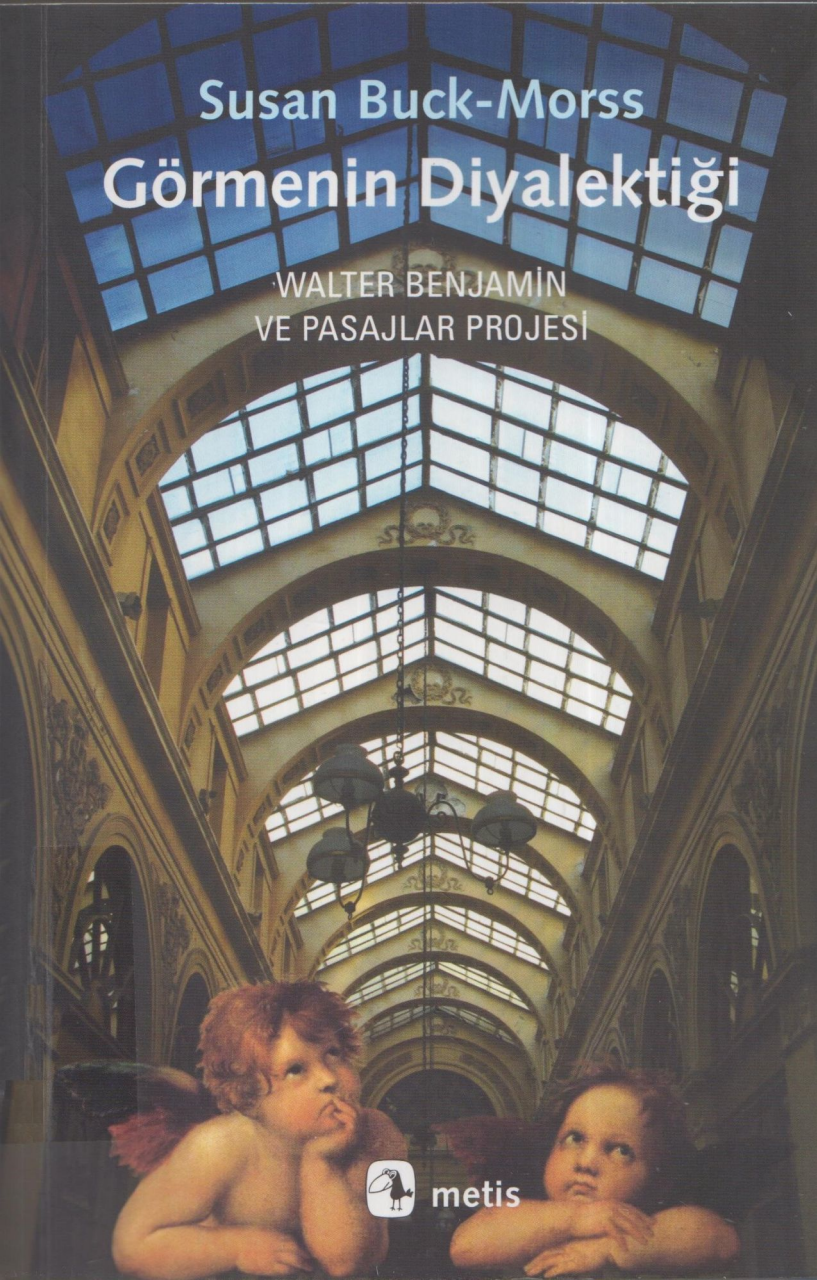
Susan Buck-Morss

Görmenin Diyalektiği

WALTER BENJAMİN VE PASAJLAR PROJESİ



metis

Susan Buck-Morss

Görmenin Diyalektiği

Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi

ABD'li yazar ve akademisyen Susan Buck-Morss, New York Şehir Üniversitesi, Lisansüstü Çalışmalar Merkezi'nde siyaset felsefesi alanında ders vermektedir. Küreselleşme ve Sosyal Değişim komitesi üyesi yapmaktadır. Frankfurt Okulu, özellikle de Adorno ve Benjamin'in eserleri hakkındaki özgün çalışmalarıyla tanınmaktadır. Sanat tarihi, mimarlık, karşılaştırmalı edebiyat, kültürel çalışmalar, felsefe, tarih ve görsel kültür alanlarında disiplinlerarası çalışmalar yürütmektedir. Diğer eserleri: *The Origin of Negative Dialectics: Theodore W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (1977), *Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left* (2003), *Rüya Âlemi ve Felaket* (Metis, 2004), *Küresel Bir Karşı Kültür* (Versus, 2007), *Hegel, Haiti ve Evrensel Tarih* (Metis, 2012).

2013 yılında Boğaziçi Üniversitesi'nde yaptığı "Yerelötesi Müşterekler ve Küresel Kalabalık Üzerine" başlıklı konuşma, odağında yazarın bu makalesinin yer aldığı bir derleme kitaba esin vermiştir: *Türkiye'de Yeni İktidar, Yeni Direniş: Sermaye-Ulus-Devlet Karşısında Yerelötesi Müşterekler* (Hazırlayan: Yahya M. Madra, Metis Defterleri 7, 2015).

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

Görmenin Diyalektiği
Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi
Susan Buck-Morss

İngilizce Basımı:
The Dialectic of Seeing,
Walter Benjamin and the Arcades Project
The MIT Press, 1991

© Susan Buck-Morss, 1989
Türkçe Yayım Hakları © Metis Yayınları, 2003
Çeviri Eser © Ferit Burak Aydar, 2007

İlk Basım: Ocak 2010
İkinci Basım: Kasım 2015

Yayıma Hazırlayanlar: Savaş Kılıç, Semih Sökmen

Kapak Tasarımı: Emine Bora
Kapak Görseli: Kolaj, fotoğraf: Galeri Vivienne, Paris,
ve resim: Santi Rafael, *Sistine Meryemi*'nden
küçük melekler detayı, 1513-14.

