toplumsal ortamında imtiyazlı bir gözlemcidir, ama gözlemlediği şeyi tipleştirmeye çalışan bir sosyologdur da aynı zamanda. Bu tipleştirme, örneğin Kracauer'de olduğu gibi, eleştirel toplumsal röportaj şeklinde değil, toplumsal durumların ve etkileşimlerin esasına yönelik arayış olarak ortaya çıkar. Hatta –Simmel'in, bazı denemelerine koyduğu başlıkla– ebediyet cephesinden bakılan "an resimleri" kavramı da bu bakımdan yanıltıcıdır. Simmel'in an resimlerinde belirli kişiler yoktur. Öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında bakılan insan tiplerine, toplumsallaşma ve etkileşme tiplerine ilişkin geçici imgeler vardır. Toplumsal etkileşim biçimlerinin "özüne" yönelik bu arayış Simmel'i, bu biçimlerin "tarihsel" analizinden kesinkes uzaklaştırır. Mevcut bağlamda, Simmel'in modernliğe yaklaşımının, kendisini modernliği ebedi kılmaya götürdüğünü öne sürmemiz de abes olmaz. Buna karşılık, göreceğimiz gibi, Benjamin daha *Tek Yönlü Yol*'da bile, "modernliğin yük haline gelmiş bütünselliğinin düşüşte olduğuna"[110] inanıyordu.

Nitekim Kracauer, Simmel'in "hem kalabalıkların insanı hem de yalnız bir adam, içine girdiği bütün durumlar hakkında bilgi sahibi olan, empati kurabilen, sosyal bir insan"[111] olduğunu öne sürse de, bu tür nitelikler az çok sınırlı toplumsal duruma uygulanabilir ancak. Simmel bize şehir hayatının sonuçlarına –ki bunlar da para ekonomisine dayalıdır– dair usta işi bir izah sunsa da, bu izah gayet kendine özgüdür ve şehir hayatının "topyekûn durumunu" değil, seçilmiş yönlerini kapsar.

110. T. W. Adorno, "Benjamins 'Einbahnstrasse'", T. W. Adorno ve diğ., *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt, 1968, s. 59.

111. Kracauer, *Georg Simmel*, s. 36.

Gelgelelim şehir bağlamı, Kracauer'in, Benjamin'in ve evvelce Baudelaire'in modernlik izahında nasıl merkezi bir yer tutuyorsa, Simmel'inkinde de öyledir. Benjamin nasıl "*flâneur*'ün yerin ruhunun (*genius loci*) rahibi"[112] olduğunu öne sürüyorsa, Simmel'in modernlik izahı da özgül mekânsal biçimlenimlere yerleşir. Simmel mekânsal bağlamların insan etkileşimi için toplumsal açıdan taşıdığı önemi açıkça ortaya koyan ilk sosyologdur. Toplumdaki mekânsal imgeler sonraları hem Kracauer'in "toplumsal mekân topografisi" hem de Benjamin'in *flâneur* ile pasajlar arasındaki, burjuva iç mekânı ile metaların toplumsal konumu arasındaki ilişkiye dair analizi için büyük önem taşıyacaktır. Ama başka hiçbir sosyal teorisyen toplumsal mesafeyle, gerçeklikten kopuşla, "toplumsal çevrelerin kesişmesi" ile Simmel kadar ilgilenmemiştir. Modern toplum analizinde, bütün bunlar öncelikle şehir bağlamına konumlandırılır.

Metropol, modernlik analizine temel oluşturan diğer toplumsal deneyimler için odak noktasıdır. Simmel'in yaklaşımını sosyolojik izlenimcilik diye nitelendirsek bile, Hamann'a göre, bunun da kökeni şehir hayatında bulunur. Benjamin de "İzlenimci resmin tekniği, ki burada resim fırça darbelerinden oluşan bir hengâme içinde bir araya getirilir, büyük şehir sakininin gözlerinin aşina olduğu deneyimlerin bir yansıması olacaktır,"[113] der. Simmel'de ise, bu yakın ilişki, çalışmalarında yer alan sayısız toplumsal vinyetle kurulmuş olabilir. Ayrıca metropoldeki toplumsal karşılaşma ve deneyimlerle ortaya çıkan hengâme, şehir hayatının başlıca sonuçlarından olan nevrasteninin de sebeplerinden biridir. Simmel'in tüketicilere ilişkin analizi, tıpkı bununla ilişkili moda, üslup ve ticaret fuarına ilişkin izahlarında olduğu gibi, metropol bağlamına konumlanmıştır. Metropol ve modern şehir hayatı, genel olarak, modern para ekonomisinin doğurduğu sonuçların konumlandığı yerdir. Simmel *Paranın Felsefesi*'nin tam da "Hayat Tarzı"nı ele aldığı son bölümünde, hem şehir hayatının doğurduğu sonuçların büyük ölçüde para ekonomisinin genişlemesinden kaynaklandığını, hem de bu ekonominin en çarpıcı sonuçlarına metropolde tanık olabileceğimizi göstermeye çalışır. Sinirsel hayattaki dramatik artışa ilişkin başlıca üç de-

112. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 196.
113. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 130, n. 44.

neyimi, metropol sakininin deneyimlerini ve gelişmiş para ekonomisine iştirak edenleri artık daha derinlemesine incelememiz gerekiyor.

Nevrasteni

Simmel, neredeyse bir modernlik paradigması olarak, modernliğin nüvesini "bilim, teknoloji çağının yaygaracı ihtişamı" ile kuşatılmış gösterir. Bireyin iç güvenliğinin yerine, "modern hayatın koşturması ve galeyanından kaynaklanan", "belli belirsiz bir gerilim ve müphem bir özlem duygusu", "gizli bir tedirginlik", "çaresiz bir telaş" gelir. Bu tedirginlik en bariz şekilde şehir hayatında ortaya çıkar:

> Ruhun merkezinde belirli bir şeylerin olmayışı, hep-yeni uyarılara, duyumlara ve dış faaliyetlere yönelik anlık tatmin arayışına sürükler bizi. Bunun sonucunda da metropolün hengâmesi olarak, seyahat müptelalığı olarak, çılgın bir rekabet arayışı olarak ve beğeniye, üsluba, fikirlere ve kişisel ilişkilere dair tipik modern sadakatsizlik olarak açığa vurulan istikrarsızlığa ve çaresizliğe saplanıp kalırız. [114]

Modern hayatta karşılaştığımız çarpıcı sonuçlar, para ekonomisinin genişlemesinden kaynaklanır. Dolayısıyla Simmel'in bu sinirsel gerilimi, "içine gerilim, beklenti duygusu ve açığa çıkmamış yoğun arzular işlemiş" olan "modern çağın, özellikle de en son çağın" bir özelliği olarak görmesi şaşırtıcı değildir.[115] "Bilinç eşiğinin altında bulunan" nevroz, "doğadan gittikçe uzaklaşmamızdan ve para ekonomisine dayalı şehir hayatının bize dayattığı özel soyut varoluştan" kaynaklanır.[116]

Simmel metropolü konu alan yazısının daha en başında şunu öne sürer: "Metropole özgü bireysellik tipinin psikolojik temeli, sinirsel uyarımlardaki yoğunlaşmadır ki bu da dış ve iç uyarıcıların hızlı ve kesintisiz değişiminin ürünüdür."[117] Modern sinirli kişilik için gereken bu tür "psikolojik önkoşullar" –"caddeden her geçişle, ekono-

114. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 484.

115. *A.g.y.*, s. 481. 116. *A.g.y.*, s. 479.

117. Simmel, "Die Grossstädte und das Geistesleben" *Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden* içinde, c. 9, 1903. Bu denemenin iki İngilizce çevirisi var: "The Metropolis and Mental Life". İlki E. Shils tarafından çevrilmiştir ve şurada yer almaktadır: D. Levine (haz.) *Georg Simmel on Sociability and Social Forms*, Chicago/Londra, 1971, s. 324-39; ikinci çevirisi H. H. Gerth ve C. Wright Mills'e

mik, mesleki ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle"– metropol tarafından yaratılır. En uç durumda, duyuların sürekli olarak bu yeni ya da hep değişen izlenimlerle bombardıman edilmesi nevrastenik kişiliği ortaya çıkarır ki bu kişilik de son kertede, art arda gelen bu izlenim ve karşılaşma keşmekeşiyle artık baş edemez. Bu da bizi sosyal ve fiziksel çevremizle aramıza mesafe koymaya sevk eder. Simmel bu mesafeyi modern döneme özgü "duygusal bir özellik" olarak görür, ama bu mesafenin "patolojik olarak deforme olmuş hali agorafobi denen durumdur: Yani aşırı duyarlılık sonucu ortaya çıkan, nesnelere çok yaklaşmaktan korkmaktır ki bu durumda da doğrudan ve aktif bir karışıklık acıya sebep olur."[118] Bu durum, gitgide kayıtsız hale geldiğimiz "modern hayatın dışsallıkları altında ezilmenin doğurduğu [modern] duygu"nun aldığı en uç biçimdir. Para ekonomisinin meydana getirdiği, toplumsal ilişkilerin nesneleşmesinin uç bir biçimi olan kentsel varoluş, birey ile sosyal çevresi arasında mesafe bulunmasını gerektirir. Bu varoluş

> ...insanlar arasında... içsel bir engel olmasını gerektirir; gelgelelim modern hayat tarzı için zorunlu bir engeldir bu. Zira böyle bir psikolojik mesafe olmasaydı, metropol iletişimindeki keşmekeş ve karmaşa düpedüz dayanılmaz olurdu. Çağdaş şehir kültürü, içerdiği ticari, mesleki ve sosyal ilişkilerden ötürü, bizi fiziksel olarak çok sayıda insanla yakınlaşmaya zorladığı için, sosyal ilişkilerdeki nesneleşme beraberinde bir içsel sınır ve ihtiyat getirmeseydi, duyarlı ve sinirli modern insan büsbütün umutsuzluğa düşerdi.[119]

Simmel'in burada söz ettiği "psikolojik mesafe" agorafobi ve aşırı duyarlılık gibi uç biçimler alabilir. Ayrıca tam bir kayıtsızlık, dünyadan bezme (*blasé*) tavrında konumlanan bir kayıtsızlık biçimini de alabilir. Metropole dair denemesinde şunu öne sürer Simmel:

> Dünyadan bezmişlik tavrı kadar metropolle doğrudan doğruya bağlantılı ruhsal bir fenomen yoktur belki de. Dünyadan bezme tavrı öncelikle zıt sinir uyarımlarının hızla değişmesinden ve iyice sıkıştırılmış olmalarından kaynaklanır... İnsanı dünyadan bezdiren şey sınırsız haz peşinde koşulan hayattır, çünkü böyle bir hayat sinirleri o kadar uzun süre azami tepki ver-

---

aittir: Wolff (haz.), *The Sociology of Georg Simmel*, s. 409-74; Türkçesi: "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. 317-29.

118. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 474.

119. Simmel, "Soziologische Aesthetik", s. 78.

meye zorlar ki en sonunda hiç tepki vermez olurlar. Keza daha zararsız izlenimler bile, sırf değişimlerindeki sürat ve çelişkililik yüzünden, bu tür şiddetli tepkilere neden olabilir ve sinirleri öyle amansızca yıpratabilirler ki son güç rezervleri de tükenebilir... Böylece, yeni duyumlara uygun enerjiyle tepki verme konusunda bir yetersizlik ortaya çıkar.[120]

Gelgelelim Simmel "metropole özgü dünyadan bezme tavrının psikolojik kaynağı"nın para ekonomisinden türeyen bir tavırla yakından ilişkili olduğunu öne sürer sonrasında. Söz edilen bu son tavırda iş gören eşitleme süreci –yani her şeyin ortak payda olan mübadele değerine indirgenmesi– bir kişilik tipi de yaratır; bu tip

...değer farklarına karşı hislerini büsbütün kaybetmiştir. Her şeyi aynı ölçüde sıkıcı ve gri tonda, heyecanlanmaya değmeyecek şeyler gibi deneyimler... Aynı miktarda paranın, hayatın sunacağı bütün imkânları sağlayabileceğine inanan bir kimse de dünyadan bezer muhakkak. Dünyadan bezme tavrını genel anlamda zevk doygunluğuna atfetmek doğrudur, çünkü çok kuvvetli bir uyaran, buna tepki verecek sinirsel yeterliliği ortadan kaldırır.[121]

Ama bu tavrın, "şeylerin cazibesi"nden değil de bunları edinme tarzından türeyen karşıt bir kaynağı da vardır:

...edinim ne kadar mekanik ve kayıtsız bir şekilde gerçekleştirilirse, nesne de o kadar renksiz ve değersiz görünür.[122]

Bu durum, hemen her şeyin mali işlemler aracılığıyla edinilebildiği gelişmiş para ekonomileri için geçerlidir bilhassa. Ama işin paradoksal yanı, bu duruma verilen dünyadan bezme tepkisinin hepyeni cazibelere yönelik oluşudur; bunlardan

...uyarılmaya, en uç izlenimlere, en yüksek değişim hızına karşı bir arzu ortaya çıkar... izlenimlerde, ilişkilerde ve bilgide –bunların bizi niçin uyardığını açığa çıkarmanın bizler için önemli olduğunu hiç düşünmeksizin– "uyarıma" yönelik modern tercih, araçlarla tipik iç içe geçmişliği de ifşa eder: Kişi sahici değer üretimi denen ön aşamayla tatmin olur.[123]

Uyarımın kendisi tam kayıtsızlığın çaresi haline gelir. Simmel "Berliner Gewerbe-Ausstellung"da (1896, Berlin Ticaret Fuarı), şu-

120. Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 321.

121. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 256.

122. *A.g.y.*, s. 257. 123. *A.g.y.*

nu zaten öne sürmüştü: Modern şehir sakinlerinin "aşırı uyarılmış ve bitkin düşmüş sinirleri",[124] dünya fuarlarındaki eğlenceler gibi, daha da fazla eğlence açlığı doğuruyordu. Simmel, büyük şehir hayatıyla ilgili olarak, şehir hayatı ve meta mübadelesi bağlamında, bireylerin kendini korumasının, hem nesnel dünyayı hem de bireyleri değersizleştirme pahasına elde edildiğini iddia eder. Bu kendini koruma ihtiyacı aynı zamanda şehir hayatındaki etkileşim tarzını da etkiler. Bu ihtiyaç diğer insanlara karşı gösterilen "dışsal ihtiyat"ta dışavurur kendini ve kökeninde de –dünyadan bezmişlik tavrında olduğu gibi– yalnızca kayıtsızlık değil, "nedeni ne olursa olsun, daha yakın bir temas kurulduğu anda nefrete ve kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşlanmama hissi, karşılıklı bir yabancılık ve tiksinme"[125] de bulunur.

Simmel'in anahatlarıyla ortaya koyduğu nevrotik davranış biçimleri, nesneler ve insanlarla yakın bir temas kurma ile bunlardan fazlasıyla uzaklaşma arasında tereddütte kalmaktan kaynaklanır büyük ölçüde. Troeltsch'in belirttiği gibi, bu tereddüt Simmel'in kendi modernlik nitelemesinde de bulunabilir. *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*'de (Savaş ve Manevi Kararlar, 1917) şunu öne sürer Simmel:

> Şeylere kendini fazlasıyla kaptırmak ile bunlardan fazlasıyla uzak durmak arasında derin bir içsel bağ vardır ki bu da bir tür temas korkusuyla bizi bir boşluğa yerleştirir. Bunların ikisinden de aynı ölçüde muzdarip olduğumuzu uzun süredir biliyorduk.[126]

Troeltsch "bunun bir ölçüde özeleştiriyle dile getirildiği"ni belirtir. 1917'de Simmel bizlerin "aslında sağlığımızı geri kazanacak kadar olgunlaşmış olduğumuzu"[127] eklemiştir.

124. G. Simmel, "Berliner Gewerbe-Ausstellung", *Die Zeit* (Viyana), c. 8, 25 Temmuz 1896. Simmel sanat sergilerinde sürekli uyarılmaya yönelik açlığa çok daha önce işaret etmiş ve bunu metropol hayatıyla da ilişkilendirmiştir. Daha etraflı bir irdeleme için bkz. Simmel, "Über Kunstausstellungen" (Druckbogen, 1888), Şehir Kütüphanesi Prusya Kültür Mirası, Berlin.

125. Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 322.

126. G. Simmel, *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, Münih/Leipzig, 1917, s. 25.

127. Aktaran Troeltsch, "Der historische Entwicklungsbegriff", s. 431.

Simmel'in mübadele değerlerinin hâkimiyetindeki gelişmiş bir para ekonomisinin ve şehir hayatının yol açtığı sinirsel enerjideki ciddi artışla meşgul olması, bu konunun onun modernlik izahında merkezi bir tema olduğunu ortaya koyar. Görünen o ki Troelsch, Simmel'in bunca sıklıkla betimlediği modern nevrasteniden kendisinin muzdarip olduğunu ima etmektedir. Başka bir basiretli çağdaşı da Simmel'i "entelektüel nevrastenik" olarak tanımlamıştır. Altmann, *Paranın Felsefesi* hakkında yazarken, şu gözlemde bulunur: "Nevrasteniğin neredeyse dehşet verici duyarlılığıyla, parmak uçlarına kadar sinirli olan Simmel ruhsal duyguların en mahir yorumcularından biridir ve ruhun en hassas titreşimlerini hissetme yeteneği bakımından da emsalsizdir."[128] Simmel'in arkadaşı Karl Joël ise şunu öne sürmüştür: "Onu yalnızca dışarıdan gören ve duyan bir kişi, onda çağın temel semptomu olan sinirli bir tedirginlik bulunduğunu çok rahat fark eder."[129] Başka bir deyişle, Simmel'in kendi toplumsal deneyimleri modernlik izahının temelini oluşturmuştu. Simmel çağdaş toplumda gördüğü modernlik özelliklerini betimlemekle kalmamış, bunları aynı zamanda bizzat yaşamıştır. "Nevrasteni deneyimi" onun yazılarında, "bilinç eşiğinin altında bulunan" şeylerle meşguliyet olarak ortaya çıkar. Biraz farklı bir bağlamda Everett Hughes, Simmel'i "toplum incelemelerinin Freud'u" diye niteler.[130] Bu tür bir betimleme nevrasteniye ilişkin sosyolojik açıklamalarına uygun düşüyor olsa da, Simmel'in semptomların izini bilinçaltındaki kökenlerine kadar takip etmekle ilgilenmemesi apaçık bir kusurdur. Aslına bakılırsa, Simmel'in usulü neredeyse bunun tam tersidir: Bilinç eşiğinin altında bulunan şeylerin izi toplumun yüzeyinde işleyen süreçlerde aranır. Simmel nevrasteniyi, şehir hayatındaki toplumsal önkoşullar ve gelişmiş para ekonomisiyle açıklar.

Ama nevrasteninin Simmel ve çağdaşları tarafından hep olumsuz tasavvur edildiği yolundaki varsayıma karşı tetikte olmalıyız. Bu aşırı duyarlılık, ele aldığı konuya yaklaşımı tam da gerçekliğin estetikleştirilmesine dayanan biri olarak Simmel'in "*Anschauungweise*"si (bakış açısı) için çok önemliydi. Bu duyarlılığın yaratıcılık-

128. S. P. Altmann, "Simmel's Philosophy of Money", *AJS*, c. 9, 1904, s. 46.

129. K. Joël, "Georg Simmel", *Die Neue Rundschau*, c. 30, I, 1919, s. 243.

130. Everett C. Hughes, G. Simmel'in *Conflict and the Web of Group Affiliation*'a Önsöz, New York, 1955, s. 9.

taki rolü, Simmel'in çağdaşı olan Stefan George'unkine benzemiyor değildi. Wuthenow, Avrupa estetizmiyle ilgili çalışmasında, George'un "hayli gelişkin duyarlılığı ve bariz sinirliliği"nden söz ederek, modernizmdeki "'nevrasteni'nin bir saflık ifadesi olarak, idrak yeteneğinin artması ya da hassaslaşması olarak ve deneyim alanının genişlemesi veya derinleşmesi olarak olumlu anlamda kullanıldığını" öne sürer.[131] Simmel'de ise, en azından *Paranın Felsefesi*'nde ve sonraki yapıtlarında sık sık geçen üstünlük (*Vornehmheit*) ya da saflık kavramı ve bunun yaratıcılıkla ilişkisi üzerindeki vurguya dikkat çekilebilir. Biyografik açıdan bakıldığında Simmel, yüzyıl başlarında George'un çevresiyle yakın ilişkiler kurmuş, onların düşüncelerini etkilemiş, hatta –kimi çağdaş gözlemciye göre– George'un giyim tarzını taklit etmişti. Entelektüellerden ve sanatçılardan oluşan bu çevre, şehirdeki kalabalıklardan fazlasıyla uzak durmuştu. Wuthenow'un belirttiği gibi, bu durum Baudelaire'inkinin tam tersiydi: "Baudelaire'in açık açık kendini sunduğu kalabalıktan, George gururla uzak durmuştu."[132] Daha önce de öne sürdüğümüz gibi, Simmel'in şehir hayatına duyduğu ilgi, pek de belgesel gazetecilere özgü bir ilgi olmayıp, von Wiese'nin biraz küçümseyerek "estet sosyolojisi"[133] diye tabir ettiği şeye hazırlanmak üzere odasına çekilen birine özgü bir ilgidir. Dahası, bu yüksek toplumsal mesafe şunu gösterecektir: Benjamin'in tabiriyle, Baudelaire'in yapıtlarında ifade edilen ilk modernlik ânı hâlâ somut deneyimle, *Erfahrung*'la ilgiliyken, ikinci an olan *art nouveau* (Jugendstil), toplumsal gerçeklikten uzaklaşmanın ve iç dünyaya çekilmenin ürünü olan içsel deneyimlerden (*Erlebnisse*) esinlenir. Ama bu içeri çekilmeye gelmeden önce, Simmel'in metropole ilişkin açıklamalarına bakmamız gerekiyor.

Metropoldeki Toplumsal Deneyim

Simmel metropolü nasıl tasavvur eder? Metropolün özellikleri nelerdir ve metropol konusunda Simmel'i neler ilgilendirmektedir?

131. Wuthenow, *Muse, Maske, Meduse*, s. 195-6.

132. *A.g.y.*, s. 200.

133. L. V. Wiese, "Neuere Soziologische Literatur", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, c. 31, 1910, s. 300. Alıntının çevirisi şuradadır: Coser (haz.), *Georg Simmel*, s. 56.

Modernliğin hangi özelliklerinin kökeni şehircilikte bulunur? Metropol sahiden bu özelliklerin kaynağı mıdır, yoksa para ekonomisi gibi daha büyük bir bütünün parçası mıdır? Bu soruları cevaplamak üzere, Simmel'in hem metropole dair denemesini hem de başka yazılarını ele almamız gerekiyor.

Simmel'in mekân sosyolojisi bağlamında şehir, yer sınırlarından ziyade sosyolojik sınırlarıyla tanımlanır. Şehir "temelde kendi içindeki toplumsal etkileşimlere göre işleyen" özel bir toplumsal mekân olsa da, "sosyolojik sonuçları olan toplumsal bir varlık değil, mekânsal olarak oluşturulmuş sosyolojik bir varlıktır".[134] Metropol hem toplumsal ayrışmanın ve karmaşık toplumsal ağların odak noktası, hem de belirsiz kolektivitelerin –dürtüleri ve coşkuları kısmen kendilerini "ya açık alanda ya da... çok geniş bir mekânda bulmalarına"[135] bağlı olan kalabalıkların– konumlandığı yerdir. Şehrin çeşitli toplumsal katmanları bir araya getiren ulaşım merkezi olarak da kendini dışavuran bu açıklık, gettoda "yoğunlaşmış bir azınlığın" simgelediği toplumsal mesafeyle taban tabana zıttır. Simmel toplumsal konumların sabitlenişini, "hem buluşmayı hem de buluşma yerini anlatan" randevu kavramıyla da ortaya koyar. Randevu bireysel ve eşsiz bir şeydir. Keza mekânın –şehirlerde en başta isimlerle, sonra da sayılarla– bireyselleşmesi (hem Simmel'in hem de sonradan Benjamin'in Paris için örnek verdiği bir özelliktir bu), şehirdeki sürekli akış ve toplumsal etkileşimin eşitlenmesine ters düşer. Büyük şehir, –insanın yalnız hemen yakınında yaşayanlar değil, her gün toplumsal bağlamlarda karşılaştığı kişiler anlamına da gelen– komşularına karşı bütünüyle kayıtsızlık göstermesine imkân tanır. Potansiyel etkileşimlere sahip kalabalıkla karşılaşan birey, bir tür kendini koruma arayışına çıkar ki bu da şehir sakinlerindeki kayıtsızlıkla ilgilidir. Bu kendini koruma gayreti ayrıca bir başka özellik-

134. G. Simmel, "Soziologie des Raumes", Jahrbuch für Gesetzgebung, *Verwaltung und Volkswirtschaft*, c. 27, 1903, s. 27-71, özellikle s. 35. İşin ilginç yanı, mekânın sosyolojisine dair bu önemli ama ihmal edilmiş deneme, metropol hakkındaki daha ünlü denemeyle aynı yıl yayımlanmıştır. Gözden geçirilmiş hali, sonradan "Der Raum die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft" (Mekân ve Toplumun Mekânsal Düzeni) başlığıyla şurada yayımlanmıştır: Simmel, *Soziologie*, 9. Bölüm, s. 460-526.

135. Simmel, "Soziologie des Raumes", s. 38.

ten kaynaklanır; Benjamin bunu şehir hayatına ilişkin kendi analizinde Simmel'den alıntı yaparak vurgulamıştır:

> Görebilen ama duyamayan kişi... duyabilen ama göremeyen kişiden çok daha fazla sıkıntı duyar. İşte bu... büyük şehirlere özgü bir şeydir. Büyük şehirlerde yaşayan insanlar arasındaki ilişkiler, gözlerin belirgin biçimde kulaklardan fazla kullanılmasıyla tanımlanır. Bu durum esas olarak toplu taşıma araçlarının ortaya çıkmasına atfedilebilir. On dokuzuncu yüzyılda otobüsler, demiryolları ve tramvaylar tam gelişmeden önce, insanlar birbirleriyle tek söz etmeksizin, dakikalarca, hatta saatlerce bakışmak zorunda kalmamıştı hiç.[136]

Simmel ayrıca diğer toplumsal grupların (Simmel'in tartışmalı örnekleri ABD'deki "zenciler" ile "Yahudiler ve kol işçileri"dir) kokusuyla karşılaşmak zorunda olan koku duyumuzun da ayırıcı bir duyu olduğuna işaret eder.[137]

Sürekli değişen uyaranların oluşturduğu karmaşanın tehdidi altındaki bireysel benliği bozulmadan tutma ve toplumsal mesafeyi koruma yolu olarak, büyük şehirlerdeki toplumsal etkileşimlerde hüküm süren toplumsal ihtiyat, metropol hayatının içsel sonuçları konusuna geri götürür bizi. Ama Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Hayat" denemesine gelmeden önce, "Mekânın Sosyolojisi"nden başka bir örnek vermek yol gösterici olacaktır.

Yer değiştirmenin ve seyahatin –ki ikisi de şehirleşmeyle birlikte artış göstermiştir– sonuçlarına bir örnek olarak, Simmel büyük şehirlerde ilişki kurduğumuz kişilere yönelik kayıtsızlığa ve düşmanlığa zıt yönde işliyormuş gibi görünen ilginç bir toplumsal sonuca işaret eder:

> Bir seyahat sırasında kurulan arkadaşlık... çoğu zaman bir samimiyet ve açık yürekliliğin gelişmesine neden olur ki bunlar için gerçekte hiçbir içsel sebep yoktur. Bana öyle geliyor ki burada üç unsur iş başındadır: Kişinin kendi olağan ortamından kopmuş olması, anlık izlenimlerin ve karşılaşmaların müşterekliği, akabinde yolların kesinkes ayrılacağının bilincinde olmak.[138]

Kişinin hiçbir yükümlülük altında olmadığı ve kısa bir süre sonra ayrılacağı, gerçekten anonim biriyle karşılaştığı duygusunun yarattığı şevkle,

---

136. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 151.
137. Simmel, "Soziologie des Raumes", s. 52.
138. *A.g.y.*, s. 61.

seyahatte kurulan arkadaşlık, olağan uzun süreli ilişkilerimizde sonuçlarıyla ilgili deneyimler ışığında kontrol etmeyi öğrendiğimiz kendimizi ifade etme itkisine kıyasla, çoğu zaman gayet dikkate değer itiraflara ve sınırsız uyuma yol açar.[139]

Buna benzer bir anonimlik, Simmel'in betimlemediği başka bir toplumsal bağlamda, yani psikanalizde çok daha sıradan hale gelecektir. Gelgelelim burada, Simmel'in toplumsal etkileşime dair vinyetlere duyduğu değişmeyen ilginin bir başka örneği var karşımızda; üstelik bu ilgi, on dokuzuncu yüzyılda yolcuları uzun tren seyahatlerinde oyalamak amacıyla yazılmış edebiyatın büyük kısmı için de hareket noktası olmuştur. Bununla beraber, burada genel olarak şu çok daha önemlidir: Simmel toplumsal mekânın analizini açık açık vurgulayan ilk sosyologdur; Kracauer ve Benjamin kendi modernlik analizlerinde bu ilginin kapsamını genişletmiştir.

Ama Simmel'in "Metropol ve Zihinsel Hayat" denemesine dönecek olursak, Simmel'i ilgilendiren şeyin, ne şehirde yaşayanların sinirsel hayatının muazzam ölçüde genişlemesi ne de şehirlerdeki mekânsal organizasyonun sosyolojik önemi olduğunu görürüz. Bu denemenin giriş kısmı, Simmel'in yüzyıl dönemecindeki yapıtlarında merkezi yer tutan bir temanın bağlamını sunar. Simmel şunu öne sürer: "Modern hayatın en derin sorunları, bireyin, bunaltıcı toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında kendi varoluşunun özerklik ve bireyselliğini koruma talebinden doğar."[140] Sosyoloji "metropol gibi yapıların hayatın bireysel ve bireyüstü içerikleri arasında kurduğu denklemi" çözmeye çalışmak ve "kişiliğin kendini dışsal güçlerin yaptığı düzenlemelere nasıl uydurduğu" sorusuna cevap vermek durumundadır. "Kişi [metropol gibi] toplumsal-teknolojik bir mekanizma tarafından eşitlenmeye/düzlenmeye ve tüketilmeye direnir" şeklindeki varsayım baz alınır.

Ama kendi elimizle yarattığımız bir mekanizma olsa da şeyleşmiş nesnel bir kültür olarak bu "toplumsal-teknolojik mekanizma", bizdeki öznel kültür karşısında yabancı bir şey gibi durur. Başka bir yerde Simmel şunu öne sürer:

139. *A.g.y.*, s. 63.

140. Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 317. Simmel'in metropol teorisine ilişkin yakın tarihli bir irdeleme için bkz. M. P. Smith, *The City and Social Theory*, New York, 1979, 3. Bölüm.

Aslında hiç kimse, modern hayat tarzının, tam da kitlesel karakterinin, ivedi çeşitliliğinin, mümkün olan tüm sınırların ötesine geçerek, şimdiye dek korunmuş sayısız varlığı eşitlemesinin sonucunda, kişisel hayat biçiminin kendisini hiç duyulmadık ölçüde dümdüz ettiğini inkâr edemez.[141]

Ama Simmel belki tam da bu düzleştirmeyle ortaya çıkan karşıt sonuca, yani bireyselliği ve öznelliği vurgulama girişimine işaret etmiştir zaten. Bu düzleştirme sürecinin telafisi olarak, Simmel'in çok sıklıkla zikrettiği "dönemin abartılı öznelliği"ni buluruz karşımızda.[142]

Kültürün aşırı nesnelleşmesine bir tepki olan bu aşırı öznelleşme doruk noktasına metropolde ulaşır, zira metropolün

> ...her türlü kişisel hayatı safdışı bırakan bu kültürün gerçek arenası olduğu açıktır. Burada binalarda ve eğitim kurumlarında, mekânı fetheden teknolojinin yarattığı harikalarda ve konforda, cemaat hayatı oluşumlarında ve devletin gözle görülür kurumlarında öyle ezici bir billurlaşıp gayrişahsileşmiş tin vardır ki kişilik onun etkisi altında kendisini muhafaza edemez tabiri caizse.[143]

Metropolde nesnelliğin öznellik üzerinde kurduğu bu hâkimiyetin kökenleri, metropolün para ekonomisinin beşiği oluşuna uzanır. Aslında "para ekonomisi metropolü hükmü altına almıştır". Para ekonomisinin genişlemesi ve zihnin hâkimiyeti nihayetinde kesişir. İnsanlara ve şeylere muameledeki salt nesnellik, ayırt edici olan şeyler konusunda bir kayıtsızlık yaratır, zira parasal işlemler yalnızca mübadele değerleriyle ilgilidir. Öte yandan metropol insanlarında zihinselliğin artması, kendini koruma olarak da iş görür, zira şehirdeki karşılaşmaların temposuna ve yarattığı şoklara tepki verme işi "hassasiyeti en az olan ve kişiliğin derinliklerinden gayet uzak olan organa kaydırılmıştır".[144] Şehir bağlamında diğer insanlara muamelelerimizdeki bu öznel nesnellik ya da "ayrılma", "ki bu olmaksızın söz konusu hayat tarzı kesinlikle sürdürülemez", aslında "onun en temel toplumsallaşma biçimlerinden yalnızca bir tanesidir". Gelişmiş para ekonomisi gibi, bunun da olumlu bir yanı vardır: "...bireye

141. Simmel, *Soziologie*, s. 563.

142. Örneğin bkz. "Üslup Sorunu", *Dekorative Kunst*, c. 11, 7, 1908, s. 314.

143. Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 327.

144. *A.g.y.*, s. 318.

başka hiçbir koşulda benzeri olmayan bir türde ve miktarda kişisel özgürlük bahşeder". Ama bu özgürlük potansiyelinin bir de öbür yüzü vardır.

Çünkü büyük çevrelerdeki zihinsel hayat koşulları, karşılıklı ihtiyatlılık ve kayıtsızlık, bireyin bağımsızlığı üzerindeki etkisini en çok büyük şehrin yoğun kalabalığında hissettirir. Bunun nedeni de buradaki bedensel yakınlığın ve mekân darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır. İnsanın kendisini hiçbir yerde metropol kalabalığında olduğu kadar yalnız ve kaybolmuş hissetmemesi de, bu özgürlüğün öbür yüzüdür kuşkusuz. Zira başka yerlerde olduğu gibi burada da insanın özgürlüğü duygusal hayatına illaki rahatlık şeklinde yansımaz.[145]

Bireyin, genel kayıtsızlıkla karşı karşıya kaldığında benliğini ortaya koymaya uğraşması, hemşerilerinden farklı olduğu duygusunu tetikleme biçimine bürünebilir. Ayrıca uç biçimlere de bürünebilir ki bunlar yüzünden,

... son olarak, insan kasti tuhaflıklar, yani yapmacık tavırlar, kaprisler, bir ânı bir ânına uymazlıklar gibi metropole özgü aşırılıklar benimsemeye ayartılır. Bu aşırılıkların anlamı hiç de söz konusu davranışların içeriklerinden gelmez; "farklı olma", çarpıcı bir tarzda öne çıkma ve böylece dikkat çekme biçiminden gelir.[146]

Bu durum, "kasabadaki toplumsal ilişkilere kıyasla, metropol insanının payına düşen insanlar arası temasın kısalığı ve seyrekliği" ışığında daha da elzem hale gelir ve hemen sadede gelmeyi, mümkün olan en kısa sürede yoğun ve çarpıcı bir biçimde karakteristik bir izlenim yaratmayı gerektirir. "Pratik hayatın para ekonomisi sayesinde ulaştığı hesapçı kesinlik" de bu eğilimi besler zira,

Tipik metropol sakininin ilişkileri ve işleri öyle karmaşıktır ve öyle bir çeşitlilik arz eder ki verilen sözler ve hizmetlerde çok katı bir dakiklik olmasa bütün yapı çöküp içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşürdü. Bu kadar farklı çıkarları olan ve ilişki ve faaliyetlerini son derece karmaşık bir organizma içinde bütünleştirmek zorunda olan bu kadar çok insanın bir araya gelmesidir, her şeyden önce, bu zorunluluğu yaratan. Berlin'deki bütün saatler aniden farklı yönlerde bozulup bir saat bile yanlış gitse, şehrin bütün ekonomik hayatı ve iletişimi uzun süre çığrından çıkardı.[147]

145. *A.g.y.*, s. 324. 146. *A.g.y.*, s. 326.
147. *A.g.y.*, s. 320.

Ama bu tür bir katı koordinasyon gerektiren, bunca çeşitlilik arz eden çıkarlar, başka bir etmenin –işbölümünün ve toplumsal-işlevsel ayrışmanın– sonucudur.

Simmel'e göre, şehirler "en gelişmiş ekonomik işbölümünün beşiği"dir. Üretimdeki işbölümüne, bununla ilişkili olan tüketimde uzmanlaşma –"halkın ihtiyaçlarının farklılaşması, incelmesi ve zenginleşmesi"– eklenir ki bu da metropol bağlamında çok bariz bir şeydir. "Para ekonomisi metropolü hükmü altına almıştır." Bu ikisinin sonucunda, bireysel yaratıcılığı ve gelişmeyi tehdit eden devasa bir nesnel kültür buluruz karşımızda. Simmel'in öne sürdüğü gibi, farklılaştığı bilhassa "üst sınıflar"da bariz olan "nesnel kültürün aşırı büyümesi yüzünden bireysel kültürün küçülmesi" durumuyla karşılaşırız. Bu temanın yeniden ortaya atılmasıyla, Simmel'in metropol hayatına ilişkin analizine başlarken ele aldığı sorun bir kez daha çıkar karşımıza. Simmel'in burada metropol ruhu bağlamında ele aldığı, ama modern topluma ilişkin sosyo-kültürel eleştirisinin değişmeyen temalarından biridir bu sorun.

Birey, toplumun, tarihsel geleneğin, dışsal kültürün ve teknolojinin tahakkümüyle karşı karşıya kalır ve bunların tümü de bireyi bunaltma tehlikesi taşır. Ama bu unsurların peş peşe sıralanmasında çelişkili bir yan vardır. Nesnel kültürün nesnelleştiğini, öyle ki artık bireylerle bir ilişkisi kalmadığını tasavvur ettiğimiz müddetçe, Simmel'in bütün toplumsal fenomenlerin temelde birbirleriyle bağlantılı olduğu yolundaki varsayımıyla kısmen çelişir bu sıralama. Başka bir deyişle, toplumsal fenomenlerin önemli bir kesimi öyle sabitleşir ve katılaşır ki, bunların, "nesnel kültürün aşırı büyüyerek" bunaltıcı hale gelmesi dışında, kendilerini yaratanlarla bir ilgisi kalmaz. İkinci olarak, metodolojik düzeyde, toplumsal kurumlar ve yapılar, sosyolog olarak Simmel'e çok da ilgi çekici gelmemektedir. Bunlar belki onun özel bakış açısına göre analiz edilebilir olmadığından, gereksiz yere aşırı güçlü hale gelir. Sosyolojiye dahil edilmesine Simmel'in mütemadiyen karşı çıktığı şeyleşmiş soyutlama anlamındaki "toplum" haline gelirler adeta.

Peki Simmel'in yapıtlarında merkezi bir yer tutan bu temanın, onun modernlik izahıyla ilişkili olan daha özel bir toplumsal anlamı var mıdır? Şunu zaten görmüştük: Kurbanların bu yabancılaştırıcı nesnel kültüre verdiği tepki, insanlara ve değerlere karşı gitgide ar-

tan bir kayıtsızlık göstermek, dünyaya karşı gitgide artan bir bezme tavrı takınmak ve içsel alana çekilmektir. Kayıtsızlık ve dünyadan bezme tavrı, birey ile dünya arasındaki mesafeyi vurgulamaya çalışan, gerçekliği büyük ölçüde estetikleştirme işine kolayca dahil edilebilir. İçselliğe (*Innerlichkeit*) ve iç mekâna (*intérieur*) çekilme *Jugendstil*'in tutarlı bir özelliği sayılır genellikle. Toplumun belli katmanları, özellikle de yüzyıl başında *Kulturbürgertum* (kültür burjuvazisi) için, bu içeri çekilme, öznel bir bakış açısından hayatın güzelleştirilmesi (*Verschönung*) ile kolayca ilişkilendirilmişti. Metropoldeki savunma mekanizmaları olarak ihtiyat ve kayıtsızlığa, nispeten güvenli bir toplumsal konumda bulundukları için bu tepkiyi verebilecek toplumsal katmanlar başvuracaktır büyük ihtimalle. Metropol insanı "satıcı ve müşterilerine, hizmetçilerine, hatta toplumsal bir ilişkiye girmekle yükümlü olduğu kişilere"[148] karşı bu işlevsel nesnellik kisvesine bürünür. Simmel'in metropol hayatına ilişkin izahı, bilhassa özel toplumsal katmanlardan bahsediyor görünmektedir.

Bu izah, yapıtlarının bütünü için bir başka bakımdan da önem taşır. Çağdaşlarından biri, metropol hayatının, Simmel'in –en geniş anlamıyla– metodolojisinin kaynağı olduğunu öne sürmüştür. *Paranın Felsefesi*'ndeki toplumsal analizinden esaslı şekilde faydalanan Hamann, en azından güncel tek bir sanatsal eğilimin –izlenimciliğin, ki Hamann *Jugendstil*'in pek çok özelliğini de bu başlık altına yerleştirir– kökenlerinin de metropolde bulunduğunu savunmuştur. Simmel'in bu dönemde kendi inceleme nesnesine yaklaşımının bir tür "sosyolojik izlenimcilik" diye nitelenebileceği başka bir yerde öne sürüldüğüne göre, Simmel'in modernlik izahına temel oluşturan deneyimlerin kökenlerinin nasıl da gerçekliğin estetikleştirilmesinde bulunduğunu görmek önemlidir.

İhmal edilmiş kitabı *Der Impressionismus in Leben und Kunst*'ta (1907), Hamann modernliğin özellikleriyle biraz gayriihtiyari karşı karşıya gelir. Yüzyıl başındaki güzel sanatlara, edebiyata ve felsefeye dair açıklamaları belli bir izlenimcilik anlayışını temel alır, ama bu anlayış izlenimciliği *Jugendstil*'den ayırt edemez. Hamann izlenimciliğin temelinin, felsefi açıdan psikolojizmde, toplumsal açı-

148. *A.g.y.*, s. 319.

dansa öznelcilik ve bireycilikte bulunduğu kanısındadır. Sistematik olmayana, yani sembolizme ve imge örgüsüne olumlu bir değer atfedilir:

İnsan *imgelerle düşünür ve konuşur*. Simmel'in psikolojisinin çekiciliği şuradan kaynaklanıyor: Simmel, psikolojik açıdan ilginç bir tarzda, insanları soyut analitik unsurlara sevk eden tam bireysel deneyimleri parçalarına ayırmayıp canlı imgelerle tasvir eder.[149]

Demek ki Simmel'in analizinin gücünden etkilenmekten ziyade, "anlık olanın çabuk yorumlanması" ve "düşüncenin estetikleştirilmesi" ile karşı karşıyayız. Hamann'ın sunduğu –*Jugendstil*'e ait, ayırt edilmemiş pek çok unsur da barındıran– izlenimcilik betimlemesi bir modernlik izahı olarak da okunabilir.

Ama daha da ilginç olanı, Hamann'ın izlenimciliğin konumu ve kitlesi için sosyolojik bir açıklama getirme çabasıdır. Kendisinin de kabul ettiği gibi, Simmel'in yapıtlarından, özellikle de *Paranın Felsefesi*'nden çokça yararlanan bir açıklamadır bu. Hamann şunu iddia eder:

...izlenimciliğe dayalı hayat tarzı *metropolde* faydalı bir temel bulur kendine. Bu denli büyük bir şehirde hayatın dış koşulları, izlenimciliğe dayalı hayatın büyük kısmını açıklamak için çok uygundur.[150]

Hamann'ın, izlenimci bakış açısının gelişiminden sorumlu tuttuğu, metropol hayatının belirli özellikleri, Simmel'in şehir hayatına özgü olduğunu anahatlarıyla ortaya koyduğu özelliklerdir. Şehir hayatının mümkün kıldığı potansiyel toplumsal yalnızlık ve bağlantısızlık "daha büyük bir ahlaki normatif özgürlük" sağlar. "İlişkilerin sayısı ve çeşitliliği", "etkileşimin gelip geçiciliği ve yüzeyselliği", anlık olana dair yeni bir değerlendirmeye, "ânın [sınırsız] cazibesi"ne yol açar. Öte yandan nesnelleşmiş ilişkiler bağlamında "hatıralar sayesinde sırtındaki yükten kurtulmuş ve gelecekteki davranışlara ilişkin belirli bir yükümlülükten azade olan bu mekânsal ve zamansal mesafe, genel bir hoşluğun gelişmesini mümkün kılar".[151] Metropol "envaiçeşit toplumsal katmanın, mesleğin ve karakterin" buluşma noktası olduğundan, bireylerin toplanma yeri olmakla kalmaz, mütemadiyen gazetelerde "yeni izlenimler ve oyalanmalar"ın,

149. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, s. 136.
150. *A.g.y.*, s. 201. 151. *A.g.y.*, s. 202.

çeşitli siyasi yönelimlerin, bakış açılarının ve buna benzer şeylerin ortaya çıkmasını sağlayan "bir metropol olarak, bütün bağların bir araya geldiği odak noktası" da olur. Her türden eğlence imkânının bolca bulunması, "cazibelerin çeşitliliğine ve tüketimden kolayca alınan edilgen zevke" yönelik bir tür erotik arayışa yol açar. Hayatın hızlı temposu "salt imalara, bir fenomenin parçalarına" çabucak ve kesin bir şekilde tepki verme yeteneğini teşvik eder. Metropol ortamını bu "cazibe, ilişki ve düşünce çeşitliliği" meydana getirir.

Hamann daha sonra şunu öne sürer: Bu ortamda, izlenimciliğin en çok gelişme imkânı bulduğu toplumsal katman, liberalizmiyle, üretimle fiilen bir teması olmayışıyla ve mecbur olmadığı bir nesneye duyduğu arzuyla "ticari katman"dır. Nihai ekonomik aracıyla –parayla– iş gören aracılar olarak onlar için, kullanım değerleri yalnızca anlık olarak ilgi çekicidir. "Sürekli" sahip olunan bir şey olarak paranın dışında hiçbir şey bulunmadığından, "bir estetizm, yüzeysel bir izlenim" hayat karşısında galip gelir. Başka bir deyişle, ekseriyetle içinde bulunduğu metropolün sınırları dışında da olsa, özelliklerini en güçlü şekilde deneyimleyen bir toplumsal katmandır bu. Ama Hamann'ın esas teması daha doğrudan şu şekilde ortaya konur: Yani,

> ...bir üslup olarak izlenimcilik, merkezileştirme eğilimiyle, gelişmiş bir para ekonomisiyle, kapitalizmin tahakkümüyle ve izlenimciliğe kendine özgü rengini veren ticari ve mali katmanla kol kola gider. Sanat ve hayat olarak modern izlenimcilik metropol niteliğindeki merkezleri –Berlin, Viyana, Paris, Londra'yı– mesken tutmuştur tamamen.[152]

Hamann bu bağlamda, para ekonomisi, ticaret ile metropol arasındaki bağlantının "Georg Simmel'in yazdığı *Paranın Felsefesi*'nde, daha doğrusu tamamen izlenimci bir felsefede ilginç ve önemli bir ifade kazandığını" öne sürer.[153] Hamann'ın yorumladığı şekliyle izlenimciliğin tüm özelliklerini içeren bir felsefedir bu; o kadar ki Hamann, izlenimci eğilimi simgelemek üzere, Simmel'in kendine dair açıklamalarından destek almıştı büyük ölçüde.

Metropol yeni bir toplumsallaşmanın, "genel bir hoşluğun" (Hamann) odak noktası olabilir pekâlâ, ama yalnızca belli toplumsal katmanlar için. Hem metropoldeki toplumsal ilişkilerin temsili hem

152. *A.g.y.*, s. 216. 153. *A.g.y.*, s. 217.

de metropolün çeşitli toplumsal unsurların birleştiği ve kesiştiği bir yer olarak kavramlaştırılması, uyumlu bir bütün şeklinde bir metropol imgesi meydana getirir. Bu imge, bu konfigürasyondaki belli katmanın deneyiminde var olabilmekle beraber, yüzyıl başındaki metropolün doğasını pek de yansıtamaz. Diğer toplumsal gerçeklikleri kapı dışarı eden bu tür bir yorum, toplumlaşmayı ve toplumsallaşmanın saf özünü toplumun ana özelliği olarak gören bir sosyolojiyle desteklenir. Rasyonalizmin, toplumsallaşmayı "aylaklık" diye gözden çıkarmasına karşı çıkan Simmel, toplumsallaşmanın salt "oyun biçimindeki birlik" değil, aynı zamanda toplumlaşmanın saf biçimi olduğunu savunur:

> Her tür siyasi, ekonomik toplum, belli bir maksadı olan toplum, hiç şüphe yok ki her zaman "toplum" anlamına gelir. Ama yalnızca toplumlaşmış topluluk, niteleme sıfatlarının eşlik etmediği "topluma" tekabül eder, çünkü tek yanlı ve nitelenmiş toplumların tüm özgül içeriği yol olup gittiğinden, saf, soyut biçim oyununu bir tek bu toplum sunabilir.[154]

Simmel şunu açıklamıştı daha önce: "İnsanlık kendi hayat biçimi olarak toplumlaşmayı yaratmıştır – deyim yerindeyse tek mantıklı imkân da bu değildi."[155] Keza sosyolog, metropoldeki gündelik hayatı, toplumsallaşma biçimlerine, dolayısıyla da sürekli bir uyuma dönüştürüp çözerek, metropoldeki diğer toplumsal gerçeklikleri muğlaklaştıran, hatta gözardı eden bir tür unutkanlığa sarılır.

Böyle bir niyet Simmel'in sosyolojisinin bazı boyutlarında yankılandığı ölçüde, ilginç şekilde uyumlu ve nihayetinde rahatsız edici olmayan bir toplum imgesiyle de sonuçlanır. Metropoldeki toplumsal ilişkilerin birbirine geçtiği ve kesiştiği bu farklılaşmamış tarz, aynı zamanda Simmel'in toplum anlayışına uygun bir imgeyi, labirenti akla getirir.

Labirent imgesi metropolün yanı sıra toplumun bütününü simgeler. Ama toplum labirentini kısmen meydana getiren bu "grup yakınlıkları ağı" ya da "toplumsal çevrelerin kesişmesi", dur durak bilmeyen her günkü etkileşim düzeyi hariç, toplumun işleyişini açığa

154. G. Simmel, "Soziologie der Geselligkeit", *Verhandlungen des Ersten Deutschen Soziologentages* (1910), Tübingen 1911, s. 1-16. İngilizce çevirisi: E. C. Hughes, "The Sociology of Sociability", *AJS*, c. 55, no. 3, 1949; yeniden basım: Levine (haz.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, s. 129.

155. Simmel, *Soziologie*, s. 570.

vurmaz. Karşılaştırma babında, metropol konusuyla uğraşmış bir yazardan edebi bir örnek seçecek olursak, Dickens'ın hem olgunluk döneminde yazdığı birkaç romanı hem de özellikle *Kasvetli Ev*, toplumu içindeki ilişkiler daha en başta ortaya serilen bir labirent olarak gören bir anlayış etrafında döner. Romanın sonuna ulaştığımızda, başkarakterler, sınıf yapısının en beklenmedik mensuplarının aslında nasıl da birbirleriyle ilişkili olduğunu gözler önüne sermiş olur. Toplumsal bağlantılar labirenti ne kadar girift olursa olsun –ki Dickens'ın toplum anlayışı *Müşterek Dostumuz*'u yazdığı sırada epeyce karmaşık bir hal almıştı– ana karakterlerin, hem toplumsal hiyerarşiyi hem de toplumun salt bağlayıcı unsurlarını ifşa etmesini mümkün kılan bir ayrışma ilkesi iş başındadır. Ama Simmel'in niyeti bu değildir işte. Toplum labirenti siyasi değil, estetik bakımdan aydınlığa kavuşturulur. Toplumsal çevreler kesişebilir kesişmesine, ama bunlardaki çelişkiler ortaya serilmez. Toplumsal gerçekliğe dair estetikleşmiş bir anlayışta, bunlar ya hiç yoktur ya da zararsız kılınabilir.

Peki labirent Simmel'in yapıtlarındaki ana motiflerden biriyse, bu labirenti bir arada tutan şey nedir? Labirent hiyerarşik bir simge olmadığına göre, hiyerarşik ayrışmayı önemsiz kılan şey nedir? Toplum sımsıkı örülmüş bir ağsa, Simmel'in örümceği nerededir? Hiç şüphe yok ki Simmel'in çağdaşları onun yapıtlarındaki bu güçlü imgenin farkına varmıştı. Kracauer, Simmel'in *Paranın Felsefesi* yapıtının, "dünyanın çeşitliliğinin bütün parçalarının sarmaş dolaşlığı"nı ortaya serdiğini, "fenomenlerin iç içe geçmişliğini ve dolaşıklığını yansıtan kapsamlı bir resim" sunduğunu düşünür.[156] Aynı bağlamda, Rudolph Goldscheid "onun gerçek koşulları sunuşunun abartılı" olduğundan, "örümcek ağını andırdığı"ndan söz etmiştir.[157] Lucáks da Simmel'in sosyolojisiyle ilgili olarak, "bu iç ilişkiler ağının bir labirent olarak kalması gerektiği"ni ve "hiçbir zaman da bir sistem haline gelemeyeceği"ni öne sürmüştür.[158] Peki ama bu labirent motifi metropolle mi sınırlıdır yalnızca? Metropolle ilgili dene-

156. Kracauer, "Georg Simmel", s. 330; Türkçesi, s. 214

157. R. Goldscheid, "Jahresbericht über Erscheinungen der Soziologie in den Jahren 1899-1904", *Archiv für systematische Philosophie*, c. 10, 1904, s. 143.

158. G. Lukács, "Georg Simmel", Gasen ve Landmann (haz.), *Buch des Dankes* içinde, s. 175.

mesinin sonunda, Simmel metropolün birtakım özelliklerinin kaynağının para ekonomisi olduğunu belirtir.

Para ve Meta Dünyası

Benjamin, Baudelaire'e modernlik konusunda içgörü kazandıran üçüncü toplumsal deneyimin, tüketicilik deneyimi olduğunu öne sürmüştür. Simmel'de ise, bu deneyimi bir bütün olarak para ekonomisi deneyimini kapsayacak şekilde genişletmemiz gerekir. Simmel'e göre, modernliğin tarihöncesi, para ekonomisinin gelişmesini temel alır. Simmel toplumsal ilişkilerin dönüşümünün ve metropol hayatının başlıca özelliklerinin kökeninde kapitalizmden ziyade para ekonomisinin bulunduğunu düşünür. Ama Simmel'in yapıtlarında, modernliğin ortaya çıkışına dair hiçbir somut, tarihsel yorum yer almaz. Her şeyin başka şeylere akması, dünyanın sürekli akış halinde olması, Simmel'in erken dönemdeki evrimciliğini Spencer ve diğer düşünürlerden aldığını, ama bunun "aşamasız" ya da "kesintisiz" bir evrimcilik olduğunu düşündürür. Simmel'e göre, gelişmiş para ekonomisinin sonuçları üzerine düşünmek, kendi modernlik analizinin nüvesini temsil eder.

Simmel sosyolojik düşüncelerinde, bütün fenomenlerin temelde birbiriyle ilişkili olduğu yolundaki metafizik ilkeden yola çıkar. Toplumdaki çeşitli gruplar, çeşitli toplumsal ilişki biçimleri, bir labirentteymişçesine birbirleriyle ilişkilidir. *Paranın Felsefesi*'nin sonunda, bütün fenomenlerin birbiriyle ilişkili olduğu yolundaki ilkenin yanına, bir de fenomenlerin sürekli akış halinde olduğu yolundaki metafizik ilkeyi koyar:

> Gerçekte şeylerin bir süresi yoktur: Her an kendilerini bir yasanın uygulanışına bırakmalarını sağlayan tedirginlik dolayısıyla, her biçim tam da ortaya çıktığı anda çözülüp gidiverir; adeta imha edilerek var olur yalnızca; her biçimin –ömürleri ne kadar kısa olursa olsun– kalıcı nesnelere dönüştürülüp sağlamlaştırılması, kendi hızında hareket eden gerçekliğin izinden gidemeyen eksik bir yorumdur.[159]

Bu tür bir ilke, bünyesine bir modernlik motifi –fenomenlerin gelip geçiciliği ve bunları deneyimleyişimiz, ki hem izlenimcilikte hem de *Jugendstil*'de farklı yollarla apaçık ortaya çıkan bir motiftir

159. G. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 510.

bu– katmakla kalmaz, asıl niyetini de ortaya çıkarır. Modern hayatın fragmanlarındaki "gelip geçici güzellik" sanat aracılığıyla ebedi kılınır. Simmel'in bu kalıcı/geçici diyalektiğine bağlılığı, aynı zamanda bazı denemeleriyle ilgili betimlemelerine de ışık tutar: "Öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında an resimleri". Daha genel bir düzeyde şunu da öne sürer Simmel: "Düşüncelerimizin amacı, gelgeç görünüşlerin ve olay akışlarının ardında yatan değişmez ve sağlam şeyleri bulmaktır."[160] Yapıtlarının özdeşleştirilebileceği dönemin çağdaş estetik hareketlerine uygun olarak, bu durum Simmel'in kendi niyetini ifade eder: Modernliğin gelip geçici imgelerini yakalayıp bunları evrensel "biçimlere" çevirmek. Bu paradoksal projeye birtakım sınırlar getirilmelidir, zira "zamandan bağımsız nesneler kalıcılık biçiminde geçerlilik kazanırken, karşıtları gelip geçicilik, kalımsızlık biçiminde geçerlilik kazanır".[161] Fenomenler her iki bakış açısından da analiz edilebilir, zira,

> Gerçeklik sürekli hareket halinde olduğundandır ki karşıtını öne sürmek bir anlam taşır: Ebediyen geçerli yasaya uygunluğun oluşturduğu ideal sistem. Buna karşılık, bu tür bir yasaya uygunluk olduğundandır ki aksi durumda kaos halini alacak varoluş akışını kavrayabiliyoruz.[162]

Bu noktada, Simmel'in toplum "yasaları"nı arayıp aramadığı gibi canalıcı bir soruyu bir kenara koyarsak, sormamız gereken soru şudur: Hangi toplumsal fenomen hem bir labirent olarak toplum motifinin karşılıklı bağlantılı oluşunu, hem de dünyadaki akış/kalıcılık diyalektiği kavramını bünyesinde taşır?

Simmel'in cevabı kesindir. "Dünyanın tam anlamıyla dinamik karakterinin paradan daha çarpıcı bir simgesi yoktur... hareket halinde olmayan her şeyin tamamen yok olup gittiği bir hareketin aracıdır para. Deyim yerindeyse bir *actus purus*'tur (saf edimdir)."[163] Ama hem "tekil bir ekonomik değeri" hem de "genel anlamda soyut bir ekonomik değeri" temsil eden para karşıt eğilimi de barındırır aynı zamanda. Başka bir deyişle,

> Elle tutulur bir unsur olarak para, dışsal-pratik dünyadaki en gelgeç şeydir; buna rağmen içerik olarak da en istikrarlı şeydir, zira dünyadaki bütün diğer fenomenler arasında tarafsızlık ve denge noktasında durur.[164]

---

160. *A.g.y.*, s. 102. 161. *A.g.y.*, s. 511. 162. *A.g.y.*
163. *A.g.y.*, s. 510-1. 164. *A.g.y.*, s. 511.

Para, bir labirent olarak tasavvur edilen toplum içindeki hareketi simgelemekle kalmaz; mübadelede gördüğü işlev aynı zamanda ekonomik labirenti teşkil eden bağlantıları meydana getirir. Toplumun ağını ören örümcektir para.

Dolaylı bir şekilde de olsa, tüketicinin yaşadığı deneyim Simmel'in modernliğe dair içgörülerinin başlıca kaynaklarından biridir. Simmel'in toplum kavramı, tüketimden önceki sürece, yani mübadeleye dayalı görünür kimi zaman. "Nevi şahsına münhasır bir sosyolojik fenomen" olarak mübadelenin, toplum için taşıdığı önem şurada yatar:

> ...şeylerin göreliliğinin ekonomik surette gerçekleşmesi olarak... mübadele, özgül nesneyi ve bunun birey için taşıdığı önemi, nesnenin tekilliğinin üzerine taşır – ama soyut alana değil, ekonomik değerin esasını teşkil eden canlı etkileşime.[165]

Simmel'e göre, "bireyler arasındaki etkileşim bütün toplumsal oluşumların hareket noktasıdır" ve bu etkileşimin en mükemmel simgesel nesnesi de paradır, zira "saf etkileşimi en saf biçimde temsil eder; en soyut kavramları anlaşılır hale getirir; esas önemi bireyselliklerin ötesine uzanan... ve bütün bireysellikleri birbirine bağlayan ve bu yolla da gerçekliği yaratan bireysel bir şeydir."[166] Mübadelenin,

> ...insanlar arasında içsel bir bağ –salt birey topluluğu yerine bir toplum– yaratan işlevlerden biri olduğu aşikârdır... bir toplumsallaşma biçimidir mübadele. Birtakım bireylerin toplumsal bir grup haline gelmesini sağlayan ilişkilerden biridir ve "toplum" da bu ilişkilerin toplamına denk gelir.[167]

Nitekim toplumsal etkileşim toplumun temelidir ve mübadele de "en saf sosyolojik olay, etkileşimin en eksiksiz biçimi" olduğundan, toplumlaşmanın en önemli biçimidir.

Peki mübadele ilişkilerinin merkezi bir yer tuttuğu bu bağlamda, tüketimin Simmel'in modernlik analizi için büyük önem taşıdığını öne sürmek için ne tür gerekçeler vardır? Simmel'in öznelci değer teorisi Menger ve Böhm-Bawerk'den feyz almıştır muhtemelen. Ekonomi üretimi değil, mübadeleyi temel alır. Değer ve mübadele "birbirlerini koşullayan şeylerdir" ve ekonominin kendisi de "genel

165. *A.g.y.*, s. 101. 166. *A.g.y.*, s. 129. 167. *A.g.y.*, s. 175.

mübadele biçiminin özel bir örneğidir", zira "mübadele ekonomik değerlerin kaynağıdır". Dolayısıyla Simmel'in üretimle ilgili özel bir sosyal teorisinin bulunmaması hiç de şaşırtıcı değildir. Buna karşılık "üretim dediğimiz doğayla mübadele"den bahseder ve mübadelenin de "üretimin kendisi kadar verimli ve değer üreten bir şey" olduğunu belirtir. Simmel "ekonomik süreci, her ekonomik öznenin zihninde gerçekten neler olup bittiğine indirgemenin büyük önem taşıdığını" öne sürdüğünden, ne geçim ekonomisi ile pazar ekonomisindeki mübadeleler arasında, ne de mallar ile toprağın mübadelesi arasında bir fark bulunur; "bireyin zihnindeki özveri ve kazanca ilişkin öznel süreç" her iki durumda da aynıdır. Simmel'i *Paranın Felsefesi*'nde çokça meşgul eden konunun, parasal işlemlerin psikolojik sonuçları olması da yine şaşırtıcı değildir.[168]

Simmel'in gelişmiş para ekonomisinin sonuçlarına ilişkin analizi, bu ekonominin çelişkilerinin ebedi doğasının ifade edilmesi ile şeyleştirici yönlerinin eleştirisi arasında gider gelir. Nitekim para,

> ... şeyler arasındaki saf ilişkideki şeyleşmenin, bunların ekonomik devinimi suretinde ifade edilmesidir. Para, kendisine bağlı olan tek tek nesneler arasında, kendi normlarına uygun olarak düzenlenmiş bir alanda durur ki bu da en başta nesnelerce gerçekleştirilen denge ve mübadele hareketlerinin nesneleşmesi anlamına gelir.[169]

Parasal işlemlerde, "insanlar arasındaki mübadelenin yansıması ve saf işlevin cisimleşmesi" olarak gerçekleşen bu hayaletimsi nesnelliğe şu gerekçeyle meydan okur Simmel: "Son tahlilde, bu işlemleri gerçekleştirenler nesneler değil, insanlardır ve nesneler arasındaki ilişkiler de gerçekte insanlar arasındaki ilişkilerdir."[170]

Parasal ilişkilere dayalı bu şeyleşmiş dünyada –ki Simmel'e göre, şeyleşmiş daha geniş bir nesnel kültürün parçasıdır bu– her bire-

168. Simmel'in ekonomi kategorilerine ilişkin daha etraflı bir inceleme için, *Paranın Felsefesi*'ne yazdığım "Çeviriye Giriş" kısmına ve *Sociological Impressionism* kitabıma bakılabilir. Ayrıca bkz. H. Brinkmann, *Methode und Geschichte*, Giessen, 1974. Bu psikolojik boyut Simmel'in analizini, çağdaş siyasal iktisada epey yakınlaştırır ki siyasal iktisadın da temeli, Simmel'in yapıtlarını yorumlayanlardan birinin de belirttiği gibi, "uygulamalı psikoloji"dir. Bkz. C. Bouglé, "Les sciences sociales en Allemange", *Revue de Metaphysique et de Morale*, c. 2, 1894, s. 329-55, özellikle s. 348.

169. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 176.

170. Simmel, *a.g.y.*

yin önündeki yaratıcılık ve gelişim fırsatları gitgide kısıtlanır. Daha önce Simmel'in metropole ilişkin açıklamalarında karşımıza çıkan bu tema, Simmel'in modern toplumda öznel kültür ile nesnel kültürün birbirinden gitgide ayrılmasının "somut, fiili sebepleri"ni arama girişimi sayesinde iyiden iyiye güçlenir.

Simmel'in bu ayrılığın sebebinin ne olduğu sorusuna verdiği net cevap, kendisinin para ekonomisine ilişkin etraflı analizleri ışığında bakıldığında şaşırtıcıdır. "Bireylerin parçalı hayat içeriği"nden kurulu nesnel kültürün gitgide genişlemesi ve bu iki kültür arasındaki gediğin sürekli büyümesi, "hem tüketimden hem de üretimdeki işbölümünden" kaynaklanır. Bireylerin şeyleşmesi ve parçalanması modernliğin bir özelliği olduğundan, işbölümünün modernliğin kökeninde yatan sebep olarak ele alınması, Simmel'in modernliğe verdiği genel cevabı anlayabilmek açısından önem taşır. Gelgelelim, göreceğimiz üzere, Simmel'in sonraki metinlerinde izini süreceği husus, üretimdeki işbölümünden ziyade, bu işbölümünün tüketim üzerindeki etkileridir. Keza Simmel'in ilgisini çekmeye devam eden konu, gelişmiş bir işbölümünün tüketim açısından ortaya çıkardığı *sonuçlar* ve insanların bu sonuçlara ilişkin farkındalığıdır. Bu durum, hem daha önce "Berlin Ticaret Fuarı"nda (1896) meta dünyasına ilişkin ilginç açıklamaları için, hem de "Moda" (1895, 1905 ve 1911) ve "Üslup Sorunu" (1908) üzerine yazdığı denemeler için geçerlidir. Hatta Simmel'in *Paranın Felsefesi*'nde işbölümünü ele aldığı bağlamda, bu tür bir yönelim, işbölümünün yer aldığı kısmın başlığında bile görülebilir: "Hayat Tarzı".

Üretimdeki işbölümü ve uzmanlaşmayla ilgili olarak, Simmel zaman zaman Marx'ı hatırlatan açıklamalar sunar, gelgelelim bunlar hayli farklı bir vurgu taşır. Simmel en başta şunu öne sürer: Modern üretim sürecinde (gelgelelim Simmel'in aşina olduğu *Kapital*'de Marx'ın sunduğu açıklamaların kapsamında bile bu hususun belirlendiği ya da ayırt edildiği söylenemez pek) "ürün, üreticinin gelişimi pahasına tamamlanır" ve üreticinin bütünsel kişiliği de "benliğin uyumlu bir şekilde gelişmesi için kaçınılmaz olan... enerjilerin farklı alanlara dağılmasından dolayı çoğu zaman güdük kalır. Diğer durumlarda da kişiliğin özünden sanki tamamen kopmuş gibi gelişir." İşçi bireyler, ürettikleri şeylerde kendilerinden bir şey bulamazlar, zira ürettikleri şeylerin önemi ve anlamı, "bunların farklı bir kay-

naktan gelen ürünlerle [yani başka metalarla] ilişkisinden" kaynaklanır yalnızca. Üretilen şey, "tamamen *tek bir* kişinin eseri olan emek ürününde kolayca algılanabilen"[171] somut tanımdan yoksun olan bir fragmandan ibarettir. Gelişmiş bir işbölümünde işçilerin, ürettikleri şeylerle kurduğu ilişki, sanat yapıtının tam tersidir. Simmel'e göre, sanat yapıtı "en kusursuz özerk birlik, kendi kendine yeten bir bütünlük"tür ve kendisini üretenle arasındaki yakın ilişkiden dolayı da "öznel, ruhsal bir birlik ifade eder". Bu dışavurma işlevi, modern üretimde tamamen kaybolmuştur; modern üretimde, "işçinin, işini ve bunun ürününü salt nesnel ve özerk bir şey olarak tasavvur etmesi" gitgide makul bir şey haline gelir, "çünkü bu işin, işçinin bütün hayat sisteminin kökleriyle hiçbir teması kalmamıştır artık".

İşçideki bu yabancılaşma duygusu, "işçinin, üretim araçlarından ayrılması" ile daha da pekişir, zira sermayedarın işlevinin "üretim araçlarını edinmek, düzenlemek ve tahsis etmek" olduğu bir durumda, "bu araçlar, işçi için, kendi malzemeleriyle çalışanlara kıyasla bambaşka bir nesnellik kazanır".[172] Bu süreç, "emek gücünün bir meta haline geldiği" her durumda, "üretim araçlarına ek olarak, işin kendisinin de işçiden ayrılmasıyla" daha da hızlanır. Bu durumlarda, "emek de diğer metalarla aynı niteliği, değer biçme tarzını ve kaderi paylaşmaya başlar".[173] Ama Simmel, sözünü ettiği sürecin dallanıp budaklanması konusunda tarihsel açıdan belirli bir analize girişmek yerine, sürecin "kişiliğin özgül içeriğinin, kişiliğin karşısına, bağımsız bir karakter ve dinamiğe sahip bir nesneymiş gibi çıkabilmesi için bu içeriğin kopup ayrılmasını sağlayan büyük ayrışma sürecinin onca yanından biri" olduğunu öne sürer.[174] Başka bir deyişle, tarihsel açıdan özgül olan bu sürecin, öznel ve nesnel kültürlerin evrensel ve tarihdışı biçimde birbirinden ayrılması bağlamında anlaşılması gerekir.

İşçinin, üretim araçlarından ayrılma süreci, otomasyon yoluyla üretimde daha da belirgindir; bu üretim,

> ...malzemelerin ve enerjilerin, gelişmiş devlet yönetimine benzer şekilde, ileri seviyede ayrıştırılması ve özelleştirilmesinin sonucudur... Makine bir bütünlük haline gelip işin gitgide daha büyük bir kısmını kendisi

171. *A.g.y.*, s. 454. 172. *A.g.y.*, s. 455.
173. *A.g.y.*, s. 456. 174. *A.g.y.*

yapığından, işçinin karşısına özerk bir güç olarak çıkar; keza işçi de bir birey olmaktan çıkıp, yalnızca nesnel şekilde önceden belirlenmiş bir görevi yürütür hale gelir.[175]

Ama otomasyonun başka özellikleri de vardır. İlk olarak, otomasyon, üretici bireyin bilgisinden çok daha büyük olan (Simmel'in "nesnel zihin" diye tabir ettiği) nesnelleşmiş bilginin cisimleşmiş halidir. Hem sonuçta ortaya çıkan ürün "üretici bireyin idrakini tamamen aşan enerjiler, nitelikler ve ek potansiyeller içerir", hem de gelişmiş işbölümü

> ... ürünü çok sayıda bireyden gelen enerjilerle doldurur... Nesnede sentezlenen bu nitelik ve mükemmellik birikimi sınırsızdır, oysa bireylerin gelişiminin, doğaları gereği, her zaman için gayet belirli doğal sınırları vardır.[176]

Dahası, Simmel'e göre, makine yapımı ürünlerdeki kusursuzluk, tek bir bireyin ürettiği ürünle boy ölçüşemez. Bu tür yargılar, Simmel'in tehdit altındaki üretici birey kavramına –bu örnekte zanaatkâra, ama çoğu zaman sanatçıya– bağlılığının bir başka göstergesidir.

Gelgelelim, yalnızca üretim süreci değil, ürünün kendisi de yabancı bir nesne olarak, üreticinin karşısında durur, zira "kapitalizm çağındaki emek ürünü kesinlikle özerk bir karaktere sahip, kendi devinim yasaları ve üretici özneye yabancı bir karakteri olan bir nesnedir" ve "bu durumun en iyi kanıtı da işçinin kendi ürününü satın almak zorunda kalmasıdır".[177] Ama işçi bireyler, sayısı muazzam artmış tüketim maddeleriyle karşı karşıyadır aynı zamanda. Burada iş başında olan süreç nitelik ve fiyatın eşitlenmesidir:

> Tüketimin genişlemesi... nesnel kültürün gelişmesine bağlıdır, zira bir nesne ne kadar nesnel ve gayrişahsi hale gelirse o kadar çok insana uygun olur. Bu tür tüketilebilir maddeler... öznel beğeni farklarına göre tasarlanamaz. Öte yandan nesnelere yönelik talebi karşılayacak kadar bu nesneleri ucuz ve bol üretebilecek biricik şey de üretimde aşırı farklılaşmadır.[178]

"Kültürün nesnelliği ile işbölümü arasında bir köprü" olan tüketim de bu süreçte, hem niceliksel hem de niteliksel olarak dönüşür.

Bu noktada Simmel sipariş usulü üretim ile kitle tüketimini karşı-

175. *A.g.y.*, s. 459. 176. *A.g.y.*, s. 465.
177. *A.g.y.*, s. 456. 178. *A.g.y.*, s. 455.

laştırır. İlkinde "tüketiciyle meta arasında şahsi bir ilişki kurulur" iken, ikinci durumda meta, tüketici için dışsal ve özerk bir şey haline gelir. İşbölümünün sipariş usulü üretimi ortadan kaldırmasının yanı sıra, "tüketici için *ürünün öznel aurası* da kaybolur, çünkü meta, üreticiden bağımsız olarak üretiliyordur artık [vurgu bana ait]".[179] *Aura*'nın kaybolması Benjamin'in modernliğe dair çalışmalarında ana temalardan biriyken, Simmel modern dönemde "hayat tarzının nesnelliği"nin bir sonucu olarak tüketimin nesnelleştiğine parmak basar.[180] Birey sırf geniş anlamda kültürel ortama değil, "gündelik hayatın daha mahrem yönleri"ne de yabancılaşır gitgide. Yakın çevremize –hatta büyürken etrafımızda olan mobilyalara– evvelce duyduğumuz bağlılık çözülüp gitmiştir. Simmel bu duruma ilişkin üç sebep saptar. İlkin, "çok özel olarak oluşturulmuş nesnelerden bolca bulunması, bunların her biriyle yakın ve –deyim yerindeyse– şahsi bir ilişki kurulmasını zorlaştırır".[181] Metalara ilişkin "eşzamanlı farklılaşma" sayısındaki bu muazzam artış, kişisel düzeyde *Paranın Felsefesi*'nde, kamusal düzeyde de "Berlin Ticaret Fuarı" denemesinde ele alınır. Nesnel kültürümüze yabancılaşmamızdan sorumlu ikinci etmen –yani "artzamanlı farklılaşma" ya da modadaki değişimler– *Paranın Felsefesi*'nde kısaca ele alınmış, Simmel'in elden geçirdiği "Moda" denemesindeyse daha etraflıca irdelenmiştir. Üçüncü etmen olan "üslupların çoğulluğu" "Üslup Sorunu"nda daha derinlemesine ele alınmıştır. Bu üç etmenin incelenmesi, modern kültürün gitgide nesnelleşmesine bireyin verdiği tepkiye Simmel'in nasıl baktığını irdelemeye götürecektir bizi.

Özel alanda, hayatlarımıza doldurduğumuz pek çok meta, "karşımıza özerk nesnelermiş gibi çıkan modern hayatın dışsallıkları altında ezildiğimiz hissini" verir. Ev işi "törensel bir fetişizm" biçimini almıştır artık; gelgelelim bunun daha önce söz konusu olmaması, Simmel'in yaptığı gibi, alet edevatın yetersiz oluşuna bağlanamaz. "Etrafımızdan adeta fışkıran bunca nesne"nin "gayrişahsi kökeni ve kolayca ikame edilebilir olması", bu meta yığınının "öznel ruhun kendi iradesi ve hislerini katabileceği noktaların gitgide azaldığı dışa kapalı ve sımsıkı örülü bir dünya"[182] haline geldiği bir durum ya-

179. *A.g.y.*, s. 457. 180. *A.g.y.*, s. 459 vd.
181. *A.g.y.*, s. 460. 182. *A.g.y.*

ratır. Bu yabancılaşma süreci, metaların "bağımsız, gayrişahsi hareketliliği" ile tamamlanır ki bu da doruk noktasına kumar makinelerinde ve ne-alırsan-bir-lira dükkânlarında ulaşır.

Kamusal alanda, "meta evreni" (Benjamin) dünya fuarlarında teşhir edilir. "Berlin Ticaret Fuarı"nda (1896)[183] Simmel bu meta fantazmagoryasının bir dizi önemli özelliğini vurgular. Simmel'e göre, dünya fuarları hem toplumsallaşmanın, hem de envaiçeşit metanın bir araya getirilmesinin bir biçimidir. Çeşitli metalar, toplumsallaşmanın farklı bir biçimi olan toplumsal eğlence bağlamında sergilenir zira,

> En heterojen sanayi ürünlerini sınırlayan bu dar alan, algı yeteneğinde bir felce, gerçek bir hipnoza neden olur... zayıf izlenimlerin parçalanmasıyla, insanın hafızasında kalan burada eğlenmesi gerektiği fikri olur.[184]

Duyarlı bir insan "burada sunulan şeylerin doğurduğu yığın hissiyle ezilecek ve şaşkınlığa uğrayacaktır". Gene de "aşırı hızlı izlenimlerin bu zenginliği ve renkliliği, aşırı uyarılmış ve yorulmuş sinirlerin uyarılma ihtiyacına uygun düşer". Bu tür sergiler, üretimde sürekli artan uzmanlaşma sonucunda ortaya çıkan meta yoğunlaşmasını temsil eder. Öte yandan,

> ... modern insan, işbölümüyle üretilen şeylerin tek yönlülüğünü ve tekdüzeliğini, heterojen izlenimlerin gitgide üst üste binmesiyle, duygularda gitgide hızlı ve renkli değişimler olmasıyla telafi etmeyi arzuluyormuş gibi görünmektedir. Şurası açık ki hayatın etkin alanlarındaki farklılaşma, bunların edilgin ve ahmlayıcı alanlarının büyük çeşitliliğiyle tamamlanmaktadır.[185]

Bir başka deyişle, üretim sürecinin sıkıcılığı, tüketimin yapay uyarıcılığı ve eğlendiriciliğiyle telafi edilmektedir. Gelgelelim, dünya fuarları söz konusu olduğunda, en fazla öne çıkan bütünüyle "edilgin" alandır, zira bu fuarların ziyaretçileri dokunmak ya da satın almak için değil, yalnızca bakmak ve hayret etmek için oradadır.

Simmel, dünya fuarlarının estetik boyutuna da büyük ilgi duyar. Bir yandan, ziyaretçilerin burada sergilenen şeylerin bolluğundan etkilenmesi beklenir. Diğer yandan metanın gelip geçici hayatı bu

183. G. Simmel, "Berliner Gewerbe-Ausstellung", *Die Zeit* (Viyana), c. 8, 25 Temmuz 1896.

184. Simmel, "Berliner Gewerbe-Ausstellung". 185. *A.g.y.*

fuarların mimarisine de yansır. Nitekim mimari "anıtsal üslubun bilinçli olarak olumsuzlanması"nı yansıtırken, "geçiciliği hedefleyen bir yaratı olma niteliği" başat izlenim haline gelir. Bu geçici izlenim, bu tür fuarlardaki içeriğin görünüşteki kalıcılığının yanıltıcı olduğunun büsbütün ifşa olmaması için, "biçimlerin ebediliği" gibi bir şeyler de içermelidir. Ama yalnızca mimarinin kendisi değil, fuarların genel düzeni de estetik bir boyut sergiler; "bu fuarların bir araya getirilişindeki düzenle yeni estetik anlamlar kazandırmayı" amaçlayan bir "estetik katkı"dır bu – "tıpkı sıradan reklamların gelişip poster sanatına dönüşmesi gibi". Bu "estetik üretkenlik",

> ... fuarların neden olduğu, şeylerin vitrin kalitesi diye tabir edilebilecek şeydeki artışla kendini gösterir. Meta üretimi... nesnelere, kullanım alanlarını aşan ayartıcı bir dış görünüşün kazandırıldığı bir duruma yol açmalıdır... nesnenin dış cazibesiyle, hatta sergilenme biçimiyle, alıcıda ilgi uyandırılmaya çalışılmalıdır.[186]

Simmel, metaların mübadele değerinin hem artmasını hem de estetik cazibesiyle maskelenmesini sağlayan süreci kastetmektedir burada.

Buna karşılık, metaların "artzamanlı farklılaşması" en bariz şekilde modada belli eder kendini. Simmel'in toplumsal bir fenomen olarak modaya ilişkin etraflı irdelemeleri, modanın evrensel ve neredeyse ebedi karakterinin, insanlığın birörneklik ve farklılaşma konusundaki ikili doğasından kaynaklandığını vurguluyorken, *Paranın Felsefesi*'ndeki değinileri modanın en modern dışavurumlarına yoğunlaşır. Genel olarak moda, "farklılaşma ve değişim cazibesini benzerlik ve uyumluluk cazibesiyle" birleştiren ve toplumsal farkların ifade edilebilmesi için ekseriyetle toplumsal sınıflar içinde konumlanan, toplumsal bir biçimdir. Ama hem sınıflar arasındaki engellerin zayıflaması ve yukarı doğru hareketliliğin artması, hem de "üçüncü zümrenin hâkimiyeti" modadaki değişim hızını artırmıştır. Modanın yayılmasının hem kapsamı hem hızı, modanın "bireyden bağımsız olarak kendi yolunda giden bağımsız bir hareket, nesnel ve özerk bir güç" olduğu yanılsamasını doğurur. Başka bir deyişle, "moda gitgide bireye, birey de gitgide modaya daha az bağlı hale gelir. İkisi sanki ayrı evrim dünyalarıymışçasına gelişir."[187]

186. *A.g.y.* 187. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 461-2.

Bireyin modaya gitgide daha az bağlı hale geldiği varsayımı, Simmel'in ticaret fuarlarına ilişkin önceki analizleri ve bunun ardından üslup çoğulluğuna ilişkin irdelemeleriyle çelişiyor gibi görünmektedir. Daha da ilginci, hem buradaki hem de başka yerlerdeki daha etraflı moda analizi, Simmel'in Berlin ticaret fuarı hakkındaki denemesinde vurguladığı etmenlere, yani meta üretimine çok az önem verir. Moda insanlığın "ikili doğası"na, "hayatın karşıt eğilimleri"ne, "hem bireyin ruhundaki hem de toplumdaki" ikili eğilimlere, "taklide yönelik psikolojik eğilime" vb. bağlanır. "Irkımızın tarihindeki evrensel bir fenomen" olarak görülür moda. Başka bir deyişle, modanın ele alınması, Simmel'in modernliği ebediyete indirgeme, nihayetinde öncesizliğin ve sonrasızlığın ışığında bir toplumsal analizle meşgul olma eğiliminin belirtisidir.[188]

Bununla beraber, en kapsamlı versiyonuyla modayı konu alan deneme (1911),[189] giriş kısmı Simmel'in modernliği ebedi kılma eğilimini ne kadar teyit ediyor olursa olsun, modernliğe yapılan birtakım özel göndermeler içermektedir. Toplumsal hayatta ve "parçalı gerçekliği"nde, toplumun bütün tarihini iki eğilim arasındaki bir diyalektik ve son kertede bir uzlaşım olarak görmek mümkündür: Bir yanda, toplumsal bir gruba bağlılık ve kendini adama, diğer yanda da bireysel farklılaşma ve grup üyelerinden ayırt edilme. "Son kertede biyolojik biçimlerde kalıtım ve seçilim karşıtlığı olarak ortaya çıkan" bir ikiliktir bu.[190] "Bu çelişkilerin [ilk] toplumsal cisimlenişi"nin kökenleri "*taklide* yönelik psikolojik eğilim"de bulunur. "Bireysel farklılaşma" yönündeki ikinci eğilim farklı bir kişilikte cisimlenir: Bu kişilik verili olanın ve geçmişin ötesine geçerek, gelecek için bir şeyler yaratmaya yönelir. Dolayısıyla "hedef-odaklı kişi, taklitçinin karşıtıdır". Bu iki eğilim, "türümüzün tarihinde kalıcı bir fenomen olan modanın fiili önkoşulları"nı meydana getirir. Bu arada, Simmel –modanın yanı sıra bireycilik ile sosyalizm arasındaki karşıtlıkta da ifadesini bulan– bu geniş çaplı gerilemenin, bu iki karşıt eğilimin "'hiçbir zaman kalıcı olmayan' uzlaşımını tem-

188. Bkz. G. Simmel, "Fashion", *AJS*, c. 62, 1957. Yeniden basım: Levine (haz.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, s. 294-323.

189. G. Simmel, "Die Mode", G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Postdam 1923, s. 31-64. Bütün göndermeler bu baskıyadır.

190. Simmel, "Die Mode", s. 31.

sil eden toplumsal kurumlar"da cisimleştiğini belirtir.[191] Simmel'in, toplumsal analizinde değişmez toplumsal kurumlara yoğunlaşmamasının bir diğer sebebinin de bu olduğunu söyleyebiliriz, zira Simmel'e göre, bu kurumlar da devamlı bir akış halindedir.

Moda, bünyesinde hem "toplumsal eşitlenme" hem de toplumsal ayrışma bulunan bir hayat biçimidir. Bu durum, bir yanda "modanın her zaman sınıf modası", "sınıfsal ayrımın bir ürünü" olmasıyla, diğer yanda da modanın kendi yayılımı ve nihayetinde kopuşu sırasında, çoğunlukla yukarıdan aşağı doğru, bir sınıftan diğerine yayılmasıyla ortaya çıkar. Moda, sanki bizler modanın içeriğine "estetik açıdan gayet kayıtsızmışız" gibi, sanki moda "hayatın fiili normlarına tamamen kayıtsızlık gösteriyormuş" gibi, "çirkin" ama gene de "modern" olabilir. Bu bakımdan moda soyuttur:

> Modanın hem en derin özünde yatan hem de "gerçekliğe yabancılaşmış" olan bu soyutluk, aynı şekilde tarihsel fenomenlerde gelişmiş hiç de estetik olmayan alanlara, belli bir estetik modernlik damgası vurur.[192]

Ama daha önceki, daha şahsi kökenlerine karşılık, "modanın mevcut dönemdeki icadı", aynı zamanda, ekonominin nesnel çalışma koşullarına dahil olur gitgide. Dolayısıyla,

> Bir yerlerde bir ürün ortaya çıkıp moda olmaz, ürünler açıkça moda haline gelsinler diye üretilirler. Belli zaman aralıklarında, *a priori* olarak yeni bir modaya ihtiyaç duyulur ve özel olarak bu işi yapan kreatörler ve endüstriler mevcuttur artık. Soyutluk ile nesnel-toplumsal düzenleme arasındaki ilişki, bir biçim olarak modanın, özgül içeriğinde yatan anlama karşı kayıtsızlığında ve gitgide daha kararlı şekilde toplumsal-üretici ekonomi yapılarına geçişte açığa çıkar.[193]

Bu analiz, modanın mübadele değerini bünyesinde taşıması ile metaların dolaşımını "*a priori*" artırma ihtiyacı arasındaki ilişkiye dair bir izaha dönüştürülebilir bir çırpıda. Simmel açısından, modanın soyutluğu, meta mübadelesinin soyutluğundan çok uzak değildir. "Modanın", nesnel kararlar alınması gereken –din, iktisat, siyaset gibi– hayat alanlarını ele geçirdiğinde dayanılmaz olduğunu belirttiği yerde, daha da belirgin hale gelir bu. Ama Simmel'in analizindeki asıl yönelim bu değil, "şeylerin anlamlı içeriğinden uzaklaşma"nın yarattığı modanın "estetik cazibesi"nin bir kez daha dile

191. *A.g.y.*, s. 33. 192. *A.g.y.*, s. 35. 193. *A.g.y.*, s. 36.

getirilmesidir; gelgelelim bu da mübadele ve kullanım değeri kategorilerine dönüştürülebilir. Aslında sözünü ettiğimiz analiz, Baudelaire'in modernlik estetiğini çağrıştırmaktadır.

Peki Simmel'in moda analizi modernlik teorisiyle başka hangi bakımlardan ilişkilidir? Simmel burada ve diğer çalışmalarında, modernliği gitgide parçalanan toplumsal hayat ve bireysellik olarak, bir ölçüde dengelenmesi gereken bir parçalanma olarak niteler. Bu durum, bireylere belli bir bireyüstü bireysellik kazandıran modaya bağlılıkta bulunabilir. Dolayısıyla,

> Modanın sahip olduğu bu homojenlik unsuru, bireyci parçalanmaya yol açan çağdaş hayat için özellikle önemlidir... Modadaki değişimler, sinirsel uyarılmalardaki zayıflama oranına işaret eder; bir çağ ne kadar sinirliyse, modası da o kadar hızlı değişecektir, çünkü modanın esas etkenlerinden biri olan farklılaşma cazibesine duyulan ihtiyaç, sinirsel enerjinin azalmasıyla kol kola gider.[194]

Simmel, söz edilen bu son özelliği, yüksek toplumsal katmanlarla ilişkilendirir. Elbette, burada anahatlarıyla verilen genel özellik, Simmel'in modadaki değişimlerin kökenleri ve sonuçları konusundaki ayrıntılı açıklamalarıyla ortaya koyduğu gibi, modern hayattaki nevrasteni izahına bağlıdır.

Modadaki değişimlerin diyalektiği, modanın mantıksal çelişkisini de bünyesinde taşır ister istemez: Modanın yayılması kendi yıkımına yol açmalıdır. Modanın özümsenmesi, modanın moda olmaktan çıktığı bir noktaya varmalıdır. Bu diyalektik modern dönemde hızlanmıştır:

> Modanın çağdaş kültürde, eşi benzeri görülmemiş şekilde üstünlük sağlaması –şimdiye dek el değmemiş alanlara girivermesi, mevcut alanlarda daha da saplantılı hale gelmesi, yani modadaki değişim hızının durmadan artması– çağdaş psikolojik bir özellikten meydana gelir yalnızca. İç ritmimiz, izlenimlerin değişiminde gitgide daha kısa aralara ihtiyaç duyar; ya da başka bir deyişle, cazibe vurgusu, gitgide merkezinden başlangıç ve bitiş noktalarına kaydırılır.[195]

Bu durum, görünüşte en önemsiz seviyede, puronun yerini sigaranın almasında, "yıllık hayatı" hep daha kısa sürelere bölen seyahat tutkusunda belirir. Bu da şu anlama gelir: "Modern hayata özgü 'sa-

194. *A.g.y.*, s. 39. 195. *A.g.y.*, s. 42.

bırsız' tempo, hem hayatın niceliksel içeriğindeki hıza duyulan arzuyu, hem de sınırlara, başlangıç ve bitişlere, gidiş gelişlere duyulan formel zevkin gücünü anlatır."[196]

O halde, moda zamanın bilincinde olmanın farklı bir bakımdan vurgulanması diye tanımlayabileceğimiz daha genel bir sürecin parçasıdır. Aynı anda hem yenilikten hem de eskilikten zevk duymamız, meselenin "olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem olmamak" olduğuna işaret eder; "moda geçmiş ile geleceği ayıran çizgide durur her zaman ve dolayısıyla, bu düzeyde kaldığı sürece, *başka çok az fenomenin verebileceği, güçlü bir şimdiki zaman hissi verir bize* [vurgu bana ait]."[197] Gelip geçici olana dair "toplumsal bilinçteki bu yoğunlaşma", gelip geçiciliğin cazibesini artırmaya yarar yalnızca, zira modanın diyalektiği göz önüne alındığında, "modanın ölüm nedeni" de tam bu noktada bulunur zaten.[198] Bundan da şu sonuca varılır: Ancak ortaya çıkar çıkmaz kaybolan şeye moda deriz.

Burada Simmel'in moda analizi modernliğin temel bir özelliğini ele alır: "gelip geçici olan"ın, "uçucu olan"ın diyalektiği:

> Günümüzde modanın, bilince bu kadar hükmetmesinin sebepleri arasında, başat, kalıcı, sorgulanmayan inançların gitgide gücünü kaybetmesi de vardır. Bu suretle, hayatın geçici ve değişebilir unsurları çok daha fazla serbestiye kavuşmaktadır. *Geçmişle bağları koparmak... bilinci gitgide şimdiki zamana yoğunlaştırır. Şurası açık ki şimdiki zamanın vurgulanması, aynı zamanda, değişimin vurgulanmasıdır...* [Vurgu bana ait][199]

Peki moda bilincinin ve "şimdiki zaman"ın tahakkümü modern döneme özgü bir şeyse, konumunu daha kesin olarak belirleyebilir miyiz? Simmel kimilerinin moda bağımlısı olmaya niçin daha yatkın olduğuna dair bir sebep sunar. Moda bilinci onaylanma ve hasetle karışık duygulara dayandığından, "kendi içinde bağımsız olmayan ve desteklenmeye ihtiyaç duyan, ama aynı zamanda benlik farkındalığı da belli ölçüde farklılığa, ilgiye ve aykırılığa ihtiyaç duyan bireylerin gerçek arenasıdır".[200] Başka bir deyişle, bu tür bireyler kendilerinde eksik olan bireyselliği ifade etmek için modaya ihtiyaç duyar. Moda, insanların "içsel özgürlüğü çok daha eksiksiz

196. *A.g.y.* 197. *A.g.y.* 198. *A.g.y.*, s. 43.
199. *A.g.y.* 200. *A.g.y.*, s. 44-5.

korumalarını"[201] sağlayan, bu arada da bir bütün olarak toplumdaki konumunu dışsal olarak belirtmesi için bireye bir araç sunan önemli bir toplumsal ortamdır. Moda aracılığıyla, bireyler içinde yaşadıkları "evrenin üstünlüğüne, özerkliğine ve kayıtsızlığına" karşı koymaya çalışır aynı zamanda. Bir yanılsama olup çıkar bu, zira "son kertede, bireyler şeyler üzerinde değil, yalnızca kendi yanlış fantazileri üzerinde hâkimiyet kurmuştur. Ama bu durumdan gelen güç hissi, temelin olmayışına, bu tür moda dışavurumlarının gelip geçme hızındaki yanıltıcılığa delalet eder."[202]

Simmel modayı belirli toplumsal katmanlarla ve farklı toplumsal ortamlarla ilgili olarak daha da kesin bir konuma yerleştirir. Modayla en yakından ilişkili olan üst ya da alt toplumsal katmanlar değil (bunların hayat temposu çok yavaştır), moda bilincinin iyice yayılmasıyla aynı zamanlarda ortaya çıkan orta sınıflardır. Ayrıca "modanın gelişme zemini" olan metropolde konumlanır moda. Metropol, izlenimlerde ve ilişkilerde hızlı değişimleri, bireyselliğin dümdüz edilmesini ve aynı zamanda vurgulanmasını, kalabalıkları ve buna karşılık gelen toplumsal mesafeyi barındırır ve "hepsinden de öte, metropolde alt katmanların ekonomik olarak yukarı doğru tırmanma hızı, modadaki hızlı değişimi pekiştirmelidir".[203] Dolayısıyla moda bir zamanlar olduğu kadar pahalı olamaz artık. Bu yüzden de moda üretilen şeylerin ucuzlamasıyla ve modanın daha da hızlı değişmesiyle ilişkilidir. Ürünlerinde modaya uygun değişimlere daha az tabi olan sanayi alanları, piyasadan nispeten bağımsız olarak, gitgide "üretimin rasyonelleşmesi" ile ilerleyebilirken, safi modaya uygun meta üretimiyle ilgili olan sanayi alanları karşıt bir eğilim sergiler, zira "burada hummalı değişim o kadar temel niteliktedir ki bu alanlar modern ekonomideki gelişme eğilimleriyle adeta mantıksal bir çelişki içinde var olur".[204]

Gene de modaya uygun metanın kendi çelişkisini yaratmasını engellemez bu, zira "söz konusu özellikle ["hummalı değişim" ile] kıyaslandığında, modanın şu ayırt edici özelliği de görülür: Her moda bir dereceye kadar, *sanki sonsuza dek yaşamak istiyormuşçasına* çıkar [vurgu bana ait]".[205] Hal böyleyken, moda hem geçici olanı

201. *A.g.y.*, s. 54. 202. *A.g.y.*, s. 57. 203. *A.g.y.*, s. 59.
204. *A.g.y.*, s. 60. 205. *A.g.y.*

hem de ebedi olanı barındırır. Hep-aynı olanın "ebedi dönüş"üdür moda. Aslında modanın dolaşımı metanın dolaşımına benzer: Hep-yeni olsa da hep-aynıdır.

Simmel'e göre, moda artzamanlı farklılaşmanın simgesi, dünya fuarları da modern kültürdeki eşzamanlı farklılaşmanın tipik örneğidir. İkisinin de kökleri "etrafımızı saran nesnelere baktığımızda karşımıza çıkan üslup bolluğu"nda bulunur kısmen.[206] *Paranın Felsefesi* çalışmasının son bölümü "Hayat Tarzı"na, bunun tam da özü için ipucu teşkil eden görünüşte yüzeysel dışavurumlara ayrılmıştır.[207] "Üslupların şaşırtıcı çoğulluğu", her üsluba duyulan modern sadakatsizliğin örneği olarak, Simmel'in "Sosyolojik Estetik"inde (1896) zaten belirtilmiştir.[208] *Paranın Felsefesi*'nde bu husus "tarih bilgimizin genişlemesinin sonucu" olarak izah edilmiştir "ki bu da modern insanın değişime duyduğu eğilimle ilişkilidir". Aslında kültürel hayatımızın görünürdeki bütün çevresi parçalanarak "üslup çoğulluğu" haline gelmiştir. Bu üslupların bağımsız nesnelliği göz önüne alındığında, "bir yanda bu biçimler, diğer yanda da kendi öznelliğimiz" ile karşı karşıya kalırız.

"Üslup Sorunu" (1908)[209] üzerine sonraki düşüncelerinde şunu öne sürer Simmel: Üslup çoğulluğu sayesinde, bireyler çevrelerine dizdikleri ev aletlerinin vurduğu "apaçık, benzersiz damgayla" ifade ederler öznelliklerini. Varlıklı katmanlara mensup ev halkının estetik âleminde (Olbrich'in istihzayla belirttiği gibi, çağdaş *Jugendstil* akımı "her kap kacağı ve her sandalyeyi" stilize etmeye uğraşıyordu) iç mekândaki stilize nesneler, bireyselliğin dışavurumu ile "bireyüstülüğün" gösterilmesi (çünkü bu üslubu başka pek çok ki-

206. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 462.

207. Simmel okurlara kitabın son bölümünden başlamalarını salık vermişti; bunun gerekçesi belki de bu bölümün modern hayat bakımından doğrudan önem taşımasıydı. 1908'de, ikinci baskı çıktıktan sonra, arkadaşı Hermann Keyserling'e mektup yazıp, "okumaya son bölümden başlamasını, ancak ondan sonra ilk bölümden başlayıp okumasını" önermişti. Bkz. Simmel'in 31 Ekim 1908 tarihli mektubu: M. Landmann (haz.), *Georg Simmel. Das individuelle Gesetz* içinde, Frankfurt, 1968, s. 239.

208. G.Simmel, "Soziologische Aesthetik", *Die Zukunft*, c. 17, 1896. İngilizce çevirisi: "Sociological Aesthetics". K. P. Etzkorn (çev. ve haz.), *Georg Simmel, The Conflict in Modern Culture and Other Essays* içinde, New York, 1968.

209. G. Simmel. "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst*, c. 11, 7, 1908.

şiyle de paylaşırız) arasında bir dengeyi imler. Bu suretle,

... öznel kişilik ile insani ve nesnel çevresi arasında bireyüstü bir biçim ve yasa oluşturulur; stilize edilmiş ifade, hayat biçimi, beğeni... – bütün bunlar, çağın abartılı öznelliğinin bir karşılık ve gizlenecek bir yer bulduğu sınırlar, mesafe biçimleridir.[210]

"Gündelik hayatın arka planı ya da temeli" stilize edilmelidir, zira "insanlar odalarında ana nesne, adeta odak noktasıdır". "Organik ve uyumlu bir bütünlük duygusu"nun ortaya çıkması için, iç mekâna ve –"dolaysız hayatla karışmasın" diye– "mekânsal sınırlanışı"na, gündelik hayatın "gerekli aksesuarları" ile değil de yalnızca stilize edilmiş sanat yapıtlarıyla yaratılabilecek bir odak noktası kazandırılmalıdır. Bu modern stilize etme iştahının kökleri, bireyin modern toplumda serpilen aşırı öznelcilik ve bireycilikten kaçmaya yönelik, görünüşte paradoksal olan girişiminde bulunur:

Modern insanları üsluba doğru bu denli kuvvetle iten şey, üslubun özü olan, kişilik yükünden kurtulmak ve kişiliği maskelemektir. Öznelcilik ve bireysellik neredeyse kırılma noktasına kadar hızla gelmiştir ve stilize edilerek yaratılmış biçimlerde... bu aşırı bireyselliğin tava getirilip yumuşatılarak genel ve daha evrensel bir şey haline getirilmesi yatar.[211]

Ama modern bireyin, çağın aşırı öznelcilik yükünden bu öznelciliği stilize edilmiş iç mekânda yücelterek gerçekten de kurtulup kurtulamadığını sormamız gerekiyor.

"Üslup Sorunu" başlıklı yazısında Simmel'in daha çok üslubun iç mekân ortamında dışavurumuyla ilgilendiği açıktır. Yazı, *Jugendstil* akımında iç mekânın stilizasyonunun dış mekâna, fiziksel çevremizin bütününe yayıldığı bir dönemde kaleme alınmıştır. "Total sanat yapıtı"nı gerçekleştirme girişiminde, toplumsal ve fiziksel çevrenin bütünü "hayatın güzelleştirilmesi" amacıyla stilize edilecekti. Ama bu durum yalnızca mevcut toplumsal karşıtlıklar kapsamında gerçekleştirilecekti ki bu da nihayetinde ya burjuva iç mekânına çekilmek ya da kamusal alanı bir başka iç mekâna dönüştürmek anlamına geliyordu.

Aşırı bireyciliğin ve öznelciliğin ortaya çıkardığı çelişkilerin çözümü, Simmel'in yapıtlarındaki bireysel alanda bulunabilir. Üs-

210. Simmel, "Das Problem des Stiles", s. 314. 211. *A.g.y.*

luba ilişkin yazı buna istisna teşkil etmez ve nesnel alandaki kültürel gelişmenin kemikleşmesi kavramıyla da hiçbir surette çelişmez. Aslında, iç mekânın aşırı öznelcilikten kurtulmak amacıyla stilize edilişi, Simmel'in sonraları "çağımızın *üslupsuzluğu*" olarak niteleyeceği, dış mekândaki, nesnel kültürdeki üslup çoğalmasıyla uyuşur. Bu da hem maddi kültürümüzdeki yayılmanın ve hızlı gelişmelerin, hem de bireysel düzeyde "kişisel değerlerin hiçbir surette var olmadıkları bir boyutta aranması"nın, yani kültürel ilerlemenin teknik ilerlemede aranmasının sonucudur. Bu durum da "çağa özgü bütün koşuşturmayı, aşırı hırsı ve eğlence düşkünlüğünü" açıklar. Başka bir deyişle, bireyler temel değerlerini, karşılarına yabancı bir şey olarak çıkan nesnel kültürde gerçekleştirmeye çalışır. Sonraları Simmel, öznel kültür ile nesnel kültür arasında gitgide derinleşen bu ayrılıktan yalnızca "kültürün krizi", hatta "kültürün trajedisi" değil, aynı zamanda "kültürün patolojisi" diye bahsedecektir. İkinci doğa olarak toplum tarihsel olmaktan çıkmıştır artık: "Doğal" bir durum olarak toplumun ikinci doğalığı kalmamıştır.

VIII

Simmel'in sosyal modernlik teorisine ilişkin yukarıdaki analizde bu teorinin hem metodolojik önkabullerini hem de esas özelliklerini yeniden inşa etmeye çalıştık. Şüphesiz Simmel toplumsal gerçekliğin "tesadüfi fragmanları"ndan ve toplumsal ilişkilerdeki "görünmez narin bağlar"dan hareketle, "hayatın her ayrıntısından... bütün anlamını" bulup çıkarmaya çalışmıştır. Esasen Simmel'in sosyal modernlik teorisi çok açık bir biçimde, modern zaman deneyiminin (gelip geçiciliğe), mekânın (anlığa) ve nedenselliğin (tesadüfiliğe ya da keyfiliğe) dönüşümüne yoğunlaşmıştır. Bunların üçü de dolaysız şimdiki zamanla ilgili modern deneyimin ayrışık ve süreksiz olduğu kabulünden yola çıkar. Modern deneyimin süreksizliğinin konumlandığı yer hem metropol hem de gelişmiş para ekonomisi olsa da, modernlik deneyiminin ortaya çıkışı, son kertede, para ekonomisinin gelişmesiyle açıklanır. Gelişmiş (zımnen kapitalist) para ekonomisinin büyümesi, modernlik deneyiminin tarihsel kökenini teşkil eder. Estetik düzeyde, para modernliğin *simgesidir* aynı zamanda:

"Kendi beyhudeliği ve gelip geçiciliği" ile, "dünyanın tam anlamıyla dinamik karakterinin [en] çarpıcı simgesi", "dışsal-pratik dünyadaki en gelgeç şey"dir. Ezici ayrıştırma gücü, bireylerin kendileri de dahil, her şeyi fragmanlara indirger. Paranın mevcut her şeyi zorunlu olarak nesnelleştirmesi ve nicelleştirmesi (ayrıca hesaplanabilir hale getirmesi), "hayaletimsi bir nesnellik" dünyası, her şeyin aynı seviyede var olduğu (dolayısıyla da rastlantısal olduğu) ve genel bir birbirinden farksızlığın hüküm sürdüğü bir dünya yaratır.

Burada söz konusu olan, ne sırf "insan etkileşimindeki nesnelliğin... safi parasal ekonomik çıkarlarda ifade bulması", ne de sırf paranın modern dünyada "hayat tarzının nesnelliği"nden büyük ölçüde sorumlu olmasıdır. Para "amansız nesnelliği" ile her şeyi ölçmeye dayalı doğamsı bir evren yaratır: "sürekli uyumu ve katı nedenselliğiyle doğal kozmosa benzeyen... nesnel ve kişisel hayat veçhelerinden oluşan bir ağ." "Nasıl ki doğa her şeye hayat veren enerjiyle bir arada tutuluyorsa, bu ağ da her şeye nüfuz eden parasal değerle bir arada tutulur."[212] Nihai, saf ve kayıtsız araç olarak para bu doğamsı kozmosun merkezinde yer alır. Aslında para, farklı unsurların birlikteliğinin ifadesi, "tek tek her unsuru destekleyen ve bunlara nüfuz eden bütünleştirici güç"tür. Gelgelelim, Simmel'in paranın böyle merkezi rol oynamasının sebeplerini arayışı, paranın işlev ve kapasitesinin özniteliklerinden pek de yakayı kurtaramayan döngüsel bir arayıştır. Hal böyleyken de modernliğin kökeninin para ekonomisi olup olmadığı sorusu çıkar ortaya.

Gelgelelim, Simmel'i en çok ilgilendiren, araç-amaç teleolojisini tersine çevirmek ve gelişmiş para ekonomisinin sonuçlarına ilişkin bir izah ortaya koymaktır. Bu da onu, bireylerin modernliğin ebedi şimdiki zaman deneyimi içine hapsolduğu, kültürün trajedisiyle, öznel kültür ile nesnel kültür arasında kaçınılmaz olarak çatışma çıkması ve gediğin devamlı büyümesiyle sonuçlanan bir kültürel yabancılaşma teorisine götürür. Nihai araç olarak para, araçların amaçlara hâkimiyetini ifade eder ki bu da "en kusursuz örneğini, hayatta çevresel olanın, hayatın esas merkezinin dışında bulunan şeylerin, hayatın merkezinin, hatta bizlerin efendisi olmasında bulur". Nesnel kültürümüzün (maddesel ve düşünsel bileşenleri de dahil) sürekli

212. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 431.

yayılmasının merkezinde, teknik araçların üretilmesi yer alır:

> ...doğanın bizlere teknoloji yoluyla sunduğu şey, sonu gelmez alışkanlıklar, bitip tükenmez oyalanmalar ve yüzeysel ihtiyaçlar aracılığıyla özgüvenin ve hayatın ruhani merkezi üzerinde hâkimiyet kurmak olmuştur artık. Nitekim araçların tahakkümü yalnızca belli amaçları değil, amaçların tam da özünü, bütün hedeflerin birleştiği ve nihai hedef olarak doğduğu noktayı da ele geçirmiştir. Dolayısıyla insan kendine yabancılaşmıştır; insan ile en has ve asli varlığı arasına, araçlardan, teknik icatlardan, imkânlardan ve eğlencelerden oluşan aşılmaz bir engel dikilmiştir.[213]

Simmel'in, bireyin yabancılaşmasına verdiği karşılık, ne bu yabancılaşmayı yaratan, toplumun "devinim yasaları"nı, ne de toplumun aşkın olmasına yol açabilecek mevcut sosyo-ekonomik oluşumlardaki içsel çelişkileri aramaktı. Aslında Simmel, sosyalizm gibi bir toplumsal oluşumun alternatif olabileceğini fark ettiğinde, bunun da yabancılaşmayı ortaya çıkaran süreçlerin aynısını yaratacağını ve muhtemelen de bu süreçlerin yabancılaştırıcı sonuçlarının ortaya çıkışını hızlandıracağını öne sürmüştü. Weber'in aksine, Simmel'in sosyalizme hiçbir anlamda düşman olmamasına rağmen böyledir bu. (Hatta Simmel 1890'ların ilk yarısında sosyalist bir bakış açısı benimsemişti.)

Ama iç dinamiği nesnel kültür ile öznel kültürün *kaçınılmaz olarak* çarpışmasına indirgenme tehlikesiyle karşı karşıya olan bir modern toplum anlayışı varken, mevcut olandan farklı bir toplumsal oluşum tasavvur edilemezdi. Beraberinde getirdiği bütün nesnelleştirici, ayrıştırıcı ve eşitleyici etkilerle, gelişmiş bir para ekonomisi, mevcut toplumun belirleyici niteliği olduğundan, bireyler de bu toplumun ağına takılıp kalmıştır. Ya bu toplumun yol açtığı yabancılaştırıcı sonuçlardan kendilerine bir çıkış yolu bulacaklar, ya da bünyesinde kalıp, sunduğu yabancılaştırıcı biçimler içinde hayatlarını yaşayacaklardır. Böhringer'in dediği gibi,

> Simmel'e göre, para "hayat tarzı"nı nesnelleştirmiş metropol insanını "nesnelliğe", "kayıtsızlığa", "düşünselliğe", "karaktersizliğe", "niteliksizliğe" mecbur eder. Para birbirine yabancı insanları toplumsallaştırır. Tıpkı şeyleri dönüştürdüğü gibi, insanları da mutlak bir şeye, nesneye dönüştürür. Simmel'in öğrencisi Georg Lukács isabetli bir şekilde, bu nesnelleştirmenin

213. *A.g.y.*, s. 483-4.

(kendi tabiriyle: şeyleştirme ve yabancılaştırma), dışsal olarak kalmadığını, Simmel'in öne sürdüğünün aksine, "en içerdeki unsurların bekçiliğini" yapamayacağını, bilakis kendisinin içselleştirileceğini fark etmiştir.[214]

Nitekim, nesnelleşmiş bu dünyayla, temel özellikleri içselleştirilerek uzlaşılır. Nasıl para uzlaşılmaz olanla uzlaşıyorsa, bizler de modern dünyanın "karaktersizliği gibi bir olumsuz özelliğin olumlu sonuçlarından" payımıza düşeni alabiliriz: "envaiçeşit yaradılışa ve konuma sahip insanlar arasında bile mevcut olan düşünsel anlayışın kolaylaşması", içsel hayatımızın temel sorunlarına kayıtsız kalmaktan kaynaklanan uzlaşma eğilimi" ve "anlık uyum ilişkisini idrakimiz açısından ifade ediyor gibi görünen göreci dünya görüşü"nün benimsenmesi.

Nesnelleşmiş dünyayla uzlaşma, bu dünyayla aramızda mesafe yarattığımız bağlamda gerçekleşir. Nasıl para, diğer aracılara kıyasla "kendimiz ile amaçlarımız arasına mesafe koyma işlevini... daha saf ve eksiksiz yerine getiriyorsa", "bireysel zihin de kendi gelişiminin biçimleri ve içeriklerini, kendini (nesnel) kültürden daha da uzaklaştırıp kendi kültürünü daha yavaş bir tempoda geliştirerek zenginleştirebilir ancak".[215] "Koşullar izin verirse, bir öznellik adası, gizli, kapalı bir mahremiyet alanı sunabiliriz" kendimize. Gelgelelim modern çağın derin öznelliğinin sadece bir aşamasıdır bu. Aslında Simmel'in modernlik diye nitelediği şeyin –dışsal dünyanın içsel bir dünya olarak deneyimlenmesinin– bir aşamasıdır.

Simmel'in bu denli ustalıkla betimlediği modernlik dünyası, zamansal olarak dolaysız şimdiki zamana, hatta ebedileştirilmiş şimdiki zamana konumlanmış bir dünyadır. Habermas modern olanı, "çağın ruhunun anlık, kendi kendini yenileyen şimdi'liğinin [*Aktualität*] nesnel olarak ifade edilmesine yardımcı olan"[216] şey olarak tanımlarken, Simmel'in gelişmiş, modern para ekonomisi analizinden daha iyi bir örnek bulamazdı. Simmel'in kültürel yabancılaşma teorisi tam da bu "kendi kendini yenileyen şimdi'liği" anlatır. Öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki çatışma kendi kendini yenileyen

214. H. Böhringer, "Die 'Philosophie des Geldes' als ästhetische Theorie", H. J. Dahme ve O. Rammstedt (haz.) *Georg Simmel und die Moderne* içinde, Frankfurt, 1984, s. 178-82, özellikle s. 182.

215. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 449.

216. Habermas, "Die Moderne", s. 446.

bir şeydir. Nesnelleştirme deneyimi geçmiş deneyimden koparken, gelecek de öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki çatışmanın aynısını depoda saklar. Simmel, kumarbazın "koşulsuz şimdiki zaman" olarak deneyimine ilişkin betimlemesinde ve maceracıyı "tarihdışı bireyin, çağdaş özün en güçlü örneği" olarak tipleştirmesinde modernlikteki zaman deneyimini hatırlatıp vurgular. Maceracı "bir yandan, herhangi bir geçmiş tarafından belirlenmiyordur... diğer yandan da onun için gelecek diye bir şey yoktur". Para ekonomisinin işleyişinde ve metaların dolaşımında, bu dolaysız şimdi'lik modada sürekli olarak yeniden yaratılır; moda "başka çok az fenomenin verebileceği bir şimdi'lik hissi verir bize" ve "bilinci şimdiki zamana yoğunlaştırır gitgide", buna rağmen "her moda... sanki sonsuza kadar yaşamak istiyormuşçasına çıkar". Gelgelelim bu sonsuzluk hep-yeni modaların sonu gelmezcesine üretimiyle doludur.

Yeni olan şey, yani dolaysız şimdiki zaman, ille de yeni bir geleceğe işaret etmez. Habermas'ın öne sürdüğü gibi, "aslında yenilik tapınması, yeni, öznel olarak belirlenmiş geçmişlerden doğan bir mevcut durumun yüceltilmesi anlamına gelir. Yeni zaman bilinci... harekete geçmiş bir toplumun, hızlanan bir tarihin, süreksiz bir gündelik dünyanın deneyimini ifade etmez yalnızca. Gelip geçici, anlık ve gelgeç olana gereğinden fazla değer biçilmesinde, dinamik olanın kutsanmasında da aynı ölçüde bir lekesiz, hiç el değmemiş şimdiki zaman arzusu ifadesini bulur".[217] Hatta Simmel'de, şimdiki zamanın gelip geçici sayılması, gelip geçicilikte mevcut olan ebedi biçimlere yönelik arayışla dengelenir. Simmel, toplumu fasılasız toplumsal etkileşim olarak gördüğünden, şimdiki zamanın, dur durak bilmeyen, gelip geçici doğasını analiz edebilmiştir. Bunun "en eksiksiz biçimi" de mübadele sürecinin kendisidir.

O halde Simmel'in modernlik analizi anlık, gelip geçici, gelgeç olanla mı sınırlıdır? Modernlik deneyiminin kökeni, gelişmiş para ekonomisinde mi yer alır? Paranın mübadele ve dolaşım sürecinde oynadığı rolün, sürekli akış halinde, anlık ve gelip geçici olan bir dünya yarattığına şüphe yok; para "sürekli kendi kendine yabancılaşma"dır. Dahası, "elle tutulur bir unsur olarak para dışsal-pratik dünyadaki en gelgeç şeydir". Öte yandan, "içerik olarak da *en istik-*

217. *A.g.y.*, s. 447.

rarlı şeydir, zira dünyadaki bütün fenomenler arasında tarafsızlık ve denge noktasında durur [vurgu bana ait]".[218] Bu bağlamda, para ekonomisinin yarattığı anlık, tesadüfi ve keyfi deneyimlerin kaynağını aradığımızda, para ekonomisine döneriz. Bu bariz paradoks –mübadele değerinin tahakkümü olarak kavranan– para ekonomisinin, gerçeklik dünyasını tersine çevirmesinden kaynaklanır. Scheible'ın yorumuna göre, "evrensel kılınan mübadele ilkesi, statik ve dinamikten müteşekkil kutupları gerçekten de tersine çevirir. Görünüşte istikrarlı olan kullanım değeri, bütünüyle ekonomi dinamiğine inerken, dinamik ilke olan mübadele, evrensel olarak hüküm sürdüğü için, nihai 'istikrar sağlayıcı kutup' haline gelir."[219] Simmel'in tabiriyle, "somut olan her şey" parasal değerlenişine ve değerden düşüşüne doğru "durup dinlenmeden hızla hareket ederek yol alır". Nitekim bunların durdukları yer en gelip geçici olan şeydir.

Simmel'in para mübadelesi dünyasına, dolayısıyla da meta mübadelesi ve dolaşımı dünyasına ilişkin olarak bize kayda değer bir izah sunduğuna şüphe yok. Modernlik deneyimlerinin konumlandığı yer işte bu dünyadır. Simmel'e göre, burası aynı zamanda söz konusu deneyimlerin kaynağıdır. Ama meta mübadelesi ve dolaşımından oluşan kapalı bir evren olarak görüldüğünde, bu tür bir dünyanın bize nasıl göründüğü ve bizce nasıl deneyimlendiğinden başka bir şeyi de açıklığa kavuşturamaz. Simmel meta mübadelesi dünyasının inceliklerini idrak etmişti şüphesiz. Ama toplumun köklerini mübadele ve dolaşım süreçlerinde (fasılasız toplumsal etkileşim dünyasında) bulan bir toplum görüşünün modernliğin kökenini saptamak için uygun bir konum olup olmadığını ya da modernliğin dışavurumlarını görebildiğimiz bir alan olup olmadığını sormak gerekir.

Modernlik deneyimi, her zaman geçici olan dolaysız şimdiki zamana konumlanıyorsa, (para da dahil) hep-aynı meta dolaşımına, anlık, gelip geçici ve tesadüfi olan ebedi yeniden üretime geçiş anlamına gelir. Modernliğin analizi içeriksiz bir biçim analizine bel bağlar. Aslında marjinal iktisadın temel ilkelerini kabul ettiğinden, Simmel'in mübadele ve dolaşım alanından çıkıp, bu süreçlerin kökenlerine inmesi mümkün değildi. Buna rağmen Simmel tarafın-

218. Simmel, *Philosophy of Money*, s. 511.

219. H. Scheible, "Georg Simmel und die 'Tragodie der Kultur'", *Neue Rundschau*, 91, 2/3, 1980, s. 133-64, özellikle s. 158.

dan, çalışmalarına açık açık meydan okunan tek sosyal teorisyen –Marx– ömrü vefa etseydi, Simmel'in modernlik deneyimine, meta mübadelesi dünyasının bize nasıl göründüğüne ilişkin betimlemelerini beğenip onaylardı muhtemelen. Ama mübadele ve dolaşım süreçlerinin oluşturduğu görünüşler dünyasından çıkmak için, Marx daha iyi bir kılavuzdur, çünkü kendisinden önce yaşamış klasik siyasi iktisatçılar gibi, bu görünüşleri analizinin son noktası olarak görmemiştir.

Marx meta mübadelesi dünyasının, (evrensel eşdeğerli olarak para da dahil) mübadele değerlerinin dolaşımı dünyasının, biçimsel olarak bağımsız bir varlık kazandığına işaret eder. Ama sözgelimi dolaşım süreci kendi kendine yenilenen bir süreç olamaz. Kendisinin dışında var olan bir şeylerle açıklanması gerekir. Aynı zamanda para dolaşımı için de geçerlidir bu; "bütün üretim sürecinin, ('yüzeye itilmiş' anlamında") en yüzeysel ve en soyut biçimi olan para dolaşımı, tam anlamıyla içeriksiz bir şeydir... safi para dolaşımı... birbirinden farksız ve tesadüfen bitişik olan sonsuz sayıda hareketten oluşur."[220] Bu hareket de sırf kendine binaen açıklanamaz, zira "dolaşıma çıkarılmış meta yığınını etkileyen etmenler... safi para dolaşımının *dışında* kalan koşullardır tümüyle. Kendilerini bu dolaşımla ifade eden ilişkilerdir; para dolaşımı bu etmenlerin adını koyar adeta; ama bu etmenler, para dolaşımının kendi farklılaşmasıyla açıklanamaz."[221] Nitekim, "(ilk bakışta) *düpedüz sonsuz* bir süreç olarak görünse de" ve "ekonomik kategoriler arasındaki ilk bütünlük" olsa da,

> ...*dolaşım... kendi içinde, kendi kendini yenileme ilkesini taşımaz. Bu ilkeye ait anlar,* dolaşım tarafından ortaya konmamış, *dolaşımdan önce varsayılmıştır.* Tıpkı ateşe gaz yağı atar gibi, metaların da dışarıdan tekrar tekrar dolaşıma atılması gerekir... Dolayısıyla burjuva toplumun yüzeyinde dolaysız olarak mevcutmuş gibi görünen dolaşım, sürekli dolayımlandığı ölçüde var olabilir ancak... Bu yüzden de dolaşımın dolaysız varlığı safi görünüşten ibarettir. *Kendisinin ardında cereyan eden bir sürecin görünen yüzüdür.*[222]

---

220. K. Marx, *Grundrisse*, Harmondsworth 1973, s. 790; Türkçesi: *Grundrisse, Ekonomi Politiğin Eleştirisi için Ön Çalışma*, çev. Sevan Nişanyan, İstanbul: Birikim, 2008.

221. *A.g.y.* 222. *A.g.y.*, s. 254-5.

Marx'a göre söz konusu süreç meta üretimidir. Meta üretimi için gerekli olan toplumsal ilişkiler, sermaye ile emek arasındaki ilişkiler, mübadele ve dolaşımın varsaydığı ilişkilerdir.

Bu tür bir muhakeme, Simmel'in modernlik deneyiminin kökenlerini doğru bir şekilde konumlayıp konumlamadığını sormamıza imkân tanır. Mübadele ve meta dolaşımı dünyası, kendi kendini yenileyen, bağımsız bir dünya değilse, o zaman kökenleri başka bir yerde aranmalıdır. Bize göründüğü haliyle para ekonomisi ile gelişmiş para ekonomisi içinde mübadele edilen ve dolaşıma sokulan şeyin üretimi arasındaki çelişkileri, Simmel kimi zaman özel analizlerinde (örneğin dünya fuarlarına ilişkin analizinde) ima etmiştir. Ama nihayetinde Simmel'in kültürel yabancılaşma teorisindeki temel çelişki, öznel ve nesnel kültürün dengesiz gelişimidir. Nesnel kültür içsel olarak çelişkili ve geçici telakki edilmediğinden, o halde bireyin karşısına, ebedi şimdiki zaman dışında hiçbir dünya çıkamaz. Öyleyse modernliğin kendisi ebedi şimdiki zaman demektir.

3

Siegfried Kracauer

Modernliğin "Kusursuz Örnekleri"

Bir çağın tarihsel süreçte kapladığı yer, çağın kendisine ilişkin yargılarından ziyade, önemsiz, yüzeysel dışavurumlarının analiziyle daha iyi belirlenebilir.

SIEGFRIED KRACAUER

Mekânsal imgeler toplumun rüyalarıdır. Bir mekânsal imgenin hiyeroglifi nerede deşifre ediliyorsa, toplumsal gerçekliğin temeli de işte orada kendini sunar.

SIEGFRIED KRACAUER

Maddi altyapıda düzen olsaydı, üstyapıda sakin sakin yaşanabilirdi.

SIEGFRIED KRACAUER

... yalnız biri. Lider değil, huzursuz biri... Şafak sökerken gelen, sopasının ucuyla, ağır ağır ve inatla, söz parçalarını ve sohbet kırıntılarını yakalayıp el arabasına atan bir paçavracı; kafası biraz dumanlı, ama atılmış bu pamuk paçavralarından birkaçının –"insanlığın", "içe dönüklüğün", "derinliğin"– ara sıra sabah rüzgârıyla titreşmesine de izin vermiyor değil. Devrim gününün şafağında erkenci bir paçavracı.

Siegfried Kracauer üzerine, WALTER BENJAMIN

I

Siegfried Kracauer, ölümünden sonra yayımlanan çalışması, *History. The Last Things Before the Last* (Tarih. Sondan Bir Önceki Son Şeyler, 1969) ile birlikte yayımlanan "otobiyografik beyan"ında, ömrü boyunca yaptığı çalışmaları, "başlı başına tanınma talepleri henüz kabul edilmemiş alanların önemini açığa çıkarma" girişimleri addetmiştir.[1] Kracauer, *Die Angestellten*'i (1930)[2] ve *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* (Jacques Offenbach ve Dönemin Parisi, 1937)[3] adlı çalışmasını da dahil eder bu girişimlere. Weimar döneminde yazdığı pek çok makale de listeye eklenebilir rahatlıkla; makalelerin çoğu, Kracauer'in 1920'den 1930'a kadar yazılarıyla önemli katkılarda bulunduğu, 1930'dan '33'e kadar da Berlin'de yazı işlerini yürüttüğü *Frankfurter Zeitung*'da yayımlanmıştır ilk olarak. Bu çalışmaların tümü,

> ...üstünkörü bakıldığında çok tutarsızdır... tümü tek bir amaca hizmet etmiş, halen de etmektedir: Bir isim taşımayan, dolayısıyla da gözardı edilen ya da yanlış değerlendirilen varlık hedeflerinin ve tarzlarının yerine oturtulması... gerçekliğin bir bölümü, yazılan onca şeye rağmen, büyük ölçüde meçhul topraklardır hâlâ.[4]

Kracauer "gündelik dünyanın egzotikliğine", toplumsal hayatın "meçhul alanlarına" tekrar tekrar dönmüştü. Sözgelimi 1930'da Berlin'deki beyaz yakalıların dünyasını şu sözlerle betimlemişti: "Hayatları, filmlerde âdetlerine hayret ettikleri ilkel kabilelerin hayatından çok daha meçhuldür."[5] Kracauer'in arkadaşlarından biri olan

1. S. Kracauer, *History. The Last Things Before the Last*, New York/Oxford, 1969, s. 5.
2. S. Kracauer, *Die Angestellen*, Frankfurt, 1930. Tekrar basımı: S. Kracauer, *Schriften I*, Frankfurt, 1971. Bütün göndermeler bu baskıyadır.
3. S. Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937. Tekrar basımı: Frankfurt, 1976. Bütün Almanca göndermeler bu baskıyadır. İngilizce çevirisi: *Offenbach and the Paris of his Time*, çev. G. David ve E. Mosbacher, Londra, 1937.
4. Kracauer, *History*, s. 5.
5. Kracauer, *Schriften I*, s. 212.

Richard Plant, onun Weimar dönemindeki çalışmalarını, "sosyoloji atlasında hiç mi hiç araştırılmamış alanları, boş noktaları –beyaz yakalılar, mavi yakalılar, sinema, *kitsch*, hülyalar– doldurma"[6] girişimleri diye tarif etmiştir. Bu liste bile, Kracauer'in modernliğin görünüşte yüzeysel fenomenlerine ya da "artıklarına" ilişkin çeşitli analizlerinin hakkını vermez. Kracauer (daha çok Berlin ve Paris'teki) metropol hayatının labirentini aydınlatmasının yanı sıra, Simmel'in modernliğin sırlarını ortaya çıkaran "gerçekliğin tesadüfi fragmanları" anlayışının da izinden gidiyordu. Aslında, Bloch ve Benjamin ile beraber, "Kracauer'in 1920'lerde... gündelik deneyimin, özellikle de zaman deneyiminin yapısındaki temel dönüşümler... bakımından modernliğin başarılarını betimlemeye çalışan ilk yazarlardan olduğu" öne sürülmüştür.[7] Kracauer'in toplumsal mekânın hiyerogliflerini deşifre etmesi ışığında, bunlara metropol mekânı deneyimini de ekleyebiliriz. Daha genel bir ifadeyle, Kracauer'in "en önemli katkısı" –Witte'nin dediği gibi– "gözlemlerinde yüksek kültürün marjinal bölgelerinden faydalanmasına ve popüler kültürün iletişim araçlarına dayanmasına" bağlıdır: "Sinema, sokaklar, spor, operetler, varyeteler, reklamlar ve sirkler. Erken dönemdeki çalışmalardan geç dönemdekilere kadar birleştirici özellik, toplumsal eğilimleri doğrudan gelgeç kültürel fenomenlerden yola çıkarak deşifre etme hedefidir."[8] Her ne kadar ellerindeki malzemeye çok farklı yaklaşmış olsalar da Ernst Bloch ve Walter Benjamin ile paylaştığı bir hedeftir bu.

6. Aktaran J. Bundschuh, "Als dauere die Gegenwart eine Ewigkeit", *Siegfried Kracauer, Text + Kritik* içinde, 68, s. 4-11, özellikle s. 7.

7. I. Mülder, *Erfahrendes Denken, Zu den Schriften Siegfried Kracauers vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik*, tez çalışması, Tübingen Üniversitesi 1984, s. 161. (1985'te gözden geçirilerek Stuttgart'ta yayımlanmıştır, ama bütün göndermeler tez versiyonunadır.) Gözden geçirilmiş baskısı için bkz. I. Mülder, *Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur: Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart 1985. Mülder'in çalışması Kracauer'in Weimar dönemindeki bütün yapıtlarına dair ilk yetkin inceleme olmakla kalmıyor, Kracauer'in yapıtlarıyla ilgili olarak bugüne dek hazırlanmış en eksiksiz biyografiyi de içeriyor. Bu biyografi *Text+Kritik, 68*'dekinin yerini almıştır.

8. K. Witte, S. Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*'e yazdığı sonsözden, Frankfurt, 1977, s. 335-47, özellikle s. 336-7.

II

Ama Kracauer'in ilk yazılarına baktığımızda, modern metropol hayatının topoğrafyasını (bu analizin kökleri malzemenin kendisinde bulunur) henüz apaçık deşifre etmediğini görürüz. Gelgelelim, çoğu yayımlanmamış bu ilk çalışmalar, daha önceki tarihsel-felsefi modernlik teorilerini epeyce yansıtmakla ve bunlara meydan okumakla kalmaz, Kracauer'in sonraları çok daha somut bir tarzda ele alacağı bazı ana temaları da haber verir. Ne var ki bu temalar, çoğu önemli bu ilk çalışmaların başlıklarında duyurulmamıştır her zaman: "Savaş Deneyimi Üzerine" (1915'te yayımlanmıştır),[9] "Bilgiden Muzdarip Olmak ve Eylem Özlemi" (1917),[10] "Kişiliğin Özü Üzerine" (1917 civarı),[11] "Dışavurumculuk Üzerine. Çağımızdaki Bir Akımın Özü ve Anlamı" (1918 civarı),[12] "Görev Ahlakı Üzerine (1918),[13] "Arkadaşlık Üzerine" (1917/18'de yayımlanmıştır).[14] Bunların ve savaş dönemine ait diğer denemelerle monografilerin içeriklerine dair ayrıntılı bir analiz, bizi asıl konumuzdan uzaklaştıracak olsa da,[15] tekrar eden başlıca yönelimleri belirtmek gerekiyor. Ana temaları incelemek için aynı ölçüde önemli bir sebep daha var: Çok değil birkaç yıl sonra, Kracauer önceki konumundan uzaklaşıp, ifşa olmamış bir

9. S. Kracauer, "Wom Erleben des Krieges", *Preussische Jahrbuch*, 58, 1915, no. 3, s. 410, 422.

10. S. Kracauer, *Das Leiden unter dem Wissen and die Sehnsucht nach der Tat.Eine Abhandlung aus dem Jahre 1917*, daktilo edilmiş nüsha, 260 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar.

11. S. Kracauer, *Über das Wesen der Persönlichkeit. Eine Abhandlung*, daktilo edilmiş nüsha, 178 sayfa, Universitätsbibliothek, Freie Universität, Berlin. (Mülder bu nüshayı 1917 dolaylarına tarihlendirmektedir.)

12. S. Kracauer, *Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung*, daktilo edilmiş nüsha, 81 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar. (Mülder bu nüshayı 1918'e tarihlendirmektedir.)

13. S. Kracauer, *Über die Pflichtethik*, daktilo edilmiş nüsha, 1918, 91 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar.

14. S. Kracauer, 'Über die Freundschaft', *Logos*, 7, 1917/18, s. 182-208. Tekrar basımı: S. Kracauer, *Über die Freundschaft. Essays* içinde, Frankfurt, 1971, s. 7-82.

15. Daha ayrıntılı bir inceleme için Mülder, *Erfahrendes Denken*'e başvurulabilir.

gündelik dünyanın maddi gerçekliğine daha kararlı bir şekilde yönelince, bu temaların bir kısmına meydan okumaya başlamıştır.

Dövme demir üzerine yazdığı doktora tezi (1915)[16] bir yana –ki bu tez (doktora tezini Simmel'in yanında yazma imkânını geri çevirdikten sonra) mimarlık çalışmalarının sonuna geldiğini ve otobiyografik romanı *Ginster*'da (1928)[17] adeta "belgelenen" 1915'ten 1920'ye dek bilfiil mimarlık yaparak geçirdiği kederli yılların başladığını belirtiyordu– Kracauer'in bilinen ilk yayını "Savaş Deneyimi Üzerine" (1915) başlıklı makaledir. Bu metinde, görünüşte "vatan sevgisi"nin anlamını açıklamaya hasredilmiş bir deneme bağlamında, kendisini hem savaş sırasında hem de sonrasında ilgilendiren bazı temaları açıklamıştı. Bu denemede ve savaş zamanındaki diğer çalışmalarda olduğu gibi, Kracauer anlamca içi boşaltılmış maddi bir uygarlığın gelişmesinin sonuçlarıyla ve özü ya yitip gitmiş ya da gerçekleştirilmemiş, gitgide sorunlu hale gelen bireyle ilgilenmişti. Simmel'in savaş zamanı yazdığı, nesnel maddi bir kültürün, bireyin hayata geçirilememiş öznel kültüründen trajik bir şekilde ayrılışını vurgulayan yazıları anımsatırcasına, Kracauer bu zayıflatıcı ayrılığın doğasını anahatlarıyla ortaya koymuştu:

> Son on yılda, Almanya muazzam bir maddi ilerleme yakaladı. Ama içsel unsur, bu dışsal serpilmenin hızına yetişemedi, hatta pek çok bakımdan daha en baştan kökü kurutuldu... Çoğu kişinin hayatı kısır toplumsal teamüller ve mesleki zorunluluklar içinde geçip gitti. Biricik bireyüstü biçimler olarak bu kişiler sabit bir amaç saptayıp gelişme imkânlarını belirlediler. İnsan onların alanından uzaklaştığında, boşluğa adım atmış oluyordu, öte yandan insanları bir arada tutan pek bir şey yoktu, ayrıca bir arada tutmak bir yana, en yüce dürtülerini uyaran bir şey de yoktu... Hepsinden öte, ruhun en önemli ihtiyacı olan din parçalanmıştı; özümüzü ifade eden canlı, evrensel düzeyde bağlayıcı hiçbir inanç yoktu.[18]

Başka bir deyişle, insan varoluşu toplumsal biçimler içinde tü-

16. S. Kracauer, *Die Entwicklung der Schmiedekunst in Berlin, Potsdam und einige Stadten der Mark vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Worms 1915.

17. İmzasız, *Ginster. Von ihm selbstgeschrieben*, Berlin, 1928; ikinci baskı (son bölüm yoktur): *Ginster*, Frankfurt, 1963; eksiksiz baskısı: S. Kracauer, *Schriften 7* içinde, Frankfurt, 1973; bu baskı hiç yayımlanmamış olan *Georg* romanını da içerir.

18. Kracauer, "Vom Erleben des Krieges", s. 414.

ketilmişti ve buna "asli içsel ihtiyaçlara özgürlük tanımaktan âciz" olan "öğretmenlik, sanatçılık ve siyasetçilik" gibi üst düzey meslekların zorunlulukları da dahildi. Bunun sonucunda "insanların içsel hayatı", "üzerine bir şey inşa edilmemiş boş alanlar"dan oluşuyordu. Bu bağlamda Kracauer iki grup insanı ve bu iki grubun savaşa verdiği tepkiyi birbirinden ayırır. Bunlardan biri, "özlerinin bir fikir aracılığıyla özgürleşmesi"ni bulmuştu savaşta. "Temel deneyimi" estetik bir deneyim olan diğer grupsa, Vatan fikrine bu denli kolay tepki verememişti, zira "düşünceleri, duyguları ve eylemleri birbirleriyle uyumlu değildi". Kracauer'e göre, Thomas Mann onların "en derindeki arzularını, yani burjuva bir varoluşa (*die Bürgerlichkeit*) duyduğu arzuyu, 'insan kitlesinin dışında bulunduklarından, gündelik dünya içinde eriyip gitmek için duyduğu delice istek'ten kaynaklanan arzuyu" gözler önüne sermiştir. Halk yığınlarıyla aralarına mesafe koyduklarından, yalnızlık hissi altında o kadar ezilmişlerdir ki "yalnızca diğer insanlarla kurulan yakın temasın, onların eylemlerini ve hayatlarını paylaşmanın, kurtuluş sağlayacağı"nı kabul etmişlerdir.[19]

Hassas yabancıya özgü ızdırap verici deneyimi, Simmel'in "yabancı"sının sinirli içe dönüklüğünü bizzat deneyimlemiş olan Kracauer'in bu ikinci grupla özdeşleşmesi, hem otobiyografik romanı *Ginster*'le hem de 1917'de yazılan ama yayımlanmayan, en uzun monografisi "Bilgiden Muzdarip Olmak ve Eylem Özlemi"[20] ile doğrulanır. Bu metinde Kracauer, hep daha fazla bilgi arayışında olanlar ile eylem arayışında olanlar arasındaki ayrışmayı ele alır yeniden: "Eylem, güçlü müdahale; günümüzün sloganı işte bunlardır." Bu çağda insanlar, fikirlere indirgenmiş haddinden fazla bilgiden muzdariptir. Bu durum hem bilim hem de "ruhun aşırı bilgisi" için geçerlidir. Bilgide muazzam bir artış olmasına rağmen, "dünyada anlamın yitimi" ile çakışmıştır bu durum – elbette Weber'in şimdiki zamana dair en karamsar görüşleriyle uyuşan bir bakış açısıdır bu.

Peki ama dünyada bilginin artmasının neresi yanlıştır? Bu artışın kaynakları nelerdir? Kracauer'e göre, bilim ve kapitalizmdir:

19. *A.g.y.*, s. 420.

20. S. Kracauer, *Das Leiden unter dem Wissen and die Sehnsucht nach der Tat.Eine Abhandlung aus dem Jahre 1917*, daktilo edilmiş nüsha, 260 sayfa.

Gelgelelim kapitalizm, her şeyden önce, esasen insanın düşünsel yetenekleri üzerinde hak iddia etmesi bakımından bilimle örtüşür. Envaiçeşit şeye parasal değerlerine ve kullanılabilirliklerine göre benzerlik ve değersizlik bahşetmek ve büyük sayılarla hızlı işlem yapmaya alışmış olan aklın hesaplamaları anlamına gelen mantıklı düşünce –ki dünyada kullanacağı tek şeyin nicelikler olduğunu düşünür– topyekûn dirilir ve bu düşüncenin temellük edilmesi insan dünyasına uygun hale gelir. Kapitalist ekonomik sistem bu niteliklere, satılma babında pek çok güvenli yol sunar, amaç kazandırır ve itibar görmelerini sağlayıp evrensel olarak geçerli hale getirir... Tıpkı bilim gibi, kapitalizm de şeylerin "ne"liğine büyük bir kayıtsızlık gösterir...[21]

Bu bağlamda, Kracauer'in her türlü ilerleme anlayışını reddetmesi şaşırtıcı değildir, zira ilerleme bireyin iç dünyası için hiçbir şey yapmaz. Ama dünyadaki anlam yitiminden çıkış yolu sunmayan salt kapitalizm ve bilim de değildir. Sosyalizm de "yalnızca belli insan eylemlerine çevirir bakışlarını. Varoluş meselesini gündeme getirmez hiç."[22]

Sonuç itibariyle, insanlar bireysellik potansiyellerini gerçekleştirmekten âciz bir sistem içine tıkılıp kalmıştır: "Kişinin kendini sistem bakımından gerçekleştirme çabası, başlı başına bir amaç olup çıkar ve ruhu ele geçirir."[23] Aslında insan "birbirlerine geçmiş sayısız küçük çarkla işleyen güçlü ve ruhsuz bir makinedeki bir dişliden ibarettir. Uğruna mücadele edilen hedef, içsel bakıştan kaçıp gider."[24]

Nihai bir amaç bulunmaksızın verilen eyleme yönelik bu sonu gelmez mücadele, yalnız kapitalist sistemde değil, çağın metafiziğinde de ifadesini bulur. Kracauer, Bergson'un metafiziğinin, kendisinin betimlediği yabancılaşmış varoluşsal durumu yansıttığına işaret eder:

> Hayatı ebedi bir çaba ve yeni bir şeyden diğerine geçiverme olarak yorumlayan, her şeyi sabit ve hayattan etkilenmez gibi kabul edip maddeye mahkûm eden bir öğretinin, gözlemlerinin merkezine hareketin amacını [*das Wohin*] değil de hareketin kendisini yerleştiren bir öğretinin tam da bu çağda yaygın kabul görmesi ve nihayetinde ruha erişmesi rastlantı olmasa gerek.[25]

---

21. Kracauer, *Das Leiden unter dem Wissen*, s. 41.
22. *A.g.y.*, s. 232. 23. *A.g.y.*, s. 240.
24. *A.g.y.*, s. 241. 25. *A.g.y.*, s. 242.

Burada Kracauer, belki de "Alman Bergson"dan (Simmel) çok daha çarpıcı bir tarzda modernlik sorunu açısından canalıcı olan hareket temasına parmak basmaktadır.

Keza Kracauer ertesi yıl dışavurumculuk üzerine yazdığı monografide, nesnel dünyanın anlamsız doğasına eğilir. Gerçeklik dünyası, çeşitli bireysel öznel dünyalarda mevcut olmayan, uzlaşımlarla temin edilen bir nesnellik içerir. Ama "bu özne dünyasıyla kıyaslandığında, gerçeklik dünyası bir kaostur. Birleşik değer ilkeleriyle özgürlüğüne kavuşmuş, biçimsiz ve özsüz olarak kendini genişletir."[26] Nitekim günümüzde düşünsel hayatın gelişmesinde tek bir özellik göze çarpar: "Daha da eksiksiz bir tahakküm kurabilsin diye gerçekliğin özerk doğasının keşfi." Bu gerçeklik kısmen bilimle yaratılır, zira "bilim ne kadar yükselip hayatın gücü haline gelirse, dünya da o kadar dokunulmaz ve nesnel hale gelir". Kapitalizmin ekonomik gelişimi, gayrişahsi yasalarıyla ve tüm değerlerinin niceliksel olarak indirgenmesiyle aynı yolu izler. Bu şeyleşmiş gerçeklikte, insanlar "mevcut dönemde kamusal eylemin ve düşünsel çıkarların, özellikle de mesleki çıkarların başlıca biçimlerinden biri olarak"[27] çıkar karşımıza, özellikle de mesleki çıkarlarla bağlanırlar birbirlerine. Gelgelelim mesleklerde neredeyse hiç bulunmayan şey, "insanın varoluşu, tam özüdür".

Weber bazı mesleklerin hâlâ değerli olduğunu tespit edebiliyorken, Kracauer'in mevcut sosyal düzene dair –insanın kişiliğindeki özün gerçekleştirilme ihtiyacına dayalı– varoluşsal eleştirisi bu tür bir inanca imkân vermez. Simmel mesleki etkileşimin işlevleştirilmesinde, en azından bireyselliğin başka bir yerde korunma ihtimali olduğunu görebiliyorken, Kracauer bunu da reddeder. Kracauer adeta Simmel'in kültürel yabancılaşma teorisine, din benzeri bir varoluşçuluk aşılamıştır ki bu da Simmel'in sonraki yapıtlarında hiç bulunmayan bir şey değildir zaten. Bireyin duyguları ve değerleri mevcut toplumsal işlevlerle bağdaştırılamaz artık. Modern birey, en azından kendi özünde, yalıtılmış haldedir. Uğrunda mücadele edilecek yegâne değerler, yitik bir insanlığa ait olanlardır. Ama bu değerler, şeyleşmiş dünyada (arkadaşlık gibi) özel kalıntılar olarak var olabi-

26. Kracauer, *Über den Expressionismus*, s. 11.
27. *A.g.y.*, s. 61.

lirler ancak. Bu tür kalıntıların, kapitalist çabalarla uyumlu olan bireycilikle alakası yoktur: "Kendini katı gerçekliğe uydurmanın ve üstün bütünlüğün muadili sınırsız, keyfi bir bireycilikte bulunur."[28] Bu da gerçek bir değerler anarşisiyle ve insanların birlik kurma biçiminin uygarlık biçimine indirgenmesiyle sonuçlanır. Kracauer'in talep ettiği şey, tamamen eksik olan, topluluğa dayalı bir birlik biçimidir. Topluluğa, arkadaşlığa, içsel hayatın tatmin edilmesine, bireyin kişiliğinin gerçekleştirilmesine duyulan özlem, hiçbir zaman gerçekleştirilemeyen bir özlem olarak kalır.

Kracauer'in şeyleşmiş gerçeklik dünyasıyla ilgili bu coşkulu imgesi (farkında olmasa da Kierkegaard okumasına tekabül eder) birtakım önemli temalar barındırır bünyesinde. İlk bakışta bu imge, Weber'in dünyevileşme savıyla bağlantılı görünür, ama daha yakından bakıldığında, Kracauer'in savında öne sürülen, dünyanın ayrışmasından başka bir şey söz konusu değildir. Kracauer, Weber'den çok daha radikal bir şekilde ve muhtemelen de varoluşçu görüşünün bir sonucu olarak, dünyadaki anlam yitimi savını öne çıkarır. Bireyin kişiliği gerçeklik dünyasıyla özdeşleşemiyordur artık: Varoluşun ve anlamın özdeşliği kaybolmuştur. Toplumsal bağlamda, Kracauer'in gerçeklik anlayışı, kapitalizm karşıtı olan, hem muhafazakâr hem de radikal (örneğin Lukács'ın ilk dönemleri) pek çok romantik görüşü hatırlatır. Kracauer'e göre, bilimsel ve kapitalist aklın zaferi –ve bu aklın, felsefi bakımdan, aşkın idealizme dayanması– bilgi ile varoluşun ayrışmasının bir ifadesidir. Uyumlu bir bütün olarak dünya yerle bir olmuştur. Yalnızca tek tek fragmanlar kalmıştır geriye. Kracauer de bu parçalanmış dünyayı yeniden inşa etmeye girişecek bir konumda değildir henüz. Düşünsel boşluk, bir şeylere, çoğunlukla da dine duyulan özlemle doldurulur ancak.

Kracauer bu içsel kümeyi en etkili şekilde "Bekleyenler" (1922)[29] adlı denemesinde dile getirir. Bu deneme "kader ortaklığı"ndan mustarip insanların tespit edilmesiyle başlar:

28. *A.g.y.*, s. 67.

29. S. Kracauer, "Die Wartenden", *Frankfurter Zeitung*, 12 Mart 1922. Tekrar basımı: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 106-19 (bütün göndermeler bu baskıyadır); "Bekleyenler", *Kitle Süsü* içinde, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2011, s. 100-10.

Akademisyenler, iş adamları, doktorlar, avukatlar, öğrenciler ve her çeşit entelektüel, günlerinin çoğunu büyük şehirlerin yalnızlığında geçiriyor. Bürolarda oturdukları, müşteri kabul ettikleri, davalar yürüttükleri, derslere girdikleri için, bu keşmekeşin gürültüsünde içlerindeki asıl varlığı çoğu zaman unutuyorlar.[30]

Gelgelelim gündelik varoluşun sığ yüzeyinden varlıkların özüne döndüklerinde, "dünyada daha yüce bir anlam yitimi"nin verdiği "derin bir kedere" düşerler. Bu yüce anlam yerine, *içsel* varoluşun "boş alanı" ile karşı karşıya gelirler. "Bizleri çevreleyen düşünsel uzamın boşalması"nın kökeni, benliğin Tanrı'yla, "geleneklere, yasalara, dogmaya dayalı bir topluluk" ile olan bağının "kopması" sürecidir. "Aydınlanma'nın zamandan bağımsız rasyonel benliği", "[gerçekliğin] yavaş yavaş özünü çıkarıp alan" ve "en sonunda da şimdiki zamanın kargaşasına yol açan", "bu maddecilik ve kapitalizm çağında" gitgide "atomize olur".

Kracauer, çağdaşlarının böyle bir durumla karşılaştığında verdiği bir dizi tepkiyi saptar. Mutlak olanla hiçbir ilişkinin bulunmaması durumuyla karşılaşan kimileri, "düşünsel fenomenlerin sonsuz çeşitliliğindeki her unsuru" ve dünyayı aynı değerde "kılan görecilik tuzağına" düşer. Kracauer, *Lebensphilosophie*'sinde bu göreci konumdan sakınma girişimine rağmen Simmel'i bu konuma yerleştirir. Kimileriyse dinsel ya da duygusal tatmini el altında bulunan inançlarda arar. Bu durum, Rudolf Steiner'ın antropozofisi,* (belki Bloch'a binaen) mesihçi komünizm ya da cemaate duyulan formel bir inanç (Stefan George'un çevresindekiler) biçimini alabilir. Boşlukta kalmayı tercih edenler de "kökten şüpheci" (örneğin Max Weber) konumuna yerleşir kimi zaman. Bunların da dışında kalanlar –ki sayıları çok daha fazladır– en kısa yoldan her türlü sığınağa kaçarak mevcut açmazdan çıkmanın bir yolunu bulan ve böylece sahici bir kaçış yolu bulduğunu zannederek kendi kendini aldatanlardır.

Son olarak da "*kararsız açıklık*" durumunda bekleyenler vardır. Hem onlar hem de açıkça bu konumla özdeşleşmiş olan Kracauer için amaç,

* Steiner'ın geliştirdiği ve zihinsel olarak kavranabilir nesnel ruhani bir dünyanın varolduğunu, bu dünyanın da bireyin içsel gelişmesi yoluyla doğrudan deneyimlenebileceğini savunan düşünce akımı. –*ç.n.*

30. Kracauer, "Bekleyenler", s. 100.

... vurguyu teorik ben'den bütün insanlığın ben'ine kaydırma, biçimsiz güçlerin ve anlamdan yoksun büyüklüklerin atomize edici gerçekdışı dünyasından çıkıp *gerçekliğin* ve onun tarafından kuşatılan alanların dünyasına girme çabası söz konusudur.[31]

Sonraki yıllarda ne kadar farklı tanımlanmış olursa olsun, gerçekliğe dönüş, "bir noksanın simgesi ve böylece, aynı zamanda basit olsa da, eskatolojik bir umudun şifresi olarak iş gördüğü"nü[32] ima eder her zaman. Bu durum –Kracauer'in önceleri umut bağladığı– dinden, somut ve maddesel dünyaya dönmek, her tür idealizmden ve saf düşünceden kati surette yüz çevirmek anlamına gelir. Maddesel dünyaya dönüştür bu ve Kracauer'in benimsemeye başladığı eleştirel materyalizme doğru atılan ilk adımı teşkil eder.

Aslında Kracauer bu denemeyi kaleme aldığı sırada, bu gerçeklik yaklaşımlarından bazısına zaten karşı koyuyordu ya da koymuştu; bunlardan yola çıkarak da kendi konumunu geliştirecekti.

III

Kracauer "somut olarak görülmesi gereken" gündelik dünyanın gerçekliğini ele almaya –programlı olarak– karar verdiğinde, bu projeye teorik açıdan eli boş girişiyor değildi. Kracauer'in erken dönemdeki yazıları için Kierkegaard'ın felsefesi önemli olmuşsa da (*Der Detektiv-Roman* [1922-25] için de önemini korumuştu), savaş sonrasının ilk yıllarında Kracauer, Lukács'ın yapıtlarına, özellikle de 1921'de iki kez değerlendirme yazısı yazdığı *Roman Kuramı*'na da ilgi duymuştu.[33] Bu yapıtın cazibesi, Kracauer'in erken dönemdeki felsefesine uygun düşmesinden ileri geliyordu. Lukács'a göre, roman, "anlam dünyadan çekip gittiği" ve "ruh ile biçim, iç dünya ile dış dünya arasında bir uçurum oluşturduğu" zaman ortaya çıkmıştı. Modern döneme özgü "aşkın bir yersiz yurtsuzluğun", "ayrışıp ka-

31. *A.g.y.*, s. 109-10.

32. M. Schroter, "Weltzerfall und Rekonstruktion. Zur Physiognomik Siegfried Kracauers", *Text+Kritik* içinde, 68, s. 18-40, özellikle s. 22

33. S. Kracauer, "Georg von Lukacs' Romantheorie", *Neue Blatterfur Kunst und Literatur*, 4, 1921/22, no. 1, s. 1-5; S. Kracauer, "Lukacs' Theorie des Romans", *Die Weltbühne*, 17. 1921, c. 2, s. 229-30.

osa düşmüş dünyanın ifadesi" olarak, Lukács'ın roman nitelemesi, Kracauer'in yapıtlarındaki merkezi bir temanın habercisi olmuştu: Aşkın yersiz yurtsuzluk, yahut da sonraları insanlığın ya da belli toplumsal katmanların ideolojik yersiz yurtsuzluğu.

Ama bu ve diğer yazılar, modern varoluş felsefesinin gelişimi için önem taşımışsa da, Kracauer'in gündelik dünyanın maddesel gerçekliğine yaklaşımına kapı aralamıyordu. Bunu sağlayanlar, Simmel'in yapıtları hakkındaki eleştirel çalışmaları, fenomenolojik geleneğin sosyolojik uygulamasıyla tanışması ve 1924-26 arasında, yapıtları için çok önemli olan bu geçiş döneminde, Marx ve Marksizmdi. Göreceğimiz üzere, bir yabancı olarak Kracauer bu ya da başka bir teori geleneğiyle hiçbir zaman tam anlamıyla özdeşleşmemişti. Ne yazık ki Marx'ın yapıtlarıyla Kracauer'in kurduğu ilişkiyi doğru dürüst değerlendirmemizi sağlayacak belgelerin hepsi elimizde değil. Sosyal teorisyenler hakkında ayrıntılı yalnızca iki monografi yazmıştır Kracauer: Biri Marx üzerine (kaybolmuştur), biri de Georg Simmel üzerine. Kracauer'in *Soziologie als Wissenschaft* (Bir Bilim Olarak Sosyoloji) çalışması ve Scheler hakkındaki eleştirel yorumları (1921), fenomenolojiyle kurduğu ilişkiye dair daha sağlam göstergeler sağlar bize.

Simmel üzerine yazdığı *Georg Simmel: Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit* (Çağımız Manevi Hayatının Yorumuna Bir Katkı, 1919)[34] başlıklı monografisinde (yalnızca giriş bölümü yayımlanmıştır [1920][35]) Kracauer "Gerçeklik dünyasının kapılarını bize ilk açan Simmel'di," der. Peki Simmel'in yapıtlarında Kracauer'i cezbeden şey neydi? Simmel sosyolojisinde toplumsal gerçekliği analiz ederken, "ince ayrıntılı çalışmalara", "psikolojik mikroskobiye" öncelik vermişti. Simmel'in "dünyanın parçalı imgelerini ele alıp geliştirmekte... usta olduğu daha en baştan ortaya çıkmıştı".[36] Birbirine bağlı unsurların bütünlüğünden çekip çıkarıyordu bu imgeleri: "Simmel ne zaman bireysel yapıları incelemeye kalksa onları makrokozmostan ayırır ve fenomenlerle birbirine dolaşmış bağlarını çözüp açar; bireyler başına buyruk birliklerdir

34. Bkz. 2. bölüm 12. dipnot.
35. Bkz. 2. bölüm 54. dipnot.
36. Kracauer, *Georg Simmel*, s. 52.

Simmel için; bireysel mikrokozmosu büyük bütünlüğün içine almayı kabul etmezler."[37]

Kracauer'e göre, Simmel'in gerçeklik yaklaşımının bir başka olumlu özelliği de, gerçeklik analizinin çıkış noktası olarak soyut kavramlaştırmaları reddetmesiydi:

> ...tekil olguların, müphem üst kavramlardan gelerek sistematik bir biçimde kavramsal kesinliklere indirgenmesi ona terstir. Simmel'in düşünsel ürünlerinin tamamı, dolaysız olarak deneyimlenen, fakat herkese açık olmayan *hayat gerçekliğine sımsıkı yapışıktır* ve en soyut sunumlarının bile onları tıka basa doyuran gözlemden başka kaynağı yoktur. Simmel bir tür duyusal deneyimle desteklenmeyen, dolayısıyla da böyle bir deneyim yoluyla idrak edilemeyen düşünme edimlerine girişmez asla. Gördüğünü betimler hep; bütün düşünme faaliyeti, nesneleri onlara bakarak kavramaktan ibarettir esasen. [Vurgu bana ait][38]

Farklı bir bağlamda ve farklı yollarla, Kracauer'in kendisi de "dolaysız olarak deneyimlenen... hayat gerçekliği"ne sımsıkı bağlanmayı görev bilmişti. Gelgelelim Weimar döneminde yaşayan bir gazeteci olarak, kendisinin parçalı imgelerini herkesin anlamasını sağlaması gerekiyordu.

Aslında Kracauer'in, Simmel'in yapıtları hakkındaki değerlendirmeleri, bu iki şahsiyet arasında bulunan bir dizi yakınlığı ortaya çıkarır. Kracauer, Simmel'i "çağrışım gücüne, keyfi fenomenlerin birbirleriyle ilişkili olduğunu ve anlamlı şekilde bir araya geldiğini görme yeteneğine" sahip "bir ziyaretçi, bir gezgin" olarak tarif etmişti. "Simmel şeyler arasında ebediyen gezen biridir; bir araya getirme konusundaki sınırsız yeteneği, bir tekil noktadan yola çıkarak her yöne gidebilmesine imkân verir."[39] Bu yetenek en güçlü ifadesini, Simmel'in *Paranın Felsefesi* yapıtının "birleştirici temel anlayışı"nda bulmuştur: "Bütünün hangi noktasından hareket etsek, başka bir noktaya ulaşabiliriz; her fenomeni destekleyen ve taşıyan başka bir fenomen vardır, diğer fenomenlerle ilişkili olmayan, kendi başına geçerliliğe sahip mutlak hiçbir şey yoktur."[40]

Fenomenler arasında gizlice hareket etme yeteneği, Simmel'in

37. Kracauer, "Georg Simmel", *Kitle Süsü* içinde, s. 204.
38. *A.g.y.*, s. 221.
39. Kracauer, *Georg Simmel*, s. 37.
40. Kracauer, "Georg Simmel", *Kitle Süsü* içinde, s. 214.

"çoğu kez sinirli bir şekilde, kimliğini gizli tutmaya" yönelik "çok tipik" girişimiyle daha da pekişir. Ama bu ebedi gezginlik için ödenen bedel "ister istemez negatif bir şeye bağlıdır: düşünürde merkezi yer tutan bir fikrin olmayışına" çünkü "ilişkiden ilişkiye giden bu yolculuk, hem uzağa hem yakına giden bu yayılma, bu çarprazlama gidip gelmeler, bir bütünü çepeçevre kuşatmaya çalışan ruha, akla duraklama imkânı tanımaz; sonsuz olanın içinde kaybolup gider ruh ve akıl".[41] Kracauer, Simmel'in gerçeklik kavrayışına dair önceki övgülerinin aksine, şunu öne sürer (Kracauer'in bu dönemdeki dünya görüşü bağlamında okunmalıdır bu):

> Simmel dünyaya büyük bir ilgi duyar, ama yorumladığı her şeyi, en geniş anlamda ilgi kavramıyla ifade edilen mesafede tutar; yani hiçbir zaman ruhunu ortaya koymaz ve nihai kararlara yanaşmaz. Güçlü bir ilgi uyandırmak kadar... onun yapıtlarına özgü bir şey yoktur... Ama bu durumun diğer yüzü de şudur: Aslında yapıtları ilgi uyandırmaktan başka bir şey yapmaz. Belli bir yöne doğru yönlendirildiğini hissetmez insan; hayatımızın izleyeceği hiçbir rota göstermezler.[42]

Bunun sebebi kısmen, Simmel'in "kendisini tarihsel gelişmenin akışına kaptırmış gibi hissetmemesidir". Bu da toplumsal biçimlere ilişkin analizine yansır, zira "hiçbiri... tarihsel zamanda yaşamaz. İnce bir hava tabakası döner etraflarında; sırayla ortaya çıkmazlar; toplumsal ortamları hakkında hiçbir şey bilmeyiz."[43] Bu yüzden de "bir şey başka bir şeye akar. Çağın sloganının 'nüans' olması boşuna değildir. Her şey parıldar, her şey akıp gider, her şey muğlaktır, her şey değişken bir biçimde birleşir. İçinde yaşadığımız şey kaos âlemidir."[44] Başka bir deyişle, modernliğe ilişkin anlık, gelip geçici ve tesadüfi deneyimin bir ifadesidir bu. Kracauer'e göre, Simmel "geçmiş ve gelecekte iç içe geçmiş her şeyi... sonsuzluğa, yani saf öz olarak var olabileceği ve her zaman çağdaşımız olabilecek yegâne varoluş biçimine" dönüştürür.[45] Sonraları, 1923'te Kracauer, Simmel'in yönteminin, "yaşantı" alanından uzaktaki "estetik alanda" bulunan hayat ve biçim birliğine yönelik bir arayışa bağlı olduğunu öne sürecektir. Burada Kracauer, sanat yapıtına gerçeklik atfedildi-

41. *A.g.y.*, s. 215-6.
42. Kracauer, *Georg Simmel*, s. 45-6. 43. *A.g.y.*, s. 92.
44. *A.g.y.*, s. 126. 45. *A.g.y.*, s. 92.

ğine işaret eder; sanat yapıtının "Simmel'e göre, yanıltıcı doğası hayatın gerçekliğinin ikamesi haline gelmektedir".[46]

Buna karşılık, Kracauer gündelik hayatın dolaysız somut gerçekliğinin peşine düşer. Peki Kracauer, aslında gündelik dünyayla artık çoğu zaman özdeşleşen bir gelenekte, başlarda fenomenolojiye duyduğu ilgiden ne ölçüde yararlanıyordu? *Soziologie als Wissenschaft*'ta (1922)[47] Kracauer'in amacı, sosyolojinin ele aldığı "gerçeklik âleminin... yapısını ifşa etmek"ten başka bir şey değildi. Bu çalışmada, Kracauer idealist düşünce ve formel felsefe biçimlerinden hiçbirinin gerçeklikte adeta parantez içinde bulunan somut anlamı kavrayamayacağını göstermeye çalışıyordu. İlk yazılarındaki gibi, Kracauer "bütün dünyanın anlamla kaplı olduğu", "anlamla dolu [önceki] çağ" (Lukâcs'tan alınan bir kavram) ile modern dönemin gerçekliğini karşılaştırıyordu; modern dönemde,

> ...dünya, mevcut şeylerin oluşturduğu çeşitlilik ile bunların karşısındaki insan öznesinin oluşturduğu çeşitlilik arasında ikiye bölünür. Evvelce dünyanın doldurduğu biçimlerin dansına dahil olan bu insan öznesi, zihnin yegâne etkeni olarak kaosun karşısında, sınırsız gerçeklik âleminin karşısında tek başına kalmıştır artık... Boş mekân ve boş zamandan oluşan soğuk sonsuzluğa fırlatılmıştır.[48]

Tıpkı tarih gibi, sosyoloji de "dolaysız olarak deneyimlenen gerçeklik karşısında, aslında toplumsallaşmış insanların yaşayan gerçekliği karşısında bulur kendini önce. Bu gerçeklik fenomenlerin çeşitliliği olarak sunar kendini."[49] Sosyolojinin görevi, karşı karşıya geldiği "deneyimlenmiş olguları bireysellikten arındırmak"tır. Kracauer bu gerçekliği düzenlemenin bir yolu olarak soyut kategorilerin kullanılmasına karşı çıkar; bunun yerine "amaçlı varoluş ve olaylara" ilişkin bir fenomenolojiden yanadır. Sosyoloji nedensel olarak gerekli evrensel gerçeklik bilgisi talebinden vazgeçmelidir, zira Kracauer'e göre yalnızca "anlamla dolu bir çağ"da mümkündür

46. S. Kracauer, "Georg Simmel. 'Zur Philosophie der Kunst'", *Frankfurter Zeitung*, 4 Temmuz 1923.

47. S. Kracauer, *Soziologie als Wissenschaft. Eine erkenntnistheoretische Untersuchung*, Dresden, 1922. Tekrar basımı: Kracauer, *Schriften 1* içinde, s. 9-101. Bütün göndermeler bu baskıyadır.

48. Kracauer, *Schriften 1*, s. 13.

49. *A.g.y.*, s. 62.

bu. Bunun yerine sosyoloji "anlamla çok yakından ilişkili olan dünyanın ayrışması"nın karşısında durmalıdır. Ampirik bir sosyoloji bu dünyayı tekrar anlamla dolduramaz: "ampirizme dayalı sosyolojik prosedür, yeni yeni ortaya çıkan gerçekliğin akışını gözetlemek ve sabitlemekten doğal olarak menedilmiştir. Adeta her bir... çeşitlilik noktasından fışkıran bu prosedür hep tek tek noktalara doğru hareket edebilir ancak; gerçekliğe topyekûn yayılamaz."[50] Kracauer'e göre sosyolojinin rolü sınırlıdır. "Toplumlaşmış insanların amaçlı hayat dışavurumları" ile ilgilidir. Sosyolojinin amacı "hayatın dolaysız olarak deneyimlenen toplumsal gerçekliğine vâkıf olmaktır". Bu da soyut kavramsallaştırmalarla olmaz. Çıkış noktası nesnenin kendisi olmalıdır; bu nesnenin ampirik çeşitliliği de kapalı bir kavram sistemi değildir.

Kracauer sosyolojinin büyük iddiaları karşısında kuşkucuydu; sosyolojide (Husserl'dan uyarlanan) fenomenolojik bir prosedürü destekliyor gibi görünse de, Max Scheler'in bazı yapıtlarında yer alan ontolojik iddialar karşısında da kuşkucuydu. Scheler'in kendi fenomenolojik yaklaşımını sosyolojiye uygulamaya çalışan belki de en önemli fenomenolog olduğu göz önüne alındığında hiç de şaşırtıcı değildir bu. Kracauer, sonradan Scheler'in katkılarının değerini (ölümü üzerine 1928'te yazdığı yazıda)[51] kabul etmiş olsa da, Scheler'in *Vom Ewigen im Menschen*'ini (1921), "göreci düşünsellikle dolup taşan" bir yapıtta seçmeci bir tavır sergilemekle itham etmişti; bu göreci düşünselliğin temeli de "nihayetinde yoksun olduğu her şeyi daha yeni yeni fark etmeye başlayan ve artık –başlangıçtan ziyade bitiş diyebileceğimiz bir şeyin içinde– geçiş döneminin kırılımıyla binlerce renkli ışıltılar saçan bir çağın manevi durumundan kaynaklanır".[52]

Kracauer'in, toplumun dolaysız ampirik gerçekliğini incelemeye "geçişi", bu ilk yapıtlarda birkaç kez ilan edilmiş olmakla beraber, ancak 1924-26 arasındaki dönemde net biçimde ortaya konmuştur. Kracauer'in konum değiştirdiğinin göstergelerinden biri, görünüşte

50. *A.g.y.*, s. 60.

51. S. Kracauer, "Max Scheler", *Frankfurter Zeitung*, 22 Mayıs 1928

52. S. Kracauer, "Katholizismus und Relativismus", *Frankfurter Zeitung*, 19 Kasım 1921. Tekrar basımı: Kracauer, *Das Ornament der Masse*, 187-96, özellikle s. 196.; Türkçesi: "Katoliklik ve Görecilik", *Kitle Süsü* içinde, s. 176.

hiç beklenmedik bir kaynakta bulunur: Martin Buber ve Franz Rosenzweig'ın yaptığı, Eksi Ahit'in 1925'te yayımlanan yeni Almanca çevirisi.[53] Kracauer'in, Buber-Rosenzweig çevirisi hakkındaki eleştirisinin ağırlığı, bu çevirinin günümüzün dindışı toplumu için taşıdığı anlamı sorgulamasına dayalıdır. Çeviri, bir metni çağdaş kılmaya hizmet etmelidir. Luther "çevirisinin bir mücadele aracı haline geldiği" ve "hayata geçmesi sayesinde... Kitabı Mukaddes'in hakikatinin korunduğu" bir devrimci mücadele döneminde başarmıştı bunu. Buber-Rosenzweig çevirisinde "metnin gerçekliğinin baştan aşağı yenilendiği savı öne sürülmektedir". Buna karşılık, on dokuzuncu yüzyıl sonlarının yeni romantizmine yaslanan "dili büyük ölçüde *arkaikleştirilmiştir*". Böyle olunca da metin "*gerici* bir anlam" kazanmıştır. "Dünyevi dilden kaçınarak dünyevi olanı bastırır; kanatlanıp amiyane kamusal alandan kaçar, hakikate göbekten bağlı birincil ihtiyaçlara yüz çevirir."[54] Aslında metin dindışı olanı, gerçekdışı kılar ve bugünün fiiliyatını soyut hale getiren bir gerçeklik ideolojisinin bir parçası olup çıkar. Kracauer'in eleştirisi şu ifadeyle biter: "Gerçekliğe, dindışı olan aracılığıyla erişilebilir artık."

Bu sonuç Kracauer'in önceki dinsel, metafizik felsefesinden kesin bir kopuşa karşılık gelir. Gerçeklik tamamen kaybolmuş bir şey değildir artık. Sonraları "İletişimin İki Türü" hakkında yazdığı, yayımlanmamış bir metinde Kracauer, teolojik terminoloji ile Marksizmi karşılaştırır. Artık otuzlarında olan ve vaktiyle savaş sonrasının ilk yıllarına çok uygun görünmüş "teolojik söz dağarcığı"nı benimseyen insanlardan bahseder. Gelgelelim artık "bu insanlar önceden benimsenmiş öğretilerin ideoloji olduğunu fark etmiştir. İdeolojilerin, ideolojiden ibaret olmadığını anlamışlardır."[55] Sonraları,

53. S. Kracauer, "Der Bibel auf Deutsch", *Frankfurter Zeitung*, 27 ve 28 Nisan 1926. Tekrar basımı: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 173-86; Türkçesi: "Almanca Kutsal Kitap", *Kitle Süsü* içinde, s. 153-67. Bu çeviriye ve Kracauer'in (ve Benjamin'in) cevabına dair daha ayrıntılı bir inceleme için bkz. M. Jay, "The Politics of Translation. Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible", *Yearbook of the Leo Baeck Institute* içinde, no. 21, Londra, 1976, s. 3-24.

54. Kracauer, "Almanca Kutsal Kitap", *Kitle Süsü* içinde, s. 164.

55. S. Kracauer, "Zwei Arten der Mitteilung", daktilo edilmiş nüsha, 7 sayfa, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, özellikle s. 3. (Mülder bu nüshayı 1929/30'a tarihlendirmektedir.)

savaşı izleyen enflasyon yıllarında "devrimden... bahsedilmektedir. Ama o zamanlar bunu yapmayan kim vardır ki?" Bu tartışmalar yürürken, Kracauer şu sava karşı çıkar:

... önce koşullar değişmelidir, ancak ondan sonra insanların kendisi değişebilir. Tamamen Marksist bir niteleme. Ben hiç anlamadım bunu. Şu karşı savı öne sürdüm: Koşulların değişimi, insanların değişimine bağlıdır kaçınılmaz olarak... Dedim ki, "Kurtuluşa giden yol, içe dönüklük denen dar kapıdan geçer."[56]

Bunun ardından Kracauer bu görüşü nasıl terk edip farklı bir konum aldığını dile getirir:

Yıllar geçtikçe şu görüşe yaklaştım: En azından günümüzde ekonomimizin biçimi varoluşumuzun biçimini belirlemektedir. Kapitalizm mevcut olduğu içindir ki siyaset, hukuk, sanat ve ahlak halihazırdaki gibidir. Dış dünya karakterini içeriden almaz, bilakis toplumun koşulları bireylerin koşullarını belirler. Bu sebeple, tam da teolojinin gerçekliğe yeniden dahil etmeyi amaçladığı içeriklerle ilgilenenler için tek bir yol vardır: hâkim toplumsal düzeni değiştirmeye çalışmak. Geçmeleri gereken dar kapı budur işte.[57]

Bundan da şu sonuç çıkar: "Halihazırda, teolojinin çıkarları adına, teolojiyi geride bırakmak lazım."

Ama bu Kracauer'in, katı altyapı/üst yapı belirlenimini savunan "ham Marksizmi" kabul ettiği anlamına gelmez. Bu mekanist Marksizm şu gerçeği görmezden gelmektedir:

... teolojik dilin belirttiği içerikler, onları ortaya çıkaran ekonomik durum yok olup gittiğinde de içerik olarak kalır. Her içerik belli bir durumla ilişkilidir her zaman için, ama bu durumun yansımasından da ibaret değildir.[58]

Bu tür içerikler paranteze alınabilir, ama "düşüncelerden, boş ideolojilerden ibaret" bir şeymiş gibi ele alınamaz.

Kracauer'in gelişimindeki bu materyalist dönemeçle ilgili diğer kanıtlar, Ernst Bloch ile mektuplaşmalarında bulunabilir. Bu mektuplaşmalar, Benjamin'in Bloch'a, Kracauer'in Buber-Rosenzweig eleştirisini (Bloch büyük ölçüde katılıyordu buna) göndermesiyle başlamıştır büyük ihtimalle.[59] 1926 yazına ait bu mektuplar Kraca-

56. Kracauer, *a.g.y.* 57. *A.g.y.* 58. *A.g.y.*, s. 4.

59. Bkz. Mülder, *Erfahrendes Denken*, s. 75 vd. Kracauer, Bloch'un *Thomas Münzer*'i üzerine evvelce hayli eleştirel bir yorum yazmıştı. Bkz. S. Kracauer, "Prophetentum", *Frankfurter Zeitung*, 27 Ağustos 1922.

uer'in bir grup Marksistin yazıları ve Marx'ın kendi yapıtlarıyla karşılaştığını belirtir. Bu mektuplar Marksist teorinin yenilenmesi ve hayata geçirilmesiyle ilgilidir. Bu noktada Kracauer, bu tür bir tasarıya götüren üç muhtemel yol bulunduğunu düşünmektedir. Lukács'ın yapıtlarında vücut bulan ilk yol –Kracauer, *Roman Kuramı*'nı evvelce takdir etmiş olsa da– idealist diye tamamen reddedilir. Kracauer'e göre, Lukács,

> ...aslında boş ve yıpranmış idealizme saldırmış, ama bunu aşmaktan ziyade bir kez daha bu idealizm içinde kaybetmiştir kendini. Lukács'taki bütünlük kavramı, biçimselliği konusunda umutsuz olsa da, Marx'tan ziyade Lask'a yakındır. Marksizme gerçeklik zerk etmek yerine, tükenmiş bir idealizm ruhu ve metafiziğini ele alır, bu yolda ilerlerken de yorumlanması gereken materyalist kategorileri elden bırakır. Rudas ile Deborin, müthiş sığ olsa da, Lukács'a karşı çıkarken, farkında olmadan pek çok hususta doğru şeyler söylemiştir. Bir hiç uğruna feda eder kendini Lukács; felsefi açıdan –bunu alenen söylemek hoşuma gitmiyor ama– gericidir. Sözgelimi, onun kişilik kavramını bir düşünün.[60]

Burada açık açık belirtilmemiş olsa da, Kracauer'in eleştirileri, hem Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ne ve 1920'lerin başında Marksizmin doğası hakkındaki tartışmalara yaptığı katkılara hem de Rudas, Deborin ve diğer düşünürlerin ortodoks ve mekanist Marksizm yorumuna yöneliktir. Jay'in de belirttiği gibi, Lukács'ın ve genç Korsch'un (*Marksizm ve Felsefe*'de) Hegelci Marksizmine Kracauer'in verdiği tepki, ortodoks olmayan diğer Marksist şahsiyetlerden ziyade Benjamin'e yaklaştırıyordu kendisini. Jay'e göre, "Bloch ile Adorno, [Lukács ve Korsch'un] yapıtlarında ortaya konan Hegelcileştirilmiş Marksizm ile büsbütün hemfikir olmasa da, Benjamin, Lowenthal ya da Kracauer'den çok daha olumlu bakıyordu bu Marksizme." Hatta "metafizik spekülasyona karşı öyle bir genel tavır vardı ki 1923'te Benjamin 'felsefe düşmanı' diyebilmişti ona."[61] Gelgelelim, Jay'in hükmü Adorno –ki kendisi benzer sebeplerle hem Kracauer

60. S. Kracauer'den E. Bloch'a, 27 Mayıs 1926, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv. Kracauer'in Lukács eleştirisi esasen *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin son bölümüne yöneliktir. Bkz. *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 2006.

61. M. Jay, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi*, 31-32, 1975/76, s. 49-106, özellikle s. 62.

hem de Benjamin'i eleştiriyordu genellikle– konusunda önemli olsa da, Bloch ile Lukács'ın o sıralar birbirinden çok farklı olan konumlarının hakkını vermez.

Lukács'ın "soyut düşünselliği"nin "Marksizm'in fiiliyatı"nın temeli olduğunu reddeden Kracauer, Bloch'un konumunu över; bunun gerekçesi de Bloch'un,

> ...düşünsel kaynakların malzemelerini... içlerinde yaşayan devrimci enerjiye doymuş dolaysız biçimleriyle sunmak istemesidir. Bu maddi bütünlüğün gözardı edilemeyeceği konusunda, Lukács'a karşı, sizinle (ve elbette Benjamin'le) hemfikirim.[62]

Marksizm "özellikle de resmi Sovyet felsefecilerinin elinde", "fiili olmaktan çıktığı" için, "sahici hakikat içerikleri" ile yüz yüze gelerek yenilenmeli ve böylece "Avrupa entelijansiyasını tir tir titretecek büyük bir devrimci teori" haline getirilmeliydi. Kracauer, Bloch'un ana saiklerinden birini övüyordu artık:

> Marksist teoriyle birlikte, teolojik bir biçimde sürüp gitmiş olan münferit hakikat içeriklerini bir araya getirme girişimi. Bu hakikat içeriklerini "dinsel" yollarla sunuyorsunuz.[63]

Ama –Bloch'un yapıtları ve "mesihçi komünizm" hakkında önceki beyanlarının aksine– Bloch'un konumunun değerli olduğunu doğrulasa da, Kracauer'in kendi niyetiyle birebir uyuşmaz bu.

Kracauer "devrimci teorinin gerçekleştirilmesine yönelik üçüncü bir yol"dan bahseder; bu yolda,

> ...hakikatin gizli öğeleri –ki bunlarla, bu öğelerin içsel ve dışsal muhtelif belirlenimlerinden bihaber olan teolojik dilde karşılaşılır– mitolojik maskelerinden sıyrılıp mevcut konumlarına yerleştirilir; dolayısıyla bu hakikat içeriklerinin fiili ve gerçek tek biçimi Marksizmde bulunabilir; bu da hakikati gizleyen söz konusu kategorilerin aşama aşama mitlerinden arındırılmasını, bu kategorilerin tarihsel süreçte, en basit ihtiyaçların ve en yüzeysel şeylerin gösterisine karşı koyuncaya dek, gerçekten yer değiştirip dönüşmesini onaylayan materyalist bir felsefe varsayarak mümkün olur; ancak bundan sonradır ki bu öğeler varış noktalarına ulaşır.[64]

Bir başka deyişle, Kracauer kendisinin Buber-Rosenzweig eleştirisinden hareketle, "teolojiyle dünyevi olanda yüzleşilmesi gerek-

62. Kracauer'den Bloch'a, 27 Mayıs 1926.
63. *A.g.y.* 64. *A.g.y.*

tiğine, bu dünyevide hakikatin gömülü bulunduğu deliklerle gediklerin gösterilmesi gerektiğine" kanidir.

Pratik bakımdan, yaşadığımız somut dünyayı aydınlatan ana hakikat içeriklerinin Marksizm tarafından ortaya konduğu anlamına gelir bu. Ama ilkin yeniden inşa edilmesi gereken bu Marksizm, elde hazır bulunan tarih felsefesine ilişkin idealist bir yorumdan türetilemez.

Bu Marksizmde insan ve doğa kavramı, etiğin bertaraf edilmesi, masallardaki türden bir anarşizme yönelttiği rüyamsı kaçamak bakış... – bütün bunlar *hakikatin hâlâ bomboş mahzenlerle tavanaralarında bulunduğunun işaretleridir*... Belki de şimdi fark ettiğiniz gibi, pragmatik bir gerekçeyle büyüyü ortadan kaldırmak ya da bütünlüğü unutmak niyetinde değilim. Aslında büyü ne mumlardan gelmeli ne de içsel bir parlamadan ibaret olmalı ve *bütünlük kavramı da hayattaki yüzeysel olaylara karşı insanı kör etmemeli. Bana öyle geliyor ki esas ve yüzeysel olandan yola çıkma imkânı, gerçek bir devrimci teoriden tasfiye edilmemeli.*[65]

Aslına bakılırsa Marksizmin bu şekilde teorik olarak yeniden inşa edilmesi Kracauer'in pek önemsediği bir iş değildi. Kracauer'in "teorik" çalışmaları, gündelik dünyanın esas "yüzey"ine kök salmıştı. Kracauer'in çıkış noktası gerçekliğin "kusursuz örnekleri"ydi ve teori kurmaya giriştiğinde dahi, "felsefi bakımdan yüklü bir değimide bulunmak için için kısa, özlü çağrışımlara"[66] yaslanıyordu ekseriyetle.

Bununla beraber Kracauer materyalist bir tarih felsefesi kurmuştu kendine; bu felsefe içinde "ayrıksı bir gerçekçi" (Adorno)[67] olarak iş görebileceği kesindi. Bloch'un amacını, toplumsal gerçekliğin somut fragmanlarını "hem ifşa hem de muhafaza etmek" olarak gören Kracauer, hem kendisinin hem de Benjamin'in hedefini gözler önüne seriyordu. Hiçbir zaman –en azından sonraki Weimar yıllarında–

65. *A.g.y.* 66. Jay, "Extraterritorial Life", s. 62.

67. T. W. Adorno, "Der wunderliche Realist", T. W. Adorno, *Noten zur Literatur III* içinde, Frankfurt, 1965, s. 83-108. Kracauer, çalışmasıyla ilgili olarak görünüşte olumlu olsa da pek çok açıdan eleştirel olan bu değerlendirme karşısında öfkelenmişti. Bkz. M. Jay, "Adorno and Kracauer. Notes on a Troubled Friendship", *Salmagundi*, 40, 1978, s. 42-66. Daha eleştirel bir yaklaşım için ayrıca bkz. H. G. Helms, "Der wunderliche Kracauer", *Neues Forum*, I, Haziran/Temmuz 1971, s. 27-9; II, Ekim/Kasım 1971, s. 48-51; III, Aralık 1971, s. 27-30; IV, Eylül/Ekim 1972, s. 55-8.

"Günümüzde yol düz bir materyalizmin üzerinden değil, yalnızca içinden geçiyor," şeklindeki görüşünden vazgeçmemişti.