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

ISBN-13: 978-975-342-692-3

Susan Buck-Morss

Görmenin Diyalektiği

WALTER BENJAMIN VE PASAJLAR PROJESİ

Çeviren:
Ferit Burak Aydar

metis

Erig Siggia için

İçindekiler

Yayıncının Notu 11
Önsöz 13

Birinci Kısım
Giriş 19
1 Zamansal Kökenler 24
2 Mekânsal Kökenler 42

İkinci Kısım
Giriş 65
3 Doğa Tarihi: Fosil 76
4 Mitik Tarih: Fetiş 97
5 Mitik Doğa: İstek İmgesi 130
6 Tarihsel Doğa: Yıkıntı 181

Üçüncü Kısım
Giriş 229
7 Felsefe mi Bu? 240
8 Kitle Kültürünün Rüya Âlemi 279
9 Materyalist Pedagoji 315

Sonsöz: Devrimci Miras 359

Art-imgeler 369
Notlar 405
Kaynakça 507
Resimler 515
Dizin 517

Yayıncının Notu

Görmenin Diyalektiği, Susan Buck-Morss'un kendi sözü ile Benjamin'den yaptığı alıntıları birlikte kullanarak kurduğu bir metin yapısına sahip. Hem *Pasajlar*'ın yapısı hem de yazarın yaptığı tercihler nedeniyle, bu alıntılar sıklıkla kelime öbekleri, yan cümlecikler, seçilmiş cümle ve cümle parçalarından oluşuyor. Metindeki bağlamları içinde yazarın kastını daha iyi açığa vurduğunu düşündüğümüzden, *Pasajlar*'dan yapılmış bütün alıntıların çevirisinde, doğrudan *Görmenin Diyalektiği*'ndeki İngilizce çevirilerine bağlı kalınmıştır. Diğer yandan klasik alıntılama tarzının tercih edildiği ve Türkçesi bulunan diğer bazı eserlerin mevcut çevirilerinden tamamen ya da kısmen yararlanılmış ve belirtilmiştir.

Yararlanılan Benjamin çevirilerinden *Son Bakışta Aşk* için *SBA*, *Moskova Günlüğü* için *MG*, Baudeleare'in *Kötülük Çiçekleri* için *KÇ* kısaltmaları kullanılmıştır.

Bu kaynaklar için düşülen notlar dışındaki bütün kaynak gösterimlerinde belirtilen cilt, sayfa no, vb. yazarın kullandığı İngilizce ve Almanca kaynaklara aittir.

Alıntılarda yan yana kullanılan çift ve tek tırnaklar, alıntılanan yerde de alıntı olduğunu göstermektedir. Alıntı içlerinde köşeli parantez içinde üç nokta [...], alıntının kendisinden gelmekte, orada alıntılanmamış bir parça olduğunu, bir eksiltme olduğunu göstermektedir. Susan Buck-Morss'un alıntılarken kendi yaptığı eksiltmeler ise yalnızca üç nokta ... ile gösterilmiştir.

Walter Benjamin'in Türkçeye çevrilmiş eserleri için kitabın orijinal kaynakçasına ayrıntılı bir ek yapılmıştır (s. 507). Yazarın da belirttiği gibi, *Görmenin Diyalektiği* bir Benjamin-üzerine-kitap olmasına rağmen, okumak ve takip edebilmek için Benjamin okumuş olmak ya da işe Benjamin okuyarak başlamak gerekmiyor. Bunun nedeni kitap boyunca Susan Buck-Morss'un Benjamin'in

düşüncelerini kapsamlı bir şekilde aktarması. Benjamin okumuş olanlar için kendi Benjamin'lerini sınayacakları, olgunlaştıracakları bir metin söz konusu. Benjamin'i ilk kez bu kitapta tanıyacaklar için ise, yine de, Türkçe'ye hatırı sayılır ölçüde çevrilmiş olan Benjamin'in eserleriyle yola devam etmek son derece verimli olacaktır.

Son olarak, *Görmenin Diyalektiği*'ni keşfederek dikkatimize sunan ve bu güzel kitabı Metis koleksiyonuna dahil etmemizi sağlayan arkadaşım siyaset bilimci Aykut Çelebi'ye teşekkür etmek istiyorum.

Semih Sökmen
İstanbul, Aralık 2009

Önsöz

PEK ALIŞILDIK bir girişim değil bu kitap. Felsefi hakikatin kaynağı olarak kitle kültürünün enkazını ciddiye alan Walter Benjamin'in geliştirdiği görmenin diyalektiğinin yorumlanmasını içeren resimli bir felsefe kitabı. Otoritesini hiçbir zaman yazılmamış bir kitaba, Benjamin'in olgunluk yıllarının tamamlanmamış en büyük projesine borçlu: *Pasajlar Çalışması* (*Passagen-Werk*). Benjamin bize bir "eser" yerine, Paris'te şekillenen ve sonrasında dönüp Paris'i şekillendiren haliyle, on dokuzuncu yüzyıl sanayi kültürüne ilişkin bir yığın not bırakmıştır. Çok çeşitli tarihsel kaynaklardan yararlanarak derlediği bu notları, asgari düzeyde yorum ekleyerek dosyalamış ve fragmanların nasıl düzenlenmesi gerektiğine ilişkin sadece çok genel bazı ipuçları bırakmıştır.

Elinizdeki kitapta bu hiç yazılmamış çalışmanın fragmanlarına titizlikle bağlı kaldım. *Pasajlar*'a aşina olan bir okur bu çalışmayı burada aynen yayımlamaktan ziyade mimetik olarak ilerlediğimi ve Benjamin'in yaşayıp betimlediği dünyayı aydınlatmak için yer yer metnin dışına çıkarak açıklamalar sunmaya çalıştığımı fark edecektir. Bu araştırmacılık biçiminin Pasajlar projesini keşfetme ya da icat etme süreci olup olmadığını söylemek çok güç. Bu yüzden okuru baştan uyarmak gerek: Buradaki metin özgün Almanca ve Fransızca elyazmasının İngilizce için yapılmış bir özeti değil, farklı bir metindir — kendisini oluşturan tarihsel verilerin katmanları içinde derin bir uykuya dalmış olan *Pasajlar*'ın bilişsel ve siyasal gücüne hayat vermek amacıyla anlatılan bir hikâye-içinde-hikâyedir: Benjamin'in kendi tarihsel deneyiminin hikâyesi içinde on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin hikâyesidir.

Ancak belki de hepsinden öte, bu metin yorumlama sürecinin hikâyesidir. Benjamin'in *Pasajlar*'daki yorumlarının anlamı şifrelidir. Okura Benjamin'in niyetine dair çok az cevap verir ama birçok

ipucu sunar ve bu ipuçları bizi kaçınılmaz olarak metnin dışına yöneltir. Açıkça görülebileceği gibi, Benjamin çalışmasını müstakil bir edebi ürün olarak değerlendirmemize izin vermemiştir. *Pasajlar* bizi daha ziyade (ve bu onun siyasal gücünün önemli bir parçasıdır) kendi isteğimizi bile hiçe sayarak tarih detektifleri haline getirmekte ve eserin yeniden inşasına faal olarak katılmaya zorlamaktadır. Kanonun parçası yapmaya pek teşne olduğumuz parlak Benjamin yazıları, gerçekten de, metnin dışındaki dünyaya dair bir dizi açıklamadır (manşettir). Bu sayede *Pasajlar*'a girip ilerlememiz mümkündür. Benjamin bizi yorumlarının anlamının kilidini çözecek toplumsal ve tarihsel gerçeklik imgeleri aramaya zorlar, ki bu kitaptaki yorumlar da bunların önemini anlamamız için bir anahtardır. Ne var ki bu süreç içinde dikkatimiz yeni bir yöne çevrilecektir: Benjamin kimselere çaktırmadan spot ışıklarının altından uzaklaşmıştır ve bu ışık şimdi toplumsal-tarihsel olgulara ışık tutmaktadır. Ayrıca (ve bu Benjamin'in pedagojik başarısına delalet eder) Benjamin bize bu olguların siyasal anlamını kendi kendimize keşfettiğimizi hissettirir.

Benjamin çalışmasını tarihyazımı pratiğindeki "Kopernik Devrimi" diye nitelendirmiştir. Onun amacı şimdinin mitik dolaysızlığını yok etmekti, ama bunu, şimdi'yi, bunun sonucu olarak teyit eden bir kültürel sürem (*continuum*) içine yerleştirerek değil, tarihin "sürem"ini infilak ettirme gücü olan tarihsel kökenler burcunu keşfederek yapacaktı. Sanayi kültürü çağında bilinç, mitik ve düşsel bir durumda var olur ve bunun tek panzehiri tarihsel bilgidir. Ancak şimdiyi mitten kurtarmak için gereken özel tarihsel bilgiyi açığa çıkarmak kolay bir iş değildir. Bir kenara atılıp unutulan bu şey yaşayan kültürün bağrında gömülüdür ve tam da gücü elinde bulunduranların pek işine yaramadığından görülemez kalır.

Benjamin'in "Kopernik Devrimi" "tarih"i meşrulaştırıcı ideolojik işlevinden tek hamlede arındırır. Fakat tarih şimdiyi aldatıcı bir şekilde dönüştüren kavramsal bir yapı olarak terk edilirken, o aynı tarihin kültürel içerikleri de şimdiyi gündeme getirebilecek eleştirel bilginin kaynağı olarak kurtarılmaktadır. Benjamin kültür (alt ya da üst kültür) aktarımının (ki kurtarma operasyonu bakımından bu esastır) çok büyük öneme sahip bir siyasal edim olduğunun farkına varmamızı sağlar — kültür kendi içinde, verili olanı değiştir-

me gücüne sahip olduğu için değil, tarihsel hafıza kolektif siyasal değişiklik istencini önemli ölçüde etkilediği için bu öneme sahiptir. Hatta bu onun tek besin kaynağıdır.

Pasajlar hakkında yazmak tam da Benjamin'in sorunsallaştırdığı kültür aktarımı edimine bir örnektir. Bu tutum bahsettiğimiz projeyi aşırı yüklü bir kavramsal alana, biçim ile içerik arasında çok büyük bir çelişkiye müsamaha göstermeyecek bir alana yerleştirir. Fakat bence belli oranda bir gerilim kaçınılmazdır. Biçim açısından bakıldığında elinizdeki çalışma akademiktir; içerik bakımındansa her ne kadar akademinin kültür anlayışına yönelik bir protesto niteliğinde olsa da, akademik araştırma kurallarına da sıkı sıkıya bağlıdır. Fakat bu felsefi sıkılık mührünün tekelini akademinin kültür anlayışına vermek için de ortada siyasal açıdan meşru bir neden göremiyorum. Ayrıca şunu da eklemek gerek: *Pasajlar* hakkında popüler değeri yüksek kısa bir özet yapma seçeneği de, *Pasajlar*'da açıkça görüldüğü üzere, Benjamin'in bizi bu konuda uyardığı tehlikelerden hiçbir şekilde kaçınamayacaktı.

Bu kitap uzun olduğu gibi argümanları da karmaşıktır. Her şeyden önce okurun çaba harcaması şarttır. Fakat sadece akademik kültler dünyasına (ki bunların arasında Benjamin "kültü" artık önde gelen bir role sahiptir) adım atmış olanlara hitap eden bir entelektüel jargonla metnin iyice karmaşık bir hal almaması için, kendi adıma epey çaba gösterdim. Kitap uzmanlık isteyen bir bilgi gerektirmiyor. Herhangi bir şekilde felsefi bir altyapıya sahip olmak da şart değil; uzunca bir süredir önünde huşuyla eğilmemiz gerektiği öğretilen kültürel "hazineler" kanonu kadar, günlük hayatta karşılaştığımız sanayi kültürünün sıradan nesnelerinin de bize bir şeyler öğretebileceği önermesine açık olmak yeterlidir.