Kracauer'in Marksist gelenek içinde kendine sağlam bir yer açtığı anlamına gelmiyordu bu. Bloch'a yazdığı bir mektupta, "Son tahlilde anarşistim ben, gelgelelim anarşizmi var olduğu sürece kendi niyetlerinin bir tahrifi olarak kabul edecek kadar da şüpheciyim elbette," diyordu. Aslında

> Gerçek anarşizmin rüyası, nihai tanımı "özgür insanlar birliği"dir (Marx) ... Gelgelelim, asıl sorun, anarşizmin niyetlendiği gerçeklik yaklaşımının mümkün olup olmadığı ve nasıl mümkün olduğudur. Burada bana ilham veren şey... aynı zamanda Kafka'da da bulunan inançsızlıktır ve bana öyle geliyor ki hakikat kendi gerçekliği içinde, tam da demin üzerine bastığımız noktada durmaktadır.[68]

Ayrıca farklı kaynaklardan da olsa, Kracauer en azından ilk yıllarında ve muhtemelen sonrasında da bu anarşizmi Benjamin'le paylaşmıştı.

Marx'ın, en azından bu dönemde Kracauer'i etkileyen çalışmaları, büyük ölçüde *Alman İdeolojisi*'ne kadarki ilk yapıtlarından oluşuyordu. Ayrıca Kracauer diğer kaynaklardan özel bir Marx yorumu da geliştirmişti. Lukács'm Hegelci Marksizmini tekrar eleştiren Kracauer, Marx'ın önemli kavramlarını Lukács'ın muğlaklaştırdığını iddia ediyordu, zira

> Marx, Lukács'm sunduğundan ve belki de sandığından çok daha kesin bir şekilde, Fransız Aydınlanması'ndan, Locke'a kadar uzanan ve Helvetius ile Holbach gibi isimlerce temsil edilen Aydınlanma kolundan gelir. Bunun anlamı da şudur: Marksizmin "insan", hatta "ahlak" kavramları gibi belirleyici kategorileri, ancak devasa Hegel dağının altında, Marx'tan Helvetius'a giden bir tünel inşa edildiğinde anlaşılabilir.[69]

Hiç şüphe yok ki Kracauer, *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin son bölümünde Lukács'm insan kişiliğine dair irdelemelerini eleştirmek amacıyla, 1926 Haziranı'nda Bloch'a şunu açıklamıştı: "Takriben altı ay içinde, Marx'ta insan kavramı üzerine kısa bir monografi yaz-

68. Kracauer'den Bloch'a, 27 Mayıs 1926.

69. S. Kracauer'den E. Bloch'a, 29 Haziran 1926, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar. O ay, Kracauer Marx-Engels Arşivi çalışması üzerine kısa bir yorum yazmıştı. Bkz. S. Kracauer, "Marx-Engels-Archiv", *Frankfurter Zeitung*, 20 Haziran 1926.

mayı tasarlıyorum." Başka kaynaklardan öğrendiğimiz üzere, Kracauer bu tasarıyı ("Marx'ta İnsan Kavramı" başlığıyla) gerçekleştirmişti, ama özgün metne bugüne dek ulaşılamamıştır. Ancak, Kracauer'in ilk dönem yapıtları ve Bloch'la mektuplaşmaları ışığında bakacak olursak, Marx'ın yapıtlarında, Fransız Aydınlanması, Kierkegaard ve Marx'ın kendisinden türetilmiş bir insan kavramına dayalı olan "sahici bir hümanizm"in tanınmasından yana olacağı açıktır. Bu silsilede, Alman idealizmindeki soyut aklın tahakkümüne karşı Fransız Aydınlanması'nın hümanizmi vurgulanır örtük bir biçimde. Bilimde ve iktisadi hayatta tikel bir akıl biçiminin uygulanmasıyla, dünyanın "mitlerinden arındırılması"nın ardından, biçimsel rasyonelliğe atfedilen gerçeklik de mitlerinden arındırılmalıdır.

III

İçi boş bir rasyonelliğin yabancılaştırdığı bir dünyanın sunumu, en eksiksiz ifadesine, Kracauer'in *Der Detektiv-Roman* (1922-25) adlı yapıtında ulaşır.[70] Burjuva kültürünün yüzeysel fenomenlerine dair ilk yorum girişimi budur. Yapıttaki felsefi yönelim, her ne kadar bu yapıtı büyük ölçüde Kracauer'in önceki yapıtlarının bağlamına yerleştiriyor olsa da, hem ele alınan konu, hem de varoluş biçimlerini toplumsal mekânlara bağlayan kimi temalar, modern yaşam dünyasının "önemsiz, yüzeysel dışavurumları"na ilişkin sonraki yapıtlarına işaret etmektedir. Kracauer'in çalışması "kendi dünyasını kendi estetik araçlarıyla kararlı bir şekilde sunan özel bir türe" ilişkin en eksiksiz analizi temsil eder ki Bloch ve Benjamin gibi çağdaşlarını da büyük ölçüde etkilemiş bir türdür bu. Yapıt, Conan Doyle'un Sherlock Holmes hikâyeleri ya da Emile Gaboriau ve Maurice Leblanc'ın polisiye romanları gibi yapıtların örnek teşkil ettiği, erken

70. S. Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein philosophische Traktat*, daktilo edilmiş nüsha, 1922-15 Şubat 1925, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar. İlk baskısı Kracauer, *Schriften I* içinde, s. 103-204. Bütün göndermeler bu baskıyadır. Özgün müsveddenin altbaşlığı "Bir Yorum"dan ibarettir. Baudelaire'in *Journaux intimes*'inden (*Günlük*'ünden) alınmış, metnin başındaki uzun alıntı ile kısa bir Goethe alıntısı yayımlanmış metinde yer almaz. İlk bölümün özgün başlığı "Alanların Dönüşümü"dür. Bir bütün olarak yapıt "dostum" Adorno'ya adanmıştır.

dönemlere ait polisiye roman biçimine odaklanır esasen.

Çalışma, polisiye romandaki aktörlerle sahnelerin tipleştirilmesini ortaya koyan kısımlara ayrılmıştır: "Alanlar", "Psikoloji", "Otel Lobisi", "Detektif", "Polis", "Suçlu", "Dönüş(tür)me", "Yargılama" ve "Son". Polisiye romanın felsefi (varoluşsal-fenomenolojik) morfolojisini yapmaya çalışıyor gibi bir havası vardır. Kracauer'in bu tür romanların ana fikri addettiği şeye dair bir açıklamayla başlar çalışma:

> ... bu romanların radikal bir tek-taraflılık ve estetik bir kırılmayla kavradığı baştan aşağı rasyonelleştirilmiş, medenileştirilmiş toplum fikri stilize bir tarzda vücut bulur. Romanlar, medeniyet diye tabir edilen, bu gerçekliğin doğalcı yansımasıyla ilişkili olmayıp, daha en baştan itibaren söz konusu gerçekliğin düşünsel karakterinin tersine çevrilmesiyle ilişkilidir. Medeni olanın önüne kırık bir ayna konur ki bu aynada da medeni olanın ters duran özünün adeta bir karikatürü gözlerini dikip medeni olana bakar. Bu romanlarda sunulan imge gayet dehşet vericidir: Sınır tanımayan zihnin nihai zafer kazandığı bir toplumsal durum, kişilerin ve şeylerin dışarıda karmakarışık bir şekilde yan yana bulunmasından ibaret olan ve yapay yoldan bertaraf edilmiş gerçekliği tahrif edip bir karikatüre dönüştürdüğü için korkutucu ve şaşırtıcı görünen bir durum gözler önüne serilir.[71]

Polisiye romanın dünyasına ilişkin bu sunumda, Kracauer'in ilk dönem yapıtlarındaki temel laytmotiflerden birini görmek mümkün; nedir ki bu laytmotif, görünüşte yüzeysel olan bir edebi türe uygulanarak daha somut bir ifade kazanmıştır artık: Anlam bahşedilmiş bir dünyada yaşayan tam insanlardan oluşan sahici bir topluluk ile artık anlamını yitirmiş bir gerçekliğin boş alanında dolaşan tekil atomlardan oluşmuş yapay bir toplum yan yana gelir. Bu sahici insan topluluğunun kökleri, Kierkegaard'ın "dinsel cemaat" kavramı ile Lukács'ın "anlamla dolu çağ" kavramında bulunur. Medeni dünyanın boş gerçekliği biçimci bir aklın ürünü olup, Alman idealist felsefesiyle örneklenir. Sahici ahlaki topluluk, gerçekliğin üst alanını teşkil ederken, toplum dünyası da alt alanını teşkil eder.[72]

Polisiye roman bu alt alanın dünyasını, "en son noktasına kadar inşa edilmiş medeni bir toplumu" ele alır. "Alt gerçeklik alanla-

71. Kracauer, *Schriften I*, s. 105-6.

72. Özgün başlığın bu bölüm için önemi buradan kaynaklanır: *Der Detektiv-Roman. Ein philosophische Traktat* (Polisiye Roman. Felsefi Bir İnceleme).

rı"nda, "bulanıklaşmış anlam, tahrif olmuş olayların labirentinde kaybolur ve bu tahrife dair artık bir şey bilmez". Polisiye roman "bir sanat yapıtı olmasa da", "gerçeklik barındırmayan bir toplumu", "bu toplumun gerçek yüzünü, kendisinin yapabileceğinden çok daha açık bir şekilde" ortaya koyar. Polisiye romanda "tek boyutlu gerçekdışılığın stilize edilmesi" eleştiriyle son bulmaz; "medeni toplumun birimlerine gizlenmiş bütünlüğün" estetik inşası sürdürülür. Aslında "nasıl ki detektif insanlar arasında saklı sırrı ortaya çıkarıyorsa, estetik âlemde de polisiye roman toplumun gerçekdışı kılınmış sırrını ve özden yoksun kuklalarını ortaya çıkarır".[73] Bu toplumun failleri "parçalı" bireylerdir ve bu bireyler artık bağlayıcı yasalardan kurulu bir ahlak evreninde yaşamaz, "salt yasallık" ile yönetilen bir sistemdeki "yasal kurallar doğrultusunda hareket ederler". Biçimsel olarak rasyonel yasallığa dayalı bu evren, varlığını sürdürmek için "yanılsamalar içinde yaşayan bireylere" ihtiyaç duyar yalnızca. Bu evrenin kuralları "hiçbir ortak hayat atmosferi yaratmaz, yalnızca bireysel isimlerini taşımaya devam eden ve böylelikle tam da bu ortaklıktan yoksun olan karakterler arasındaki iletişim ağı olarak iş görür". Bu boş bireyler "sınırsız bir uzamsal çöle yayılır ve metropolde birbirlerine çok yakın olduklarında bile hiçbir zaman bir araya gelmezler. Oradan oraya kayıtsızca giden yalnızca uzlaşımın askeri yollarıdır".[74]

Ratio'nun (aklın) en uç noktasına kadar mutlaklaştırılması, bireylerin dünyasını "ruhun birbirleriyle bağlantısız fragmanlarının konfigürasyonundan oluşmuş" gibi sunar ve bu dünyada "bütünlüğü fragmanlara dayandıran bir çağrışımsal psikoloji hüküm sürer". "Eğlence, vakit geçirme" amaçlı diğer edebiyat biçimlerinde olduğu gibi, bu romanlarda sunulan bireyler de duygu yığınından ibaret kalmış, çoğu zaman da tipleştirmelere indirgenmiştir. Bu şekilde yaratılan dünya "bir zamanlar insanların yaşadığı odaları ancak hayal meyal hatırlatan yıkık bir evin cephesine benzer".[75] "Saf dışsallıkların herbaryumu"dur. Polisiye romanlardaki "negatif ontoloji", "roman kahramanlarının formül benzeri varlıklar olmasını, bu varlıkların anahtarına da *ratio*'nun sahip olmasını" sağlar. Bu roman-

73. Kracauer, *Schriften I*, s. 116-7.
74. *A.g.y.*, s. 119. 75. *A.g.y.*, s. 124.

lardaki biçimsel kişiler ve "uzlaşımsal jestler" dünyası, "doğru davranışın, yasadışı eylemleri gizleme ihtimalini" doğurur.

Kracauer, polisiye roman dünyasındaki ilişkilerin saf biçimsel doğasını vurgulamak amacıyla, "Tanrı'mn Evi"ndeki dinsel cemaatin konumu ile polisiye romandaki eylem odağı –"otel lobisi"– arasında çarpıcı paralellikler kurar. Gerek kiliseye gerekse otel lobisine ziyaretçi gibi girilir. Ama "kilise cemaatini bir araya getiren meçhul kişinin yerini", otel lobisinde, "müdürün temsil ettiği gayrişahsi hiçlik alır". Kilise cemaati insanların birlik beraberlik içinde toplanmasına tekabül ediyorken, "lobide dağınık olarak bulunanlar, evsahibinin meçhul kimliğine sorgusuz sualsiz boyun eğer. Birbirleriyle hiçbir ilişkileri bulunmayan kişilerdir." Bir boşluk içinde buluşurlar; her ne kadar bu boşluk gündelik dünyadan bir kopuş meydana getirse de neticede bir insan topluluğu oluşturmaz. Bir başka deyişle, gündelik dünyadan estetik olarak uzaklaşmak (kilisedeki gibi) olumlu bir ilişkiye yol açmaz; hatta otel lobisindekilerin birbirlerine benzer konumu hiçbir şeyle ilişki kurulmamasına yol açar: "İnsan lobide kendisini hiçlikle karşı karşıya bulur, lobi salt bir boşluktur." Burada ilişkiler,

> ... gayriciddi gündelik dünyayı tam da ciddi bir dünya konumuna yükselten bir oyun ilişkisinden ibarettir. Simmel'in toplumu "toplumlaşmaya dayalı bir oyun biçimi" olarak tanımlaması, kendi başına ele alınabilirse de salt bir tanımdan öteye gidemez. Söz konusu tanım otel lobisinde arzı endam eden ve tamamlamaya değil eksiltmeye dayalı bir kimliği imleyen kişilerin biçimsel uyumluluğuna denk düşer.[76]

İnsan burada "başlı başına toplumun bir üyesi" haline gelir. Lobideki sohbetlerin yüzeyselliği, "duanın muadili"dir adeta. Hem otel lobisinde hem de kilisede sükûnetin korunmasının gerekli olması ve bunun sağlanması, iki grubun da benzer bir durumda olduğuna işaret etmekle beraber, dinsel cemaatin sınırlı "bizliği"nin, otel lobisindeki muadili "anonim atomların yalıtılmışlığıdır". Bu atomların meçhul kimliği "uzlaşım yolları boyunca anlamsız bir şekilde hareket etmekten başka bir amaca hizmet etmez". Otel lobisinde cereyan eden "olay", "meçhul kişilerin gidiş gelişleridir... bu kişiler için, yüzeysel olanın sunulması cazibeli, egzotik olanın *aura*'sına

76. *A.g.y.*, s. 131.

temas etmek de zevklidir".

Varoluşun gizemi, insana ait bütün yasaların üzerinde dursa da, dinsel cemaatin ibadet eden üyelerine malum olur. Nasıl insan topluluğu dinsel cemaatte aşkın bir tazda topyekûn vücut buluyorsa,

> ...otel lobisinde de hiçbir şeyden şüphe etmeyen kişiler toplumun bütününü temsil eder... çünkü içkinlik mekanizması kendini gizlemeye devam eder. Gizem, insanların ötesine uzanmak yerine, lav tabakaları arasına girer; insanlığın kabuğuna nüfuz etmek yerine, insani olan her şeyin etrafını saran örtü olup çıkar.[77]

Bu yanılsama dünyasına hapsolan kişiler, cereyan eden "yasal ve yasadışı bütün işlemlerin gizli mahiyeti"nden habersiz ortalıkta dolaşıp durur.

"Otelin giriş holündeki ezeli sis" gerçekdışı dünyanın gerçekliğini gizler. Polisiye romanda, gerçekliğin ifşasının yalnızca soyut akıl sayesinde meydana geldiği, "gerçeklikten arındırılmış bir dünyanın kurucu ilkesi olan *ratio*'nun muhtelif rollerle sahnede hüküm sürdüğü" ortaya çıkar. *Ratio*'nun temsilcisi elbette detektiftir: "*Ratio*'nun sakin bir temsilcisi olan detektif, boş mekânda kişiler arasında dolaşır durur... *ratio*'ya yönelmez, *ratio*'nun kişileşmiş halidir o."[78] Üstelik "*ratio*'nun özerklik talebi detektifi Tanrı'nın ters dönmüş haline getirir", bununla beraber hem "Tanrı olmak onun asıl işi değildir" hem de "bu detektif-Tanrı, Tanrı'nın terk ettiği dünyada gene de Tanrı'dır". Kendisinin yaratmadığı şeyin gizemini aklı sayesinde açıklığa kavuşturmaya çalışır ve ayinini otel lobisinde icra eder adeta. Mutlak akıl ilkesinin temsilcisi olarak detektif, ölemediği için, tam anlamıyla kahraman kisvesine bürünemez. Bunun yerine, "bir işten diğerine geçmekten usanmış olan detektif *ratio*'nun aslında sonsuza dek gelişmesini temsil eder ve bu da işlerin ancak çarpık bir sonsuzluk içinde çözülebilmesine yol açar". Başka bir deyişle, detektif nesnel sürecin bir faili, "nötr bir varlık", "erotizmle olumlu veya olumsuz bir ilişkisi olmayan", "sahte bir *logos*"tur.

Polisiye romanın bu esas kahramanı, "kâh polis ve suçluyla beraber kâh onlara karşı, kâh onların üzerinde kâh arasında" iş görür ve "bu kişiler de estetik yapının bütünü içinde, baştan aşağı rasyonelleşmiş toplumun nihai güçleri haline gelir".[79] "Toplumsal ihti-

77. *A.g.y.*, s. 136. 78. *A.g.y.*, s. 139. 79. *A.g.y.*, s. 150.

yaçlar"dan doğmuş olan polis, detektifin tersine, adı "karanlıklarda saklı" olan gizli bir efendiye hizmet eder. Polis yasallık ilkesine hizmet eder, daha doğrusu polis resmen yasal olan şeyin kişileşmiş hali, "sözcüğün en dar anlamıyla toplumun failidir". Polis hem "sokaklar, oteller ve holler"den oluşan kamusal alanda hem de kamusal hale getirilmiş özel alanlarda hareket eder. Polisin görevi, "henüz hiçbir şeyin belirli olmadığı, bu kamusal hayatın huzur, güven ve düzen içinde devam etmesini" sağlamaktır. Bu düzen de anlamdan yoksun olan soyut, istatistiksel bir düzenden ibarettir; ahlaki düzenle pek de alakası olmayan yanıltıcı bir istikrardır bu.

Keza suçlu da, suç eyleminin kendisi gibi, Kracauer'in unsurların bu boş etkileşimine yüklediği anlamda, "yasal olanın olumsuzlanması"na, "toplumsal huzurun bozulması"na tekabül eder yalnızca. Suç eylemlerinin gerekçesi, yalnızca "ideolojik altyapılar" bakımından, " olaydan sonraki gerekçelendirmeler" olarak sunulur. Detektifin suçlu karşısındaki galibiyeti, "polisiye romanda insanların gizemli bir özelliğine bağlı olabilecek paniğin üstesinden gelinmesini" temsil eder. "İnsanın nefesini kesen şey, olayın gücü değil, olguyu belirleyen nedensellik zincirinin opaklığıdır."[80]

Ratio'nun kişileşmiş hali olan detektif ne suçluyla ne de polisle özdeşleşir: "Detektif muammayı, büyük ölçüde açığa çıkarma sürecinden zevk aldığı için çözer." Aslında detektif yasal ya da yasadışı olanı pek umursamıyor olabilir. İronik duruşuyla polise üstünlük sağlar. Polislerin kendi yanlış teorilerinin peşinden gitmelerine izin verir, oysa detektif bunların yanlış olduğunu baştan bilir.

Ama polisiye romandaki belirleyici eylem, aslında "detektifçe tamamlanan, muammanın çözülme sürecidir". "Fiil"den ziyade "faaliyet" olan bu çözme süreci saf düşünsel bir süreç olarak tasavvur edilir, zira detektif "sadece ruhtan değil, ruhun görünümünden dahi yoksundur". Biçimsel akıl muammayı çözer. "Cereyan eden olayın kişilerden yalıtılmış olduğu", böylelikle de bu olaya ilişkin bilginin "olgu kırıntılarının yığılmasıyla" bir araya getirilebildiği bir dünyada bu göreve en uygun araç bu tür bir akıldır. Romanın başında, bu tür gerçekler minimumda tutulmuş ve "nüfuz edilemez bir karanlık" ile çevrilmiştir. Dahası, "malzemenin kendisi de bağlam yoksunlu-

80. *A.g.y.*, s. 162.

ğunun düzene sokulmasına yönelik en ufak ipucuna dahi imkân tanımaz". Polisiye romanın stilistik kurgusundaki temel ilkelerden birine işaret eder bu: "verili olanın verilmemiş oluşu". Başka bir deyişle, "romanda olgular öyle bir düzenlenir ki bunların bir bağlam içinde somutlaşması imkânsız görünür". Duyu izlenimlerinin kaosu şuradan kaynaklanır: Kendi içinde çeşitlilik gösteren mevcut malzeme, biçimsel akıl iş görebilsin diye, kendi biçiminden sıyrılır: "Malzemenin, bağlamın önünde akıp gidişi, malzemeyi salt malzeme konumuna indirir, öyle ki bu malzeme kendi içinde hiçbir düzen taşımaz, biçim kazanabilmesi için aklın onu işlemesi gerekir."[81]

Ratio'nun kişileşmiş hali olan detektif, kategorilere sahip olduğu için, "bu çeşitliliğin kısımları arasında bağlantılar" kurabilmekte; "içkin bağlantının birliği de düşünce tarafından elde edilmektedir". Gelgelelim, fiilen açığa çıkarılan şeyin içkin bir bağlantı içinde kaldığı ve kendi başına hiçbir anlam taşımadığı anlamına gelir bu. Var olan tek bütünlük budur.

Detektifin yürüttüğü faaliyetler bakımından, bu "gerçek" bağlantıları açığa çıkarma süreci, kendi gizli kimliğini korumasına yarayan kılıklara girmesiyle cereyan eder çoğu kez. Toplumun muhtelif alanlarında dolaşmanın önemi şuradadır: Bu alanlarda biricik bireyler bulunmaz, bilakis bu alanlar öyle bir ortam teşkil eder ki "içindeki kişiler her an yeniden üretilebilen nesneler olur". Bu bakımdan detektif, içeriği münferit varlıklar konumuna indirgenmiş bir gerçeklikle deneyler yapar.

Ama bilimsel deneylerin pozitivist tarifinin aksine, burada "rastlantı, sürecin tamamlanması amacıyla deneyin yardımına koşmalıdır. Polisiye romanda, rastlantı psikolojik bir kavram değil... gerçeklik olarak işleyen bir belirlenimin tahrif edilmesidir."[82] Birbirleriyle bağlantısız malzemelerin arasında "rastlantı, insanın bu âlemde anlam bulmayı ummayacağı her yerde hüküm sürer. Nitekim bu rastlantı tesadüfen ortaya atılmayıp, *ratio*'ya tabi olan bir âlemdeki boşluğu doldurur".[83] Böylece polisiye roman, belirleyici eylemi anlamdan sıyırarak ve rastlantıya anlamlı bir olay niteliği atfederek, gerçekliğin içinin boşaltılması işini tamamlar. Başka bir deyişle, Baudelaire'in modernlik tanımındaki tesadüfi ve olumsal unsur burada

81. *A.g.y.*, s. 181. 82. *A.g.y.*, s. 187. 83. *A.g.y.*, s. 188.

en eksiksiz ifadesine kavuşur.

Nitekim, polisiye romandaki rasyonel süreç başlı başına bir amaç niteliği kazanır. Gerçek olaylara anlam bahşetmez, içkin olanın kaosunu aşmaz. "Varoluş zemininden kopmuş olan" ve biçimsel bir rasyonelliği cisimleştiren detektif, arayıp bulma yönteminde kendi kendini tüketir. Detektifçe ortaya çıkarılan sır bile, "kendi başına hiçbir şey anlatmayan şu ya da bu olgu"da yatar çoğunlukla.

Dolayısıyla, anlamından ve sahici insan duygularından sıyrılmış bir dünyada "polisiye romandaki belirleyici eylemin karşılık geldiği hissin düpedüz gerilim olması" hiç de şaşırtıcı değildir. "Gerilim, oyuncu ile karşısındaki oyuncu arasında geçen mücadeleyi, sırrın nasıl açığa çıkacağı konusundaki belirsizliğin gerilimini doğurur."[84] Ama bu gerilim "varoluşsal gerilimden doğan anlamlı bir his değil, ruhu çekip alınmış kişide belirli olan şeyin içkin-geçici seyrinin yansımasıdır; daha doğrusu, yaratma sürecine tekabül eden bu ruh biçiminde bu sürecin içeriği kaybolur".

Peki polisiye romanın finali nasıldır? Final, "*ratio*'nun tartışmasız zaferi, trajedi içermeyen bir sondur, ama *kitsch*'in estetik bileşenlerinden olan duygusallıkla yüceltilir". *Kitsch*, gerçekliğe bir kez olsun dokunmadan geçip gitmiş olan şeyde bir uzlaşma gerçekleştirir. Anlam kazandıracağını iddia ettiği şeye gerçeklik kazandıramaz. Polisiye romanda,

> *Ratio*... tartışmasız içkin bağlantının ortaya konmasının aynı zamanda sonun geldiğini gösterdiğine ikna eder okurun şaşkın hissiyatını. Bu son –ki aslında son değildir, zira yalnızca gerçekdışılığı bir sona ulaştırır– gerçekdışılık duygusu uyandırır ve finalde de olmayan çözümler, sırf olmayan cennet dünyayı ele geçirebilsin diye ortaya konur. Böylece *kitsch*, en yüksek âlem kisvesine bürünmüş olan gerçeklikten yoksun bırakılmış düşünceyi ele verir.[85]

Kracauer'in sondaki ifadeleri, sonradan öne sürdüğü "hayatın gölgede bırakamayacağı bir *kitsch* bulunamayacağı"[86] savının ışığında okunmalıdır belki de.

Kracauer'in modernliğin yüzeysel fenomenlerinin analizine yönelik ilk kapsamlı girişimi kimi yönlerden önemlidir. Kracauer'in

84. *A.g.y.*, s. 197-8. 85. *A.g.y.*, s. 204.
86. Kracauer, *Das Ornament der Masse*, s. 280; *Kitle Süsü*, s. 251.

birbirine karşıt olan, dinsel cemaat dünyası (sahici insan varoluşu) ile polisiye roman dünyasını (gerçekdışı şeyleşmiş akıl dünyası) neredeyse alegorik bir şekilde sunuşu, hem Lukács'ın "anlamla dolu çağlar"ın karşısına koyduğu "aşkın yersiz yurtsuzluk" imgelerini, hem de Weber'in Batı rasyonelliğinin kaderine dair muğlak analizini somut bir alana taşımasına imkân verir. Bu karşıt dünya görüşlerinin geliştirilmesi, sonraları Lucien Goldmann'ın –ki o da Lukács'ın erken dönemdeki yazılarından yola çıkmıştır– *Kant* çalışmasında ve daha yetkin şekilde de *Gizli Tanrı*'da ortaya koyduğu sosyolojik analizlerini akla getirir. Kracauer'in Tanrı'nın ve insani anlamın mevcut olmadığı bir dünyayı tarif edişi, Goldmann'ın *Gizli Tanrı* çalışmasını hatırlatır aslında. Kracauer'in çalışması felsefi bir yönelime sahip olsa da, şeyleşmiş bir dünya tasvirini, evvelce Lukács'ın yaptığından çok daha somut bir şekilde ortaya koyar. Ayrıca biçimsel aklın ve idealist felsefenin bir eleştirisidir.

Kracauer'in sonraki yapıtlarına baktığımızda, gelecekte izlenecek birtakım yolların zaten belli olduğunu görürüz. Kracauer'in çalışması –*Beyaz Yakalı İşçiler*'de açıkça ortaya koyduğu– gerçekliğin ancak en uç noktalarından kavranabileceği savının kanıtıdır. Hiç şüphesiz ki anlamdan yoksun dünya imgesi, polisiye roman incelemesinde en üst noktasına götürülür. Diğer araştırmacıların da işaret ettiği gibi, Kracauer'in sonraki toplumsal analizi, gerçekliğin meçhul alanlarına nüfuz eden detektif figürüyle aydınlığa kavuşur. Hatta tarih üzerine yazdığı son yapıtında Kracauer, sürgün yıllarını detektif sunumunu andıran bir tarzda betimler. Sürgün adamın "aidiyeti kalmamıştır. Nerede yaşamaktadır peki? Yurdun dışında olmanın yarı-boşluğunda... Sürgünün gerçek varoluş tarzı... dış görünüşlere... nüfuz etme... işiyle karşı karşıya kalmış bir yabancının varoluş tarzıdır."[87] Bu bağlamda, Kracauer'in yöntemi naif ampirizmdir. Kracauer'in eleştirel perspektifi, polisiye roman incelemesinde henüz eleştirel gerçekçilik olarak tastamam geliştirilmemiş olsa da, gerçekliğin gerçekdışılığından yola çıkmaya ve görünüş seviyesinin ötesine geçmeye teşvik eder kendisini. Gelgelelim detektif gibi, dünyevi gerçeklik dünyasına nüfuz edebilir yalnızca. Keza detektif gibi, Kracauer de tesadüfi olan karşısında büyülenmiştir.

87. Kracauer, *History*, s. 83-84.

Aslında Jay'in öne sürdüğü üzere, Kracauer'in muhtelif tasarılarının tümü "olumsallığı unutuluştan kurtarmaya yönelik ortak gaye"yi içerir.[88] Ama sonraki yapıtlarında Kracauer'in toplumsal gerçeklik mozaiğini aydınlatışı, maddi ve toplumsal dünyanın labirentlerine nüfuz edişi, kendisinin gözlemlediği ve deneyimlediği şeylere somut anlam kazandırmasını temel alır. Gerçekliği anlatmak yerine, gerçekliğin gizli anlamlarının peşine düşer.

IV

Sürekli anlam izlerinin peşinde olan detektif, "her zaman açığa çıkarılacak bir şeyler bulacaktır önünde", ama onun işi hiçbir zaman bitmeyecektir. Ama iyi polisiye romanın "zekice düzenlenmiş labirenti" büyük ölçüde düşünsel bir biçim yaratımıdır. 1920'lerin ortalarından 1933'te *Frankfurter Zeitung*'un tefrika bölümünden kovuluncaya kadar, Kracauer gazete için çok sayıda metin yazmıştır ki bunlar kendisi için çok daha gerçek olan bir başka labirentle –metropol labirentiyle– meşguliyetini ortaya koyar.[89] Polisiye roman, düşünsel bir biçim labirenti için "kusursuz bir örnek" arz ediyorsa, o zaman Kracauer'e göre, labirent olarak kavranacak toplumun kusursuz örneği de şehirdir. Peki Kracauer'in peşine düştüğü şey nedir? "Gevşeyen soyut biçimsel ilişkiler" bağlamında, "sahici bilişsel içeriklerin toplumsal kümeden ihraç edilmesi, bu içeriklerin bastırılmasına yol açar. Bunlara dikkat etmek istenmez, üzerinde durulmayıp geçilir. Gelgelelim insani olan şeyler de yalnızca bunların himayesindedir."[90] İşte Kracauer'in peşine düştüğü de unutulmuş, yitik, bastırılmış bu insanlık izleridir. Yitik deneyime ait bu fragmanlar el altında hazır bulunmaz. Aranıp bulunmaları ve yapısını yitirmiş şeylerden yola çıkılarak tekrar inşa edilmeleri gerekir.

Kracauer'in yapıtında şehir imgeleri kısa denemelerinde bulunabilir. Bunlar –sonradan Benjamin'in "On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti" diye tarif ettiği– Paris'le ve Weimar Almanyası'nda modern-

88. Jay, "Extraterritorial Life", s. 50.

89. Bunların çoğu şu derlemede bir araya getirilmiştir: S. Kracauer, *Strassen in Berlin und anderswo*, Frankfurt, 1964.

90. S. Kracauer, "Neue Detektivromane", *Frankfurter Zeitung*, 24 Nisan 1927.

liğin odağı olan "yeni" Berlin şehriyle ilgilidir büyük ölçüde. Deneme biçimindeki bu kısa yazılar, gelip geçici fenomenolojik analiz niteliğine bürünür. Hem biçim hem de içerik bakımından, bu yazılar parçalanmış modernliği yansıtır büyük ölçüde. Şehrin gerçekliğiyle ilgili çeşitli yönlerin "bilinçli inşaları" olan bu yazıları, *neue Sachlichkeit* (yeni nesnellik) akımı sebebiyle Weimar Almanyası'nda popüler olan ve Kracauer'in açık açık mesafe koyduğu röportaj çalışmalarından ayırmak gerekir. Inka Mülder, "kapsamlı teori" ile ilişki kurma iddiasında olmayan bu parçalı imgelerin özünü iyi kavramıştır. Bu şehir imgelerinin temelinde,

> ...her şeyden önce, şehrin parçalı göstergelerin bir labirenti olarak deneyimlenmesi bulunur ki bu göstergelerle bağlantılı olarak da yüzeysel olanın fenomenolojisi gizli *genius loci*'ye girmenin bir yolunu arar; aynı zamanda bu deneyimin önkabulü de bulunur: Alışıldık perspektifi delip geçen bir şaşkınlık, nesneyi, mevcut görüşün "yukarıdan geliyormuş" gibi şeyleştiği, nesnenin uzlaşımsal bağlamının aldatıcı aşikârlığından kurtarır; son olarak da topografik şifreler deşifre edilir...
>
> Kracauer'in... yüzeysel imgeleri metaforik olarak deşifre etmekte niyeti, "dilsiz" ve "bilinçdışı" fenomenleri, doğalmış gibi görünen şeyleşmelerinden kurtarmak, tarihsel olarak "aydınlatmak", adeta canlı bırakmaktır.[91]

Bu imgeleri ve betimlemelerini incelemeden önce, bunların hem biçim hem de niyet açısından Kracauer'in önceki yapıtlarından kesin bir kopuş meydana getirdiğini belirtmekte yarar var. İmgeler, önceki yazılarından çok daha dolaysız bir şekilde, maddi, somut nesnenin deneyimine yönelmiştir. Kısa denemeler, modernliğin özünü Kracauer'in önceki kapsamlı monografilerinden, hatta sonrakilerden de çok daha iyi kavrar. Aslında haklı olarak şunu iddia eder Mülder: "Bu küçük incelemeleri bilmek, Kracauer'le esaslı bir şekilde karşılaşmanın önkoşuludur."[92]

Bunlar içinde, ilkin "Berlin Manzarası"[93] başlığını taşıyan denemede, Kracauer şehir denen labirente duyduğu ilginin bir boyutunu ortaya koyar. İki tür şehir imgesini birbirinden ayırmakla başlar işe. Bir yanda, "bilinçli bir şekilde oluşturulmuş" imgeler vardır ve bun-

91. Mülder, *Erfahrendes Denken*, s. 155-6. 92. *A.g.y.*, s. 14.

93. S. Kracauer, "Berliner Landschaft", *Frankfurter Zeitung*, 8 Kasım 1931. "Aus dem Fenster gesehen" başlığıyla, Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 51-3. Göndermeler bu baskıyadır.

lar Baedeker rehberlerinde genellikle "küçük bir yıldızla işaretlenmiştir". Diğerleri ise –ki Kracauer'in aradıkları bunlardır– "kendilerini gayriihtiyari ifşa eder". Bunlar,

> ...bilinçli bileşim olmayıp... *tesadüfi yaratımlardır* (*Geschöpfe des Zufalls*). Yığın yığın taşların ve dizi dizi sokakların bir arada bulunduğu her yerde, ki bunları meydana getiren öğeler çok çeşitli yönelimlere sahip ilgilerden doğar, kendisi hiçbir zaman şu ya da bu ilginin nesnesi olmayan bir şehir imgesi vücut bulur. Doğa ne kadar inşa edilmişse, bu imge de ancak o kadar inşa edilmiş olup bir manzaraya benzer, zira kendini bilinçsizce ortaya koyar. Nasıl göründüğüne aldırış etmeksizin, zaman içinde parıldamaya devam eder.[94]

Bunun ardından Kracauer Berlin'deki Charlottenburg istasyonundan kalkan trenlerin devasa konut duvarlarının ardından aniden çıkıp gittiği bir demiryolu köprüsüyle kesişen sokakların ve göze çarpmayan bir meydanın "masalsı hüneri"ni sunar. Çok açık ki şehre büsbütün şaşkınlık ve huşu duygularıyla dolu çocukça bir bakıştır bu; "bir sonraki köşenin hemen ardında inşa edilmiş Varşova ve Paris gibi ünlü şehirlere doğru hızla giden devasa ekspres trenlerin" oluşturduğu manzaradır. Bazı *neue Sachlichkeit* ve Amerikan gerçekçi resimleri ile yirmiler ve otuzların filmlerinde bulunan bir imgedir bu. Kracauer'in burada sunduğu manzara "ham bir Berlin"e aittir. "Bu imgede... şehrin çelişkileri, pürüzleri, açıklığı, eşzamanlılığı, ihtişamı gayriihtiyari ifade edilmiştir. *Şehirlere ilişkin bilgi, şehirlerin rüyayı andıran dışavurumcu imgelerini deşifre etmeye bağlıdır.* [Vurgu bana ait.]"[95]

Dolayısıyla şehrin çeşitli boyutlarıyla ilgili bu imgeler bizim için yaratılmıştır. Kracauer, sosyoloji ve mimarlık alanlarında aldığı eğitim ve güçlü görsel algısıyla, şehir hayatının tesadüfi fragmanlarının peşine düşerek, bunların gizli anlamını açığa çıkarmayı ve böylece genel olarak modernliğin bazı özelliklerini göstermeyi amaçlar. Ama Kracauer'in yöntemi şehir imgelerinin salt temsiline yönelik bir yönteme indirgenemez. Nesnenin birliğini yok etmiş ve yok etmeye de devam eden toplumsal bir gerçeklikte, Schröter'in "bütünlük özlemi" adını verdiği şeyin teşvik ettiği eleştirel bir yöntemdir bu. Kracauer'in imgeleri, şeylere ilişkin "sıradan görüşte söz konusu

94. Kracauer, *Strassen in Berlin*, s. 51. 95. *A.g.y.*, s. 53.

olduğu gibi, salt verili olanı ele alan", dolayısıyla da "tesadüfi olana dair karmakarışık bir tasnif"ten ibaret değildir.[96] Kracauer'in yaklaşımına özellik kazandıran, Mülder'in "deneysel düşünce" dediği ya da Schröter'in şu sorunla karşılaşma diye anlattığı şeydir: "Deneyimin her kırıntısıyla bilgi gerektirmesine karşılık bilgi de deneyim gerektirir. İkisi birbirine olabildiğince yakınlaştığında, maddi gerçeklik de anlamlı bir imge halini alır."[97] Zohlen'in düşündüğü üzere, Kracauer imgelerini betimlemenin çok üstüne çıkarır ve metninin çoğu kez başlığında ya da giriş cümlesinde bu süreç belirtilir. "Sözü edilen süreç 'röprodüksiyon' yerine yapıbozumu mümkün kılar: Kracauer nesneye duyulan, gündelik bakış açısından gelen güveni yok eder, zira metin aracılığıyla yeni ve farklı bir algılama ve yorumlama olanağı inşa eder."[98] Kracauer'in açıklığa kavuşturduğu sokaklara ve kamusal mekânlara dair okurun kendi bilgisine duyduğu güven öyle bir alaşağı edilir ki nesne gözümüze bambaşka görünür.

Kracauer'in gitgide eleştirel, materyalist bir hal alan bakışı, Marx'ın yapıtlarıyla giderek daha çok karşılaşmasından ve Marksist çevrelerle, özellikle de zaman zaman gergin bir ilişki içinde olduğu Bloch, Benjamin ve Adorno ile daha fazla haşır neşir olmasından kaynaklanıyordu. 1926 ve sonrasında yazdığı yazıların özel bir ideoloji eleştirisine bürünmesi, aynı zamanda Simmel'in sosyolojik çalışmalarından ve saf bir betimleyici fenomenolojiden gitgide uzaklaştığını da gösterir. Göreceğimiz üzere, "Kitle Süsü" (1927) ve "Fotoğraf" (1927) üzerine yazdığı denemelerden ve kitle kültürüyle, özellikle de sinemayla (karş. "Sinema ve Toplum", 1927) karşılaşmasından da açıkça bellidir bu.

Kracauer erken dönemdeki şehir imgelerinde çoğunlukla yabancı şehirleri (Marsilya, Positano), öncelikle de Paris'i ele alır. Her örnek bakımından doğru olmamakla beraber, Kracauer'in Paris ve Berlin'in şehir manzaralarına dair imgelerini yan yana koyarsak, Paris'e daha olumlu bir tepki verdiği görülür. Bu durum, tarihsel olan ile yeni olanın, rüya ile kâbusun, insanlık ile boşluğun yan yana konmasından kaynaklanır kısmen. Şehir imgelerinden biri olan

96. Schroter, "Weltzerfall und Rekonstruktion", s. 33.

97. *A.g.y.*, s. 32.

98. G. Zohlen, "Text-Strassen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei S. Kracauer", *Text+Kritik* içinde, 68, s. 62-72, özellikle s. 63-4.

"Paris Gözlemleri"nde (1927, Paris hayatına ilişkin vinyetlerin tipik bir derlemesi, neredeyse bir montajıdır),[99] Kracauer Paris ile Berlin arasındaki karşıtlıkları gayet açık bir biçimde belirtir. Nesnesinden belli bir uzaklıkta olmasını öngören ilk sahne "Berlin'den görülen" Paris'le ilgilidir; bu sahnede, "sorunlarıyla beraber Paris'e gelen" Berlin'li Alman, "devasa bir *taşra şehrine* getirildiğini sanır... hayat ve toplum yüzyıl öncesine aitmiş gibi görünür." Berlin'e "burada bir kez daha, ham gerçeklik denen şeyi teneffüs ettiğinin farkında olarak" döner. Ama Paris, geleneği olan, "müzelik eserler bulundurmayan ama sahip olduğu eskiden kalma şeyleri canlı bir şeymişçesine elinde tutan" bir şehirdir (şayet Fransa'da ayakta duran bir şey, Almanya'da da harap olmamışsa, bunun tek sebebi o şeyin bizim için hiçbir zaman yaşamamış olmasıdır)." Paris'in sınıflara ayrılmış toplumu, görünüşte zamandan bağımsız olan, yerinden edilmiş bir köylü sınıfının "volkanik lavları" üzerine inşa edilmiştir ve "mahalleleri ve barları aranacak olsa, toplumun yüksek kesimine ilişkin imgeden silinmiş olan Fransız Devrimi'nin niye gerçekleştiği anlaşılabilir". Aslında "Paris'teki sıradan insanlar toplumun kendisinden biraz daha fazla umut verir".[100]

Nasıl Benjamin modernliği, antikite olarak kavranan şehir ile modernlik olarak kavranan kitlelerin yan yana gelmesi diye tanımlamışsa, Kracauer de Paris'teki sıradan insanları, kökleri tarihsel bir bağlamdaymış gibi konumlandırır. Paris "çağın izlerini taşır alnında. Evlerinin gözeneklerinden hatıralar fışkırır; Madeleine'deki anıtları devamlı yağmur yıkar, öyle ki bunlar kar beyazdır. Çağın beyazı rengini verir şehre. Gelgelelim şehir, örtüsünün altında korunaklı bir şekilde yaşar ve ilk günkü gibi yenidir."[101] "Bir Kent Planının Analizi"nde (1928)[102] Kracauer, Paris'teki eski ile yeni arasındaki, *faubourg*'lar (varoşlar) ile merkez arasındaki karşıtlığı belirtir tekrar. "Bazı Paris varoşları sıradan insanlar için devasa sığınaklar-

99. S. Kracauer, "Pariser Beobachtungen", *Frankfurter Zeitung*, 13 Şubat 1927.

100. *A.g.y.*

101. S. Kracauer, "Ein PaarTagen Paris", *Frankfurter Zeitung*, 5 Nisan 1932.

102. S. Kracauer, "Analyse einer Stadtplans" (1928), Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 14-17; Türkçesi: "Bir Kent Planının Analizi", *Kitle Süsü* içinde, s. 18-20.

dır"; sığınakların biçimi "kesinlikle burjuva olmadığı gibi –bacalar, barakalar ve şoselere bakılacak olursa– proleter de değildir. Sefil olduğu kadar insanidir de. İnsaniliği varoşlardaki varoluşun, doğal bir yaşamın bu varoluşa bir tür doygunluk hissi veren kalıntılarını barındırmasından kaynaklanır. Bu doygun varoluşun yıkıma aday olması çok daha önemlidir gerçi". Dolayısıyla "devrimlerin varoşlarda döllenmesi tevekkeli değil. Şansları da kıt, duyulara hitap eden parıltıları da". Alttaki dünyaya karşılık, üstte duran merkezdeki bulvarlar dünyası, amaca ya da zamana aldırış etmeyen, çok farklı bir kalabalık içerir: "zamana aldırmadan, usul usul akıyor". Burada, "Gece hayatının merkezlerinde aydınlatma o kadar şiddetli ki, insan kulaklarını tıkamak zorunda kalıyor. Lambalar insanlara ışık saçmak için değil, kendi keyifleri için toplanmış. Parlak haleleri geceyi aydınlatmak istiyor ama tek yaptıkları onu püskürtmek. Daha ne dediklerini anlamaya kalmadan, reklam mesajları beyne kazınıyor. Peşleri sıra kopup gelen kırmızı parıltı, tefekkürün üstüne bir örtü gibi yerleşiyor."[103]

Evvelce Kracauer "Paris'in Sokaklarındaki İnsanlar"da (1927)[104] benzer bir temayı ele almıştır. Paris'in sokaklarında "yeşeren sıradan insanlardan oluşan bitki örtüsüdür. Toplumun yüksek kesimleri arabaların içine ve evlerin dört duvarı arasına çekilip ortadan kaybolurken, bu sıradan insanlar evlerden dışarı taşar her yerde... Bu insanların toprağı kaldırımlardır, evleri de kamusal alan. İşçilerden, tüccarlardan, kondüktörlerden meydana gelseler de, istatistikler tarafından yutulmamışlardır. Bu insanlar hayatlarını sürdürebilecekleri şehir manzarasını yaratmışlardır; kralın ve aydınlanmış yüksek burjuvazinin mimarlık perspektifinden pek de zarar görmemiş, yıkılmaz bir hücre ağıdır bu. Hücrelerin küçüklüğü insan oranlarının ve ihtiyaçlarının küçüklüğüne tekabül eder... İnsanlar tıpkı şehrin sokak ağları gibi hesaba kitaba gelmezler." Gelgelelim bu kültür "göğe doğru yayılmaz", dağılır gider, "biçimleri bir yüzey oluşturmadan kırılıverir, nesneleri de renksiz bir şekilde yan yana durur". Bir araya getirilip "okunabilir bir örüntü" haline sokulmaya karşı koyar her za-

103. *A.g.y.*, s. 20.

104. S. Kracauer, "Strassenvolk in Paris", *Frankfurter Zeitung*, 12 Nisan 1927. Tekrar basımı: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 127-31.

man. Buna karşılık, "burjuva toplumu dolaysız ânın ötesindeki güvenliği arar ve tıpkı caddeler gibi düz olan bir doğru sisteminde hareket eder (elbette bu sistemin hiçbir kalıcılığı yoktur). Sıradan insanları temsil eden imge *doğaçlama bir mozaiktir*. Pek çok boşluğu olduğu gibi bırakır." Başka bir yerde de şunu açıklar Kracauer: "Şehirlerin değeri doğaçlamaya imkân tanınan yerlerin sayısına göre belirlenir".[105]

Kracauer'in Paris imgeleri, Paris labirentinin yalnızca mekânsal değil, aynı zamanda zamansal olduğu anlamına gelir. Paris'in deşifre edilebilir bir tarihi vardır. Gelgelelim bu tarihi sonraları Kracauer'den ziyade Benjamin kendine iş edinmiştir. Paris'te bir labirent teşkil eden sıradan insanlar (sonraları Benjamin kalabalıkların labirentinde yolunu bulmaya çalışan *flâneur*'den bahseder gene) bu tarihsel ağa yerleşmiştir. Kalabalık ile sokaklar ağı, öğeleri "bir bedenin organları gibi birbirlerine geçmiş" bir takımyıldız oluşturur. Kracauer "Bir Paris Sokağı Hatırası"nda (1930)[106] hedefinden –takıntılı bir şekilde kendini kaptırdığı bir sokaktan– şöyle bahseder: "Saatlerin ve yılların âlemine açılan, bir hırsızın izlediği yolda" ilerliyor gibidir ve "bu âlemin sokak sistemi, tıpkı şehrinki gibi labirentimsi bir tarzda sunulmuştur". Kracauer'in amacı, Proust'unki gibi, salt "kayıp zamanın izinde" olmak değil, aynı zamanda kayıp tarihin izinden gitme girişimidir. Paris'te bunu yapmak hâlâ mümkündür, zira orada "şimdi geçmişin parıltısına sahiptir. İnsan canlı sokaklarda yürüyorken, bu sokaklar hatıralar kadar uzaklaşmıştır çoktan; bu sokaklarda gerçeklik ile bu gerçekliğe ait çok-katmanlı rüya birbirine karışır ve artıklar ile takımyıldızlar bir araya gelir."[107] Hatta Kracauer "labirentin düzenini ancak rüya görenler bilir," der.[108] Aynı şey, mimarlığın deşifre edilmesi için de geçerlidir: "Mimari fragmanlar, ancak yetişmiş bir kimsenin deşifre edebileceği şifreli

105. S. Kracauer, "Stehbars im Süden", *Frankfurter Zeitung*, 8 Ekim 1926. Tekrar basımı: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 66-8, özellikle s. 68.

106. S. Kracauer, "Erinnerung an einer Pariser Strasse", *Frankfurter Zeitung*, 9 Kasım 1930. Tekrar basım: S. Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 9-15; ayrıca *Text + Kritik* içinde, 68, s. 55-8. Göndermeler bu baskıyadır.

107. *A.g.y.*, s. 58.

108. S. Kracauer, "Zwei Flachen", *Frankfurter Zeitung*, 26 Eylül 1926. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 11-13, özellikle s. 12.

mesajlardır. Nasıl tek bir sözcük, sevgilinin sırrını âşığı için ele verirse, yetişmiş bir kimse de kendilerini hemen ifşa etmeyen caddelerden, sokaklardan, meydanlardan devşirir bu mesajları."[109]

Ama Paris'in "sonsuz sokakları"[110] olsa da, bunların hiçbiri, Kracauer'in ışık tuttuğu "tarihdışı bir doğası" ve "her yerine nüfuz etmiş biçimsiz bir huzursuzluğu"[111] olan avangard Berlin şehri ile kıyaslanamaz. Bu sokaklardaki zaman boş, tarihdışı bir zamandır. Kracauer "Hatırasız Sokak"ta (1932)[112] çok canlı bir tarzda sunar bunu: "Bazı sokaklar sonsuza dek yaşayacakmışçasına yaratılmış görünürken, şimdiki Kurfürstendamm hiçbir şeyin kalıcı olmasına imkân tanınmayan, akıp giden boş zamanın cisimleşmiş halidir." Cephelerindeki "ebedi değişim", devamlı değişen dükkânlar ile diğer işletmelerin "köksüzlüğü bunların hatırasını siler atar". Çoğu "köklü bir işletme duygusu yaratma çabasına artık girmeyip, daha en baştan doğaçlama izlenimi uyandırır". Bir işletme diğerinin yerini aldığında –ki burada Kracauer'in aklında, eskiden sık sık uğradığı ama artık yerinde şekerci dükkânı bulunan bir kahve vardır– ilk işletmenin gerçekliği,

> ...geçersiz kılınmakla kalmayıp, sanki hiçbir zaman var olmamış gibi tamamen yerinden edilir. Eksiksiz şimdiliği dolayısıyla, öyle bir unutulma haline düşer ki artık onu hiçbir güç kurtaramaz oradan; o zaman da gündelik hayatın bir kez daha üzerine kapanıverdiği *tesadüfi* bir şey haline gelir. Başka yerlerde geçip giden şey, ömrü boyunca mesken tuttuğu yerde sabit kalır; Kurfürstendamm'da ise arkasında hiçbir iz bırakmadan çeker gider... yeni işletmeler mutlak surette yenidir hep, bunların yerinden ettikleri de tamamen yok olmuştur. Bir zamanlar var olan, bir daha hiç görülmemek üzere yitip gitmektedir, daha yeni ortaya atılansa şimdiden birilerince yüzde yüz ele geçirilmiştir. Pek altın madeni tespit edilmemiş olsa da kolonilerde ve altına hücumun yaşandığı şehirlerde olduğu gibi, burada da bir çıldırma hali hüküm sürer. Çoğu bina, geçmişle şimdi arasında bir nevi köprü olan süslerden mahrumdur. *Yağmalanmış cepheler zamanda hiçbir müdahaleye uğramaksızın durmaktadır ve arkalarında cereyan eden tarihdışı değişi-*

109. S. Kracauer, "Die Beriihrung", *Frankfurter Zeitung*, 18 Kasım 1928.

110. *A.g.y.*

111. S. Kracauer, "Berlin in Deutschland", *Frankfurter Zeitung*, 14 Ağustos 1932.

112. S. Kracauer, "Strasse ohne Erinnerung", *Frankfurter Zeitung*, 16 Aralık 1932. Tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 19-23; ayrıca *Text+ Kritik* içinde, 68, s. 59 61. Göndermeler bu baskıyadır.

min simgesidirler artık. Yalnızca giriş kapısından seçilen mermer merdiven doludur hatıralarla: Savaş öncesi dünyasının üst sınıflarının hatıralarıyla.[113]

Burada Kracauer, en güçlü şekilde, modernliğin boş zamanındaki tesadüfilik deneyiminin ötesine geçip tarihsel deneyim olanağına varmaya çalışmaktadır. Keza, gündelik gerçekliğin görünen yüzü altında, cephelerin altında yatan şeyi ortaya çıkarmaya da çalışmaktadır. Belki önceki şehir imgelerinden çok daha bariz bir şekilde, analizinin bir başka boyutu burada açığa çıkmaktadır. Zohlen'e göre bütün metne nüfuz etmiş olan "ekonomi motifi":

Ev harap hale gelir, çünkü ekonomik bakımdan yaşayamamaktadır artık. Fetiş "yeniliğin" yürürlüğe konması, altına hücumun yaşandığı bir şehre özgü çıldırma halidir (yirmilerin altın madenleri tüketiciydi!). *Gerçekliğin hayaletinde*, moda, lüks ve emtia içeren kurumlar çıkar ortaya. Bu motifte, Kracauer doğal, bilimsel kesin zaman hesabı ile bunun başlıca önkoşulu olduğu ekonomik çıkarlar arasında eleştirel ve tartışmaya açık ilişkiyi ortaya koyar.[114]

Burada sunulan hayaletimsi nesnellik "hüküm süren hep-aynı güncelliğin, daha doğrusu tarihdışı bir şimdi'lik olan fetiş 'yeniliğin' çıldırma haline" özgü nesnelliktir.[115]

"Tekrar"da (1932)[116] bu tarihdışı güncellik içinde yaşamanın kişisel, deneyimsel sonuçları Berlin'e konumlandırılır gene; burası,

... insanın her şeyi unutuverdiği yerdir; aslında bu şehir bütün hatıraları silmeye yönelik sihirli araçlara sahip görünmektedir. Berlin şimdiki zamandır ve dahası mutlak surette şimdiki zaman olmasıyla da gurur duymaktadır. Berlin'de bir süreliğine kalan kimse, sonunda nereden geldiğini bilemeyecektir pek. Varoluşu çizgiye değil, bir dizi noktaya benzer; günü geçtiğinde bir köşeye atılıveren gazeteler gibi yenidir her gün. Daha yeni ortaya çıkmış olanın bu denli hızlı yerinden sarsılabildiği benim bildiğim bir başka şehir yok. Hiç şüphe yok ki başka yerlerde de meydanların, şirket adlarının ve kurumların imgeleri dönüşür; ama geçmişin dönüşümlerinin bu denli kökten bir şekilde hafızadan silindiği tek yer Berlin'dir. Çoğu insan, tam da manşetten manşete yaşanan bu hayatı heyecan verici bulur; bunun sebebi kısmen önceki varoluşlarının tam da yok olma ânında ortadan

113. *A.g.y.*, s. 61, vurgu bana ait.
114. G. Zohlen, "Text-Strassen" *Text+Kritik* içinde, 68, s. 65-6.
115. *A.g.y.*, s. 64.
116. S. Kracauer, "Wiederholung", *Frankfurter Zeitung*, 29 Mayıs 1932.

kaybolmasından fayda sağlamaları, kısmen de safi şimdiki zamanda yaşarlarken iki kat daha fazla yaşıyor olduklarına inanmalarıdır.[117]

Gelgelelim, bu şimdi'lik ânı, hiçbir zaman şimdi olarak kalmaz. Yok olmak üzeredir hep. Evvelce Simmel'in ima ettiği ve Benjamin' in daha da fazla meşgul olacağı metropole özgü varoluştaki hep-yeniye ve zaman bilincinin sürekli dönüşümüne yönelik sonu gelmez arayış da buradan kaynaklanır.

Kracauer'de –sonraki Weimar şehir imgelerinde– ekonomi ve tarihdışı şimdinin gelip geçiciliği ana motif olmakla beraber, kişisel deneyimle daha yakından ilişkili bir başka motif vardır: *angst*, yani endişe. Detektifin soyut dünyasında olduğu gibi, ihtişamından sıyrılmış metropolde de sürekli bir gerilim ve korku vardır. Nasıl boş zaman, tarihsel olaylarla değil de tesadüfi, gelişigüzel olanla doldurulmuşsa, boş mekân da oyalanmayla, eğlenceyle doldurulmuştur. Örneğin –"Resimli Kartpostal"da (1930)[118] sunulan– geceleyin anıtsal Kaiser-Wilhelm Kilisesi'ni çevreleyen "dünyevi" ışıklar, kiliseye "sırla dolu bir cazibe" kazandırır ki bu da gerçekte "kilise ziyaretçisinin gündüzünden gecenin dehşetini kovmak için geceyi gündüze dönüştüren", "ışıktan cephelerin bir yansıması"dır. Aydınlatılan anıtlardan, neon ışıklı tabelalardan ve reklam panolarından gelen bu ışıktan cephe, "üstün gelmeyi isteyen yorgunluğa, ne pahasına olursa olsun kaçıp gitmek isteyen boşluğa" saldırır topyekûn. Delice bir vahşetle, kalabalıkların üzerinde gürleyen bu ışıklar, onları yumruklar ve ezer... varoluşun karanlığına karşı şimşek gibi çakan bir itiraz, hayata duyulan açlığa karşı bir itirazdır bunlar."[119]

Bu dehşet duygusunun diğer göstergeleri şehir merkezinin dışında bulunur. Bir demiryolundaki "Altgeçit" (1932)[120] de bu "dehşet duygusu"nu taşır; burada "kapalı, sarsılmaz konstrüksiyon sistemi ile dehşeti yaratan, uzaklaşan insan yığını arasında karşıtlık" vardır. Boş meydanda da "çeyrek dairenin gücü" hiç merhamet göstermeksizin, bireyi tek başına tam ortada yakalar: "Endişe çırılçıplaktır."[121]

117. *A.g.y.*

118. S. Kracauer, "Ansichtspostkarte", *Frankfurter Zeitung*, 26 Mayıs 1930.

119. *A.g.y.*

120. S. Kracauer, "Die Unterfuhrung", *Frankfurter Zeitung*, 11 Mart 1932. Tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 48-50.

121. Kracauer, "Zwie Flachen", s. 26.

Bu dehşet duygusu, "Sokaktaki Çığlıklar"da (1930)[122] en üst düzeye ulaşır. Kracauer, "evlerinin önünde yemyeşil ağaçlar" bulunan Batı Berlin'in "dostane ve temiz" sokaklarında açıklanamaz bir "endişe"nin olduğunu fark eder, "panikvari bir korku" izlenimi edinir. Bu sokakların uyandırdığı endişe duygusu belki de şundan kaynaklanıyordur: "Bu sokaklar sonsuzluk içinde kaybolur gider; bu sokaklardan geçen otobüslerin içindeki insanlar uzaktaki varış noktalarına kadar süren yolculukları boyunca kaldırımların, vitrinlerin ve balkonların oluşturduğu manzaraya, sanki hiçbir zaman otobüsten inmeyi düşünmeyecekleri bir nehir vadisinde ya da şehirdeymişçesine kayıtsız gözlerle bakarlar; bu sokaklarda sayısız insan dolaşır, tıpkı desenli bir kâğıttaki doğrusal bir labirent gibi amaçları meçhul yeni insanların yolları kesişir. Her halükârda bazen bana öyle geliyor ki sanki olası bütün gizli yerlerde patlamaya hazır bir bomba duruyor ve her an gerçekten patlayabilir."[123] Kimi zaman da "dayanılmaz bir gerilimle yüklü" bu sokaklarda "Nasyonel Sosyalist bir çete"nin gürültülü şiddeti patlak verir, ama Kracauer'in aklından geçen bu değildir.

Buna karşılık, "siyasi isyanların kokusunun her yere yayılıp kaldığı koca koca alanlar vardır şehirde; Neukölln ya da Wedding gibi. Buralardaki sokaklar tam da doğaları gereği siyasi gösteriler içindir." Bu sokakların doğasını daha en baştan kavramak mümkündür.

> Bu tür mekânların aksine, batıdaki bu sokaklarda nesnesi olmayan bir dehşet kol gezer. Bu sokaklar ne proleterin meskenidir ne de isyanlara tanıklık eder. Buradaki insanlar birbirlerine ait değildir ve komünal eylemlerin ortaya çıktığı atmosfer de hiç mi hiç yoktur bu sokaklarda. Burada hiç kimse başka birinden bir şey beklemez. Belirsiz bir şekilde, içeriksiz ve boş yayılırlar.[124]

Aslında, sanki sokaklar "boşluklarıyla haykırmaktadır".

Başka bir deyişle, Kracauer'in peşinde olduğu şey, "*gündelik hayatın sinirliliğiyle*" ve toplumsal bunalımla ilişkisi bulunan "olayların gerçek durumuna ilişkin pek bariz olmayan semptomlar"dır. Bu bunalım, şehrin yabancısının bile gözünden kaçmaz. Kracauer'in

122. S. Kracauer, "Schreie auf der Strasse", *Frankfurter Zeitung*, 19 Temmuz 1930. Tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 27-9. Göndermeler bu baskıyadır.

123. *A.g.y.*, s. 28. 124. *A.g.y.*, s. 29.

"Yüzeyin Altında" (1931)[125] başlığını verdiği metinde ortaya koyduğu üzere, "bunalımın işaretleri, batmış bir geminin, dümdüz yüzey üzerindeki direkleri gibi görünür".

Ama Kracauer'in modernliğin izlerini aradığı tek yer sokaklar değildir. Bu izler aynı zamanda kamusal hayatın iç mekânlarında da bulunabilir. Bunun bir örneği, adeta hem dış hem iç mekân olan ve Benjamin'in modernliğe dair tamamlanmamış projesinin odağında yer alan pasajdır. Kracauer pasajı "Linden Pasajı'na Veda"da (1930)[126] konu edinmiştir. "Gerçek burjuva pasajlarının hepsi" gibi Linden Pasajı da, Kracauer'in çocukluğunda olduğu üzere hayal dünyasına açılan bir pasajın karanlık girişini simgeler. Pasajların özelliği "birer geçit, üstlerinde ve girişlerinin karşısında ikamet eden burjuva hayatının içinden geçen yollar olmalarıydı". "Eli yüzü düzgün olmadığı veya resmi dünya görüşüne aykırı olduğu için bu hayattan dışlanan her şey, pasajları yurt edinmişti." Bu gelip geçici nesneler "pasajlarda bir tür yerleşim hakkına sahipti". "Gündüz düşlerinde görülen" arzular burada doyurulabilir. Bu arzuların nesneleri "bir bataklıktaymışçasına serpilir": Bedenin "taşkınlık ve canavarlıklarını" sergileyen bir anatomi müzesi, "loş ışıkta yerini yadırgamayan" pornografi, bunların yanı sıra fotoğrafçılar, kuaförler, pulcular, kafeler vb. Kısacası, "Linden Pasajı'ndaki nesneleri birleştiren ve hepsine aynı işlevi veren şey, burjuva cephesinden geri çekilmeleriydi". Bunların amacı "geçidin yarı karanlığında bir araya gelip dışarıdaki dış görünüş kültürüne karşı etkili bir protesto eylemi örgütlemek"ti. "İdealizmin foyasını meydana çıkarıp ürünlerinin *kitsch* olduğunu gösteriyorlardı." Adeta burjuva dünyasına ilişkin "bir eleştiri" gibi duruyorlardı orada. Ama sonuna yaklaşan bir dünyanın ürünü olan pasajın içeriği gitgide daha hızlı bir şekilde eskir, öyle ki artık hiçbir "his" uyandırmaz olur. Bilakis, "nesnelerin hepsi donakalmış. Şimdilik etliye sütlüye karışmayan ama daha sonra, kim bilir, belki faşizm yumurtlayacak, belki hiçbir şey doğurmayacak olan anlamsız mimarinin arkasına tıkılıp kalmışlar korkudan. Kendisi

125. S. Kracauer, "Unter der Oberflache", *Frankfurter Zeitung*, 11 Temmuz 1931.

126. S. Kracauer, "Abschied von der Lindenpassage", *Frankfurter Zeitung*, 21 Aralık 1930. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 326-32; Türkçesi: "Linden Pasajı'na Veda", *Kitle Süsü* içinde, s. 293-8.

pasajdan başka bir şey olmayan bir toplumda, pasajların ne önemi olabilir ki?"

Tam da burjuva bir kamusal iç mekân olan pasajın işlevi uzun zaman önce ortadan kalkmışsa da, Kracauer'in metinlerini yazdığı dönemde, derinleşen ekonomik bunalımın bir sonucu olarak, içindeki insanların hızla arttığı tek bir kamusal iç mekân –proleter bir iç mekân– vardı: iş ve işçi bulma kurumu. Kracauer'in Linden Pasajı'na ilişkin analizi biraz melankoli içeriyor olsa da "İş ve İşçi Bulma Kurumları Üzerine" (1930)[127] yazısında kesinlikle söz konusu değildir bu. Hem Kracauer'in mekân sosyolojisine ait unsurlar hem de bu sosyolojinin bir ideoloji eleştirisi ile bağlantıları burada hiçbir yerde olmadığı kadar açıktır. Burası çok farklı türde bir pasajdır aynı zamanda.

Nasıl Kracauer *Beyaz Yakalı İşçiler*'de –özel bir anlamda– "gerçekliğin bir inşa olduğunu" açıklıyorsa, burada da mekânı toplumsal bir inşa olarak görmektedir:

> Her toplumsal katmanın kendisiyle ilişkili bir mekânı vardır. Nitekim filmlerden bildiğimiz şu *Neue Sachlichkeit* incelemesi de idari yöneticiye düşer... Kendilerini, batmış orta sınıfla ilişkilendirmeye hâlâ teşne olan küçük bağımlı varoluşların karakteristik yerleşimi olarak gitgide daha çok banliyö oluşur. Radyonun bile genişletemediği, yaşanabilir birkaç metreküp tam da bu tabakanın yaşama mekânına tekabül eder. İşsizlerin tipik mekânı ise boyutları bakımından çok daha cömerttir, ama sonuç itibariyle evin tersidir, kesinlikle bir yaşama mekânı değildir: İş ve işçi bulma kurumudur. İşsizin bir kez daha işe girip kazançlı çıktığı bir varoluşa erişmesini sağlayan bir pasajdır. Ne yazık ki günümüzde pasaj tıklım tıklım dolu.[128]

Orta tabakanın toplumsal mekânı Kracauer'in beyaz yakalı işçilere ilişkin çalışmasında daha etraflıca incelenmiştir. Bu mekân, "oyalanma"[129] iç mekânlarına, yani gündelik hayatın –oteller[130] ve

127. S. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes", *Frankfurter Zeitung*, 17 Haziran 1930. Tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 69-78; ayrıca *Text +Kritik* içinde, 68, s. 12-17. Göndermeler bu baskıyadır. Aynı bağlamda, ayrıca bkz. S. Kracauer, "Warmehallen", *Frankfurter Zeitung*, 18 Ocak 1931; tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 79-84.

128. S. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise", s. 12.

129. Örneğin bkz. S. Kracauer, "Glück und Schicksal", *Frankfurter Zeitung*, 10 Ekim 1931 ve "Kino in der Munzstrasse", *Frankfurter Zeitung*, 2 Nisan 1932. Tekrar basımları: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 85-8 ve 92-4.

kafeler[131] gibi– "vahaları"na[132] ve "Das Mittelgebirge"de (1926)[133] "içinde bulundukları dört duvardan kaçma isteğini teşvik eden", "aldatıcı özel alanın darlığının"[134] sonuçlarına ilişkin koca bir kısa "inşalar" dizisinin de konusudur aynı zamanda. Trafiğin hızı sebebiyle "zaman içinde gitgide daha da küçülen" büyük şehirlerin etrafındaki tepelerde (Kracauer örnek olarak Frankfurt'u çevreleyen alanı alıyordu muhtemelen) orta tabaka, "*Mittelgebirge*'nin başlıca süsü" olan küçük arabalarına biniyor ve pastoral, sakin bir yaşam arayışına çıkıyordu.

Gelgelelim, işsizler için bu tür bir aldatıcı kaçış mümkün değildir. Onların düşü tekrar, hatta ilk kez işe girme imkânıdır. İşsizlik deneyimi, toplumun daha büyük kesiminde tartışıldığı ve gözler önüne serildiğinde bile, gerçeklikten yoksunken, işsizlik için yaratılmış tek toplumsal mekânda –iş ve işçi bulma kurumunda– bilfiil mevcuttur hep. Kracauer Berlin'de bunlardan birkaçını gezmiştir. Amacı da bilinmedik, egzotik olanı keşfeden "muhabirin zevkine kendini bırakmak" değil,

> ...işsizlerin toplum sistemimizde gerçekte ne tür bir yer işgal ettiğini saptamaktır. Ne işsizlik istatistikleri hakkındaki muhtelif yorumlar ne de ilgili parlamento tartışmaları bu konuda bilgi verir. *Bunlara ideoloji bulaşır* ve gerçekliği öyle ya da böyle düzeltirler; halbuki iş ve işçi bulma kurumu mekânı gerçeklikle doludur. Her tipik mekân, tipik toplumsal ilişkiler tarafından meydana getirilir ve bu ilişkiler bu mekân içinde bilincin çarpıtıcı müdahalesi olmaksızın ifade bulur. Bilincin inkâr ettiği her şey, aksi durumda bile isteye gözardı edilecek her şey, bu mekânın inşasına katkıda bulunur. *Mekânsal imgeler toplumun rüyalarıdır. Nerede bir mekânsal imgenin hiyeroglifi deşifre edilirse, orada toplumsal gerçekliğin temeli kendini gösterir.*[135]

---

130. Örneğin bkz. S. Kracauer, "Unter Palmen", *Frankfurter Zeitung*, 19 Ekim 1930 (Berlin'deki kafelerin egzotik ortamları üzerine) ya da S. Kracauer, "Aus einem franzosischen Seebad", *Frankfurter Zeitung*, 14 Eylül 1932.

131. Örneğin bkz. S. Kracauer, "Im Luxushotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 Nisan 1932.

132. Örneğin bkz. S. Kracauer, "Cafe im Berliner Westen", *Frankfurter Zeitung*, 17 Nisan 1932.

133 S. Kracauer, "Das Mittelgebirge", *Frankfurter Zeitung* (c. 1926). Tekrar basım: Kracauer, *Strassen in Berlin* içinde, s. 122-5.

134. Helms, "Der wunderliche Kracauer", III, s. 30

135. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise", s. 12, vurgu bana ait.

Burada Kracauer'in amacı toplumun kimi yüzeysel fenomenlerini betimlemek değil, hem genel olarak toplum tarafından hem de toplumsal mekânı inşa edenler tarafından gizlenen bir gerçekliği ifşa etmektir. Aslına bakılırsa çok az sosyal teorisyen mekânsal imgelerle Kracauer kadar meşgul olmuştur. Düzenlenmiş mekân, bu mekânı inşa edenler için pekâlâ bir rüya olabilir, ama içinde yaşayanlar için boş bir kâbustur. Kracauer, gizli bir gerçekliği açığa çıkarma tarzını "maddi bir diyalektik" diye tabir etmiştir ve bu diyalektikte de somut gerçekliği analiz etmenin önemine gönülden inanmıştır.

İlk bakışta, Kracauer'in mekânsal imgeleri "toplumun rüyaları" olarak ele alışı, Benjamin'in kolektif rüyaları açığa çıkarması ile yakından ilişkiliymiş gibi görünür. Nitekim Adorno bu metne atıfta bulunarak şunu söylemiştir: "Büyük bir şaşkınlıkla da olsa sizinle mutabık kalarak şunu fark ettim ki Benjamin'in, binaların kolektivitenin rüyaları olduğu tezini kabul etmişsiniz; gerçi benim de tahammül edemediğim *kolektif* sözcüğünü kullanmamışsınız. Bu metin gerçekten çok saldırgan ve sert." Gelgelelim Kracauer, Benjamin'in varsayımı ile iş görmediğini savunmuştu: "Toplumun kendi bilinci tarafından gizlenen varoluşunu sundukları için belli mekânsal imgelere 'toplumun rüyaları' dedim." Bu bakımdan, hem Benjamin hem de Kracauer'de ortak olan şey "yalnızca rüya sözcüğüdür". Benjamin'in "şehri kolektivitenin rüyası olarak yorumlayışı romantik bir şey gibi görünmektedir [Kracauer'e] hâlâ".[136]

Benjamin'in tasavvuru açısından bu iddianın doğru olup olmadığını daha sonra göreceğiz. Burada kesin olan bir şey varsa, o da Kracauer'in iş ve işçi bulma kurumlarını sunuşunun hiçbir biçimde romantizm içermediğidir. Kracauer'e göre, gerçeklik bir inşaysa, o zaman teorik ya da bilince dayalı inşası bu gerçekliği gizler. İş ve işçi bulma kurumunun toplumsal mekânı adeta "normal işyerleri" nden uzak bir yere gömülmüş, çoğu zaman da görülmesini engelleyen başka binaların arkasına gizlenmiştir. Sakinlerinin konumunu "mevcut üretim sürecine" yansıtır. "Onlar bu üretim sürecinden atık ürünler olarak gizlenmiş kalıntılardır. Mevcut koşullarda, onlara ayrılan mekânın bir çöplükten başka bir görünüşe sahip olması pek düşünülemez." Önceki denemesi "Bekleyenler"in aksine, Kracauer

136. Aktaran Mülder, *Erfahrendes Denken*, s. 259, 17. dipnot.

iş ve işçi bulma kurumunda beklemek denen beyhude eylemi somut bir biçimde etraflıca betimler: "Nasıl iş ve işçi bulma kurumunda beklemek karşılığını bulamazsa... buradaki yalın varoluş da sahiplenilmez. Bilinç tarafından benimsenmeksizin boşluğa diker gözlerini." Buradaki boş mekânda çok az eşya ve "Ey İşsiz! Kamu Malını Koru" gibi –"özel niteliğini yitirecek kadar kamusal olmayan bir kamu malı söz konusu"– tek tük uyarılar vardır. Kracauer bu noktada esrarengiz bir şekilde şunu sorar:

> Bütün bu tumturaklı sözler ne için? Ne kamu malı gibi fiyakalı bir adı hak eden, ne de muhafaza edilmeyi, hatta özel bir korumayı gerektiren bir çift değersiz masa ve sandalye için. Bu cümleden olmak üzere toplum mülkiyeti korur ve muhafaza eder; onun etrafını çevirir, hatta korunmasının hiç gerekli olmadığı yerlerde dilsel hendekler ve siperlerle yapar bunu. Muhtemelen gayriihtiyari yapmaktadır bu işi ve bundan etkilenen bir kimse dilin böyle bir şey yaptığını pek fark etmez belki de. Ama dilin mucizesi tam da budur; kendisine söylenmemiş olan talimatları yerine getirir ve bilinçdışına kaleler diker.[137]

Helms bu tür pasajları yorumlarken şunu öne sürer: "Marksist sıfatını çoğu kişiden daha fazla hak eden biri olarak Kracauer, üretim ilişkileri aracılığıyla yaratılan zorunlu yanlış bilinç ile somut tahakküme yönelik amaçlar için yaratılan ideolojiler arasında kesin bir ayrım yapar."[138] Bu yoruma şu da eklenebilir: Somut gündelik gerçeklikten yola çıkan Kracauer, yanlış bilincin etkililiğini ortaya koymaya, soyut ideolojik devlet aygıtları ve benzer şeylerden yola çıkanlara kıyasla çok daha fazla yaklaşmıştır.

Hem beyaz yakalı işçilerle ilgili çalışmasında hem de başka yapıtlarında olduğu gibi, burada da Kracauer, "safi keyfilikten farklı bir şey" teşkil edecek kadar sistematik olarak keyfi görünen olayların mevcut durumuna dair boş gerekçelendirmelerin foyasını meydana çıkarır. "Üst tabakanın dingin cennetinden düşen bir yıldırım gibi, alt tabakanın içine işleyen", ortalıkta dolaşan bu bireysel gerekçelendirmeler ve adalet fikirleridir. Kracauer bunun tersini iddia eder: "Gerçekten de adil olan bir adalet duygusunun ortaya çıkması ancak kitlenin kendisiyle mümkündür."[139]

137. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise", s. 14.
138. Helms, "Der wunderliche Kracauer", III, s. 27.
139. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise", s. 16.

Bunun gerçekleşip gerçekleşemeyeceği, Kracauer'in kitle kültürüyle meşguliyetinin temelinde yatan dolaylı bir temaydı. Kracauer'in güçlü görme duyusu ve eleştirel materyalist duruşu onun şehir imgelerinde gitgide belirginleşmekle kalmıyor, kitle kültürüne dair araştırmasında da öne çıkıyordu aynı zamanda.

V

Kracauer'in "Kitle Süsü" (Haziran 1927)[140] hem önceki çalışmalarında hem de sonraki daha materyalist denemelerinde yer alan temaları kapsayan, başlı başına teorik bir katkı olarak görülebilir. Bu temalar daha etraflıca incelendiğinde, bu yapıta, toplumun geniş kesimlerinin dikkatini, yaşadıkları gerçek koşullar üzerinden çekme yollarıyla gitgide daha fazla meşgul olması bağlamında bakılabileceği de ortaya çıkar. "Kafa Dağıtma Kültü" (Mart 1926),[141] "Spor Yapıyorlar" (Ocak 1927),[142] –sonradan daha çok "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor" adıyla tanınan– "Sinema ve Toplum" (Mart 1927),[143] "Fotoğraf" (Ekim 1927)[144] denemeleri ile daha kısa film yazılarındaki diğer özlü düşünceleri de bu yapıtta yer alır.

Kitabın metodolojisiyle ilgili önsözünde Kracauer dönemin toplumsal imgelerini hangi niyetle sunduğunu açıklar:

Bir çağın tarihsel süreçte tuttuğu yer, o çağın kendisi hakkındaki yargılardan ziyade yalın ve yüzeysel dışavurumların analiziyle daha isabetle be-

---

140. S. Kracauer, "Das Ornament der Masse", *Frankfurter Zeitung*, 9 ve 10 Haziran 1927. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 50-63. İngilizce çevirisi: B. Cowell and J. Zipes, "The Mass Ornament", *New German Critique*, 2, 1975, s. 67-76.

141. S. Kracauer, "Kult der Zerstreuung", *Frankfurter Zeitung*, 4 Mart 1926. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 311-7. Bütün göndermeler bu baskıyadır. Türkçesi: "Kafa Dağıtma Kültü", *Kitle Süsü* içinde, s. 280-5.

142. S. Kracauer, "Sie sporten", *Frankfurter Zeitung*, 13 Ocak 1927.

143. S. Kracauer, "Film und Gesellschaft", *Frankfurter Zeitung*, 11 ve 19 Mart 1927. "Die kleinen Ladenmadchen gehen ins Kono" Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 279-94. Bütün göndermeler bu baskıyadır. Türkçesi: "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor", *Kitle Süsü* içinde, s. 250-64.

144. S. Kracauer, "Die Photographie", *Frankfurter Zeitung*, 28 Ekim 1927. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 21-39. Bütün göndermeler bu baskıyadır. Türkçesi: "Fotoğraf", *Kitle Süsü* içinde, s. 23-39.

lirlenebilir. Belli bir dönemin eğilimlerinin ifadesi olan bu yargılar, çağın bütününe ilişkin yeterince makul kanıtlar sunmaz. Yüzeysel dışavurumlar ise doğaları gereği bilinçsiz olduğu için mevcut durumun esas anlamına dolaysızca ulaşmayı sağlar. Diğer taraftan, bu dışavurumların yorumlanması mevcut durumun kavranmasına bağlıdır. Bir çağın esas anlamı ile yüzeysel dışavurumları karşılıklı olarak birbirini aydınlatır.[145]

Toplumda yüzeyselmiş gibi görünen fenomenlerin önemine yapılan bu vurgu, Kracauer'in Bloch ve Benjamin ile paylaştığı bir şeydir. Kracauer bu yüzeysel fenomenlerde "sırayla dahil olan unsurların ne ölçüde bir yandan kendi değerlerini vurgularken diğer yandan da anlamlı bir bütünlük barındırdığını" inceler. "Küçük fenomendeki zenginlik ile biçim arasındaki ilişki, bütünlükteki düzenin ve düzensizliğin belirtisidir."[146]

Burada Kracauer'in "dönemin fizyonomisi"nin kusursuz örneği olarak ele aldığı yüzeysel fenomen "Amerikan eğlence fabrikalarının bir ürünü"dür: *Tiller Kızları*. *Tiller Kızları*'nın –ki burada "artık tek tek kadınlar değil, hareketleriyle matematiksel kanıtlamalar yapan ayrışmaz kadın bileşimleridir"– revülerdeki "geometrik kesinliği" dev stadyumlarda daha büyük ölçekte yeniden üretilir; bedenlerin "örüntü"sündeki "düzenlilik", "mayo giymiş binlerce cinsiyetsiz bedenden oluşan" bir süs teşkil eder. "Bu süslerin taşıyıcısı", bir topluluğun mensubu olan insanlar ya da kendilerine has kişilikleri olan bireyler değil, "*kitledir*". Kitle süsünün unsurları, soyut biçimlenimler halinde bir araya toplanmış "yapı taşları"ndan başka bir şey değildir ve bu unsurlar tarihten, cinsiyetten, kişilikten, insan ilişkilerinden yoksundur. "Erotik hayata" ve "vatansever duygulara" ilişkin unsurları hâlâ içeren baleler ve gösterilerde süse dayalı önceki biçimlenimlerin aksine, "boş bir mekânda, doğrusal bir sistemde" hareket eden kitle süsü "kendi kendinin amacı"dır. Kendisini var eden kitlelerin bilinçli iştirakine ihtiyaç duymaz. Kitle süsü öyle katı bir şekilde doğrusal kalır ki "şehirlerin hava fotoğraflarına" benzer, zira "gerçekliğin içinden çıkmamış, ondan üstünmüş gibi görünür".

Kitle süsü baştan aşağı "*rasyonel*"dir, geometrik düzlemler ve

145. Kracauer, "Das Ornament der Masse", s. 50; Türkçesi: "Kitle Süsü", *Kitle Süsü* içinde, s. 49.

146. Schroter. "Weltzerfall und Rekonstruktion", s. 26

dairelerden oluşur. "Hâkim ekonomik sistemin peşinde koştuğu rasyonalitenin estetik yansıması":

Kapitalist üretim süreci, ilkesi saf doğadan çıkmadığı için, kendisine hem araç olacak hem de karşı koyacak doğal organizmaları zorunlu olarak yok eder. İstenen şey hesaplanabilirlik olduğunda, topluluk da birey de yok olup gidecektir; insan, yalnızca kitlenin bir parçacığı olarak, istatistiklerde kolayca yükselip makinelere hizmet edebilir. Biçimsel farklılıklara kayıtsız kalan bir sistem, ister istemez ulusal özelliklerin silinmesine ve dünyanın herhangi bir yerinde aynı şekilde işe koşulmaya hazır işçi kitlelerinin üretilmesine yol açar. Kitle süsü gibi, kapitalist üretim süreci de kendi kendinin amacıdır.[147]

Kracauer'in bu noktada kapitalizm yorumu, Lukács'ın ilk dönemlerindeki şeyleşme irdelemesinde örneklenen Marx, Weber ve Simmel bileşimini hatırlatır. Kapitalist düzenlenme ile kitle süsünün "düzenlenmesi" arasında bağlantı kurmasını sağlayan bir yorumdur bu; tıpkı şunu öne sürdüğünde olduğu gibi:

Üretim süreci alenen gizli bir yol izler. Herkes yürüyen bandın başında kendi işini yapar; bütün hakkında bir şey bilmeden parça işlevini yerine getirir. Stadyum deseninde olduğu gibi, düzen kitleyi aşar; yaratıcısı tarafından taşıyıcılarının gözünden uzak tutulan, yaratıcısının bile zar zor gözleyebildiği azman bir figürdür. Bu süreç, Taylor Sistemi'nin sadece nihai sonucuna ulaştırdığı rasyonel ilkelere göre planlanmıştır. Fabrikadaki eller *Tiller Kızları*'nın bacaklarına tekabül eder.[148]

"Kızlar ve Bunalım"da (1931)[149] *Tiller Kızları*'nın ortaya çıkışına tekrar bakacak olursak, Kracauer'in kitle süsü ile kapitalizmin bir noktada birleşmesini daha canlı bir şekilde ortaya serdiğini görürüz:

Kızlar kıvrılmış bir yılan şeklini oluşturduğunda, taşıma bandının meziyetlerini de göz alıcı bir şekilde gösteriyorlardı; ayaklarını hızlı tempoda yere vurduklarında, sanki *iş, iş* diye çıkıyordu ses; bacaklarını matematiksel bir kesinlikle savurduklarında, rasyonalizasyonun ilerlemesini de neşeyle olumluyorlardı; rutinlerini hiç bozmaksızın aynı hareketleri sürekli tekrar ettiklerinde, insan, fabrikalardan dünyaya kayan kesintisiz bir araba zinciri tasavvur ediyor ve refah denen lütfun hiç son bulmayacağına inanıyordu.[150]

147. Kracauer, "Das Ornament der Masse", s. 53; Türkçesi s. 51-2.
148. *A.g.y.*, s. 52.
149. S. Kracauer, "Girls und Krise", *Frankfurter Zeitung*, 26 Mayıs 1931.
150. Aktaran K. Witte, "Introduction to Siegfried Kracauer's 'The Mass Ornament'", *New German Critique* içinde, 2, 1975, s. 63-4.

Pek çok entelektüelin hem kitle kültürüne dair bu tür dışavurumları mahkûm etmesinin, hem de geçmişe, modası geçmiş sanatsal biçimlere sığınmasının aksine, kitlelerin süse dayalı kitle hareketlerini estetik açıdan takdir etmesi "*meşru*"dur.

Kracauer, Weber'in hem üretimin düzenlenmesini kesin bir şekilde vurgulayan kapitalizm anlayışıyla hem de tarihsel süreci "doğal olan şeyin sürekli işgal ettiği yeni konumların kökten imha edilmesiyle sonuçlanan *mitlerden arındırma süreci*" olarak görmesiyle ilgilenir. Ama Weber'in aksine, Kracauer aydınlanmanın diyalektiğini –Adorno ile Horkheimer'a ait *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin (1944) habercisidir– ve baskın bir "rasyonel" sistem tarafından inşa edilmiş gibi görünen "mitolojik düşünce"nin devamlılığını vurgular. Gelgelelim, "akıl doğal hayat çevriminde hareket etmez. Görevi dünyada hakikatin tesis edilmesidir. Akıl âlemi hakiki *masallarda* düşlenmiştir ki bunlar mucizelerle dolu hikâyeler olmayıp adaletin ihtişamla gelişini ima eder."

Mitlerden arındırmaya dayalı bu geniş tarihsel süreçte, "kapitalizm çağı büyünün bozulması yolundaki aşamalardan biridir". Kapitalizmin ekonomik sistemindeki yerleşik düşünme tarzıyla ilgili kesin olan şey, doğayı kullanma kapasitesinden ziyade şudur: "Kapitalizm doğal koşullardan iyice bağımsızlaşır ve böylelikle aklın müdahalesine alan yaratır." Gelgelelim kapitalizmin, tamamen olmasa da kısmen masallarda yerleşik olarak bulunan akıldan kaynaklanan rasyonelliği akıl değildir. Aslında "kapitalist ekonomik sistemin *ratio*'su akıl değil, iç karartıcı bir akıl", insanları içermeyen bir akıldır. Kracauer'in buradaki tavrı, polisiye romandaki *ratio*'ya dair evvelce geliştirdiği tavrı yansıtır. Ama insan rasyonelliğini yok eden kapitalist toplumun yerine vaktiyle kendisinin öne sürdüğü gibi bir cemaat koyma talebini eleştirerek sürdürür bu tavrı. Cemaate dönmeye yönelik bu tür talepler "kapitalizmin esas kusurunu yanlış anlar. Kapitalizm çok fazla değil, bilakis *çok az* rasyonelleştirmektedir. Taşıdığı düşünce, insanlığın temellerinden hareketle konuşan aklın tamamlanmasına karşı koyar." Bu düşünce biçimi kendi soyutlanması içine hapsolmuştur ki bu da onun en karakteristik özelliğidir.

Ama günümüz düşüncesinin tam da soyut doğası "*müphem*"dir. "Mitolojik öğretilerin açısından" bakıldığında, "soyutlama süreci... rasyonellik kazanmak anlamına gelir... Akıl açısından bakıldığın-

daysa aynı süreç doğayla koşullanmış gibi görünür; boş bir biçimcilik içinde kaybolur gider." Gelgelelim bu akla boyun mu eğileceği, yoksa karşı mı gelineceği sorunu çıkar ortaya: "Soyutluk ne kadar billurlaşır, sabit hale gelirse, insanlığın geride kalma, akıl tarafından etkilenmeme eğilimi", dolayısıyla da bir kez daha doğa güçlerine tabi olma eğilimi o kadar büyük olur.

Ama müphem olan yalnızca soyut *ratio* değildir; "*kitle süsü* de soyutluk kadar müphemdir". Doğanın, "tözünden yoksun olması" bir yana, "süsü taşıyan, bu süste topyekûn bir kişilik olarak belirmez". "İnsan figürü... organik görkeminden topluca *göç* etmiş..." ve anonimleşmiştir. Nitekim "insan denen bileşimden geriye kalanlar... kitle süsüne dahil olur ancak". Ama "kitle süsüne akıl açısından bakılacak olursa, bu süs kendini soyut bir maskeyle gizleyen bir *mitolojik kült* olarak görünür". Gelgelelim bu rasyonellik maskesi "somut dolayımsızlığın fiziksel temsiline karşılık süsün büründüğü bir yanılsamadır. Gerçekte bayağı doğanın galiz dışavurumudur bu. Kapitalist *ratio* ne kadar kesin bir şekilde akıldan kopar ve aklı atlayıp geçerek soyutun boşluğunda kaybolursa, bu ilkel doğa da o kadar çok hissettirir kendini." Akıl kitle süsünde "konuşmaz"; aklın "örüntüleri *dilsizdir*". "Kültün *boş biçimi*"nden ibarettir, son kertede "mitoloji derekesine düşme" söz konusudur.

Kitle süsünün önemi seçkin entelektüeller tarafından anlaşılamamıştır; ekonomik sistemde kendi konumlarının bilincinde olmayan bu entelektüeller "stadyumdaki örüntüde mevcut olan gerçeklikten hiç etkilenmez". "Kültürfizik" kültünün statükoyla kurduğu ilişkiden bihaber olan, kitle süsünü taşıyanlar ise "tamamen olayın doğası içine çekilir" elbette. Aslında,

> Kültürfizik insanların enerjisini gasp ederken, dekoratif figürlerin üretimi ve körü körüne tüketimi de insanları mevcut düzeni değiştirme düşüncesinden uzaklaştırır. Nüfuz etmesi gereken kitleler tanrısız bir mitolojik kültün onlara sunduğu sansasyonlara kendini kaptırdığı sürece, aklın sahneye çıkması zorlaşacaktır. Bu kültün toplumsal önemi, Romalı iktidar sahiplerinin desteklediği *sirk oyunlarından* hiç de az değildir.[151]

Adorno ve Horkheimer'ın reddettiği ve ancak Nazi filmlerine dair çalışmasında *–Caligari'den Hitler'e* (1947)– gerçekleştirilebi-

151. Kracauer, "Das Ornament der Masse", s. 62; Türkçesi: "Kitle Süsü", *Kitle Süsü* içinde, s. 58-59.

len "Kitle ve Propaganda" (1937) ile ilgili araştırma projesinde geliştirilen bu tezi, Witte kitle süsünün müteakip kullanımına dair öngörü olarak yorumlar:

> Süse dayalı figürlerin muazzam derecede tüketilmesi, insanları mevcut toplumsal düzeni değiştirmekten alıkoyuyorsa, o zaman kısa bir süre sonra 1933'te, faşistlerin anlamdan, özden ve yorumdan yoksun olan enerjileri seferber edebilmelerinin ve böylelikle de kitlelerin Nürnberg'de megalomanyakça tasarlanmış ve abartılı bir şekilde sahnelenen gösteride kendi iradelerinin zaferini gördüklerini iddia edebilmelerinin sebebi de anlaşılır.[152]

Kracauer, 1927'de bunları yazdığı sırada, "kitle varoluşundan daha yüce olan hayata ulaşmaya", romantikler gibi insanlık ile doğa arasında bağ kurmaya yönelik olan ve bunu da ileride gerçekleşecek bir rasyonellik aracılığıyla değil, "mitolojik öze geri çekilerek" yapan uzun bir "umutsuz girişimler" silsilesine işaret edebilmiştir ancak. "Bu girişimlerin kaderi gerçekdışılıktır." Zira "Tarihsel konumumuzu görmezden gelerek bir yönetim biçimini, bir topluluğu ya da sanatsal bir yaratım tarzını çağdaş düşünme tarzı tarafından çoktan tekzip edilmiş olan insana, doğrusu artık var olmayan bir insana dayanarak yeniden inşa etmeye çalışan girişimler, kitle süsünün aşağı niteliği karşısında ayakta kalamaz: bu tür girişimlere yönelmek kitle süsünün boş ve yüzeyde gezen sığlığını aşmak değil, *onun gerçekliğinden kaçmak anlamına gelir.* Süreç kitle süsünün merkezine doğru işlemektedir, ondan geriye doğru değil [vurgu bana ait]."[153]

Kracauer'e göre de ileriye giden yol, bir biçimde geçmişin idealleştirilmiş cemaatlerine dönmeyi ve gelecekte her tür yanlış uzlaşmayı reddetmekten geçiyordu. Tahminen 1927'den sonra, Kracauer özellikle de Berlin metropolünde, bir meta üretimi sisteminde yaratılmış, soyut bireysel kimliklerle yakından ilişkisi bulunan, görünüşte homojen bir kitlenin oluşumunun sonuçlarıyla daha çok ilgilenmeye başladı. Özellikle de şehirdeki bu kitle içinde, görünüşte eşitlikçi olan kültürel kafa dağıtma ihtiyacı, beraberinde getirdiği, yaratılan gerçekliğin algılanışındaki değişimleri ve bu şekilde kafa dağıtmanın ücretli çalışanlardan oluşan kitlenin gerçek kimliğini ne

152. Witte, "Introduction to 'The Mass Ornament'", s. 66.

153. Kracauer, "Das Ornament der Masse", s. 63; Türkçesi: "Kitle Süsü", *Kitle Süsü* içinde, s. 59-60.

ölçüde gizlediğini ve belirsizleştirdiğini çözümlüyordu Kracauer.[154]

O halde, Kracauer'in kitle kültürüyle ilgili analizini anlamak için bir başka bağlam mevcut. Holz'un da işaret ettiği gibi, "kitlelerin, hatta bir süs fenomeni olarak kitle toplumunun ortaya çıkışını anlama tasarısı sosyolojik bir metafordan ibaret değildir; bu tasarı tam da süsün doğasına ilişkin bir şeyler yansıtır, yeni ufuklar açar".[155] Biçimcilik ve *neue Sachlichkeit*'ın ortaya çıkışının teşvik ettiği ve Loos ile Corbusier'nin yazılarında apaçık görülen, şehirdeki kitleler için bilinçli olarak üretilen mimari yapılarda, süs yadsınıp ortadan kaldırılırken, Kracauer süsün şehirdeki mimari yapıların cephelerinde, hatta iç mekânlarında değil de kitlenin kendisi aracılığıyla varlığını sürdürdüğüne işaret edebiliyordu.[156] "Köhnelik" olarak kavranan şehir ile devinim halindeki modernlik olarak kavranan kitlenin yan yana gelişi, sonraları Benjamin'in Baudelaire'e dair çalışmasının temel temalarından birini oluşturacaktı. Kracauer halihazırdaki varoluşun gerçekliği olarak kavranan modernliğe dair vurgusuyla, kitle süsü ile modern kapitalist üretim süreci arasında daha dolaysız bir şekilde bağlantılar kurabiliyordu. Lethen'in de gösterdiği gibi, Kracauer'in kitle süsü analizi, hem bu dönemdeki beden kültürünün popülerliği itibariyle, hem de bu kültürün kültürel-felsefi açıdan iş disiplini alıştırması olarak yüceltilmesi ve Fritz Giese gibi yazarların yapıtlarında, erotizmin ortadan kaldırılması dolayısıyla kayda değer yankılar buluyordu aynı zamanda.[157]

Ama Kracauer'in mekânsal biçimlenimin toplumsal temeline duyduğu ilgi, kitle süsüyle sınırlı değildir. Modernliğin kurucu özelliklerinden olan, zaman ve mekân kavrayışlarının dönüşümünü fotoğraf ve sinemayla ilişkili olarak da inceler Kracauer. Bu iletişim araçlarıyla hesaplaşırken kitle süsüne ait temel bir sorunu yeniden ele alır: Doğal gerçeklik ile bunun insanlar tarafından teknik olarak sunulması ve gizlenmesi arasındaki ayrışım.

154. Bu süreç eleştirel bir açıdan şurada irdelenmiştir: H. Lethen, *Neue Sachlichkeit. 1924-1932. Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*, Stuttgart, 1975, 2. baskı, s. 102 vd.

155. Aktaran Witte, Nachwort to *Das Ornament der Masse*, s. 337.

156. Mimarlıkta süslemenin ayrışması konusunda bkz. M. Müller, *Die Verdrangung des Ornaments. Zum Verhdltnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt, 1977. Kracauer'e dair krş. s. 49 vd.

157. Lethen, *Neue Sachlichkeit*, s. 43 vd.

Tarihselcilik ile hemen hemen paralel olarak ortaya çıkan fotoğraf[158] "mekânsal bir süreklilik sunar; tarihselcilik zamansal sürekliliği sağlamaya çalışır". Aslında, "tarihselcilik için zamanın fotoğraflanmasıdır söz konusu olan". "Bu zamansal fotoğrafçılığın eşdeğerlisi, zaman açısından birbiriyle ilişkili olayları her bakış açısından resmeden devasa bir film olabilir." Tarihselciliğin tarihin içinden imgeleri alıp boşaltması gibi, fotoğraf da orijinalin imgelerini geride bırakır ve bunlar "neredeyse zerre kadar ışık geçirmeyen bir buzlu cam kadar opaktır". Ama imgenin görüntüsü başka türlü görünür. Resimli dergide film yıldızı bütün gerçekliği içinde, hayatının düzenlenmiş bütün ayrıntılarıyla çevrilmiş, "eksiksiz bir görüntü" olarak sunulur. Hiç kimse onu bir başkasıyla karıştıramaz. Bir insanın, film yıldızıyla aynı yaştaki anneannesini karşılaştıralım. Giyim tarzı, film yıldızınınkinin aksine, komik görünür bize. Ama "büyükanne ortadan kaybolmuş olsa da, krinolin etek olduğu yerde durmaktadır. Fotoğrafların toplamı, daha fazla indirgenemez olan doğanın *genel envanteri* olarak; mekânda beliren bütün tezahürlerin geniş bir kataloğu olarak ele alınmalıdır".

Buna karşılık, "*Bellek* bir olgunun ne mekânsal görünümünün ne de zamansal seyrinin tamamını içerir. Fotoğrafa kıyasla, kayıtları bölük pörçüktür". Hafıza mekânların ve zamanın üzerinden atlar; kendisi için anlam taşıyan şeyler konusunda seçicidir. Dolayısıyla "Fotoğraf mevcut olanı mekânsal (ya da zamansal) bir süreklilik olarak kaydeder; bellek imgeleri ise onu bir anlam taşıdığı sürece muhafaza eder". Bu yüzden de fotoğraf "kısmen çerçöp de içeren bir karışım" gibi görünür belleğe. Fotoğraf bir insanın bütünlüğüne ait parçaları üretir ve bu insanın da "nihai imgesi... parçaların kendi tarihidir". Nitekim "fotoğraf, insanın geçmişini karın altına gömülüymüş gibi saklar". Tarihin temsil edilebilmesi için "fotoğrafın sunduğu salt yüzeysel tutarlılığın tahrip edilmesi gerekir."

Gelgelelim fotoğrafın kendisi tarihi kavrayamaz, unsurlarını yakalayabilir yalnızca, zira fotoğraf da zamana bağlıdır fazlasıyla: "Fotoğrafın zamana bağlılığı, *modanın* zamana bağlılığının tıpatıp aynısıdır. Moda, bugünün insanının kılık kıyafeti olmanın dışında

158. Bkz. Kracauer, "Die Photographie"; Türkçesi: "Fotoğraf", *Kitle Süsü* içinde, s. 23-39.

bir anlam taşımadığı için, çağdaş olduğunda saydam, eskidiğindeyse terk edilmiş olandır." Modaya uygun ayrıntılar eski fotoğraflarda kalır; bunlar "iflah olmamış" bir "hayaletimsi gerçeklik" yaratır. Daha dramatik bir biçimde ifade edilecek olursa,

> ...fotoğraf, parçaları bir hiçin etrafında toplar. Büyükanne objektifin karşısında dururken, kendini objektife sunan mekânsal sürekliliğin içindeydi bir anlığına. Fakat ebedileşen büyükanne değil, işin bu yanı oldu. Eski fotoğraflar bakanı ürpertir. Çünkü bu fotoğraflar orijinalin bilgisini değil, bir ânın mekânsal biçimlenişini görselleştirir; fotoğrafta görünen bir insan değil, ondan çekip çıkarılabileceklerin toplamıdır. Fotoğraf, resmederek insanı yok eder; insan ve suret bir olsaydı, insan var olmazdı.[159]

Tek tek fotoğrafların kaderi buysa, o zaman bu durumun kitle kültürü ve bu kültürün parçalı imgelere enikonu bel bağlamasının doğurduğu sonuçlar nelerdir?

Kracauer 1927'de bunları yazarken, en önemli gelişmenin, resimli gazetelerin gitgide popülerleşmesi ve bunlarda epeyce fotoğraf kullanılması olduğunu iddia eder. Gazetede fotoğraflar yan yana durur ve her biri eşit ölçüde anlam ve güncelliğe sahiptir. Resimli gazete ve derginin amacı "fotoğraf aygıtının erişimine açık dünyanın eksiksiz bir röprodüksiyonunu yapmaktır. Bu gazeteler, mümkün olan bütün perspektiflerden kişilerin, durumların ve olayların mekânsal kopyalarını kaydeder." Bunlar okura haftalık bir fenomenal görüntü istihkakı sunar. Gelgelelim görünüşte olumlu olan bu ilerlemenin birtakım ciddi olumsuz sonuçları vardır:

> Bu istihkak belleğin yardımına sunuluyor olsaydı, aralarından hangilerinin seçileceğine belleğin karar vermesi gerekirdi. Oysa bu fotoğraf seli belleğin bentlerini süpürür atar. Görüntü yığınının saldırısı o kadar şiddetlidir ki, belirleyici özelliklere ilişkin muhtemel bir farkındalığı yok etme tehlikesi taşır. Sanat eserlerinin röprodüksiyonları yüzünden karşı karşıya kaldıkları kader budur. "Anca beraber, kanca beraber" sözü, defalarca kopyalanan orijinalin durumunu iyi anlatır: Orijinal, röprodüksiyonlarının arkasında boy göstermek yerine, genellikle çeşitliliğinin içinde kaybolup yaşamına sanat fotoğrafı olarak devam eder. Okur, resimli dergilerde, resimli dergilerin onun algılamasını engellediği dünyayı görür.[160]

159. *A.g.y.*, s. 32; Türkçesi: s. 33.
160. *A.g.y.*, s. 34; Türkçesi: s. 34-5.

Fotoğraf makinesinin yakaladığı şeyin "tarih"inin konturları, temsil edildiği mekânsal süreklilikte kaybolur gider. Nitekim, bu konturlar hafızaya ve gerçeklik bilgisine katkıda bulunmak yerine bunun tam tersini teşvik eder. Hatta,

> Hiçbir çağ kendinden bu kadar bihaber olmamıştır. Resimli dergilerin icadı, yönetici sınıfın ellerinde anlama yetisine karşı grevin en güçlü araçlarından biri olmuştur. Bu grevin başarıyla yürütülmesine her şeyden çok imgelerin çeşit çeşit düzenlemesi hizmet eder. İmgelerin *bitişikliği*, kendini bilince açan bağlamsal çerçeveyi sistematik olarak dışlar.[161]

Dergideki fotoğraflar "dünyayı oburca tüketir" ve bu da "*ölüm korkusunun* bir işaretidir. Fotoğraflar birikerek her bellek imgesiyle birlikte akla gelen ölüm anısını defetmeye çalışır. Dünya resimli gazetelerde fotoğraflanabilir şimdi'ye dönüşmüş ve *fotoğraflanan şimdi tamamen ebedileşmiştir*. Ölümün pençesinden kurtulmuş gibi görünür; halbuki kucağına düşmüştür. [Vurgu bana ait.]"[162]

Kracauer'in buradaki ana argümanının sonucu önem taşır. Mülder'in de vurguladığı gibi, bu sonuç şuna bağlıdır: "Gerçekliğin algılanmasındaki dönüşümler, algılanabilir gerçeklikteki dönüşümleri ifade eder."[163] Pratik maddi hayatın doğal temelinin anlamdan arındırılması kapitalist üretim sürecinin önkoşullarından biridir. Bu "fotoğraflarda görünen bu doğa toplumun gerçekliğinde yaşamaya devam eder" ve bu gerçeklik de süreç tarafından yaratılır. "Dilsiz bir doğanın pençesine düşmüş bir toplum"dur bu. Fotoğraf, tarihin bulunmadığı, doğalmış gibi görünen bu topyekûn şimdi'lik durumunu yeniden üretir: "Bu mekânsal envanterin karşılığı tarihselciliğin zamansal envanteridir." Fotoğrafın şeffaflığı boş olay silsilesini yakalar yalnızca: "Mekânsal ve zamansal nesnelerin çırılçıplak kendilerini tanıtmaları, kendini doğanın ekonomik yasalarına göre örgütleyen bir toplumsal düzenin işidir."

Dolayısıyla fotoğraf, gerçeklik dünyasını parçalı, düzenlenemeyen bir kaos gibi gösterir. Ama gizemden arındırılmış bu boş dünyayla karşılaşmak, bu dünyanın kökten dönüştürülmesi imkânını da ortaya çıkarır. İkinci doğa, birinci doğadan kurtulmuştur kurtulma-

161. *A.g.y.*; Türkçesi: s. 35
162. *A.g.y.*, s. 35; Türkçesi: s. 35.
163. Mülder. *Erfahrendes Denken*, s. 105.

sına ama, bu doğanın birliği ancak yabancılaşmış bir doğa olarak gerçekleştirilebilir. Fotoğraf bu yabancılaşmış doğayı, doğal unsurlara ilişkin kendi biçimlenimleriyle yeniden üretir. Bu biçimlenimde fotoğraf insanlardan bağımsız olarak var olan ölü bir dünyayı ortaya çıkarır. "Tarihin kumarı" da buradadır işte. "Mevcut bütün biçimlenimlerin *geçiciliğini*, hatta belki doğanın varlıklarının doğru düzenini bir nebze olsun" fark edersek, o zaman dönüşüm imkânı çıkabilir önümüze. Monogram, yani insanlığın parçalanmış hafızası da bir başka gerçeklik imkânını ortaya çıkarır. Keza "doğal unsurlar arasındaki ilişkileri" aşan film de, "fragmanları bir araya getirdiği ve çekip çıkararak yabancı yapılara dahil ettiği her yerde" yapar bunu. Resimli dergilerde resimlerin sunulması bir kaos teşkil ederken, sinemanın fragmanlara ayrılmış doğayla oynadığı bu oyun, "gündelik hayata ait fragmanların şaşırtıcı hale getirildiği *rüya*"yı hatırlatır. O halde, sinema fenomenlerin estetik yoluyla kurtuluşuna dair bir potansiyel teşkil eder.[164]

Gelgelelim, sinemanın potansiyeli kapitalist bir toplumda üretilmesi bağlamında görülmelidir. Bu toplumda film her şey gibi bir meta haline gelir. "Eğlence kültü"[165] bağlamında, film görüntüleri sinema saraylarında, "eğlence sarayları"nda satışa sunulur ki bu kitle salonlarının da başlıca özelliği "*yüzeysel olanın* göz alıcı *ihtişamı*" na sahip "zevke tapınmaya yönelik yerler" olmalarıdır. Bu saraylarda sunulan program "*efektlerden oluşan total sanat yapıtı*" haline gelir bütünüyle. Hitap edilen kesim de "*homojen metropol halkı*"dır. Burada duyular öylesine bir sürekli uyarılma halindedir ki "minicik bir düşünce kırıntısı bile bu uyarılmaların arasına sızamaz." "Amaçlarından biri ... tepkisel eğilimlerdir"; bunlar, artık mevcut olmayan, "dünyamızın düzenlenmemiş kaosuna" ilişkin birlikler ve çözümler yaratır.

Kracauer "Filmler mevcut toplumun aynasıdır," derken, kastı yalnızca toplumun maddi gerçekliğinin yeniden üretilmesi değildir. Schröter'in de öne sürdüğü gibi aslında,

164. Kracauer'in sinema teorisine dair eleştirel bir irdeleme için bkz. J. Beyse, *Film und Widerspeigelung. Interpretation und Kritik der Theorie Siegfried Kracauers*, tez çalışması, Köln, 1977.

165. Krş. Kracauer, "Kult der Zerstreuung".

... Kracauer'in, Weimar dönemindeki filmlerde bulduğu şey, *toplumsal gerçekliğin*, sınıf ayrımının ve baskının temsili... ve maddi gerçeklikle dikkatli, ölçülü bir şekilde karşılaşılması değildi. Yorumun yanlışlığı, yorumdan vazgeçilmesi, bir yorumdaki çelişkili tekil unsurların yadsınması... – bütün bunlar hep tek bir kusurun büründüğü çehrelerdir ki Kracauer de bunu... toplumun *dikbaşlılığı* diye nitelemiştir.[166]

Aslına bakılırsa, çağdaş Alman filmleri kimi zaman gerçekliğin tersini sunar, zira "En karanlık sahneleri pembeye boyar, her yere bol bulamaç kırmızı sürerler". Gelgelelim bu yolla, "toplumu yansıtmayı kesmezler. Bilakis, yüzeyi ne kadar gerçekdışı sunarlarsa, o kadar gerçek olur, toplumun gizli mekanizmalarını o kadar açık yansıtırlar".[167] Kracauer, yüzeysel fenomenlerle ilgilenmesinin ardındaki niyetin, bu tür fenomenlerin salt fenomenolojik betimlemesini aşmak olmadığını vurgular bir kez daha. Onun eleştirel gerçekçiliğe bağlılığını gösterir bu.

Öte yandan, bu durum Kracauer'in, yüzeyin altındaki "gerçek koşullara" ilişkin birtakım naif temsilleri düşünmekle yetindiği anlamına da gelmez. Bu koşullar tam da bu yüzeysel fenomenlere tahrif olmuş bir şekilde nüfuz eder. Özellikle de "saçma ve gerçekdışı film fantazileri toplumun gündüz düşleridir; esas toplumsal gerçeklikler onlarda günyüzüne çıkar, toplumun bastırılmış arzuları onlarda şekillenir".[168] Bir dizi sanat türünün tamamı için geçerlidir bu. "Geçmişi yalnızca resmeden" tarihî filmler "kuruntu yaratma girişimi"dir esasen. Bu filmlerde, şimdiki zamanla doğrudan ilişkilendirilemeyecek bir tarihsel dönem, özellikle de ortaçağ konu edilir genellikle. Şimdiki zamana ne kadar çok yaklaşılırsa, temsil edilen koşullar da gerçeklikten o kadar uzaklaşır. Daha genel bir açıdan bakıldığında, filmlerin neredeyse tamamında "tipikleşmiş sınırlı sayıda motif tekrarlanıp durur; bu motifler toplumun kendini nasıl görmek istediğini gösterir. Film motiflerinin özü, toplumsal ideolojilerin toplamıdır aynı zamanda; bu ideolojiler de büyülerinden söz konusu motiflerin sayesinde arınırlar." Filmlerde toplumsal ilişkiler zaten filtreden geçirilerek sunulur: Gerek sınıf ayrımlarından, gerek

166. Schroter, "Weltzerfall und Rekonstruktion", s. 32.

167. Kracauer, "Die kleinen Ladenmadchen gehen ins Kino", s. 280; Türkçesi: "Küçük Tezgâhtar Kızlar Sinemaya Gidiyor". *Kitle Süsü* içinde, s. 251.

168. *A.g.y.*

"alt sınıftan komik demiryolu görevlileri ve muhterem zanaatkârlar" ve benzerleri dışında işçi sınıfından bahsetmekten kaçınılması ve "siyasi açıdan çaresiz olan" lumpen-proleterlere vurgu yapılması, filmlerde alt sınıfların sunuluşunu tanımlar. Yoksulluk konusunda ise, "toplum yoksulluk mekânlarını ebedileştirmek için romantizmle donatır". Elbette aşk "hele ki parasal açıdan güvenliyse" herkesi ele geçirir. Savaş anıları "şimdiki dünyanın temel materyalist duygularının anlatımıyla taban tabana zıttır" ve bunları hamasi idealizme dönüştürür. Uzak diyarların, seyahatin ve uzak yerlerin egzotizmi "seyahat serüveninin monotonluklarını unutturduğu toplumsal olayların riyakârlığından çeker alır dikkatleri". Aslında seyahat "toplumun onu kendisiyle karşı karşıya gelmekten koruyan sürekli bir dalgınlık durumunda kalmasının en iyi araçlarından biridir... çirkinliğini gözlerden saklamak için görkemine görkem katar (Beraberinde getirdiği, dünyaya ilişkin bilginin artışı, içinde edinildiği sistemin yüceltilmesine yarar). Sıradan bir belgesel bile bizi hayattan koparır, "seyirciyi o kadar çok önemsiz gözleme boğar ki, seyirci önemli olana duyarsızlaşır".[169] Aslında, seyircinin zihnini karıştırmaktan başka bir şey de yapmaz çoğu zaman.

Kracauer sinema mecrasında –özellikle de Almanya'da alımlanmasında Kracauer'in büyük pay sahibi olduğu erken dönem Sovyet filmleri ile Chaplin'in ilk döneminden bazı filmlerde– olumlu bir potansiyel bulunduğunu gözlemlemiş olsa da, sıradan ticari film prodüksiyonlarına eleştiri yöneltmeyi hiçbir zaman elden bırakmamıştı: Bunlar "diğer metalar gibi birer meta olup... sanat ya da kitlelerin aydınlanması için değil, işe yararlık [yani kâr yaratmak] amacıyla üretiliyordu".[170] "Not und Zerstreuung" (Sefalet ve Eğlence, 1931)[171] adlı bir başka metinde, sıradan film prodüksiyonlarının "eğlenceye gerekçe olarak halkın sefaletini gösterdiğini ve böylelikle halkın aydınlanma ihtiyacını tamamen unuttuğunu" öne sürmüştü.

169. S. Kracauer, "Film 1928", *Das Ornament der Masse* içinde, s. 299; Türkçesi: *Kitle Süsü* içinde, s. 269.

170. S. Kracauer, "Über die Aufgabe des Filmkritikers", *Frankfurter Zeitung*, 23 Mayıs 1932. Tekrar basım: Kracauer, *Kino. Essays, Glossen zum Film*, Frankfurt, 1974, s. 9.

171. S. Kracauer, "Not und Zerstreuung", *Frankfurter Zeitung*, 15 Temmuz 1931.

Film eleştirmeni –ki Kracauer Weimar Almanyası'ndaki en önemli film eleştirmenlerinden biriydi– işte bu aydınlanma sürecinde rol almalıydı. Aslında, "iyi bir film eleştirmeninin, olsa olsa toplum eleştirmeni olduğu düşünülebilir. Görevi sıradan filmlerde gizli olan toplumsal anlayışları ve ideolojileri gözler önüne sermek ve bu yolla gerektiğinde filmlerin büyüsünü bozmaktır."[172] Bir başka deyişle, Mülder'in de açıkladığı gibi, Kracauer'e göre, "Marksizmden ziyade anarşizmin etkisindeki anlayışına uygun olarak, siyasi praksisin –ki buna toplum eleştirmeninin praksisi de dahildir– esasen imha etme üzerinden, yanlış, soyut bir şekilde kümelenmiş baskın toplumsal sistemin ve ideolojik oluşumlarının imhası üzerinden yürütülmesi gerekir. Geleceğe dair öngörüler oyun alanı olarak sanatta sürdürür varlığını."[173] Bu tür bir anlayış Benjamin'in "Yıkıcı Karakter" kavramında da bulunur. Mümkün olanın, geleceğin öngörülmesi olarak kavranan sanatın başatlığını Simmel, Benjamin, Bloch ve Adorno da –çoğu zaman farklı şekillerde– paylaşmıştır.

VI

Kracauer'in, metropol hayatına, sinema ve radyo gibi yeni iletişim araçlarına ve kitle süsünün ortaya çıkışına dair çalışmalarında apaçık görüldüğü üzere, değişen modernlik deneyimi tarzlarıyla ilgilenişi, bizzat yazarın belli bir tavrının bulunmasını gerektirir. 1920'lerin sonlarına gelindiğinde, Kracauer bekleyenlerden değildi, hatta Paris'te ve başka bir yerdeki *flâneur*'den ibaret de değildi (Berlin'de bu rolün mümkün olmadığını zaten ilan etmişti). Şu var ki, otobiyografi niteliğindeki *Ginster*'de gayet canlı bir şekilde betimlediği gibi, toplumsal ve düşünsel statükoya bağlı olmadığı için bir yabancı olarak kalmıştı. Metropol hayatına ve kültürüne dair analizleriyle Kracauer, Weimar Almanyası'ndaki modernlikle kurduğu, gitgide daha eleştirel olan ilişkiyi dile getirmişti. Ama bu demek değildi ki eleştirel ilişki ortodoks bir tarzda siyasi parti etkinliklerine katılmak şeklinde ortaya çıkıyordu. Ama Benjamin'in 1930'da *Beyaz Ya-*

172. Kracauer, "Über die Aufgabe des Filmkritikers", s. 11.
173. Mülder, *Erfahrendes Denken*, s. 143.

kalı İşçiler'e dair iki yorum yazısından birine koyduğu başlıkta olduğu gibi, her şeyden önce bu çalışma "bir yabancının kendini ifşa edişi"ni gösteriyordu.[174] Benjamin'in taktığı isimle bu "hoşnutsuzluk", Weimar Almanyası'ndaki gerçekliğin ifşa edici boyutlarıyla somut bir şekilde ilgileniyordu artık. Aslında Benjamin'in dile getirdiği gibi,

> Şurası gayet... açık: Bu adam şeylerin suyuna gitmiyor artık. Çevresindeki dünyanın düzenlediği karnaval için maske takmayı reddediyor (hatta sosyoloji doktorası kepini bile evde bırakmış) ve orada burada gayet gayriciddi bir maske takmak amacıyla kalabalıkla itişip kakışıyor.[175]

Kracauer'e göreyse, dünya boş bir "biçimcilik" bağlamında mitlerden arındırılamazdı. Örneğin Mannheim'ın *İdeoloji ve Ütopya*'sından ne kadar etkilenmiş olursa olsun, burada anahatlarıyla ortaya konmuş, somut bir "sosyolojik çağ teşhisi" göremiyordu. Mannheim'ın sundukları gibi, bu tür biçimsel teşhisler "içerikten yoksun" idi ve teorik iddiaları karşılık bulmuyordu. Aslında, bu tür analizler "entelijansiyadaki öncülerin", "nihayetinde var olan topluma hizmet edebilecek sentezler içinde kaybolup gitmesi" gibi bir tehlike taşıyordu.[176]

Kracauer'in çağdaş entelijansiyaya ilişkin eleştirileri akademik varyantıyla sınırlı değildir. "Yazar Üzerine"de (1931)[177] yazar ile gazetecinin değişen konumlarını yan yana koyar: Kendisinin de bizzat yakından ilişkili olduğu rollerdir bunlar. Bu rollerin tipik özellikleri "esas belirlenimleriyle boş bir uzayda karşılaşan bir fenomenolog gibi değil, deneyimlere şekil kazandıran bir pratisyen gibi" analiz edilmelidir. İlk bakışta, yazar ebedi, gazeteci ise anlık bir şey yaratıyormuş gibi görünür, zira Peter Suhrkamp'ın tabiriyle, gazeteci "değiştirilmesi gereken şeyi değiştirmek ister". Ama mevcut ekonomik krizde roller ekonomik ihtiyaçlardan ötürü tersine

174. W. Benjamin, "Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar", W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III içinde, Werkausgabe 8, Frankfurt, 1980, s. 219-25.

175. *A.g.y.*, s. 219-20.

176. S. Kracauer, "Ideologie und Utopie", *Frankfurter Zeitung*, 23 Nisan 1929.

177. S. Kracauer, "Über den Schriftsteller", *Die Neue Rundschau*, c. 42, 1931, 1, s. 860-2.

dönmüş gibidir: "Burjuva basınında gazetecilerin düşüncelerini özgürce ifade etme imkânları günümüzde emperyal askeri iktidar zamanına kıyasla neredeyse daha kısıtlıdır." Sermayeye bu denli bağlı olan basın, gerçek gazeteciyi her tür açıklamayı nötrleştirmeye zorlar gitgide; gazeteci "olayları seyirci gibi gözlemlemek" zorundadır. Buna karşılık "yeni yazar tipi" (Kracauer'in aklında Döblin, Tretyakov ve başka yazarlar vardır) toplumun değişim süreciyle, hatta "sınıfsız bir topluma yönelimle" bilfiil ilgilenir, ama ebediyetin "idealist mutlaklıkları"na, düşünmeye değil bağlanmaya yönelimle artık ilgilenmiyordur. Sovyetler'deki kolektif dönüşüm modelinin aksine –ki Kracauer'in gitgide daha çok ilgisini çekiyordu bu– Almanya'da çağdaş yazarın bağlamı "bireysel tecrittir. O âna dek ancak bir birey olarak (ya da olsa olsa benzer şekilde düşünenlerle birlikte) yanlış bilinci ortadan kaldırıp doğru bir bilinç yaratabilir ve çağdaş toplumda yükümlü olduğu tüm diğer kesin işlevleri yerine getirebilir."[178]

Daha genel ama benzer ifadelerle, Kracauer "Minimalforderung an die Intellektuellen"de (Entelektüellerden Küçük Bir Rica, 1931)[179] sosyalist entelektüellere hitap eder. Temel öğüdü şudur: "Entelektüeller, zekânızı kullanın!" Diyalektik materyalizmin temel öncüllerini kabul eden ve mevcut gerçekliğin dönüştürülmesinde düşünceyi eylem kadar önemli sayan entelektüellere göre, bu dönüşüm teşebbüsü "entelektüellerin bilfiil içinde bulundukları... durum"dan başlamalıdır. Bunun anlamı da şudur: "Ütopyaların peşinden koşulmaz, bilakis somut durumdan yola çıkılır; hareket yönü de entelektüellerin eylemlerinden ziyade, zekâlarının sınırsız kullanımıdır. Zekâ da üretici bir güçtür ve tarihsel materyalizme göre, üretici güçler sınıfsız topluma imkân verir." Kracauer, bildik bir temaya dönerek şunu açıklar: "Zekâ, çevremizdeki ve içimizdeki bütün mitik şeyleri yok etme aracından başka bir şey değildir... Görevi de *doğal güçleri parçalamaktır*." Bu da şu anlama gelir: Zekâ "*yok etme işlemine* yöneliktir. İdeolojilerin maskesini tamamen düşürmeli" ve "yozlaşıp sosyalizmi kolayca sabote edecek" soyut sosyalist idealler ortaya

178. *A.g.y.*, s. 862.

179. S. Kracauer, "Minimalforderung an die Intellektuellen", *Die Neue Rundschau*, c. 42, 1931, 2, s. 71-5.

atılmamalıdır. Entelektüeller bakımından bu yok etme işlemi, failleri-nin durumundan başlamalıdır her zaman. Bu işlemin amacı da "zekânın somutlaşması"dır.[180]

Ama Kracauer'in entelektüellere yönelik radikal talepleri şu hususun gözden kaçmasına yol açmamalıdır: Benjamin gibi, Kracauer de sol entelijansiyanın konumuna dair büyük şüpheler duymaktadır. *Beyaz Yakalı İşçiler*'de, bu entelijansiyanın toplum içinde kendi konumunu çoğu zaman idrak edemediğini ve bu toplumda meydana gelen somut değişimleri göz önüne almadığını öne sürer: "Entelektüeller ya beyaz yakalı işçidir ya da özgürdür ve onlar için, beyaz yakalı işçilerin gündelik dünyası da çoğunlukla ilgiye layık değildir. Gündelik dünyanın egzotikliğinin ardına, radikal entelektüeller de kolayca geçemez."[181] Daha kesin olarak, Kracauer kapitalizme itiraz eden, ama bunu yalnızca "*normal varoluşun fark edilemeyen korkunçluğunu takdir etmeksizin* [vurgu bana ait], uç durumlarla: savaşla, adalete büyük ölçüde aykırı durumlarla, Mayıs olaylarıyla vb."[182] ilişkili olarak yapan, bilhassa Berlin'deki "genç radikal entelijansiya"yı eleştirir. Bloch'un yapıtlarında da bulunabilecek ve Benjamin'in aşırı solu "mümkün olan her şeyin solunda" diye eleştirmesini hatırlatan bir eleştiridir bu.

Nitekim Kracauer'in gündelik varoluşun somut gerçekliğine yaptığı vurgu gitgide daha siyasi bir anlam kazanır. Bu varoluşun konturlarını görmezden gelmek, bir nevi siyasi çıkarı yerinden etme teşebbüsüdür. Kracauer, "bu varoluşun inşasını" görmezden gelenleri kıyasıya eleştirir, zira onların isyanı bu varoluşun yalnızca semptomlarını kavrar. Bir başka deyişle bu isyan,

180. Gazeteci, yazar ve entelektüel üzerine bu tür düşünceler, Weimar Almanyası'nın son yıllarında Kracauer'in gitgide güvensizleşen konumundan kaynaklanıyordu doğrudan doğruya. Daha da önemlisi, yukarıda zikredilen makaleler, Kracauer'in 1930'dan 1933'e dek yazı işlerinde çalıştığı *Frankfurter Zeitung*' da yayımlan(a)mamıştı. (I. G. Farben 1929/30'da gazeteye yüzde 49.5'lik bir hisseyle ortak olmuştu. Bu gelişmeyle bağlantılı olarak, Kracauer, başeditörlerle gitgide daha çok çatışmaya başlamıştı. Sonuç olarak Berlin'e "terfi ettirilmiş", gazetedeki mevkisi gitgide daha sallantılı hale gelmiş, makaleleri de sık sık geri çevrilmişti.) Diğer ayrıntılar için bkz. Mülder, *Erfahrendes Denken*'in giriş kısmı.

181. Kracauer, *Die Angestellten*, s. 212.

182. *A.g.y.*, s. 298.

... yozlaşmanın galiz örneklerini kıyasıya eleştirirken *normal toplumsal hayatımızı oluşturan küçük olayların neticelerini* ve bu örneklerin neyin sonucu olarak anlaşılması gerektiğini unutur. Bu radikallerin radikalizmi, gerçeklik yapısının üst kattan gelen talimatlarını yerine getirmek yerine bu yapıya gerçekten nüfuz etse daha etkili olurdu. Gündelik dünyayı dönüştürmeye çağrılanlar, dikkatlerini bu dünyaya yöneltemiyorsa, nasıl değişecek ki bu dünya?[183]

O halde Kracauer'in Berlin'deki beyaz yakalı işçilere dair analizinin vücut bulduğu siyasi bağlamın canalıcı bir boyutudur bu.

Beyaz Yakalı İşçiler'in tasavvur edildiği metodolojik bağlamı yeniden inşa etmek ise daha zor bir iş. Kracauer'in Adorno ile o zamanki mektuplaşmaları da Kracauer'in metodolojik duruşunu tamamen aydınlatmaz esasında. Adorno "Kracauer'in metodolojik yaklaşımını, Benjamin'inki ile Lukács'ınki arasında bir yerlerde duran ve bunlardan birinin gücünü diğerinin zayıflığını dengelemekte kullanan bir yaklaşım olarak betimlemiştir".[184] Buna karşılık, Kracauer kendi yaklaşımı ile çağdaş ortodoks Marksizmin yaklaşımı arasına mesafe koymuş ve kendininkine "maddi diyalektik" adını vermiştir. Kracauer kendi çalışmasını "yeni bir sunum biçimi teşkil ettiğinden ve bu da genel teori ile özel pratik arasında hokkabazlık yapmayıp kendi özel gözlem şeklini ortaya koyan bir sunum olduğundan, metodolojik açıdan çok önemli" görmüştür. "Söz konusu sunum materyalist diyalektiğin örneğidir hatta. Marx ile Lenin'in durum analizleri de buna benzer örneklerdir ki şu andaki Marksizmin kapsamı dışında bırakılmıştır."[185]

Biraz abartılı olan bu iddia Kracauer'in metodolojik yaklaşımını tam olarak konumlandırma konusunda da başarısızdır.

Öte yandan, Jay gibi, "bu kitabın, hemen hemen aynı zamanlarda Lynd'lerin Amerika'da Middletown hakkındaki çalışmalarında geliştirdikleri ve 'katılımcı gözlem' diye bilinen bir tekniğin öncülüğünü yaptığını"[186] öne sürmek daha da isabetsizdir. Burada Jay, kitaptaki "yöntemin, Lynd'lerin Middletown'daki yöntemi gibi, Ame-

183. *A.g.y.*, vurgu bana ait.

184. Bu mektuplaşmanın özeti şuradadır: Jay, "Adorno and Kracauer", s. 46-47.

185. Aktaran Jay, "Extraterritorial Life", s. 57.

186. *A.g.y.*

rika'da 'katılımcı gözlem' denen prosedürle ortak bir şeyler barındırdığını"[187] da öne süren Adorno'nun izinden gitmektedir. Beyaz yakalı işçilerle yapılan röportajlara dayanıyor olsa da, kitap sosyoloji alanına dahil edilmeye imkân verecek ölçüde ortodoks bir yaklaşım içermemektedir. Aslına bakılırsa, yayımlandığı sırada, sosyoloji çevrelerinde büyük ölçüde gözden kaçmıştır. Bu bağlamda Benjamin' in kitap hakkındaki ikinci yorum yazısı önemlidir. Benjamin, kitabın "'Beyaz Yakalı İşçilerin Sosyolojisine Doğru' diye adlandırılabileceği, hatta bu kitabın kesinlikle yazılamayacağı" bir dönemin olduğunu öne sürer. Sosyoloji "siyasi fenomenleri siyasi açıdan açık bir tarzda sunmaktan" dehşet içinde imtina eder ve "bunun yerine bu fenomenleri akademik boş tabirlerden oluşan bir ağla" ve "sosyolojinin örtmeceli fısıltılarıyla sarıp sarmalar".[188] Bloch da kendi yazdığı yorumda, kitabın metodolojisinin, akademik bilimsel yöntemle pek bir ortak yanı bulunmadığını düşünür; akademik yöntem "aslında mekanizmaya bakar bakmasına, ama bunu yetersiz bir dille yapar ve hepsinden de önemlisi işe gündelik dünyadan başlamayıp –ki gerçek olan tek şey budur– bu dünyadan yola çıkarak yöntemsel açıdan saf olan 'olgular' üretir, bunun akabinde böylece kendi mutat kavramları ve 'yasaları'nı kolaylıkla uygulayabilir".[189]

Keza Kracauer'in *En Yeni Almanya'dan Beyaz Yakalı İşçiler*'deki metodolojisi o sıralarda moda olan röportaj türüne de sokulamaz. Bloch şunu öne sürer: "Salt röportaj işe yaramaz artık; günümüzün hayatında her şey bunca yoruma dayalı ve yapay hale gelmişken, naif bir şekilde kayda geçirmek yetmez; aşırı aydınlatılmış önplan gerçek arkaplanı örtmekle kalır bir kez daha."[190] Kracauer'in kendisi röportajı yetersiz bir yöntem olarak bir kenara koyar. Röportajın Almanya'da "bütün sunum tarzları içinde en çok tutulan tarz" haline geldiğini, "gözlemlenen şeyin yeniden üretilmesinin de günün çığlığı olduğunu" öne sürer. Röportajın çıkış noktası,

187. T. W. Adorno, "Der wunderliche Realist", s. 96.

188. W. Benjamin, "S. Kracauer. Die Angestellten", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III içinde, s. 226.

189. E. Bloch, "Kunstliche Mitte. Zu S. Kracauer's 'Die Angestellten'", *Die Neue Rundschau*, c. 41, 1930, 2, s. 861-2, özellikle s. 861.

190. *A.g.y.*

...hiç kuşkusuz Alman idealizminin yeterince besin sağlayamaması sonucu ortaya çıkan doğrudanlık açlığıdır. İdealist düşüncenin soyut doğasının... karşısına, somut varoluşun kendi kendinin reklamı olarak röportaj konur. Ama bu yolla bir kişinin raporda bir kez daha en iyi şekilde kavrayacağı şekilde ele geçirilmiş olmaz varoluş.[191]

Kracauer'in kavramaya çalıştığı toplumsal gerçeklikse çok daha ele geçmez bir şeydir:

Bir fabrikadan gelen yüzlerce rapor birbirine eklense bile, fabrikanın gerçekliğini oluşturmaya imkân vermez, bilakis fabrikaya ilişkin yüzlerce görüşten ibaret kalır sonsuza kadar. Gerçeklik bir inşadır. Elbette hayatın vücut bulması için gözlemlenmesi gerekir. Ama hayat, röportajdaki bir dizi az çok keyfi gözlemde vücut bulmaz kesinlikle. Hayatın içeriğine ilişkin bilgiler temel alınarak yapılan tek tek gözlemlerden hareketle bir araya getirilen mozaikte vücut bulur yalnızca. Röportaj hayatın fotoğrafını çeker; bu tür bir mozaik de hayatın görüntüsü olacaktır.[192]

Röportaj, toplumsal gerçekliğin yapısına dair içgörülerden kaynaklanan bir biçim kazanmadığı takdirde soyut içeriklerden ibaret olan bir derleme olarak kalır.

Öte yandan, Kracauer'in elinde hazır bir teorinin bulunduğu ve bunun akabinde de bu teoriyi doğrulayan ampirik örneklerin arayışına çıktığı anlamına gelmez bu. Berlin'deki beyaz yakalı işçi ortamına ilişkin "alıntılar, sohbetler ve gözlemler yapıtın temelini" teşkil eder. Ama "*bunlar özel bir teorinin örnekleri değil, gerçekliğin kusursuz örnekleri addedilir* [vurgu bana ait]".[193] Bunlar ve yapıtın bütünü bir teorinin değil gerçekliğin kendisinin kusursuz bir örneğidir. Adorno'ya göre, bu durum "diyalektik düşüncenin Kracauer'in doğasıyla hiçbir zaman uyumlu olmadığı" anlamına gelir. Kracauer "tikel olanı, olayların genel durumuna bir örnek olarak kullanılması için kesin bir biçimde konumlandırarak" yol alır. "Nesnenin kendisindeki mutlak dolayım ihtiyacı" izaha dahil edilmemiştir. İşin ilginç yanı, Kracauer'in yaklaşımına ilişkin bu eleştiri, Adorno'nun,

191. Kracauer, *Die Angestellten*, s. 216. Sonraki bir yazıda, Kracauer edebi röportajdaki "yanıltıcı somutlaştırma"nın gerçek insanlar yerine "kuklalar" sunduğundan bahseder. Bkz. S. Kracauer, "Zu einem Roman aus der Konfektion. Nebst einem Exkurs über die soziale Roman-reportage", *Frankfurter Zeitung*, 5 Haziran 1932.

192. *A.g.y.* 193. *A.g.y.*, s. 207.

Benjamin'in Baudelaire çalışmasının ilk taslağına yönelttiği eleştirinin neredeyse aynısıdır.

Çağdaş ve müteakip pek çok yorumcu Kracauer'in yapıtındaki yapının romanı, bir nevi ebedi montajı andırdığına işaret etmiştir. Hatta Kracauer'in çalışmasının hem Tretyakov'un "işlemsel edebiyat" kavramıyla yakından ilişkili olduğu hem de "sol-liberal burjuva bir yazarın Marksist işlemsel edebiyat yöntemlerine yaklaşma konusundaki tartışmasız en başarılı girişimi" olduğu öne sürülmüştür.[194] Kullandığı nitelemeleri bir kenara bırakırsak, Helms, Kracauer'in tasarısı ile Tretyakov'un tasarısı arasında –özellikle de montajı "olguların (karşı karşıya konarak, birbirleriyle kıyaslanarak) iç içe geçmelerini, böylece de kendi içlerinde bulunan toplumsal enerjiyi ve hakikati yaymaya başlamalarını sağlayan bir yöntem"[195] olarak gören anlayışı arasında– akla yakın bir ilişki olduğunu öne sürer. Kracauer' in Tretyakov'un yapıtlarına duyduğu ilgi, bu yapıtlara dair yazdığı değerlendirme yazılarının sayısı da sözünü ettiğimiz karşılaştırmanın akla yakınlığını pekiştirir. Kracauer'in hemfikir olduğu başlıca temalardan biri yazarın praksisiyle kurulan yeni ilişkidir: "İnsan gerçekliğin inşasındaki hataların izleriyle karşılaşmak yerine gerçekliği betimler; kendini estetiğe verir ve böylece eyleme yönelik kuvvetleri harekete geçirme fırsatını kaçırır; kendini ekonomiye vermesi gerekirken metafizikle uğraşır."[196] Bu son yorum (1932 tarihlidir) Kracauer'in beyaz yakalı işçilere ilişkin çalışmasındaki amacını açığa vurur: Gerçekliğin bir inşa olduğu göz önüne alınırsa, amaç salt bir betimleme değil, bu gerçekliğe müdahale etmek için "gerçekliğin inşasındaki hataların izleri"ni aramaktır. Ama Kracauer'in çalışmanın önsözünde de dile getirdiği gibi, kitabı "ilerleme için tavsiyeler"de bulunmayı bilinçli bir şekilde reddeden "bir teşhis"tir.

194. H. G. Helms, "Vom Proletkult zum Bio-Interview", R. Hübner ve E. Schutz (haz.), *Literatur als Praxis? Aktualitat und Tradition operativen Schreibens* içinde, Opladen 1976, s. 71-95, özellikle s. 93, 22. dipnot. Kracauer'in çalışmaları ile röportaj arasındaki ilişkinin genel bir değerlendirmesi için bkz. E. Kohn, "Konstruktion und Reportage. Anmerkungen zum literatur theoretischen Hintergrund von Siegfried Kracauers Untersuchung 'Die Angestellten (1930)'", *Text und Kontext* içinde, c. 5, no. 2, 1977, s. 107-23.

195. *A.g.y.*

196. S. Kracauer, "Der operierender Schriftsteller", *Frankfurter Zeitung*, 17 Şubat 1932.

Çalışmanın çıkış noktası Berlin'deki beyaz yakalı işçilerin durumu ve bilinç biçimleridir. "Beyaz yakalı işçilerin durumunun en uç şekilde sunulduğu" yer Berlin'dir. "Gerçeklik de ancak en uç noktalarından gözler önüne serilebilir." Kracauer'e göre, beyaz yakalı işçilerin büyük işletmelerdeki durumu üzerine yoğunlaşmak anlamına da gelir bu, zira bu işletmeler "geleceğin modeli"dir. Kitap beyaz yakalı işçilerin doğrudan "en yeni Almanya'dan" kaynaklanan varoluşlarının bir mozaiği, bir resmidir. Aynı zamanda "meçhul bir alana" (ilk bölümün başlığıdır bu) bir giriş, "belki bir filmde Afrika'ya yapılan yolculuktan çok daha macera dolu... kısa bir keşif gezisidir. Zira bu çalışma beyaz yakalıların peşine düştüğü için, modern metropolün içlerine de girer."[197] Mekânı Berlin'dir, zira bu şehir,

> ...kesinlikle beyaz yakalı kültürün şehridir – yani, beyaz yakalı tabaka için beyaz yakalı tabaka tarafından meydana getirilmiş ve çoğu beyaz yakalı işçinin kültür addettiği bir kültürün. Beyaz yakalı işçilerin gerçekliği ancak insanın köklerine ve doğup büyüdüğü yere bağlılığını haftasonlarını modanın özeti yapacak kadar bastıran Berlin'de kavranabilir. Berlin'in kendi gerçekliğinin de büyük bir kısmını bu oluşturur.[198]

Ayrıca "nihai pratik ve ideolojik karşılaşmaların meydana geldiği" yer de Berlin'dir. Peki apaçık görünür olsa da büyük oranda araştırılmamış bu kültürün ardında ne bulunmaktadır? Ayrıca niçin ilk olarak bu kültür ele alınmaktadır?

Kracauer'in bir bütün olarak çalışmasına ilişkin derin analizinde Schröter, bu temanın Kracauer'e niçin bu denli uygun düştüğüne dair bir dizi sebep sunar. Bu tabaka Kracauer'in ilgisini çekmektedir, zira bu tabakanın toplum içindeki gerçek konumu ya eski orta sınıfa dahil edilmesiyle ya da sorgusuz sualsiz proletaryaya katılmasıyla gözardı edilmişti. İkinci olarak, evvelce "Kitle Süsü"nde rasyonalizasyon sürecinden söz etmiş olan Kracauer, hem kısmen bu rasyonalizasyonun ürünü hem de kurbanı olan bir grup keşfetmişti. Kracauer rasyonalizasyonun bu tabaka için doğurduğu sonuçları somut bir biçimde inceleyebilmişti. Bu gruptaki yanlış bilincin sistematik bir şekilde üretilmesi ve sürdürülmesi, somut bir ideolojiye sahip olmayan bir grubun somut bir örneğini sunmuştu Kracauer'e.

197. Kracauer, *Die Angestellten*, s. 215.
198. *A.g.y.*, s. 215-6.

"Bekleyenler"de ve Kracauer'in evvelce Lukács'ın "aşkın yersiz yurtsuzluk" kavramını kullanımında ilan edilen tema, "ideolojik olarak yersiz yurtsuz" olan bir grubun analizinde özgül hale getirilmekteydi artık. Son olarak da Kracauer'in kültürel analizi bakımından, beyaz yakalı işçiler eğlence tezi açısından büyük önem taşıyordu. Beyaz yakalılara dair çalışmasında dile getirdiği gibi, toplumdaki ideolojik durumla ilgili olarak "yukarıdaki dilsizlik aşağıda karışıklık yaratıyordu". Schröter'in yorumu şuydu: "Karışıklığa verilen tepki eğlenceye dalmaktır – Kracauer'i tanıyanlar için, artık onun *terminus technicus*'u haline gelmiş bir kavramdır bu. Beyaz yakalı işçiler, Kracauer'in, çalışmalarında bu yıllarda yoğun olarak analiz ettiği bütün fenomenlerin failleri ya da tüketicileridir."[199] Daha özgül bir bakımdansa kitle kültürüne dair en baştaki tez, somut bir grubun kültüründe sürdürülebilir. Bu bakımdan, kitle kültürüne ilişkin sonraki çoğu teorinin aksine, Kracauer'in analizi kitleye ilişkin soyut anlayışlardan uzaklaşarak somutlaşmaya doğru gidiyordu. Keza işyerleri dışındaki dünyayı bir gölge-olay olarak ele alan sonraki çoğu sosyolojik çalışmanın aksine, Kracauer iş ile "boş zaman" arasındaki, üretim sürecinin rasyonelleşmesi ile "zevk kışlaları" ve benzer yerlerde "boş zaman"ın rasyonelleşmesi arasındaki diyalektik ilişkiye parmak basan ilk düşünürlerden biriydi.

Kracauer'in bu "meçhul alana" dair analizinin esas bağlamı, Almanya'da 1924'te Dawes Planı'nın hayata geçirilmesinin ardından üretimin ve bölüşümün rasyonelleşmesinde bulunur. Bu plan, beraberinde büyük işletmelerde dramatik bir artış getirmiş, ticarette, bankacılıkta, ulaşımda ve sanayideki beyaz yakalıların sayısında büyük bir artış sağlamış ve beyaz yakalıların çalıştığı sektörlerde kadınların oranının gitgide artmasına yol açmıştı. Bu süreçler, beyaz yakalı işçi sendikalarında, Lederer ve Marschak gibi iktisatçıların çalışmalarında zaten kısmen belgelenmişti. Aslına bakılırsa, Lederer ve Marschak "yeni orta sınıf"ın[200] ortaya çıkışını evvelce belgelemişti. Ne var ki 1930'a gelindiğinde, Lederer "beyaz yakalı işçilerin proletaryanın kaderini paylaştığı" yolundaki "nesnel gerçek"ten bahsedi-

199. Schroter, "Weltzerfall und Konstruktion", s. 35-6

200. E. Lederer ve J. Marshak, "Der neue Mittelstand", *Grundriss der Sozialökonomik*, 9, 1, 1926.

yordu.[201] Kracauer beyaz yakalı işçilerin "yeni bir orta sınıf" konumuna sahip olduğundan emin değildi ve "beyaz yakalı işçilerin proleterleştiğinden kesinlikle şüphe duyulamayacağını" öne sürüyordu. Gelgelelim Kracauer'i asıl ilgilendiren şey, bu tezden ziyade, beyaz yakalı işçilerin kendilerinin bu proleterleşmeyi idrak edememesiydi. Kracauer, "gündelik dilin yasadışı grameri" ni inceleyerek ve röportajlar, gözlemler vb. yaparak, Berlin'de beyaz yakalıların varoluşlarının gerçekliğini deneyimleme tarzlarının peşine düşmüştü.

İlk bakışta Kracauer'in izlediği prosedür, bağımsız olan temalardan, sahnelerden ve deneyimlerden oluşan bir montajın sunulması gibi görünür. Numaralandırılmamış "bölümleri" ve başlıkları böyle bir prosedürü akla getirir: "Meçhul Alan", "Seçim", "Teneffüs", "İşletme İçinde İşletme", "Aa, ne çabuk...", "Tamir Atölyesi", "Küçük Herbaryum", "Üslup Konusunda Rahat", "Konu Komşu Arasında", "Evsizler için Sığınak", "Yukarıdan Bakıldığında" ve "Sayın Bay, Bayan Meslektaşlarım!"... Gelgelelim bunlar içerdikleri malzeme üzerine "sürekli, karşılıklı görüş ve yoruma göre düzenlenmiştir". Ama dahası da var: Mülder'e göre, "ortaya çıkan toplam resimde, ne bunları birbirlerine bağlayan şeyin yazarın öznel konumu olduğu öne sürülür ne de bunlar kavramlar arasındaki sistematik bağlantılar olarak malzemeden bağımsız kılınır. Okur 'gerçekliğin inşası'na aktif olarak katılmalı ve aynı zamanda 'kendi konumuna yer ayırmalıdır'."[202] Nitekim bu tür bir prosedürün ne salt röportajla ne de ampirik verilerin ortodoks sosyolojik sunumuyla uzaktan yakından ilgisi vardır.

Beyaz yakalı işçinin yanılsamalı dünyası bir işe girmesiyle başlar. İş bulmanın koşulu, işverenin işçiyi "hoş ve sevecen", "iyi bir izlenim" bırakan, çekici biri addetmesi, hatta bir personel şefinin dediği gibi, işçinin "ahlaklı-pembemsi bir ten rengi"ne sahip olmasıdır. Kracauer şu yorumda bulunur: "Ahlaklı-pembemsi bir ten rengi... – bu kavramsal birleşim gündelik dünyayı bir hamlede saydam hale getirir ki bu dünya da vitrin dekorasyonları, beyaz yakalılar ve

201. E. Lederer, "Die Umschichtung des Proletariats", *Die Neue Rundschau*, c. 40, 1929.

202. Mülder, *Erfahrendes Denken*, s. 175.

resimli gazetelerle doludur... Bunlar, hiçbir surette toz pembe olmayan gerçekliği kapatacak bir cilayla kaplamak ister hayatı."[203] Diğer uçta da düzmece mesleki psikoloji tekniklerine dayalı seçimler yer alır ki bunlar da güya "doğru insanı doğru mevkiye" yerleştirir. Beyaz yakalı işçiler bu pembemsi cilaya alışmalıdır:

> Güzellik salonlarına akın etmenin bir nedeni de varoluşla ilgili endişelerdir; kozmetik ürünlerin kullanılması her zaman lükse girmez. Eskimiş bir meta olup tedavülden kalkma endişesiyle, kadınlar *ve* erkekler saçlarını boyar, kırk yaşındakiler de ince kalmak için spor yapar. Piyasaya yeni çıkmış bir derginin kapağında "Nasıl Güzelleşebilirim?" sorusuyla karşılaşırız; gazete ilanları da buna ek olarak, derginin "insanın hem bir süreliğine hem de devamlı çekici görünmesinin" sırlarını açıkladığını belirtir. Modayla ekonomi el ele verir.[204]

Bir sonraki bölüm olan "Teneffüs"te Kracauer, zorunlu olarak kişinin kendini sergilemesi üstüne kurulu hoppa ve cafcaflı dünyaya ilişkin içgörülerinin ardından, çalışanların iş koşullarının gerçekliğine bakar.

Bu gerçeklik, iş sürecinin her alanda rasyonelleşmesinin oluşturduğu bir gerçekliktir; bunun belki de tek istisnası yöneticinin çalışma odasıdır. "Hiçbir gürültü sızmaz bu odaya, yazı masasının üzerinde de tek tük evrak bulunur. En yüksek seviyedeki bu sessizlik, üst katmanlarda her yerde hüküm sürüyor gibidir." Alt katmanlarda ise ofis makinelerinin kullanılmaya başlanması, kişiliğin iş aracılığıyla gerçekleştirilmesine dayalı ideolojiyle taban tabana zıt olan sonu gelmez rutinleri ve yoğunlaşmayı zorunlu kılar. Uzmanlaşma, makineleşme ve rutinleşmenin artması, bu tür bir sistemin savunucuları için, işten alınan zevki içsel bir alana indirger. Kracauer bu durumu, gitgide büyüyen mesleki psikoloji alanıyla açıklar: Söz konusu alan daha o zamanlar bile "monotonluğun verdiği mutluluğa", işçilerin, zihinlerini kendilerine ayırabilmelerine, hatta belki de –Kracauer'in eklediği üzere– "huzur içinde kendi sınıf ideallerini düşünebilmelerine" parmak basıyordu.

Beyaz yakalı çalışanların iş sürecindeki tabiiyeti, bu sürecin makineleşmesi ve rutinleşmesiyle sınırlı değildir yalnızca. Çeşitli kısımlardaki hiyerarşik organizasyon da gerçek tabiiyeti artırır. Bir

203. Kracauer, *Die Angestellten*, s. 223. 204. *A.g.y.*, s. 224.

bütün olarak organizasyon içinde, çeşitli departmanlar ile alt departmanlar arasında soyut ilişkiler hüküm sürer. Alt katmanlarda neler olup bittiği departman şefi aracılığıyla bilinir. Departmanların şefleri de yukarıdakilere bağımlıdır. Bu bağımlılık hiyerarşisi en üst noktaya kadar uzanır ve burada "hiyerarşinin zirvesi sermayenin karanlık semalarında kaybolur gider". İşlevsel bağımlılığa dayalı soyut ilişkiler, işletmedeki ve toplumun bütünündeki gerçek ilişkileri gizlemeye yarar. Elbette bir başka soyutlama da terfi şansıdır ki bilhassa en önemli mevkilerin işletme dışından insanlarla doldurulduğu durumlarda, çalışanların büyük çoğunluğu için bu şans çok küçüktür.

Aslında, Kracauer rasyonelleşme sürecinin en üst noktasında, günümüzde vasıfsızlaştırma denen bu sürecin, rütbe indirme ve gitgide daha genç yaşlarda işten çıkarma olduğunu vurgular. Hep genç kalma ve yaşlı çalışanların buna tekabül eden endişesi de buradan kaynaklanır. Dolayısıyla gençliğin "resimli gazetelerin ve hitap ettikleri halkın fetişine", gerçek bir "ölümden kaçışa" karşılık gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir.

Bunun ardından Kracauer Berlin'de ve diğer büyük şehirlerdeki beyaz yakalı çalışanların gitgide birbirine benzeyen bir hayat sürdüklerini gösterir. İletişim araçlarının da, sekreter, tezgâhtar vb.ye ilişkin "stereotipleri" ya da "normal tipleri" vardır. "Küçük bir Herbaryum"da Kracauer, bu yüzeysel ve özdeş varoluşun, işçi sınıfından, batık burjuvaziden ve hatta beyaz yakalı bohemlerden oluşan bu tabakaya mensup olanların farklı farklı kökenlerini nasıl gizlediğini gösterir.

Ama işgücünden oluşan bu tabakanın görünürdeki homojenliği nasıl önemli farkları gizliyorsa, beyaz yakalı çalışanların emek sürecinin rasyonelleşmesi de otomatik bir süreç değildir. Bu sürecin başarıya ulaşması için, buna eşlik eden parçalanmanın, hoşnutsuzluğun, endişenin giderilmesi gerekir. Bu da sendikaların ya da göz boyamaya yönelik danışma kurullarının işbirliğiyle sağlanamaz yalnızca. Çoğu zaman sağlık ve spor tesislerinin vesayeten düzenlenmesiyle sağlanan somut topluluk ideolojisi de aynı ölçüde önemlidir. Daha somut bir bakımdan, büyük işletmeler "çeşitli personel kategorileri"nin birbirinden ayrılmasını, özellikle de beyaz yakalı çalışanların kol işçilerinden ayrı tutulmasını sağlamaya çalışır. Beyaz yakalı çalışanlarda, farklı bir emek gücü kategorisi oldukları ze-

habını yaratabilen münferit ücret sözleşmeleri de bu durumu kısmen kolaylaştırır. Ne var ki "her koyunun kendi bacağından asılması gerekiyorsa, o zaman topluluk düşüncesi bir yanılsamadır". Kamusal tesisler (sağlık, spor, barınma vb.) "aslında bireyleri birbirlerine bağımlılık içinde tutar, ama bunu sırf kolektif ruhu canlandırmamak için yapar". Nitekim rasyonelleştirme "yeni bir ataerkilcilik" yaratır ki bunun da başlıca amacı, çalışanların ilgisini bütün kolektif faaliyet biçimlerinden başka bir yöne çekmektir. Kişisel düzeyde, bu aldatıcı komünallik "neşeliliğin yanlışlıkla saf bir insan komünalliğiyle özdeşleştirilmesi" olarak kendini gösterir.

Peki beyaz yakalı çalışanların çıkarları kendilerinin üstündeki ya da altındaki tabakaların çıkarlarıyla özdeş midir? "Konu komşu arasında" iken kimlerle özdeşleşmektedirler? Şunu öne sürer Kracauer: "Aylık bir maaşa, mahut düşünsel emeğe ve maddesel olmayan diğer birtakım benzer özelliklere dayalı olarak", beyaz yakalı çalışanlar burjuva varoluşuna sahip çıkmaya devam eder ve "bu tabakaların ekonomik süreçteki konumu değişmiş olsa da, orta sınıfa özgü dünya görüşleri yerli yerinde durur. Yanlış bir bilinç geliştirirler. Ayrımları korumak isterler, ayrımların kabul edilmesi de bu çalışanların durumlarını gizler; öyle bir bireyciliğe gömülürler ki ancak birey olarak kendi kaderleri üzerinde hâlâ söz sahibiyseler onaylanabilir bu bireycilik."[205] Bu kendine özgü tabakanın en üst noktasında, kamu sektöründe devlet memuru, özel sektörde ise banka memuru yer alır. Bu tabakanın alt kısımlarında, işçi sınıfından yükselip gelmiş pek çok insan bulunur. Çelişkili bağlılıklar ağına düşenler de çoğu zaman bu kişilerdir.

Bu tabakadaki çelişkilerin çoğu, ilginin işten boş zamana, "zevk kışlalarına", "evsizler için sığınaklara" kaydırılmasıyla çözülür. Başlarının üstünde –"artık delik deşik olsa da"– hâlâ ideolojik bir çatı bulunan işçi sınıfının tersine, "beyaz yakalı çalışanların oluşturduğu kitle, işçi-proletaryadan, düşünsel olarak evsiz olmasıyla ayrılır". Bu kitle "başvuracakları bir doktrin olmaksızın, kesinleştirebilecekleri bir amaç bulunmaksızın şimdiki zamanda yaşar. Kısacası, arayıp bulma ve en son noktaya dek yolunu sorma korkusuyla yaşar." İstenen, yüksek tabakanın içeriği değil, sırf şaşaası için bu ta-

205. *A.g.y.*, s. 273.

bakaya çıkmaktır. Bu kitle siyasi ya da başka türde bir birliktelik arayışında değil, eğlence peşindedir. "Genç kızlar çoğunlukla fakir bir çevreden geliyor ve şaşaadan etkileniyor," diye açıklar bir stenograf. "Gayet kayda değer bir biçimde, genç kızların genel olarak ciddi sohbetlere yanaşmadığını doğrular. 'Ciddi sohbetler, insanın dikkatini dağıtıp ilgisinin, zevk almak istediği ortamdan başka yöne çevrilmesine yol açar yalnızca,' der. Ciddi bir sohbetin dikkat dağıtıcı etkileri bulunduğuna inanılıyorsa, o zaman eğlence müthiş ciddi bir meseledir."[206] Eğlencenin şaşaasına yönelik bu arayışın sonucu da çoğu zaman şudur: Eğlence harcamaları, gündelik geçim masraflarından daha fazladır çoğu zaman; bunun amacı da kendilerinin altındaki sınıf karşısında ayırt edici "kültürel" değerlerini korumaktır kısmen.

Örneğin büyük mağazalarda çalışanlar, "yüksek tabakaların" bulunduğu, "ışıklara boğulmuş keyifli mekânlar"da, tüketicilerin harikalar diyarına dahil olur. Burada,

> Muazzam miktardaki ışığın hem satın alma arzusu hem de çalışanlar üzerindeki rahatlatıcı etkisi en çok şu şekilde vücut bulur: Çalışanlar o derece etkide kalırlar ki yaşadıkları küçük ve loş apartman dairesinin verdiği sıkıntıyı unutabilirler. Işık aydınlatmaktan ziyade aldatır ve belki de son zamanlarda şehirlerimizin üzerinden akıp giden muazzam miktardaki bu ışık, bilhassa karanlığı artırmaya hizmet eder. Peki yüksek tabaka el etmez mi? Görünen o ki uzaktan belli belirsiz el ederler. Aslında saçılan şaşaanın beyaz yakalı kitleleri sırf kendilerine tahsis edilmiş konumda daha da sağlam bir biçimde kalsınlar diye yükseltmek için topluma eklemesi gerekir.[207]

Yükselemeyen bu kitleler, eğlencelerden, kafa dağıtmadan medet umar, gerçi beyaz yakalılar hiyerarşisinde bulundukları konuma göre farklı ölçülerde yaparlar bunu.

Tıpkı iş sürecinin rasyonelleşmesi gibi, "zevk kışlaları", büyük barlar ve benzeri yerler de rasyonelleşmiştir. Kracauer bu büyük yapılarından birini –"Anayurt Meyhanesi"– betimler; burası "bir tür devasa otel lobisidir"; burada

> *Neue Sachlichkeit* üslubu uç noktasına ulaşır, zira *yalnızca en modern olan kâfi gelir kitlelerimize*. Başka hiçbir yer yoktur ki *Neue Sachlichkeit*'ın sırrı, burada olduğu kadar açık bir şekilde ifşa edilmiş olsun. Aslına bakılır-

206. *A.g.y.*, s. 282-3. 207. *A.g.y.*, s. 284.

sa, lobi mimarisinin sahte katılığının arkasında, Grinzing pis pis sırıtır [*grinst Grinzing hervor* –bu ifade sözcük oyunu olmakla kalmaz, Viyana'nın kuzey banliyölerindeki şarapçılık yapılan Grinzing köyünün çoktan modası geçmiş *kitsch* simgesine de bir göndermedir aynı zamanda]. Derinlere doğru bir adım daha atıldı mı, insan en şaşaalı duygusallığın içinde bulur kendini. Gelgelelim *Neue Sachlichkeit*'in en belirgin özelliğidir bu: Arkasında bir şey saklamayan bir cephedir o; hiç derinlik ifşa etmez, ama sanki ediyormuş gibi yapar.[208]

Her bar, uzak bir yerin üslubunda döşenmiştir. Bu tür bir eğlence, işyerindeki monotonlukla bağlantılıdır. Burada canlandırılan egzotik dünya, "on dokuzuncu yüzyılın panoramaları"nın oluşturduğu bir dünya, artık erişilemeyecek yitik bir cennettir. Kracauer bu tür bir mekânsal ve ideolojik eğlencenin önemini vurgular:

> İşgününün monotonluğu ne kadar ağır basarsa, boş zamanın bu monotonluktan mümkün olduğu kadar uzak olması gerekir; dikkatin, üretim sürecinin arkaplanından başka yöne çevrildiği varsayılmaktadır elbette. Gelgelelim bu rengârenk dünya, ofis makinesine apaçık saldırıdır. Dünyanın mevcut hali değil, pop şarkılarında görünen halidir. Gündelik hayatın tozunun adeta elektrikli süpürgeyle dip bucak alındığı bir dünyadır. Evsizler için sığınağın coğrafyası hit şarkılardan doğar.[209]

Bu tür "zevk kışlaları"nın duvarları arasında geçirilen kısa mola, "beyaz yakalı işçilerin [ihtişamlı] cennette beraberce gezip dolaşmaları" olarak görülebilir, ama barmen ışıkları söndürdüğünde "sekiz saatlik mesai güneşi bir kez daha ışıl ışıl parlar".

Kracauer'in başka bir yerde gösterdiği üzere, bu genel eğlenme süreci, sıradan film prodüksiyonlarıyla, resimli gazete veya dergilerle ve bunlardaki büyüleyici resimlerle güçlenir: "Resimlerin akışı devrimden ve ölümden kaçmak demektir." Dışarıdan kitleye hücum eden "resimlerin büyüsü"nün muadili spor, yani adeta içeriden eğlendiren "bütün bir beden kültürü"dür. Sporun "kompleksleri yok ettiğini" öne sürenlerin aksine, Kracauer şunu savunur: "Sporun yayılması kompleksleri yok etmez; büyük ölçekli bir baskı fenomenidir spor; toplumsal ilişkilerin dönüşümünü desteklemese de bir bütün olarak depolitikleştirme aracıdır." Çok değil birkaç yıl sonra, tam anlamıyla kullanılacaktır beden kültürü. Eleştirel sorular çoktan yasaklanmıştır.

208. *A.g.y.*, s. 286-7, vurgu bana ait. 209. *A.g.y.*, s. 287.

Ama yukarıdan bakıldığında –ki Kracauer'in entelijansiyanın çoğunluğunu yerleştirdiği yer de burasıdır– bu eğlence ve baskı gereklidir, zira ekonomik sistem kendi gerekçesi için, ne kadar sık ortaya atılırsa atılsın "ezeli ahenk (*preestablished harmony*) inancına" bel bağlayamaz artık. Bütün tabakanın, ahlaki ilkelere ve ortak çıkarlara ihtiyaç duyulmasına rağmen, "bir dünya görüşüne sahip olmaksızın boşlukta yüzmesi" daha iyidir.

Kracauer, beyaz yakalı işçilerin konumunun, kendilerini temsil eden sendikalar aracılığıyla dönüştürülme imkânına dair kısa bir incelemeyle bitirir analizini. Burada Kracauer, işçilere sanki rasyonelleşmeye karşı etkili ilaçlarmış gibi, başka düşünsel ya da "kültürel mallar" sunularak, mekanikleşmenin zararlı etkilerini giderme stratejisini de aynı ölçüde eleştirir. Bu tür bir strateji de "etkilerini gidermek istediği şeyleşmenin ifadesidir hâlâ". Aynı şey, sendikaların benzer bir karşı strateji olarak spora duydukları inanç için de geçerlidir. Daha ciddi bir açıdan, üyelerin, hedeflerin artık sorgulanmadığı bir kolektiviteye soyut bir biçimde dahil olması, bu üyelerin çıkarlarının ve günlük faaliyetlerinin gözardı edilmesine yol açar: "Beyaz yakalı işçi sendikalarının çoğunlukla insan gerçekliğiyle karşı karşıya gelmesine mani olan doktriner inanç, kolektivitenin hatalı bir inşa olduğunu dolaylı yoldan doğrular. Mesele, kurumların değiştirilmesi değil, insanların kurumları değiştirmesidir."[210]

Kracauer, insanın gündelik varoluş gerçekliğinin önemini sonuna kadar vurgular. Benjamin'e göre, kitabın tamamı "'burada' inşa edilen, 'şimdi' yaşanan bir gündelik dünya parçasıyla karşılaşma" dır. Bu yolla, sabit ve hazır bir kümeden oluşmayan bir yanlış bilincin ortaya çıkışının özünü kavrayabilir. "Yanlış bilincin ürünleri yapboz resimleri gibidir; bu resimlerde, esas olan şey bulutların, yaprakların ve gölgelerin arasından görünür yalnızca." Röportaj ve benzeri şeylerin "modaya uygun radikal ürünleri"nin aksine, Kracauer'in çalışması "entelijansiyanın politikleşmesi yolunda, kendi sınıfının politikleşmesi yolunda bir köşetaşıdır. Bu dolaysız etki, burjuva sınıfından gelen bir edebi devrimcinin icra edebileceği tek etkidir günümüzde."[211]

210. *A.g.y.*, s. 304.
211. Benjamin, "Ein Aussenseiter", s. 225.

Kracauer bu çalışmada gündeme getirdiği meselelerle ilgilenmeye, sonraları işverenlerin ideolojisiyle (İşverenlerin Düşünsel Kararları, 1930)[212] ve *Die Tat* dergisi çevresindeki sağ görüşlü entelektüellerle ("Orta Sınıfların İsyanı", 1931)[213] ve benzeri şeylerle yüzleşirken de devam etmiştir. Beyaz yakalı çalışanlar ile kitle kültürü arasındaki ilişkiyi incelemeye "Çalışan Kızlar" (1932)[214] da dahil bir dizi denemede devam etmiştir. Bu denemede Kracauer, "proletarya gerçekliği"nin incelenmesinin zorunluluğuna işaret eder. Beyaz yakalılarla ilgili çalışmasını kaleme alırken aklına gelen bir iştir bu. Şunları belirtmesi manidardır: "Proletarya, kendilerini kuşatan beyaz yakalı alt tabakaya kıyasla çok daha meçhuldür, onu kavramak çok daha zordur. Zira bir yandan, proletaryanın hayatı, burjuvazi ve takipçilerinin hayatları gibi çok farklı koşullarda geçer, bu yüzden de burjuvaziden ithal edilmiş kavramlar ve yöntemlerle ancak yetersiz oranda kavranabilir; diğer yandan da proletaryanın gerçekliği siyasi mücadele retoriğiyle o denli örtülmüştür ki bu gerçekliği örtünün altından bulup çıkarmak için cansiperane çalışılması gerekir."[215] Burada şunu belirtmekte yarar var: Kracauer bu tür bir araştırmaya girişmemiş olsa da, önerdiği metodolojik yönelim nesneye soyut bir şekilde uygulanabilecek, elde hazır bulunan bir yönteme değil, nesnenin kendisine sabitlenmiştir.

Paris'teki ilk sürgün yıllarında Kracauer, bu defa tanınmış gazeteci ve toplumsal eleştirmeninkinden çok daha farklı ve zor koşullarda, kitle, kitle süsü ve yanlış bilinç temalarına döner. Aralık 1936'da, artık üyeleri sürgünde olan, dağılmış Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü için "Kitle ve Propadanda"[216] üzerine bir yazı kaleme alır. Enstitünün finanse edeceğini umduğu bir araştırma projesidir bu.

212. S. Kracauer, "Die geistige Entscheidung des Unternehmertums", *Frankfurter Zeitung*, 2 Eylül 1930.

213. S. Kracauer, "Aufruhr der Mittelschichten", *Frankfurter Zeitung*, 10 Aralık 1931. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 81-105.

214. S. Kracauer, "Mädchen im Beruf", *Der Querschnitt*, c. 12, 1932, s. 238-43.

215. *A.g.y.*, s. 242.

216. S. Kracauer, *Masse und Propaganda. Sine Untersuchung über faschistische Propaganda. Expose*, daktilo edilmiş nüsha, 1936, 9 sayfa. Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Deutsche Literaturarchiv, Marbach/Neckar.

Bu çalışma savaş sonrası buhranının ve sonuçlarının Almanya'daki proletarya, proleterleşmiş orta sınıflar ve işsizler açısından bir analiziyle başlayacaktı. Buhranın ideolojik sonuçlarında "burjuva değerler hiyerarşisinin dağılması", "ideolojik açıdan bir boşlukta yaşayan kitlelerin düşünsel yersiz yurtsuzluğu", çelişkileri içine hapsolan orta sınıf ve işsizlerin çelişkili ideolojik konumu ele alınacaktı. "Buhranın nihai aşaması" hakkındaki üçüncü kısım da şu ikilemle sonuçlanacaktı: "Kitleler yeniden kapitalist sistemin himayesine alınmalıdır, gelgelelim kendi başlarına himayeye giremezler. Yanılsamalı bir çözüm mümkündür ancak. Faşizm de yanılsamalı bir çözümdür." Bir başka kısımda aldatıcı faşist çözümün ortaya çıkışı ele alınır: "Faşizm kitleden vazgeçmediği (zaten bu imkânsızdır) gibi onların bir kitle olduklarını da kesin bir biçimde vurgular ve dahası münasip önlemlerle, kitlenin aslında yeniden himayeye alındığı izlenimini uyandırmaya çalışır" – aslında dehşet ve propagandayı birleştirerek yapar bunu.

Beşinci ana kısımda da "propagandanın faşizmdeki rolü" ele alınır. Propaganda da kitlenin kitleliğine üç yolla gerçeklik atfedilir. İlk olarak, kitle "kendini her yerde (kitle toplantılarında, kitle gösterilerinde vb.) görmeye" zorlanır. Dolayısıyla kitle çoğu zaman "estetik açıdan çekici bir süs ya da etkili bir imge biçiminde olmak üzere hep mevcuttur". İkinci olarak, "radyo yardımıyla, oturma odası bir kamu mekânına dönüştürülür... Faşist propaganda bireye yalnızca "içe dönüklük" alanını verir ve genellikle de bu alanı kitlenin kurucu bir öğesi olarak dönüştürür. Son olarak da "kitleden bütün mitsel güçleri çıkarma"ya girişilir. Bunun akabinde de faşist propaganda kitlelere ilişkin bir kült yaratır. Kracauer faşist propaganda ile şarlatanlık arasındaki tarihsel ilişkiye –örneğin fantastik umutların vb. devamlı canlandırılmasına– bakmak istemiştir burada. Nihai amaç "yapay olarak hazırlanmış kitleler"in "sahte bir şekilde yeniden entegre olması"dır. Buna da şu yolla ulaşır: "Kitlelerin sokakta yürümesine ve hiçbir müdahaleye uğramaksızın her yeri ele geçirmesine izin verilir, böylelikle kitlelerde, bir kitle olarak şu ya da bu işlevi zaten vücuda getirdiği inancının doğması kaçınılmaz olur."

Kracauer'in önerdiği çalışmanın diğer özellikleri de şunlardır: "Yanılsamalı faşist çözümün tehlikedeki kapitalist ekonomiyi korumanın yollarından biri olduğu"; "reklam ve propaganda alanlarında

Amerika'da elde edilen başarılar"ın da yakından incelenmesi gerektiği ve faşist ile komünist propaganda arasında açıkça ayrım yapılması gerektiği varsayılır.

Kısmen modernliğin kâbusunun –topyekûn seferber edilmiş "hep-mevcut" olan kitle süsünün– ortaya çıktığını ilan eden bu çalışmayı, Adorno ile Horkheimer kıyasıya eleştirmişti ve bunun üzerine Kracauer bu çalışmayı geri çekmiş ve bıkkın bir şekilde yakınmıştı Adorno'ya: "Gerçekte benim taslağımı elden geçirmeyip yeni bir çalışmanın dayanağı olarak kullanmışsınız."[217]

Ama Kracauer bu tasarının anahatlarını belirlediği sırada, Fransızca, Almanca ve İngilizce yayımlanan bir çalışmayı tamamlamayı da başarmıştı. Modernliğin tarihsel kökenleriyle doğrudan ilişkili olan ve Benjamin'in Baudelaire çalışmasıyla benzerlikleri olan bir çalışmaydı bu.

V

Kasım 1934'te Kracauer, "toplumla ilgili pek çok konuyu içeren, İkinci İmparatorluk devrinden, uluslararası başarı da elde edebilecek bir biyografi" çalışmasına başladığını yazmıştı Löwenthal'a.[218] 1937 başlarında, *Jacques Offenbach ve Zamanının Paris'i* (Amsterdam'da) Almanca, kısa bir süre sonra da Fransızca ve İngilizce basıldı. Bu yapıt üzerindeki çalışmaları, Benjamin'in 1935'te Pasajlar Projesi'nin özetini yazmasıyla çakışmaktadır. Aslında, Benjamin Ağustos 1935'te Scholem'e şunları yazmıştı: Bloch'un Paris'te benzer bir tema ("On Dokuzuncu Yüzyılın Hiyeroglifleri") yazmasının yanı sıra, bir de "Kracauer, Offenbach hakkında bir kitap yazıyor; bu konudaki düşüncelerim hakkında da sessiz kalmalıyım. Bu iş hiç de kolay değil ve çok daha tatminkâr olabilirdi."[219]

217. 20 Ağustos 1938 tarihli mektup, aktaran Jay, "Adorno and Kracauer", s. 50.

218. Aktaran K. Witte, Nachwort'tan S. Kracauer'e, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit.*

219. Benjamin'den Scholem'e 9 Ağustos 1935 tarihli mektup, Gershom Scholem (haz.), *Walter Benjamin / Gershom Scholem. Briefwechsel 1933-1940* içinde, Frankfurt, 1980, s. 203.

Offenbach çalışmasına yazdığı önsözde –nedense İngilizce çeviriden çıkarılmıştır– Kracauer bu çalışmanın geleneksel anlamda bir biyografi olarak düşünülmediğini açıklamıştı. Nitekim bu çalışma "ana teması, yalnızca konu aldığı kahramanın hayatının sunumuyla sınırlı olan biyografilerle aynı grupta yer almaz. Bu tür biyografiler, silik bir arkaplanın önünde, portre edilmiş biçimleriyle görünen portre fotoğraflarına benzer... Jacques Offenbach'ın kişiye özel biyografisi değil bu. *Toplumsal bir biyografisi.*" "Ortaya çıkmasına toplumun imkân verdiği, toplumun içine yerleşen ve toplumdan çıkarılan Offenbach figürü" ile ilgilidir. Ele alınan ana tema Offenbach'ın müziği değil, "Offenbach'ın toplumsal işlevi"dir.[220]

Kracauer'in geleneksel biyografi çalışmalarından ısrarla uzak duruşu, Weimar Almanyası'nda gitgide popüler hale gelen biyografi türüne yönelik önceki saldırıları bağlamında anlaşılmalıdır. "Toplum ile Offenbach arasındaki ilişkilere" dair analizi, "Yeni Burjuvazinin Sanat Formu Olarak Biyografi"de (1930)[221] ele aldığı edebi türe yönelik eleştirel bir niyet taşır. Savaş sonrası dönemde "herhangi bir bireysel referans sisteminin nesnel anlamına duyduğu güven" sonsuza dek yok olmuştur. "Sabit" bir "koordinat ağı"nın olmayışı, şimdiye dek bu çerçevede iş görmüş olan romanda bir krize yol açmıştır. Aynı ölçüde problemli olan alternatif bir unsur tarihte keşfedilmiştir; bu unsur "biçimsizlik ve biçimlendirilemezlik okyanusunda bir kara parçası gibi yükselir". Mevcut haliyle belgesel bir doğruluğa dayanan biyografi güvenli görünür. Aslında "biyografinin önemi şudur: Günümüzün sanat uygulamalarının yarattığı kaosun içinde gerekli görünen tek düzyazı biçimini temsil eder" – "yerleşik *burjuvazinin*" düzyazı biçimini. Ama "yeni burjuvazinin yazınsal biçimi olarak biyografi *kaçışın* göstergesidir, ya da daha doğrusu, kaçınmanın", yani "toplumsal inşamızda görülen çatlakların işaretlerinden kaçınmanın." Kaçtığı yer de "burjuva dünyasının iç bölgeleri"dir. Gelgelelim biyografi biçimi "salt kaçış"tan ibaret değildir; *koruma* motifiyle gölgelenir. Ama bireysel kahraman, an-

220. S. Kracauer, "Vorwort", *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, s. 9.

221. S. Kracauer, "Die Biographie als neubürgerliche Kunstform", *Frankfurter Zeitung*, 29 Haziran 1930. Tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 75-80. Göndermeler bu baskıyadır; Türkçesi: *Kitle Süsü* içinde, s. 72-76.

cak tarihselciliğin hayali müzesinde korunabilir:

> Bireyciliğin sonunun geldiğinin bir kanıtı varsa, bu kanıt kaidelerini günümüz yazınının yükselttiği büyük şahsiyetler müzesinde görülebilir.... Belleğin imgelerin hepsini bir tuttuğu ve kendi kendine tahammül edebildiği bir sergi oluşturmaya çalışırlar.... hepsi bir arada ayrılışın ışıltısını yayarlar.[222]

İç bölge, arka perde ortadan kalkar ve okur, mitik büyük-bireyle baş başa kalır gene.

Bu bağlamda, Kracauer'in bilinçli bir şekilde öznellik karşıtı olan "toplumsal biyografisi" ideolojik-eleştirel bir işlev kazanır. Sunduğu toplum, "monarşileri ve diktatörleriyle, dünya fuarları ve devrimleriyle on dokuzuncu yüzyılın" Fransa'sıdır. Bu toplumun tarihinin hem belgesel hem de çağdaş anlamda önemi vardır:

> Bu toplumun, modern toplumun hemen öncesindeki toplum olmasının sebebi, dünya ekonomisinin ve burjuva devletinin doğuşunu barındırması değildir yalnızca; envaiçeşit alanda kendilerini bugün de ortaya koymaya devam eden motifleri ilan ettiği için de modern toplumun selefidir... Şimdiki zamanın kıyas kabul etmeyecek ölçüde karmaşık düşünce ve davranışlarının, büyük oranda Fransa'da on dokuzuncu yüzyılda varlık kazanan modellerden doğmuş olması şüphesiz mümkündür.[223]

Daha doğrusu, Kracauer temasını Paris'e yerleştirmiştir: "On dokuzuncu yüzyılın Parisi, tarihi Avrupa tarihi olan tek şehirdir aslında." Hatta Benjamin'in Pasajlar Projesi'ndeki temasını daha da fazla aksettirerek şunu açıklar Kracauer: "*Çağımızda meydana gelen olaylar ışığında, tam da İkinci İmparatorluk'un fantazmagoryasının güncellik kazandığını idrak etmekte kimse güçlük çekmeyecektir* [vurgu bana ait]".[224]

Ama Benjamin, çağın ana figürü olarak Baudelaire'i alırken, Kracauer Offenbach'ı ve operetlerini seçmiştir ki bunlar "hem imparatorluk devrini" yansıtan hem de bu devrin "yok olmasına katkıda bulunan", "imparatorluk çağının en sembolik ifadesidir". Başka bir deyişle, Offenbach "çağının merkezinde" yer aldığı için seçil-

222. Kracauer, "Die Biographie", s. 79. İşin ilginç yanı, Kracauer "tek bir biyografinin bu eleştirilerden muaf " olduğuna işaret eder: "Leon Troçki'nin biyografisi".

223. Kracauer, *Offenbach*, s. 9. 224. *A.g.y.*, s. 10.

miştir. Kracauer, tema olarak Offenbach'ı seçmesine dair iki sebep daha sunar. Offenbach "çevresindeki toplumun yapısına karşı büyük bir duyarlılığı" ifade etmektedir. Üne kavuşması, operetlerin üretim koşullarının ortaya çıkışıyla çakışır: Diktatörlüğe dayalı bir devlet, "sermayenin tahakkümü, uluslararası ekonominin ortaya çıkışı, bulvarlar ve burada yaşayan sayısız bohem". İkinci İmparatorluk'a bağlı olan operet onunla birlikte ölüp gider aynı zamanda. Bununla beraber, operet yaşarken, Offenbach opereti var eden toplumu yansıtmakla kalmamıştı (Kracauer'in öne sürdüğü üzere, onun yapıtlarında "en ufak toplumsal değişimler, çok hassas bir aletle ölçülmüşçesine okunur"), o aynı zamanda "alaycı biri"ydi. Yergi şarkılarında "kutsal kurumlarla, resmi makamlar ve görevlerle" değil, "görünüşlerini kutsallığın içine saklayan... şeylerle" dalga geçilir yalnızca. Böylelikle, dünyaya ilişkin yaygın imgeyi tersine çeviriyordu Offenbach: Aşağıda olan yukarıda buluyordu kendini, yukarıda bulunan şeylerse küçümseniyordu. Kracauer, Offenbach'a tam da bu şekilde yoğunlaşarak, polisiye romana ilişkin çalışmasının ilk bölümünde açıkladığı bir temayı ima etmektedir: Varoluş alanlarının dönüşümü. Ama önceki yapıtta bulunmayan yeni bir tema da vardır: Offenbach'ın yergi operetlerindeki ütopik unsurun, zahiri cennetin anlık görüntülerinin araştırılması.

Pek çok yorumcunun işaret ettiği gibi, Kracauer'in Offenbach hakkındaki toplumsal biyografisinin ve özellikle de operet dünyasını sunuşunun müzikle ilgili olduğu pek söylenemez. İlgisi librettolarla (özellikle de Halévy'ninkilerle) sınırlıdır büyük ölçüde. Kracauer'in çalışmasının gücü, başka bir yerden, operetlerdeki dünyanın temelini oluşturan malzemenin sunumundan geliyor olmalıdır. Bu çalışmanın meziyeti yeni bir biyografi biçimi olması değildir. Bu noktada Adorno, haklı olarak şunu belirtir: "Offenbach'ın kullandığı malzemeden uzaklaşan bu sunum, tam da Kracauer'in ısrarla karşı çıktığı bireyleştirici romanvari biyografiye yaklaşır aslında."[225]

Offenbach'ın operetlerinin malzemesi, Louis Napoléon'un diktatörlüğü sırasında çok popülerleşmeden önce de zaten mevcuttu.

225. T. W. Adorno, "Kracauer, Siegfried, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit" *Zeitschrift fur Sozialforschung* içinde, c. 6, 1937, s. 697-9, özellikle s. 698.