Cornell Üniversitesi Beşeri Bilimler Derneği'nden Andrew D. White'a 1982-83'te giriştiğim *Pasajlar* çalışmasına başlamamı sağlayan bir burs sağladığı için müteşekkirim. Deutsche Akademische Austauschdienst, 1984 güzünde Frankfurt am Main'da araştırma yapabilmem için cömert desteğini esirgemedi. Jürgen Habermas ve Leo Löwenthal en çok ihtiyaç duyduğum anlarda desteklerini esirgemediler. ABD, Almanya, Fransa ve SSCB'deki arkadaşlarımla yaptığım tartışmalardan çok şey öğrendim: Hauke Brunkhorst, Jacques Derrida, Miriam Hansen, Axel Honneth, Claude Imbert, Martin Jay,

Dmitri Khanin, Grant Kester, Burkhardt Lindner, Michael Löwy, Kirby Malone, Pierre Missac, Valery Podoroga, Gary Smith, Rolf Tiedemann, Heinz Wissmann ve Irving Wohlfarth. Seyla Benhabib, Paul Breines ve Carol Helberstadt ilk metinleri okuyarak, Leslia Gazaway, Dean Robinson, Schuyler Stevens ve Cyntia Witmann da araştırma sürecindeki çalışmalarıyla çok yardımcı oldular. 1985 baharında Benjamin üzerine bir seminere katılan lisans öğrencileri ilham vericiydi: William Andriette, Paul Ford, Daniel Purdy, Kasian Tejapira, Jennifer Tiffany, Sharon Spitz, Michael Wilson ve Jiraporn Witayasakpan. Michael Busch ve Joan Sage'in fotoğrafları ve sanat çalışması ve keza Helen Kelley'nin kamera çalışması bu esere çok önemli katkılardan biriydi. Resimler konusunda yardımcı olan danışmanlar ve fotoğrafçılar arasında Ardai Baharmast, Grant Kester, Kirby Malone, Ro Malone, Danielle Moretti, Norma Moruzzi, Dona Squier, Lean Ulansey ve Rob Young var. David Armstrong ve Airline Blaker metinleri hazırlarken yıllara bedel bir yardımda bulundular.

MIT Yayınlarından Larry Cohen'e bu projeye inandığı için teşekkür borçluyum. Desteğine minnettarım.

Çevirilere ilişkin bir not: Benjamin'in İngilizce çevirileri mevcut olduğunda bile kendi çevirilerimi kullanmış olmamın nedeni bunları yetersiz bulmam değil, her durumda belli bir yargıda bulunmayı ve özgün metinde daha açık bir şekilde ortaya çıkan anlam çağrışımlarından yararlanmayı zorunlu görmemdi. Ancak kimi zaman İngilizce çeviriler öyle ustacaydı ki, çevirmenlerin yeteneğine olan saygımdan ötürü çevirilerine sıkı sıkıya bağlı kaldım ve alıntıların yanında isimlerini verdim.

Birinci Kısım

Giriş

1852 YILINA AİT resimli bir Paris rehberinde, Seine ve çevresini topluca gösteren bir resimde şöyle yazar: "Pasajları hep birer iç bulvar gibi gördük, tıpkı bağlandıkları gerçek bulvarlar gibi. Sınai konforun yeni bir keşfi olan bu pasajlar, blok binalar arasında uzanan, üzeri cam kaplı, mermer duvarlı 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."[1]

Walter Benjamin en cesur projesine adını veren bu pasajlar hakkında şu yorumda bulunur: "Bu alıntı pasajların temsili bakımından *locus classicus*'tur*."[2] *Pasajlar* tarihsel malzemelerden —yani, kendi çağının selefleri olan on dokuzuncu yüzyıl binalarının, teknolojilerinin ve metalarının zamanı geçmiş kalıntılarından— "en somut şekilde"[3] oluşturulan bir "materyalist tarih felsefesi" olacaktı. Pasajlar modernliğin "kök-olguları" olarak, tarihin en son konfigürasyonlarının yorumlanması için gerekli malzemeleri sağlayacaklardı.

On dokuzuncu yüzyılın başında inşa edilen Paris Pasajları, modern ticari pasajların kökenidir. Kuşkusuz bu en eski, kök-alışveriş merkezleri felsefi ilham için çok sıradan bir alanmış gibi görünebilir. Fakat Benjamin'in meselesi, tam da günlük deneyim ile geleneksel akademik kaygılar arasındaki boşluğu kapamak, Heidegger'in yalnızca yapar gibi göründüğü dindışı dünyanın fenomenolojik yorumbilgisine gerçekten ulaşmaktı.[4] Benjamin'in gayesi materyalizmi tarihsel olguları konuşturacak kadar ciddiye almaktı. Projesi "felsefe tarihiyle bağlantılı olarak kişinin ne kadar 'somut' olabileceğini" sınamaktı.[5] Korseler, tüylü tozbezleri, kırmızı ve yeşil renkli taraklar, eski fotoğraflar, hatıralık Milo Venüsü resimleri, çoktan tarih olmuş yaka düğmeleri... "Bir gizli bağlılıklar dünyası"[6] ola