Aslında Kracauer, Offenbach'ın başarıya ulaştığı zamanı aşağıdaki pasajda daha kesin olarak verir:

Offenbach'ın yükselişi ve kullandığı *türün* evrilmeye başlaması, 1855' teki Dünya Fuarı ile aynı zamana rastlar. İkinci İmparatorluk'un yıkılmadan önce son bir kez bütün ihtişamıyla göründüğü 1867'deki Dünya Fuarı ile de *Offenbachiade*'ın çöküşü başlamıştır. En parlak günlerini uluslararasılığı teşvik eden bu iki fuar arasında yaşamıştır. Operetin doruk noktası Louis Napoléon'un diktatörlüğünden ayrılamaz ve bu diktatörlük çöktüğünde de operetin miadı dolmuştur.[226]

Bu İkinci İmparatorluk dünyasının lirik sunumu, Offenbach'ın Paris'teki ilk yıllarında ortaya çıkmış olan Paris toplumunun bir dizi özelliğine dayalıydı. Paris'in eski semtlerinde zengin ve egzotik bir sokak hayatı vardı: Buralarda türlü türlü dilenciler, *dandy*'ler, fahişeler ve özellikle de Paris karnavalı sırasında bohem sokak eğlenceleri, kankan dansının daha 1830'larda icra edildiği küçük tiyatrolar bulunur, ayrıca hâlâ mevcut olan salonların modaya uygun zarafeti ve yeni bulvarların ihtişamı göze çarpardı. Louis Philippe topluluğuna ait salonlarda, "Orta Yol'da ortamın boşluğunu ve anlamsızlığını telafi etmek" bakımından müzik önemlidir. Genç bir müzisyen sıfatıyla, "toplumsallaşmanın tam da canlı bir örneği olan" Offenbach, "ânın içinde yaşamış, toplumsal değişimlere ihtiyatla tepki vermiş ve mütemadiyen bu değişimlere", özellikle de "evsizlerin evi olan Bulvarların Parisi'ne adapte etmiştir kendini. "Bulvarların küçük dünyası", Girardin'in 1836'da basını ticarileştirmeye girişmesinden sonra sayıları iyice artan gazetecilerle doluydu. Gazeteciler "her tür geleneksel inancın kısıtlamasından kurtularak... bohem oluyordu. Ama geçinmek için muhtaç oldukları para dirayetlerini artırıyordu ve onlar da itibar gösterilen pek çok şeyin düzmece olduğunu, yüceltilmiş pek çok idealin de ekonomik çıkarların emarelerinden ibaret olduğunu açık seçik algılıyorlardı. Bunun sonucunda da şüpheci olup çıkıyorlardı. Madalyonun öbür yüzü ise satın alınmaya açık olmalarıydı."[227] Bulvarlarda, gazeteciler "dünya görüşleri kendilerininkine yakın olan *dandy*'ler ve *jeunesse dorée*'lerle"* buluşuyordu. "Evsizlerin sığınağı" ve kumar tutkularının mekânı olan kulüplerin-

* Dönemin medyasında hedonist genç aristokratlar için kullanılan tabir. –*ç.n.*

226. Kracauer, *Offenbach*, s. 270. 227. *A.g.y.*, s. 64.

de bulunmadıkları zamanlarda "*dandy*'ler bulvarlarda, deyim yerindeyse, bu dünyanın dışındanmışçasına" yaşıyordu. "Bulvar sakinleri" İtalyanlar Bulvarı'nda boylu boyunca sıralanan "tamamen yaldız ve aynalardan yapılmış gibi görünen... eğlence mekânlarında, kafeler ve restoranlarda" bulunuyorlardı. *Dandy* kendini bu dünyayla sınırlıyordu, zira, Alfred de Musset'nin de açıkladığı gibi, 'Bu yerler bir uçtan öbür uca yalnızca birkaç adım tutsa da bütün dünyayı kapsıyordu gene de.' Küçümser bir tarzda şunu da eklemişti: Bunların ötesinde barbarlık başlıyordu." Elbette bu barbarlık, "bencilce zevk peşinde oldukları" için burjuvazi tarafından yerden yere vurulan, sıradan insanların hayatında belli ediyordu kendini. Ama bulvar sakinlerinin bu minyatür dünyasının kökleri,

> ...cinselliğin ve gazete üretiminin ticarileşmesi de dahil, ekonomik gelişmelerde bulunuyordu; bu ekonomik etmenlere, bulvar sakinlerinin toplumsal gelişmelere gebe dış dünyadan bile bile koparılmaları da ekleniyordu. Bulvarlar küçük bir dünya teşkil ediyordu; ama yapay bir dünyaydı bu ve görünmez engellerle çevriliydi.[228]

Bulvarların miyop ve yapay dünyası "gittikçe daha rafine hale gelen" bir zevk ortaya çıkarmıştır. "Bu zevk girift imalara, abartılı arabesklere düşkündü." Sanat alanında da en önemli şey teknikti.

1840'ların başlarında bir finansal spekülasyon dönemi başlamış, spekülasyon "devletin dini haline gelmişti, borsa da bu dinin mabediydi". Aynı zamanda "çevresinde genişleyen boşluğu gizlemeye çalışan, binlerce rastlantısal izlenimiyse içinde eriten" *flâneur*'ün de altın çağıydı bu. "Zira *flâneur* için, şehir manzaraları esrarkeşin rüyalarına benziyordu." Kracauer *flâneur*'ün bakışını –Benjamin'in daha kesin olan nitelemesinin aksine– amaçsız bir bakış olarak nitelendiriyorsa, o zaman eğlence için de geçerliydi bu: "Bütün eğlence biçimlerinin amacı eğlenceden ibaretti. Yegâne amaç zamana anlam kazandırmak değil, zaman öldürmekti." Bu bağlamda, Offenbach'ın "can sıkıntısıyla mücadele etmek için karşılıklı güvenceye dayalı bir toplum" kurma rüyası ayrı bir anlam kazanır, zira Kracauer'e göre, "Offenbach opereti bu rüyadan yola çıkarak yaratmıştır". Operet müziği salonlardan çıkıp dans salonlarına, tiyatrolara ve bulvarlara yayılmıştı hızlıca.

228. *A.g.y.*, s. 74.

1840'ların sonlarına gelindiğinde, "salon sokağa doğru ilerliyor, sokak da salonun içine girmeye çalışıyor" idiyse de bu süreç 1848'de birden duruverdi. Bulvar sakinleri gibi, Offenbach da "bulvarları koruyan görünmez engeller çöküp gittiğinde" geri çekildi ve "devrim bulvar sakinlerini uzaklaştırdı". Sonrasında gelen Louis Napoléon'un diktatörlüğü, dikkatin gerçek dünyadan başka yöne çekilmesini gerektiriyordu. Napoléon'un düsturu "neşe ve şaşaa" idi. Bunlara, diktatörlük ve terör, genel oy hakkının kaldırılması ve Saint-Simoncuların da yardımıyla yalnızca ekonomik bir refah dönemi başlatmak için basın özgürlüğü eşlik edecekti. Offenbach'ın operet dünyası buydu işte. Operet,

> ...çağın toplumunun kendisi operete benziyor olmasaydı, uyanmayı ve gerçeklikle yüzleşmeyi ısrarla reddederek bir rüya âleminde yaşıyor olmasaydı, hiçbir zaman ortaya çıkamazdı.
>
> İkinci İmparatorluk'un ilk dönemlerinde burjuvazi o denli yalıtılmış haldeydi ki rahatını bozacak yeni bir soluk neredeyse hiç gelmiyordu dış dünyadan. Diktatörlük her türlü düşünce beyanını yasaklamış, bütün siyasi hayatı bastırmıştı... Burjuvazi gitgide özel hayata çekilmişti ve özel hayatın da kamusal hayat kadar boştu içi.[229]

Ama "toplumun nispeten geniş kesimleri maddi refaha kavuşmamış olsaydı, İkinci İmparatorluk toplumunun opereti andıran nitelikleri de bu denli rahat gelişemezdi", gerçi bu toplum sağlam endüstriyel gelişmeden ziyade spekülasyon ve finansta belli ediyordu kendini. Dahası, opereti andıran bu dünya şehre özgü bir dünyaydı ve "opereti mümkün kılan maddi ve sözel bütün unsurlar bir tek Paris'te mevcuttu".

Paris şehrinin yapısı –isyan çıkarmayı daha zor hale getirmek de dahil– çeşitli sebeplerle Haussmann tarafından dönüştürülüyordu. Yeni bir Paris ortaya çıkacak, bunun yanı sıra yeni servetler elde edilecekti, gelgelelim "rejim gerçeklikten kaçma üzerine kurulu olduğundan, gerçek ve kurmaca değerleri ayırt etme kapasitesinde gözle görülür bir azalma vardı". Siyaset üzerindeki yasakla beraber, "tiyatro [sayıları gitgide artan takipçileri için] gitgide hayatın merkezi haline geliyordu". Paris ve operetler için uluslararası bir kitle sağlayan 1855'teki Dünya Fuarı (burada Offenbach'ın beğeni topla-

229. *A.g.y.*, s. 174.

yan bir tiyatrosu da vardı) bu rüya âlemine kaçışı taçlandırmıştı. Offenbach'ın opereti "yabancıların gizli arzularına tekabül ediyordu tam tamına"; müziği "Charlie Chaplin'in filmleri gibi, uluslararası bir gelişim çağındaki uluslararası bir fenomendi; bu çağda halklar arasında kalıcı barış sağlanacağı konusunda büyük umutlar besleniyordu". Offenbach'ın halk önündeki ilk önemli başarısı olan Çin üslubundaki müzikal *Ba-ta-clan* "hatıralardan ve istek-imgelerinden oluşan bir rüyanın gelişigüzel niteliklerine" sahipti. Nelerin icra edilebileceği, oyunun uzunluğu ve izin verilen oyuncu sayısıyla (bu örnekte dörttü) ilgili olarak, tiyatrolara dayatılan kısıtlamalar Offenbach'ı "nakit para kadar gerçek fikirler ve melodiler" yaratmaya zorluyordu. Dolayısıyla, kültürel üretimdeki heyecan ve yenilik konusunda, bu modernliğin yönsüzlüğü konusunda zorlayıcı bir şeyler vardı. Aslında, iktidarda olanlar, "içten içe hissediyordu ki yıkıcı sonuçlarla ortaya çıkan toplumsal husumetler ancak şamata ve heyecanla önlenebilirdi. Paris'in yeniden inşası, eski binaların hummalı bir şekilde yıkılıp yerine yenilerinin dikilmesi de bütün bunların bir parçasıydı, tıpkı artık [kişisel düzeyde] vuku bulan sayısız *mésalliance* [husumet] gibi."[230]

Ama Offenbach'ın operetleri eğlendirici gösterilerden ibaret değildi. "Orpheus" (1858) "iktidar aygıtını çevreleyen ihtişamla dalga geçiyordu"; "insanlardaki vahşi tutkuların asiller ile burjuvazideki huzursuzlukla karıştığı" kankan dansının canlandırılması bile, İmparatorluk politikasına uygun düşen bütün "ihtişamlı çılgınlığına" rağmen, "özyıkımdan başka bir şeyle sonlanması mümkün olmayan Diyonisyen sefahat âlemlerine" yol açma tehlikesini taşıyordu.

Kracauer'e göre, gerçekliğin rüya âlemi ve operetler, paranın fantazmagoryasından güç alıyordu: "Sihirli değnek" olan para, pervasızca manipüle edilen borsa spekülasyonu yoluyla, hiç çaba harcamaksızın sınırsız zevklere ulaştırmayı vaat eder. Offenbach'ın ilk operetlerinde "piyangodan ikramiye kazanmak ve büyük bir servete konmak konulardan biridir". Sık sık mali çöküntüler meydana gelmesine rağmen, bir tür delirme hali ortaya çıkmıştır ve spekülasyon da zevk düşkünlüğüyle özdeş olmuştur.

1860'ların başlarına gelindiğinde, operetin başlıca seyirci kitle-

230. *A.g.y.*, s. 156.

si, salonların ve burjuva toplumun dışında kalmış yabancılar olarak yaşayan, pek de seçkin olmayan bohem kesimdi artık. Bu durum "bir yanda bu kesimi diktatörlükle alay etmeye itiyor, diğer yanda da alaylarını yumuşatıp zararsız hale getiriyordu". Bu kesim, pek de seçkin ve *dandy*'leştirilmiş olmayan, daha kozmopolit yeni bulvarları mesken tutmuştu. Operetlerde sık sık tipleştirilen ve spekülasyondaki artışla birlikte rütbesi yükselmiş bir başka önemli grup da kibar fahişelerdi; bu kadınlar "hummalı bir spekülasyon çağında... aşk piyasasında en çok aranan metalardı" ve "çoğu kez de borsa simsarları ve bankacıların aracısı olarak hareket ediyor ve müşterileriyle komisyon bazında çalışıyordu". Kibar fahişeler âlemi (*demi-monde*) ile sosyete âleminin (*grand-monde*) kaynaşması, "yoğun kozmetik" ve çemberli etek modası ile daha da kolaylaşmıştı; iki âlemin sınırlarını belirsizleştirmişti bunlar. Kracauer üstü kapalı bir şekilde şu yorumu yapmıştı: "İmparatorluk ne kadar çok neşe ve ihtişam saçıyorsa, çemberli eteğin çemberi de o kadar genişliyordu. 1866'ya kadar da varlığını sürdürdü." "İç içe geçmiş yabancı çevreler, moda dünyası ve aristokrasi"den oluşan toplumsal hayat mütemadiyen sergileniyordu, bu arada da ekonominin gelişmesiyle beraber, en azından bulvarlarda alttan alta demokratikleştirici etkiler iş başındaydı. Bu liberal-demokrat atmosfer Offenbach'ın *La Vie parisienne*'inde (1866) mevcuttu. Yapıtın konumu "dünya ekonomisi ile dünya eğlencesinin merkezi olan" ve bohem kesim ile "liberal kapitalizmin ortaya çıkardığı toplumsal karışıklığın" kaynaştığı "çağdaş, kozmopolit Paris"ti. Opereti andıran dünya ertesi yıl, yani 1867'de Dünya Fuarı'nın cephesini sunmuştu bir kez daha, ama operetin sonunun geldiğini habercisiydi bu ve nihayetinde operet 1870-71 savaşı ve Paris Komünü sırasında ortadan kalkmıştı. 1870'lerde Offenbach pantomimlerle devam etmişti yoluna, ama gerçeklik, modası geçmiş bu sanatsal biçimin çok ilerisinde olduğundan, bu oyunlarda sahneleme ve dekor önemli hale gelmişti. Operet dekor olup çıkmıştı.

"Toplumsal olarak koşullanmış bir fenomen" olan *Offenbachiade* 1867'den sonra "yitip gitmek zorunda" idi. Operetin önemine ve çöküşüne dair Kracauer'in değerlendirmelerini ayrıntılı olarak belirtmeye değer. Operet,

... toplumsal gerçekliğin, İmparator'un emirleriyle defedildiği bir çağda ortaya çıkmış ve uzun yıllar boyunca da geriye kalan boşlukta serpilmişti. Tamamen muğlak bir şey olsa da, diktatörlük rejiminde devrimci bir işlev yerine getirmiş, yolsuzluk ve otoritarizmi cezalandırmış, özgürlük ilkesini ayağa kaldırmıştı. Şurası kesin ki operetteki yergi, havailikle süslenmiş ve sarhoş edici bir atmosfere gizlenmişti... Ama bu havailik, modaya rağbet eden bohem dünyanın şahit olabileceğinden çok daha fazla derinleşmişti.

Burjuvazinin siyasi açıdan âtıl hale geldiği ve Sol'un da etkisiz kaldığı bir dönemde, Offenbach'ın operetleri en kesin gülmece biçimi haline gelmiş, mecburi sessizliği yerle bir etmiş ve halkı eğlendirmekten ibaretmiş gibi görünüp onları muhalefete teşvik etmişti.[231]

Gelgelelim, operetin gerçeklikle ilişkisindeki paradoks, ancak daha eleştirel ve tehdit edici hale geldiğinde görünür olmuştu, zira

İmparatorluk denen yapının gerçekdışılığı ne kadar ifşa oluyorsa, *Offenbachiade*'ın gerçekliği de o kadar kendini belli ediyor, ama siyasi bir araç olarak da o kadar fuzuli hale geliyordu. Zira diktatörlüğün çöküp gitmesi ve Sol muhalefetin gelişmesi ile birlikte, Offenbach'ın operetlerinin yerini doldurduğu toplumsal güçler bir kez daha oyuna dahil oluyordu. Operetin serpildiği yalıtılmış toplumsal tabaka bileşenlerine ayrılmıştı ve gerçeklik opereti defetmişti.[232]

Kracauer'in analizinde çoğu kez esas önemli olan, operetin eleştirel işlevinden ziyade toplumsal koşullarla, operet dünyasıyla "Bulvar Avrupası" ile uyumudur.

Sonuç olarak, Adorno'nun işaret ettiği gibi, Kracauer'in yöntemi "eleştirel analizden ziyade toplum ile yazar arasında bir ezeli ahengin kurulmasıdır... Ezeli ahenk tezi esasen İkinci İmparatorluk ile ilgilidir."[233] "Göründüğünden çok daha diyalektik bir materyalist" olsa da Kracauer, opereti meta biçiminin fantazmagoryasıyla ilişkilendirme fırsatını kaçırır. Aslında bu durum, operet ile para dolaşımı arasında ilişki olduğunu öne sürmesi ışığında daha da kayda değerdir. Adorno ise Offenbach'ın müziğinin incelenmesi için çıkış noktası teşkil edebilecek alternatif bir toplumsal analiz önerir. Şurası açık ki Kracauer, Offenbach ile gazetecilik arasındaki ilişkiyi ve "kendi izlediği prosedürün geçici doğası"nı idrak etmişti. Ne var ki

231. *A.g.y.*, s. 273. 232. *A.g.y.*, s. 273-4.
233. T. W. Adorno, "Kracauer, Siegfried, Offenbach", s. 698.

kullandığı tekniğin tanımlanabileceği yer tam da burasıdır: İlk kez Offenbach tarafından müzikal bir biçim olarak tesis edilmiş olan skeç tekniği. Bu teknikte "âna çabucak ve kolayca tepki verme (bu tekniğe süreklilik kazandıran da budur) ile geçici olarak özden yoksunluk ve aynı zamanda da aslında bu tekniği bir metaya dönüştüren klişenin katılığı" birleştirilir. Sonraki operetler de "şeytani ya da büyülü *aura*'sını" metalarının fetiş karakterine borçludur. Nitekim *kitsch*'in kökeninin bu tür skeçler, "müzikal gazetecilik" olduğu gösterilebilir.

Kracauer'in bu yapıtının değerini takdir eden çok az çalışmadan birinde Nagler'in yakınlarda öne sürdüğü gibi,[234] Kracauer'in analizi açısından bunun anlamı şudur: "Sosyo-ekonomik araştırma düzeyinin mevcut olmayışıyla koşullanmış olan Kracauer'in İkinci İmparatorluk'u yeniden inşa etme girişimi, hayatın yüzeyini tekrar üretme tehlikesini taşır baştan aşağı". Gerçekliğin "fizyonomik deneyimi" üzerindeki vurgu, Kracauer'i "Marx'ın gizemleri deşifre etmek amacıyla meta biçimini analiz etmesi"nin önemini tam anlamıyla kavramaktan alıkoymuştu. Nitekim, "Kracauer kısıtlanmamış üretim aracılığıyla toplumsal üstyapıyı sermaye haline getiren endüstrinin 'yeni gücünden' bahsetse de... kültür endüstrisinin ortaya çıkışından bu yana, elbette *Offenbachiade* da dahil, kültürel metaların üretilmesinin niçin muazzam üretimle sanat yapıtının *aura*'sını alıp götürmeye başladığını açıklayamamıştır."[235] Hiç şüphe yok ki Benjamin'in Baudelaire analiziyle bariz bir karşıtlık oluşturur bu. Baudelaire analizi "çok daha materyalisttir, çünkü Benjamin ... İkinci İmparatorluk' taki toplumsal fenomenleri mübadele değeri analojilerinin yardımıyla açıklamaya çalışır". Kullanım ve mübadele değeri diyalekti-

234. N. Nagler, "Jacques Offenbach's musikalische Utopie: die Sehnsucht nach der Herrschaftsarmen Heimat. Reflexionen zu Siegfried Kracauers Gesellschaftsbiographie des Second Empire" *Musik-Konzepte* içinde, 13, *Jacques Offenbach*, 1980, s. 71-86.

235. *A.g.y.*, s. 94. *Aura*'nın yok olmasına yapılan gönderme, zaman zaman Kracauer'in Offenbach çalışmasından alıntı yapan Benjamin'i hatırlatır. Offenbach üzerine yazdığı kısa bir yorum yazısında Kraus da Offenbach'ın kimi operetleri ile *La Vie parisienne* gibi yapıtlarda "duygusuz gece hayatı"nın "şeffaflığı" içinden doğan "ahlaki biçimlenimler" arasındaki yakınlığı dile getirmişti. Bkz. W. Benjamin, "Karl Kraus liest Offenbach", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV içinde, 1, 2, s. 515-7.

ğinin, Kracauer'in "fizyonomik deneyim kavramı"na kıyasla modernliğin fantazmagoryasına daha derinlemesine nüfuz edip edemediğini, Benjamin'in modernliğin tarihöncesini ele alırken değerlendirmek gerekiyor. Yalnızca Offenbach çalışması bağlamında bakıldığında, Kracauer'in analizi, Nagler'in de işaret ettiği gibi, Offenbach'ın operet üretiminin önemini kavramaya yönelik olarak bugüne kadar gerçekleştirilmiş yegâne ciddi girişimdir.

VI

Kracauer'in ilk yazılarında sürekli olarak şu tema ortaya çıkar: Bir bütün olarak dünyanın, anlamca içi boşaltılmış bir dünyanın parçalanmışlığı ve bu dünyada bireylerin yüce bir anlamdan koparılmış gündelik varoluş fragmanlarıyla karşı karşıya bırakılması. Bu durum, Kracauer'in hem savaş dönemindeki çalışmaları hem de polisiye roman hakkındaki incelemesi için geçerlidir. Dünyaya bakış, Lukács'ın *Roman Kuramı*'ndaki gibidir; burada birey "aşkın yurtsuzluğun nesneleşmesiyle, toplumsal ilişkilere dair insani düzendeki bir eylemin yurtsuzluğuyla, birey-üstü bir değerler sisteminden oluşan ideal düzendeki bir ruhun yurtsuzluğuyla" karşı karşıya kalır. Bu "düpedüz varolan" dünyası "uzlaşım dünyası" olup, "kendini ne amaç arayan özneye anlam olarak ne de eyleyen özneye duyumsal bir dolaysızlıkla madde olarak sunan bir dünyadır. Bir ikinci doğadır; tıpkı birinci doğa gibi görülen, tanınan ama anlamdan yoksun zorunlulukların cisimleşmesi olarak belirlenebilir ancak ve bu yüzden de gerçek tözüyle kavranması, bilinmesi imkânsızdır."[236] Ama Lukács bu dünyayı klasik roman bağlamında betimlerken, Kracauer bu dünyanın özelliklerini polisiye roman gibi "önemsiz" bir tür bağlamında tarif eder.

Lukács ile karşıtlık bununla da kalmaz. Akabinde Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde toplumsal varoluşun bütünlüğünü ararken, hatta bunu "(tarihsel) süreci neredeyse münhasıran sosyolojik bakımdan

236. G. Lukács, *The Theory of the Novel*, çev. A. Bostock, Londra, 1971, s. 61-62; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis 2003, s. 70.

237. Bloch'un *Tarih ve Sınıf Bilinci*'ne yönelik eleştirilerinden biridir bu. E. Bloch, "Aktualität und Utopie" içinde, *Der Neue Merkur*, 7, 1923/4, s. 474.

homojenleştirerek" (Bloch)[237] yaparken, Kracauer parçalı olanın somutlaştırılmasına, "yukarıdan" değil aşağıdan bakış açısına yönelmiştir. "Kracauer'in tesadüfi olana, önemsiz olana karşı duyarlılığı" (Bloch), modernliğin artıklarına ve önemsiz kısımlarına dair analizinin alameti farikası haline gelmiştir. Kracauer'in çalışmalarına dair Bloch'un yargıları bu hususun altını çizer:

> *Frankfurter Zeitung*'daki makaleleri çok iyidir; gazetecilikle ve yorum yazmakla hiçbir alakası yoktur bunların. Beyaz yakalı işçiler hakkındaki çalışması olağanüstüdür; keza sinema üzerine çalışmalarının da... eşi benzeri yoktur; bunlar kendisinin tam da küçük biçimleri ele alışına, önemsiz olana karşı duyarlılığına ve yüksekten konuşmayı reddedişine örnek teşkil eder.[238]

Önemsiz olana ve tanınmayana karşı gösterilen bu duyarlılık, Kracauer'in hedefinin salt önemsiz ve tesadüfi şeyler olduğu şeklinde bir anlam çıkarmaya götürmemelidir bizi. Kimi zaman Kracauer'in gündelik dünyaya ilişkin analizleri, yüce anlamlardan sıyrılmış bir dünyada bile, bu "yüksek katman"ın yerinden edildiğine ve görünüşte önemsiz olana konumlandırıldığına işaret eder. Başka bir deyişle, bu katman gündelik dünyanın yüzeysel fenomenlerinde gizli bir yaşam sürer.

Çoğu zaman Kracauer, özellikle de ilk yazılarından başlayarak 1920'lerin ortalarına kadar, Weber'in "dünyanın büyüsünün bozulması" tezini, dünyanın rasyonel bakımdan araçsal olan dışında tüm anlamlardan sıyrıldığını kabul etmiş gibi görünüyorsa da, metinleri daha yakından incelendiğinde Kracauer'in az çok farklı bir teze bağlı olduğu görülür: "Dünyevi" olan "kutsal" niteliği kazanmıştır adeta ve ideal kategoriler de yüzeysel olana konumlandırılmaktadır artık. Başlı başına bu husus, hayatın rasyonelleşmesi tezini ille de olumsuzlamaz, gelgelelim Kracauer Weber'den daha ileri giderek, bu durumun kökenini kapitalizmde teknolojinin ve mekanikleşmenin tahakkümünde bulur. Örneğin "Seyahat ve Dans"ta (1925)[239] Weimar döneminde seyahat ve dans etme gibi "dünyevi faaliyetlere"

238. A. Münster (haz.), *Tagträdume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt, 1977, s. 48.

239. S. Kracauer, "Die Reise und der Tanz"', *Frankfurter Zeitung*, 15 Mart 1925; tekrar basım: Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 40-49; Türkçesi: "Seyahat ve Dans", *Kitle Süsü* içinde, s. 40-48.

duyulan "mekânsal-zamansal tutkular"ın nasıl da "*teolojik* bir anlam" kazandığını gösterir. Modern burjuva toplumunda seyahat, belli bir yere değil, "sırf yeni bir yere" yönelir. Egzotik yerler *aura*'sını kaybetmiştir ve egzotik olanın kendisi de göreli hale gelmiş ve "gerçeklikten defedilmiştir". Nasıl dans "zamanın farkına varılması", "salt ritmin temsili" haline gelmişse, seyahat de artık "saf mekân deneyimi"ne indirgenmiştir. Mekân ve zaman deneyimi salt olay deneyimine indirgenmiştir. Zamanın ve mekânın mekanikleşmesi, insan varoluşunun Taylor'laşması ve rasyonelleşmesi bireyleri paradoksal bir duruma sokar: "Sonsuza mazhar olmak ister ama uzayda bir noktadır, ebedi olanla ilişki kurmak ister ama akıp giden zaman onu yutar. Aradığı alanın girişi kapalıdır." Bunun sonucu da şudur: İnsanlar "artık bu alanların yerine seyahat ve dansı koymaktadır", seyahate ve dansa sonsuz ve ebedi bir nitelik kazandırılmıştır. Bunlar "burada ve şimdi"nin "dümdüz gündelik dünya"sına konumlandırılmıştır. Gündelik olandan kaçma özlemi, gündelik varoluştan koparılmış gibi görünse de bu varoluşa sıkı sıkıya bağlı olan sıradan alanlara yöneltilir zorla. Kimi zaman da görünüşte özerk olan bu alanlar, "fantastik bir ideoloji" niteliği kazanır, tıpkı modern spor ideolojisi örneğinde ("Spor Yapıyorlar" [1927][240] ya da büyüyen ekonomik ve toplumsal krizlerdeki "sahte vahalar") şimdiki zamanla karşı karşıya gelmekten kaçmaya yönelik bütün girişimlerde olduğu gibi. Bunları hepsi yitirilmiş şeyi kurtarmaya yönelik yanlış girişimlerdir.

Kracauer'in Weimar'la ilgili ilk dönem denemeleri ebedi ve değişmez olanı, mekanikleşmeye karşı bir saldırıdan öteye gitmeyen bir toplumsal analiz bağlamında, anlık ve gelip geçici olana konumlandırıyor olsa da, 1920'lerin ortalarından itibaren daha belirgin bir odak noktası tespit edilebilir. Öncü Berlin şehrinin modernliğine alkış tutmak gibi bir kusuru yoktur Kracauer'in. Modernist hareketin, *art deco*'nun ve Bauhaus'un sanatsal sembolizmi hayran olunacak bir şey değil, toplumsal bağlamı içinde deşifre edilmesi gereken bir şeydir. Paris ile Berlin arasındaki karşılaştırmada Kracauer, Benja-

240. S. Kracauer, "Sie Sporten", *Frankfurter Zeitung*, 13 Ocak 1927. Kracauer, "sporun ve fantastik ideolojisinin sonu gelmez talepleri"yle "çağın fizyonomisinin belirli özelliği" diye alay eder.

min'in modernliğin tarihöncesinin merkezinde yer alan bir temayı vurgular: tarihin, geçmişin, hafızanın yitimi olarak yeninin deneyimlenmesi. Geçmişi olmayan ve geç Weimar dönemindeki toplumsal gerçekliğin uç noktalarının temsilcisi bir şehir olarak Berlin, Kracauer'in modernliğin gerçekliğinin fragmanlarını –kimi zaman iş ve işçi bulma kurumuna dair denemesinde olduğu gibi, acı bir ironiyle– deşifre etmesinde odak noktası haline gelmişti. Orada "insanın iç organları, toplumun arka bahçesine, çamaşır gibi asılmıştır adeta".[241]

Şurası gayet açık ki Kracauer, yeninin ihtişamına artık büründürülemeyen, modernliğin köşeye atılmış kalıntılarının peşine düşmüştür. Bu tür fragmanlar, modernliğin yitik tarihine, mutlak surette yeni olana aittir adeta; keza neon tabelalarıyla ilan edilen yeni'nin parlak fragmanları da öyledir ve bunların anlamları da deşifre edilmeyi bekler.[242] Ama fragmanın anlamının uzak ya da yitik bir bütünlükte bulunduğu anlamına gelmez bu, daha ziyade fragmanın fizyonomisinin, üstü örtülmüş ve gözlerden gizlenmiş kendi anlamını koruduğu anlamına gelir. Kracauer'in her bir analizi, "gündelik dünyaya ait küçük bir fragmanla, Burada inşa edilmiş, Şimdi yaşanan bir şeyle karşı karşıya geliştir". Kracauer'in *Beyaz Yakalı İşçiler*'i ile ilgili olarak Benjamin'in dile getirdiği değerlendirmeler,[243] onun sonraki Weimar yazılarının çoğu için de geçerlidir. Bunlar, bekleyen birine ait çalışmalar değildir artık, bir "huzursuza", "varoluşun içinden anonim ve sessiz bir şekilde geçip gitmeyi tercih eden", ama kimi zaman da bir yabancı olduğunu ilan eden birine ait çalışmalardır. Ayrıca bir gazeteci olarak da Kracauer, salt röportajla, salt tasvirle yetinmemişti, zira "maskeleri indirmek bir tutkuydu bu yazar için. Beyaz yakalı işçilerin varoluşuna, ortodoks bir Marksist, hele hele uygulamaya dönük bir provokatör sıfatıyla diyalektik olarak nüfuz ediyor değildi Kracauer, diyalektik olarak nüfuz etmek maskeleri indirmek anlamına geldiği için bunu yapıyordu."[244]

241. Kracauer, "Über Arbeitsnachweise", s. 16-17.

242. Kracauer, "Lichtreklame", *Frankfurter Zeitung*, 15 Ocak 1928. Neon reklamların parlak renkleri "Amerikan pazarlama yöntemlerinin zalimliğini" ilan eder; "bu ve öbür dünyada reklamlara şık olan şeyler hükmeder".

243. Benjamin, "Ein Aussenseiter", s. 219-25.

244. *A.g.y.*, s. 220.

"Kişinin kendi sınıfının politikleşmesine" –ki burjuva sınıfından bir edebi devrimcinin bugün ortaya koyabileceği yegâne dolaylı etki budur– kendini adayan Kracauer, geç dönem Weimar Almanyası'nın uç noktalarında, hem gazeteci, hatta –ilk çalışmalarının ışığında– detektif olarak, hem de "paçavracı" olarak dolaşmıştı. Benjamin'in Kracauer'i paçavracı olarak nitelemesi, kendi çalışmalarında "*chiffonier*" (paçavracı) motifinin konumunun işaret ettiği gibi, kesinlikle aşağılayıcı değildir.[245] Modernliğin paçavralarını, artıklarını unutulmaktan kurtaran paçavracının ta kendisidir. En anlamsız fragmanlar, "bir çağın kendi hakkındaki yargısını" temsil eden fragmanlar, bir kenarda, sabah esintisiyle dalgalanmaktadır. Bu paçavralardan, bu fragmanlardan yararlanan işte bu paçavracıdır, zira bunların tarihlerini bilir. Bu fragmanlar tekrar kullanılabilir, oluşturdukları mozaiği anlaşılır kılan bir bağlamda tekrar bir araya getirilebilir.

245. Paçavracı, Benjamin'in yapıtlarındaki motiflerden biri olup, tarihsel yönteminin önemli bir boyutuna ışık tutar. Bkz. I. Wohlfarth, "*Et cetera?* Der Historiker als Lumpensammler", N. Bolz ve B. Witte (haz.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* içinde, Münih 1984, s. 70-95, özellikle s. 80 vd.

4

Walter Benjamin

Modernliğin Tarihöncesi

Dünya fantazmagoryaları aracılığıyla hükmeder ki bu da... modernlik demektir.

WALTER BENJAMIN

Modern olan eski olana, yeni olan da hep-aynı olana karşı durur. (Modernlik: kitleler; eski: Paris şehri.)

WALTER BENJAMIN

Burjuvazinin yıkıntıları hakkında konuşan ilk kişi Balzac'tı. Ama burjuvazinin bu yıkıntılar üzerinde özgürce göz gezdirmesine ilk kez imkân sağlayan Gerçeküstücülük olmuştu. Üretici güçlerin gelişmesi, önceki yüzyılın istek simgelerini, bunları temsil eden anıtlar daha harap olmadan önce enkaz haline getirmişti.

WALTER BENJAMIN

Benjamin dünyayı rüyasından uyandırmak istiyor.

SIEGFRIED KRACAUER

I

Benjamin'in son dönem yapıtlarının bir modernlik teorisi geliştirmek yönünde gayet açık bir niyetten güç alıyor oluşu, onun el atında hazır bir modernlik izahının olduğunu düşündürebilir. Simmel ve Kracauer ile kıyaslandığında, Benjamin'in bir modernlik teorisi pe-

şinde olduğu çok açıktır. Ama söz konusu olan –Benjamin'in Baudelaire hakkındaki çalışmasıyla ilgili olarak Witte'nin öne sürdüğü gibi–[1] bu teorinin ana bileşeninin "bir gövde" olarak kalması değildir yalnızca. Aynı zamanda, çok daha geniş bir şekilde tasavvur edilen ve Benjamin'in 1926'daki ilk notlarından 1940'ta intihar etmesinden hemen önce ana hatlarıyla ortaya konan tarih felsefesi tezlerine kadar uzanan Pasajlar Projesi'nde (*Die Passagenarbeit* – en başta on dokuzuncu yüzyılda Paris'teki pasajlardan yola çıkan, modernliğin tarihöncesine dair bu projenin en kapsamlı hali, bugün *Das Passagen-Werk* adıyla yayımlanmış olan notlarda bir araya getirilmiştir) yer alan koca bir modernlik teorisi projesi de yeniden inşa edilmelidir. Nedir ki bu husus kabul edilse bile, projenin tamamına ilişkin tek bir tasavvura başvurmak mümkün değildir. Benjamin'in Pasajlar Projesi'ne dair tasarıları, on yılı aşkın bir süre boyunca, felsefi, edebi, siyasi ve kişisel kaygıları bağlamında şekillenmiş ve bunların ışığında belli başlı zamanlarda değişime uğramıştır; o kadar ki bu tasarılar da inşa edilmelidir. Bunların oluşumlarının izini sürmek için, bu değişme ve gelişme, bu tasarıların Benjamin'in diğer projeleriyle bağlantılarının izini de yeniden inşa etmek zorunludur.

Hatta Adorno, Benjamin'in çalışmalarına ilişkin eleştirel bir değerlendirmesinde, Pasajlar Projesi'yle ilgili olarak şunu açıklamıştır: "Aslında, projenin tamamının yeniden inşa edilmesi pek de mümkün değildir."[2] Öte yandan, Adorno'nun kanısı Benjamin'in yapıtına ilişkin bir yoruma dayanır; bu yorumda, Pasajlar Projesi gerçeküstücü bir tarzda bir araya getirilmiş fragmanlardan ibaret bir derleme gibi görülür neredeyse. Adorno'ya göre, Benjamin'in niyeti,

1. Bkz. B. Witte, "Benjamins Baudelaire. Rekonstruktion und Kritik eines Torsos", *Text und Kritik* 31/32, s. 81-90.

2. T. W. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", T. W. Adorno, *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt, 1970, s. 11-29, özellikle s. 26; Türkçesi: *Walter Benjamin Üzerine*, çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY, 2004. Pasajlar Projesi'nin yeniden inşasıyla ilgili kimi sorunlar şurada incelenmiştir: S. Buck-Morss, "Benjamin's Revolutionary Pedagogy", *New Left Review*, 128, s. 50-75; S. Buck-Morss, "Walter Benjamin: Revolutionary Writer", *New Left Review*, 129, s. 77-95; Bolz ve Witte (haz.), *Passagen*. Pasajlar Projesi'ni oluşturacak fragmanlar, Rolf Tiedemann'ın titiz editoryal çalışması sayesinde –eksiksiz olmamakla beraber– şurada bir araya getirilmiştir: Benjamin, *Das Passagen-Werk* (*Gesammelte Schriften*, V), Frankfurt, 1982.

... görünen bütün yapıdan vazgeçmek ve bu yapının anlamının, yalnızca malzemenin adeta şoke edici montajından doğmasını beklemektir. Felsefe, gerçeküstücülüğe başvuruyor değildir yalnızca, bizatihi gerçeküstücü hale gelmektedir... Benjamin'in öznellik karşıtlığını taçlandırmak amacıyla, ana çalışma yalnızca alıntılardan meydana gelecektir... Parçalı felsefe bir parça olarak kalmıştır; bu felsefe düşünce ortamına dahil edilip edilemeyeceği konusunda karar veremediği bir yöntemin kurbanıdır belki de.[3]

Adorno gerçeküstücülüğün –özellikle Aragon'un *Paris Köylüsü*'nün ve onun kadar olmasa da Breton'un *Nadja*'sının– 1920'lerde Pasajlar Projesi'nin ilk belirlenimleri üzerinde büyük bir etkisi olduğuna işaret etmekte haklıdır şüphesiz. 1927'nin ortaları ile nihayetinde 1930'ların başları arasında yazılmış olan ilk notlar, Adorno'nun işaret ettiği gerçeküstücü yönteme bir şekilde bağlı olunduğuna dair emareler içermektedir. Bunlar, aşağıdaki açıklamada çok açık bir şekilde formüle edilmiştir:

Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım, ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim.[4]

Ama Pasajlar Projesi için alınan bu ilk notlar, bu proje ile Aragon'un *Paris Köylüsü*'ndeki duruşu arasındaki çok önemli bir ayrımı da içerir:

Aragon düşler âleminde sımsıkı duruyorken, burada uyanma burcu bulunur. Aragon örneğinde izlenimci bir unsur –"mitoloji"– varken... buradaki amaç tarihsel alandaki "mitoloji"yi ortadan kaldırmaktır. Vuku bulan şeyle ilgili olarak hâlâ bilinçdışında yer alan bilgiyi uyandırmak yoluyla gerçekleştirilebilir elbette bu.[5]

Gelgelelim, modernliğin mitolojisinin tarihsel bir bağlamda çözülüp dağılması, yalnızca önemli öğeleri ve artıkları toplayan biri tarafından yürütülemez – her ne kadar toplayıcı Benjamin'in yönteminin *bir* boyutuna işaret ediyor olsa da böyledir bu. Modernliğin tarihöncesi, kazılacak fenomenal gerçeklik katmanlarına dair açık seçik topografik bilgiye sahip biri tarafından üstlenilebilir ancak.

3. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", s. 26.
4. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1030.
5. *A.g.y.*, s. 1014.

Benjamin'in uyguladığı özgün tarihsel arkeoloji biçimi, yitik geçmiş kazılıp hatırlanmaya ("Ausgraben und Erinnern") başlamadan önce, ilgili modernlik topografyasına ilişkin bilgi gerektirir.[6] Dünyanın enkaza indirgenmesi icap edebilir; dünyanın ve "istek simgeleri"nin daha parçalanmadığı bir durumda "yıkıcı karakter"in ("Der destruktive Charakter", 1931)[7] önemli bir görevidir bu. Ama "o mevcut şeyleri harabelere indirger, bunu da harabeler yaratmak için değil, bunlar arasından geçip giden yolu bulmak için yapar".[8]

Aslında Benjamin, ta en başından modernliğin toplumsal gerçekliğinin enkazı arasından bir yol bulmaya çalışmıştır. Tıpkı toplayıcı gibi, yitip gitmiş bir gerçekliği kurtarmak için uğraşmıştır. Ama Benjamin'in diyalektik imgelerinin "morötesi ışınlar" ile yakaladığı ve delip geçtiği fragmanlar, öyle bir tarzda sunulacaktır ki artık salt fragman olmaktan çıkacaklardır. *Pasajlar*'ın gelişiminde hiçbir an yoktur ki bu fragmanlar alıntıların bir araya getirilip montajlanmasından ibaret olsun. Montaj ilkesi hiçbir zaman başlı başına bir amaç olarak tasavvur edilmemiştir. 1930'ların başında, gerçeküstücülüğe ("Avrupalı aydının son fotoğrafı"[9] olarak görüyordur bunu) ilişkin eleştirisinden sonra, Benjamin montaj ilkesinin, Marksist yöntemin tarih sunumunda bir "canlanma"ya imkân vereceğini idrak etmiştir. Nitekim amaç "ana yapıları, açık ve kesin olarak imal edilmiş en küçük yapı taşlarından yol çıkarak inşa etmektir. Aslında, en küçük tekil öğelerin analizinde, mevcut olandaki bütünlüğün kristalleşmiş halini keşfetmektir."[10]

Benjamin'in fragmana bu denli önem atfetmesi, farklı bir tarzda da olsa, Simmel ve Kracauer ile paylaştığı bir şeydi. Sonraları Benja-

6. W. Benjamin, "Ausgraben und Erinnern", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV içinde, 1, s. 400-1.

7. W. Benjamin, "Der destruktive Charakter", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV içinde, 1, s. 396-8; İngilizce çevirisi: "The Destructive Character", W. Benjamin, *One-Way Street and Other Writings* içinde, New York, 1978, Londra, 1979, s. 157-9; Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 2011.

8. Benjamin, "The Destructive Character", s. 159.

9. W. Benjamin, "Der Surrealismus", *Gesammelte Schriften*, II içinde, 1, s. 295-310; İngilizce çevirisi: Benjamin, *One-Way Street* içinde, s. 225-39; Türkçesi: "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Nurdan Gürbilek ve Sabir Yücesoy, İstanbul: Metis, 2008.

10. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 575.

min, *Pasajlar*'daki ana motifin meta fetişizmine yöneldiğini fark ettiğinde, bu yapıttaki analize, hem Lukács'ın hem de Adorno'nun sonraki kapitalizm eleştirisindeki eğilimin aksine, ne soyut bir tarzda yaklaşmış ne de tarih felsefesinde yol gösterici bir ilke konumuna yükseltmiştir. Bütünlüğün fragmana ışık tutmasından ziyade, fragman bütünlüğe açılan kapı olarak kalmıştır. Dahası, Benjamin'in amacının modernlik analizi olduğu ve Baudelaire'in modernliği "geçici, ele avuca sığmaz, olumsal" olarak tarifini büyük ölçüde kabul ettiği göz önüne alındığında, on dokuzuncu yüzyılda Paris'teki modernliğin tarihsel olarak inşası da bir bütünlük olarak değil, diyalektik imgeler dahilinde kavranabilirdi ancak. Bu durum hem on dokuzuncu yüzyıl ortalarının Paris'i için hem de yarım yüzyıl sonra bu bütünlüğü estetik alanda arayan hareket –*Jugendstil*'in "total sanat yapıtı"– için geçerlidir. Bu da on yıl boyunca, Benjamin'in modernlik analizinde tamamlanmamış olsa da önemli bir unsur olarak kalmıştır.

Ama Benjamin öldüğünde, *Pasajlar Projesi* ile *doğrudan* ilişkili olan yegâne fragman "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"[11] adlı denemeydi. Yayımlanan bu deneme, Pasajlar Projesi için harcanan 14 yıllık çalışmaya kanıt teşkil edemez. Benjamin'in *Pasajlar* (yayımlanan haliyle, Pasajlar Projesi'nin bütününü anlamak açısından en etraflı ama muhtemelen de eksik olan kaynak)[12] için yazdığı "Notlar ve Malzemeler"in en büyük kısmı Baudelaire'le ilgili (189 sayfa) olsa da, bu yapıt bir bütün olarak notlar bağlamına oturtulmalıdır ve bu notlar da başka taslaklar bir yana, toplamda 911 sayfa tutmaktadır. Benjamin'in tasarladığı Baudelaire kitabı bir gövdeden ibaretse, Pasajlar Projesi'nin bütünü için çok daha doğru olacaktır bu. Ama Pasajlar Projesi, Benjamin'in toplumsal modernlik teorisine dair en gelişmiş taslağı içerdiğinden, Adorno'nun pek de mümkün olmadığını açıkladığı bu yeniden inşa işine girişmek gerekmektedir.

11. Bkz. W. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8, 1939, s. 50-89; İngilizce çevirisi: Benjamin, *Charles Baudelaire* içinde, çev. H. Zohn, Londra, 1973, s. 107-54; Türkçesi: "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Ahmet Doğukan, s. 116-54; ayrıca *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1993, s. 202-52.

12. Bkz. Benjamin, *Das Passagen-Werk*.

II

Benjamin'in "modernliğin tarihöncesi"ni geliştirme tasarısı, Mart 1926'da Franz Hessel ile yaptığı Paris yolculuğuna ve Paris pasajları üzerine, kısa bir inceleme olmasa da, –hayata geçmeyen– ortaklaşa bir makale yazmaya karar vermelerine kadar uzanır.[13] Aynı yıl, Benjamin Adorno'nun "Benjamin'in tasarladığı modernliğin tarihöncesi bağlamındaki metinlerin ilki"[14] diye tarif ettiği *Tek Yönlü Yol* üzerinde çalışıyordu. Burada Benjamin şuna çoktan kani olmuştur: "Modernlik denen bu kusurlu bütünlük ya içeriden gelen baskı ya da dışarıdan bastıran güçler dolayısıyla çöküşteydi."[15] Aslında, *Tek Yönlü Yol* "*Pasajlar*'ın fizyonomik bir arşivi" olarak da nitelenmiş ve sonraları Bloch tarafından "revü biçiminde felsefe", "tipik bir gerçeküstücü düşünce biçimi" addedilmişti.[16] Benjamin'in hayatöyküsü bakımından can alıcı bir dönüm noktasıydı bu yapıt. Mayıs 1926'da Benjamin bu yapıtın ilk başlığı olan *Çıkmaz Sokak*'tan (*Strasse Gesperrt!*) bahsettiğinde, çalışmanın, kişisel kariyeri konusunda geri dönüşü olmayan bir noktayı belirlediğine işaret ediyordu farkında olmadan. Aynı yıl Horkheimer, Benjamin'in evvelce Frankfurt Enstitüsü'nde reddedilen *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'nden sonra, doçentlik unvanını almaya yönelik ikinci girişimini de geri çevirmişti.[17] Benjamin sonunda Frankfurt Enstitüsü'ne gir-

13. Bkz. R. Tiedemann, "Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte", Benjamin, *Das Passagen-Werk* içinde, s. 1081. Makale yazılsaydı *Querschnitt*'te yayımlanacaktı. "Berlin Güncesi"nde (1932) Benjamin Paris'teki ilk rehberinden bahseder: "Şehir... –o zamanlarki bekçisi Franz Hessel'di– hem yollar hem de tünellerden oluşan bir labirentti. Yeraltındaki Metro'nun ve Kuzey-Güney hattının bütün şehre açılan yüzlerce şaftı aklıma geldiğinde, sonsuz *flânerie*'lerimi de hatırlamadığım tek bir an yok." Bkz. W. Benjamin, "A Berlin Chronicle", Benjamin *One-Way Street* içinde, s. 299.

14. T. W. Adorno, "Benjamin's 'Einbahnstrasse'", *Über Walter Benjamin* içinde. Frankfurt, 1968, s. 58-59.

15. *A.g.y.*, s. 59-60.

16. E. Bloch, *Erbschaft dieser Zeit*, Zürih, 1935, s. 276-9.

17. Şurada öne sürülmüştür bu: W. Fuld, *Walter Benjamin. Zwischen den Stuhlen* içinde, Frankfurt, 1981, s. 189. Fuld'un çalışması elimizdeki tek Benjamin biyografisidir. Biyografik ayrıntılar için başlıca kaynak, çoğu yerde metne aşırı müdahale edilmiş olan şu mektup derlemesidir: W. Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, G. Scho-

mekte başarılı olsaydı, kendisi için bir akademik kariyer fırsatı doğabilirdi.

Nedir ki Benjamin'in entelektüel tasarısı katı akademi dünyasından gitgide uzaklaşmaya başlamıştı. Eylül 1926'da *Tek Yönlü Yol*'u tamamladığında, yavaş yavaş Pasajlar Projesi olarak şekillenen bir dizi projeye çoktan girişmişti. *Tek Yönlü Yol*'daki metinlerden biri olan "İmparatorluğun Panoraması"nı 1923'te "Alman Enflasyonunda Bir Gezinti" başlığıyla yazmaya başlamıştı. Çağdaş toplumsal ve siyasi olaylar üzerine açık açık yoğunlaşan ilk yazısıydı bu. 1925 yazında, Proust'un *Sodom ve Gomorra*'sını çevirmek üzere bir sözleşme yapmıştı. Bir önceki yıl da komünizme ilgi duymaya başlamıştı. 1926'da Hessel ile birlikte Paris'teyken arkadaşı Scholem'e "Paris'teki küçük kütüphanesinin esasen bazı komünist yapıtlardan meydana geldiğini" yazacaktı.[18]

Marksizme yönelik bu ilgi –ki Kracauer'in Marx'a ve Marksizme yönelmesiyle aynı zamanlara rastlamaktadır– hiç şüphe yok ki Benjamin'in 1926 Aralık başı ile 1927 Ocak sonu arasındaki Moskova ziyaretinden güç almıştır büyük ölçüde. Onu bu ziyarete sevk eden, Mayıs 1924'te Capri'de tanıştığı, "Riga'lı Rus bir devrimci" olan Asja Lacis'le yaşadığı gönül ilişkisiydi esasen.[19] Benjamin Moskova'dayken, Almanya'ya döndüğünde Komünist Parti'ye katılmayı ciddi ciddi düşünmüş, "yasadışı gizli kimliğinin burjuva yazarlar arasında

---

lem ve T. W. Adorno (haz.), Frankfurt, 1966; bu derlemeye şunlar da ilave edilebilir: G. Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt, 1975; *Walter Benjamin / Gershom Scholem: Briefwechsel 1933-1940*, haz. G. Scholem, Frankfurt, 1980; Walter Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, haz. G. Smith, Frankfurt, 1980 (Türkçesi: *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis, 2001); G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt, 1983. Pasajlar Projesi'yle ilgili diğer mektuplaşmalar şuradadır: R. Tiedemann, "Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte", Benjamin, *Das Passagen-Werk* içinde, s. 1081-1205. İngilizcede şu kaynağa başvurulabilir: G. Scholem, *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, Londra, 1982; J. Roberts, *Walter Benjamin*, Londra/Basingstoke 1982; R. Wolin, *Walter Benjamin, An Aesthetic of Redemption*, New York, 1982.

18. Benjamin, *Briefe*, I, s. 47.

19. Benjamin'in Moskova ziyareti ile ilgili belgeler Benjamin'in *Moskova Günlüğü*'nde mevcuttur. *Tek Yönlü Yol* Asja Lacis'e ithaf edilmiştir: "Bu yola yazarın içinde yolu açan mühendisin adı verilmiştir: Asja Lacis Yolu". Krş. *One Way Street*, s. 45. Lacis'in Benjamin'le ilgili görüşleri için bkz. A. Lacis, *Revolutionär im Beruf*, Münih, 1971.

bir anlam taşıyıp taşımadığını" sorgulamıştı.[20] Berlin'e döndüğünde, hem Moskova'da yaşadığı "eşi benzeri olmayan deneyim" üzerine yazmayı hem de Paris'le ilgili projesine devam etmeyi tasarlamıştı. Hatta Şubat 1927'de Kracauer'e şöyle yazmıştı: "Aslında beni çok etkilemiş olan senin Paris eskizlerinin kendine özgülüğüne içgüdüsel olarak ne kadar da yaklaştığımı fark edebiliyorum. Kendi Paris 'gözlemlerim' ile seninkilerin temelde benzer olduklarını söyleyebilirim."[21] Burada Kracauer'in *Frankfurter Zeitung*'da yayımlanan "Paris Gözlemleri"ne gönderme yapılmaktadır.[22] Kracauer'in *Tek Yönlü Yol* hakkında yazdığı yorum da Benjamin'in tasarılarını, kendininkilere çok yakın olduğundan, belki çağdaşlarından çok daha fazla açıkça kavramış olduğunu gösterir. Kracauer'in, *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'ndeki monadolojik yöntemin "dünyayı kavrama işini genel kavramlar aracılığıyla güvenceye almak isteyen felsefi sisteme karşıt bir konum"da olduğunu kabul edişi için de aynı şey söylenebilir.[23] Keza *Tek Yönlü Yol*'un da "patlamaya hazır" malzemeler açısından, "patlamalar" açısından zengin olduğunu ve Benjamin'in önceki eserinin aksine artık "kendisine has *materyalizmi*"ne konumlandığını kabul edişi için de.[24] Göreceğimiz gibi, Kracauer, sonradan modernliğin "diyalektik imgeleri" haline gelecek olan, Benjamin'in gündelik varoluşun patlamalarını aydınlatışının önemini çok önceden anlamıştı.

Scholem kendisine Benjamin'in Ağustos 1927'de Pasajlar Projesi'ne ilişkin taslakları okumuş olduğundan söz ederken, Benjamin ile Hessel'in beraber yazdığı yalnızca "Pasajlar" adını taşıyan kısa metin (bu konuda ilk olarak yazılmış üç sayfalık bir taslaktır bu[25]) ya

20. Benjamin, *Moskauer Tagebuch*, s. 108.

21. Benjamin, *Moskauer Tagebuch'e* ek, s. 213.

22. Bkz. S. Kracauer, "Pariser Beobachtungen", *Frankfurter Zeitung*, 13 Şubat 1927.

23. S. Kracauer, "Zu den Schriften Walter Benjamins", *Frankfurter Zeitung*, 15 Temmuz 1928. Tekrar basımı: Kracauer, *Das Ornament der Masse* s. 249-55, özellikle s. 249; Türkçesi: "Walter Benjamin'in Yazıları Üzerine", *Kitle Süsü* içinde, s. 222-27. Kracauer'in gönderme yaptığı çalışma için bkz. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt, 1963. İngilizcesi için bkz. W. Benjamin, *The Origins of German Tragedy*, çev. J. Osborne, Londra, 1977.

24. Kracauer, "Zu den Schriften Walter Benjamins", s. 253-4; Türkçesi: "Walter Benjamin'in Yazıları Üzerine", *Kitle Süsü* içinde, s. 226.

da 1927'nin ortalarında başlayıp en geç 1930 başlarına kadar süren, Pasajlar Projesi için tutulan ilk notlardan alınan bölümleri kastetmektedir büyük ihtimalle.[26] Bu ilk notlar, Benjamin'i on yılı aşkın süreyle meşgul edecek olan bir dizi önemli temayı daha o zamandan ortaya koyar. Tematik ve metodolojik bakımdan, "mimarlığın örtük 'mitoloji'nin en önemli kanıtı olduğuna" işaret eder. "On dokuzuncu yüzyılın en önemli mimari yapısı pasajdır: Diyalektik çalkantının en iyi örneği olarak bir rüyadan uyanma girişimi. Bu diyalektik tekniğin zorlu doğası."[27] Zaten Benjamin Paris'i bir labirent olarak, pasajı da "rüya gören kolektivite"nin içinden geçip gideceği "ilkel tüketim sahnesi"ni içeren bir labirent olarak tasavvur etmiştir.[28] Şehirdeki sokakların altında, yeraltı mezarlarından ve metrodan oluşan bir başka labirent, yani sokak seviyesindeki hayatın modernliğini, bu seviyenin altında, mimari simgelerde ifşa olan bir antikiteye bağlayan yeraltı dünyasına açılan mitik giriş kapısı bulunur. İşte bu bakımdan da metropol "eskilerin düşlediği mimariyi –labirenti– gerçekleştirmiştir".[29] Bu antikite-modernlik diyalektiği ve antikitenin modernliğin *içinde* var olduğu yolundaki kabul, Benjamin'in modernlik anlayışına ayırt edici özelliklerinden birini kazandırır. Hatta Benjamin, Nietzsche incelemesine daha büyük bir ciddiyetle eğilmeden önce, "'modernlik'in her zaman var olagelen şey bağlamındaki yeni olarak tanımlandığına" işaret etmiştir.[30] Benjamin'in amacı, "alanları ilkel hale sokmak", yanılsamalardan, mitlerden ve simgelerden oluşan "vahşi ormanın derinliklerine parlak akıl baltası" ile girip kendine yol açmak ve böylece de modernliğin "kökeni"ne (*Ursprung*) ulaşmaktır.[31] Benjamin'in köken kavramı *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'nde kullanılmış ve geliştirilmiştir. Göreceğimiz üzere, Benjamin'in bu notlarda önceden ilan ettiği, "on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi"nde yeni bir anlam kazanmıştır bu kavram.

Aslına bakılırsa bu ilk notlar, Benjamin'in Aragon'un *Paris Köylüsü*'nü okumasından da feyz alan, "Paris'in mitik topografyası"na yönelik bir ilgiye işaret etmektedir zaten. Ama bu ilgi, çoktan salt

25. Bkz. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1041-3.
26. *A.g.y.*, s. 993-1038. 27. *A.g.y.*, s. 1002.
28. *A.g.y.*, s. 1001. 29. *A.g.y.*, s. 1007.
30. *A.g.y.*, s. 1010. 31. *A.g.y.*

mit analizinin ötesine geçmiş, modernlik tarihine, kolektif rüya tarihine yönelmiştir. Benjamin'in kendine özgü tarih biçimi, geleneksel anlamda tarihçiyi değil, arkeoloğu, toplayıcıyı, *flâneur*'ü gerektirir ki bunların hepsi, kumarbaz ve kalpazanla beraber, bu ilk notlarda ortaya konmuştur. "Tarihöncesi" arayışı, "Cehennem zamanı" olarak modernliğe ilişkin "diyalektik imgeler"in içinde yer alan şimdiki zamanı (*Jetztzeit*) –özel bir anlamda– idrak etmenin şokuna yönelik bir arayıştır.

Fransa'da gerçeküstücüler tarafından, Paris'in mitik imgeleri arasından bir yol açılmıştı zaten. Benjamin Haziran 1927'de Hofmannsthal'a şunu itiraf ediyordu: "Almanya'da kendi kuşağının insanları arasındaki topyekûn yalıtılmışlık" duygusuna karşılık, "ilgilendiği her bir fenomenin... iş başında olduğunu görüyordu bu akımda."[32] Ocak 1928'de Benjamin, projesine "Paris Pasajları, Diyalektik Bir Masal" diye geçici bir başlık verebilmiş ve Scholem'e –aşırı iyimser bir şekilde– bunun "birkaç haftalık bir iş" olacağını açıklamıştı.[33] Projenin bu konumu, Marx'ın yapıtlarından birini –*Fransa'da Sınıf Mücadeleleri*'ni– ilk kez sistematik bir biçimde okumasıyla da çakışmaktadır.

Bu ilk safhada, Benjamin kendi Paris projesini önceki çalışmalarının bağlamında görüyordu hâlâ; örneğin Şubat 1928'de Hofmannsthal'a yazarken, *Tek Yönlü Yol*'u "'tarihsel akış' ile bir uzlaşma" olarak görmemesini salık veriyordu: "Tam da ayrıksı unsurları bakımından, kitap içsel bir mücadelenin bir ganimeti olmasa da bir belgesidir ki bu mücadeledeki amaç da şu sözlerle ifade edilebilir: *Fiiliyatı tarihte ebedi olanın öbür yüzü olarak kavramak* ve izlenimleri madeni paranın üstü kaplı olan yüzünden edinmek. Kitabın geri kalan kısmını büyük ölçüde Paris'e borçluyum. Bu şehirle ilk defa yüz yüze gelme teşebbüsüm bu. 'Paris Pasajları' adında ikinci bir çalışmada devam ediyorum buna. [Vurgu bana ait.]"[34] Ertesi ay Benjamin, bu son projenin "düşündüğünden çok daha geniş kapsamlı olabileceğini" ve tonunu da "hafifçe" *Tek Yönlü Yol*'daki "Pulcu" metninin belirlediğini itiraf etmişti Scholem'e.[35] Aynı ayın ilerleyen günlerinde Benjamin projesindeki esas vurgunun nerede ol-

32. Benjamin, *Briefe*, 1, s. 446.
33. *A.g.y.*, s. 455. 34. *A.g.y.*, s. 459. 35. *A.g.y.*, s. 462.

ması gerektiğini idrak etmeye başladığını öne sürmüştü: Modanın felsefi analizi ve "tarihin seyrindeki doğal ve tamamen akıldışı bu zaman standardı"nın anlamı.[36]

Nisan 1928'de Benjamin, Scholem'e, "çalışmanın çok yavaş ve çok büyük bir dirençle yapı kazandığından" yakınır. Gelgelelim çalışma tamamlanır tamamlanmaz Benjamin'in "tarihsel-felsefi bağlamlarda ne kadar 'somut' olunabileceğini sınaması gerekecektir".[37] Artık "neredeyse tamamen 'Paris Pasajları' üzerine" çalışıyor olsa da, Benjamin "hem deneyimleri zihninde canlandırma hem de tarihsel bilince ilişkin belirleyici birtakım farkındalık anlarını koruma" niyetinin yükü altındaydı.[38] Nedir ki bu çalışma "gitgide muammalı ve ivedi bir şey görünümüne bürünüyor ve gündüz en kıyıda köşedeki kaynaklarla beslemediğim takdirde geceleyin küçük bir vahşi hayvan gibi uluyordu".[39]

Pasajlar Projesi. Scholem'in isteği üzerine, 1929 yılı için planlanan Filistin gezisi için de bahane olmuştu. Ağustos 1928'de Scholem'e bir mektup yazan Benjamin, Pasajlar Projesi'ni tamamlayacağı ve sonbaharda da Berlin'e giderek Asja Lacis'i ziyaret edeceği için Scholem'in teklifini reddettiğini söylemişti.[40] Filistin ziyareti gerçekleşmemişti ve hatta on yıl sonra bir sığınma yeri olarak dahi gidilmeyecekti. Bunun yerine Benjamin başka metinlerle birlikte (1929'da geçmiş ve ertesi yıllara kıyasla daha fazla şey yazmıştı ki bunun sebebi de dargın karısı Dora'ya olan borcunu ödemekti kısmen[41]) çoğu kez hâlâ bir odak noktası belirlemeksizin Pasajlar Projesi'ne yoğunlaştı.

Belki de Benjamin'in projeye tutarlı bir biçim kazandırma endişesi, gerçeküstücü hareketle kurduğu –özellikle de Aragon'un *Paris Köylüsü*'nün bu harekete ilk ivmeyi vermesinden sonra– muğlak ve gitgide eleştirel bir hal alan ilişkiden kaynaklanıyordu kısmen. Dolayısıyla Benjamin'in Ekim 1928'de Scholem'e "kendisi için ölümcül olabilecek gerçeküstücü hareketle çok bariz bir yakınlık kurmaktan"[42] yakayı kurtarmasının zorluğundan yakınması hiç de şaşırtıcı değildir. Aslında proje "gerçeküstücülüğün *kanıtı*" haline ge-

36. *A.g.y.*, s. 464. 37. *A.g.y.*, s. 469-70. 38. *A.g.y.*, s. 471.
39. *A.g.y.*, s. 472. 40. *A.g.y.*, s. 478 vd.
41. Bkz. Fuld, *Walter Benjamin*, s. 211.
42. Benjamin, *Briefe*, 1, s. 483.

lebilirdi gelmesine, ama "Trajik Drama hakkındaki çalışmada olduğu gibi (1916'da taslağı hazırlanmış, 1925'te de kaleme alınmıştı), taslağın benzer bir patetik zaman aralığına yayılması" pahasına.[43] Gelgelelim ertesi yıl Benjamin gerçeküstücülükle hesaplaşmasını –"Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" başlığıyla– gerçekten yayımladı ve "Pasajlar Projesi'nin önünde duran opak bir perde" addetti bunu.[44] Projenin kendisi *Tek Yönlü Yol*'daki "aşırı somutlaştırma" ile hâlâ yakından ilişkili olan "can alıcı, nefes kesici bir girişim" haline gelmişti.[45] Aynı ay (Mart 1929) Benjamin muammalı bir şekilde şunu bildirmişti Kracauer'e: "Pasajların içindeyim – 'sanki rüyada olmak gibi', 'sanki kendimden bir parça gibi'."[46] 1929 yazında, Benjamin, sonradan Pasajlar Projesi ile, özellikle de Baudelaire hakkındaki çalışması ile doğrudan ilişkili olacak bir başka deneme kaleme almıştı. Gelgelelim o sıralar, –hatırlamanın önemini vurgulayan– Proust denemesini, gerçeküstücülük hakkındaki denemesinin yanına koyuyordu. Aslında "'Gerçeküstücülük bu denemenin zıddıydı ve Pasajlar Projesi için yazılmış bir giriş bölümü içeriyordu."[47]

Benjamin 1929 sonbaharında, neredeyse Hessel ile birlikte en başta tasarladığı projenin bir yankısı olarak, Pasajlar Projesi bağlamından hareketle kısa bir metin kaleme almıştı. Hessel'in Berlin'e dair kitabı (*Spazieren in Berlin*) için "*Flâneur*'ün Dönüşü" başlığıyla yazdığı bir yorum yazısıydı bu.[48] Benjamin, Paris için çoktan yapılmış olan şeyi, Hessel'in Berlin için yapmaya girişmesini, yani "uykudan uyananlara ilişkin Eski Mısır'ın rüyalar kitabını bir araya getirmeye" girişmesini övmüştü.[49] Yılın bitiminde, Benjamin Paris'te başka şeylerin yanı sıra Pasajlar Projesi üzerinde de çalışıyordu. Bu projede "tarihsel bilgi teorisi"ne ve "Hegel'in belli yönleri"nin, "*Kapital*'in belli kısımları"nın incelenmesine yönelik bir ihtiyaç olduğunu görmüştü.[50] Benjamin, kısa "Paris Günlüğü"nde (Aralık 1929'

43. *A.g.y.* 44. W. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 491.

45. *A.g.y.*, s. 491.

46. Aktaran Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1091.

47. W. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 496.

48. *A.g.y.*, s. 502; Benjamin'in önemli yazısı için bkz. "Die Wiederkehr des Flaneurs", *Die Literarische Welt*, 5, 40, 4 Ekim 1929. Tekrar basımı: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 194-9. Hessel'in yapıtı yakınlarda yeniden basılmıştır: F. Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin, 1984.

49. Benjamin, "Die Wiederkehr des Flaneurs", s. 198

dan Şubat 1930'a kadar), evvelce Kracauer'in yaptığı gibi, Berlin ile sokakların "yaşanan iç mekânlar" olduğu Paris'i karşılaştırıyordu.[51] Birkaç ay sonra Benjamin, Kracauer'in *Beyaz Yakalı İşçiler*'ine dair hayli olumlu iki yorum yazısı yayımlamıştı. Bu yazılardan birinde, önemsiz sohbet ve toplumsal gerçeklik fragmanlarını toplayan kişinin rolünü "paçavracı" olarak tasvir ediyordu – Benjamin'in kendisinin izlediği prosedüre ilişkin temel bir tipleştirmeydi bu aynı zamanda.[52] Yazıda Benjamin Berlin'de moda olan siyasi köktenciliği de eleştiriyordu; bu köktencilik bütün ideolojik duruşuna rağmen, "gerçekliğin yapısına" gündelik dışavurumları düzeyinde "gerçekten nüfuz etmekten" âcizdi ve Kracauer'in çalışmalarının aksine, bu yapıyı gözardı ediyordu.

Benjamin'in Pasajlar Projesi 1930'ların başında, diğer yazınsal faaliyetleriyle beraber, bir bakıma yer altında yaşamaya devam etti. İlk yıllarda, Benjamin'in kimi denemeleriyle başka projelerinde belirdiği oluyordu. Benjamin ancak 1934'ün sonlarında, Pasajlar Projesi için bir plan yaptığını açıklamıştı Horkheimer'a, ama o zaman bile bir ayrıntı sunmamıştı. Gelgelelim Almanya'da gitgide derinleşen ekonomik ve siyasi kriz, Benjamin'in 1932'den başlayarak önce İbiza'da, sonra da Paris'teki sürgün yaşamı ve en azla geçinme mücadelesi bağlamında (geçimini kısmen makale ve yorum yazıları yazarak sağlıyordu ve eleştirel Alman düşüncesine talebin azalmasıyla birlikte bunlar gitgide daha zor yer bulabiliyordu), Benjamin Mayıs 1935'te ilk ana taslağı çıkarıncaya dek, Pasajlar Projesi ile ilgili kısa metinler yazmaya devam etti. Şubat 1931'de Scholem'e haber verdiği üzere, (hiçbir zaman tamamlanamayan) "büyük *Jugendstil* denemesi" üzerinde çalışıyordu ve "bu denemedeki düşünce çizgisi de Pasajlar Projesi'nin alanına aitti kısmen."[53] İlgisinin geçmişe yönelik olduğu sanılmasın diye de kendi siyasi konumuna dair Scholem'in eleştirel yorumlarına (Scholem onun siyasi konumu-

50. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 506

51. W. Benjamin, "Pariser Tagebuch", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV içinde, s. 567-87, özellikle s. 568.

52. Bkz. Benjamin, "Ein Aussenseiter" ve W. Benjamin, "S. Kracauer, Die Angestellten", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III içinde, s. 219-28.

53. Aktaran Scholem, *Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft*, s. 208.

nun gitgide materyalist ve Marksist bir hal almasına hayıflanıyordu) şu soruyla cevap vermişti: "Üretimimin temeli nerede? Bu temel... Berlin Dünyası'nda, istersen Batı Dünyası'nda da diyebiliriz. En gelişmiş uygarlık ve 'en modern' kültür kendi refahıma ait olmakla kalmıyor, üretim aracımı da teşkil ediyor kısmen."[54] Benjamin'in "küçük yazı fabrikası", Berlin'deki kimi radikal edebiyat çevrelerinde moda haline gelmiş olan, proleter gruplarla kurulmuş yapay özdeşliklerin bulunduğu doğuda değildi. Benjamin'in bağımsız eleştirel konumu siyasi partilerin ortodoks dünyasının dışında bulunuyordu. Bu konumun anarşist unsuru, –"bir tür portre taslağı olan"– "Yıkıcı Karakter"de (1931) ve bu döneme ait diğer yazılarda bulunabilir.[55] 1931 yazında ve sonbaharında Benjamin Almanya'daki siyasi duruma dair gitgide daha çok karamsarlığa kapılmaya başlamıştı (temmuz ayında, sonbahar bitmeden iç savaşın patlak vereceğini düşünüyordu). Gene sonbaharda Benjamin, Pasajlar Projesi ile ilgili planları hakkında Scholem'e düşüncelerini iletiyordu karamsar bir tonda: "Pasajlar Projesi için emareler hiç de iç acıcı değil – fotoğrafa dair çalışmanın ["Fotoğrafın Tarihçesi (1931)"] bu projenin giriş bölümünden ortaya çıktığını sen de fark ettin; hem, giriş ve hamişten başka neye varacaktı ki zaten; çalışmalarım ancak iki yıl boyunca sağlam bir dayanak üzerine otururşa, projenin semeresini vereceğini düşünüyorum, zira aylardır projenin önünde hiç bu kadar uzun haftalar kalmamıştı."[56] Aslında Benjamin çalışmasını "kısa fragmanlar halinde" sunmak zorundaymış gibi hissediyordu giderek: "İlkin üretimimin malzeme bakımından tehlikedeki belirsizliği, ikinci olarak da pratik pazarlanabilirliği kaygısı beni bu biçime çekiyor mütemadiyen."[57] Temmuz 1932'de Nice'den yazdığı mektupta Benjamin şöyle hayıflanıyordu:

> Aslında çalışmalarımın çoğu ya da bazısı küçük ölçekte zaferle sonuçlansa da... büyük ölçekte hezimetten ibaret. Gerçekleşmeden ve el değmeden kalmış olan tasarılardan hiç bahsetmeyeceğim, ama tam da bu noktada

54. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 531.

55. Bu denemenin konumu ve önemi için bkz. I. Wohlfarth, "Der 'Destruktive Charakter'. Benjamin zwischen den Fronten", B. Lindner (haz.), *"Links hatte noch alles sich zuentratseln..." Walter Benjamin im Kontext*, Frankfurt, 1978, s. 65-99.

56. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 541-2.

57. Scholem (haz.), *Benjamin/Scholem*, s. 28.

yıkıntıların ya da felaketlerin gerçekten nerede olduğunu gösteren dört kitabı sıralayacağım ki gözlerimi önümüzdeki iki yıla çevirdiğimde bu kitapların sınırlarını hiç kestiremiyorum. Bunlar "Paris Pasajları", "Edebiyat Üzerine Toplu Denemeler", "Mektuplar" [*Deutsche Menschen* (1935)] ve afyon üzerine hayli önemli bir kitap.[58]

Gerçekte, Benjamin hayattayken, yalnızca *Deutsche Menschen* kitap olarak yayımlanmıştı.[59]

1932 sonbaharına gelindiğinde, Benjamin yüzyıl başında Berlin'de geçirdiği çocukluğuna dair kendi fizyonomisi ve topografyası için taslaklar üzerinde çalışıyordu: "Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk", kişisel düzeyde "en yakın geçmiş"in kazısı olarak, doğrudan Pasajlar Projesi ile ilişkiliydi.[60] Bu taslaklar "hiçbir surette kronolojik olarak bir şey anlatmayıp, hafızanın derinliklerine doğru yapılan bireysel keşif gezilerini temsil ediyor"du.[61] Ertesi yılın yaz mevsiminde Benjamin bu taslaklar üzerinde yeniden "yoğun bir şekilde" çalışıyordu. Bu taslakların metodolojik temeli, yayımlanmış "Kazı ve Hatıra" (1932)[62] adlı metinde bulunabilir kısmen. 1933'ün sonlarında, Paris'e taşınmış olan Benjamin, III. Napoléon zamanında Paris'i yeniden inşa eden Seine valisi Haussmann hakkında bir makale yazmak üzere *Le Monde* ile anlaşmıştı.[63] Ocak 1934'te bu proje, "evvelki yıllarda toplanmış ilginç malzemeleri" temel alan, "Haussmann'ın Paris'teki faaliyetlerine dair eleştirel bir sunum" teşkil edecek "kapsamlı bir makale" olarak görülüyordu hâlâ.[64] Proje *Le Monde*'da yayımlanmaması dolayısıyla bir yere varmamış olsa da (Mart 1934'te Benjamin "bu çalışma için topladığı malzeme... büsbütün eksiksiz olsa bile"[65] yazıyı *Le Monde*'da ya-

58. *A.g.y.*, s. 23.

59. W. Benjamin, *Deutsche Menschen*, Luzern, 1936.

60. Bkz. W. Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt, 1950. Bu yapıtın önemine ilişkin ayrıntılı bir çalışma için bkz. A. Stussi, *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins 'Berliner Kindheit um Neunzehnhundert'*, Göttingen, 1977. Pasajlar Projesi açısından anlamı konusunda en yakın tarihli çalışma için bkz. B. Lindner, "Das 'Passagen-Werk', die 'Berliner Kindheit' und die Archaologie des 'Jüngstvergangenen'", Bolz ve Witte (haz.), *Passagen* içinde, s. 27-48.

61. Scholem (haz.), *Benjamin/Sholem*, s. 28.

62. Benjamin, "Ausgraben und Erinnern", s. 400-1.

63. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 596.

64. Scholem (haz.), *Benjamin/Scholem*, s. 123.

yımlatmamaya karar verdiğini yazmıştı Brecht'e) hiç şüphe yok ki bu metin Pasajlar'a ilişkin sonraki taslakların kısmen temelini oluşturuyordu. Bununla beraber, 1934 ilkbaharına gelindiğinde, hem Benjamin Pasajlar Projesi ile "yeniden çok meşgul" idi, hem de proje somut bir anlayış kazanmaya başlamıştı. Mart 1934'te Scholem'e şunu bildirmişti Benjamin: "Şu an için, Pasajlar Projesi benim ile kader arasındaki *tertius gaudens*.* Son zamanlarda çalışmaları büyük ölçüde ilerletmekle kalmadım, aynı zamanda –uzun bir süreden beri ilk kez– projenin nasıl uygulanacağına dair bir fikir oluşturmayı da başardım. Bu fikrin ilk özgün fikirden büyük ölçüde saptığını söylememe bile gerek yok."[66] Geceleriyse Benjamin'in zihni başka fikirlerle doluydu: "Şu anda, gündüzleri hayal dünyam son derece aşağılık sorunlarla meşgul, halbuki karanlık çökünce, hemen hep siyasi bir hedefi olan düşlerimde gitgide daha düzenli bir şekilde kurtuluyorum bu sorunlardan. Keşke sana bunları anlatabilecek durumda olsaydım. Bunlar, Nasyonal Sosyalizm'in gizli tarihinin resimli atlasını temsil ediyor."[67] Gelgelelim Benjamin'in düşlerinin gitgide siyasileşmesiyle kalmıyordu iş. Brecht'le ilişkisi (1934 yılının büyük kısmını Brecht'le beraber Svendborg'da geçirmişti) arkadaşları arasında, özellikle de Scholem ve sonraları Adorno'da kaygılara sebep olmuştu.[68] Bu dönemde, Benjamin hem kendi "komünizminin... muhakemesinde ve varoluşunda yaşadığı belli deneyimlerin dışavurumundan başka bir şey olmadığını"[69] hem de Scholem'in sunabileceği alternatiflerin "kendisi için zerre kadar yaşama gücü taşımadığını"[70] açıklamıştı.

* Georg Simmel'in zaman zaman kullandığı bu Latince ifade "iki taraf arasındaki çatışmadan yararlanan üçüncü taraf" anlamına geliyor. –*ç.n.*

65. Benjamin, *Briefe*, 2, 602.

66. Scholem (haz.), *Benjamin/Scholem*, s. 127.

67. *A.g.y.*, s. 128.

68. Benjamin ile Brecht arasındaki ilişki için bkz. B. Lindner, "Brecht/Benjamin/Adorno - Über Veranderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter", *Text und Kritik, Bertolt Brecht* 1, Münih, 1972, s. 14-36; R. Tiedemann, "Brecht oder die Kunst, in anderer Leute Kopfe zu denken", R. Tiedemann, *Dialektik im Stillstand* içinde, Frankfurt, 1983, s. 42-73.

69. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 604.

70. *A.g.y.*, s. 605. Scholem, Filistin'de akademik kariyer imkânı sunmuştu Benjamin'e.

Benjamin'in siyasi görüşleri, Mayıs 1934'te "Üretici Olarak Yazar"[71] adlı denemesinin tamamlanmasıyla ve *Zeitschrift für Sozialforschung* için –yüzyıl başında Kautsky ile Mehring'in çıkardığı etkili dergi– "'Neue Zeit'ın [Yeni Çağın] kültürel-bilimsel ve kültürel-siyasi envanteri" hakkında yazmayı önerdiği makalesiyle[72] (sonrasında Fuchs üzerine bir deneme halini almıştı bu) ifade bulmuştu. Daha da önemlisi, 1934 sonbaharında Benjamin, Horkheimer'a şunu bildirmişti: "Yazın... gazetecilikle ilgili son olanakların ortadan kalkmasının sonucunda... hani sana ara sıra tasarılarından bahsettiğim, Paris hakkında, yılların çalışmasına dayanan asıl kitap üzerinde çalışmaya başlamak için önümde hiçbir engel kalmadı."[73] Aralık ayı geldiğindeyse şunu açıklayacaktı: "'Pasajlar' hakkındaki çalışmalarımı kesin ve sistemli bir şekilde tekrar ele almaya başladım."[74] Ertesi yıl, mecburen Cenevre'ye taşınmış olan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü –"kibarlık olsun diye" (Benjamin)– "'Pasajlar'ın bir özetini" istemişti. "Paris. On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti" adlı bu özet Benjamin için önemliydi, zira hem kendisinin açıkladığı gibi, bu proje üzerine çalışırken "Pasajlar'a dair çalışmalarıyla yıllardır ilk kez gerçekten baş başa kalmıştı" hem de "bu özet sayesinde... proje yeni bir aşamaya geçmiş, esasen de –uzaktan uzağa– kitaba benzemeye başlamıştı".[75] Gelgelelim, Paris'teki yoksul sürgün hayatının çalışma koşullarına hükmedemeyen ve Frankfurt Enstitüsü'nün evvelce gösterdiği ilgisizliği unutmayan Benjamin Mayıs 1935'te Scholem'e içini dökmüştü: "Örneğin, Cenevre'deki Enstitü'nün bu kitabı olumlu bir şekilde karşılama ihtimali çok düşük. Kitap hiçbir yerinden tavize izin vermeyecek kesinlikle ve kitap hakkında bildiğim bir şey varsa o da şu ki hiçbir okul kitaba canıgönülden sahip çıkmayacak."[76]

Bununla beraber, Benjamin Pasajlar Projesi'ni daha sistematik bir biçimde özetleyebilecek bir konumda olduğunu hissetmişti ilk

71. W. Benjamin, "Der Autor als Produzent", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II içinde, s. 683-701. 27 Nisan 1934'te Paris'teki Marksizm Çalışmaları Enstitüsü'nde konuşma olarak sunulmuştu aslen.

72. Bu geniş kapsamlı proje *Institut für Sozialforschung* tarafından reddedilmişti.

73. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 626. 74. *A.g.y.*, s. 632.

75. *A.g.y.*, s. 653. 76. *A.g.y.*, s. 654.

kez. Kimi açılardan, bu proje *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'ne dair önceki çalışmasıyla yakından ilişkiliydi. İkisi de "kapsayıcı bir kavramı" merkez alıyordu: "Evvelce bu kavram trajedi [*Trauerspiel*] idi, burada ise metanın fetiş karakteri olacak. Barokla ilgili kitap kendi bilgi teorisini harekete geçirdiyse, Pasajlar için de en azından bir ölçüde öyle olacak... Son olarak da 'Paris Pasajları' başlığı gitti ve özetin adı 'Paris, On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti' oldu; ben buna 'Paris, capitale du XIX^e siècle' diyorum gizliden gizliye". Böylece bir başka analoji de ortaya konmuş oluyor: Nasıl ki *Trajik Drama* kitabı on yedinci yüzyıl Almanya'sından doğduysa, bu çalışma da on dokuzuncu yüzyılın Fransa'sından doğacak."[77] Bu iki proje arasında kesin bir karşıtlık bulunuyordu, zira "en başta metafiziğin harekete geçirdiği bütün düşünce yığını, diyalektik imgelerden oluşan dünyanın, metafiziğin teşvik ettiği bütün itirazlara karşı güvende olduğu bütüncül bir burçla karşı karşıya kalmıştı". "Diyalektik imgelere" olan bu bağlılık da ortodoks Marksizmin "projenin yöntemine" saldırmasına yol açabilirdi: "Bilakis inanıyorum ki bu yöntem sayesinde Marksist tartışmalarda uzun vadede kendime sağlam bir yer edindim; bunun sebebi, tarihsel imgeye dair nihai sorunun bütün ayrıntılarıyla ilk kez burada ele alınması olsa bile böyle bu... Bana göre, söz konusu olan şey... her şeyden önce 'on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi'dir."[78]

1935 tarihli özet,[79] diyalektik imgeler biçiminde sınırlı sayıda önemli temanın yanı sıra bunlarla kimi zaman karşıt bir şekilde yan yana konmuş kişileştirmeleri ana hatlarıyla belirtmekteydi: pasajlar (Fourier), panoramalar (Daguerre), dünya sergileri (Grandville), iç mekânlar (Louis-Philippe), Paris sokakları (Baudelaire) ve barikatlar (Haussmann). Benjamin için, bu özet "Aragon'un *Paris Köylüsü*" ile başlamış olan projenin gelişimindeki son noktayı gösteriyordu: "Akşamları yatakta *Paris Köylüsü*'nden iki üç sayfadan fazla okuyamadım hiç... Pasajlar üzerine ilk notlar bu dönemden. Sonra Berlin yılları geldi; bu yıllarda Hessel ile dostluğum büyük ölçüde

77. *A.g.y.* 78. *A.g.y.*

79. W. Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", Benjamin, *Das Passagen-Werk* içinde, s. 45-59. İngilizce çevirisi: Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 155-76; Türkçesi: "19. Yüzyılın Başkenti Paris", *Pasajlar* içinde, s. 87-107.

Pasajlar projesine dair onca sohbetten beslendi. Şimdi bir kenara bırakılmış olan 'Diyalektik Bir Masal' altbaşlığı bu dönemde ortaya çıktı. Bu altbaşlık sunumun rapsodilere özgü karakterini gösteriyordu... Gelgelelim bu dönem aynı zamanda alakasız arkaik, doğalcılık anlamında taraflı felsefe yapma dönemiydi."[80] Söz ettiği dönem Adorno'lar, Asja Lacis ve Horkheimer ile yapılan yoğun tartışmalarla son buldu. Ardından da "Brecht ile dramatik bir karşılaşmanın meydana geldiği ve böylelikle bu projeye dair bütün sorunların zirveye çıktığı" bir dönem oldu.[81] Benjamin, Adorno'nun belirleyici etkisine atıfta bulunmasına rağmen, Adorno, Benjamin'in özetindeki sunumun diyalektik dışı doğasına, kolektif rüya ve "kolektif bilinçdışı" gibi pek çok kavramın belirsizliğine hayli eleştirel bir saldırıda bulunarak cevap vermişti.[82] Buna karşılık, Horkheimer özeti coşkuyla karşılamıştı: "Projen çok çarpıcı görünüyor. Çağı yüzeydeki küçük belirtilerden yola çıkarak kavrama yöntemi bu sefer tüm gücünü ortaya koymuş gibi. Estetik fenomenlere ilişkin önceki materyalist açıklamaların bir adım ötesine geçiyorsun... Ekonomik unsuru total üretim süreci ve bunun yönelimlerinden ziyade özgül tekil yönleriyle ele alıyorsun."[83] Gelgelelim, Horkheimer'ın Enstitü adına istediği bu proje değil, Eduard Fuchs üzerine bir makaleydi; Benjamin'in tarihselcilik eleştirisini kısmen ortaya koymak amacıyla kullandığı bir fırsattı bu ve ilk Pasajlar Projesi özetinin giriş bölümünü, sonradan da Baudelaire üzerine tasarladığı kitabı meydana getirecekti.

Bu tarihsel ilgi, Benjamin'in kendi projelerini "salt tarihsel" addettiği sanısına götürmemelidir bizi. Benjamin Ağustos 1935'te Pasajlar Projesi ile ilgili olarak şunu yazmıştı Scholem'e: "Sanırım projedeki anlayış, kökeninde ne kadar kişisel olursa olsun, bizim kuşağın nihai tarihsel ilgilerini hedef alıyor."[84] Bu tür tarihsel ilgilerin de, örneğin gerçeküstücülüğe duyduğu coşkuda olduğu gibi,

80. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 663.

81. Bkz. Wolin, *Walter Benjamin*, 5. bölüm., "Benjamin and Brecht".

82. Bkz. Benjamin. *Briefe*, 2, s. 671-83. İngilizcesi için bkz. Ernst Bloch vd., *Aesthetics and Politics*, Londra, 1977, s. 100-41. Adorno ile Benjamin karşılaştırması için, bkz. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, New York, 1977, 9-11. bölümler; Wolin, *Walter Benjamin*, 6. bölüm.

83. Aktaran Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1143.

84. Scholem (haz.), *Benjamin/Scholem*, s. 202.

Benjamin'in kendi önceki konumuna karşı öne sürülmesi icap ediyordu: "Proje hem gerçeküstücülüğün felsefi kullanımını –dolayısıyla da gerçeküstücülüğün aşkınlığını– hem de tarihin imgesini varoluşun en alakasız konumlarında, deyim yerindeyse, artıklarında tespit etme girişimini temsil eder."[85]

Sonbaharda Benjamin şimdiki zamanı konu alan "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı yazısı (son halini Nisan 1939'da almıştı) üzerinde çalışmaktaydı ve Benjamin bunun Pasajlar Projesi'nin "bir nevi zıddı" olduğunu düşünüyordu.[86] Başka bakımlardan da bu yazı Pasajlar Projesi ile ilişkiliydi, zira "halihazırdaki bakış açısını konumlandırıyordu ki bu bakış açısının gerçekliği ve sorunları on dokuzuncu yüzyıla ilişkin retrospektif için son kertede belirleyici olacaktı".[87] Ama gene de Benjamin halihazırdaki meseleler ile geçmiş arasındaki ilişkiye parmak basar. Pasajlar Projesi kitabına dair muhtemel bir eleştiriyle ilgili olarak şunu öne sürer: "Kitaba, sanatın on dokuzuncu yüzyıldaki kaderini ele alıyor diye bir tenkit yöneltiliyorsa şayet, o zaman bu kaderin bize söyleyebileceği bir şeyler var demektir ki bunun sebebi de bu kaderin, bir duvar saatinin tiktaklarının içinde bulunması ve her saat başı çaldığında da önce *bizim* kulaklarımızı delip geçmesidir."[88] Başka bir deyişle, "bu düşünceler on dokuzuncu yüzyıldaki sanat tarihini, deneyimlediğimiz mevcut duruma ilişkin bilgiye sımsıkı bağlamıştır".[89] Nitekim "bu yazı içerik bakımından esas kitapla [Pasajlar Projesi] ilgisizken... metodolojik bakımdan çok yakından ilişkilidir".[90]

1936'da Benjamin Pasajlar Projesi'ne hâlâ bütüncül bir anlayış kazandırmaya uğraşıyor, bu arada da kitap için yeni malzemeler toplamaya devam ediyordu (Ocak ayında Milli Kütüphane'nin gravürler bölümünde Charles Meryon'un Paris gravürlerine rastlamıştı ve bunlar "şimdiye dek bir şehre hayat vermiş en kayda değer belgelerdi").[91] 1937'nin ilk aylarında Benjamin, "Koleksiyoncu ve Tarihçi Eduard Fuchs" hakkındaki denemesini bitirmeye vermişti kendini. Deneme nisan ayında tamamlanmıştı.[92] Benjamin için bu deneme-

85. *A.g.y.* 86. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1145.
87. *A.g.y.* 88. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 690.
89. *A.g.y.*, s. 695. 90. *A.g.y.*, s. 700. 91. *A.g.y.*, s. 706.

nin önemi şuradaydı: "Denemenin ilk çeyreği... kitabımla eğreti olarak uyuşan, diyalektik materyalizm üzerine birtakım önemli düşünceler içeriyor."[93] Gelgelelim Fuld'un öne sürdüğü gibi,[94] Benjamin'in projesinin başka pek çok yönü de Fuchs'un çalışmalarıyla karşılaşmasına dayandırılabilir: Sanat yapıtına dair denemenin en başındaki yeniden üretim teknikleri tarihi üzerine düşünceler ve ilk Baudelaire taslağına, "Zentralpark"a ve başka çalışmalarına sızmış olan, moda üzerine düşünceler.

Doğrudan doğruya Fuchs hakkındaki denemeden türeyen ve Pasajlar Projesi için çok önemli olan temalardan biri de "kitabına önsöz olarak burjuva ve materyalist tarih sunumlarının karşı karşıya getirilmesi"dir.[95] Benjamin'in o sıralarda ele almaya başladığı bir başka tema da "tarihin materyalist yorumu için psikanalizin taşıdığı önem" idi, gerçi bu bağlamda Jung ve Klages üzerine yazma planı, artık New York'a taşınmış olan Frankfurt Enstitüsü'ndeki iç tartışmalar yüzünden suya düşmüştü.[96] Bunun yerine (ve bu durum Pasajlar Projesi'nin sonraki taslakları için belirleyicidir) Benjamin "Baudelaire Üzerine Bir İnceleme"ye dönmüş, gelgelelim (faşist ideolojinin dışavurumu olarak) Jung psikolojisindeki arkaik imgeleri inceleme niyetini büsbütün elden bırakmamıştı, zira "diyalektik imge ile arkaik imgenin karşı karşıya getirilmesi 'Pasajlar'ın nihai felsefi görevlerinden birini teşkil ediyordu hâlâ."[97] Aslında Temmuz 1937'de Benjamin, Jung'a yönelik saldırısını Pasajlar Projesi ile birleştirme amacındaydı hâlâ: "'Paris Pasajları'ndaki belli temel unsurları, Jung'un öğretilerine, özellikle de arkaik imge ve kolektif bilinçdışı öğretilerine dair bir eleştiri aracılığıyla sistematik olarak sağlama bağlamak istiyorum. Bu eleştiri içsel metodolojik bir anlam taşımasının yanı sıra, kamusal, siyasi bir anlam da taşıyor."[98]

92. W. Benjamin, "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II içinde, s. 465-505. İngilizce çevirisi: "Eduard Fuchs, Collector and Historian", Benjamin, *One-Way Street* içinde, s. 349-86.

93. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 729.

94. Fuld, *Walter Benjamin*, s. 279.

95. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1158.

96. Jung'un arketipleri ve Klages'in arkaik imgeleri hakkındaki bu tasarı gerçekleşseydi, Pasajlar Projesi açısından çok önemli olan diyalektik imge kavramının zıddını teşkil edecekti.

97. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1160.

1938'in ilk aylarında Benjamin, Baudelaire üzerine ikincil literatürü inceliyordu. Bir önceki yılın başında, sonradan Pasajlar Projesi'nin odağını değiştirmiş olan bir metin keşfetmişti: Blanqui'nin hapishanede yazdığı *L'éternité par les astres*[99] (Yıldızlardan Ebediyete), Benjamin'e göre, "Proje'yi kesin surette etkileyecek" bir çalışmaydı. Blanqui'nin çalışması "bir doğal düzen biçiminde, toplumsal düzeni tamamlayan şeyi tasvir ediyordu... Bu evren imgesini gökkubbeye yansıtan bir topluma dair en korkunç hükmü... temsil ediyordu. Bu çalışmanın, ebedi dönüş teması bakımından, Nietzsche'yle son derece dikkat çekici bir yakınlığı bulunuyor; Baudelaire'le kurulan daha gizli ve derin yakınlık da kayda değer birkaç pasajda neredeyse özdeşlik halini alıyor."[100] Bununla beraber, Nisan 1938'e gelindiğinde, Benjamin tamamen Baudelaire'le meşguldü. Benjamin'in niyeti "Baudelaire'i on dokuzuncu yüzyıla gömülü olduğu haliyle" ortaya sermek, ama bunu da, tıpkı bir taşın ormanda kaldırılıp yerde bıraktığı izin ortaya çıkarılması gibi, onunla ilgili birdenbire ortaya çıkan yeni bir görüş ortaya koymak için yapmaktı. Benjamin'in Baudelaire çalışmasına ilişkin tasavvuru "'Pasajlar'ın en temel motiflerinde toplanıyordu."[101] Hatta "'Baudelaire'in Pasajlar projesinin minyatür modeline dönüşme eğilimi" vardır. Dolayısıyla bu çalışmayı biraz etraflıca incelemek önem taşıyor.

Bu çalışma Nisan 1938'de Horkheimer'a üç bölümlü bir çalışma olarak anahatlarıyla sunulmuştu.

Tasarlanan başlıklar şöyle: İdea ve İmge; antikite ve modernlik; yeni olan ve hep-aynı olan. İlk bölüm *Kötülük Çiçekleri*'nde alegorinin son kertede belirleyici önemini ortaya koyacak. Bu bölüm Baudelaire'de alegorik yorumun kuruluşunu temsil ediyor... Giriş bölümü de çalışmanın diyalektik materyalizm ile metodolojik ilişkisini, "kefaret" ile sıradan "bağışla(n)mayı" karşı karşıya getirerek sunuyor.

İkinci bölüm, alegorik yorumun biçim yönü olarak, antikitenin öne çıkmasını sağlayan kendiliğinden çözülüp dağılma biçimi olarak gelişiyor. Bu süreç hem şiirsel "Paris Tabloları"nı hem de düzyazısal olanı belirler. Paris'in bu dönüşümünde, kitleler belirleyici bir tarzda müdahalede bulunur.

---

98. Scholem (haz.), *Benjamin/Scholem*, s. 240.

99. Pasajlar Projesi açısından önemi için bkz. F. Rella, "Benjamin und Blanqui", Brodersen (haz.), *Benjamin auf Italienisch* içinde, s. 77-102.

100. Benjamin, *Briefe*, s. 741-2. 101. *A.g.y.*, s. 750.

Kitleler *flâneur*'ün önünde bir perde gibi durur: Yalnızlaştırılanların en yeni sarhoş olma aracıdır onlar. – İkinci olarak, kitleler bireylerin tüm izlerini çözüp dağıtır: Avlananların en yeni sığınağıdır onlar. – Son olarak da kitleler şehir labirentinde, en yeni ve en az araştırılmış labirenttir. Onlar aracılığıyla, şimdiye kadar bilinmeyen, yeraltındaki özellikler şehrin imgesine damgasını vurur. – Şairi bekleyen görev, Paris'in bu veçhelerini açığa çıkarmaktır... Baudelaire bakımından, içinde yaşadığı yüzyılda, antik kahramanın görevine en yakın olan görev, bu kahramana modern biçimini vermektir.

Üçüncü bölüm, Baudelaire'deki alegorik bakış açısının hayata geçirilmesi olarak meta konusunu ele alıyor. Hep-aynı olana ilişkin deneyimi havaya uçuran yeni –ki şairin sıkıntısı bunun büyüsüne hapsolmuştur– metanın oluşturduğu haleden başka bir şey değil. Burada konudan sapılan iki yer var. Birinde, *Jugendstil*'in Baudelaire'in yeniye dair anlayışında ne ölçüde önceden tasarlanmış göründüğü inceleniyor; diğerinde de alegorik bakış açısını en bütüncül şekilde hayata geçiren meta olarak fahişe ele alınıyor. Zihni dağıtan alegorik yanılsama bu hayata geçirmede bulunabilir...

İlk bölümde Baudelaire figürü monografik tecrit içinde ortaya çıkarken, ikinci bölümde en önemli farazi ve gerçek karşılaşmaları (Poe, Meryon ve Victor Hugo ile olan karşılaşmaları) öne çıkıyor. Üçüncü bölüm de *Kötülük Çiçekleri*'nin, yeni ve hep-aynı olana ilişkin saplantısı aracılığıyla Blanqui'nin *L'éternité par les astres*'i ve Nietzsche'nin "Güç İstenci (ebedi dönüş)" ile karşı karşıya geldiği tarihsel biçimlenim konusunu ele alıyor.[102]

Benjamin'in önerdiği Baudelaire projesi, "metanın fetiş karakterinin tanımına uygun olarak, 'Pasajlar'daki temel kategorilerin 'Baudelaire'de ne ölçüde iş başında olduğunu" anahatlarıyla ortaya koyar.[103] İki proje arasında artık öyle yakın bir ilişkinin olduğu düşünülüyordur ki ("Baudelaire yazısı en başta 'Pasajlar'ın bir bölümü olarak, doğrusu sondan bir önceki bölümü olarak tasarlanmıştı"), Benjamin, Baudelaire hakkındaki çalışmasının artık "bir Baudelaire *kitabının*" parçası olması gerektiğini öne sürmüştü Horkheimer'a. Bunu da şöyle gerekçelendirmişti: "En baştaki taslak dışında, 'Pasajlar'daki temel anlayışlar açısından optimum bir fırsat sunan başka bir konu varsa o da Baudelaire'dir."[104] Kitabın bütününe de şu başlık verilecekti: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair."[105]

102. *A.g.y.*, s. 751-2.
103. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1166.
104. *A.g.y.*, s. 1167.

Nisan 1938'de genişletilmiş ilk taslağın Horkheimer'a gönderilmesini izleyen aylarda, Benjamin bir yandan çalışmanın bütününe ilişkin kavrayışı üzerinde çalışmaya devam ederken, diğer yandan da "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i"[106] adıyla çevrilip yayımlanan ana bölümü kaleme alıyordu. "İkinci kısımdaki iki temel bölüme" (*flâneur* teorisi ve modernlik teorisi) karşılık, ilk ve son kısımlar taslaktan ibaretti ("ilk kısımda Baudelaire'deki alegori meselesi, üçüncü kısımda da bunun toplumsal olarak çözülüp dağılışı ortaya konuyordu").[107] Hem Baudelaire yazısı "Pasajlar Projesi' nin tastamam minyatür bir modeli"ni teşkil ediyordu, hem de "Pasajlar'daki birkaç temel kategori... özellikle de 'yeni' ve 'tekerrür eden hep-aynı' kategorileri ilk defa burada geliştiriliyordu. Dahası, motifler çalışmada ilk kez birbirleriyle ilişkiye giriyordu... alegori, *Jugendstil* ve *aura*".[108] Baudelaire çalışmasının üçüncü kısmı "bağımsız bir grup motifi içerecekti. Eski 'Pasajlar' projesindeki esas tema —yeni ve hep-aynı – ilkin orada yerli yerine oturuyordu; Baudelaire'in faaliyetine ilişkin kavrayışta ve nihayetinde belirleyici olan temel *nouveauté*'de tezahür ediyordu".[109] Nitekim, tasarının bu son kısmı Pasajlar Projesi'ndeki temel temaların Baudelaire çalışmasıyla gerçekten bir araya geldiği yer olacaktı – "yeni olan ve hep-aynı olan, moda, ebedi dönüş, yıldızlar, *Jugendstil*".

Benjamin'in başlangıçtan nihayet yaklaşık on beş yıl sonra "'*flâneur*'ü kıyametten (eğreti bir taslaktan!) sağ salim çekip çıkardığına"[110] dair iyimser görüşü, Adorno'nun Baudelaire taslağını okuduğunda yaşadığı hayal kırıklığıyla karşılaşmıştı. Adorno bu çalışmayı "Pasajlar'ın bir modelinden ziyade... bir prelüd" olarak görmüştü. Benjamin'in evvelce Proust ve gerçeküstücülük hakkındaki yazılarında benimsediği yaklaşımın bu projeye uygun olup olmadığını sorgulamıştı: "Teorik bir yorumlama *olmaksızın*, panorama ve 'iz','*flâneur* ve pasajlar, modernlik ve hep-aynı olan –kendi *aura*'sı tarafından yutulmayacak, sabırla yorumlanmayı bekleyecek bir 'madde' mi

105. *A.g.y.* İngilizcede aynı başlıkla yayımlanan kitap, tamamlanmadan kalan bu metin değildir.

106. Bkz. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 9-102.

107. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 1087.

108. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 769-70.

109. *A.g.y.*, s. 775. 110. *A.g.y.*, s. 778.

bu?"[111] Buna ilaveten Adorno, Benjamin'in "diyalektiğinde bir şeyin eksik olduğunu" öne sürmüştü: "dolayım". Bu nedenle de Adorno bu çalışmanın "üstyapı dünyasına ait bariz tekil özellikleri, altyapıda bunlara dolaysız olarak ve belki de nedensel olarak tekabül eden özelliklere bağlayarak bunlara 'materyalist' bir yön verecek kadar, metodolojik bakımdan talihsiz" olduğunu düşünüyordu. "Kültürel özelliklerin materyalist bakımdan belirlenimi, *bütüncül süreç* ile dolayımlandığı takdirde mümkündü ancak."[112] Aslında Adorno, Baudelaire yazısının bu ilk taslağının büyük ölçüde teorik olmadığını düşünüyordu: "Büyü ile pozitivizmin kesiştiği yerde... salt olgulara ilişkin naif bir sunum."[113]

Benjamin Aralık 1938'de verdiği cevapta, Adorno'nun eleştirisini birkaç noktada kabul etmişti; Benjamin'e göre, eleştirinin kaynağı kısmen şuydu: Adorno'nun bahsettiği "teorik şeffaflık eksikliği", Benjamin'in Baudelaire çalışmasının ikinci kısmı üzerinde, ilk kısmını ve bütün yapının metodolojik veçhelerini geliştirmeden çalışmaya başlamış olmasının sonucuydu. Adorno'nun bu çalışmayı filolojik ampirizm ile özdeşleştiğini söyleyerek kötülemesine, Benjamin "kendisini eskiden beri meşgul eden" filolojik prosedüre dair tarihsel eleştiriyle karşılık vermişti. Daha doğrusu şunu açıklıyordu Benjamin: "Nesne tarihsel bir perspektifte yorumlandığı ölçüde, filolojik araştırmaya bağlı ve araştırmacıyı büyüsü altına alan kapalı olgusallık görüntüsü uçar gider. Bu inşanın temel çizgileri kendi tarihsel varoluşumuzda buluşur. Böylelikle nesne kendini bir monad olarak kurar. Eskiden mitik katılıkta metinsel bir referans olarak bulunan ne varsa, monadda hayat bulur."[114] Adorno bu bağlamda monadolojik prosedürü kesinlikle anlayamıyordu. Genel olarak Baudelaire çalışmasının ikinci kısmını bütün kitabın taslağı olarak okumuştu muhtemelen.

Bu taslağın yayımlanmasının reddedilmesine kişisel faktörler de eklenince, Şubat 1939'a gelindiğinde Benjamin'de "çalışmasının halihazırdaki amacına karşı bir yabancılaşma" meydana gelmişti.[115] Bununla beraber, kitabın bütünü üzerinde çalışmaya devam etmek-

111. *A.g.y.*, s. 783. 112. *A.g.y.*, s. 785.
113. *A.g.y.*, s. 786. 114. *A.g.y.*, s. 794.
115. *A.g.y.*, s. 800. Kişisel faktörler arasında kızkardeşinin ciddi hastalığı da vardı.

te kararlıydı ve Adorno'nun kimi çekincelerinin de "kısmen gerekçelendirilebilir olduğunu" itiraf etmişti Scholem'e.[116] Buna rağmen, aynı ay Adorno'ya yazdığı üzere, eleştirileri bir kez daha gözden geçirdiğinde, "Pasajlar" projesinin temel unsurlarının "el değmeden ve zarar görmeden" kaldığını görmüştü.[117] Bunun sonucunda da Benjamin *flâneur*'e ilişkin kısmı, meta dünyası ve "burjuva toplumda aylaklığın" rolü –ki Baudelaire'i de bu toplumda "aylaklığın en büyük icracısı" olarak konumlandırıyordu– bağlamında tekrar ele almaya karar vermişti.[118] Baudelaire çalışmasının bu yeni taslağının –ki çalışmanın bir bölümü haline gelmişti– önceki taslaktan ayrı bir yere konması gerekiyordu, zira "yanılsama ile gerçekliğin karşı karşıya gelişi her boyutuyla öncelik kazanmıştı".[119] Bilhassa Benjamin artık –Mart 1939– "'Pasajlar'daki temel tasavvurlardan birini, yani bir fantazmagorya olarak meta üreten toplumun kültürünü merkeze alma" konusuna kafa yoruyordu.[120]

Haziran ayına gelindiğinde, Benjamin *flâneur* ile ilgili bölüm üzerinde enine boyuna tekrar çalışıyor ve "yeniden üretim incelemesine ['Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı'] ve hikâye anlatıcısına ['Hikâye Anlatıcısı'] ilişkin belirleyici motifleri"[121] dahil ederek ve bu bölümü üç kısma –pasajlar, kalabalık, sosyal tip– ayırarak geliştiriyordu.

Ağustos 1939'da Baudelaire yazısının gözden geçirilmiş versiyonu tamamlanmıştı. Benjamin hayattayken yayımlanan, Pasajlar Projesi'yle doğrudan bağlantılı tek metin, işte bu "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" başlıklı metindi.[122] Yazı, Adorno'nun kimi eleştirilerini Benjamin'in gerçekten dikkate aldığını gösterse de örneğin Adorno'nun hayli kuşkuyla yaklaştığı Engels ve Simmel alıntılarını tutmaya devam etmişti Benjamin.

Gelgelelim Benjamin Pasajlar Projesi'nin 1935 tarihli özetine ilişkin ikinci bir versiyon da üretmişti. Bu sefer Fransızcaydı özet. Bir giriş bölümünün eklenmesi, kimi kısımların genişletilmesi (örneğin iç mekân *Jugendstil* içinde kendi imhasını da içeriyordur artık) ve Blanqui'nin *L'éternité par les astres* yapıtını keşfedişini an-

116. *A.g.y.*, s. 801. 117. *A.g.y.*, s. 805. 118. *A.g.y.*, s. 814.
119. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1171.
120. *A.g.y.*, s. 1172. 121. *A.g.y.*, s. 1179.
122. Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire".

latan bir sonuç bölümünün eklenmesiyle gerçekleştirilen değişiklikler bir yana, bu özet modernliğin tarihöncesinin gelişimine dair daha diyalektik bir kavrayışa işaret etmekteydi. Nedir ki sonuç bölümü de "büyük bir vazgeçişe" (Witte) işaret ediyordu.[123] Ama 1939 tarihli özet de bir başka bakımdan önem taşıyordu: Bu kadar ileri bir tarihte dahi, Baudelaire çalışmasıyla meşgul olan Benjamin çok daha geniş kapsamlı Pasajlar Projesi'ne ilişkin taslağını genişletmekte ve değiştirmekte fayda görmüştü. Buna rağmen bir taslaktan öteye gidememiştir bu.

Benjamin, yayımlanmış olan Baudelaire yazısının tamamlanmasının ardından diğer projeleri ele almak yerine, Baudelaire üzerine çalışmaya devam etmeyi yeğlemişti. Gelişmiş bir deneyim teorisini (Adorno'ya açıkladığı üzere, bunun unsurları kendi çocukluk hatıralarından türetilecekti) ve –üzeri unutma ve şeyleşmeyle örtülmüş "unutulmuş insan boyutu"[124] demek olan– *auratik* deneyime dair genişletilmiş teorisini içerecekti. Bilhassa 1940 ilkbaharının sonlarında Paris'te gitgide istikrarsızlaşan koşullarda, Benjamin "Tarih Kavramı " üzerinde çalışıyordu. Bu tezler "'Baudelaire'e devam etme düşüncesi için gizli bir kaynağı temsil ediyordu aslında".[125] Hem "Fuchs" denemesinin ilk kısmındaki fikirlerin gelişimini temsil ediyor hem de "Baudelaire üzerine ikinci deneme için teorik donanım olarak iş görüyor"lardı.[126] Bununla beraber daha da önemlisi, Baudelaire çalışması ile Pasajlar Projesi için tarihsel-felsefi giriş bölümünün anahatlarını oluşturuyorlardı.

Bu bakımdan Benjamin'in Pasajlar Projesi taslağı dönüp dolaşıp aynı noktaya gelmişti. Hayatının son demlerinde bu projenin giriş kısmına ilişkin aforizmaları tamamlamıştı. Cehennemî devir olarak modernlik kavramından yola çıkmıştı. "Tarih Kavramı Üzerine" çok büyük ölçüde bu devirle ve ilerlemeye dair yanılsamalarla ilgilidir. Bu metin Pasajlar Projesi hakkında erken tarihli temel bir not

123. "19. Yüzyılın Başkenti Paris" başlıklı 1939 tarihli özet şurada bulunabilir: Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 60-77. Bu özetin önemi için bkz. "Paris-Berlin-Paris", Bolz ve Witte (haz.), *Passagen* içinde, s. 17-26, özellikle s. 24 vd.

124. Benjamin'in *aura* teorisinin bu yönü için bkz. M. Stoessel, *Aura. Das vergessene Menschliche*, Münih, 1983.

125. Benjamin, *Briefe*, 2, s. 850.

126. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1181.

derlemesi olan "Zentralpark"taki kimi düşüncelerle de çok yakından ilişkilidir. Benjamin şunu açıklamıştı "Zentralpark"ta: "İlerleme kavramının felaket fikrine dayandırılması gerekir. İlerlemenin 'biteviye' sürmesi, *bizatihi* felakettir... Strindberg'in düşüncesi şu: Cehennem durup bizi bekleyen bir yer değil, *şu önümüzdeki hayattır*."[127] 16 Eylül 1940 tarihinde, İspanya'nın Port Bou adlı sınır kasabasında, kendisini tutuklaması muhtemel olan Gestapo'dan kaçarken hayatına son vermişti Benjamin.

III

Benjamin'in Pasajlar Projesi'nin gelişimindeki safhalara dair yukarıda sunulan özet, elimizde onun metodolojisini yeniden inşa edebileceğimiz hiçbir hareket noktası, bütüne ilişkin bir tane bile çerçeve olmadığını gösterir. Elimizdeki tek şey, toplumsal bir modernlik teorisiyle, modernliğin tarihöncesiyle nasıl yol alınacağına dair koca bir düşünce dizisidir ve bu düşünceler yayımlanmış çeşitli denemelere, aforizmalara ve artık yayımlanmış olan Pasajlar Projesi derlemesini –*Das Passagen-Werk*'i– meydana getiren çok daha geniş notlar toplamına dağılmış olarak bulunur. Pasajlar Projesi'nin metodoiojisine dair giriş bölümü ve Baudelaire hakkında tasarlanan kitap asla yazılamamıştır. Elimizde bulunan şeyler, böyle bir giriş bölümüne temel oluşturacak, "Zentralpark", "Tarih Kavramı Üzerine" ve Fuchs hakkındaki denemenin ilk kısımları gibi yerlerde ortaya konan düşüncelerdir. Başka bir deyişle, Benjamin'in zaman zaman Pasajlar Projesi'yle karşılaştırdığı *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'nin aksine, Pasajlar Projesi için, Alman trajedisiyle ilgili erken tarihli çalışmanın "Epistemolojik-Eleştirel Önsöz"üne benzer bir şey yok elimizde. Dolayısıyla Benjamin'in metodolojisine ilişkin bir yeniden inşa çalışması elimizdeki envaiçeşit parçalı kaynaktan yola çıkmalıdır. Modernlik fragmanlarından yola çıkan bir toplumsal modernlik teorisine ilişkin metodolojik meseleler de, iki bakımdan, Benjamin'in geride bıraktığı yönteme dair parçalı içgörülerden yola

127. W. Benjamin, "Zentralpark", Benjamin, *Gesammelte Shriften*, I içinde, s. 657-90, özellikle s. 683.

çıkmalıdır. Modernliğin "diyalektik imgeleri" temelinde inşa edilecek bir modernlik teorisi çoğu zaman bu teorinin metodolojik başlangıç noktasına dair içgörüler içerir ki bunlar da büyük ölçüde aydınlatıcı parçalı imgeler olarak kalır.

Benjamin'in modernliğin tarihöncesi fikrinin karşılaştığı metodolojik sorunlar ve bunların çözümlerindeki önemli boyutları incelemek için, araştırma nesnesinin kimi özelliklerini daha en baştan belirtmek gerekiyor. Pasajlar Projesi'ne ilişkin ilk notlarında Benjamin, "'modernliği', her zaman mevcut olan şey bağlamında yeni olan diye tanımlar".[128] Bu noktada modernlik, deneyimin süreksizliğiyle şu bakımdan özdeşleşmiştir: Şimdiki zamana dair düşünce, öteden beri mevcut olandan koparılır. Bu yeniliği açıklayan "bağlam" ya kaybolmuştur ya da kaybolma tehlikesi taşır. Yeni olanın ilanı, Benjamin'in çeşitli biçimlerdeki, özellikle de –mutlak surette yeni olan– moda gibi en belirgin biçimlerdeki *nouveauté*'ye dair analizi için hazırlık niteliğindedir. Sonraki Baudelaire çalışmasında moda (doğal bir şey olan) ölümle, çürümeyle modern bir alegori olarak yan yana getirilir.

Pasajlar Projesi'nin bu ilk notlarında bile,[129] yeni olan ile ilkel ya da mitik olanın diyalektik imgesi apaçık ortadadır. Keza Benjamin'in modernlik analizinin esaslarından olan, modernlik ile antikçağın yan yana getirilmesi de öyledir. Mit dünyası modern yenilik dünyasına nüfuz eder, öyle ki gerçeküstücülerle beraber, şehir hayatında modern mitlerin yaratıldığından dahi söz edilebilir. Ama bunu gerçek bir dünya olarak telakki etmek, simgelerden oluşan mitik dünyayı bir rüya âlemi olarak telakki etmek demektir. Mit modernliğe nüfuz ederek dünyanın uykuya dalmasını sağlar.

Benjamin, Pasajlar Projesi'ne ilişkin ilk notlarında, modernliğe ilişkin modern mitleri, on dokuzuncu yüzyılın Paris pasajlarına konumlandırmaya çalışmıştı. Paris pasajları ve Paris şehri, evvelce Aragon'un *Paris Köylüsü*'nde (1926) gerçeküstücü bir tarzda ortaya serip sunduğu, "Paris'in mitolojik topografyası" için de anahtar teşkil ediyordu. Ama Paris'i bir "modern mit" (Caillois)[130] olarak gör-

128. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1010.

129. *A.g.y.*, s. 993-1038.

130. R. Caillois, "Paris, mythe moderne". *La nouvelle revue française*, 25, no. 284, s. 682-99.

mek, kendi deneyimimizden uzaklaştırmak anlamına geliyordu. Benjamin de şimdiki zamana ait modernlik deneyiminin ötesine geçip on dokuzuncu yüzyıldaki "kökenleri"ne ulaşmayı istiyordu zaten. Dolayısıyla Benjamin'in niyeti, mevcut modernliğin mitolojisini ya da on dokuzuncu yüzyılın "istek simgeleri"ni yüceltmek değil, saydamlaştırmaktı. Rüya gibi, mit de kalıcı bir manzara haline gelmemekle beraber, Benjamin'in ilk modernlik analizi için hareket noktası teşkil ediyordu. "Örtülü 'mitoloji'nin en önemli kanıtının mimarlık olduğu"na işaret ediyordu. "On dokuzuncu yüzyılın en önemli mimari yapısı da pasajdı."[131] "İlkel tüketim sahnesi"ne,[132] gizli rüyalar labirentine açılan kapıyı teşkil ediyordu. Ama pasajın kendisi, metropolün daha geniş, hatta daha opak sahnesinde adeta bir labirenti temsil ediyordu:

> Büyük şehirlerin en gizli yönü: Birörnek sokakları ve sıra sıra evleriyle, yeni metropolün bu tarihsel nesnesi, eskilerin düşlediği mimarlığı hayata geçirmiştir: Labirent. Kalabalık insanı. Büyük şehirleri labirentler haline getiren itki. Pasajların üstü örtülü geçitleriyle tamamlanma.[133]

Hatta Benjamin pasajların içinde başka labirentlerin –"pasajda yeraltı mezarlıkları"nın– bulunduğunu tasavvur etmişti. Modernliğin *içinde* antikitenin bulunduğunun kabulü, Aragon'un "modernliğin bir mitolojisi"ne dair gerçeküstücü sunumunun, "modernliğin tarihöncesi"ne dönüştürüldüğünü gösteriyordu.

Aragon'un gerçeküstücülüğü modernliğin rüya âlemini yüceltiyorken, Benjamin dünyayı rüyasından uyandırmak istiyordu – Benjamin'in *Tek Yönlü Yol*'unda Kracauer'in tespit ettiği amaçlardan biri buydu. Bunu gerçekleştirmek için, Benjamin'in bu rüya âleminin kaynağını araması gerekiyordu. Aragon'un "şehrin bir nevi gizli hayatı hakkında sarhoş edici düşleri" (Breton) ve özellikle de simgeler yığını olarak şehir tasavvuru da Benjamin'i cezbediyordu şüphesiz. Aragon şunu öne sürüyordu:

> Canlı varlıkların hırslı faaliyetler yürüttüğü her yerde, cansız varlıklar da kimi zaman bu canlı varlıkların en gizli saiklerinin yansıması kılığına bürünebilir: Nitekim şehirlerimiz meçhul kişilerle dolup taşar ve bu kişiler de gelip geçen hayalperesti durdurup ona ahiret sorusu sormaz hiçbir za-

131. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1002.
132. *A.g.y.*, s. 993. 133. *A.g.y.*, s. 1007.

man, meğerki hayalperest kendi meditasyonunu, düşünceliliğini bu kişilere yansıtsın.[134]

Pasajlar denen "bu güneşsiz koridorlar"da, "bu insan akvaryumları"nda, "bu şehvani labirentler"de en yoğun haliyle bulunan bu "simgeler ormanı" (Baudelaire),

...birtakım modern mitlerin gizli deposu addedilmeyi... hak ediyor: Gelip geçicilik dininin hakiki mabetleri, ancak ve ancak günümüzde, bu mitler baltaların tehdidi altındayken, lanetli zevkler ve mesleklerin hayaletimsi sahnesi haline gelebildiler. Dün kavranamayan, yarın da hep meçhul kalacak yerler bunlar.[135]

Aragon'un çıkış noktası, o zamanlar tehdit altında olan Opera Pasajı'ydı. Bu pasajın yıkılması, "muazzam sayıda hayalperest ve aylağı" büyük bulvarlara, özellikle de Haussmann Bulvarı'na ve büyük mağazaların (*grands magasins*) rüya âlemine "iten insan selini büyük ölçüde" başka yöne çevirecekti.[136]

Gelgelelim Benjamin "rüya âlemlerinde" kalmak yerine, "tarih âlemindeki 'mitoloji'nin imhası" yoluyla "uyanış burcu" yaratmayı tercih etmişti. Pasajlar üzerine ilk düşüncelerinde bile, (*Tek Yönlü Yol*'da bulunan kimi *Denkbilder*'le [zihinsel imgelerle] açıklanmış olan) metalardan oluşan rüya âlemi fantazmagoryasının, meta denen gizemin kilidinin açılmasını gerektirdiğini idrak etmişti. Meta dolaşımı âlemi, tam anlamıyla, yeni'nin hep-aynı diye ilan edilmesidir. On dokuzuncu yüzyılın rüya âlemi, çürümüş bir şeyler dünyası olarak, kökenlerinden koparılmış bir şeyleşmeler dünyası olarak sunar kendini. Benjamin'in işi de on dokuzuncu yüzyıldan kalan, çoğunlukla gelip geçici olan bu şeyleri aramaktı. Meta fetişizmi ve yanlış bilincin fantazi dünyasına hapsolmuş olan, on dokuzuncu yüzyıldaki "rüya gören kolektif" tasavvuru, aynı ölçüde önemli bir kavramı, yani rüyadan uyanma kavramını da gerektirir. Bu da arkasında yalnızca kökeninin izlerini bırakan fenomenal gerçeklik dünyasının yapısının bozulup yeniden yapılandırılmasıyla mümkündür

134. L. Aragon, *Paris Peasant*, çev. S. W. Taylor, Londra, 1980, s. 28.

135. *A.g.y.*, s. 28-9.

136. Benjamin'e göre, büyük mağaza pasajın uzantısıdır. Paris mağazaları için bkz. R. H. Williams, *Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, Berkeley/Los Angeles/Londra, 1982; M. B. Miller, *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton/Londra, 1981; daha genel açıdan, K. Strohmeyer, *Warenhäuser*, Berlin, 1980.

ancak. Fenomenal düzeyde, büyük ölçüde açıklanamaz olan, –diyalektik anahtarı kaybolmuş– yapbozlar ve imgelerle karşı karşıyayızdır. Benjamin'in dediği gibi, "yanlış bilincin ürünleri yapbozlar gibidir; bunlarda önemli şeyler, bulutların, yaprakların ve gölgelerin arkasından görünüverir ancak".[137] Benjamin'in modernlik analizi, şeffaflığından ötürü hemen araştırılması mümkün olan, hazır bir nesneden yola çıkmaz.

Yanlış bilincin ürününü sarmalayan yapboz imgesi, Benjamin'in modernlik analizindeki bir başka imgeyle, yani labirent imgesiyle de yakından ilgilidir.[138] Pasajlar Projesi'nin başında Benjamin, konu edindiği labirentin –Paris şehrinin oluşturduğu labirentin– merkezinde yaşamayı seçmişti. Sonraları, Naziler Almanya'da iktidarı ele geçirince, Paris'te yaşamaya mecbur olmuş, bir önceki yüzyılın rüya âlemi labirentini yeniden inşa ve deşifre ederek katetmişti. Benjamin'in Paris topografyası analiziyle, labirent kadar yakından ilişkili başka bir imge yoktur. Labirentin merkezinde de pasaj, yani on dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin ilkel, *auratik* eşiği yer alır. Pasajın girişi rüyadan uyanmanın eşiğidir. Metro ve tren istasyonu gibi yerlerin girişiyle paylaştığı bir özelliktir bu. Ama pasaj yitik fantazilerin çok önemli mimari izi olsa da, şehir denen büyük labirentin içine konumlanmıştır ki bu labirent de Benjamin'in anahtar toplumsal tiplerinden birinin *–flâneur*'ün– aylaklık arzusunu da tatmin etmesini sağlar. Yahut *flâneur* tam da sokaklara konumlanmış olan, mütemadiyen hareket halindeki en yeni ve canlı labirentte, yani kalabalıklarda kaybolup gidebilir. Pasaj ve labirentin ilk iki mekânsal labirent olduğu kabul edilecek olursa, Benjamin'in modernliğin sürekli olarak yanına koyduğu bir labirent daha vardır: Şehrin altındaki cehennemî, mitik, eski dünyadan oluşan labirent. Bu labirentin eşiği de metronun, yeraltı mezarlıklarının ve Seine'in eski nehir yatağının girişinde yer alır.

Labirente benzeyen bu üç mekânsal gerçeklik katmanı –pasaj, şehir ve yeraltı– başka bir gerçekliğin izleri ve işaretleri hatırlanabilsin ve kurtarılabilsin diye, modernliğin arkeoloğu tarafından kazıla-

137. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 223.

138. Bu labirent imgesi, Benjamin'in sonraki yazarlık deneyimi açısından anahtar konumuna gelmiştir. Bkz. H. Kaulen, "Leben im Labyrinth. Walter Benjamins letzte Lebensjahre", *Neue Rundschau*, 93, 1, s. 34-59.

caktı. Kazı sonucunda asıl deneyim katmanları açığa çıkacak, bir başka labirent, adeta insan bilinci ve hatıralardan oluşan labirent boyunca bir yol açacaktı. Asıl göstergeler ormanının anlamı açığa çıkarılacaktı. Keza Baudelaire'in on dokuzuncu yüzyıldaki konumu da adeta ormanda toprağa iyice gömülmüş olan bir taşın ters çevrilip yerde bıraktığı izi gün ışığına çıkarır gibi, ortaya serilecekti. Eski şehirle yan yana konan, kitlelerin oluşturduğu canlı labirentle ilişkili daha siyasi benzer bir mesele de James Ensor'un "Katedral" adlı gravürüne dair değerlendirmede dramatik bir tarzda dile getirilmiştir. Bu gravürde bir katedralin çatlamış, gözenekli taş gövdesi önünde toplanmış büyük bir insan kitlesi tasvir edilmektedir. Taş gövdenin altında "açıkta duran, keşfedilmiş kitle" bulunur. "Kitlelerin ibadet ettiği bu taş gövdenin altında şeylerin nasıl göründüğünü birkaç kişi bilmektedir zaten. Bu kişilerden biri de Ensor'dur... cehennemin kapılarının önünde insanların oluşturduğu sayısız kuyrukları görmüştü. Yönetici sınıfın yüzlerini değil, iç organlarını görmüştü"[139]

Modernliğin anahtarının hazır bir şeyde bulunmayışı meselesiyle karşı karşıya kalıyoruz bir kez daha. Benjamin'in metaforunu izleyecek olursak, modernliğin anahtarı taşların altında açığa çıkarılmayı beklemekte. Modernlik, salt gündelik bilgiden, somut tarihsel deneyimin (*Erfahrung*) indirgenmiş olduğu bireysel yaşantıdan (*Erlebnis*) yola çıkılarak anlaşılamaz. Bu gerçeklik katmanları geçmişin, şimdinin ve geleceğin arkeoloğunu beklemektedir. Bize dolaysız olarak görünen şey araştırmanın son noktası olamaz, zira Benjamin'e göre "'nesne bizatihi' 'hakikatte' yer almaz".[140] Onun yöntemine hükmeden şudur: "Yöntemin hareket noktası hatayla, *doxa*'yla örtülmüş nesnedir". Dolayısıyla,

> Hakikate ilişkin tarihsel bilgi yanılsamanın aşılmasıyla mümkündür ancak. Ama yanılsamanın aşılması nesnenin buharlaşmasını, güncel hale getirilmesini imlemek yerine, kendi hesabına *hızlı* bir imge konfigürasyonu biçimini almalıdır. Bilimsel sakinliğe karşılık hızlı, küçük imge. Hızlı bir imgenin bu konfigürasyonu, şeylerdeki "şimdi" hakkında şüpheci (*Agnoszierung*) olmayla örtüşür.[141]

---

139. W. Benjamin, "James Ensor" Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV içinde, s. 567.

140. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 103.

141. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1034.

Sokrates'e göre, *agnoia* (bilgisizlik) gerçek bilginin yöntemsel çıkış noktası ve yanılsamalı ya da yanlış bilgilerimizin ortadan kaldırılmasına hazırlık anlamına geliyordu. Yanılsamanın sökülüp atılması gerçekliğin hızlı diyalektik imgelerinde cereyan ediyordu Benjamin'e göre. Bu diyalektik imgeler modernliğin tarihöncesini açığa çıkaracak yapılardı.

Benjamin'in, modernliğin tarihöncesinin çıkış noktası olan, modernlik fragmanlarıyla, modernliğin "paçavraları, artıkları" ile ilgilendiği doğru olmakla beraber, bunlardan bazısının diğerlerine kıyasla çok daha önemli olduğu ortadadır. "Hızlı imge" diyalektik imgenin içine doldurulur. Modernliğin anahtarı olarak en önemli hususlardan biri, yeni olan ile hep-aynı olanın diyalektiğidir ki bu da yeni olan ile eski olan, moda ile ölüm, modernlik ile antikçağ, modernlik ile mit, moda ile meta yan yana geldiğinde tekerrür eder. Paris analizinde, kitleler (modernlik) ile şehrin (antikçağ) diyalektiğini görürüz. Sonraları Benjamin'in materyalist bir deneyim teorisine yönelik arayışında, bireysel yaşantı (*Erlebnis*) ile somut deneyimin (*Erfahrung*), rüya görme ile uyanmanın yan yana konduğunu görürüz. Meta evreni bağlamındaysa, metaların donmuş dünyası (örneğin dünya fuarları) ile bunların ardında yatan toplumsal güçlerin diyalektiğini, tarih felsefesi düzeyinde de boş bir zamansal süreklilik olarak tarih ile tarihin gerçek akışını görürüz.

Benjamin'in karşılaştığı bu sorunları arka plana alarak, metodolojisinin kimi boyutlarını daha derinlemesine inceleyebiliriz artık. Fragman, diyalektik imge, modernliğin tarihöncesi kavramı, tarihselcilik eleştirisi, rüya, uyanma ve hatırlama süreci, arkeolog ve kazı, koleksiyoncu ve *flâneur*. Benjamin'in Pasajlar Projesi'ndeki yaklaşımı bakımından büsbütün önemlidir. Nedir ki bu fikirlerin ve süreçlerin kökeni tümden Pasajlar Projesi'nde bulunmaz. Bazılarının örnekleri önceki yapıtlarında karşımıza çıkarken, bazıları Benjamin'in metodolojik önkabullerine örnek teşkil eder. Gene de arkeolog, koleksiyoncu ve *flâneur*'den oluşan üç figür gibi başka unsurlar var ki bunlar toplumsal tipleştirmeler olarak, eleştirmenin karşılaştığı mekânsal, toplumsal ve hayali labirentlerin imha ve inşa edilmesi, korunması ve hatta kurtarılması bakımından büyük önem taşır.

Modernliğin esas özelliklerinden biri modern deneyimin süreksizliği, diğeri de –Marx'a göre– deneyimlediğimiz dünyanın şeyleş-

mesiyse, o halde karşı karşıya kaldığımız dünya bütünlüğün yitip gittiği, şeylerin ya katı bir yalıtılmışlık içinde ya da düzlenmiş bir süreklilikte sanki birbirleriyle ilişki içindeymiş gibi bulunduğu bir dünyadır. Benjamin'in nesnelere ilişkin fizyonomisi, şeyleri yeni bir bağlama yerleştirerek, şeylere ilişkin yanlış imgeler dünyasını ortadan kaldırarak, bu şeylerin yerinden edilmiş dünyasına hakkını vermeye çalışır. Bunu gerçekleştirmek için de Benjamin'in hareket noktası bütünlük değil fragman olmalıdır.

Bu bakımdan, Benjamin'in girişimleri benzer niyetler taşıyanlarca idrak edilmişti. Örneğin Kracauer, Benjamin'in ilk dönem yapıtlarında tam da bu amacı fark ederek şu yorumda bulunmuştu: "Benjamin kendi yaklaşımını monadolojik diye adlandırıyor. Dünyayı kavrama işini genel kavramlar aracılığıyla güvenceye almak isteyen felsefi sisteme karşıt bir konumdur bu, esas itibariyle de soyut genelleştirmeye karşıt bir konum."[142] Benjamin'in "belirgin kaygısı", "şeylerin ardında" bulunmakla beraber "rüya âlemimize sızıveren", "tarihin seyrindeki gizli yerleri ve düğüm noktalarını açığa çıkarma" sürecinde, "büyük meselelerin küçük, küçük meselelerin de büyük" olduğunu göstermektir.[143] Benjamin "dünyanın süreksiz yapısı"nın çeşitli yerlerini kazarak, "enkaz yığınlarının altından... özsel olana işaret eden küçük maddi parçacıkları"[144] açığa çıkarmaya çalışır. Bu tür bir prosedürün kaynağı "ona karmakarışık gelen dolaysız varoluşun içerikten yoksun olduğu yolundaki kanaati ile açıklanabilir... Ne dolaysızlığın herhangi bir biçimine ilişkin izlenimleri kayda geçirir, ne de bir kere olsun hâkim soyut düşünceyle tartışmaya girişir. Asıl malzemesi olmuş olandır: Benjamin'e göre bilgi harabelerden doğar." Nitekim Benjamin'in amacı "yaşayan dünyanın" değil, "geçmişin fragmanları"nın kurtarılmasıdır. Pasajlar Projesi bağlamında bu fragmanlar on dokuzuncu yüzyıl Parisi'nde bulunur. Bunlar da, Kracauer'in *Tek Yönlü Yol*'da tespit ettiği fragmanlar gibi, "patlamalarla dolu"dur.[145]

142. S. Kracauer, "Zu den Schriften Walter Benjamins", Kracauer, *Das Ornament der Masse* içinde, s. 249; Türkçesi: "Walter Benjamin", *Kitle Süsü* içinde, s. 222.

143. *A.g.y.*, s. 252; Türkçesi: s. 225.

144. *A.g.y.*, s. 253-4; Türkçesi: s. 226.

145. *A.g.y.*, s. 254; Türkçesi: s. 226-7.

Bloch'un da Benjamin hakkındaki yargısı aynıdır: "İnşaatçıların fırlatıp attığı, her yerde karşımıza çıkan kesme taşların ihmal edilmiş küçük parçalarıyla ilgili olarak hiçbir acıma duygusu uyandırmaksızın dile getirilen gözlemlerde tek tek ayrıntılara ve çoğu kez gözardı edilmiş rastlantısal şeylere karşı duyarlılık... Rastlantısal şeylere duyulan yakınlık: Lukács'ın kesinlikle yoksun olduğu şey Benjamin'de vardı; tam da önemli olan ayrıntılara, şeylerin yanında bulunan başka şeylere, bulundukları yerden düşünceye ve dünyaya zorla giren yeni unsurlara, kalıntı kapsamına girmeyen ve dolayısıyla da çok özel bir dikkat gerektiren tuhaf ve şematik olmayan bağlantısız tekil varlıklara dair emsalsiz bir görme gücüne sahipti... Bu tür bir ayrıntı bakımından... Benjamin'in eşsiz bir mikrolojik-filolojik duyarlılığı vardı."[146] Yüzeysel fragmana yönelik bu filolojik duyarlılık, bu fragmanın anlamının doğru okunmasını gerektirir. Bloch'un öne sürdüğü üzere, Benjamin "dünya sanki bir metinmiş gibi, sanki olayların seyrini tasvir ediyormuş gibi" yol alır. Dünyanın işaretleri, "'metin' yapısının ortaya çıkarak... nesnenin nesnel hiyerogliflerinin önümüzde belireceği"[147] şekilde okunmalıdır.

Aslında fragmanın önemine dair vurgu ve sistemlere duyulan güvensizlik Benjamin'in ilk yayınlarından Pasajlar Projesi'yle ilgili son düşüncelerine kadar uzanır. Başlı başına bu durum bile, Lukács'ın "bütünün tekil unsurlar üzerindeki tahakkümü" ilkesinin reddine ve en uç biçimiyle tekil unsurun eşsizliğine hakkını verme girişimine işaret eder. Bu tür bir tavır *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'nin iddia yönünden zengin giriş bölümünde belirgindir. Bu yapıtta bir kavramlar ve fikirler teorisi bağlamında –ki bunun amacı "fenomenlerin kurtarılması ve fikirlerin temsilidir"– Benjamin şunu açıklar: "Ampirik olan... ne kadar açıkça aşırılık addedilirse o kadar iyi anlaşılabilir. Kavramın kökeni aşırı olanda bulunur"[148] (Kracauer'in *Beyaz Yakalı İşçiler*'inde de yer alan bir önkabuldür bu) ve "düşünce fragmanlarının, altlarında yatan fikirle doğrudan ilişkileri ne kadar azsa, değerleri o kadar artar ve temsilin ihtişamı bu değere bağlıdır, tıpkı mozaiğin ihtişamının cam levhanın ihtişamına bağlı ol-

146. E. Bloch, "Ernst Bloch", T. W. Adorno, vd., *Über Walter Benjamin* içinde, Frankfurt, 1968, s. 16-23, özellikle s. 17.

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

148. Benjamin, *Origins of German Tragedy*, s. 35.

ması gibi".[149] O halde belirleyici olan şey, fragmanın sunulma tarzı, hatta belki de bir mozaik içinde sunulmasıdır, zira "mozaikler hercai parçalara ayrılmış olmalarına rağmen ihtişamlarını korur".[150] Kracauer'in dediklerini hatırlayacak olursak, Benjamin'in arayışı "örnek niteliğinde olana" yöneliktir, "bu örnek niteliği sadece en küçük fragman için kabul edilebilecek olsa bile".[151] Fragmanda bulunduğu iddia edilen estetik önem ve fragmanın kurtarılması, ne fragmanları "düzenlemekte ve sıralamakta" başarısız olan tümevarımdan, ne de fragmanları "sözde mantıksal olan bir sürekliliğe" yansıtan tümdengelimden kaynaklanır. Bu iki yöntem de karşı karşıya geldiği nesneye sadık değildir.

Tek tek fragmanların biricikliği estetikte çok büyük önem taşır. Benjamin burada da fragmanın önemli olduğunu öne sürer ve kimi zaman da, sanat yapıtlarında olduğu gibi, fragmanın aslında bütünlüğün bir minyatürü olduğunu ima eder:

> Nesneye duyulan sevgi, sanat yapıtının radikal biricikliğine bağlanır ve yaratıcı kayıtsızlığı çıkış noktası alır; bu kayıtsızlık noktasında "güzel"in ya da "sanat"ın doğasına dair içgörü tamamen biricik olan tekil sanat yapıtıyla sınırlıdır ve ona nüfuz eder. Bu içgörü sanat yapıtının içsel doğasına girer... tıpkı hiçbir penceresi olmayan, ama bütünün minyatürünü kendi içinde barındıran bir monadın içine giriyormuş gibi.[152]

Ama Kracauer'in işaret ettiği gibi, monadolojiye dayalı bu prosedür sanat yapıtının incelenmesiyle sınırlı olmayıp fikirlere ve her tür gerçeklik fragmanına da uygulanıyordu. Keza hatıralardan yola çıkarak insan deneyiminin inşasına da gönderme yapabilir. Bu durumda, bütünlüğün yitip gittiği bir bağlamda, "yalnızca bugün diriltilmiş olan şeylerle, iç mekânın parçalanmış olsa da kendi içlerinde bütünü taşıyan yalıtılmış parçalarıyla yetinmek" gerekir, "oysa dışarıda önümüzde duran bütünün ayrıntıları arkalarında hiçbir iz bırakmamacasına kaybolup gitmiştir".[153] Bu tür bir prosedür, fragmanlardan oluşan bir mozaikte tekrar bir araya getirilecek olan, yitik bir kolektif modernlik deneyimini inşa etmek için de gereklidir. Benjamin'in Pasajlar Projesi'ndeki niyetlerinden biri de şuydu:

149. *A.g.y.*, s. 29. 150. *A.g.y.*, s. 28. 151. *A.g.y.* s. 44.
152. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 51.
153. Benjamin, *One-Way Street*, s. 337.

... montaj ilkesini tarihe taşımak. Yani büyük yapıları en küçük, kesin olarak şekil verilmiş yapısal öğelerden yola çıkarak inşa etmek. Hatta total olayın kristalini küçük tekil ânın analizinde tespit etmek.[154]

Nitekim Benjamin tarihte "önemsizi, artığı", gerçekliğin "kabuk bağlamış yüzeyi"nden çekip çıkararak kullanacaktır.

Adorno'nun belirttiği gibi, Benjamin'in "mikrolojik ve parçalı yöntemi"nin çıkış noktası şu "temel önermesi"nde bulunuyordu: "Gözlemlenen gerçekliğin en küçük parçası, bütün dünyanın geri kalanından daha önemlidir."[155] Ama Benjamin'in Pasajlar Projesi –tıpkı modernliğin tarihöncesi gibi– *tek* bir yöntem altında toplanamayacak bir metodoloji gerektirir. Adorno'nun, Benjamin'in Pasajlar Projesi'ndeki yaklaşımını, diyalektik olmadığını, hedef olarak Hegelci-Marksist bütünlüğü seçmediğini söyleyerek eleştirmesi, böyle bir diyalektik yöntemin elde hazır bulunduğunu varsaydığı anlamına geliyordu. Dolayısıyla Adorno Benjamin'in şu sapkın içgörüsünü görmezden geliyordu:

... diyalektik sürecin her aşaması... bir önceki aşama tarafından ne kadar belirlenmiş olursa olsun, tamamen yeni bir eğilimi hayata geçirir ki bu eğilim de tamamen yeni bir muamele gerektirir. Dolayısıyla diyalektik yöntem, yeni içeriklere doğru ilerlerken yeni yöntemler geliştirerek ayırt edici nitelik kazanır. Ancak dışarıdan bakıldığında sanat yapıtının *tek* bir biçimi vardır; ancak dışarıdan bakıldığında diyalektik bir incelemenin *tek* bir yöntemi vardır.[156]

Benjamin'in Pasajlar Projesi'ne uygulandığında bunun anlamı şudur: Benjamin'in ilk dönemlerdeki "edebi montaj", yani "önemsizi, artığı" bir mozaikte ya da yeni bir derlemede bir araya getirme yöntemi bu metodolojinin unsurlarından yalnızca biridir. Benjamin'in fragmanlar üzerindeki vurgusuna ilişkin dar kapsamlı bir yorum bile, Benjamin'in bu fragmanlara dair irdelemelerinin doğasını izah etmek zorundadır.

154. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 575.

155. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", s. 22.

156. W. Benjamin, "N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]", *The Philosophical Forum* içinde, XV, 1-2, s. 1-40, özellikle s. 23. Benjamin'in Pasajlar Projesi için tasarladığı epistemolojik giriş için tuttuğu notların L. Hafrey and R. Sieburth tarafından çevirisidir bu metin. Özgün hali için bkz. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 570-611.

Toplanan bu fragmanların önemini ortaya koymak için, bunların olağan bağlamlarından çekilip çıkarılmaları gerekir. Başka fragmanlarla yan yana konup tekrar bir araya getirilmelidirler. Bu fragmanların biricik olduğu kabul edilmeli ve ortaya konmalıdır. Bu da fragmanın, kendi gerilimleriyle muamma haline gelmiş ayrı bir bütün olduğu kabul edildiği takdirde gerçekleşebilir ancak. Fragman tarihsel bir fragmansa, gömülü bulunduğu yanlış tarihsel süreklilik bağlamından çekilip alınmalı ve yaşadığımız zamana yerleştirilmelidir. Bu yanlış süreklilik enkaza indirgendiğinden, fragmanın kabuk tutmuş bağlamından çekilip çıkarılması yıkmaya yönelik bir niyet gerektirir. Fragmanın anlamı, onu şaşkınlıkla, şokla karşıladığımız anda ortaya konur. *Tek Yönlü Yol*'un en başında Benjamin "anlamlı edebi faaliyete" atıfla bu sürece üstü kapalı değinir: Bu edebi faaliyetin "beslemesi gereken biçimler, kitabın evrensel ya da boş iddialarla yüklü jesti değil, eylemli toplulukları etkilemeye daha elverişli gösterişsiz biçimler, broşürler, el ilanları, makale ve afişler olmalıdır. Ancak böyle uyanık bir dil âna layık olabilir".[157] Benjamin'in Pasajlar Projesi'ne ilişkin sonraki düşünceleri bu sürece yeni bir bağlam kazandırmıştı: Modernliğin tarihöncesini on dokuzuncu yüzyılın gömülü fragmanlarının içinde bulunan diyalektik imgelerle ifade etmek. Aynı zamanda Benjamin on dokuzuncu yüzyıl Parisi'nde incelediği nesnelere hakkını vermeye çalışırken de evvelce kullandığı "monadolojik" prosedürü sürdürmüştü. Ama artık bu prosedür de Benjamin'in "tarihsel materyalizmi" temel aldığını düşündüğü "materyalist tarihyazımı" içinde daha bilinçli bir yer edinecekti.

Nitekim hem kendisinin tekrar oluşturmaya çalıştığı modernlik fragmanlarının tam anlamını ortaya koymak, hem de geçmişten kazılıp çıkarılmış tarihsel nesnelerin monadolojik yapısından yola çıkarak modernliğin tarihöncesinin diyalektik imgelerini ve modernliğin kökenini (*Ursprung*) yaratmak için, Benjamin geçmişin sürekliliğini –buna bağlı itici tarihselcilik güçleri ve ilerleme kavramıyla beraber– enkaza indirgemek zorunda kalmıştı. Hedefi modernliğin tarihöncesini "hayata geçirmek" idi.

Tarihsel zamanın sürekliliğinin imha edilmesi, Benjamin'in giri-

157. Benjamin, *One-Way Street*, s. 45; Türkçesi: "Tek Yönlü Yol", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 51.

şiminin gerçek hedefine ulaşılabilmesi için şarttı: Modernliğin diyalektik imgesini yaratmak. "Materyalist tarihyazımındaki bu yıkıcı ve kritik an", "tarihsel nesnenin, kendisini oluşturmasını mümkün kılan tarihsel sürekliliğin patlatılıp paramparça edilmesi"ne bağlıydı. Bu bakımdan, "materyalist tarihyazımı... [nesnelerini] tarih sürecinden koparıp almaktan ziyade patlatarak alıyor"du.[158] Tarihsel nesneler de diyalektik imgeler olarak hayata geçirilecekti. Benjamin'in on dokuzuncu yüzyılın başkenti Paris üzerine yoğunlaşmış olan modernliğin tarihöncesi bağlamında, tarihsel nesneler, "panoramanın tüm gücünü korumak" amacıyla yeni bir burçta, "diyalektik imgelerden oluşan bir panorama"da tekrar bir araya getirilecekti. Buck-Morss'un öne sürdüğü üzere, "Benjamin'in imgeleri elektrik düğmeleri gibi iş görerek, gelip geçen fenomenleri yakalar, düşünceyi harekete geçirir, ya da alternatif olarak, düşünceyi aniden durdurup şeyleşmiş nesneleri harekete geçirerek bu nesnelerin ikinci-doğa hususiyetlerini kaybetmesine neden olur."[159] Gelgelelim, bu imgelerin inşa edilebilmesi için, Benjamin'in bunları tarihsel süreklilik içine gömülü hallerinden kurtarması gerekiyordu.

Benjamin'in nesnesinin başlangıçta içinde bulunduğu bu tarihsel süreklilik "hatayla doludur". "İlk endüstriyel ürünlerin, ilk endüstriyel yapıların, ilk makinelerin yanı sıra ilk büyük mağazaların da dışavurumcu karakteri",[160] "bütün zeminin temizlenip altta yatan aldanmadan ve mitten arındırılmaya" çalışılarak, "şimdiye dek yalnızca aldanmanın kol gezdiği alanlar"dan kurtarılmalıdır. "Burada on dokuzuncu yüzyıl için yapılmak istenen budur."[161] Benjamin'in bu işi yaparken yol göstericilerinden biri olan mimarlık tarihçisi Siegfried Giedion'un ona "bugünün mimarlığının temel özelliklerinin 1850 civarında yapılmış binalardan yola çıkılarak [nasıl] yorumlanacağını" öğretmişti, "biz de bugünün hayatını, bugünün biçimlerini o çağın hayatından ve tali gibi görünen yitik biçimlerinden yola çıkarak yorumlayacaktık".[162] Keza tarihsel fenomenlerin incelenmesini yanılsamalardan kurtarma girişiminde Benjamin, "koleksiyoncu ve tarihçi" Eduard Fuchs'un çalışmalarıyla karşılaşmasından yarar sağlamıştı. Bu düşünceler "Zentralpark" başlıklı notlar derle-

158. Benjamin, "N", s. 23-4.
159. Buck-Morss, *Origins of Negative Dialectics*, s. 106.
160. Benjamin, "N", s. 4-5. 161. *A.g.y.*, s. 2. 162. *A.g.y.*, s. 3.

mesinde ve "Tarih Kavramı Üzerine" metninde de devam etmiştir.

Tarihsel nesnelerin "köken"ini açığa çıkarma girişimi üzerine ilk düşüncelerinden yararlanan Benjamin şunu öne sürer:

> ...tarihe ilişkin her tür diyalektik izah, tarihselciliğe özgü olan derin düşünmeye dayalı yaklaşımın terk edilmesi pahasına ortaya konur. Tarihsel materyalist tarihin epik boyutundan feragat etmelidir. Ona göre tarih, boş zamanda değil, belli bir döneme, belli bir hayata, belli bir yapıta konumlanan bir inşanın konusudur. Çağı şeyleşmiş *tarihsel sürekliliğinden*, hayatı dönemden, yapıtı da tüm bir ömürden koparır. Ama inşasının sonucu şudur: Yapıtın *içinde* bütün bir ömür, ömrün *içinde* dönem, dönemin *içinde* de tüm tarih akışı hem korunmuş hem de yadsınarak aşılmış olur.[163]

Benjamin'in görevi "klasik tarihsel anlatıya özgü 'evvel zaman içinde'de saklı olan muazzam tarih enerjisini" açığa çıkarmaktan başka bir şey değildi. Şeyleri "eskiden oldukları gibi" gösteren tarih, ardımızda bıraktığımız "yüzyılın en güçlü uyuşturucusu" idi.[164]

Tarihselciliğe ait "geçmişin ebedi imgesi" yerine, Benjamin "her yeni şimdi için özgün olan tarihle meşgul olmayı" ister. Nitekim Benjamin açısından tarihsel anlayışın (Dilthey ve diğer düşünürlerin sıcak baktığı) duygudaşlığa dayalı anlayışla hiçbir ortak yanı yoktur; bilakis bu tarih anlayışı "kalp atışlarının bugün de hâlâ hissedildiği, idrak edilen şeyin ahiret hayatı olarak" tasavvur edilir. Duygudaşlık süreci kaynağını "*acedia*'da, atalette bulur; tarihin bir an parlayıp sönen gerçek imgesini yakalayıp sahiplenme umudunu taşımaz".[165] Aslında "historisist tarihçinin kiminle duygudaş olduğu sorusu ortaya atıldığında cevap bellidir: Galip gelenle. Hükmedenlerin hepsi de kendilerinden önce galip gelmiş olanların mirasçısıdır. O halde galiple duygudaşlık daima hükmedenlerin işine yarar."[166] Bu da en bariz şekilde "ganimetlerini" "kültürel zenginlik" diye sergileyen kültür tarihinde ortaya çıkar. Kültür tarihi idrak edemez ki bu kültür,

163. Benjamin, *One-Way Street*, s. 351-2.

164. Benjamin, "N", s. 9.

165. Benjamin, *One-Way Street*, s. 352; Türkçesi: s. 42.

166. Benjamin, *Illuminations*, s. 256; *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 42. Benjamin'in tarih felsefesi üzerine kapsamlı bir irdeleme mevcuttur. Bkz. P. Bulthaup (haz.), *Materialien zu Benjamin's Thesen* "Über den Begriff der Geschichte", Frankfurt, 1975; ayrıca bkz. Greffrath ve Gagnebin'in yukarıda anılan çalışmaları.

... varlığını, sadece onu yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adı sanı bilinmeyen insanların katlandığı külfetlere de borçludur. Hiçbir kültür ürünü yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Hiçbir kültür tarihi bu temel gerçeğe hakkını vermemiştir şimdiye dek ve bunu yapmayı umut edemez de.[167]

Nitekim kültür tarihi "insanlığın sırtına yüklenmiş hazine yüklerini artırabilirse de... insanlığa bunları sırtından atıp elinin altına almasını sağlayacak gücü vermez".[168] Fetişist, şeyleşmiş bir kültür anlayışına bağlanır ki bu kültürün tarihi de "hiçbir zaman gerçek anlamda, yani siyasi olarak deneyimlenmediği için insan bilincinin yüzeyini asla yarıp çıkmamış hatırlanmaya değer şeyler ve olayların artığından başka bir şey değildir".[169] Hatırlanmayan geçmişe, şimdiki zamanın kapıları kapalı kalır ve bu geçmiş, "geçmişin argacının şimdiki zamanın çözgüsüne geçişini temsil eden sıralı bağ grubu"ndan meydana gelmeyip "saf olgusal ayrıntılar düğümü"nden[170] ibaret kalır. Nitekim Benjamin'in tarihin konusuna ilişkin tasavvuru "şimdiki zamana belirsiz analojiler sunmayıp, şimdiki zamanın çözmek için davet edildiği diyalektik meseleyi teşkil eder". Bir başka yerde Benjamin çıkış noktasının şimdiki zaman olduğunu vurgulayarak şunu öne sürer: "Şimdiki zamanın, kendi meselelerinden biri olarak kabul etmediği her geçmiş imgesi geri dönmemecesine kaybolup gitme tehlikesi taşır"[171] – belki de tarihselciliğin hayali müzesinde kaybolma tehlikesini taşır.

Tarihin boş, homojen bir zamansal süreklilikte yer alan bir şey olarak tasavvur edilmesi tam da bu boşluğun başka bir şeyle doldurulmasını gerektirir. Tarihselciliğin sonunda varılan evrensel tarih "homojen tarih akışı"nı yaratmak üzere, "homojen ve boş zamanı doldurmak için olgu yığınlarını devşirir". Benjamin'in iddia ettiği üzere, bu zamansal boşluk belki çok daha tehlikeli bir şekilde, bilhassa İkinci Enternasyonal'de kendiliğinden ve kaçınılmaz olduğu tasavvur edilmiş olan tarihsel ilerleme kavramıyla da doldurulabilir. Dolayısıyla şunu öne sürer Benjamin: "İnsanlığın tarihsel olarak ilerlemesi kavramı, homojen, boş bir zaman içinde ilerleyişi kavramından ayrılamaz."[172] Aynı şey "'gerileme dönemi' kavramı" için de

167. Benjamin, *One-Way Street*, s. 359-60; Türkçesi: s. 42.
168. *A.g.y.*, s. 168. 169. *A.g.y.*, s. 360. 170. *A.g.y.* s. 362.
171. Benjamin, *Illuminations*, s. 255. 172. *A.g.y.*, s. 261.

geçerlidir, "zira gerileme ve ilerleme 'aynı şeyin iki yüzü'nden başka bir şey değildir".[173]

Buna karşılık, Benjamin'in yıkıcı tarihsel görevinde savunulan şuydu: "Tarihin konu olduğu yapının alanı homojen, boş zaman değil, şimdi'nin zamanının [*Jetztzeit*] mevcudiyetiyle doldurulmuş zamandır".[174] Geçmişin diyalektik imgesini oluşturmak üzere, olayların sürekli akışının yarattığı yanılsamayı durduran, tarihsel sürekliliği bozan "geçmişe doğru bir kaplan sıçrayışı"dır bu. Modernliğin tarihöncesi için çok önemli olan bu tarihsel tasarı,

> ... kurucu bir ilkeye dayanır. Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür. Tarihsel maddeci, ancak karşısına bir monad olarak çıkan tarih konularını ele alabilir.[175]

Bu tür bir tarihçi "kendi çağının belirli bir önceki çağla biçimlendirdiği burcu" kavramaya uğraşır. Nitekim "mesihçi zamanın çatlaklarıyla dolu 'şimdinin zamanı'"[176] şeklindeki şimdi tasavvurunu ortaya koyar. Teolojiden uzaklaşıp söylenecek olursa, "tarihin materyalist olarak sunulması geçmişin, geleceği kritik bir konuma yerleştirmesine yol açar".[177]

Benjamin'in modernliğe ilişkin diyalektik imgelerinde "tarihsel bir belirtisellik (*indexicality*)" bulunur, "ama bu durum söz konusu imgelerin belirli bir zamana ait olmasından... [ziyade] esasen bunların ancak belirli bir zamanda meşrulaştığı anlamına gelir."[178] Fakat geçmişin şimdi'ye ya da şimdi'nin geçmişe ışık tuttuğu anlamına gelmez:

> ... imge geçmiş ile şimdiki ânın bir burç şeklinde beliriverdiği bir şeydir. Bir başka deyişle: İmge beklemedeki bir diyalektiktir. Zira şimdiki zamanın geçmişle ilişkisi safi zamansal, sürekli bir ilişkiyken, geçmişin şimdiki anla ilişkisi diyalektik bir ilişkidir: Zamansal değil, imgesel mahiyettedir. Yalnızca diyalektik imgeler gerçekten tarihseldir, bu da demek oluyor ki arkaik imgeler tarihsel değildir.[179]

---

173. Benjamin, "N", s. 5.
174. Benjamin, *Illuminations*, s. 261.
175. *A.g.y.*, s. 262-3; Türkçesi: s. 48. 176. *A.g.y.*, s. 263.
177. W. Benjamin, "N", s. 18. 178. *A.g.y.*, s. 8. 179. *A.g.y.*

Bu tür imgeler tanıma ânında, (Proust'un "uyanan birinin mekânını sunuşu"nda olduğu gibi) "hayatın bütününü nihai diyalektik kırılma noktasına –uyanışa– hasretme" ânında aydınlatıcı olur.[180] Modernliğin diyalektik imgeleri, on dokuzuncu yüzyılın rüyalarından uyandığımız anda inşa edilebilir ancak. Benjamin Pasajlar Projesi'nin "on dokuzuncu yüzyıldan uyanma" ile ilgili olduğunu açıklamıştı ki bu da "tarihçinin rüya yorumlama işine soyunmasını" gerektiriyordu şüphesiz.[181]

"Gerçek bir sentezi... tarihin asıl fenomenini sergileyen... tarihsel nesne biçimi" olarak diyalektik imgelerin "inşası 'imha'yı gerektirir".[182] İmha edilen tarihin sürekliliğidir, inşa edilense tarihsel nesnenin "monadolojik yapısı"; bu yapı "tarihsel nesnenin içini (deyim yerindeyse bağırsaklarını) meydana getiren tarihsel argüman biçiminde tezahür eder ve bu yapıya tarihteki bütün güçler ve çıkarlar küçük bir ölçekte girer". Böylelikle, "tarihsel nesne monadolojik yapısı sayesinde, önceki ve sonraki tarihini kendi içinde keşfeder".[183]

Bu yolla, diyalektik imge tarihsel nesnenin hem geçmişteki hem de şimdiki gerilimlerini ifşa eder. Başka bir deyişle, "olayların diyalektik olarak sunulmuş her tarihsel aşaması kutuplaşarak, önceki ve sonraki tarih arasındaki çatışmanın tükendiği bir alan haline gelir. Fiiliyat nüfuz ettikçe, her aşama bu alan haline gelir."[184] Aslında en yüksek gerilim ânını imler bu:

> Düşünme gerilimlere doymuş bir burca ulaşıp durduğunda, diyalektik imge belirir. Bu imge düşünce ânındaki bir duraktır. Konumu da rastlantısal değildir şüphesiz. Kısacası diyalektik karşıtlıklar arasındaki gerilim nerede en büyükse orada bulunacaktır.[185]

Benjamin'in modernliğin tarihöncesi bağlamında antikite ile modernlik arasındaki gerilimde, ya da deneyim düzeyinde, rüya gör-

180. *A.g.y.* Ayrıca bkz. W. Benjamin, "The Image of Proust", Benjamin, *Illuminations* içinde, s. 201-15; Türkçesi: "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2008, s. 101-14.

181. Benjamin'in rüyaların anlamını sonradan nasıl kullandığı için bkz. "Some Motifs in Baudelaire", Benjamin, *Charles Baudelaire* içinde, özellikle s. 111 vd. Benjamin'in önceki "rüya gören kolektivite" kavramını, Adorno büyük ölçüde, kolektivitenin kendisi rüya görmediği için eleştirmiştir.

182. Benjamin, "N", s. 22. 183. *A.g.y.*, s. 23.

184. *A.g.y.*, s. 17. 185. *A.g.y.*, s. 24.

me ile uyanma arasındaki eşikte bulunacaktır bu.

Benjamin'in tarihsel zamanın sürekliliğini imha etmeyi amaçlaması, modernliğin on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkışından (*Entstehung*) ziyade, bu yüzyıldaki kökeniyle (*Ursprung*) ilgilendiğini gösterir. Benjamin'in Pasajlar Projesi kapsamındaki uğraşı,

> ... Paris pasajlarının, ortaya çıkışlarından yitip gitmelerine kadarki biçimleri ve değişimlerinin kökenini bulmak ve bunları ekonomik olgular aracılığıyla kavramaktır. Bu olgulara, nedensellik açısından, yani neden olarak bakıldığında, bunlar asıl olayları teşkil etmeyecektir. Ancak kendi ilerleyişlerinde ("ifşa" daha uygun bir sözcük olabilir) pasajlardaki somut tarihsel biçimlerin topyekûn ortaya çıkmasına imkân verdikleri ölçüde bu olaylar haline gelebilirler; *tıpkı bir yaprağın bitkilerin ampirik dünyasının tüm zenginliğini ortaya sermesi gibi*. [Vurgu bana ait][186]

O halde anlamlı her monad bütünün kökenini ortaya çıkarabilir.

On dokuzuncu yüzyıl ortalarının Paris'inden çekip çıkarılan monadlarda ya da diyalektik imgelerde konumlanmış olan on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesindeki bu asıl unsur, bundan böyle "eskiden olduğu gibi, geleneksel kilise ve aile aracılığıyla gizlenmiş halde" bulunmayacak, söz konusu çağın yüzeysel fenomenlerinden türetilecektir; bu fenomenler de çoğu zaman mitik ya da arkaik temsilleriyle bağlarını koparmış belirgin imgelerde toplanır. Benjamin'in hedefi "on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi"nin aydınlatılmasından başka bir şey değildir.

> ... on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi derken, tarihöncesi biçimlerin on dokuzuncu yüzyılın yığınları arasında yeniden keşfedilmesini kastediyor olsak, bunun hiçbir anlamı olamaz. On dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi kavramı, bu tarihöncesinin özgün biçimi olarak, yani tarihöncesinin geçen yüzyıla özgü imgelerde topyekûn yeniden gruplandığı bir biçim olarak sunulduğunda anlam taşır ancak.[187]

Bu tür diyalektik imgeler artık salt "şiirsel", "rapsodik", hatta "gerçeküstü" değildir. Tiedemann'ın öne sürdüğü gibi, bu imgelerin "özgül farkları... nesnelliğe yönelmelerine bağlıdır: Bunlar somut, tarihsel bir doğanın imgeleridir: şeyleşmiş hayat, dünyanın meta niteliği."[188] Bu imgelerin hareket noktası çoğu zaman on dokuzuncu

186. *A.g.y.*, s. 7. 187. *A.g.y.*, s. 13.
188. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, s. 152.

yüzyılın mitik rüya âlemidir. Örneğin Baudelaire, Blanqui ve Nietzsche'nin yapıtlarında bulunabilecek ebedi dönüş kavramı bu tür bir mitik hareket noktasıdır. Aslına bakılırsa "'ebedi dönüş' tarihöncesine ait mitik bilincin *temel* biçimidir. (Aslında tam da yansıtılmamış olduğundan mitik bir bilinçtir)."[189] Dahası bu kavram, Benjamin'in evvelce modernliği "her zaman mevcut olan bağlamında yeni olan şey" diye tanımlamasıyla da uyuşur. Bu yenilik bizatihi "yanlış bilincin en mükemmel örneği"dir ve "moda bu yanlış bilincin yorulmak bilmez aktörü"dür. "Bu yenilik yanılsaması, bir aynanın başka bir aynada yansıması gibi, sonsuz aynılık yanılsamasında yansır."[190] Bu da Benjamin'in en güçlü modernlik tasavvurlarından birine varır:

> ... cehennem zamanı olarak modernlik. Cehennem cezaları her halükârda bu âlemde var olan en yeni şeydir. "Her zaman aynı şey" olduğu gerçeğiyle değil (bu kuşkusuz ebedi tekrarla ilgili değildir), yeryüzü denen büyük kafanın karşısında tam da en yeni olanın değişmemesi ve bu "en yeni"nin tüm parçalarıyla aynı olmayı sürdürmesi olgusuyla ilgilenilmektedir. Cehennemin ebediyetini ve yenilik için duyduğu sadistçe arzuyu oluşturur. Bu "modernlik"in kendisini gösterdiği özelliklerin bütünselliğini belirlemek Cehennem'i temsil etmek demektir.[191]

Bu tanım on dokuzuncu yüzyıldan, ama "yalnızca tarihöncesinin ilk biçimi olarak sunulan on dokuzuncu yüzyıl"dan alınacaktır; "nitekim bu biçimde *bütün* tarihöncesi öyle bir yenilenir ki eski özelliklerinin bazıları en yeni özelliklerinin ataları olarak kabul edilecektir yalnızca".[192]

Başka bir deyişle, modernliğin kökeni, tamamen gerçek anlamda, varoluşa ilk sıçrayışı, "dolaysız şimdiki zamanın (*Jetztzeit*) dolaysız şimdiki varoluşu (*Jetztsein*)"[193] halinde, on dokuzuncu yüzyılda gömülü halde bulunur. Benjamin'in modernliğin tarihöncesinin amacı "gerçekliğin gitgide yoğunlaşmasıdır (bütünleşmesidir)... bu gerçeklikte (zamanı) geçmiş her şey varoluş ânına kıyasla daha yüksek bir dolaysızlık seviyesine ulaşabilir". Bu da ancak şimdiki zamanın ilgileri bakımından elde edilebilir, zira "diyalektik nüfuz ve geç-

189. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 177.
190. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 172.
191. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1010-11.
192. *A.g.y.*, s. 1034. 193. *A.g.y.*, s. 1026.

miş durumların çağdaş hale getirilmesi mevcut eylemin hakikatinin ölçütüdür".[194] Geçmişin bu büyük dolayımsızlığı ve somutlanması gerçekliğin diyalektik hareketini dondurmakla mümkündür ancak: "olduğu yerde duran diyalektik – yöntemin özü budur." Benjamin içinde yaşadığımız zamanda, geçmişin "yüksek dolayımsızlık seviyesi"ni vurgulayan diyalektik modernlik imgelerini arar. Bu bakımdan "şeyleri mevcut kılmanın gerçek yöntemi (bizim onların mekânında değil) onların bizim mekânımızda olduğunu tasavvur etmektir". Başka bir deyişle, "kendimizi bu şeylerin içine yerleştirmeyiz: Onlar bizim hayatlarımıza girer".[195] Bunu mümkün kılan modernliğin diyalektik imgelerine, ancak bu imgelerin içine gömülü oldukları yanılsamalar çözüldüğünde ulaşılabilir.

Benjamin'in bu işi ve modernliğin tarihöncesini ele alma tarzı, başvurduğu üç figürde ortaya konur: arkeolog, koleksiyoncu ve *flâneur*. Bu üç figürün faaliyetleri Benjamin'in metodolojisi bakımından kurucu niteliktedir. Aslında Sagnol'un –Foucault'nun çalışmalarına istinaden– öne sürdüğü üzere, Benjamin'in Pasajlar Projesi, "modernliğin arkeolojisi"nden ya da on dokuzuncu yüzyılın başkenti olarak Paris'in arkeolojisinden başka bir şey değildir. Sagnol bu arkeolojiyi Benjamin'in (Alman trajedisi hakkındaki çalışmasında bariz olan) daha önceki monadolojik prosedürüyle ilişkilendirerek, pasajların on dokuzuncu yüzyıl monadlarının can alıcı örnekleri olduğunu öne sürer – bunlar on dokuzuncu yüzyılın bütün "fantazmagoryalar"ını elde edebileceğimiz "minyatür bir dünya", bir mikrokozmostur. Hatta Sagnol bu iki prosedürü ilişkilendirerek Benjamin'in yöntemini "arkeomonadoloji" diye niteler. Monadolojik prosedürü Kracauer ve diğer düşünürler de kabul etmiştir şüphesiz. Gelgelelim daha da önemlisi, Benjamin'in "Kazı ve Hatıra" başlığını taşıyan "düşünce imgeleri"nden biri, modernliğin asıl kökenini gizleyen tarihsel artık katmanlarını sıyırıp atma babında arkeoloğun yönteminin önemine işaret eder.

Benjamin şuradan yola çıkar:

> ...hafıza geçip gitmiş şeylerin keşfi için bir araç değil mecradır. Nasıl toprak eski şehirlerin gömülü olduğu mecraysa, hafıza da yaşanmış şeylerin bulunduğu mecradır. Kendi gömülü geçmişine daha yakından bakmak

194. *A.g.y.*, s. 1026-7. 195. *A.g.y.*, s. 1015.

isteyen herkes, kazı yapan bir insan gibi hareket etmelidir. Her şeyden öte, tekrar tekrar aynı nesneye dönmekten imtina etmemeli – bu nesneyi toprağı eşeliyormuşçasına eşele, toprağı kazarmışçasına kazıp çıkar... Aslında önceki bütün burçlardan kazılıp çıkarılan imgeler, sonraki içgörümüzün sade odalarında değerli eşyalar gibi durur – tıpkı koleksiyoncunun galerisindeki gövde heykelleri gibi. Hiç şüphe yok ki kazıları planlı şekilde yürütmek daha iyidir.[196]

Geçmişin gerektiği gibi inşa edilmesi için, "gerçek hatıralar epik ve rapsodik bir biçimde" ilerlemeli ve "tıpkı iyi bir arkeolojik kazı raporu gibi, hem keşfedilmiş nesnenin ortaya çıktığı katmanı hem de hepsinden öte daha önce kazılan diğer katmanları göstermelidir".[197]

Gelgelelim bu tür bir izahın ima ettiği üzere, Benjamin hem toprak altındaki yıkıntılarda bulunan çeşitli katmanları hem de insan bilincinde gömülü olan anlam katmanlarını açığa çıkarmakla ilgilenen özel türden bir arkeologdur. Benjamin'in araştırdığı topografya (Paris'in topografyasına epey zaman ve dikkat vakfetmişti) hem geçmişin işaretlerini ve izlerini hem de rüyaları ve fantazileri deşifre etmeyi gerektirir, zira "on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesi için kanıt sağlayacak bulguların bulunacağı yer rüyalardır".[198] Arkeoloğun ortaya çıkarıp araştıracağı katmanlar yerin yalnızca altında değil aynı zamanda üstündedir. Bu katmanlar mimari yapılarda, sokaklarda ve iç mekânlarda bulunur.

Benjamin, *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta ve "Berlin Günlüğü"nde geçmişini yeniden kurmaya yönelik girişimlerinde, hatıralar labirentinde dolaşarak kendi çocukluğunu yeniden inşa etmeye çalışmıştır. Bu girişimlerde "küreğin kara toprağa temkinli girişi" ve hatıraların "kendi küreğiyle hep yeni yerleri yoklaması, eski yerlerde de hep daha derindeki katmanları kazması"[199] kimi zaman başarısızlıkla sonuçlanır. Açığa çıkarılan fragman, özellikle de daha önce kazıların yapıldığı ve Benjamin'in "hiçbir işine yaramadığı" durumlarda bütünü ortaya sermeyebilir; "tıpkı vaktinden çok önce ve acemice kazılıp çıkarılan Meksika tapınak-

196. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, s. 400-1. Sagnol'un özgün argümanı şurada bulunabilir: M. Sagnol, "La méthode archéologique de Walter Benjamin", *Les temps modernes*, 40, no. 444, Temmuz 1983, s. 143-65.

197. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, s. 401.

198. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 140.

199. Benjamin, *One-Way Street*, s. 314.

larından birindeki freskolara biraz olsun ışık tutabilecek ayin araç gereçlerini ve papirüsleri ciddi ciddi kazıp çıkarma vakti geldiğinde, bu freskoların çoktan yağmurla silinip gittiğinde olduğu gibi".[200] Hatta farklı bir bağlamda Benjamin, Baudelaire'in "modernlik freskosu" nu keşfettiğinde, bu freskonun sonraki tarihinin, gizlerini ortaya sermeden önce ustaca derlenip toparlanması gerekmişti.

Gelgelelim Pasajlar Projesi'nde Benjamin'in kazıp çıkarmaya çalıştığı bireysel rüyalar değil, kolektif rüyalardır ekseriyetle. Bunlar da çoğu kez, mitoloji izlerini hâlâ barındıran belirgin mimari biçimlenimlerde bulunur. Bunlar "kolektivitenin rüya mekânlarıdır: pasajlar, kış bahçeleri, panoramalar, fabrikalar, mumdan figürlerin sergilendiği müzeler, tren istasyonları"[201] gibi yerlerdir. Bu tür kalıntılar ve anıtların tümü modernliğin merkezî labirentlerinden birine –şehre– konumlanır. Şehir modernliğin can alıcı vitrinlerinden biri olup Benjamin'in Pasajlar Projesi açısından da çok önemlidir, zira Stüssi'nin öne sürdüğü gibi, Benjamin'in hatıralara giderken izlediği yollar,

> ... "aşağı doğru", geçmişe, yeryüzünün derinliklerine uzanır. Benjamin'e göre, geçmiş hiçbir zaman salt "arkada" değil (geçmiş elden çıkarılmamıştır), "aşağıda" derinlerde yer alır. Bilinçaltında şimdiki zamanla aynı anda yer alır... şehir, kendi geçmişinin gizlendiği topraklar üzerinde ayaktadır hâlâ. Günümüzün şehri, hatıraların ışığında, geçmiş zamana tanıklık eden, kazılıp çıkarılmış bir şehre dönüşür. Arkeoloji modernliğin vitrininde yapılır.[202]

Labirent olarak şehir, yitik geçmişin hatırlanmasına sıkı sıkıya bağlıdır. Szondi'nin belirttiği gibi, "nitekim mekândaki labirent, zamanda hatıraya tekabül eder ve geleceğin izini geçip gitmiş şeyde arar".[203] Evvelce Kracauer'in yaptığı gibi, Benjamin de şehrin geçmişini keşfetmek için, mekânsal ve toplumsal biçimlenimlerin hiyerogliflerini okumaya çalışmıştı. Daha özel bir açıdan ise, Benjamin Paris'in topografyasını, üstelik yalnızca anıt ve kalıntılarının değil, mitolojisinin topografyasını da inşa etmeyi amaçlamıştı. Daha geniş bir açıdan bakıldığında, on dokuzuncu yüzyılın başkenti olarak Pa-

200. *A.g.y.*, s. 337.
201. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 511.
202. A. Stüssi, *Erinnerung an der Zukunft*, s. 25.
203. Aktaran Stussi, *Erinnerung em der Zukunft*, s. 26.

ris'in ideolojik manzarasının topografyasını çıkarmaya girişmişti.

Bu süreçte arkeolog hem on dokuzuncu yüzyıla ait yitik rüyaların konturlarını ve istek-simgelerini, hem de artık hemen hatırlanamayacak bir kültürün tekil fragmanlarını ve izlerini açığa çıkaracaktı. Arkeoloğun hedefine ulaşmak için kazıp geçtiği gerçeklik katmanlarını dikkatlice inceleme yolundaki kesin kararlılık, nihayetinde izlerin yitip gitmiş olduğunun keşfedilmesini sağlayan süreçlerin tarihinin yeniden kurulmasının da hesaba katıldığına işaret eder. Bu durum Benjamin'in fragmanın "sonraki tarihi"ne yönelik ilgisiyle uyum içindedir. Aynı zamanda da şeylere yeni bir açıdan bakma, yeni bir bağlama yerleştirme ihtiyacını gösterir. Kazılıp çıkarılan fragmanlar yeni bir burçta bir araya getirilmelidir. Bu süreçte, izlenecek prosedür hafriyatçının tipleştirmelerini aşarak, koleksiyoncunun tipleştirmelerine geçer.

Benjamin "şeyleri çağdaş kılmanın gerçek yöntemi ... onları kendi mekânımız içinde tasavvur etmektir," dediğinde, "koleksiyoncunun yaptığı budur," diye de eklemişti.[204] Günümüzde *Das Passagen-Werk* adıyla derlenmiş olan notlar ve fragmanların tamamı Benjamin'in koleksiyonculuk faaliyetine delalet eder. Bunlar, modernliğin tarihöncesini inşa etmeye çalışan birinin fiilen hatırlamasına örnek oluşturur. Hatta "toplamak fiilen hatırlamanın bir biçimidir ve 'yakınlık'ın bayağı dışavurumları arasında da en geçerli olanıdır".[205] Toplama ediminde belirleyici olan husus şudur: "Nesne, en yakın olduğu şeyle tasavvur edilebilecek en yakın ilişki içinde olabilsin diye bütün özgün işlevlerinden sıyrılıp çıkarılır. Yararlanmaya taban tabana zıt bir şeydir bu ve kayda değer tamamlama kategorisine sokulabilir."[206] Nesne, fragman ancak o zaman kendini bulur. Tek tek her nesneyi her tür özellikten ya da salt mülkiyet konumundan sıyıran koleksiyoncu, nesneyi kendisinin yarattığı tarihsel bir sisteme ya da burca yerleştirir; böylelikle de nesne "kaynaklandığı çağa, manzaraya, endüstriye ilişkin bütün bilimsel bilgileri içeren bir ansiklopediye" girer. Alegoricinin aksine, koleksiyoncu görünüşte farklı olan şeylerin aslında birbirleriyle nasıl da ilişkili olduğunu gösterir; "koleksiyoncu... birbirlerine ait olan şeyleri bir araya getirir".[207] Topla-

204. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 273.
205. *A.g.y.*, s. 271. 206. *A.g.y.* 207. *A.g.y.*, s. 279.

ma faaliyetinin kendisi "asli bir çalışma fenomenidir: Araştırmacı bilgi toplar"[208] ve bu faaliyetin "en gizli motifi...: Dikkatin dağılmasıyla savaşır".[209]

Ama Benjamin'in, Eduard Fuchs'un çalışmalarına dair değerlendirmesinde kabul ettiği gibi, "tanıdıkça daha da gelişen koleksiyoncu figürüne hak ettiği itibar gösterilmemiştir çoğu zaman".[210] Benjamin hem Fuchs'a dair denemesinde hem de Pasajlar Projesi ve başka çalışmalarında izlediği prosedürde, bu figüre hakkını vermeye çalışmıştı. Koleksiyoncunun nesneleri yanlış bağlamlarından çekip çıkarma arzusu *Tek Yönlü Yol*'da da belirgindi. Hatta daha önce de Benjamin'in edebiyat eleştirmeninin görevine ilişkin tarifinde kendini belli etmişti: "Bir yapıtın unsurlarını yanlış bağlamlarından çekip çıkarmak ve yapıtın başlangıçtaki, gizli hakikatini ortaya serecek şekilde, bu unsurları yeni bir bağlam içinde yeniden inşa etmek."[211] Dahası Benjamin bir yapıtın "yanlış bağlamı"nın, "esasen yapısından değil, kuşaktan kuşağa aktarılma şeklinden, bir geleneğin içinde alımlanma ve özümsenme tarzından" kaynaklandığına kaniydi.

Nesnenin içinden geçip gittiği geleneğe ilişkin bu eleştiri yalnız edebiyat eleştirmeninin işi değildi. Her tür girişim bağlamında aynı zamanda eleştirel bir Marksist tarihyazımı da tesis etmek gerekiyordu. Benjamin pek çok Marksist araştırmada eleştirel-yorumbilgisel amacın büyük ölçüde eksik olduğunu görüyordu. Aslında "bir malzemenin ya da zihinsel bir ürünün toplumsal işlevinin, içinde bulunduğu koşullara ya da ait olduğu geleneğin dayanaklarına hiçbir göndermede bulunmadan belirlenebileceği düşüncesi, bayağı Marksizmin bir yanılsamasından ibaretti". Ama herhangi bir nesneyi ya da yapıtı alımlamamızı sağlayan gelenek "eleştirel gözlemcilerin muhakkak ilgisini çekecek tarihsel sıyrıklar taşıyor"du.[212]

Dolayısıyla eleştirmen ile koleksiyoncunun görevi Benjamin'in metodolojisinin yıkıcı unsurlarını barındırır, zira köklü gelenekler bağlamında "hükmedenlerin kavramları, bir 'düzen' imgesinin varlık kazandırdığı şey sayesinde (bir kaleydoskopun) aynası haline

208. *A.g.y.*, s. 278. 209. *A.g.y.*, s. 279.

210. Benjamin, *One-Way Street*, s. 371.

211. J.-M. Gagnebin, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*, Erlangen 1978, s. 38.

212. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 104.

gelmiştir hep. Kaleydoskopun paramparça edilmesi gerekir".[213] Nesneleri başlangıçtaki işlevlerinden kurtarmış olan koleksiyoncu bunları benzer nesnelerle birlikte gerçek bir bağlam içine yerleştirecektir. Bu bakımdan koleksiyoncu montaj ilkesine adamıştır kendini; "tarihin artıkları"nı bir araya getirerek yeni bir biçimlenim oluşturur. Bu gerçeklik montajı "görünüşte gayet farklı tesadüfi unsurlardan ve montajın zıddından" ortaya çıkmıştır: "yaygın deneyim âleminde görünüşte birbirlerine çok yakın bulunan niteliklerin ve bu niteliklerin nesnelerinin birbirinden ayrılması."[214]

Ama Wohlfarth'ın da kesin surette ortaya koyduğu gibi, Benjamin "tarihin artıkları"na yöneldiğinden, yöntemi sanat yapıtları koleksiyoncusunun yöntemine değil, "çöp toplayıcısı"nın (*der Lumpensammler*), Baudelaire'in paçavracısının (*chiffonier*) yöntemine yakındır.[215] Bu da Benjamin'in gayet olumlu bir biçimde Kracauer'e atfettiği hedeftir elbette. Wohlfarth'ın da yorumladığı gibi, çöp toplayıcısı "'şeylerin yararlı olma mecburiyetinden kurtulduğu' bir dünya... düşler. Bu bakımdan çöp toplayıcısının, yatırım ve prestij kaygısı taşıyan büyük koleksiyoncudan" ve başka gerekçelerle de "militan bir Brecht'çi yararcıdan bir kez daha ayırt edilmesi gerekir".[216]

O halde koleksiyoncunun faaliyeti hem negatif bir anı –başlangıçtaki bağlamın ortadan kaldırılmasını– hem de pozitif bir anı içerir: nesnenin şeylerin yeni düzenine yerleştirilmesi. Benjamin bu ikinci veçhenin olağandışı bir şey olduğunu vurgular:

> Koleksiyoncuya göre, dünya onun nesnelerinin her birinde mevcuttur, hatta onlara göre düzenlenmiştir. Gelgelelim şaşırtıcı –hatta sıradan olana göre, anlaşılmaz– bir biçimlenimle düzenlenmiştir. Bu biçimlenimin şeylerin yaygın kabul görmüş düzenlemesi ve şemalaştırması ile ilişkisi vardır; aşağı yukarı, bu şeylerin konuşma diline ilişkin bir sözlükteki düzenlerinin doğal bir düzenle ilişkili olması gibi... Gerçek koleksiyoncu için, bütün bunlar, yani hem "nesnel" hem de diğer veriler... kocaman büyülü bir ansiklopediye, anahatları koleksiyoncunun nesnesinin *kaderi* olan bir dünya düzenine dönüşür.[217]

213. Benjamin, "Zentralpark", s. 660.

214. Bloch, "Ernst Bloch", s. 19.

215. I. Wohlfarth, "Et cetera? Der Historiker als Lumpensammler". Bolz ve Witte (haz.), *Passagen* içinde, s. 70-95.

216. *A.g.y.*, s. 80.

217. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 274.