* *Lat.* en yetkili metin. –*ç.n.*



0.1 Choiseul Pasajı, Paris.

rak, ölmekte olan pasajlarda bir araya gelen, sanayi kültürünün seher vaktinden kalma bu tarihsel kalıntılar — işte somut, tarihsel göndergelerin takımyıldızı olarak felsefi fikirler *bunlardı*. Ayrıca "siyasal dinamit"[7] olarak, kitle kültürünün bu tür zamanı geçmiş ürünleri Benjamin'in kendi kuşağından —şu anda kitle kültürünün daha yakın uyutucu etkilerinin kurbanı olan— tarihsel özneler için Marksist ve devrimci bir siyasal eğitim de sağlayacaktı. Benjamin projenin ilk aşamalarında Gershom Scholem'e şöyle yazar: "Başarısız olma korkusunu bu denli içimde hissederek yazdığım hiç olmamıştı."[8] "Kimse çıkıp da işleri kendi açımdan kolaylaştırdığımı söyleyemez."[9]

Pasajlar "projesi" (Benjamin'in *Pasajlar* için en sık kullandığı isim)[10] ilk başta elli sayfalık bir deneme olarak tasarlanmıştı.[11] Fakat projenin "çok daha muammalı, mütecaviz yüzü, gündüzleri en uzak pınarlardan su içmesine izin vermediğimde geceleri rüyalarımda küçük hayvancıklar gibi inleyerek,"[12] yazarına rahat yüzü göstermiyordu. Benjamin bunu gün ışığına çıkarmak için —ve "benim için çok ölümcül olabilecek Gerçeküstücülük hareketine gözle görülür bir yakınlıktan ötürü"[13]— hem mekânsal hem de zamansal olarak zeminini genişletmeyi ve temelini derinleştirmeyi sürdürmüştü. *Pasajlar* en sonunda Eyfel Kulesi'nin katlarından yeraltı mezarlıklarının ve metroların cehennemine kadar tüm Paris'i avcunun içine alır; araştırması şehrin en ince tarihsel ayrıntılarının yüzyılı aşkın bir dönemini kapsar.

Benjamin *Pasajlar*'a 1927'de başlamıştır. Kesintiler olmakla birlikte üzerinde on üç yıl çalışır. 1940'ta Fransa'dan kaçma girişimi başarısızlıkla sonuçlanıp intihar ettiğinde proje hâlâ tamamlanmamıştır. Elli beş sayfalık bir deneme olarak düşünülen ilk plandan 1982 yılında ilk basıldığında bin sayfayı aşan muazzam bir malzeme ortaya çıkmıştır. Çalışmanın özünü Benjamin'in Berlin'de Staatsbibliothek'te ve Paris'te Bibliothèque Nationale'de bulduğu on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl kaynaklarından özenle seçilerek toplanmış tarihsel veriler oluşturmaktadır. Benjamin bu kaynakları kronolojik sırayla otuz altı dosya (ya da *Konvolut*'lar) haline getirmiş, her birine bir ad vermiştir. Benjamin'in yorumlarının arasına serpiştirilmiş bu parçalar 900 sayfayı aşmaktadır. Tematik açıdan çok gevşek bir şekilde düzenlenmiştir. Metindeki gizli anlamları çözebilmek için, Benjamin'in araştırmasını yönlendiren genel anlayışa ilişkin yetersiz ama çok değerli kanıtlar sunan bir dizi nottan (1927-29; 1934-35) ve ayrıca amaçlanan bölümlerin içeriklerini kısaca tarif eden iki Pasajlar "sunum"undan (1935 ve 1939) yararlanmak zorundayız.

Benjamin'in ölümünün ardından editör Rolf Tiedemann'ın titiz çalışmasıyla yayımlanan *Pasajlar*,[14] şaşırtıcı derecede zengin ve kışkırtıcı taslaklar, araştırma notları ve parça parça yorumlardan oluşan bir derlemedir. Bu önemli entelektüel simanın en önemli girişiminin pasajlar projesi olduğu buradan açıkça görülür. Ne var ki *Pasajlar*'ın kendisi bir varlığa sahip değildir — çalışmanın tama

mının bir taslağı olmadığı gibi, bir ilk sayfası da yoktur. Elinizdeki çalışmanın konusu işte bu namevcut metinlerdir.

Entelektüel biyografiler Benjamin'in düşüncesini genel olarak diyalektik denen üç gelişimsel aşamaya ayırmışlardır: 1924'e kadarki ilki (Gershom Scholem'le arkadaşlığının en güçlü olduğu) metafizik ve teolojik aşama; ikincisi (Berlin'de Weimar Cumhuriyeti'nin son yıllarında Bertolt Brecht'in etkisi altına girdiği) Marksist ve materyalist aşama; üçüncüsü de (Paris'te sürgündeyken Institut für Sozialforschung'a* girdiği ve düşünsel anlamda Theodor Adorno'ya yakın olduğu) bu birbirine karşıt ilk iki dönemi özgün bir sentez haline getirmeye çalıştığı aşama. *Pasajlar*'ın, ölümünden sonra yayımlanışının bir sentez olacağı ve daha önce yayımlanmış eserlerindeki teolojik çizgilerle materyalist çizgiler arasındaki sürekli muğlaklıkları çözeceği öngörülmüştü. *Pasajlar* gerçekten de Benjamin'in tüm entelektüel kişiliğini tek bir potada eritmiştir ve bizi önceki yazıları da dahil olmak üzere tüm başyapıtını yeniden düşünmeye sevk eder. Dahası parlak ama parça parça aforizmaların yazarı olmadığını da ispatlar. Pasajlar projesi çok daha özgün bir felsefi yöntem geliştirir; bunu, en iyi şekilde, "görmenin diyalektiği" diye nitelendirebiliriz.

Benjamin hakkındaki ikincil literatürde çoğunlukla yazarın üzerinde kimlerin (Scholem, Brecht ya da Adorno — ya da Bloch, Kracauer ve hatta Heidegger) belirleyici etkide bulunmuş olduğu incelenmiştir.[15] Buradaysa bir düşünürün teorilerini diğer teorilerle ilişkisi içinde tanımlayan akademik yorumbilgisel uzlaşımdan kasten uzak durulmuştur, çünkü bu tür bir yöntem, tüm entelektüel projenin kendi kendine göndermeli ve idealist kalması, tam da Benjamin'in eserinin kaçmaya çalıştığı akademinin köhne koridorlarına hapsedilmesi anlamına gelecektir. Bu yöntem ise kendi "görme diyalektiği"ne daha uygun, alternatif bir yorumbilgisel strateji deniyor — kavramsal imgeleri somut olarak, metnin dışındaki dünyaya göndermede bulunarak vurgulayan imgelerin yorumlayıcı gücüne yaslanıyor.

* Institut für Sozialforschung: Frankfurt merkezli Sosyal Araştırmalar Enstitüsü. Genellikle "Frankfurt Okulu" diye anılır. *–ç.n.*

Entelektüel olguları bir şeyin başka bir şeye —Benjamin'in benzetmesiyle "tespih taneleri gibi"[16]— bağlandığı mantıksal ya da kronolojik gelişim içinde kavrayan bir zihin için Benjamin'in çalışması pek tatmin edici değildir. Bu çalışma daha ziyade çocukluk dönemine kadar uzanan bilişsel deneyimlerin tetiklediği felsefi sezgilere dayalıdır. Bunlar yalnızca fotoğraf negatifinin "geliştirilmesi" (banyo edilmesi) anlamında "gelişir": Zaman hem tanımı hem de karşıtlığı derinleştirir, ama imgenin damgası baştan beri oradadır. Yazısının üslup ve ifade tarzı bakımından geçirdiği başkalaşımlara karşın, Benjamin inatla kendi felsefi sezgilerine tutunmuştu, çünkü bunların doğru olduğuna inanmıştı — hepsi bu kadar basit.

O halde nereden başlamalı?

1

Zamansal Kökenler

1

Köken (*Ursprung*) tümüyle tarihsel bir kategori olmasına karşın, yine de başlangıçlarla hiçbir ilişkisi yoktur [...] Köken sözcüğü, ortaya çıkan şeyin oluş sürecini değil, daha fazlasını, oluş ve ortadan kalkma sürecinden çıkan şeyi ifade eder. Köken, bir girdap gibi oluşun akışı içinde durur [...]; ritmi yalnızca çifte bir içgörüye açıktır.[1]

Pasajlar'ın kökeninden yalnızca tasarlandığı basit tarihsel zaman ve mekân anlamında bahsedebiliriz. Fakat "köken" Benjamin'in özgün felsefi anlamında, yani "oluş ve ortadan kalkma sürecinden çıkan şey" olarak anlaşılacaksa; o an (tartışmaya açık olsa da) 1924 yazı, mekân ise Paris değil, İtalya'dır. Benjamin buraya yalnız gitmiş, kızını ve altı yaşındaki oğlunu Berlin'de bırakmıştı. *Habilitationsschrift, Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Alman Trajik Dramasının Kökeni) adlı tezini kaleme almak ve bu sayede Frankfurt Üniversitesi'nde akademik bir mevki elde etmek istiyordu.

Kapri'de aralarında Ernst Bloch'un da olduğu Berlinli arkadaşlarının yanında kalmıştı. Benjamin'in eşi Dora Pollak'la evliliği kaç zamandır sallantıdaydı.[2] Otuz iki yaşına gelmiş olmasına karşın hâlâ ana baba parası yiyordu, hatta mali durumundaki dengesizlikten ötürü zaman zaman Berlin'de onların yanında kaldıkları da oluyordu. Babası yenilikçi kent projelerine (bir alışveriş merkezi ve buz pateni sarayı da dahil) yatırım yapan bir tüccardı, ama şansı her zaman yaver gitmiyordu. Benjamin babasının burjuva yaşam tarzına eleştirel, hatta alaycı bir tarzda yaklaşıyordu. Bu nedenle aralarındaki ilişkiyi "epeyce zedeleyen sert tartışmalar" çıkıyordu.[3] Gershom Scholem'e yazdığı üzere, Frankfurt'ta akademik bir mevki elde etmek "mali durumunun giderek artan bunaltıcılığından" kurtul-

ması için "son ufnuduydu".[4] Üstelik Almanya'daki astronomik enflasyon oranları da yaraya tuz biber ekmişti.[5]

Benjamin daha 1916'da Scholem'e "geleceğinin üniversitede felsefe eğitimi vermeye bağlı olduğunu" söylemişti. Nitekim Alman *Trauerspiel*'i üzerine çalışma fikri de bu dönemde şekillenmiştir kafasında.[6] Felsefi sorunlar o dönemde bile Benjamin'in zihnini meşgul ediyordu. Fakat burjuva felsefi metinler kanonu onda hiçbir zaman itaatkâr bir saygı uyandırmamıştı. Scholem'in hatırladığına göre, deneyim teorisini yetersiz bulduğu "Kant'a çizgiyi aşan saldırılarda" bulunmuştu[7]; "zihinsel fizyonomisi"ni "entelektüel bir hayvana" benzettiği Hegel'den ise "tiksiniyordu".[8] Keza yakın dönemin felsefi tartışmaları da ilgisini çekmiyordu.[9] Benjamin İtalya'ya vardıktan kısa süre sonra, Napoli Üniversitesi'nin 700. anma etkinlikleri münasebetiyle düzenlenen uluslararası felsefe kongresine katıldı. Scholem'e yazdığına göre, "filozofların uluslararası burjuvazinin çanak yalayıcılarının en fuzuli, bu nedenle de en düşük ücretlileri olduğu"na ilişkin inancı (Marksizmden değil, daha genel bir kültür eleştirisinden feyz alan inancı) daha da güçlenmişti.