Toplanan şeylerin incelenme tarzı, şeylerin farklı bir ritminin olduğunun idrak edilmesi, şeylerin yeni biçimleniminde hızlanan temposu, her yeni parçanın eklenmesiyle biçimlenime dair algımızın değişmesi, Benjamin'in Pasajlar Projesi'ndeki hedefini teşkil eder. Tam da bu şekilde,

... Paris pasajları sanki bir koleksiyoncunun tasarrufundaymışçasına incelenir. (Nitekim denebilir ki koleksiyoncu esasen bir ölçüde rüya hayatı yaşar. Zira rüyada da algının ve deneyimin ritmi öyle değişmiştir ki her şey –görünüşte en nötr olan unsur bile– kendisini bize doğru iter, bizi etkiler. Pasajları temelden anlayabilmek için, onları rüyaların en derin katmanına daldırır, sanki kendilerini bize doğru itiyormuş gibi bahsederiz onlardan.)[218]

Koleksiyoncular pasajlarda mevcuttur şüphesiz, onlar "dokunmaya dayalı bir içgüdüye sahip insanlardır". Ama Benjamin'e göre, on dokuzuncu yüzyıl "görme duyusunun öncelik taşıdığı" bir dönemdir. Anlaşılması güç bir kıyaslamada Benjamin şunu belirtir: "*flâneur* görsel, koleksiyoncu dokunsaldır".[219]

Şehir denen labirent modernliğin konumunu, deyim yerindeyse vitrinini imliyorsa, o halde şehrin ağından geçip giden figür ne arkeolog ne de koleksiyoncudur. On dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin deposu olan pasajlarla Benjamin'in çoğu zaman özdeşleştirdiği figür muğlak *flâneur* figürüdür. Pasajların labirentvari dünyasından geçip giden, şehir labirenti ve bunun "en yeni labirenti"nin, yani kitlelerin içinden kendine bir yol arayan figür *flâneur*'dür. Hatta Bloch Pasajlar Projesi'nin kendisini de bir "dokümantoryum", yani "dokümanlardan geçip giden felsefe, metafiziğe düşkün bir *flâneur*'ce incelenen" görünürde farklı dokümanlardan oluşan bir derleme olarak tanımlamıştır.[220]

Flâneur'ün bu muğlak boyutu, Benjamin'in çalışmalarında çeşitli şekillerde ortaya çıkar. Örneğin çoğu kez alegorik bir tarzda ifade edilen, Baudelaire'in modernliğe dair içgörüleri,

... yabancılaşmış birine özgü bakışın sonucuydu. *Flâneur*'ün bakışıdır bu; *flâneur*'ün hayat tarzı metropolde insanların gitgide büyüyen sefaleti üzerine uzlaştırıcı bir parlaklık bahşetmekteydi hâlâ. *Flâneur* hem metropolün hem de burjuva sınıfının eşiğinde duruyordu. Bunların ikisi de onu

218. *A.g.y.*, s. 272. 219. *A.g.y.*, s. 274.
220. Bloch, "Ernst Bloch", s. 21.

ezmemişti henüz. İkisinde de kendini rahat hissetmiyordu. Kalabalıklara sığınmaya çalışıyordu... Kalabalık örtüydü ve bu örtünün ardından fantazmagorya olarak alışıldık şehir *flâneur*'e el ediyordu.[221]

Flâneur olma sanatı yozlaşıp, salt aylağın, amaçsız dolaşan birinin sanatına da dönüşebilirdi. Yazarın incelediği şey de yazarı adamakıllı içine alabilirdi. "Entelijansiya sanki *flâneur*'müş gibi geliyordu pazar yerine. Burayı incelemeyi düşünüyorlardı – oysa gerçekte bir alıcı bulmaktı amaç."[222]

Öte yandan, "incelemek amacıyla asfaltta bitki toplayan" *flâneur*, Aragon ve Breton gibi gerçeküstücülerin yapmış olduğu üzere, şehrin manzarasını aydınlatabilir ve zararsız fizyonomilerin yanı sıra, Benjamin'in kendi Pasajlar Projesi için de çıkış noktası oluşturan, Paris'in gizli topografyasına dair içgörüler yaratabilir. Benjamin'in Paris'teki "bitmek bilmeyen aylaklıkları"na arkadaşı Franz Hessel kılavuzluk etmişti. Hessel'in kendisi de Berlin'de kendi yaptığı aylaklıklarda "şüpheci seyircilik rolü"nü *Spazieren in Berlin*'de (1929) betimlemişti.[223] Bu yapıtta amacını şöyle açıklıyordu: "İlk bakıştan ayrılmak istemiyorum. İçinde yaşadığım şehre ilk bakışa ulaşmak ya da kavuşmak istiyorum."[224] Benjamin de aynı şeyi Berlin metropolünde geçirdiği kendi çocukluğu için yapmaya çalışmıştı. Ama bu sanatını keşfettiği yer Paris'ti:

> İnsanın bir şehirde yolunu bulamaması tatsız ve banal bir şey olabilir pekâlâ. Cahillikten başka bir şey gerektirmez bu. Ama insanın –ormanda kaybolmuşçasına– bir şehirde kaybolması bambaşka bir eğitim gerektirir. O zaman, işaret levhaları, sokak isimleri, gelip geçenler, çatılar, büfeler ya da barlar, gezen kişiyle konuşmalıdır; tıpkı ormanda ayağının altında çatırdayan bir dal gibi, bir balaban kuşunun uzaklardan gelen şaşırtıcı çağrısı gibi, ortasında dimdik bir zambak bulunan bir açıklığın apansız sessizliği gibi. Bu aylaklık sanatını bana Paris öğretti; ilk izleri okuldaki alıştırma defterimin sayfalarındaki labirentlerde zuhur eden bir rüyayı hayata geçirdi.[225]

Burada Benjamin'in bahsettiği eğitim *flâneur*'lük sanatıyla sıkı sıkıya bağıntılıdır.

221. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 170. Çeviri biraz değiştirildi.
222. *A.g.y.*
223. Kitap yeni bir başlıkla yeniden yayımlanmıştır. Bkz. F. Hessel, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin, 1984.
224. *A.g.y.*, s. 7. 225. Benjamin, *One-Way Street*, s. 298.

Pasajların, şehrin ve kalabalıkların labirentlerinde kendine bir yol bulmaya çalışır *flâneur*: *"Şehir insanlığın kadim labirent rüyasının hayata geçmesidir. Flâneur*, bunu bilmeksizin, bu gerçekliğin arayışına çıkar."[226] *Flâneur*'ü yaratan da Paris'tir; "kendini ona bir sahne olarak açmış, etrafına bir oda örmüştür."[227] *Flâneur*'ün metropole tepkisi farklıdır: "*flâneur* açısından, yaşadığı şehir... onun evi değildir artık. Ona göre, şehir kusursuz *flâneur*'lük sanatını" –"hayat bilgisini"– icra edebileceği "bir vitrini temsil eder. Yaşamaya ilişkin temel imge, matris ya da çerçevedir."[228] Bu "yeraltı motifi", "yaşayanların sokakları birer iç mekâna dönüştürdüğü" bir şehir olan Paris'e konumlanan, on dokuzuncu yüzyılın "tarihöncesi"ni yaratmak isteyen biri için çok önemlidir.[229]

Kaldı ki diyalektik imgelerin çıkış noktası olan imgeleri sağlayan da *flâneur*'dür. Aslında *flâneur* "barındıkları her yerde imgeleri" arar. "*Flâneur*, mekân ruhunun rahibidir. Rahibin izzetine ve bir detektifin ipuçları konusundaki dirayetine sahip olan ve göze çarpmadan dolaşan biridir o."[230] Hessel'in yapıtında Benjamin'in tespit ettiği işte bu sanattır; bu yapıtta *flâneur* hem bir çocuk gibi hatırlar hem de topografi konusundaki bilgisini vurgular: "Nitekim *flâneur* bir çocuk gibi hatırlar, tıpkı bir bilge gibi, kendi bilgeliğini iyice vurgular." Yaşadığı şehir için topografik bir "dizin", "uyananlar için Mısır'ın rüyalar kitabını" oluşturur.[231] Bunun anlamı da şudur: "aydınlatıcı görme kategorisi *flâneur* için çok önemlidir. İmgelere metin yazar gibi kendi gündüz düşlerini... yazar."[232] *Flâneur*'ün muğlak konumu göz önüne alındığında, bu metin on dokuzuncu yüzyılın ilk dönemlerindeki zararsız fizyonomiler, Poe'nun hikâyeleri, Baudelaire'in şiirleri, Engels'in Londra betimlemeleri, gazetecinin röportajları ya da Benjamin'in diyalektik modernlik imgeleri olabilir.

226. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 541.
227. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 195.
228. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 437.
229. *A.g.y.*, s. 531.
230. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 196.
231. *A.g.y.*, s. 198.
232. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 528.

IV

Benjamin'in modernliğin tarihöncesiyle, on dokuzuncu yüzyıldaki gerçekliği okuyarak yirminci yüzyılda bizler için dillendirme niyeti, bu projenin ardında salt sınırlı bir yorumbilgisel ilginin olduğu anlamına gelmez. On dokuzuncu yüzyıldaki bu gerçeklik, bir fantazmagorya, bir rüya âlemi olarak, bir yanılsamalar dünyası, bir mitik dünya olarak çıkmıştı bu gerçekliğin karşısına. "Bütün zemini temizleyip altta yatan aldanma ve mitten arındıracak" özel bir "akıl" biçimiydi bu. "Burada on dokuzuncu yüzyıl için yapılmak istenen şey bu" idi.[233] Bizleri gizli geçmişin hatırlanması yoluyla uyandırmak için rüya âlemi tanınıp imha edilecekti. Genç Marx'ın "dünyayı... kendiyle ilgili olarak gördüğü rüyadan uyandırma" hedefinden etkilenmişti Benjamin. Marx gibi Benjamin de bunun en eleştirel yöntem için bile kolay bir iş olmadığını idrak etmişti. Benjamin'in çıkış noktası gerçeküstücülüğün "dünyevi aydınlanma"sı olmuştu. Gerçeküstücülük "benzerlik durumunda tahrif olmuş dünya" ile karşı karşıya gelmişti ki "bu da varoluşun hakiki gerçeküstücü yüzünün kırıp geçtiği"[234] ve Aragon, Breton ve diğer yazarların yapıtlarında Paris'i mesken tutmuş bir dünyaydı. Onlara göre, "hiçbir yüz, bir şehrin gerçek yüzü kadar gerçeküstücü olamazdı." Ama aynı zamanda Paris'i odak noktası olarak kabul eden, Benjamin'in modernliğin tarihöncesi, hem tarihsel hem de eleştireldi ve modernliğin mitlerini yüceltmek yerine sarsmaya hazırlanıyordu. Başka bir deyişle Benjamin kolektif rüyaları barındıkları her yerde –pasajlarda ve diğer "rüya mekânları"nda– uyandırma işlemiyle gözler önüne sermeye çalışıyordu. Tarihsel bir proje olarak, uyanma ile hatırlamanın bir araya gelmesi demekti bu: "Aslında uyanma hatırlamanın kusursuz örneğidir: En dolaysız, en banal, en yakındaki şeyleri hatırlama şansını yakaladığımız kusursuz örnektir. Proust'un sabahın ilk saatlerinde yarı uykulu haldeyken mobilyaları yeniden düzenleme denemeleriyle kastettiği şey, Bloch'un yaşanmış ânın karanlığı olarak gördüğü şey, tarihsel olanın seviyesinde kolektif olarak sağ-

233. Benjamin, "N", s. 2.
234. Benjamin, *Illuminations*, s. 234.

lama bağlanacak şeyden başkası değildir."[235]

Dolayısıyla Benjamin "on dokuzuncu yüzyıldaki kolektif rüyaların fenomenal biçimleri"ni araştırır. "'On dokuzuncu yüzyıla ilişkin bu eleştiri' bu yüzyılın 'mekanizması ve mekanikliği'nden değil, uyuşturucu tarihselciliğinden, maskelere duyduğu iştahtan yola çıkar; aslında burada tarihsel varoluşa ilişkin bir işaret gizlidir ki bunu da ilk ortaya çıkaran gerçeküstücülüktür. Nitekim mevcut araştırma bu işaretin deşifre edilmesiyle ilgilidir."[236] Burada gizlenen şey de kapitalizmdeki maddi ilişkilerdir. Benjamin'e göre, "kapitalizm Avrupa'yı yeniden rüyaya yatıran ve bu süreçte de mitik güçleri yeniden faaliyete geçiren doğal bir fenomendir".[237] Kapitalizmin hedefleri, teknolojisi ve hepsinden de öte metaları ve toplumsal ilişkileri hızla yanılsamalarla kaplanmıştır. Bireyler –gerek kamusal gerek özel alanda– mitik, yanılsamalı fenomenlerle kuşatılmıştır, o kadar ki "kolektif bilinç daha da derin bir uykuya dalar". Geçip gitmiş olan şeyleri ve şu anda olup bitenlere dair tarihsel bir bilinç kazanmak, uyanma sürecini gerektirir. "Şimdiki zamanı dünyanın uyanması olarak deneyimleme sanatı şeklinde sunulacak yeni bir diyalektik tarihyazımı yöntemi" gerektirir ki "'var olmuş olan' adını verdiğimiz her rüya bu yönteme gerçekten bağlanır".[238]

Bu da "diyalektik nüfuzla ve geçmiş burçların çağdaş hale getirilmesiyle" gerçekleştirilecekti. Bu geçmiş biçimlenimler pasajların asli sahnesinde, panoramaların fantazmagoryasında, inşaat malzemelerinin kendisinde (demir ve cam), kalıcı olmayan anıtlarda (tren istasyonları gibi yerler), on dokuzuncu yüzyılın iç mekânlarını dolduran en sıradan nesnelere varıncaya kadar bütün meta dünyasında (dünya fuarları, büyük mağazalar, modalar) bulunuyordu. Hepsinden de öte bunlar yüzyılın ortalarındaki Paris'te bulunuyordu. Bu şehirde ve bu yüzyılda "geçip gitmiş şeylerde bulunan patlayıcı malzeme"nin[239] tamamı alev alma noktasına getirilecekti.

Bu da ancak bu geçmiş ve şehirle ilgili aydınlatıcı bilgilerle gerçekleşebilirdi; ilgili kişilerin, geçmiş ve şehrin içerdiği labirentler dizisine nüfuz etmesini de bu sağlayacaktı. Benjamin bu işte yardımcı olacak iki şeye metaforik bir biçimde işaret eder. Ona göre,

235. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 491.
236. *A.g.y.*, s. 493. 237. *A.g.y.*, s. 494.
238. *A.g.y.*, s. 491. 239. *A.g.y.*

"bu şehirle ilgili olarak bir morötesi bir de kızılötesi bilgi" mevcuttur; "bunların ikisi de kitap biçimiyle sınırlandırılmaya imkân vermez: fotoğraf ve şehir planı – hem tekil unsura hem de bütünlüğe dair en hassas bilgiler".[240] On dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin ve nesnelerinin "gizli işaretleri"nin deşifre edilmesi hızlı diyalektik imgelerle sonuçlanacaktı. Başka bir deyişle, "kesin surette belirleyici olan şey, bir bilginin peşi sıra diğer bilgiye geçilmesi değil, bilginin her tekil unsuruna doğru sıçramaktı".[241] Buna karşılık, Paris'e ilişkin kızılötesi bilgi de belli bir plana göre hareket eden arkeolog tarafından edinilecekti. Bu bakımdan, Benjamin'in niyeti, on dokuzuncu yüzyıl Parisi'nin yeni bir topografyasını çıkarmaktan, modernliğin tarihöncesi alanını kazmaktan başka bir şey değildi.

Modernliğin arkeoloğu modernliğin labirentlerini, Paris pasajlarının içinde (hatta "pasajlardaki yeraltı mezarlıkları"nda), şehrin kendisinde ve gerçek yeraltı mezarlıklarından oluşan şehrin yeraltında araştıracaktı. Şehrin topografyasını inşa etmek, modernliğin içinde diyalektik antikçağ imgesini yaratmak bakımından önem taşıyordu. Büyük modern şehirlerin labirentleri, en gizli yönleri, antikçağdaki labirentin hayata geçirilmesini temsil ediyordu. Modernliğin temel özelliklerinden biriydi bu. Madem "modernliğin mitolojisi"ni barındıran pasajların *asıl* şehri on dokuzuncu yüzyılın Parisi'ydi –ki bu şehrin gizlerine de gerçeküstücüler nüfuz etmişti–, o zaman Benjamin de Baudelaire üzerine tasarladığı çalışmasında, "modernliğin *asıl* şehri olarak", "Baudelaire'in "modernliğin freskosu"nun konumlandığı yer olarak Paris'i ele alacağını açıklamıştı. Söz konusu çalışma "antikitenin modernlikte gün ışığına çıkmasını, modernliğin de antikitede gün ışığına çıkmasını sağlayan, alıkoyarak aşma süreci"ni geliştirecekti.

Pasajlar Projesi'yle ilgili ilk notlarında Benjamin'in amacı, evvelce Aragon'un "insan fantazilerinden oluşan kocaman faunaya, denize özgü bitki örtüsü"ne sahip pasajlar için çok daha küçük ölçekte yaptığı gibi, "Paris'in mitolojik topografyası"nı araştırmaktı. Ama dahası Benjamin "mit ile topografya arasındaki, Pausanias ile Aragon (Balzac da buna dahildi) arasındaki yakınlığı" idrak etmişti.[242]

240. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, IV, s. 357.
241. *A.g.y.*, s. 425.
242. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1031.

Paris hem mitik hem de eski kılınmıştı. Aragon'dan bir asır önce Balzac gerçekleştirmişti bunu. Balzac'ın *İnsanlık Komedyası* yapıtı "geleneğin bir nevi epik kaydı"nı[243] temsil etmekteydi ve "onun dünyası için, yalnızca belirgin topografik konturları aracılığıyla mitik bir yapı" sağlamıştı. Balzac'a göre,

> ...kendi mitolojisinin toprağıdır Paris; iki üç büyük bankacısıyla (Nucingen vb.), tekrar tekrar ortaya çıkan doktorlarıyla, girişimci tüccarıyla (César Birotteau), dört beş ünlü kibar fahişesiyle, tefecisiyle (Gobseck), birkaç subayı ve bankacısıyla Paris. Gelgelelim hepsinden de öte, bu çevreye mensup şahsiyetler, hep aynı sokaklar ve kuytulardan, odalar ve köşelerden belirir. Bu da bir tek şu anlama gelir: Her mitik gelenek alanının konturu topografyadır, hatta –Yunanistan'da Pausanias için olduğu gibi– bu alanın anahtarıdır belki de, zira Paris pasajlarının tarihi, konumu ve dağılımı bu yüzyılın –Paris'in derinlerindeki– yeraltı dünyasını teşkil edecektir.[244]

Pausanias'a yapılan bu gönderme, on dokuzuncu yüzyıl Parisi'yle ilgili olarak Benjamin'in aklından geçen topografya için antik bir model ortaya koyar.

Bu antik model önemlidir, zira "Pausanias Yunanistan'a ilişkin topografyasını, mabetler ve diğer anıtların harabeye dönüşmeye başladığı M.S. II. yüzyılda yazmıştı". Balzac, Aragon ve şimdi de Benjamin gözlerini "burjuvazinin harabeleri"ne dikmişti; bunun bağlamı da "pazar ekonomisinin hızlı yükselişiyle beraber, burjuvazinin anıtlarını daha harap olmadan, harabe olarak kabul etmeye bağladığımız", "üretim güçlerindeki gelişmenin önceki yüzyılın istek simgelerini enkaza dönüştürdüğü" bir bağlamdı.[245]

Pausanias'ın *Yunanistan Betimlemesi*[246] ele aldığı konuya –eski Yunan'ın harabeleri ve mitolojilerine– farklı bir yaklaşım sergiler. Frazer'ın, Pausanias'ın yapıtına ilişkin tarifinde vurguladığı üzere, bu yaklaşımın sahibi,

> ...ne Yunanistan'ın doğal güzellikleriyle ne de çağdaşlarının gündelik hayatlarıyla ilgilenmişti. Bunlardan biri ya da ötekine yönelttiği bütün dikkate rağmen, *Yunanistan neredeyse bakir bir yer ve şehirleri ya gayrimeskûn ya da sanki sihirle ortaya çıkıveren kalabalıklar tarafından seyrek ola-*

243. *A.g.y.*, s. 134. 244. *A.g.y.*

245. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 176.

246. Pausanias, *Guide to Greece*, 2 cilt, çeviri ve girişi yazısı P. Levi, Harmondsworth, 1971.

rak ikamet edilen bir yer olabilirmiş... sanki sonra da bu kalabalıklar geldikleri gibi esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmuş ve arkalarında bıraktıkları ıssız sokaklar ve tapınaklar, *yok olup gitmiş bir ırka ait anıtları* huşu ve şaşkınlıkla gezen *yalnız bir seyyahın* ayak seslerini yankılıyor gibidir yalnızca. [Vurgu bana ait.][247]

Pausanias'ın topografyası, "tapılsın ya da tapılmasın, mitik yahut efsanevi bir geçmişin yadigârları olarak büyük değer verilen şeylere dikkat etmeyi seven" birinin topografyasıdır.[248]

Benjamin de Paris pasajlarını ilkel sahneler olarak, şehri de Meryon'un dikkat çekici gravürlerinde olduğu gibi, mitik varlıklardan başka kimsenin ikamet etmediği "bakir bir yer" olarak inceler. Baudelaire hakkındaki çalışmasında Benjamin "köhnemiş şehir" imgesini antikite olarak yorumlar. Buna karşılık modernlik de Pausanias'ın "kalabalıkları", yani kitlelerdir. Aslında Baudelaire'e göre, "Paris antikitenin, oradaki kitleler ise modernliğin gerçek göstergesi olarak durur". Kitlelerin içinde, kalabalıktaki insan aniden karşılaşmanın verdiği şoku yaşar. Pausanias'ın "yalnız seyyahı" metropolde uygarlığın anıtlarının yitik *aura*'sını arayan *flâneur*'dür belki de. Pausanias antik Yunan'ın anıtları dolaylarında, mitik bir geçmişle bağlantısını sürdüren harabeler ve enkazlar arasında dolaşabilmişti. Aslında bu tür mitolojileri yeniden inşa ederken, terk edilmiş bir harabeden yola çıkmıştı çoğu kez. Benjamin de modern şehirdeki mitoloji eşiğine, benzer bir şekilde bakmıştı:

> Antik Yunan'da yeraltı dünyasına inilen yerler gösterilirdi insanlara. Bizim uyanık varoluşumuz da gizli köşelerde, rüyaların kendilerini ortaya koyduğu tamamen önemsiz yerlerde yeraltı dünyasına inişin başladığı bir alandır... Şehirdeki binalar labirenti gün ortasında bilince benzer: Pasajlar (bunlar geçmiş varoluşa açılan galerilerdir) sokakta fark edilmeksizin günün sonuna ulaşır. Ama gece olunca, karanlık bina yığınları altında, bunların koyu karanlığı tehditkâr bir şekilde dışarı sızar ve gece dolaşanlar bunların yanından aceleyle geçer.[249]

Benjamin mimarlığın, modernliğin örtük mitolojisini içerdiğini ve bu mitolojinin metropolün "büyüklü küçüklü labirentleri"nde ve

247. J. G. Frazer, *Pausanias and Other Greek Sketches*, Londra/New York, 1900, s. 22.

248. *A.g.y.*, s. 34.

249. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 135.

pasajlarda bulunduğunu düşünüyordu. Bunların altında da "Paris boyunca yeraltında uzanan bir başka dehlizler sistemi" bulunuyordu: "Metro; akşam çökünce kırmızıya dönen ışıkların, isimlerin Hades'ine giden yolu gösterdiği yer burasıdır."[250] Bir başka sistem de yeraltındaki mezarlıklarda ve Seine Nehri'nin eski yatağında bulunuyordu. Bütün bunlar antikite ve mitoloji labirentini temsil ediyordu. Şehrin bütün bu topografik katmanlarının kazılması gerekiyordu. Benjamin genel olarak amacını "şehrin pasajları ve geçitlerinin, mezarlıkları ve genelevlerinin, tren istasyonlarının... üzerine on kat, yüz kat çıkıp şehri topografik bir biçimde inşa etmek"[251] olarak görüyordu. Daha özel bir açıdan, tasarlanan Baudelaire kitabının bir kısmı "modernliğin *asıl* şehri olan Paris"e ayrılacaktı: "Kitap şehri dekor olarak gördüğünden, köhneliğini açığa çıkarıyor. Şair Baudelaire bir tiyatro oyuncusu gibi dolaşıyor şehirde."[252] Şehrin dekor olduğu yolundaki bu güçlü imge belki de Meryon'un Paris gravürlerinde hayat bulmuştu: "Meryon'un Paris sokakları, üstlerinden bulutların geçip gittiği sütunlardır."[253] Buna benzer bir şehir imgesini de yüzyıllarca önce Pausanias ortaya atmıştı: Antikitenin anahtarını hâlâ elinde tutan, boş, çoğunlukla da harabe haline gelmiş binalardan oluşan şehir. Benjamin'in varsayımı da buydu. Ama ona göre, şehir aynı zamanda modernliğin de anahtarıydı.

Aslında, "modernlik ile antikitenin nihai ve en derin yakınlığı bunların gelip geçiciliklerinde ortaya çıkar" ki bu da Baudelaire'in yapıtlarında "büyük bir şehrin zayıflığı ve köhneliği" ile aksettirilir.[254] Hepsinden öte, Benjamin esinlerini on dokuzuncu yüzyılın Parisi'nden alan, Baudelaire'in şiirlerindeki *correspondance*'larda* ve alegorilerde tam da antikite ile modernlik arasındaki ilişkiyi tespit etmişti. Benjamin "antikite ile modernlik arasındaki *correspondance*'ın "Baudelaire'deki tek kurucu tarihsel tasavvur" olduğuna hükmetmişti. "Her tür diyalektik tasavvur, donmuş parçalar aracılığıyla

* Benjamin'in Baudelaire'de *correspondance* (mütekabiliyet) kavramına dair irdelemeleri için bkz. "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 2008, s. 141-6. *–ç.n.*

250. *A.g.y.* 251. *A.g.y.*, s. 134-5.

252. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 1173.

253. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 419.

254. *A.g.y.*, s. 423.

dışta bırakılmıştı."[255] Paris'in köhneliği tekdüzeliğinde açığa çıkıyordu: "Paris'in yeni tekdüzeliği... tıpkı insanların kıyafetlerindeki tekdüzelik gibi, modernlik imgesinde temel bir unsur teşkil eder."[256] Gelgelelim bu modernlik aynı zamanda karşıtını da çağırıyordu. Bu durum "Baudelaire'in Paris'te kendini hiçbir zaman rahat hissetmemesi"nden kaynaklanıyordu. "Can sıkıntısı şimdiki zaman ile henüz yaşanmış olan arasına an aracılığıyla yüzyıllar koyar. Bitip tükenmez 'antikite'yi yaratan da can sıkıntısıdır. Aslında Baudelaire'e göre, modernlik 'en yeni antikite'den başka bir şey değildir."[257] İmge kaynağını modern hayattan almış olan Baudelaire, antikite ile modernlik arasındaki bağlantıyı bir alegori biçiminde kurar. Bu alegori "harabelere sıkı sıkıya tutunur. Donmuş huzursuzluk imgesi sunar."[258] Antikiteden kurtuluş alegoriye bağlıydı. Modernlikse modernliğe sıkı sıkıya bağlı olduğundan gerçek bir kurtuluş imkânsızdı. Bu bakımdan modernlik hem "anti-klasik hem de klasiktir. Klasiğe karşı olması itibariyle 'anti-klasik'tir. İzini bırakan zamanın kahramanca başarıları itibariyle de 'klasik'tir."[259] Ama antikitenin alegorik bakımdan ele alınması karşıtına gebedir: "Harabelere sıkı sıkıya tutunan alegori deneyimi, ebedi olarak gelip geçici olanın deneyimidir gerçekte."[260] Bu bakımdan "alegorinin temsil ettiği donmuş huzursuzluk imgesi nihayetinde tarihsel bir imgedir".[261] Modernliğin mütemadiyen hep-yeni olanı ortaya sürmesi, bunun çökerek hep-aynı olana dönüşmesinin önüne geçemez. Modernlik de çürüyüp gidecek, anıtları harabeler halini alacaktır, üstelik de modernliğin anıtlarının bunu hiç beklemediği bir anda. Benjamin'e göre, modernliğin "sahip olduğu antikite, uykuda kendisinin üzerinde gezinen bir kâbus gibidir".[262]

Bu tür düşünceler Benjamin'i şu sonuca götürür: "Baudelaire'de modernliğin hem çağın alameti farikası hem de modernliğin antikiteyle dolaysız bir ilişki kurmasını sağlayan bir enerji olarak tezahür etmesi çok önemlidir. Modernliğin tezahür ettiği bütün durumlar arasında, antikiteyle kurduğu ilişki öne çıkar."[263] Baudelaire'in hem

255. *A.g.y.*, s. 422. 256. *A.g.y.*, s. 423.
257. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 666.
258. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 377.
259. *A.g.y.*, s. 439. 260. *A.g.y.*, s. 463. 261. *A.g.y.*, s. 470.
262. *A.g.y.*, s. 309. 263. *A.g.y.*, s. 405.

bütün biçimleriyle modern hayatın kahramanlığını hem de büyük şehirlerde modernliğin gelip geçici güzelliğini yakalama girişimi için de geçerlidir bu. İlk durumda, "Baudelaire'in yaşadığı yüzyılda antik kahramanın rolüne modern bir biçim vermek kadar, kendisinin niyetine denk düşen bir şey olamaz."[264] İkinci durumdaysa Baudelaire'in niyeti modernliğin "antikiteye karşıtlığı bakımından, yeni olanın hep-aynı olana karşıtlığı bakımından (Modernlik: kitleler; antikite: Paris şehri)" dile getirilmiştir".[265]

Ama Baudelaire figürü ve onun yapıtları Benjamin'in Pasajlar Projesi açısından ne kadar önemli olursa olsun, bunlar ne Benjamin'in projesinin kapsamının tamamını teşkil eder ne de onun modernliğin diyalektik imgelerinin bütününü içerir. Modernliğin arkeoloğu Baudelaire'in kendi topografik çalışmasından ilham alabilir, koleksiyoncu Baudelaire'in paçavracısının topladığı artıkları inceleyebilir, *flâneur* de Baudelaire'in portresinde kendi suretini görebilir. Ama Pasajlar Projesi'ni oluşturan notlar, daha kapsamlı, hatta yüzyıl başına kadar genişletilecek bir modernliğin tarihöncesi tasavvurunun göstergesidir. Benjamin'in araştırmaları Baudelaire'in ve Paris'in mitolojik topografyasının ötesine uzanarak, şehrin ve on dokuzuncu yüzyılın barındırdığı diyalektik imgelere kadar gider: Pasajlar, sokaklar, şehrin kendisi ve anıtları; kalabalıklar, tüketiciler, devrimci topluluklar olarak kitleler; pasajlardaki, büyük mağazalardaki, dünya sergilerindeki metalar; metanın moda ve reklamlarda ifşa edildiği haliyle hep-yeni yüzü; panoramalardaki, fotoğraflardaki, aynalardaki, taşbaskılardaki imgeler; aydınlatılmış iç mekânlar ve çeşitli izleri; *flâneur*, aylak, kumarbaz ve fahişe gibi birey tipleri; Baudelaire'in yanı sıra Fourier, Saint-Simon, Hugo ve Marx gibi şahsiyetler; tarihsel deneyimdeki ve tarihsel hareketlerdeki değişimler; modern deneyimin boyutları; sanat ve sanatçının değişen rolü. Hatta bunlar da, Benjamin'in notlarının gösterdiği üzere, ele almayı amaçladığı temaların tamamını teşkil etmez. Pasajlar Projesi'nin çeşitli aşamalarında, Benjamin bu temaların çoğunun Baudelaire'e ilişkin irdelemelerinde bir araya geldiğini görmüştü. Ancak modernliğin tarihöncesi ve diyalektik imgeleri projesi daha geniş bir kapsama,

264. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 681.
265. *A.g.y.*, s. 1164-5.

belki de tek bir yapıtta kuşatılamayacak kadar geniş bir kapsama sahiptir. Bununla beraber, daha geniş olan bu projenin içerdiği modernliğin diyalektik imgelerinden bazısına ışık tutmak mümkündür.

Şehirdeki sokakların oluşturduğu labirent, şehrin mimari anıtları, şehri dolduran kitleler, metalar ve yanılsamalarından oluşan koca dünyanın yanı sıra bu dünyadan çekilip iç mekânlara sığınma çabası ve tarihsel geleneğin yanılsamaları da bu imgelerden en önemlilerini barındırır. Bu labirentlerin içinden geçmek, hem on dokuzuncu yüzyıl rüya âleminin hem de bunların muadili olan algı ve deneyim değişimlerinin farkına varmak anlamına gelir. Bu labirentlerin kendisi, hem şehir planına ilişkin kızılötesi bilgilerden türetilen topografik görüyle, hem de fotoğrafa ilişkin morötesi bilgiden türetilen şoke edici imgelerle aydınlatılacaktı. Benjamin geçmişin imgelerini toplayan materyalist tarihçinin yürüttüğü faaliyeti, yalnızca burjuva toplumun sahici fotoğrafik imgelerindeki tersine çevrilmiş gerçekliğe –yani bu toplumun kendini görmek istediği duruma– değil, aynı zamanda fotoğraf makinesinin gerçekte ürettiği şeye, yani açık renklerin koyu, koyu renklerin de açık olduğu negatiflere de ilgi duyan bir fotoğrafçının faaliyetine benzetiyordu. Bu tür bir kişi, fragmanı yakından çekmeyi, yahut bütünden "büyük ya da küçük bir parça almayı", resimler için de "keskin siyasi ya da filtre edilmiş tarihsel bir ışığı" seçebilir. Bu tür imgeler ya da fragmanlar bize ulaşan tarihin süreksizliğini, ezenlerin baskıladığı ezilenlere ilişkin fragmanları olumlayarak, tarihin "sürekli olaylar dizisi" olarak görünmesini, "geleneğin sürekliliğinin yanılsama olduğu" gerçeğinin ise gizli kalmasını sağlar. Bu da "süreksizlik tasavvurunun gerçek geleneğin temeli olması"ndan[266] başka bir anlama gelmez.

Benjamin'in fotoğraf makinesi ve fotoğraf metaforunun önemi, kullandığı yöntem hakkında başlı başına bir düşünce olmasından kaynaklanmaz. Besbelli ki Pasajlar Projesi on dokuzuncu yüzyılda modernlik imgelerinin üretilmesiyle ilgiliydi; üstelik yalnızca Baudelaire'in şiiri gibi sanatlarla değil, mimari dönüşümlerin yol açtığı, şehir imgelerindeki değişimlerin somut anlamıyla da ilgiliydi – bu noktada, pasajların yapılması, Haussmann'ın Paris'in merkezini yeniden inşa etmesi, Paris Komünü'nde şehrin kimi anıtlarının yakı-

266. *A.g.y.*, s. 1236.

lıp yıkılması büyük önem taşır. Dahası, Benjamin sanat alanında algı ve deneyimin dönüşümüyle de ilgiliydi. Sırf sanat yapıtlarına özgü olmayan, *auratik* deneyim diye tabir ettiği şeyin çöküşü de dahildi buna. Ayrıca imgelerin –fotoğraflar, taşbaskılar, aynalar, ışıklandırma biçimleri, demir ve cam gibi inşaat malzemelerinde– üretilmesine ilişkin somut bir incelemeden de meydana geliyordu bu. Benjamin'e göre, teknoloji "doğa üzerindeki hâkimiyet"e indirgenemezdi asla. Yeni teknikler algılanan nesneleri ve insanların bunlarla ilişkisini dönüştürüyordu. Bütün bunların incelenmesi, on dokuzuncu yüzyılın çoğunlukla mitik olan rüya âlemini araştırmanın temel bir önkoşuluydu. Geçmişe ilişkin bu imgelerden, bu fragmanlardan da gelecek çıkabilirdi. Örneğin Benjamin şunu öne sürüyordu: Tek tek nesnelerin ilk fotoğraflarını "deyim yerindeyse gerçekliğin nesneyi dağladığı, olumsallığın, Burada ve Şimdi'nin ufak kıvılcımları için, çoktan unutulup gitmiş ânın dolayımsızlığında geleceğin sarih bir şekilde varlığını sürdürdüğü. öyle ki geriye baktığımızda bu geleceği yeniden keşfedebileceğimiz şu göze çarpmayan noktayı bulmak için" ararız. Fotoğraf, "bir saniyenin küçük bir bölümünde kişi *çıkıp gittiğinde* neler olup bittiğini"[267] bize söyleyerek devinimin gizlerini ortaya çıkarır. Gelip geçici her an kalıcı kılınabilir artık. Aslında "bir olayı sınırsız bir süre sabitlemek için tek bir dokunuş yetiyordu artık. Fotoğraf makinesi âna, deyim yerindeyse, ölüm sonrası şoku veriyordu."[268] Örneğin Baudelaire'in ilk *daguerreotype*'lere verdiği tepki, bunların "şaşırtıcı ve kaba" olduğu yönündeydi. Aslında şok unsuru Benjamin'in modern deneyimin dönüşümüne ilişkin izahında önem taşıyordu. Ama fotoğraf başka bir şeyi daha ortaya serebilirdi: "en küçük şeylerde ikamet eden görsel dünyaların fizyonomik veçheleri; bunlar anlamlı ama uykudan uyandıran kötü rüyalarda saklanacak kadar da üstü örtülüdür, gelgelelim büyütülmüş ve formüle edilebilir olan bu veçheler teknoloji ile büyü arasındaki farkı tepeden tırnağa tarihsel bir değişken olarak görünür kılar."[269]

Benjamin'in en çok ilgisini çeken genellikle yanından geçip gidilen "en küçük şeyler"dir. Büyütüldüklerinde yeni bir anlam kaza-

267. Benjamin, *One-Way Street*, s. 243.
268. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 132.
269. Benjamin, *One-Way Street*, s. 243-4.

nırlar. Benjamin, Atget'nin Paris fotoğraflarını övüyordu; bunlar "şaşaalı ve şehrin simgesi denen yerleri" değil, şehrin sokaklarının görünüşte önemsiz olan yönlerini konu ediyordu. Atget'nin sokakları, tıpkı Pausanias'ınkiler gibi, hemen her zaman boştur; "bu fotoğraflarda şehir tamamen boşalmış, henüz yeni kiracı bulamamış bir oda gibi görünür." Bu tür bir fotoğrafın meziyeti şurada yatar: "Fotoğraf siyasi olarak eğitilmiş göze esneklik kazandırır; bu gözün bakışıyla bütün mahremiyetler ayrıntıya ışık tutmak için feda edilir".[270] Evvelce Benjamin'in "siyasi olarak eğitilmiş gözü", 1926-27 kışındaki Moskova ziyareti sonrasında kendi memleketi Berlin'e çevrilmişti. Benjamin'in Berlin imgesi, zaman zaman Kracauer'in de paylaştığı bir imgeydi: yalnızca "boşaltılmış" değil, aynı zamanda temizlenmiş bir şehir. Benjamin'in ifade ettiği üzere: "Rusya'dan memleketine dönen biri için, şehir yeni yıkanmış gibi görünüyor. Hiç pislik yok, ama kar da yok. Gerçekte sokaklar Grosz'un resimlerindeki gibi, terk edilmişçesine temiz ve süpürülmüş görünüyor... Berlin metruk bir şehir... Berlin'in sokakları üzerinde asil bir yalnızlık, asil bir terk edilmişlik asılı duruyor. Yalnızca Batı yakasında da değil... bu sokaklar, bisiklet yarışçılarının huzursuzca ve aceleyle geçtiği, daha yeni süpürülmüş boş bir pist gibi adeta."[271] Kracauer gibi, Benjamin de şehri oluşturan insan labirenti imgesini hâlâ barındıran bir şehir olarak ele almıştı Paris'i. "Berlin Günlüğü"nde aktardığı üzere, "en canlı ve gizli iç içe geçişleri" Paris'te keşfetmişti;

> ... burada duvarlar ve iskeleler, mola yerleri, yığınlar ve çöpler, korkuluklar ve meydanlar, pasajlar ve büfeler öyle özel bir dil öğretir ki insanlarla kurduğumuz ilişkiler, bu şeyler dünyasına daldığımızda etrafımızı saran yalnızlıkta, rüya imgesinin insanlara gerçek yüzlerini göstermeyi beklediği derin bir uykuya dalar.[272]

Gelgelelim Pasajlar Projesi'nde Paris'in betimlemesi, en azından 1935'e gelindiğinde, toplumsal tarih, Marksizm ve "yeni ve radikal sosyolojik perspektifler"e duyulan bariz bir ilginin teşvikiyle daha az coşkulu bir safhaya varmıştır.

Paris'in materyalist fizyonomisi, şehrin ve modernliğin gerçek yüzünü imgelerde ifşa etmek üzere, topografik yanılsama katmanla-

270. *A.g.y.*, s. 251. 271. *A.g.y.*, s. 177-8.
272. *A.g.y.*, s. 318.

rından yola çıkacaktı. Benjamin'e göre, on dokuzuncu yüzyılın Parisi modernliğin ve imgelerinin mekânıydı. Merkezinde de pasajlar, yani hem panoramaları hem sokakları içeren kolektif "rüya mekânları", yer alıyordu: Bu mekânlar Haussmann'ın eski Paris'i imhasındaki modernlik simgesi ve kitlelerin –ki simgeleri zaman zaman barikattı– "kolektifliğinin yurdu" idi. Dışavurumu barikatlarla sınırlı kalmayan "toplumsal hareketler"in yarattığı tehdit zaten ilerleyen bir süreci daha da hızlandırıyordu: kamusal ve özel alanların daha kesin sınırlarla birbirinden ayrılması ve iç mekânlara çekilmek. Benjamin bu ikinci durumun izlerini arıyordu. Ama şehir yalnızca özel bir mekân değil, sayısız toplumsal faaliyetin alanıydı aynı zamanda. Özellikle de kitleler (Baudelaire'in "hastalıklı topluluk" imgesinde olduğu gibi) modernliğin karanlık yüzünü teşkil edebiliyordu; kalabalıklar olarak kavranan kitleler, *flâneur* ile aylağın içinden geçip gittiği bir perde oluşturabiliyordu; kimi zaman da devrimci bir hareket meydana getirebiliyorlardı; tüketiciler olarak da metaların dolaşımı ve mübadelesiyle ilgilenenler açısından en avantajlı kitleyi teşkil edebiliyorlardı. Özellikle 1930'ların ortalarından itibaren, Benjamin modernliğin esas anahtarının metanın fetiş karakterinde bulunduğunu öne sürmüştü hep; hatta 1938'de Pasajlar Projesi'ndeki "temel kategoriler"in "metanın fetiş karakterinin belirlenimiyle uyumlu"[273] olacağını öne sürmüştü. Metanın kendisi gizli hayatını pasajlarda ifşa etmişti. Büyük mağazalarda ve dünya sergilerindeyse daha kamusal bir role bürünecekti. Hep-yeni yüzüyle mümkün kılınan bitimsiz dönüşümleri moda ve reklam yoluyla geliştirilmişti. Benjamin, modernlik deneyiminin anahtarı olarak bu hep-yeni yüzü, hep-aynı olanın tekerrüründen oluşan donmuş tarihsel dünyayla ilintilendirmeyi ummuştu. Modern deneyimin sonuçlarından bazısı "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"de hep-yeni olanın şoku başlığı altında anahatlarıyla ortaya konmuştu.

Metanın gizli hayatı kavramı ilk kez, Aragon'un Opera Pasajı'na dair anlatısında ifşa etmişti kendini Benjamin'e. Bu anlatıda, artık miadı dolmaya başlamış ve çoktan arkaik olanın gizemine bürünmüş olan pasaj geçmiş bir çağın bütün bir rüya âlemini barındırıyordu. Benjamin pasajın on dokuzuncu yüzyıl başlarındaki tarihsel ve

273. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 1166.

sosyolojik temellerini araştırarak, Aragon'un pasaja ilişkin irdelemesindeki mitolojinin ötesine geçmeye çalışmıştı. Benjamin pasajları şöyle betimleyen çağdaş bir Paris rehberinden alıntı yapar:

> ...sınai konforun yeni bir keşfi olan bu pasajlar, blok binalar arasında uzanan, üzeri cam kaplı, mermer döşeli geçitlerdir. Bina sahiplerinin ortak girişimiyle yapılmıştır. Işığı yukarıdan alan geçidin her iki tarafında da en şık mağazalar dizilidir, dolayısıyla böyle bir pasaj küçük bir şehir, hatta küçük bir dünyadır.[274]

Benjamin'e göre, 1830'lar ve 1840'larda altın çağlarını yaşayan pasajların Paris'te ortaya çıkışının önkoşulları şunlardı: "Tekstil ticaretindeki patlama" ve "pasajların, sergi salonlarının ve –geçici amaçlara hizmet eden binalar olan– tren istasyonlarının yapımında kullanılan", "demir inşaat yönteminin başlaması". Pasajlar "gazla aydınlatmanın ilk kullanıldığı yer" olmanın yanı sıra, çatı malzemesi olarak camın gitgide daha çok kullanıldığının da göstergesiydi. Ekonomik açıdan, pasajlar "meta kapitalinin tapınakları", ilk büyük mağazaların (bunlar da mallarını gelişmiş bir cam kubbe altında sergiliyordu çoğu kez) habercileri olarak görülebilirdi. Benjamin bunları metaforik bir tarzda, "tıpkı rüya gibi, dışarısının bulunmadığı yapılar ya da geçitler"[275] diye betimlemişti. Pasajların rüya âlemleri olarak işleme kapasitesi, "iki yanında şapeller olan kilise nefi"ne[276] benzerliğiyle daha da artıyordu. Gelip geçenler ve *flâneur* trafiğin hükmettiği sokaklardan kaçıp bunlara sığınarak, sokaktaki iki bileşenden birinin –alışveriş ve trafiğin– azaldığı bir ortama giriyorlardı. Bu da şunu gösteriyordu ki "gerçekte pasajlarda cereyan eden şey, diğer demir yapılarda olduğu gibi, iç mekânın aydınlatılması değil, dış mekânın bastırılmasıydı".[277] İç mekân ile dış mekân arasındaki bu paradoksal ilişki "pasajların muğlaklığı"nı meydana getiriyordu: "hem sokak hem ev".[278] Pasajlardaki bu "*mekânsal* muğlaklık", "sanki sihirli bir şekilde mekânları genişleten ve yön bulmayı iyice zorlaştıran, bu arada da pasajlara nirvananın muğlak ışığını veren çok sayıdaki ayna"[279] yardımıyla artıyordu. Bütün bu sebeplerle,

274. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 158. Mimari açıdan önemlerine dair etraflı bir inceleme için bkz. J. Geist, *Passagen*, Münih 1971.
275. *A.g.y.*, s. 513. 276. *A.g.y.*, s. 86.
277. *A.g.y.*, s. 668-9. 278. *A.g.y.*, s. 1030.

"bu dizi dizi metaların nefini hatırlatan kutsal bir şey ayakta durur ki bu da pasaj"dı.[280]

Pasajlar bir örtük mitoloji deposu, şehir labirentinde daha da gizli olan bir labirenti simgeliyordu. Pasajların girişi rüya âleminin, başlarda İkinci İmparatorluk'un "büyülü mağaralar"ının, miadı dolarken de "ilkel tüketim sahnesi"nin eşiğiydi. O halde, pasajlar miadı dolarken bile gizli rüya âlemine hâlâ bağlı olan birer iç sahneydi. Bunlar modernliğin mitolojisini değil, tarihöncesini ifşa ediyorlardı Benjamin'e:

> Nasıl yeryüzünün Miyosen ya da Eosen devrine ait kaya tabakaları bu devirlerde yaşamış yaratıkların yer yer izlerini taşıyorsa, günümüzde büyük şehirlerdeki pasajlar da bir yeraltı yaratığının fosillerini içeren mağaralar gibi duruyor: Avrupa'nın son dinozoru olan kapitalizmin emperyalizm çağı öncesindeki tüketiciler. Bu mağaraların duvarlarında meta denen çok eski bitki örtüsü yetişiyor ve ülserli bir doku gibi, son derece düzensiz bağlantılar kuruyor.[281]

Bu ilkel tüketim sahnesinde "meta, en çılgın rüyalardaki imgeler gibi, zapt edilemezcesine asılı durur".[282] Meta fetişizminin ilk izleri olan birbiriyle bağlantısız mübadele değerlerinin bu şekilde yan yana gelişi Benjamin için farklı bir anlam taşır. Bu kargaşa, mikrokozmosu pasajlar olan on dokuzuncu yüzyılın rüya âlemine yerleşmiştir. "Pasaj sahnesi" "organik ve inorganik dünya"dan oluşur. Organik dünyada "pasajların dişi bitki örtüsü vardır: fahişeler, *grisette*'ler (çalışan kızlar), cadıya benzeyen ihtiyar tezgâhtarlar, ikinci el eşya satan kadınlar, *gantière*'ler (eldiven yapıp satan kadınlar) ve *demoiselle*'ler (bu sözcük 1830'larda kadın kıyafeti giydirilmiş kundakçıları anlatıyordu)."[283] İnorganik dünyadaysa "hatıralıklar" bulunur. "'Hatıralık' pasajlara özgü meta biçimidir."[284]

Gelgelelim pasajların altın çağı kısa sürmüştü. Benjamin pasajlar ortadan kalkarken Aragon'un bunlara dair gerçeküstücü imgesinden yola çıkmıştı. Pasajların çöküşü uzun yıllar önce başlamıştı. Benjamin "pasajların çöküşü"nün sebeplerini şöyle sıralıyordu: "genişleyen kaldırımlar, elektrikli aydınlatma, fahişelere getirilen ya-

279. *A.g.y.*, s. 1050. 280. *A.g.y.*, s. 280.
281. *A.g.y.*, s. 670. 282. *A.g.y.*, s. 993.
283. *A.g.y.*, s. 617. 284. *A.g.y.*, s. 1034.

saklar, açık hava kültü."[285] Haussmann'ın şehir merkezini tekrar inşa etmesinin ardından, *flâneur* bulvarlara çıkmıştı. Gelgelelim pasajlardaki aydınlatmanın değişmesi de aynı ölçüde önemliydi, zira

> İçinde gaz lambaları ve kandiller yandığı sürece, pasajlar masallardaki saraylar gibiydi. Ama bunların büyüsünün en fazla olduğu anı düşünmek istiyorsak, o zaman 1870'lerin Panorama Pasajı'nı hayal etmemiz gerekir: Bir tarafta asılı lambalar, diğer tarafta titreşen kandiller. Çöküş elektrikli aydınlatmayla başlamıştı. Ama esasen bu durum, gerçek bir çöküşten ziyade, tam anlamıyla ani bir değişimdi.[286]

Bunun ardından "biçim ve işaretler çağı" gelmiş ve pasajların isimleri geçmişlerine dair bilgimizin bir filtresi olarak kalmıştı. Metanın merkezi başka yere taşınmıştı. Pasajlar açısından, bu dönüşüm "bir çırpıda 'modernlik' imgesinin dışarı atıldıkları içi boş biçimler olup çıkmaları anlamına geliyordu. Bu noktada yüzyıl mağrurca mutlak surette en yeni olan geçmişini yansıtıyordu."[287] Mutlak surette yeni olan çürümeye yüz tutmuştu, metanın ışığı başka yerlerde parlıyordu.

Ama Benjamin'in ışık tutmaya çalıştığı, on dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin tek deposu pasajlar değildi. Bu rüya âlemi, örneğin, ilk diorama ve panoramalarda da bulunuyordu (bunlar kimi zaman pasajların içinde yer alıyordu). Hazırlanışları "tam da pasajların ortaya çıkmaya başladığı anda doruk noktasına ulaşmıştı. Teknik ustalıkla, dioramaları doğanın kusursuz taklidinin yeri haline getirmek için durup dinlenmeksizin çabalanmıştı".[288] Ama "betimledikleri Doğa içinde, gerçek hayattakine benzeyen dönüşümler yaratmaya çalışırlarken, fotoğraflar aracılığıyla, hareket eden ve konuşan resimlerin habercisi olmuşlardı".[289] Diorama ve panoramalarda uzaktan şehirler, manzaralar, eskiye ait önemli olaylar, tarihe yön veren savaşlar, vb. betimleniyordu. Aynı zamanda izleyiciye kendi şehri de gösteriliyordu, öyle ki "dioramalarda şehir sahneye dönüşüyordu, tıpkı sonraları çok daha girift bir şekilde *flâneur*'ler için ol-

285. *A.g.y.*, s. 140. 286. *A.g.y.*, s. 1001-2.
287. *A.g.y.*, s. 1045.
288. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 161. Panoramalar ve varyantlarına dair bir çalışma için bkz. S. Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt, 1980.
289. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 161.

duğu gibi".[290] Dolayısıyla "panoramalara duyulan ilgi gerçek şehri –iç mekândaki şehri– görmeye yöneliktir. Gerçek şehir de penceresiz iç mekânlarda bulunan şehirdir."[291] Bu durum pasajlar için de geçerlidir. Gelgelelim panoramanın etkisi, etrafı çevrili bir yapıdaki yüksek dairesel bir platform üzerinde ayakta durmaktan kaynaklanıyordu; burada "resim, aşağı yukarı yüz metre eninde, yirmi metre boyunda silindir bir duvar boyunca uzanıyordu".[292] Aydınlatma tekniğindeki gelişmeler imge konfigürasyonlarının dioramadan noktturama gibi şeylere dönüşmesini sağlamıştı.

İç mekân sahnesi olarak şehrin fantazmagoryasına, "panorama edebiyatı"nın ve "tek tek eskizlerden oluşan" antolojilerin ortaya çıkışı eşlik ediyordu; "bunlar, deyim yerindeyse, anekdota dayalı biçimleriyle söz konusu panoramaların plastik önplanlarını, içerdikleri onca bilgiyle de panoramaların geniş arkaplanlarını yeniden yaratıyordu... Esasen sokaklarda satılmak üzere tasarlanmış, çok şık bir edebiyattı bu."[293] Bu fizyolojilerde sergilenen tuhaf kişiler âleminde "tek bir ortak yan vardı: Bu kişiler zararsız ve son derece iyi huyluydu". Şehir sahnesindeki kalabalıkların tehditkâr boyutları, dünyaya dair bu zararsız görüşte dönüştürülebiliyordu.

Ne var ki zararsız hale getirilebilecek olan, yalnızca şehir sahnesi ve oradaki halk değildi. Aynı şey tarihe de uygulanabilirdi; tarih kendi rüya mekânına, yani müzeye hapsedilmişti. Geçmişe duyulan iştah müzede kontrol altına alınabiliyor, "müzenin içi... adeta kudretli bir insan mertebesine erişmiş bir iç mekân gibi " görünebiliyordu.[294] İçeriğiyle ilgili olarak da "büyük mağaza ile müze arasında çeşitli ilişkiler mevcuttur"; çarşı bunlar arasında arabulucu bir bağ kurar. "Sanat yapıtlarının müzelerde toplanması, metalarınkine yaklaşır; metalar gelip geçenlere yığınlar halinde sunularak, bu kişilerin de bunlardan nasiplenmesi gerektiği fikri uyandırılır."[295]

Ama müzeler, pasajlar, panoramalar, tren istasyonları gibi yapıların girişleri on dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin, rüya labirenti-

290. *A.g.y.*, s. 162.
291. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 661.
292. *A.g.y.*, s. 656.
293. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 35.
294. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 513.
295. *A.g.y.*, s. 522.

nin eşiğini temsil etse de, bunların tümü sokakların oluşturduğu daha dağınık bir labirent içinde var olmuştu. Tıpkı muğlak rüya mekânları gibi, Paris'in sokakları da ikili bir anlam taşıyordu. Bunlar da zaman zaman anıt gibi görünebiliyordu burjuvaziye. Bu durum bilhassa yüzyıl ortalarından itibaren Haussmann'ın "şehircilik idealleri için... uzun sokak manzaralarına bakan perspektif ideali" için geçerliydi: "Burjuvazinin dünyevi ve ruhani saltanatına ait olan ve bulvarlar çerçevesinde kurulmuş kurumlar, en kusursuz hallerine ulaşacaklardı. Tamamlanmadan önce, bulvarlar muşambalarla kaplanmış, sonra da anıtlar gibi, üstlerindeki örtü açılmıştı."[296] Gelgelelim Haussmann'ın "teknik zorunlulukları sanatsal amaçlarla yüceltme" girişiminin yalnızca bir yönüydü bu. Onun diğer, "gerçek amacı... şehri iç savaşa karşı güvence altına almaktı. Paris'te barikatların kurulmasını sonsuza dek imkânsız kılmak istiyordu... Sokakların genişliği barikatların kurulmasını imkânsız kılacak ve yeni sokaklar da kışla ile işçi sınıfının yaşadığı alanlar arasında en kısa yolu sağlayacaktı."[297] Yeni bulvarların geniş perspektifi gösteriyordu ki sokaklar; meraklılar, seyirciler ve hepsinde öte, bulvarların sınırları içine büyük mağazaların dahil edilmesiyle beraber tüketiciler hariç, herkesten temizlenecekti. Bunların tümü sınırlı bir teknoloji temelinde gerçekleştirilmişti. Haussmann "şehrin fizyonomisini hayal edilebilir en basit araçlarla kökten değiştirmişti: kürekler, kazmalar, kaldıraçlar, vb. Bu sınırlı araçlar bile ne büyük bir yıkıma sebep olmuştu! Büyük şehirlerin gelişmesiyle beraber de onları yerle bir etme yolları gelişmişti. Geleceğe dair ne tür tahayyüller uyandırır ki bu!"[298] İspanya İç Savaşı sırasında şöyle yazmıştı Benjamin: "İspanya'daki savaşın gösterdiği üzere, Haussmann'ın faaliyetleri tamamen farklı yollarla yürütülüyor bugün."[299]

Haussmann'ın Paris'i yeniden inşa etmesinin bir boyutu daha vardı ki bu da büyük bulvarların burjuvazi için yeni bir iç mekân haline gelme imkânında bulunuyordu zımnen. Haussmann'ın çağdaşlarından biri, aynı burjuvazinin konut problemini tek bir yöntemle ele aldığını düşünüyordu: "Bu yöntemin adı 'Haussmann'." Bunun-

296. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 173-4.
297. *A.g.y.*, s. 174-5.
298. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 85.
299. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 208.

la Engels şunu kastediyordu:

...büyük şehirlerimizin işçi sınıfının yaşadığı, özellikle de merkezde yer alan bölgelerinde, şimdilerde yaygınlaşmış olan, gedikler açma uygulaması; bu uygulamaya halk sağlığı ve güzelleştirme kaygısı mı vesile oluyor, yoksa merkezde yer alan büyük ticari tesislerin talebi ya da demiryollarının, sokakların inşası gibi, trafiğin gerektirdiği şeyler mi, hiç önemli değil. Sebepler ne kadar farklı olursa olsun, sonuç her yerde aynı: En sefil sokaklar ve yollar ortadan kaldırılıyor; bu sırada da burjuvazi bu muazzam başarıdan ötürü kendisini göklere çıkarıyor; ne var ki bunlar başka bir yerde beliriveriyor tekrar, çoğu zaman da en yakındaki mahallede.[300]

Paris Komünü'nden sonra Paris'te bu süreç iyice hız kazanacaktı. Fırsat buldukça bizzat Haussmann "büyük şehrin yersiz yurtsuz topluluklarına duyduğu nefreti dile getirmişti... Onun faaliyetleri sonucunda da bu topluluklar artmaya devam etti. Kiraların artışı proleteryayı şehrin dış mahallelerine sürdü. Böylelikle de Paris semtleri kendilerine özgü fizyonomileri yitirdi. Banliyöler çıktı ortaya."[301]

Pek çok Parisliye göre de, Haussmann "şehirlerini onlara yabancılaştırmıştı. Paris'te kendilerini rahat hissetmiyorlardı artık. Büyük şehrin insani olmayan karakterinin farkına varmışlardı."[302] Ressam Meryon gibi kimileri de Paris'in bu *artiste démolisseur*'ün (yıkıcı sanatçının) aletleriyle un ufak olmadan önceki halini kaydetmeyi başarmıştı. Baudelaire, Meryon'un "tek bir kaldırım taşını unutmadan şehrin eski yüzünü ortaya çıkaran" Paris gravürlerini övmüştü. "Baudelaire'in modernlik fikrinde, dur durak bilmeden aradığı bu bakış açısıydı" ve bunu da Meryon'un yapıtlarında, "klasik antikite ve modernliğe dair yorumlar"da bulmuştu.[303] Meryon'un gravürleri, Baudelaire'in metinleriyle yayımlanacaktı. Gelgelelim elimizde bulunan şey, Meryon'un yapıtlarına Baudelaire'in duyduğu takdirden ibarettir:

Büyük bir kentin doğal heybetinin şiirsel açıdan böylesine güçlü işlendiği, azdır: Üst üste yığılı taştan kitlelerin görkemi, kalkmış parmaklarıyla gökyüzünü işaret eden kilise kuleleri, endüstrinin göğe duman orduları gön-

300. Bkz. F. Engels, "The Housing Question", K. Marx ve F. Engels, *Selected Works* içinde, Moskova 1962, s. 557-635, özellikle s. 607-8. Aktaran Benjamin, *Das Passagen-Werk* içinde, s. 206.

301. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 174.

302. *A.g.y.* 303. *A.g.y.*, s. 87.

deren dikili taşları, örümcek ağını andıran dokularını neredeyse bir çelişkiye yol açarcasına onarılmakta olan yapıların üstüne yayan iskeleler, öfkeye gebe, kinin ağırlığını taşıyan bulanık gökyüzü, arada derinliğine uzanan, ancak tiyatro eserlerinde görebildiğimiz ve kendi hayallerimizle süslediğimiz manzaralar... – kısacası, uygarlığın pahalıya patlamış, şan ve şereften yana zengin dekorunu oluşturan o karmaşık öğelerin hiçbiri unutulmamış.[304]

Ama Benjamin'in de işaret ettiği gibi, Baudelaire'in modernlik imgesi ve bu imgenin antikiteyle, ebediyetle yakınlığı varlığını sürdürememişti. Hatta Benjamin'in Baudelaire şiirinin gizli konusu olarak gördüğü şeyin, yani Paris'in kaderi dahi değişmişti:

> Hiç şüphe yok ki Paris hâlâ ayaktadır ve toplumsal gelişmelerin büyük yönelimleri de hâlâ aynıdır. Ama bunlar sürekliliğini ne kadar korumuşsa, "gerçek anlamda yeni" damgasını taşıyan her şey de bunlara ilişkin deneyimlerle o kadar eskitilmiştir. En çok da modernizm değişmiştir ve modernizmin içerdiği farz edilen antikite eskimiş olanın resmini sunar gerçekten.[305]

Haussmann'ın bulvarlarındaki modernliğin ne kadar kırılgan olduğunun bir ölçütü de Paris Komünü'ydü; bu dönemde "Paris'in yakılıp yıkılması, Haussmann'ın yıkım faaliyeti için uygun bir son olmuştu".[306]

Ne var ki Komün kendi anıtlarını dikecek kadar uzun ömürlü olmadı. Paris Komünü döneminde, "barikatlar tekrar kurulmuş... Her zamankinden muhkem ve güvenliydiler. Büyük bulvarlar boyunca uzanıyor, çoğu kez binaların ilk kat hizasına ulaşıyor ve arkalarındaki siperleri koruyorlardı".[307] Tarihin bu tür anlarında, anonim kitleler belirli bir biçim alıyor ve kamusal alana anonim kitleler olarak değil, devrimci proleter bir hareket olarak giriyorlardı. Nitekim 1830, 1848 ve 1870-71 olaylarının kanıtladığı gibi, bu kitlelerin on dokuzuncu yüzyılda Paris burjuvazisi için oluşturduğu tehdit hep de âtıl değildi. Bu tehdide karşılık, kitlelerin iç mekânı olan sokaklar Haussmann tarafından değişikliğe uğratılmış, ama akabinde de Komün sırasında kitleler tarafından, geçici de olsa, barikatlara dönüştürülmüştü. Kitleler metropoldeki modernliğin temel özelliklerinden birini simgeliyordu: Burjuva dünyasının fantazmagoryasının zanne-

304. *A.g.y.*, s. 88-9; Türkçesi: *Pasajlar*, s. 159.
305. *A.g.y.*, s. 90. 306. *A.g.y.*, s. 176.
307. *A.g.y.*, s. 175.

dildiğinden çok daha gelip geçici olabileceğini; Marx'ın "katı olan her şeyin buharlaştığı" dönüşüm imgesi kâbusunun gerçekleşebileceğini simgeliyordu.

Bu kâbusu defetmenin bir yolu, proleteryanın ister resmi bir siyasi parti kisvesi altında, isterse gayriresmi olarak organize bir işgücü şeklinde kamusal alana girmesine mani olmaktı. Gelgelelim "özel vatandaş" açısından, bu kâbusun ağırlığından kurtulmak için bir başka strateji de iç mekâna çekilmekti. Bu da yaşama mekânının işyerinden farklı olmasını gerektiriyordu. Bu gerçekleştiğinde, yaşama mekânı,

> ... bir iç mekân teşkil etmiş oluyordu. İşyeri de bunun tamamlayıcısıydı. İşyerindeki özel vatandaş gerçekliği hesaba katıyor, yanılsamalarında iç mekânın, kendisini desteklemesini gerekli görüyordu. Bu gereklilik, işle ilgili meselelerine toplumsal meseleler katmak gibi bir niyeti olmadığından daha da ivedi hale geliyordu. Kendi özel ortamını yaratırken bunların ikisini de bastırıyordu. Bundan da iç mekân fantazmagoryası doğuyordu. Burası özel vatandaşın evrenini temsil ediyordu. Mekânsal ve zamansal bakımdan uzak olan şeyleri bir araya getiriyordu burada. Kendisinin oturma odası dünya denen tiyatroda bir locaydı.[308]

Bu iç mekân, mobilyadan gündelik aletlere kadar dizi dizi nesnelerle doluydu. Benjamin'in amacı "sıradan olanın konturlarını bir yapboz gibi deşifre etmek" idi. Bunlar da on dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin bir parçasıydı: "Rüya âleminin şemasının yapbozlar gibi olduğunu çoktan keşfetmiştir psikanaliz. Gelgelelim biz ruhtaki böyle kesinliklerin izinden ziyade, şeylerin izini sürüyoruz. Tarihöncesinin çalılığında nesnelerden müteşekkil totem ağacını arıyoruz. Bu totem ağacının da en gelişmiş, nihai maskesi *kitsch*."[309] Gelgelelim iç mekân da modernliğin gelip geçici doğasına ya da dış mekânın uykudan uyandıran rüyalarına karşı hiçbir güvence sağlamıyordu.

İçeriye kaçış olarak iç mekân da rüyalardan ve gizlerden oluşan bir labirent barındırıyordu. İç mekânın, dışarıdaki rüya âleminden bir kaçış olmasından ziyade, doğru olan şuydu ki "bu dönemdeki iç mekân bizatihi esrimeye ve rüyaya sevk ediyordu".[310] Orada yaşa-

308. *A.g.y.*, s. 167-8.
309. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 281.
310. *A.g.y.*, s. 286.

mak, "dış dünyadaki olayları dağıtan bir örümcek ağına" yakalanıp, "kurumuş böcek gövdeleri gibi orada asılı kalmak" demekti.[311] Dolayısıyla iç mekân, çevresindeki rüya âleminin katmanlarından çıkış yolu sunmuyordu. Bunun yerine, envaiçeşit biçimiyle gelişebilecek bireysel yaşantıdan (*Erlebnis*) oluşan şeyleşmiş bir dünyaya çerçeve oluşturuyordu. Adorno'nun "tarihöncesi insan özünün tarihsel hapishanesi" olduğunu iddia ettiği içe dönüklüğü destekliyordu.[312]

İç mekân, dış dünyaya ve gelip geçiciliğine karşı tahkimat, güçlendirme niteliği taşıyan eşyalarla doldurulmuştu. Tamamlayıcı yönleri de hanenin içinde bulunan şeylerin maskelenmesine, örtülmesine dayanıyordu. Maskeleme konusunda, on dokuzuncu yüzyıla yayılan "üslupların maskeleme dürtüsü, tahakküm ilişkilerinin emniyetsiz hale gelmesinin sonucudur. Burjuva iktidar sahiplerinin, yaşadıkları yerlerde çoğu kez doğrudan, dolayımsız biçimde bir iktidarı yoktur artık. Evlerinin üslupları onların yanlış dolaysızlıklarına tekabül eder. Mekânda ekonomik mazeret. Zamanda iç mekân mazereti."[313] İç mekânlara giydirilen maskeler rüya âlemine yönelikti, hatta bunlar "rüyalar için döşenmişti". "Değişik üsluplar, Gotik, Acem, Rönesans, vb. şu anlama geliyordu: Burjuva yemek odasının üstüne Cesar Borgia'ya ait bir festival salonu yerleştirilmişti; evin hanımının özel odasından gotik bir şapel yükseliyordu; evin efendisinin çalışma odasının üzerinde bir Acem şeyhinin konağı ışık oyunları sergiliyordu."[314] Bu tür kostümler altlarında yatan şeyi gizliyordu: "Bunlar anlaşma anlarının yerine, hiçliği, önemsiz ve bayağı olanı koyar. Bu tür bir nihilizm burjuva rahatlığının nüvesidir."[315] Benjamin notlarında yüzyıl başındaki üslup çokluğu konusunda Simmel'den bir alıntı yapmıştı.

Benjamin iç mekânın içindekileri çerçevelemeyle ilgili stratejinin karmaşık bir strateji olduğunu, hatta yaşama mekânının kendisine kadar uzandığını kabul ediyordu. İkamet kavramının kendisinde,

> ... bir yanda, asli –belki de ebedi– olan şeyin, yani insanın anne karnındaki halinin yansıması bulunduğu kabul edilmeli... diğer yanda da bu tarihöncesi motif bir kenara konarak, ikamet kavramı on dokuzuncu yüzyıl varoluşunun en uç biçimi olarak kavranmalı. Bütün ikametin asli biçimi evde

311. *A.g.y.*, s. 286. 312. *A.g.y.*, s. 289. 313. *A.g.y.*, s. 288-9.
314. *A.g.y.*, s. 282. 315. *A.g.y.*, s. 286.

değil, mahfazada var olmaktır. Diğer yüzyılların aksine, on dokuzuncu yüzyıl eve müptelaydı. Evi insanların mahfazası olarak tasavvur etmiş ve onları bütün aksesuarlarıyla beraber evin içine öyle gömmüştü ki bu evi, pergelin ve değiştirilebilir bütün parçalarının çoğu zaman mor kadife kaplı oyuklarda bulunduğu bir pergel kutusunun içine benzetebilirdi insan.[316]

Burjuva, "büyük şehirdeki özel hayatın önemsiz doğasını dört duvar arasında" telafi etmeye çalışmıştı. "Bir burjuva dünyevi varoluşunu kalıcı kılamasa bile, her gün kullandığı araç gerecin izlerini ebediyen korumayı onur meselesi haline getirmiş gibiydi."[317] Burjuva her şey için bir mahfaza bulmuştu:

... terlikler, cep saatleri, termometreler, yumurta kapları, çatal-bıçak takımları ve şemsiyeler... Her dokunuşun bıraktığı izi koruyan kadife ve pelüş döşemeleri ve kaplamaları yeğler burjuva. İkinci İmparatorluk'un son döneminin üslubu olan Makart üslubunda, konut bir tür mahfazaya dönüşür. Bu üslup konutu insanın kılıfı sayar ve onu, kendisine ait ne varsa, hepsiyle birlikte bu kılıfa yerleştirir; bu arada izlerine de, doğanın granit üstünde ölü bir bitki örtüsünü koruması gibi, sadık kalır.[318]

Ama bu mahfaza asla granit kadar sağlam olamamıştı. Yüzyıl başında ilk şokunu yaşamıştı: "*Jugendstil* mahfazanın doğasını temelden sarsmıştı. Günümüzde mahfaza yok olup gitti ve ikamet de yaşayanlar için otel odalarına, ölüler için de krematoryumlara indirgendi."[319] (Benjamin sürgündeki yıllarının büyük kısmını otel odalarında geçirmişti. Kracauer'in mimar olarak ilk işleri Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra mezarlıklarla ilgiliydi.)

Mahfazalar gelip geçici olanın izlerini gizlemeye hizmet etmişti ki bu durum da mahfazaların işlevinin bilinçdışında idrak edildiğinin göstergesiydi. Örneğin "geçişli bir fiil olarak 'ikamet etmek' –'ikamet edilmiş mekânlar' kavramında olduğu gibi–, alışkanlıklarda saklı olan zıvanadan çıkmış güncelliğe işaret eder. Kendimiz için bir mahfaza oluşturmakla alakalıdır."[320] Burjuvazi, iç mekânın oyuklarında, asil kostümler kuşanarak, bir süreliğine, kahramanlığına dair yanılsamalar oluşturabilirdi. Belki de iç mekânın fizyonomisi, on

316. *A.g.y.*, s. 291-2.
317. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 46.
318. *A.g.y.*; Türkçesi: *Pasajlar*, s. 123
319. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 292.
320. *A.g.y.*

dokuzuncu yüzyılın büyük koleksiyoncularının konutlarında görülebilirdi en çok; bu konutlardaki iç mekân bir müze mahfazası sağlamıştı.

Ama Benjamin yaşama izlerinin önemine dair bir başka boyut tespit etmişti:

> Bir sürü kılıf ve örtü, kutu ve mahfaza tasarlanmıştı ve bunlarda her gün kullanılan nesnelerin izleri kalmıştı. İç mekânda da ikamet eden kendi izlerini bırakmıştı. Polisiye roman türü ortaya çıkmış ve bu izleri araştırmıştı... İlk polisiye romanlardaki suçlular ne asiller ne de çete üyeleriydi; orta sınıftan özel vatandaşlardı bu suçlular.[321]

Zararsız fizyolojileri takip eden bu edebiyat türü, "şehir hayatının rahatsız ve tehdit edici yönleriyle ilgileniyordu". Bunlardan biri de bireylerin izlerinin metropolde, özellikle de kitlelerin içinde mevcut olmamasıydı. Bireyler iç mekânlara değil, kalabalıklara sığınıyordu; "kitleler toplumdışı bir kişiyi, peşindekilerden koruyan bir sığınak gibiydi". "Kitlelerin bütün tehdit edici yönleri içinde, öncelikle göze çarpan buydu. Polisiye romanın kökeninde de bu yer alıyordu."[322]

Şehir gerçekten de "insanlığın kadim labirent rüyasının hayata geçmesi" ise, o zaman kalabalıklar olarak kitle de "şehir labirentindeki... en yeni ve en meçhul labirentti".[323] Kitleler, Baudelaire'in şehre dair tekrarladığı imgelerden birinin önemli bir unsurunu teşkil ediyordu (diğeri de Paris'ti): "Baudelaire açısından, antikitenin kanıtı olarak Paris, modernliğin kanıtı olan kitlelerin karşısında yer alır."[324] Nitekim, sokaklar binalardan oluşan terk edilmiş bir labirent gibi görülebilirse de, her zaman boş bir dekordan ibaret değildiler. Sokaklar "kolektivitenin meskeniydi. Kolektivite, ebediyen huzursuz, ebediyen hareket eden bir varlıktır ve evlerin duvarları arasında yaşar, deneyimler, idrak eder ve algılar, tıpkı bireylerin kendi evinin dört duvarı arasında yaptığı gibi."[325] Kolektivite için, pasajlar bile farklı bir anlam kazanmıştı. Kolektiviteye göre, "pasajlar Salon demekti. Başka yerlere kıyasla sokak, kitlelerin hayatının geçtiği dayalı döşeli iç mekân olduğunu çok daha fazla belli ediyordu."[326]

321. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 169. 322. *A.g.y.*, s. 40.
323. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 559.
324. *A.g.y.*, s. 437. 325. *A.g.y.*, s. 535. 326. *A.g.y.*,

Sokaklarda mütemadiyen hareket eden ve değişen bu kolektivite "kalabalık" dediğimiz şey olarak tezahür edebilirdi. Bu kalabalıkların fizyonomisi on dokuzuncu yüzyıl eleştirmenleri ile yazarlarını ilkin büyülemişti; sonrasında, on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru da bu kitleler tehdit unsuru haline gelmiş ve sosyal-psikolojik araştırmalara konu olmuştu. Kalabalıklar tuhaf bir şekilde teşkil ediyordu kendilerini:

> Bir cadde, bir yangın, bir trafik kazası insanları bir araya getirdiğinde, bu insanlar artık sınıfsal belirlenmişlikten çıkmışlardır. Kendilerini somut yığılmalar olarak sergilerler; ama toplumsal açıdan, yani özel yararları göz önünde tutulduğunda, yine soyut kalırlar... Bu yığılmalar salt statik yapıdadır. Bu yapı içersinde kitlenin asıl korkunç yanı, başka deyişle, özel kişilerin kişisel yararlarının bir rastlantı sonucu kesişmesiyle bir araya geldikleri olgusu gözden uzak kalır. Bu toplanmalar yine de göze çarptığı takdirde –ki totaliter devletler, tüm girişimleri için vatandaşlarının kitleleşmesini zorunlu ve sürekli kılma yoluyla bunu sağlarlar– o zaman melezlikleri, özellikle kitleyi oluşturanlar açısından, açıkça ortaya çıkar.[327]

Benjamin'in bu bağlamda, büyük şehirlerdeki kalabalıkların "gaddar kayıtsızlığı" konusunda, bir başka yerde alıntı yaptığı Engels şu sonuca varmıştı: "Burada kendilerini ifşa ettikleri haliyle, toplumsal durumumuzun sonuçları karşısında insan ürküyor ve bütün bu çılgın yapının nasıl olup da hâlâ bir arada durduğuna şaşıp kalıyor."[328]

Sonradan Simmel'in de idrak ettiği, metropol hayatının bu nahoş yönü, bir süreliğine, on dokuzuncu yüzyılın ilk dönemlerindeki fizyolojilerle karşılanabilmişti. Dickens'ın *Sketches by Boz*'undaki İngiltere'de olduğu gibi, bunların amacı "insanları birbirlerine sevimli göstermekti. Böylece fizyolojiler kendi üslupları içersinde Paris yaşamının fantazmagoryasına katkıda bulunmaktaydılar. Ama bu yöntemle daha ileriye varabilmeleri olanaksızdı. İnsanlar birbirlerini borçlu ve alacaklı, satıcı ve alıcı, işveren ve çalışan olarak tanıyorlardı – en önemlisi de birbirlerine rakiptiler. Hasım hakkında zararsız bir tasarım uyandırmaya kalkışmak uzun vadede başarılı ola-

327. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 62-3; Türkçesi: *Pasajlar*, s. 137 (küçük bir değişiklikle).

328. F. Engels, *The Condition of the Working Class in England in 1844*, çev. F. K. Wischneweizky, Londra, 1952, s. 24-5.

mazdı."[329] Kalabalıklar sınıfsal olarak belirlenmiş hale geldiği ölçüde, "bu durum sınıf gerçeği aracılığıyla, kitlenin yanılsamasını defediyordu".[330] Ama ilk fizyolojileri yaratan *flâneur*'ün deneyimi böyle bir şeyin gerçekleşmemesini sağlama alıyordu, zira "kalabalık", "kitle"yi *flâneur*'den gizleyen örtüydü.[331] "Zentralpark"taki bir not, Benjamin'in büyük ölçüde yerine getiremediği, "çokluk kavramı ve 'kalabalık' ile 'kitle' arasındaki ilişkiyi"[332] irdeleme niyetini ortaya koyar.

Gelgelelim *flâneur* ile kalabalık arasındaki ilişki daha etraflıca incelenmiştir. *Flâneur,* kalabalıklar –örneğin toplumsal sınıf gibi– belirli bir şekle bürünmediği müddetçe ve sokaklar da (pasajlarda olduğu gibi) iç mekân olarak tasavvur edilebildiği müddetçe, Victor Hugo'nun "insan kaynayan şehrinde, rüyalarla dolu şehrinde" dolaşabilir. Şehrin "insan kargaşası"nın verdiği saf, somut dehşet *flâneur*'ü etkilemez zira,

> *Flâneur* için bu görüntü, bir sis perdesinin arkasındadır. Sis perdesi kitledir; kitle "eski metropollerin kıvrımlı menderesleri arasında dalgalanıp durur". Kitlenin varlığı nedeniyle korkunç olan, *flâneur*'e çekici gelir. Ancak bu sis perdesi dağılıp da "sokak savaşları sırasında boşalan... kalabalık alanlardan biri" *flâneur*'ün gözlerinin önünde belirdiğinde, o da büyük kenti çarpıtılmamış olarak görür.[333]

Gelgelelim bu çıplak şehir imgesi, *flâneur*'ün gözlerinin önünde nadiren belirir. Baudelaire'in yapıtlarında, modern kahramanın şehir sahnesinde girdiği kılıklardan biriydi *flâneur.* Bir diğeri de dandizmdi: "çöküş dönemlerinde kahramanlığın son parıltısı."[334] Gelgelelim çete üyesi ve paçavracıyla beraber, modernliğin karşısında oynanacak rollerden ibaretti bunlar: "Çünkü modern kahraman aslında kahraman değildir; kahramanı oynayan kişidir. Kahramanlık havasındaki modernizm, içinde kahraman rolünün de bulunduğu bir *Trajik Drama* karakterindedir."[335]

Gerçek *flâneur* kitlelerin ve üretimin metalaşmasının tehdidi altında bulunan geçici bir fenomendi. Kahramanca tavrı, aylakça gezi-

329. Benjamin, *Charles Baudelaire,* s.38-9; Türkçesi: *Pasajlar*, s. 116.
330. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 469. 331. *A.g.y.*, s. 421.
332. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 686.
333. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 60; Türkçesi: *Pasajlar*, s. 134.
334. *A.g.y.*, s. 96. 335. *A.g.y.*, s. 97.

şi "işbölümüne karşı bir protesto" olabilirdi, ama "Taylor'un, meslektaşları ve vârislerinin saplantısıyla... *'flâneur'lüğe* karşı açılan savaşla" (Georges Friedmann) kozlarını paylaşması gerekiyordu. *Flâneur*'ün tavrı "galip gelemedi; 'Kahrolsun Aylaklık!' sloganını yaygınlaştıran Taylor galip geldi sonunda."[336] Şehir hayatının doğasındaki değişimler, meta üretimi ve dolaşımındaki gereksinimler *flâneur*'ün ortamını elinden aldı. Eski kılığıyla ilişkisi kalmamıştı artık: "Denebilir ki *flâneur*'ün kişiliğinde aylak, tam da Sokrates'in Atina' da pazaryerinde tartışıp bıraktığı haliyle geri dönmüştür. Ancak Sokrates artık yok, dolayısıyla da onunla konuşulamıyor. Keza onun aylaklık etmesini sağlayan köle emeği de artık yok."[337] "Aylaklığın ürünü, çalışmanın ürününden değerlidir" anlayışını sürdürmek *flâneur* için daha da zorlaşmıştı. *Flâneur*'ün itidalinin yerini, Poe'nun "Kalabalık İnsanı"nın manik davranışları almıştı.

Evvelce Simmel'in de şehircilik ile sinirlilikteki dramatik artış arasında kurduğu bağıntı sayesinde idrak ettiği gibi, metropoldeki kalabalıkta şok deneyimi had safhadaydı. En ufak mekanik hareketler ve bunların hızı ve ani sonuçları: Kibrit çakımına, fotoğrafçının "şipşak" hareketine "optik deneyimler de eklendi. Bu tür optik deneyimlere bir gazetenin ilan sayfası kadar, büyük şehrin trafiği de yol açabilir. Trafikte hareket etmek, birey için bir dizi şok ve çarpışmayı da beraberinde getirir. Tehlikeli kavşaklarda, tıpkı bir aküde olduğu gibi, sinirsel dürtüler arka arkaya onu sarsar." Baudelaire sanki "bir elektrik birikintisine" dalıyormuş gibi, kalabalığa dalmaktan söz eder. Şok deneyiminin sınırlarını belirleyerek, bu bireyi "bilinçle donanmış bir kaleydoskop"[338] olarak adlandırır. Baudelaire'den sonraki yüzyılda yeni olana ilişkin şok daha rafine hale gelip sıklaşmıştır.

Flâneur'ün "işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünüşü" kısa bir süreliğine "insanları birer uzman yapan işbölümüne" ve "insanların iş güç peşinde koşturup durmalarına karşı bir protesto"[339] teşkil ediyorsa, o zaman terk edilmişliği ve nihayetinde kalabalığa dalması, kendisinin, meta dünyasına ya bizzat meta ya da tüketici olarak

336. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 129.

337. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 685.

338. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 132; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk*, s. 135-6.

339. *A.g.y.*, s. 54; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk*, s. 129.

çoktan boyun eğdiğini gösteriyordu. Benjamin, *flâneur*'deki bu dönüşümü kitle tüketiminin gelişimiyle ve bu gelişimi de kitlenin kendisinin meta ya da tüketiciler olarak dönüşümüyle birlikte tespit etmişti. Benjamin'e göre,

> Kalabalık toplumdışı kişilerin en yeni sığınağı değildir yalnızca; terk edilmişlerin de en yeni uyuşturucusudur aynı zamanda. *Flâneur* kalabalıkta terk edilmiş kişidir. Bu açıdan, metanın konumunu paylaşır. Kendisi bu özel konumun farkında değildir; ama bu konumun onun üzerindeki etkisini azaltmaz bu durum. *Flâneur*'ün özel konumu, kendisine pek çok aşağılanmayı unutturacak kadar mutlu kılan bir uyuşturucu gibi nüfuz eder.[340]

Bunun da sebebi, "metayı meta yapan piyasanın asıl yaratıcısı olan müşterilerin yoğunlaşması, metaların ortalama alıcı için çekiciliğini artırmasıdır". Nihayetinde Benjamin *flâneur*'ün en son kusursuz örneğini meta reklamının kendisinde bulmuştu: "*Flâneur*'ün en son vücut bulduğu kişi sandviççidir";[341] "gerçek *flâneur salarié** (Henri Beraud) sandviççidir."[342]

Gelgelelim Benjamin *flâneur*'ü "piyasanın seyircisi" olarak tasavvur eder genellikle. Piyasanın peşindeki bir yazar olarak, kitle anonim bir kitle olmaktan artık çıkmış, kamu haline gelmiştir. Tüketici olarak *flâneur* kendi varoluşunu yadsır; kalabalıktan –tüketicilerden– biri olup çıkar. Benjamin *flâneur*'ün varoluşu ve yaşam alanının, kitle tüketimi tarafından kökten tehdit edildiğini düşünüyordu:

> Pasaj iç mekânın klasik biçimiyse –ki *flâneur* de sokağı böyle addediyordu–, büyük mağaza da iç mekânın çöküşünün biçimidir. Pazaryeri *flâneur*'ün son uğrak mekânıdır. Başlangıçta sokak *flâneur* için bir iç mekân haline gelmişse, şimdi de bu iç mekân sokağa dönüşmüştü ve kendisi bir zamanlar şehir denen labirenti arşınlar gibi, emtia labirentini arşınlıyordu.[343]

Ama kitle tüketimi *flâneur*'ü tehdit etmişse, o zaman aynı ölçü-

* *Fr.* "maaşlı aylak" –*ç.n.*

340. *A.g.y.*, s. 55.

341. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 565.

342. *A.g.y.*, s. 967. Bu figürler ile sonraki gelişimleri arasındaki bağlantı için bkz. S. Buck-Morss, "Der Flaneur, der Sandwichman und die Hure. Dialektische Bilder und die Politik de Müssiggangs", Bolz ve Witte (haz.), *Passagen* içinde, s. 96-113.

343. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 54.

de kitlenin kendisinin değişen konfigürasyonunu da dönüştürmüş demekti.

Kitle, toplumsal bir hareket, özellikle de devrimci bir hareket şeklindeki tehdit edici kisvesiyle hoş karşılanmamışsa da, tüketici kitlesi olarak biçimlenimi için aynı şey söylenemez. Kitle, tüketici kitlesi vasfıyla, meta mübadelesi ve dolaşımının labirentvari dünyasına istediği gibi dahil olabilirdi. Bu yeni burç son moda ürünleri satan büyük mağazaların –Paris'te *grands magasins de nouveautés*'nin– gelişmesiyle daha da öne çıkmıştı: "Büyük mağazaların kurulmasıyla beraber, tarihte ilk kez tüketiciler kendilerini kitle olarak hissetmeye başlıyordu."[344] Selefleri pasajlar gibi, ilk büyük mağazalar açık katları sayesinde tüketicinin bütünü bir bakışta görmesini sağlıyordu. Mimari bakımdan, bu mağazalarda, belki de egzotizm (ve erotizm) duygusu uyandırmak amacıyla, doğuya özgü pazaryerlerinin üslup öğeleri kullanılıyordu. Ekonomik bakımdan da, yeni bir pazarlama ilkesi ortaya koyuyorlardı: Tek tek her malda büyük bir ciro ve elde edilen az miktarda kâr, kitlesel satışlarla haydi haydi telafi ediliyordu. Benjamin bu mağazaların ayırt edici özelliğini şöyle özetlemişti: "Müşteriler kendilerini kitle gibi hissediyor; meta stokuyla karşılaşıyorlar; sabit fiyatlar ödüyorlar, 'mübadele' edebiliyorlar."[345]

Ama kitlelerin tüketiciler olarak aktif katılımı, bu yeni gelişmeleri ortaya koyanlarca hoş karşılanmış olsa da, katılım tüketicilerin gitgide azalan "bilgisi" ve artan "beğenisi" temelinde teşvik ediliyordu. Bir yandan,

> Ürünlerin pazar için meta olarak imal edilmesi sonucunda, insanlar bunların üretim koşullarından gitgide daha bihaber olmaya başlar... Tüketici... alıcı olarak ortaya çıktığında genel olarak meçhul bir kişidir... ucuz metalar üretmeyi amaçlayan kitlesel üretim, düşük kaliteyi gizlemek için gayret sarf etmelidir. Çoğu durumda, alıcının az şey bilmesi bu üretimin yararınadır aslında. Endüstri ne kadar gelişirse, piyasaya sürdüğü taklitler de o kadar kusursuzlaşır.[346]

Öte yandan, nasıl üreticinin bilgisi, kitlesel üretim ve pazarlama sonucunda azalıyorsa,

344. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 93.
345. *A.g.y.*, s. 108.
346. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 104-5.

... beğenisinin önemi de artmaya başlar – hem kendisi hem de imalatçı için. Tüketici için, beğeni, bilgi eksikliğini az çok özenle gizlemesi bakımından değer taşır. İmalatçı içinse, tüketime yeni bir teşvik sağlaması bakımından değerlidir.[347]

Dolayısıyla en son beğeniye gösterilen aktif ilginin bedeli, tüketilen şeyin ne olduğuna dair bilginin pasifleşmesi ve azalmasıydı.

Bu pasiflik, pasajlarda ve iyi aydınlatılmış büyük mağazalardaki metalardan oluşan fantazi dünyası bağlamında mevcut olmakla kalmamış (bu iki yer de metaları kişisel rüyalarla ilişkilendirebilirdi), kamusal alanda da on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dünya fuarlarında doruk noktasına ulaşmıştı. "Meta fetişizminin hac yeri" olan bu fuarlara kitleler seyirci olarak davet ediliyordu. Aslında "dünya fuarları, tüketimden uzaklaştırılmış kitlelerin mübadele değeriyle empati kurmayı öğrendiği okullardı: 'Her şeye bak, ama hiçbir şeye dokunma'."[348] Kitleler söz konusu olduğunda, fuarların amacı oyalamaktı:

> Dünya fuarları metaların mübadele değerini yüceltiyordu. Kullanım değerlerinin arkaplana çekildiği bir çerçeve yaratıyorlardı. İnsanların oyalanmak amacıyla girdiği bir fantazmagorya alanı oluşturuyorlardı. Eğlence endüstrisi de, insanları meta seviyesine yükselterek bu işi kolaylaştırıyordu. İnsanlar metanın manipülasyonlarına boyun eğerken, kendilerine ve diğer insanlara yabancılaşmanın keyfini çıkarıyorlardı.[349]

Belki de bu fuarlar seyirciler için başka tapınakların modelini oluşturuyordu: "müzeler için gizli yapım şemaları olarak sanayi fuarları – sanat: sanayi ürünlerinin geçmişe yansıtılması."[350] 1855'te Paris'teki ikinci dünya fuarında, işçilerin örgütlenmesine imkân yaratabilirler gerekçesiyle işçi delegasyonlarının dışta bırakılması, dünya fuarlarının yalnızca anonim kitlelere yönelik olduğunu gösteriyordu.[351] Egzotik ortamlardaki ölü metalar fantazmagoryası, "metalar evreni"nde hüküm sürmeye devam ediyordu.

347. *A.g.y.*, s. 105.

348. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 267.

349. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 165.

350. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 239. Sanat müzelerinin tarihi için bkz. W. Grasskamp, *Museumsgriinder und Museumssturmer: Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums*, Münih, 1981.

351. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 247.

Pazaryerini, meta mübadelesi dünyasını ve dünya fuarlarında metanın kamusal yüzünü arayanlar, metanın yeniliğinin peşindedir. Yeni modalar ve reklamlarda yaratılan, metanın hep-yeni yüzü, mübadele değerlerinin hep-aynı yeniden üretimini gizler. Modernliğin bu hayati özelliği –yeni ile hep-aynının diyalektiği– (evvelce Benjamin bunu modernlik-antikite, kitleler-şehir diyalektiği olarak incelemişti), moda ve metanın hayatı bağlamında inceleniyordu artık. Benjamin'in Pasajlar Projesi için büyük önem taşıyordu bu, zira öne sürdüğü üzere, çalışmanın temel kategorileri "metanın fetiş karakteri"nde bir araya geliyordu. On dokuzuncu yüzyılın rüya âleminin ve modernliğin temel deneyimlerinin anahtarı, ortamı büyüsüyle kuşatan meta biçiminde bulunacaktı. Benjamin, Marx'ın meta üreten kapitalist bir toplumda değerin her emek ürününü toplumsal bir hiyeroglife dönüştürdüğü yolundaki iddiasını zikretmişti. Benjamin de kendine özgü yollarla, çoğu kez en kuytu yerlerde bu hiyeroglifin anlamını deşifre etmeye çalışmıştı. On dokuzuncu yüzyılın fantazmagoryasının deşifre edilmesi Benjamin'in çağdaşlarını uyanmanın eşiğine getirecekti. Modernliğin incelenmesi, Baudelaire'in on dokuzuncu yüzyıl Parisi'nde modernliğin tarihöncesini temel alacaktı. Paris'te ve başka yerlerde,

> ...tarihöncesini hatırlatan tam da modern olandır her zaman. Paris'te söz konusu çağdaki toplumsal ilişkilere ve olaylara özgü olan muğlaklık aracılığıyla gerçekleşir bu. Muğlaklık diyalektiğin mecazi tezahürü, durgun haldeki diyalektik yasasıdır. Bu durgunluk Ütopya'dır ve dolayısıyla diyalektik imge de bir rüya imgesidir. Açıktır ki meta bu tür bir imge sunar: Fetiş imgesi.[352]

Meta imgesi, yeni ve hep-aynı olanın diyalektik deviniminde yakalanacaktı.