> Gerçekten akademik iletişim derdinde olan tek allahın kulu yoktu. Bu nedenle tüm girişim, çok geçmeden, yabancılara kasabanın dört bir tarafında sayısız "indirimli tur" sağlayan Cooks Tur'un eline kaldı. İkinci gün başlarım konferansına dedim ve kalktım Vezüv'e gittim [...] geçen gün harikulade Pompeii Ulusal Müzesi'ndeydim.[10]

Benjamin'in 1923'te tezi için Frankfurt'u seçmesi entelektüel işbirliğinden[11] çok somut çıkarlara dayanıyordu. Johann Wolfgang von Goethe Üniversitesi yeni, liberal ve Yahudi profesörler için pek çok yere kıyasla daha açıktı. Ayrıca kendisinin burada bağlantıları vardı. Fakat heyecandan çok ümitsizliğin izlerini taşıyan Benjamin'in bu ihtimalin peşinden kerhen koştuğu anlaşılıyor.[12] Kabul etmek gerekir ki bireysel araştırmacılığın yalıtık yoğunluğunun keyfini sürüyordu ve burjuvazinin sosyal formalitelerinin ve özel-ailevi yaşam alışkanlıklarının pek çoğunu, hem de kendisine rağmen, benimsemişti. Ayrıca kendine özgü yazı üslubu ve o âna kadar yazmayı tercih ettiği konuların akademik niteliği dikkate alındığında,[13] kendisini akademik alan dışında bir yerde tahayyül etmek güçtü. Mesele geleneksel çözümlerin istenip istenmemesinden çok, *ola-*

naklı olup olmadığıydı. Benjamin zaten burjuva düzenin yıkılmaya yüz tuttuğuna inanıyor ve açıkçası kendi yaşam yolunun çok dikenli olduğundan şüpheleniyordu. Sonrasında, 1923'te Almanya'da seyahat ederken yazdığı "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti" adlı kısa bir yazısında, bu ruh hali açıkça görülebilir.[14] Benjamin burada her türlü kişisel çözümün uygulanabilirliğini sorgular ve burjuva çöküş olgusunun "bizatihi istikrar" halini aldığı o dönemin "kargaşası" dikkate alındığında, kendisi için "özel bir gerekçe" bulma girişimlerine direnir:[15]

Geçmiş onyıllardan türetilmiş güvenlik ve mülkiyet kavramlarına çaresizce saplanıp kalmak, sıradan yurttaşı mevcut durumun temelinde yatan, aslında son derece dikkate değer yepyeni istikrar unsurlarını algılayabilmekten alıkoyar. Savaş öncesi yıllarının göreli istikrarı işine yaramış olduğu için, kendisini mülksüzleştiren her durumu istikrarsızlık olarak görmekten bir türlü kurtulamaz. Oysa istikrar koşullarının ille de hoş koşullar olması gerekmez; savaş öncesinde bile kimi katmanlar için istikrar koşulları sefaletin istikrarı demekti[16] (*Son Bakışta Aşk*, hazırlayan: Nurdan Gürbilek, 1993, s. 56, bundan sonra *SBA*).

Özel ilişkiler dünyası da enflasyonun etkilerine karşı şerbetli değildi:

Bütün yakın insani ilişkiler, varlıklarını sürdürmelerini neredeyse olanaksız kılacak, delici, tahammül edilemez bir saydamlıkla aydınlanmış durumdalar. Çünkü bir yandan her türlü hayati ilginin merkezine paranın tahripkârlığı yerleşmiş; diğer yandan bu durumun kendisi, neredeyse bütün ilişki imkânlarına set çeken bir barikat. Dolayısıyla doğal olduğu kadar ahlaki düzlemde de hesapsız bir güven, sükûnet ve sağlık ortadan kayboluyor[17] (*SBA*, s. 57-8).

Benjamin bu metni Gershom Scholem'e, aynı yılın sonlarında Almanya'dan göç ettiği sırada bir parşömen tomarı halinde vermişti. Scholem yazının üzerinde sallanan neredeyse Nietzscheci kötümserliğe göndermede bulunarak şunları söyler: "Bunları yazan bir adamı Almanya'da tutan şeyin ne olabileceğini anlayamıyordum."[18] Nitekim Benjamin'i kendisiyle birlikte Filistin'e gelmesi için ikna etmeye çalışır. Benjamin de Scholem gibi Musevilik düşüncesine ilgi duymasına karşın felsefeyi teolojik terimlerle dile getirmeyi yeterli görüyordu.[19] Ayrıca sonradan, tam da "enflasyonun yıkıcı gelişimi ve kişilerarası ilişkilerdeki genel çöküş göç düşüncesini kendi-

si açısından yakıcı hale getirdiği" bir yılda bunun ciddi bir öneri olduğunu düşünecek olsa da, "Filistin konusunda ihtiyatlı bir yaklaşım sergiliyordu [...]."[20]

Bu ihtiyatlılığın gerisinde Benjamin'in kendi yaratıcılığının çöküş içindeki Avrupa'dan beslendiğinin farkında olması yatıyordu. Felsefi sezgilerine hakikat payı veren şey kendi tarihsel deneyimine kök salmış ve özel olarak bunları paylaşan kuşağa hitap ediyor olmasıydı. Bu iddia —ulusalcı dargörüşlülüğünden ötürü değil,[21] "tarımsal yöneliminde"[22] bir kaçış girişimi, sanayi-öncesi dünyaya yapay bir dönüş gördüğü için şüpheyle yaklaştığı Siyonizmden beslenen— kökten farklı bir toprağa taşındığında gerçekten de yaşama şansı bulamayabilir. Filozofun malzemesi zorunlu olarak çağdaş tarihsel gerçeklikti, üstelik bu gerçeklik artık kendisini bir çıkmaz sokağa sokuyor olsa da.