Meta piyasada yeni bir şey olarak belirir. Baudelaire en güçlü bağlantıyı modernlik ile yepyeni olan arasında kurmuştu. Modernlik bu özelliği metanın önemli bir boyutuyla paylaşıyordu:

> Yenilik metanın kullanım değerine dayanmayan bir niteliktir. Kolektif bilinçdışının yarattığı imgelerin tasarrufunda bulunan yanılsamanın kaynağıdır. Yanlış bilincin özüdür ve moda da bu bilincin yorulmak bilmez aktö-

352. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 171.

rüdür. Bu yenilik yanılsaması, bir aynanın başka bir aynaya yansıması gibi, hep-aynı olanın yanılsamasına yansır.[353]

On dokuzuncu yüzyıl ortalarında Paris'te, *flâneur* "yeni olana duyduğu iştahı bastırmasına yardımcı olan"[354] kalabalıkları arıyordu. Metanın yeniliğiyle kurduğu yakınlık daha da fazlaydı, zira "*flâneur* piyasaya çıktıkça, *flâneur*'lüğü metadaki dalgalanmaları yansıtıyordu". Nihayetinde *flâneur*'ün faaliyetini yergici Grandville canlı bir tarzda sunmuştu: "Gezici metanın maceraları."[355]

Ama *flâneur*'ün ve kolektivitenin yeniliğe yönelik bu arayışının, zaman ve mekân algısı açısından önemli sonuçları vardı. Bir yanda, "kolektif rüyaların hiçbir tarihi yoktur. Onun açısından, olaylar hep aynı ve hep en yeni şey olarak ileriye doğru akıp gider. Aslında en yeni olanın, en modern olanın uyandırdığı heyecan, olayların rüya biçimi olduğu kadar aynı olan şeylerin ebedi dönüşüdür de." Öte yandan da "bu zaman algısına tekabül eden mekân algısı, *flâneur*'ün dünyasının her tarafa yayılan gizli şeffaflığıdır".[356] Metaların heyecan uyandıracak şekilde hep-yeni tezahürü ve bizim de bunları bir bakıma şoke olarak algılayışımız duyuları köreltmeye hizmet eder yalnızca. Simmel'in yüzyıl başında öne sürmüş olduğu gibi, heyecanı yeniden artırmak için yeni metalar aramak zorunda kalırız.

Evvelce Simmel'in yaptığı gibi, Benjamin de modayı "yeni olanın ebedi dönüşü" ışığında analiz etmeye çalışmış ve aynı zamanda şunu sormuştu: "Buna rağmen, modada tam anlamıyla kurtuluş motifi mevcut mudur?"[357] Şüphesiz ki modaya dair bilgi şu bakımdan "olağanüstü öngörü" biçimini alabilirdi: "Her mevsim, en yeni kreasyonlarıyla, ufuktaki şeylere ilişkin bir nevi gizli işareti de beraberinde getirir. Bu işaretleri nasıl yorumlayacağını bilen bir kimse, hem sanattaki yeni hareketleri hem de yeni yasaları, savaşları ve devrimleri bilecektir. Hiç şüphe yok ki modanın en büyük cazibesi burada yatıyor, keza modayı verimli kılmanın zorluğu da öyle."[358] Bu bakımdan, kendi doğal geleceğiyle –ölümle– baş edemeyen bu yüzyılda modaya duyulan ilgi anlaşılır hale gelir. Moda, özellikle de

353. *A.g.y.*, s. 172, çeviri değiştirildi.
354. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 436.
355. *A.g.y.*, s. 464. 356. *A.g.y.*, s. 678-9.
357. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 677.
358. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 112.

hayatla, kadınlarla bağlantılar kurarak, ölümle mütemadiyen dalga geçer. Keza geniş kapsamlı fantazilerin bulunmadığı bir yüzyılda "toplumun bütün rüya enerjisinin, en nüfuz edilemez, ıssız ve sisler içindeki moda âlemine yenilenmiş coşkuyla girivermesi"[359] hiç de şaşırtıcı değildir.

Notlarında moda hakkındaki makalesini zikrettiği Simmel gibi, Benjamin de modada görünen, aynı olanın ebedi dönüşünün köklerinin "meta üretiminin diyalektiği"nde bulunduğunu düşünüyordu: "Ürünün yeniliği (talep uyandırıcı oluşu) şimdiye dek bilinmeyen bir anlam kazanır; kitlesel üretimde edebiyen hep-aynı olan ilk kez gözler önüne serilir."[360] Kitlesel/seri üretim kitle ürünü üretir; bunun dirençli tamamlayıcısı da belli belirsiz bir özgünlük *aura*'sı taşıyan kişiye özelliktir. Kitle ürünleri ve metalarının satılması da hep-yeni modaların, yeni beğenilerin, yeni reklam biçimlerinin geliştirilmesini gerektirmişti. 1861'de Wilkie Collins'in "Beyazlı Kadınlar"ı (*The Women in White*) Londra'da ilk taşbaskı posterde duyurulmuştu. Yüzyıl sonundaysa sanatın kendisi, ezeli ahenk ortamında metaların reklamını yapan *art nouveau* ilanlarla duvarlara taşınmıştı. Bu ilanların muğlaklığı gözler önüne serilmişti. Bir yandan, "reklamın, endüstrinin kendini rüyalara dayatmasını sağlayan hile olduğu"[361] görülebiliyordu. Öte yandan, Benjamin yüzyıl başındaki bu ilanlarla ilgili olarak şunu soruyordu: "Bu ilanlarda, bu dünyevi hayatta henüz hiç kimsenin deneyimlemediği şeylere bir benzerlik, Ütopya'nın gündelik dünyasına bir benzerlik yok mudur?"[362]

Böylelikle, Benjamin meta üretimi ve mübadelesinin evrenselleşmesi kavramında çoğu zaman yeterince idrak edilmeyen şeye, yani metanın taktığı maskelerin hayatın tüm alanlarına yayılmasına ışık tutmuştu. Baudelaire'in yapıtlarıyla ilgili olarak Benjamin'in ortaya attığı savlardan biri şuydu: Baudelaire'in bolca alegori kullanması (Benjamin'in evvelce incelediği barok trajedilerle paylaştığı bir özellikti bu) kendisinin "meta deneyiminin kaynağını alegorik olanda bulma"[363] çabasını yansıtır. Hatta, Benjamin'e göre, "metada cisimleşen, şeyler dünyasının özgül devalüasyonu, Baudela-

359. *A.g.y.*, s. 113.
360. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 680.
361. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 232.
362. *A.g.y.*, 236.

ire'in alegorik amacının canalıcı yönlerindendir".[364] Metaya dayalı ekonomi dolayısıyla insan ortamının devalüasyonu, Baudelaire'in esin kaynağı olmakla kalmaz; aynı zamanda bu devalüasyon ve yıkıma karşı kahramanca, alegorik bir tepkiye de yol açar ki bu tepki, önceki alegorilerin aksine, yitik bir dünyaya başvurmaz, kaçmanın kesinlikle mümkün olmadığı mevcut dünyaya gömülüdür. Baudelaire'in tepkisi metayla adeta dosdoğru karşılaşmayı içerir. Ama "gerçekliğin pervasızlığı girişiminin pervasızlığını aşar".[365] Baudelaire'in yapıtlarını analiz eden Benjamin'in, izini sürmeyi amaçladığı şey,

> ...meta ekonomisinde alegorinin yeniden şekillenişidir... Baudelaire'in tasarısı, metada kendi *aura*'sını ortaya çıkarmaktı. Kahramanca bir tavırla, metayı insanlaştırmaya çalışmıştı. Bu çabanın çağdaş burjuvazideki muadili, metayı duygusal bir tarzda insanlaştırmaktı: metaya insanlar gibi bir ev vermek.[366]

Daha kapsamlı olan bu süreç, insanların nesnel ortamının gitgide "meta ifadesi" kazanması anlamına geliyordu şüphesiz.[367] Ama aynı zamanda da, örneğin reklam "şeylerin meta karakteri"ni dağıtıp ortadan kaldıracaktı. "Meta dünyasının yanıltıcı şekilde muğlaklaştırılması, tahrif edilmeye karşı mücadelesini alegorik olanda verir. Meta kendi yüzüne bakmaya çalışır. İnsani dışavurumlarını fahişede gerçekleştirmiştir."

Genc, Simmel gibi, Benjamin "paranın diyalektik işlevini fahişelikte" bulmuştu: "Para arzuyu satın alır ve aynı zamanda utancın ifadesi haline gelir... Fahişenin aşkı satılıktır şüphesiz. Gelgelelim müşterilerinin utancı öyle değildir. Utanç beş dakikalığına saklanacak bir yer arar ve en müsait yeri bulur: para."[368] "Büyük şehirlerde fahişeliğin büründüğü" modern biçimde, "kadın hem meta olarak

363. *A.g.y.*, s. 438. Bu bağlamda Benjamin'in alegoriye dair irdelemelerinin önemi için şu değerli çalışmaya bakılabilir: W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, 1980, özellikle 2. bölüm.

364. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 1151.

365. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 438-9.

366. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 671.

367. *A.g.y.*

368. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 614-5. Bu bağlamda, Benjamin, Simmel'in *Paranın Felsefesi*'nde bulunan fahişeliğe dair irdelemelerini zikretmez.

hem de en güçlü anlamda kitle ürünü olarak ortaya çıkar".[369] Profesyonel biçimiyle fahişelik ücretli emek olarak tezahür eder. Ama Benjamin'in, metalardan oluşan fantazmagorya ve tatmin edilmemiş arzular dünyasında, kadınların cinsel arzunun simge ve nesneleri olarak aldığı paydan hareketle –Baudelaire'in imgelerine dair analizlerinin bağlamı hariç– daha radikal sonuçlar çıkardığı pek söylenemez. Baudelaire'de erkek iktidarsızlığı vurgulanmıştır. Baudelaire'deki kadın imgeleri *art nouveau* akımının erotik imgelerinin habercisidir.[370]

Benjamin meta biçiminin sanat yapıtlarına yayılması konusunda daha özgün analizler sunmuştu. Sanat yapıtının kitle ürünü olarak yeniden üretilebilirliği, *aura*'sının yok olması ve sanatçının piyasa için meta üreten biri konumuna indirgenmesi bakımından bu analizin sonuçları, Simmel'in zaman zaman öne sürmüş olduğu "modernlikten kaçış"ın yolunu kesmiştir. Gelgelelim işin ironik yanı, üretici olarak yazara dair incelemeler, Benjamin'in, üretim sürecinin kendisine etraflıca baktığı birkaç durumdan biriydi. Evvelce Simmel'in yaptığı gibi, Benjamin de üretim sürecine, tüketime ilişkin analizler aracılığıyla dolaylı bir yoldan ulaşmıştı. Bu süreç metanın karanlık yüzü olarak kalmıştı adeta.

Önceki çalışmalarında, özellikle de "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"nda Benjamin, *aura* deneyiminin azalmasına yol açan toplumsal etmenleri incelemişti. Wolin'in açıkladığı üzere, "Benjamin, *aura*'yı '(nesne) ne kadar yakın olursa olsun, arada bulunan mesafenin biricik tezahürü' olarak tanımlar. *Aura*, kült biçimindeki sanatın *otoritesini*, taklit edilemez biricikliğini, özgünlüğünün alameti farikası olan, zaman ve mekân bakımından tekilliğini kanıtlar. 'Sanat yapıtının biricikliği, geleneğin yapısına gömülü olmasından ayrılamaz,' der Benjamin."[371] Teknik olarak

369. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 437.

370. Benjamin, Baudelaire üzerine tasarladığı kitabını *Jugendstil* akımına dair bir analizle tamamlamak istiyordu. *Das Passagen-Werk* ve başka metinlerinde bu akımdaki kadın imgesi konusunda pek çok not vardır. Benjamin'in modernlik teorisi bağlamında kadınların konumuna dair şu ilginç çalışmaya bakılabilir: C. Buci-Glucksmann, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg, 1984.

371. Wolin, *Walter Benjamin*, s. 187-8. *Aura* kavramı için ayrıca bkz. F. Fuld, "Die Aura", *Akzente*, 26, 1979, s. 352-70. Sanat yapıtı çalışması için ayrıca bkz. Buck-Morss *Origin of Negative Dialectics*; Benjamin'in modern iletişim araçları

yeniden üretim yollarının artışı, sanat yapıtının *aura* değerinin yerini –özellikle de iç mekânlarda– "sergi değeri"nin aldığını gösterir. Bu durum da "çağdaş kitlelerin şeyleri mekânsal ve insani olarak 'yaklaştırma' arzusu" ile ilişkilidir. "Nesneleri, benzerlikleri ve yeniden üretilmeleri aracılığıyla, çok yakından kavrama arzusu günden güne artmaktadır."[372] Bu süreç, hem Nietzsche hem de Simmel'in öne sürdüğü üzere, "mesafe *pathos*'u"nun çöküşüne işaret eder.[373]

Sonraları Benjamin, *aura* deneyiminin azalışını daha ziyade meta üretimi alanına konumlandırmıştır: "Kitlesel üretimde, *aura*'nın azalması konusunda çok özel anlamı olan bir unsur vardır: İmgelerin kitlesel olarak yeniden üretilmesi."[374] Bir başka yerde de bu duruma iki etmenin yol açtığını düşünmüştür: "*Aura*'nın azalmasına yol açan en büyük iki etmen, ekonomik bakımdan kitlesel üretim, toplumsal bakımdan da sınıf mücadelesidir."[375] Benjamin'in metanın deneyimde meydana getirdiği dönüşümü anahatlarıyla ortaya koyma girişimi açısından daha da önemli olan husus, "şok deneyiminin *aura*'ya yönelik tehdidiydi".[376] Yeni olanın yarattığı şok, geleneğe gömülü olan sanat yapıtını kuşatan *aura*'nın yerini alıyordu. Kendi şiiri için bir piyasa arayışında olan Baudelaire, hem *aura*'yı hem de yeni olanı korumaya çalışmıştı.

Baudelaire modernliğin vitrininde kahramanca bir tavır almaya, hatta "gerçekdışılığın (yanılsamanın) göbeğinde yaşamaya" çalışmıştı. "Baudelaire'in nostaljiden bihaber oluşu da bununla ilişkiliydi."[377] Geri getirilebilecek bir geçmiş, şimdiki zamandan farklı bir şey olarak tasavvur edilebilecek bir gelecek yoktu. Baudelaire, kitlelerin dünyası ve kitle metasıyla ilgili olarak, kahramanca meydan okur bir tavır takınmıştı. Onun hayat imgesi hep-aynı olan yeni metalardan oluşan dünyaya, "hiçbir gelişme yaşamamış... donmuş huzursuzluk"[378] dünyasına tekabül ediyordu. Bu imge –*'rêve parisien'*

karşısındaki genel tepkisi için bkz. Lindner (haz.), "Links hatte noch alles sich zu enträtseln", s. 171-323.

372. Aktaran Wolin, *Walter Benjamin*, s. 189.

373. Bkz. Lichtblau, "Das 'Pathos der Distanz'. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel", H. J. Dahme ve O. Rammstedt (haz.) *Georg Simmel und die Moderne* içinde, Frankfurt, 1984, s. 231-81.

374. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 425.

375. *A.g.y.*, s. 433. 376. *A.g.y.*, s. 475.

377. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 673.

de (Paris rüyasında) olduğu gibi– "üretim güçlerinin hareketsiz duruyormuş gibi göründüğü" meta üretimi dünyasına ilişkin bir imgeydi. Bu "fantazmagorya... dünya sergilerini hatırlatıyordu; burada burjuvazi mülkiyet ve üretim düzenine 'Dur, öyle güzelsin ki,'* diyerek alkış tutuyordu".[379] Nietzsche'nin ebedi dönüş öğretisine uygun düşer bu. Nietzsche bu öğretide "ana düşünceyi Medusa kafası olarak" tasavvur eder: "Dünyanın bütün özellikleri katı, donmuş bir ölüm mücadelesi haline gelir."[380] Ebedi dönüş öğretisi "tarihsel olayları kitle ürününe dönüştürür".[381] Dolayısıyla bu toplumun ilerleme kavramına bağlanması iyice tuhaftır. Benjamin'in dediği gibi: "Ölü katılığına gömülen bir dünyanın ilerlemeden bahsetmesi ne anlama gelir ki?"[382]

Bu tür bir dünya ilerlemeden bahsedebilir, çünkü hep-yeni olanı, yeni olanın sürekli yarattığı şoku yeniden üretebilir. Bu da meta mübadelesi ve dolaşımında mevcuttur esasen. Şeyler dünyası metalar dünyası haline gelir:

> Şeyler, insanları birbirlerine yabancılaştırma etkisini ilkin meta olarak icra eder. Bunu da fiyatı aracılığıyla yapar. Son kertede belirleyici olan şeye, metanın mübadele değerine, eşitlik alt-katmanına dair içgörü. (Mübadele değerini üreten çalışmanın yürütüldüğü zamanın mutlak nitel kimliği, heyecanın cırtlak renklerinin göze çarptığı gri arkaplandır.)[383]

Meta dünyasından kaynaklanan, ama en küçük ve önemsiz yerlerde açığa vurulan bu hep-yeni modernlik dünyası (hep-aynı olan, önemsiz fragmana önem kazandırır), doğa, şeyler ve insan dünyasına ilişkin insan deneyimini dönüştürür.

Baudelaire üzerine yazdığı denemenin gözden geçirilmiş versiyonunda –"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine"– Benjamin insan deneyiminin dönüşümünün, hatta bir bakıma "deneyimin gitgide körelmesi"nin kimi boyutlarını incelemişti. Bu içgörüler Baudelaire'in yapıtlarının aydınlatılmasına hizmet ediyordu gene. Gelgelelim Benjamin bilhassa modernlik deneyiminin önemli bir boyutunu in-

* Faust'un geçip giden âna seslenişi –*ç.n.*

378. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 414.
379. *A.g.y.*, s. 448.
380. Alıntı, *Das Passagen-Werk*, s. 173.
381. *A.g.y.*, s. 429. 382. *A.g.y.*, s. 420.
383. *A.g.y.*, s. 488.

celemeye çalışmıştı: ele avuca sığmaz, geçici ve tesadüfi olanda zımnen bulunan ve hep-yeni olanın yarattığı şok ya da heyecan olarak açığa çıkan deneyimin radikal süreksizliği. Dolayısıyla Benjamin'in modernliğin tarihöncesi, bir bakıma, deneyimin yapısındaki dönüşümlerin toplumsal kökenleri üzerine düşünceler içerecekti.

Benjamin'in argümanı, geleneğe gömülmüş ve dolayısıyla da tarihsel hafızayla bağlantılı olan, farklı bir deneyim tasavvuruna dayanır. Benjamin'e göre, "gerçekten de deneyim hem kolektif hem de özel yaşamda bir gelenek işi"dir. "Anılarda sıkı sıkıya saptanmış tek tek durumlardan çok, biriktirilmiş, çoğu kez bilincine varılmamış, ancak hafızada birbiriyle kaynaşmış verilerden oluşur."[384] Hafıza "iradi ve gayri iradi hatırlama"nın kaynaşmasının ürünü olup somut yaşantıdan kaynaklanır ki bu yaşantıda "bireysel geçmişin bazı içerikleri hafızada kolektif geçmişin bazı içerikleriyle ilişkiye girer".[385] Benjamin evvelce bu tür bir deneyim tasavvurunu, tarihsel iletişim biçimleriyle ilgili olarak, "Hikâye Anlatıcısı"nda anahatlarıyla ortaya koymuştu. Bu yazıda Benjamin hikâye anlatıcısının yaptığı iş ile modern roman ya da gazeteye özgü enformasyon gibi yeni iletişim biçimleri arasında ayrım yapıyordu. Hikâye anlatıcısının "kendine iş edindiği şey, enformasyonun yaptığı gibi, salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye onu anlatıcının hayatının içine gömer ki bir deneyim olarak dinleyenlere aktarabilsin."[386] Hikâye kolektif olarak sağlama bağlanmış deneyimin simgesidir. Dolayısıyla "eski haber etmenin yerini enformasyonun, enformasyonun yerini sansasyonun alması deneyimin gittikçe daha çok köreldiğini gösterir".[387] Tek bir örnek, gazeteye özgü enformasyon örneğini alacak olursak, amacı "olayları okurun deneyimiyle ilgili olabilecek alandan ayrı

384. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 110; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 117-8. Benjamin'in on dokuzuncu yüzyılda deneyim ve algının değişmesine dair bazı içgörülerini geliştirme yönünde parlak bir girişim için bkz. C. Asendorf, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19.* Jahrhundert, Giessen 1984.

385. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 113; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 120.

386. *A.g.y.* Benjamin'in "Hikâye Anlatıcısı" denemesi ile modernlik teorisi arasındaki ilişki için bkz. Wolin, *Walter Benjamin*, 7. bölüm.

387. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 113; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 119.

tutmaktır. Gazeteye özgü enformasyonun ilkeleri de (yeni olma, kısalık, anlaşılırlık ve hepsinden önemlisi tek tek haberlerin kendi aralarında bir bağlantıdan yoksun olması) katkıda bulunur"[388] bu sürece. "Çevresindeki dünyanın verilerini deneyim yoluyla özümsemekten gitgide âciz kalan" birey, ya bunun yerine somut deneyimden soyutladığı enformasyonu edinmek, ya da "kaçınılmaz özel bir karakter" barındıran başka deneyimleme yolları aramak zorunda kalacaktır. Yüzyıl başında ve sonrasında, "uygar kitlelerin standartlaştırılmış, doğallığı kalmamış varoluşlarında kendini gösteren bir deneyime karşı [içsel] 'gerçek' deneyime erişmek için"[389] arayışlar başlamıştı. Bu arayış, bütün *Jugendstil* akımında temel bir motif olmasının yanı sıra, Simmel'in dünyanın bir içsel dünya olarak deneyimlenmesi şeklindeki modernlik kavramını da biçimlendirmiştir. İçsel, bireysel yaşantı (*das Erlebnis*) arayışında özetlenmiştir bu. Kolektif olarak sağlama bağlanmış deneyimin yerine bireysel yaşantı, *auratik* deneyimin yerine de izlere yönelik arayış geçmiştir.

Muhtemelen Adorno'nun, "kolektif rüya" kavramına dair eleştirileri karşısında, Benjamin az da olsa Bergson, Freud ve Theodor Reik'in yapıtlarından yararlanarak rüya konusunu daha etraflıca ele almıştı sonradan. Bilhassa zihnin uyaranlarla sürekli olarak bombardıman edilmesi kavramı –ki burada Benjamin metropol deneyimi ve kalabalığına dair önceki analizlerinden yararlanmıştı (Simmel'den de örnekler almıştı)– bu şokları alıp özümseyecek ya da dönüştürecek bir organ gerektirir. Freud'a göre, bu organ bilinçti. Bilincin bu şokları kaydedemediği noktada, büyük ihtimalle bunlar travmatik bir etki doğuracaklardı. Gelgelelim şok, örneğin pasajların eşiğinde olduğu gibi, somut deneyim için kurucu bir nitelik teşkil edebilir, ya da mekanik üretime uyumda olduğu gibi, söz konusu somut deneyimin gelişmesine engel olabilirdi.

Evvelce Simmel'in yaptığı gibi, Benjamin de metropolün ve kalabalığın, negatif şok deneyimi için merkezi bir konum oluşturduğunu öne sürmüştü. Bilinç, uyaran ve izlenim bombardımanına karşı bir perde olarak etkin bir şekilde tetikte olduğunda,

388. *A.g.y.* s. 112; Türkçesi: s. 119.
389 *A.g.y., s.* 110; Türkçesi: s. 117.

... izlenimler deneyime (*Erfahrung*) o kadar az girer, yaşantı (*Erlebnis*) kavramının içinde o kadar çok kalırlar. Belki de şoka karşı savunma tam da bunu başarır; içerik bütünlüğünü yok etmek pahasına, olaya bilinçte kesin bir zaman noktası tayin eder. Bu, düşüncenin en mükemmel ürünü olur, olayı bir yaşantı (*Erlebnis*) haline getirirdi.[390]

Benjamin sonrasında şok deneyimine dair bu analizinin kapsamını kalabalıklar ve metropolün ötesine –ki bunlar Baudelaire'in kendi deneyiminin de odağındaydı– geçirip, emek sürecindeki değişimleri içine alacak biçimde genişletmişti. Nitekim Marx'ın mekanik üretimin ve buna bağlı olan, işçilerin refleks terbiyesine, işçilerin makineye birer otomat olarak adapte olmasına ve önceki üretim deneyimlerinin yadsınmasına dair açıklamalarından yararlanarak, meta mübadelesi deneyimine ilişkin analizinin kapsamını da meta üretimi deneyimine kadar genişletmişti. Bu noktada Benjamin, faaliyetleri deneyimsizlik zamanında var olan kumarbaz ile (kumarbaz yeniden başlayabilirdi hep), ilave, eşit birimlere dayalı tek bir zaman, yani içi boş, homojen bir zaman tasavvuru tanıyan kapitalist üretimdeki işçi arasında benzerlik kurmuştu. Özellikle de şunu öne sürüyordu Benjamin:

İşçinin eliyle makineye yaptığı müdahalenin öncekiyle hiçbir bağlantısı yoktur, çünkü onun tamı tamına tekrarından ibarettir. Tıpkı kumarda bir *coup*'nun (atış) bir önceki *coup*'dan kopuk olması gibi elin makineye müdahalesi de bir öncekinden kopuktur; bu yüzden de işçinin angaryası kendi tarzında kumarbazınkinin karşılığıdır. Her ikisinin çalışması da aynı ölçüde içerikten yoksundur.[391]

Yaratıcı iş faaliyetinin yeniden kurulması somut deneyimin gelişmesinin önkoşuludur. Benjamin'in Pasajlar Projesi'nin özetlerinden biri için tasarladığı sonuç bölümü yalnızca bu bakımdan doğruluk kazanır: "Somut deneyim (*Erfahrung*) emek ürünüdür. Bireysel yaşantı (*Erlebnis*) ise aylağın fantazmagoryasıdır."[392]

Negatif şok deneyimleriyle parçalanmış bu içi boş, homojen zaman deneyimine, içerik ve geçmişten azade, dolayısıyla da gerçek tarihsel deneyimle hiçbir ilişkisi bulunmayan bireysel yaşantı (*Erlebnis*) eklenir. Gelgelelim Baudelaire'in *correspondence*'larında

390. *A.g.y.*, s. 117; Türkçesi: s. 123.
391. *A.g.y.*, s. 134-5; Türkçesi: s. 138.
392. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 1179.

("krize dayanıklı bir temele oturmak isteyen bir deneyim olarak nitelendirilebilir"[393] bunlar) kavranan süreksiz zaman kavramı kronolojinin boş sürekliliğini yerle bir eder. "*Correspondance*'lar anımsamanın verileridir. Tarihsel değil, tarihöncesi verilerdir."[394] Benjamin'in kendi diyalektik imgeleri "şimdi'nin zamanı"na girmeye çalışır. Bu bağlamda işaret edildiği gibi, "zamanın akışına yapılan metaforik göndermenin bu tasavvurda hiçbir yeri yoktur; bunun yerine Benjamin bir 'güç alanı'ndan, hatta evvelce *Tek Yönlü Yol*'da sanat yapıtının bir 'güç merkezi' olduğundan bahseder".[395] Modernliğin tarihöncesine ilişkin diyalektik imgeler bu "şimdi'nin zamanı"nı aydınlatmayı amaçlıyordu; ama alelade bir şimdiki zaman olarak değil, geçmiş ile geleceğin arasındaki sınırın bir anlığına ihlal edildiği zaman olarak. Bu şekilde yol alan bir tarihçi, geçmişe doğru bakan kâhindir bir bakıma ve şimdiki zamana ayak uyduranlardan çok daha fazla söyleyecek sözü vardır bizlere.

V

Benjamin'in tasarladığı ve büyük ölçüde on dokuzuncu yüzyılın başkenti Paris'e konumlandırdığı modernliğin tarihöncesi, antikite ile modernlik, şehir ile kitleler, yeni ile hep-aynı olandan oluşan diyalektik imgelerde elde edilecekti. Pek çok bakımdan etkileri hâlâ üzerimizde olan on dokuzuncu yüzyılın rüya âleminden yola çıkmıştı. Hatta modern teknoloji dünyasına ilişkin deneyimler de bu dünya ile mitolojinin arkaik simge dünyası arasındaki mütekabiliyetleri ortaya çıkarabilir. Benjamin'in niyeti modernliğin fantazmagoryasının içine daha en başındayken girmekti. Modern hayattaki kahramanlık biçimleri bile, modern melankoli ve can sıkıntısı ("kolektif rüyaya iştirak etmenin göstergesi olarak"[396] tasavvur edilmişti can sıkıntısı) biçimleri olarak sunulacaktı. Modernlik deneyiminden sıkılmak "yüce eylemlerin başlangıcı"nı teşkil edebilir, ama o eylemler de büyük

393. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 140; Türkçesi: *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 142.

394. *A.g.y.*, s. 141; Türkçesi: s. 143.

395. Greffrath, *Metaphorische Materialismus*, s. 57

396. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 164.

ihtimalle modern kahramanlık biçimlerini ortaya çıkarır. Örneğin "1846 Salonu"nun "Modern Hayatın Kahramanlığı Üzerine" başlıklı son bölümünde, Baudelaire dandizmden can sıkıntısına kahramanca karşı koyma biçimi olarak söz etmekle kalmıyor, deyim yerindeyse nihai karşı koyma biçimine, yani "*modern* intiharlara"[397] da işaret ediyordu. Benjamin'in yorumladığı gibi, böylece "intihar modernliğin özü olarak tezahür ediyor"du.[398] Baudelaire'in ölümünden yirmi otuz yıl sonra, sosyolog Emile Durkheim "farklı kolektif üzüntü" ve "kolektif melankoli hareketleri"nin, intiharın "ölümcül coşkusu"na yol açmaktaki rolünü değerlendirmek zorunda hissetmişti kendini.[399]

Bireyin geleceği son kertede yadsıması olarak kavranan modern intihar, modernlikteki geleceksizliğin aşırı dışavurumlarından yalnızca biridir. Nasıl "kolektif rüyanın tarihi yok" ise, aynı şekilde gelecek tasavvuru da yoktur. "İktidarsızlığın toplumsal gerekçeleri" de burada bulunur: "Zincirinden boşanan üretim güçlerinin geleceğiyle ilgilenmeyen burjuva sınıfının fantazisi (burjuvanın klasik ütopyaları ile on dokuzuncu yüzyıl ortalarının ütopyaları arasındaki benzerlik). Söz konusu dönemde belirgin 'rahatlık' toplumsal fantazinin haklı nedenlerle azalmasıyla el ele verir."[400] Geriye kalansa, kara kara düşünen kimsenin şaşıp kaldığı "ölü bilgiden oluşan karman çorman yığın"[401] ve modernliğin labirentleridir.

Modern labirentlerin en önemlisi, hep-aynı olanı hep-yeni olarak üreten meta mübadelesi ve dolaşımı dünyasında yer alıyordu. "*Nouveauté*'nin (yenilik) anlamını kavramak için, gündelik hayattaki yenilik tekrar ele alınmalıdır. Niçin insanlar birbirlerini en yeni şeylerden haberdar eder? Muhtemelen ölümü karşısında galip gelmek için. Nitekim gerçekten yeni hiçbir şey bulunmaması kaydıyla."[402] Baudelaire, Blanqui ve Nietzsche bu tür bir deneyimi çeşitli

397. C. Baudelaire, *Art in Paris. 1845-1862*, çev. ve yay. haz. J. Mayne, Oxford, 1965, s. 117.

398. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 455.

399. E. Durkheim, *Suicide*, çev. J. A. Spaulding ve G. Simpson, Londra, 1952, s. 365 vd; Türkçesi: *İntihar*, çev. Özer Ozankaya, İstanbul: Cem, 2011. Melankoliye dair daha genel bir çalışma için bkz. W. Lepenies, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt, 1969.

400. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 664.

401. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 466.

tarzlarda geliştirip ebedi dönüş doktrini haline getirmişti. Bu doktrin, çok farklı bir tarzda da olsa, mutluluk fantazmagoryasını ortaya çıkarıyordu.

Ebedi dönüş [kavramı] mutluluğa ilişkin iki çatışık ilkeyi birbirine bağlama girişimidir: yani ebedilik ilkesi ile "bir kez daha" ilkesini. Ebedi dönüş fikri, zaman musibetinden, spekülatif mutluluk fikrini (ya da fantazmagoryasını) ortaya çıkarır. Nietzsche'nin kahramanlığı Baudelaire'inkinin muadili olup, tekdüze rutinlerin oluşturduğu musibetten, modernliğin fantazmagoryasını ortaya çıkarır.[403]

Hep-aynı olanın ebedi dönüşünün yalnızca, sözgelimi, Blanqui'nin burjuva ilerlemesini yerle bir ederek tersine çevirişi ya da Baudelaire'in ilerlemenin "karanlık feneri"ne saldırışı gibi daha yüksek kozmik düzeyde ortaya çıktığı düşünülmesin diye şunu vurgular Benjamin: "Hep-aynı olan, aracı unsurların (*intermédiare*) tam da ufak ayrıntılarında ifşa eder kendini."[404] Keza Benjamin ilerleme kavramının burjuva ve sosyalist versiyonları konusunda ne kadar eleştirel olursa olsun, bu doktrinlerle kendini özdeşleştirmemişti. Benjamin'in mesihçi teolojik bilinci onu pek de topyekûn umutsuzluğa sürüklememişti.[405] Pasajlar Projesi'nin gelişimiyle çakışan, gitgide daha da gelişen Marksist tutumu, Brecht ve sonraları Korsch'un yanı sıra Frankfurt Enstitüsü üyelerinin Marksist bakış açılarıyla gitgide daha çok karşılaşması, Benjamin'in hem söz konusu umutsuzluk doktrinine hem de şimdi'deki siyasi dışavurumlarına karşı eleştirel bir tavır almasını sağlamıştı.[406] Nietzsche'nin yapıtlarında bulunan, ebedi dönüş doktrininin en gelişmiş versiyonuyla ilgili olarak, Benjamin bu doktrinin kurduğu gizli yakınlıkları tespit etmişti: "Nietzsche'ye ait doktrininin dayanağının Zerdüşt değil de

402. *A.g.y.*, s. 169.

403. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I. s. 682-3.

404. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 677.

405. Scholem, Benjamin'in çalışmalarının teolojik ve mesihçi boyutunu vurgulamıştır. Bkz. Scholem'in derlemesi, *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, Londra, 1982. Benjamin'in tarih felsefesi ilgili olarak şu denemelere bakılabilir: Bulthaup (haz.), *Materialien* içinde.

406. Benjamin'in Marksizminin gelişimi için Buck-Morss ve Wolin'in kitaplarına bakılabilir. Ayrıca bkz. Hering, *Der Intellektuelle als Revolutions*, Münih, 1979; J. Roberts, *Walter Benjamin*, Londra ve Basingstoke, 1982, özellikle bkz. 3. bölüm.

Sezar olduğu bir çerçeve mevcuttur... Bu husus önemli. Nietzsche'nin kendi doktrininin emperyalizmle suç ortaklığı bulunduğunu ima ettiğini vurguluyor bu."[407]

Ama bütün bunlar şuna işaret ediyor: Benjamin'in Pasajlar Projesi ne ortodoks bir tarihsel projeydi, ne de "aylaklar" için yazılmış bir tarih. Modernliğin tarihöncesine ilişkin diyalektik imgeleri inşa etme işi, "ta bütün geçmiş, tarihsel bir *apocatastasis*'le* şimdiki zamana getirilinceye dek"[408] mütemadiyen sürdürülecekti. Geçmişin, unutulmuşluktan kurtarılıp bu şekilde restore edilmesi, şimdiki zamanı geçmişten hareketle yorumlamamızı, tarihin içine uyanmamızı sağlayacaktı. "Yaklaşan bu uyanış, rüyanın Truva atı gibi durmakta" idi.[409] Bizzat Benjamin vardı bu atın içinde; tıpkı Baudelaire gibi, "gizli bir ajan – idareyi elinde bulunduran kendi sınıfına yönelik gizli hoşnutsuzluğun ajanı"[410] ve gene Baudelaire gibi, "yıkıcı bir karakter"di o.

* *Yun.* "önceki hale döndürme" *–ç.n.*

407. Benjamin, *Das Passagenwerk*, s. 175.
408. *A.g.y.*, s. 573. 409. *A.g.y.*, s. 495.
410. Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 104.

Sonuç

Zaman uçar, sonsuzluk kalır.

BOLESLAW PRUS, Lalka

Bu dünyada bütünlükler yoktur; dünya anlamlı sürekliliğin yerini alan, küçük küçük rastlantısal olayların akışından ibarettir.

SIEGFRIED KRACAUER

Bizim ilgilendiğimiz alanlarda, bilgi ancak şimşeklerle gelir. Metinse sesi çok sonradan gelen gökgürlemesidir.

WALTER BENJAMIN

PASAJLAR PROJESİ'NİN 1939 tarihli Özet'inde, Benjamin on dokuzuncu yüzyılın "yeni hayat biçimleri ve yeni yaratıları"nı, –fantazmagorya olarak– belirdikleri dolaysız biçimleriyle aydınlatacağını açıklamıştı. Ona göre, bu fantazmagoryaların hükmettiği dünya modernlikti. Benjamin'in modernliğin tarihöncesi, kendisinin modernliğin başlangıçtaki alanı olarak gördüğü şeyi aydınlatacak, ama bunu yaparken modernliğin farklı kisvelerle tekrar tekrar belirdiğini yadsımayacaktı. Hatta Benjamin şunu açıklamıştı:

... hiçbir çağ yoktur ki kendini en egzantrik anlamda "modern" hissetmemiş ve bir uçurumun hemen kıyısında durduğunu düşünmemiş olsun. Nihai bir krize dalmış bulunan, ümitsiz, gözlerini dört açmış bilinç insanlıkta kroniktir. Her devir kendine kaçınılmaz bir şekilde yeni görünür. Gelgelelim bu "modernlik" tam da çeşit çeşit olan şeydir; tıpkı tek bir kaleydoskopun çeşit çeşit yönleri gibi.[1]

1. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, s. 677.

Benjamin modernliğin başlangıçtaki anlamını on dokuzuncu yüzyılın Parisi'nde aramıştı. Yüzyıl başında, asli bir alan olarak pasajların çöküşünün haritasını çıkarmak istemişti. Gelgelelim yüzyıl başında özellikle de *Jugendstil* akımı modernliğini, yeni bir sanatın (*art nouveau*) ilkelerine bağlılığını ilan etmişti. Bu alan belki de modernliğin ilk sosyoloğu olan Simmel tarafından incelenmişti. Simmel'in alanı, "yeni" İkinci Reich Almanyası'nın başkenti olan Berlin'deydi esasen. Otuz yıl kadar sonra, öğrencilerinden biri olan Kracauer aynı alanı, şehrin gelişerek modernliğin öncüsü halini alması bağlamında incelemişti. Gelgelelim aynı modernliğin içindeki gerici hareketlerin, hemen hemen yirmi yıl sonra şehrin topyekûn yıkımında payı olacaktı. Aslına bakılırsa, hem Kracauer hem de Benjamin şehri çok daha önce terk etmek zorunda kalmıştı.

Modernliğin toplumsal boyutlarını araştıran bu üç figür içinden Simmel'in yapıtları, neredeyse tamamen Berlin'le ilintilidir; gerçi Simmel Berlin'de çok kozmopolit bir çevre içinde bulunmuştur.[2] Kracauer ve Benjamin ise Berlin ile Paris'i karşılaştıracaktır. Kracauer'in Weimar dönemindeki en iyi çalışmaları, öncü şehir niteliğindeki Berlin'e dair analizleriyle ilgili olanlardır muhtemelen. Benjamin içinse, geçmişin kişisel olarak ilk kez uyanışı, "Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk"unun yeniden inşa edilmesiydi. Bu dönemde Baedeker'in mütevazı *Berlin ve Çevresi* rehberi, Berlin'in "eskilik ya da tarihsel çekicilik açısından diğer büyük Avrupa başkentleriyle yarışamayacağını" teslim ediyordu. Gelgelelim "Avrupa'daki en saf modern şehir olarak kendine özgü ilginçliğine" de işaret ediyordu. Berlin'in özel bir cazibesi –ki hem Kracauer hem de Benjamin'in çok farklı bir tarzda yorumlamasına vesile olmuştu bu– "sokaklarının temizlik timsali olması" idi.[3] Yepyeni ve tertemiz olmak, modernlik kaleydoskopunun ortaya serdiği "çeşitli veçheler" dendi.

Modernliğin izleri ve fragmanları modern toplumun her yerinde bulunabilirse de (bulundukları en bariz yerlerde, gizlerinin çözülmediği anlamına geliyordu bu çoğunlukla) diğerlerine kıyasla öne

2. Bu dönemdeki Berlin için bkz. *Berlin um 1900*, Akademie der Künste Berlin'deki serginin kataloğu, 1984.

3. K. Baedeker, *Berlin and its Environs*, 5. baskı, Leipzig, 1912, s. V ve 54.

çıkan iki yer vardı: metropol ve kapitalist toplumsal ilişkiler. Simmel için, asıl alan yüzyıl başındaki Berlin'di; Kracauer için, Paris ve öncelikle de Weimar dönemindeki Berlin'di; Benjamin içinse, bu alan, kişisel düzeyde gene Berlin olsa da, en iddialı toplumsal modernlik teorisinde on dokuzuncu yüzyıl ortalarının Paris'iydi. Kapitalizm konusunda, Simmel gelişmiş para ekonomisindeki mübadele ve dolaşıma parmak basmıştı; Kracauer üretimin ve toplumsal ilişkilerin rasyonelleşme sürecini vurgulamıştı; Benjamin de meta mübadelesi ve dolaşımı sürecine ve buna bağlı meta fetişizmine yoğunlaşmıştı.

Simmel'in, modernlik deneyimlerinin konumlandığı toplumsal mekân olarak metropole dair incelemeleri birkaç açıdan önemlidir. Karmaşık, iç içe geçmiş bir toplumsal ilişkiler ağı ya da labirenti olarak metropolde, geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi etkileşimler meydana gelir ki bu etkileşimlere de yalnızca bireyin kişiliğinin fragmanlarının dahil olması icap eder. Aslında duyuların sayısız uyaranla bombardıman edilmesi ve devamlı anonim bireylerle yan yana gelinmesi, sinirlilikte bir artış meydana getirir ve bu da çeşitli biçimlerde içe doğru çekilme ve sosyal mesafe yoluyla dönüştürülmeyi gerektirir, hatta tam bir kayıtsızlık hali yaratır. Dolayısıyla bu hususun Simmel'in duygulara ve duyulara dair çığır açıcı sosyolojisi için çoğu kez çıkış noktası sunmuş olması hiç de şaşırtıcı değildir. Toplumlaşma ve etkileşim biçimleriyle ilgilenen bir sosyolog olarak Simmel şehrin toplumsal mekânlarında bir araya gelen ve dağılan belirsiz kolektivitelere parmak basmıştı. Ama metropoldeki kalabalıklar ve rastlantısal diğer insan biçimlenimleri, ancak toplumsal mekânla sınırlandırılmışlıkları ya da bu mekâna dağılmışlıkları yoluyla anlam kazanmıştı. Keza Simmel, hem Kracauer hem de Benjamin'i farklı bir açıdan meşgul eden konuya –metropolün toplumsal mekânına– parmak basan ilk kişilerdendi.

Gelgelelim Kracauer'in metropol labirentine dair analizleri pek çok açıdan daha kesin ve tehditkârdır. Kracauer toplumsal mekânın hiyerogliflerine dair titiz bir araştırmaya girişir ve bu araştırma metropoldeki mimari ve diğer mekânsal biçimlenimlerin cansız yapıları üzerine yoğunlaşır doğrudan. Bu "simge ormanı" ortaya çıkarılması gereken anlam izleri, yeniden inşa edilmesi gereken yitik deneyim fragmanları barındırır. Metropolün gizli simgesel dünyası

bağlamında, Simmel tamamen bilinçli bir toplumsal mesafe yaratılarak (daha geniş bir bağlamda, yabancı bunun en somut örneğidir), sinir sisteminin korunmasını ve adeta şehrin yukarıdan görünüşünü vurgulamışken, Kracauer şehre ancak aşağıdan bakan biri tarafından deşifre edilebilecek, şehrin "dışavurumcu rüyamsı imgeleri" üzerinde durmuştu. Bu bakımdan, Benjamin'in Kracauer'i "paçavracı" diye nitelemesi yerindedir: Gündelik bakış açısından, görmezden gelip yanından geçip gittiğimiz biçimlenimlerden tesadüfi imgeleri, "tesadüfi yaratılar"ı toplayan biri. Kracauer'in Paris ile Berlin'i karşılaştırması bu faaliyetin bir başka özelliğini ortaya çıkarır: Mekânsal ve diğer figürasyonların fragmanlarının Paris'te tarih içinde konumlanması, Berlin'deyse geçmişin mevcut olmadığı tarihdışı bir şimdiki zamanda konumlanması. Dolayısıyla şehir hem geçici hem de tarihsel bir konum biçimini alır. Kracauer'in öncü şehir niteliğindeki Berlin'e dair en kasvetli analizlerinde bu geçici konum hem tamamen yeninin hem de boş, tarihdışı zamanın konumudur. Berlin'deki cepheler, simgelerine anlam kazandırabilecek tarih ve insanlık izlerini gizler. Kracauer'in iç mekânlarının da, ne kadar yavan olursa olsun "gerçeklikle doldurulması" için, ideolojik-eleştirel olarak maskesinin düşürülmesi gerekir.

Benjamin'eyse en başta labirent olarak metropol örneğini sunan Paris olmuştu; hem Hessel ile birlikte ziyaretleri sırasındaki doğrudan deneyimleri hem de Aragon ve diğer yazarların gerçeküstücü görülerinin teşvik ettiği düşünceler bakımından. Ama yitik ya da parçalı hatıraların alanı olarak metropole duyulan ilgi, yüzyıl başında Berlin'deki çocukluğunu yeniden inşa etme girişimiyle olgunluğa erişmişti birkaç yıl sonra. Baudelaire'in "çocukluğa özgü naif bakış" dediği şeyle (Benjamin'in bunu yeniden edinmesi gerekliydi) ve geçmişin kurtuluşuna duyduğu ilgiyle donanmış olan Benjamin on dokuzuncu yüzyılda modernliğin tarihöncesinin alanı olarak bir kez daha Paris'i ele almıştı. Hiçbir zaman gerçekleşmemiş olsa da, Benjamin modernliğin tarihöncesini, yüzyıl başına kadar, gerçek deneyim nesnelerinden oluşan dünyanın derinlerinde bulunan kendi ilk şehir deneyimlerine kadar genişleterek, adeta çemberi tamamlamak istemişti.

Ama bu proje kesinlikle metropolü yüceltmek amacıyla düşünülmemişti. Zira, Kracauer'in Berlin'deki beyaz yakalı işçilere dair

incelemesiyle ilgili olarak Benjamin'in belirttiği gibi: "Büyük şehre duyulan aktif sevginin ilk izlerinin belli olduğu şu anda, şehrin kusurlarının arayışına ilk kez çıkılıyor"du.[4] Pasajlar Projesi'nde Benjamin, Baudelaire'in "on dokuzuncu yüzyıla gömülü olduğunu" göstermeyi istemişse, o halde söz konusu zeminin çok önemli bir kısmı "modernliğin asıl şehri olarak Paris"te bulunuyordu. Modernliğin ilk alanını ortaya çıkarmak için, pasajların ve diğer "rüya mekânları"nın oluşturduğu birbiriyle kesişen labirentlerdeki çeşitli katmanların, sokakların, bunlarında altında yatan mitik yeraltı dünyasının, sokakları dolduran kitlelerin ve nihayetinde bütün yanılsamalı fantazmagoryalarıyla beraber insan bilinci denen labirentin dikkatle kazılması gerekiyordu. Gelgelelim, böylelikle metropol, mekânı kapitalist toplumsal ilişkiler içinde bulunan bir alan haline geliyordu.

Bu husus Simmel'in metropole dair denemesinde gayet açık ortaya konmuştu; ancak, onun aklından geçen şey, gelişmiş bir para ekonomisinin doğurduğu ve dönüştürdüğü toplumsal ilişkilerdi. Para ve onun gerektirdiği mübadele ilişkileri önemliydi, çünkü para "en yüzeysel, 'gerçekçi' ve tesadüfi fenomenler ile... bireysel hayat ve tarihin en derin hareketleri arasında mevcut olan ilişkileri temsil etmek" için bir araçtı. Parasal ilişkiler geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi olarak görülebilirdi kolaylıkla. Ama bu durum bu ilişkileri sosyal bir modernlik teorisi bakımından cazip gösterse de, Simmel'in ilgi duyduğu tek şey bunların fenomenal biçimleri değildi. "Görünüşte en yüzeysel ve önemsiz olan şey" ile yola çıkıyor olabilirdi, ama ilgisi "hayatın özü"ne ve "temel hareket biçimleri"ne dek uzanıyordu. Neticede, ekonomik bakımdan mübadele ve dolaşım alanlarının ötesine uzanan bir analizin bulunduğu anlamına gelmiyordu bu. Bilakis Simmel sonraki yapıtlarında şunu iddia edecekti: "Marx'ın ekonomik metalara atfettiği 'fetişizm'... kültürün içeriklerinin genel kaderi konusunda ancak özel bir durumu temsil eder"; bu içerikler kendi "içkin gelişim mantığı"nı izler. Gelecek, öznel ile nesnel kültür arasındaki ebediyen trajik bir ilişkiyi el altında bulundurduğundan, Simmel'in vurguladığı, modernliğin özellikleri de ebediyen mevcut olmaya mahkûmdu.

4. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, III, s. 198.

Kracauer'in ilk yazılarında, kapitalizmle ilişkili modernlik analizi, kapitalizmin "muazzam maddi ilerleyişi", buna bağlı olarak sınırlı bir araçsal aklın yayılması ve bireyselliğin yoksullaşması arasında yaptığı benzer bir ayrımdan yola çıkar. Ama 1920'lerin ortasından itibaren, modernliğin "önemsiz, yüzeysel dışavurumları"na dair en güçlü analizlerini geliştirmeye başladığında, kapitalizmin "baştan aşağı rasyonelleştirilmiş uygar toplum"una eğilmekle kalmamıştı; aynı zamanda, üretim süreciyle görünüşte yalnızca dolaylı yoldan ilişkili olan alanlara nüfuz eden, üretimin rasyonelleştirilmesine yönelik somut bir sürecin dışavurumları ve sonuçlarına da eğilmişti. Bununla beraber, örneğin bu toplumun "hülyaları", gitgide çelişkili hale gelen toplumsal formasyonun özündeki toplumsal, ekonomik ve siyasi ilişkilerin sürdürülmesiyle çarpık bir tarzda uyuşuyordu nihayetinde. Bu bakımdan modernlik deneyimleri gitgide istikrarsızlaşan bir şimdiki zamanda konumlanıyordu ki bu zamanın "uç noktaları" da modernliğin aydınlatılması için bir odak noktası teşkil ediyordu.

Simmel'in kapitalizme (paranın yanı sıra) meta mübadelesi ve dolaşımı açısından eğildiğini kabul ettiğimiz takdirde, Benjamin'in kapitalist toplumsal ilişkilere dair analizi zaman zaman Simmel'inkiyle yakınlıklar barındırıyormuş gibi görünür. Şüphesiz ki üretim süreci Benjamin'in modernlik analizinde yalnızca dolaylı bir şekilde kendini gösterir; buna karşılık sanatsal üretime ilişkin irdelemeleri büyük önem taşır. Gelgelelim Benjamin'in analizinin odağına yerleşen şey, modernlik fragmanları içinde meta fetişizminin ele alınıp örneklenmesiydi, öyle ki "metanın halesi"nden oluşan şeyleşmiş dünyanın ötesi ve arkası görülebilecekti. Benjamin'in metanın "gizli hayatı"nı ifşa edişi, metanın hep-yeni yüzü ile hep-aynı dolaşım ve mübadelesi diyalektiğine eğilen meta fetişizmi teorisini farklı bir tarzda kullanmasına dayanıyordu. Kracauer gibi, Benjamin de bu tür bir sürecin yarattığı ve yeniden ürettiği fantazi dünyası karşısında büyülenmişti. Ama onun niyeti bu yanılsamalı dünyayı yüceltmek değildi. Modernliğin on dokuzuncu yüzyıldaki kökenlerine yönelik arayışın amacı, kapitalizmin fantazmagoryalarını bilince taşımak ve yerle bir etmekti. Benjamin'in *Tek Yönlü Yol*'da modernliğe yönelik ilk akınlarıyla ilgili olarak Kracauer'in idrak ettiği gibi, Benjamin'in bu projeye başlamasının sebebi, "dünyayı rüyasından uyan-

dırmak" istemesiydi. Benjamin 1940'ta kendi eliyle hayatına son vermeden çok önce, bu rüya kâbusa dönüşmüştü.

Bu üç yazar gerçek modernlik analizini yeni ve çoğu kez de radikal bir tarzda tasavvur etmişti. Modern deneyimin süreksizliği ve bu deneyimin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi doğasının yarattığı sorunları kendilerine özgü yollarla çözmeye çalışmışlardı. Adeta fragmanı tamamlamaya, hatta estetik, siyasi ya da tarihsel açıdan kurtarmaya uğraşmışlardı. Tarihsel açıdan bakıldığında, modernlik ebedi bir şimdiki zaman, çelişkili (ve geçici) bir güncellik ve bir tarihöncesi olarak incelenebilirdi. Simmel, Kracauer ve Benjamin açısından, bu inceleme, modernliğe dair kapsamlı, soyut teoriler ortaya koymak amacıyla yürütülmemişti. Simmel'in "gerçekliğin tesadüfi fragmanları", Kracauer'in "önemsiz yüzeysel dışavurumları" ve Benjamin'in "diyalektik imgeleri" ya da "monadları", gündelik hayattaki en küçük, en önemsiz modernlik izlerini kurtarmıştı. Kendilerine özgü yollarla, modernliğin fragmanlarının gizlerini deşifre etmeye çalışmışlardı.

Onların modernlik incelemelerinin her biri, Habermas'ın daha kapsamlı modernleşme teorilerinde eksik olduğunu düşündüğü şeye delalet eder: Gündelik hayatta modernliği deneyimleme tarzlarına ilgi gösterilmesi ve önem verilmesi. Simmel modernliği deneyim dünyasının, içsel bir dünyaya dönüşümü olarak gördüğünden, modern etkileşim biçimlerine ilişkin deneyimin "hassas, görünmez bağları"nı araştırmakla kalmamış, duyular ve duygulara dair sosyal bir teori geliştirmekle de ilgilenmişti. Başka bir deyişle, içsel deneyimin kendisi toplumsal araştırmaların konusu haline gelmişti.

Kracauer'e göre, modernlik dünyası, çeşitli bileşenlerinin ya yerel anlamdan yoksun bırakıldığı ya da sınırlı araçsal bir anlama mecbur edildiği bir dünyaydı. Kracauer dünyevi fragmanlarda barınan anlamları araştırmaya koyulduğunda, Simmel'in modernlik analizinde vurgulanmamış olan iki özellikle karşılaşmıştı. Bunlardan ilki, modernliğin içinde yer alan, belli bir toplumsal tahakküm biçimiyle uyuşan "hülyalar" biçimindeki ideolojik tepkilerdi. İkincisi de ilk kez "Kitle Süsü"nde açıklandığı üzere, modernliğin fragmanlarını anlamak bakımından kitlesel simgelerin önemiydi. Sonradan Kracauer "toplumun arka bahçeleri"nde saklı olan şeyleri ortaya çıkarmak amacıyla, modernliğin karanlık yüzünü açığa vurmuştu ade-

ta. Simmel, nesnel kültürün gitgide artan parçalayıcı gücü karşısında, birey için yarı-özerk bir yaratıcılık âleminin sanat ve ahlak alanlarında varlığını sürdürdüğünü hâlâ tasavvur edebiliyorken, Kracauer modernlikten bireysel anlamda kaçışın artık mümkün olmadığını savunuyordu. Öte yandan, modernlikteki kitle kültürünün geleceği hem muğlak hem de istikrarsız olarak sunulmuştu.

Benjamin'e göre, modernlik dünyası, son kertede meta üretimi, dolaşımı ve mübadelesinin tahakkümüyle oluşmuş bir fantazi ve yanılsama dünyasıydı. Modernliğin şairi Baudelaire bile, bu şeyleşmiş dünyaya ancak alegorik olarak anlam kazandırabilmişti, zira "alegorik perspektif devalüe olmuş bir fenomenal dünya üzerine kuruluyordu her zaman" ve bu dünyanın temel veçhesini de meta teşkil ediyordu. Benjamin "rüya gören kolektivite"yi rüyasından uyandırmak için, diyalektik imgeleri aracılığıyla bu şeyleşmiş dünyaya dalmaya gitgide daha çok öncelik vermişti. Bu da ancak bu şeyleşmiş dünya hakkında unutulmuş olan şeylerin hatırlanmasıyla başarılabilirdi. Adorno, Benjamin'in modernlik deneyimi teorisinin "bireysel yaşantı (*Erlebnis*) ile somut deneyim (*Erfahrung*) arasındaki bütün karşıtlığı diyalektik bir unutma teorisinde" bir araya getireceğini ümit etmişti. "Hatta şeyleşme teorisi denebilirdi buna. Zira şeyleşme bir unutma (*ein Vergessen*) biçimidir: Nesneler halihazırda bütün veçheleriyle alakalı olmaksızın, kapıldıkları harekette şeyleşirler ve onlar hakkında bir şey unutulur gider."[5] Salt hep-yeni deneyiminde. bu deneyimin temel önkoşulunun, hep-yeni olanın ortaya çıkması için gerekli olan toplumsal ilişkilerin hep-aynı şekilde yeniden üretilmesi olduğu unutulur. Dolayısıyla bu görüşte, postmodernlikten bahsetmek zamansız olacaktır.

—

5. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, s. 1131.

Kaynakça

Bu çalışma büyük ölçüde üç yazarın –Georg Simmel, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin'in– yapıtlarıyla ilgili olduğundan, onların yaptılarına ilişkin mevcut kaynakçalar en başta verilmiştir.

Georg Simmel'in çalışmalarına ilişkin en kapsamlı kaynakça ve 1958'e kadar yayımlanan yorumlar ve ikincil literatür şuradadır: Kurt Gassen ve Michael Landmann (haz.), *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin: Duncker and Humblot, 1958, s. 311-65.

Siegfried Kracauer için iki kaynak mevcuttur. İlki, Eckhardt Köhn ve Stefan Oswald'ın hazırladığı kaynakça derlemesidir: *Text+Kritik*, 68, Ekim 1980, (Siegfried Kracauer), s. 84-9. Daha kapsamlı ve isabetli bir kaynakça ise şurada bulunabilir: Inka Mülder, *Siegfried Kracauer. Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur*, Stuttgart: Metzler, 1985, s. 210-37.

Walter Benjamin içinse toplu yazılarına başvurulabilir. Yedi cilt halinde yayımlanmış bulunmaktadır. Toplu yazıların 5. cildini oluşturan *Das Passagen-Werk* haricinde, en yararlı kaynakça şurada yer alır: Tillman Rexroth (haz.), *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, IV, Frankfurt: Suhrkamp, 1972, s. 1135-57.

Adorno, Theodor, W., "Kracauer, Siegfried, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 6, 1937, s. 697-9.

— *Noten zur Literatur*, III, Frankfurt: Suhrkamp, 1965.

— *Prisms*, çev. S. Weber ve S. Weber, Londra: Neville Spearman, 1967.

— ve diğ., *Über Walter Benjamin*, Frankfurt: Suhrkamp, 1968.

— *Über Walter Benjamin*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970; Türkçesi: *Walter Benjamin Üzerine*, çev. Dilman Muradoğlu, İstanbul: YKY, 2004.

Aragon, Louis, *Paris Peasant*, çev. S. W. Taylor, Londra: Picador, 1980.

Asendorf, Christoph, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Giessen: Anabas, 1984.

Baedeker, Karl, *Berlin and its Environs*, 5. baskı, Leipzig: Baedeker, 1912.

Bahr, Hermann, *Zur Überwindung des Naturalismus*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: Kohlhammer, 1968.

Baier, Horst, "Die Gesellschaft - ein langer Schatten des toten Gottes. Friedrich Nietzsche und die Entstehung der Soziologie aus dem Geist der Decadence", *Nietzsche Studien*, 10/11, 1981/82, s. 6-22.

Baudelaire, Charles, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, çev. ve haz.

J. Mayne, Londra: Phaidon, 1964; Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim, 2003.
— *Art in Paris 1845-1862*, çev. ve haz. J. Mayne, Londra: Phaidon, 1965.
Becher, Heribert J., *Georg Simmel. Die Grundlagen seiner Soziologie*, Stuttgart: Encke, 1971.
Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften*, I, haz. R. Tiedemann ve H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
— *Gesammelte Schriften*, II, haz. R. Tiedemann ve H. Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
— *Gesammelte Schriften*, III, haz. H. Tiedermann-Bartels, Suhrkamp, 1972.
— *Gesammelte Schriften*, IV, haz. T. Rexroth, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
— *Gesammelte Schriften*, V, haz. R. Tiedermann, Frankfurt: Suhrkamp, 1982.
— "Über einige Motive bei Baudelaire", *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8, 1939, s. 50-89.
— *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt: Suhrkamp, 1950; Türkçesi: *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 2009.
— *Briefe*, 2 cilt. haz. G. Scholem ve T. W. Adorno, Frankfurt: Suhrkamp, 1966.
— *Illuminations*, çev. H. Zohn, New York: Schocken, 1969.
— *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. H. Zohn, Londra: New Left Books, 1973; Türkçesi: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1995.
— *The Origins of German Tragedy*, çev. J. Osborne, Londra: New Left Books, 1977.
— "Walter Benjamin", *Text + Kritik*, 2. baskı, 31/32, 1979.
— *One-Way Street*, çev. E. Jephcott ve K. Shorter, Harcourt Brace Jovanovich, 1978; Londra: New Left Books, 1979; Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999.
— *Moskauer Tagebuch*, haz. G. Smith, Frankfurt: Suhrkamp, 1980; Türkçesi: *Moskova Günlüğü*, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis, 2001.
— *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
Berman, Marshall, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Simon and Schuster, 1982; Londra: New Left Books, 1983; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi*, çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ, İstanbul: İletişim, 1994.
Beyse, Jochen, *Film und Wiederspiegelung. Interpretation und Kritik der Theorie Siegfried Kracauers*, tez, Köln, 1977.
Bloch, Ernst, "Kunstliche Mitte. Zu S. Kracauers 'Die Angestellten'", *Die Neue Rundschau*, 41, 2, 1930, s. 861-2.
— *Erbschaft dieser Zeit*, Zürih: Oprecht & Helbling, 1935.
— *Geist der Utopie*, 2. baskı, Frankfurt: Suhrkamp, 1964.
— ve diğ., *Aesthetics and Politics*, Londra: New Left Books, 1977.
Böhringer, Hannes ve Grunder, Karlfried (haz.), *Ästhetik und Soziologie um die Jahrhundertwende: Georg Simmel*, Frankfurt: Klostermann, 1976.
Bolz, Norbert ve Witte, Bernd (haz.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte*

des neunzehnten Jahrhunderts, Münih: Fink, 1984.
Brinkmann, Heinrich, *Methode und Geschichte. Die Analyse der Entfremdung in Georg Simmeis 'Philosophie des Geldes'*, Giessen: Focus Verlag, 1974.
Bubner, Rüdiger, "Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik", *Neue Hefte für Philosophie*, 5. 1973, s. 38-73.
Buci-Glucksmann, Christine, *Walter Benjamin und die Utopie des Weiblichen*, Hamburg: VSA Verlag, 1984.
Buck-Morss, Susan, *The Origin of Negative Dialectics*, New York: Free Press, 1977.
— "Benjamin's Revolutionary Pedagogy", *New Left Review*, 128, s. 50-75.
— "Walter Benjamin - Revolutionary Writer", *New Left Review*, 129, s. 77-95.
Bulthaup, Peter (haz.), *Materialien zu Benjamins Thesen 'Über den Begriff der Geschichte'*, Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
Caillois, Robert, "Paris, mythe moderne", *La nouvelle revue Française*, 25, 284, s. 682-99.
Coser, Lewis, *Georg Simmel*, New Jersey: Free Press, 1965.
Durkheim, Emile, "Philosophie des Geldes", *L'Année sociologique*, 5, 1900-1, s. 150-5.
— *Suicide*, çev. J. A. Spaulding ve G. Simpson, New Jersey : Free Press; Londra: Routledge, 1950; Türkçesi: *İntihar*, çev. Özer Ozankaya, İstanbul: Cem, 2011.
Engels, Friedrich, *The Condition of the Working Class in England in 1844*, çev. F. K. Wischnewetzky, Londra: Allen & Unwin, 1952; *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu*, çev. Yurdakul Fincancı, Ankara: Sol, 1997.
Feikau, Wolfgang, *Schwanengesang auf 1848. Ein Rendezvous am Louvre: Baudelaire, Marx, Proudhon und Victor Hugo*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
Fischer, Hugo, *Nietzsche Apostata oder die Philosophie des Ärgernisse*, Erfurt: Kurt Stenger, 1931.
Frazer, James G., *Pausanias and other Greek Sketches*, Londra/New York: Macmillan, 1900.
Frisby, David, *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*, Londra: Heinemann, 1981.
— "Georg Simmel and Social Psychology", *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 20, 3, 1984, s. 107-27.
— "Georg Simmels Theorie der Moderne", H. J. Dahme ve O. Rammstedt (haz.), *Georg Simmel und die Moderne* içinde, Frankfurt: Suhrkamp, 1984, s. 9-79.
— *Georg Simmel*, Chichester/Londra/New York: Ellis Horwood/Tavistock/Methuen Inc., 1984.
Fuld, Werner, "Die Aura", *Akzente*, 26, 1979, s. 352-70.
— *Walter Benjamin: Zwischen den Stuhlen*, Frankfurt: Fischer, 1981.
Gagnebin, Jeanne-M., *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*, Erlangen: Palm & Enke, 1978.
Gassen, Kurt ve Landmann, Michael, *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin: Duncker und Humblot, 1958.
Gebhardt, Peter ve diğ., *Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg/Taunus: Scriptor, 1976.

Geist, Johann F., *Passagen*, Münih: Prestel, 1971.
Grasskamp, Walter, *Museumsgründer und Museumstürmer: Zur Geschichte des Kunstmuseums*, Münih: C. H. Beck, 1981.
Greffrath, Krista R., *Metaphorische Materialismus*, Münih: Wilhelm Fink, 1980.
Habermas, Jürgen, "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt", *Kleine Politische Schriften* içinde, (I-IV), Frankfurt: Suhrkamp, 1981, s. 444-64.
— "Simmel als Zeitdiagnostiker", Georg Simmel, *Philosophische Kultur* içinde, Berlin: Klaus Wagenbach,1983, s. 243-53.
Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln: Dumont, 1907.
Helms, Hans G., "Der wunderliche Kracauer", *Neues Forum*, I, Haziran/Temmuz 1971, s. 27-9; Ekim/Kasım 1971, s. 48-51; III, Aralık 1971, s. 27-30; IV, Eylül/Ekim 1972, s. 55-8.
— "Vom Proletkult zum Bio-Interview", R. Hubner ve E. Schutz (haz.), *Literatur als Praxis? Aktualität und Tradition operativen Schreibens* içinde, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1976, s. 71-95.
Hering, Christoph, *Der Intellektuelle als Revolutionär*, Münih: Wilhelm Fink, 1979.
Hessel, Franz, *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: Arsenal, 1984. Hübner-Funk, Sibylle, *Georg Simmels Konzeption von Gesellschaft*, Köln: Pahl-Rugenstein, 1982.
Jauss, Hans-Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
Jay, Martin, "The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer", *Salmagundi*, 31/32, 1975/76, s. 49-106.
— "The Politics of Translation. Siegfried Kracauer and Walter Benjamin on the Buber-Rosenzweig Bible", *Yearbook of the Leo Baeck Institute*, 21, 1976, s. 3-24.
— "Adorno and Kracauer. Notes on a Troubled Friendship", *Salmagundi*, 40, 1978, s. 42-66.
Joel, Karl, "Eine Zeitphilosophie", *Neue Deutsche Rundschau*, 12, 1901, s. 812-26.
Kaulen, Heinrich, "Walter Benjamins letzte Lebensjahre", *Neue Rundschau*, 93, 1, 1982, s. 34-59.
Koigen, David, "Soziologische Theorien", *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 31, 1910, s. 908-24.
Koppel, August, "Für und wider Karl Marx", *Volkswirtschaftliche Abhandlungen der Badischen Hochschulen*, 8, 1, 1905.
Korsch, Karl, *Karl Marx. Marxistische Theorie und Klassenbewegung*, Reibeck bei Hamburg: Rowohlt, 1981.
Kracauer, Siegfried, "Vom Erleben des Krieges", *Preussische Jahrbuch*, 58, 1915, s. 410-22.
— *Das Leiden unter dem Wissen und die Sehnsucht nach der Tat. Eine Abhandlung aus dem Jahre 1917*, yayımlanmamış evrak, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Marbach/Neckar: Deutsche Literaturarchiv.
— *Über die Pflichtethik*, yayımlanmamış evrak, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Marbach/Neckar: Deutsche Literaturarchiv.

— *Über den Expressionismus. Wesen und Sinn einer Zeitbewegung*, yayımlanmamış evrak, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Marbach/Neckar: Deutsche Literaturarchiv.
— *Über das Wesen der Persönlichkeit. Eine Abhandlung*, yayımlanmamış evrak, Universitätsbibliothek, Berlin Özgür Üniversitesi.
— *Georg Simmel. Ein Beitrag zur Deutung des geistigen Lebens unserer Zeit*, yayımlanmamış evrak, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler, Marbach/Neckar: Deutsche Literaturarchiv, y.1920.
— "Lukács Theorie des Romans", *Die Welthühne*, 17, 2, 1921, s. 229-30.
— "Georg von Lukács Romantheorie", *Neue Blätter für Kunst und Literatur*, 1, 1921/22, s. 105.
— "Prophetentum", *Frankfurter Zeitung*, 27 Ağustos 1922.
— "Georg Simmel. 'Zur Philosophie der Kunst'", *Frankfurter Zeitung*, 4 Temmuz 1923.
— "Marx-Engels-Archiv", *Frankfurter Zeitung*, 20 Haziran 1926.
— "Sie sporten", *Frankfurter Zeitung*, 13 Ocak 1927.
— "Pariser Beobachtungen", *Frankfurter Zeitung*, 13 Şubat 1927.
— "Neue Detektivromane", *Frankfurter Zeitung*, 24 Nisan 1927.
— "Lichtreklame", *Frankfurter Zeitung*, 15 Ocak 1928.
— "Max Scheler", *Frankfurter Zeitung*, 22 Mayıs 1928.
— "Die Berührung", *Frankfurter Zeitung*, 18 Kasım 1928.
— "Ideologie und Utopie", *Frankfurter Zeitung*, 23 Nisan 1929.
— "Zwei Arten der Mitteilung", yayımlanmamış evrak, Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler.
— *Die Angestellten*, Frankfurt: Societäts Verlag, 1930. Tekrar basım: Kracauer, Siegfried, *Schriften*, 1, Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
— "Die geistige Entscheidung des Unternehmertums", *Frankfurter Zeitung*, 19 Ekim 1930.
— "Unter Palmen", *Frankfurter Zeitung*, 19 Ekim 1930.
— "Über den Schriftsteller", *Die Neue Rundschau*, 42, 1, 1932, s. 860-62.
— "Der operierender Schriftsteller", *Frankfurter Zeitung*, 17 Şubat 1932.
— "Ein Paar Tagen Paris", *Frankfurter Zeitung*, 5 Nisan 1932.
— "Café im Berliner Westen", *Frankfurter Zeitung*, 17 Nisan 1932.
— "Im Luxushotel", *Frankfurter Zeitung*, 17 Nisan 1932.
— "Girls und Krise", *Frankfurter Zeitung*, 26 Mayıs 1931.
— "Wiederholung", *Frankfurter Zeitung*, 29 Mayıs 1932.
— "Zu einem Roman aus der Konfektion', *Frankfurter Zeitung*, 5 Haziran 1932.
— "Unter der Oberfläche", *Frankfurter Zeitung*, 11 Temmuz 1931.
— "Not und Zerstreuung", *Frankfurter Zeitung*, 15 Temmuz 1931.
— "Berlin in Deutschland", *Frankfurter Zeitung*, 14 Ağustos 1932.
— "Aus einem französischen Seebad", *Frankfurter Zeitung*, 14 Eylül 1932.
— *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam: Albert de Lange, 1937.
— *Offenbach and the Paris of his Times*, çev. G. David ve E. Mosbacher, Londra: Constable, 1937.
— *Masse und Propaganda. Eine Untersuchung über faschistische Propaganda.*

Expose, yayımlanmamış evrak. Siegfried Kracauer'e Ait Belgeler.
— *Strassen in Berlin und anderswo*, Frankfurt: Suhrkamp, 1964.
— *History. The Last Things Before the Last*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1969.
— *Über die Freundschaft. Essays*, Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
— *Schriften I (Soziologie als Wissenschaft, Der Detektiv-Roman, Die Angestellten)*, Frankfurt: Suhrkamp, 1971.
— *Kino. Essays, Glossen zum Film*, Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
— "The Mass Ornament", çev. B. Cowell ve J. Zipes, *New German Critique*, 2, 1975, s. 67-76.
— *Schriften 8 (Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit)*, Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
— *Schriften I (Ginster, Georg)*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
— *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977; Türkçesi: *Kitle Süsü*, çev. Orhan Kılıç, İstanbul: Metis, 2010.
— "Siegfried Kracauer", *Text + Kritik*, 68, Ekim 1980.
Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf*, Münih: Hanser, 1971.
Landmann, Michael (haz.), *Georg Simmel. Das individuelle Gesetz*, Frankfurt: Suhrkamp, 1968.
Lefebvre, Henri, *Einführung in die Modernität. Zwölf Präludien*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
Lepenies, Wolf, *Melancholie und Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 1969.
Lethen, Helmuth, *Neue Sachlichkeit: 1924-1932. Studien zur Literatur des 'Weissen Socialismus'*, Stuttgart: Metzler, 1975.
Levine, Donald (haz.), *Georg Simmel on Individuality and Social Forms*, Chicago/Londra: Chicago University Press, 1971.
Lichtblau, Klaus, "Das 'Pathos der Distanz'. Präliminarien zur Nietzsche-Rezeption bei Georg Simmel", H. J. Dahme ve O. Rammstedt (haz.), *Georg Simmel und die Moderne* içinde, Frankfurt: Suhrkamp, 1984, s. 231-81.
Löwith, Karl, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen*, Berlin: Die Runde, 1935.
Lukács, Georg, *The Theory of the Novel*, çev. A. Bostock, Londra: Merlin, 1971; Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2003.
— *History and Class Consciousness*, çev. R. Livingstone, Londra: Merlin, 1971. Türkçesi: *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 2006.
Lyotard, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. G. Bennington ve B. Massumi, Manchester: Manchester University Press, 1984; Türkçesi: *Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor*, çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi, 2000.
Marx, Karl, ve Engels, Friedrich, *Selected Works*, Moskova: Progress Publishers, 1962.
Marx Karl, *Theories of Surplus Value, Part III*, Londra: Lawrence & Wishart, 1972.
— *Grundrisse*, haz. M. Nichlaus, Harmondsworth: Penguin, 1973; Türkçesi: *Grundrisse*, çev. Sevan Nişanyan, İstanbul: İletişim, 2008.
— *Surveys from Exile*, haz. D. Fernbach, Harmondsworth: Penguin, 1973.

— *The Revolutions of 1848*, haz. D. Fernbach, Harmondsworth: Penguin, 1973.
— *Early Writings*, haz. L. Coletti, Harmondsworth: Penguin, 1975.
— *Capital*, c. 1, çev. B. Fowkes, Harmondsworth: Penguin, 1976; Türkçesi: *Kapital*, çev. Mehmet Selik ve Nail Satılgan, İstanbul: Yordam, 2011.
Menninghaus, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
Miller, Michael B., *The Bon Marché. Bourgeois Culture and the Department Store*, Princeton: Princeton University Press; Londra: Allen & Unwin, 1981.
Mülder, Inka, *Erfahrendes Denken. Zu den Schriften Siegfried Kracauers vom Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Weimarer Republik*, tez, Tübingen Üniversitesi, 1984.
— *Siegfried Kracauer Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur: Seine frühen Schriften 1913-1933*, Stuttgart: Metzler, 1985.
Müller, Michael, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
Münster, Arno (haz.), *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
Nagler, Norbert, "Jacques Offenbach musikalische Utopie: die Sehnsucht nach der herrschaftsarmen Heimat. Reflexionen zu Siegfried Kracauers Gesellschaftsbiographie des Second Empires", *Musik Konzepte*, 13, 1980, s. 71-86.
Nedelmann, Birgitta, "Georg Simmel - Emotion und Wechselwirkung in intimen Gruppen", *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Socialpsychologie*, Sonderheft 25, 1983, s. 174-209.
Nietzsche, Friedrich, *Twilight of the Idols. The Anti-Christ*, çev. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin, 1968; Türkçesi: *Putların Alacakaranlığı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İş Kültür, 2010.
— *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, 15 cilt, haz. G. Colli ve M. Montinari, Münih/Berlin/New York: DTV, de Gruyter, 1980.
— *Untimely Meditations*, çev. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press, 1983; Türkçesi: *Zamana Aykırı Bakışlar 1-2*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2006.
Oehler, Dolf, *Pariser Bilder I (1830-1848). Antibourgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*, Frankfurt: Suhrkamp, 1979.
Oettermann, Stephan, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt: Syndikat, 1980.
Pankoke, Eckart, "Social Movement", çev. D. Frisby, *Economy and Society*, 11, 2, 1982, s. 317-46.
Pausanias, *Guide to Greece*, çev. P. Levi, 2 cilt, Harmondsworth: Penguin, 1971.
Pfotenhauer, Herbert, "Benjamin und Nietzsche", B. Lindner (haz.), *"Links hatte noch sich alles zu enträtseln..."*, *Walter Benjamin in Kontext* içinde, Frankfurt: Syndikat, 1978, s. 100-26.
Relia, Franco, "Benjamin und Blanqui", M. Brodersen, *Benjamin auf Italienisch: Aspekte einer Rezeption* içinde, Frankfurt: Neue Kritik, 1982, s. 77-102.
Roberts, Julien, *Walter Benjamin*, Londra/Basingstoke: Macmillan, 1982.
Sagnol, Marc, "La méthode archéologique de Walter Benjamin", *Les temps modernes*, 40, 444, 1983, s. 143-65.

Sayer, Derek, *Marx's Method*, Brighton: Harvester; New Jersey: Humanities, 1979.
Scheible, Helmuth, "Georg Simmel und die Tragödie der Kultur", *Neue Rundschau*, 91, 2/3, 1980, s. 133-64.
Schmidt, Conrad, "Eine Philosophie des Geldes", *Sozialistische Monatshefte*, 5, 1901, s. 180-5.
Scholem, Gershom (haz.), *Walter Benjamin/Gershom Scholem. Briefwechsel 1933-1940*, Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
— *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, Londra: Faber, 1982.
— *Walter Benjamin und sein Engel*, Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
Simmel, Georg, *Über sociale Differenzierung*, Leipzig: Duncker und Humblot, 1890.
— "Tendencies in German Life and Thought since 1870", *International Monthly* (New York), 5, 1902, s. 93-111 ve 166-84.
— "Soziologie des Raumes", *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft*, 27, 1903, s. 27-71.
— "Die Grossstädte und das Geistesleben", *Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden*, 9, 1903, s. 227-42; Türkçesi: "Metropol ve Zihinsel Yaşam", *Bireysellik ve Kültür* içinde, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2009, s. 317-29.
— *Kant und Goethe*, Berlin: Kurt Wolff, 1906.
"Soziologie der Sinne", *Die Neue Rundschau*, 18,2, 1907, s. 1025-36; Türkçesi: "Duyuların Sosyolojisi", *Bireysellik ve Kültür* içinde, s. 219-31.
— *Schopenhauer und Nietzsche*, Leipzig: Duncker und Humblot, 1907.
— "Das Problem des Stiles", *Dekorative Kunst*, 11,7, 1908, s. 307-16.
— *Philosophische Kultur*, Leipzig: W. Klinkhardt, 1911.
— *Rembrandt: Ein kunstphilosophischer Versuch*, Leipzig: Kurt Wolff, 1916.
— *Der Krieg und die geistigen Entscheidungen*, Münih/Leipzig: Duncker und Humblot, 1917.
— *Conflict and the Web of Group Affiliations*, çev. K. H. Wolff ve R. Bendix, New Jersey: Free Press, 1955.
— *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*, çev. ve haz. P. K. Etzkorn, New York: Teachers Press, 1968; Türkçesi: *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Elçin Gen, Nazile Kalaycı ve Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2003.
— *The Philosophy of Money*, çev. T. Bottomore ve D. Frisby, Londra/Boston: Routledge, 1978.
Stambaugh, Joan, *Nietzsche's Thought of Eternal Return*, Baltimore/Londra: John Hopkins University Press, 1972.
Stoessel, Maria, *Aura. Das vergessene Meschliche*, Münih: Hanser, 1983.
Strohmeyer, Klaus, *Warenhäuser*, Berlin: Klaus Wagenbach, 1980.
Stüssi, Anna, *Erinnerung an die Zukunft. Walter Benjamins "Berliner Kindheit um Neunzehnhundert"*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
Susman, Margaretta, *Die geistige Gestalt Georg Simmels*, Tübingen: Mohr, 1960.
Tönnies, Ferdinand, "Considérations sur l'histoire moderne", *Annales de l'Institut international de sociologie*, 1, 1895, s. 245-52.
— *Community and Association*, çev. C. P. Loomis, Londra: Routledge, 1955.
Tiedemann, Rolf, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

— *Dialektik im Stillstand*, Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
Troeltsch, Ernst, "Der historische Entwicklungsbegriff in der modernen Geistes- und Lebensphilosophie", *Historische Zeitschrift*, 124, 1921, s. 424-86.
— *Der Historismus und seine Probleme*, Tübingen: Mohr, 1922.
Unseld, Siegfried (haz.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt: Suhrkamp, 1972.
Weber, Max, *Wissenschaft als Beruf*, Münih/Leipzig: Duncker und Humblot, 1919.
— *Economy and Society*, haz. G. Roth ve C. Wittich, Berkeley/Los Angeles/Londra: University of California Press, 1978.
Wohlfarth, Irving, "*Perte d'auréole:* The Emergence of the Dandy", *Modern Language Notes*, 48, 1970, s. 529-71.
Wolff, Kurt H. (haz.), *The Sociology of Georg Simmel*, New Jersey: Free Press, 1950.
— (haz.), *Essays on Sociology, Philosophy and Aesthetics by Georg Simmel*, Columbus: Ohio University Press, 1959.
Williams, Rosalind H., *Dream World. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, Berkeley/Los Angeles/Londra: University of California Press, 1982.
Witte, Bernd, *Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker*, Stuttgart: Metzler, 1976.
Wolin, Richard, *Walter Benjamin*, New York/Londra: Columbia University Press, 1982.
Wuthenow, Ralph-Rainer, *Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

—

Dizin

Adorno, Theodor W., 18, 20-1, 82, 186, 205, 207, 223, 229, 238, 242, 255, 260-2, 274
Aragon, Louis, 239, 247, 254, 265-7, 290
anarşizm, 161-2, 201
antikite, 265, 265, 294-9
arkeoloji, 240, 246, 269-70, 283-6, 289, 294, 299
art nouveau, 15, 103, 323, 325, 336. Ayrıca bkz. *Jugendstil*.
aura, 166, 230, 233, 260, 263, 296, 323, 324, 325, 326, 329

Balzac, H. de, 237, 294-5
Baudelaire, Charles, 12-13, 15, 17-19, 21, 24, 26, 27-30, 32-35, 50, 54-55, 58, 60-61, 66, 84, 87, 90, 93, 96-97, 103, 105, 115, 163, 194, 208, 220, 222, 230, 238, 241, 248, 254-5, 257-65, 267, 269, 280, 282, 285, 287-91, 294-9, 301, 303-4, 306-10, 313-21, 323-28, 330-4, 338-9, 342
Becher, Heribert, 59, 60, 69
Berlin, 19, 59, 94-96, 100-1, 108, 112, 119, 122-3, 125, 142-3, 173-6, 179-80, 182, 185, 193, 201, 204-5, 207, 209, 211, 213, 233-4, 244, 247-51, 254, 290, 302, 336-8
Berman, Marshall, 12, 35, 36, 57, 58
beyaz yakalı, 142, 184, 187, 204-5, 207-14, 216-8, 338
Blanqui, Auguste, 54-55, 258, 262, 282, 333
Bloch, Ernst, 20, 79, 143, 150, 158-63, 175, 189, 201, 204, 206, 220, 231, 232, 242, 255, 271, 272, 288, 289, 292
Böhringer, Hannes, 94, 134, 135
Brecht, Bertolt, 15, 252, 255, 288, 333
Bubner, Rudiger, 75
Buck-Morss, Susan, 238, 255, 276, 318, 325, 333

Detektiv-Roman, 151, 163-8
Dickens, Charles, 114, 315
diyalektik imgeler, 18, 246, 254, 270, 275-6, 279, 281, 331
diyalektik materyalizm, 203, 257
Durkheim, Emile, 13, 25, 81, 332
dünya fuarları, 101, 123, 222, 270, 293, 320

Engels, F., 36, 162, 262, 291, 309, 315
entelektüeller, 192, 204

faşizm, 183
film, 15, 188, 195, 198, 199, 200, 201, 216. Ayrıca bkz. sinema.
Fischer, Hugo, 45, 46
flâneur, 30-31, 89, 95-97, 178, 201, 225, 246, 260, 262, 268, 289-91, 296, 299, 303-4, 306-7, 316-9, 322
fotoğraf, 175, 188, 195-8, 301-2
Frankfurt Okulu (Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü), 16, 20, 218, 253

Frazer, James, 295, 296
Fuld, Werner, 242, 247, 257, 325

George, Stefan 15, 87, 103, 150
gerçeküstücülük, 14, 239, 242, 247, 265-6, 292, 305, 338

Habermas, Jürgen, 12, 24, 26, 43, 135-6, 341
Hamann, Richard, 82-3, 94, 97, 110-2
Haussmann, Baron, 226, 251, 254, 267, 300, 303, 306, 308-10
Helms, Hans, 161, 185, 187, 208
Hessel, Franz, 242-4, 248, 254, 290-1, 338
Hofmannsthal, Hugo, 246
Holz, Hans H., 194
Horkheimer, Max, 21, 191-2, 220, 242, 249, 253, 255, 258, 260

iç mekân, 131, 183-4, 262, 307-8, 311-2, 314-6, 318
iş ve işçi bulma kurumu, 184-5
işbölümü, 77, 119, 121

Jauss, Hans-Robert, 29, 32
Jay, Martin, 157, 159, 161, 172, 205, 220
Joël, Karl, 95, 102
Jugendstil, 15, 19, 103, 110-1, 115, 241, 259-60, 262, 313, 325, 329, 336. Ayrıca bkz. *art nouveau*.

kalabalık, 31, 177-8, 262, 266, 290, 315-8
kapitalizm, 24, 121, 147, 149-50, 190-1, 241
kitleler, 192, 194, 215, 219, 237, 259, 270, 296, 299-300, 303, 310, 314-5, 320-1, 331
kitsch, 143, 170, 183, 216, 230, 311
koleksiyoncu, 270, 283, 286, 288-9, 299
kolektif, 186, 203, 214, 246, 255, 257, 267, 273, 285, 292, 293, 303, 322, 328, 329, 332

labirent, 76, 114, 116, 117, 172, 178, 182, 245, 268, 269, 285, 289, 291, 300, 308, 311, 314, 338
Lacis, Asja, 243, 247, 255
Lukács, Georg, 58, 134, 151, 152, 159, 164, 171, 205, 210, 241
Lyotard, Jean-François, 12, 24-5

Marksizm, 158-61, 201, 253, 302
Marx, Karl, 27, 33, 35-45, 54, 85, 93, 119, 138-9, 152, 159, 162-3, 175, 190, 205, 230, 243, 246, 270, 292, 299, 309, 311, 321, 330, 339
meta fetişizmi, 37-8, 41, 241, 267, 340
metropol, 67, 80, 97, 100-1, 104-7, 110-2, 129, 201
moda, 31-2, 94, 97, 124-30, 136, 180, 206, 228, 249-50, 257, 260, 265, 270, 282, 299, 303, 319, 321-3
Mülder, Inka, 9, 143-4, 157-8, 173, 175, 186, 197, 201, 204, 211

nevrasteni, 64, 93, 99, 102, 103, 127
Nietzsche, F., 12, 19, 27, 44-55, 65, 245, 259, 326-7, 333

Oehler, Dolf, 28-9, 32-4
Offenbach, Jacques, 18-9, 142, 220-31

paçavracı, 141, 235, 249
para, 25, 38-41, 47, 62, 81-2, 85, 94, 97-100, 102, 104, 107-9, 112, 115-6, 118-9, 132-9, 224, 227, 229, 324, 337
Paris, 14, 16, 18-22, 104, 112, 142-3, 172, 174-9, 201, 218, 220-8, 233, 237-8, 241-9, 251, 253-60, 263, 265, 267-8, 270-1, 275-6, 281, 283-5, 289-304, 308-10, 314-5,

319-2, 327, 331, 336-9
pasajlar, 183-4, 265-7, 290-1
Pasajlar Projesi, 14, 93, 237-64, 338
Pausanias, 23, 294-7, 302

Rodin, Auguste, 15, 68, 85-88
rüya, 89-90, 175, 178, 186, 198, 226-7, 245-6, 255, 265-68, 270-1, 280, 282, 285, 289, 291-4, 300-8, 311-2, 321-3, 329, 331, 339-42

Sagnol, Marc, 283-4
Scheler, Max, 152, 156
Schmidt, Conrad, 81, 83
Scholem, G., 20-1, 220, 243-4, 246-7, 249-3, 255, 258, 262, 333
Schröter, Michael, 174-5, 198, 209-10
sinema, 143, 198, 200-1, 232
Sosyal Demokratlar, 63-64
sosyalizm, 63, 125, 134
Sovyetler Birliği, 160, 200, 203
spor, 143, 212-6, 233
stadyum, 189-90
Stein, Lorenz von, 37
Stussi, Anna, 251, 285
Susman, Margaretta, 74, 94-95

şeyleşme, 42, 190, 342

tarihselcilik, 49, 54, 195, 255, 275
Tiller Kızları, 189-90
Tönnies, Ferdinand, 13, 25-26, 66-67
Troeltsch, Ernst, 20, 59-60, 82-83, 101
tüketim, 119, 121, 245, 266, 305

Weber, Max, 12-14, 21, 25, 52-53, 61, 68-69, 134, 146, 148-9, 171, 190-1, 232
Weimar Almanyası, 16, 19-20, 172-3, 201-2, 221

yanlış bilinç, 187, 218, 267

"zevk kışlaları", 210, 215-6
Zohlen, Gerwin, 175, 180

David Frisby

Modernlik Fragmanları

Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin... Yirminci yüzyılın bu üç önemli düşünürü belli bir ana temaya benzer yöntemlerle eğilmişlerdir: Modernliğin gündelik hayatta deneyimlenmesi. Üçü de modernliğin kırıntılarından, süprüntülerinden, artıklarından, kısacası "fragmanlarından" yola çıkmayı tercih eder. Felsefi bir yaklaşım ve nüfuz edici çözümlemelerle, modernliğin hayatımızda neleri, nasıl dönüştürdüğüne bakarlar. Geleneksel zaman, mekân ve nedensellik algılarının parçalanmasını, para ve metanın hayatımıza damgasını vuruşunu odaklarına alırlar.

Sosyolog David Frisby, değerleri görece geç anlaşılmış bu düşünürlerin külliyatlarını didik didik ederek, düşüncelerinin zengin bir panoramasını sunuyor. Kitap, bu üç düşünürün dünyasına iyi bir giriş olmasının yanı sıra, "yaşadığımız dünyayı" anlamak için de değerli içgörüler bulabileceğimiz özel bir inceleme niteliğinde.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-839-2

Metis Yayınları
www.metiskitap.com