2

1924 yazında Benjamin'in kafasında bu düşünceler vardı ve yazarı henüz farkında olmasa da, içinde *Pasajlar*'ın kökenlerinin olduğu özgül burç, o yıldız kümesi oluşmaktaydı. Bu âna eşlik eden bir esin perisi vardı. Tıpkı Ariadne gibi, ona önünde uzanıyor görünen *cul de sac*'tan (çıkmaz sokak) çıkış vaat ediyordu. Fakat bu esin perisinin işlevi bir yandan buluştukları Akdeniz dünyasının antikliğine uygundu, diğer yandan en modern araçlardan yararlanıyordu: Bu peri devrim-sonrası Sovyet kültüründe bir oyuncu ve yönetici olarak faal bir rol oynayan ve aynı zamanda Duma Devrimi'nden bu yana Komünist Parti'nin üyesi olan Letonyalı bir Bolşevikti. Asja Lacis adındaki bu kadın, Benjamin'in sözleriyle, "'sıradışı bir komünistti'", "'tanıştığı en sıradışı kadınlardan biriydi'".[23] Benjamin'in Scholem'e haziran başından beri Kapri'den yazdığı mektuplar "şifreli anıştırmalar"la doluydu, ama Scholem "kopuk parçaları bir araya getirmeyi başarmıştı."[24] Benjamin bu kadına âşık olmuştu.

Asja Lacis anılarında ilk karşılaştıkları günden bahseder. Lacis bademi almak için bir dükkâna girmiş ama tek kelime İtalyanca bilmiyormuş. İmdadına hemen Benjamin yetişmiş ve söylediklerini tercüme etmiş. Sonra meydanda tekrar rastlaşmışlar ve tam bir bur

juva kibarlığıyla kendisini tanıtarak paketlerine yardım etmek istemiş. Asja Lacis bu ilk izlenimleri hakkında şunları yazar:

Küçük spot ışıkları gibi ışık saçan gözlükleri, gür koyu saçları, dar burnu, biçimsiz elleri vardı — paketler elinden kayıp gidiyordu. Kısacası varlıklı bir geçmişi olan sıkı bir entelektüeldi. Bana eve kadar eşlik etti, müsaade istedi ve ziyaretime gelip gelemeyeceğini sordu [...].

Ertesi gün çıkageldi. Ben o sırada mutfakta (bu göz kadar odaya mutfak denirse tabii) makarna pişiriyordum [...].

Makarna yerken şunları söylemişti: "İki haftadır dikkatimi çekiyor, beyaz kıyafetiniz içinde siz ve uzun bacaklı [kızınız] Daga meydanda yürümekten ziyade, sanki bir yerlere yetişiyorsunuz."[25]

Bu da Benjamin'in Scholem'e anlattıkları:

Burada pek çok şey oldu [...] çalışmamı kesintiye uğratmakla tehdit ettiği için çok iyi bir şey denilemez, ayrıca her türlü çalışma için vazgeçilmez olan burjuva yaşam ritmi için de sanırım pek iyi bir şey sayılmaz, ama canlılık kazanmak ve radikal komünizmin ne olduğunu yakından görme imkânı sağlayacağı için mutlak anlamda iyi bir şey. Rigalı bir Rus devrimciyle tanıştım [...].[26]

Geriye dönüp bakıldığında Benjamin'in "radikal komünizmin ne olduğunu yakından görme imkânı" elde etmiş olması, komünizmle bu kadar geç tanışmış olması kadar şaşırtıcı görünmeyebilir. Fakat ekonomik sistemden ziyade okula ve ailesine karşı isyan ettiği ve sınıfsal düzlemden çok, kuşak düzleminde bir toplumsal yenilenme savunduğu *Jugendbewegung** yıllarındaki anarko-sosyalist siyasetinden gerçekten çok uzaktı.[27] Benjamin Bolşevik Devrimi olduğunda devrime siyasal bakımdan çok az ilgi göstermişti,[28] oysa savaş sırasında Alman sol kanat komünistlerin, özellikle de Alman parlamentosu Reichstag'da savaş kredilerini onaylamayı reddeden Karl Liebknecht'in tutumuna hayran kalmıştı.[29] Alman Sosyal Demokrat Partisi'nin yeni-Kantçı, pozitivist Marksizm anlayışını entelektüel açıdan verimsiz ve sıkıcı bulmaması mümkün değildi. Fakat yine de içinde büyüdüğü ve şimdi ancak çöküşünü görebildiği burjuva dünyaya yönelik ısrarlı eleştirileri Marksist anlayışa yakındı.[30]

* 19. yüzyılın sonunda Berlin'de kurulan gençlik hareketi. –*ç.n.*

Benjamin kendisini her zaman kuşağının sol, hatta radikal entelektüelleri arasında görmüştü, ama savaş öncesindeki öğrencilik yıllarından beri parti siyasetine, içeriği nasıl olursa olsun, hep kuşkuyla yaklaşmıştı. 1913'te şöyle yazıyordu: "En derin anlamıyla siyaset ehven-i şerri seçmektir. Burada asla Fikir dediğin şey gün ışığı görmez, her zaman Parti önce gelir."[31] Benjamin'in aktif siyasete katılmamakta ayak diremesi Ernst Bloch'la tanıştıkları ilk günden beri hep bir tartışma konusu olmuştu ve, hatırlayalım, Bloch şimdi Benjamin'le birlikte Kapri'deydi. Benjamin'in ilk yıllarındaki teolojik yönelimi dikkate alındığında Bloch'un mesihvari Marksizm yorumlarına sıcak bakması beklenebilirdi. Fakat Benjamin Bloch'un düşüncesine kimi yönlerden yakınlık duymasına karşın, onun ampirik tarih ile teolojik aşkınlığı, Marx ile Kıyamet'i kaynaştıran bütünselleştirici düşüncesini kabul edemiyordu. 1919'da Bloch'un *Geist der Utopie*'sini (Ütopya Ruhu) bitirene kadar "zor sabretmişti".[32]

Genç Benjamin nesnel dünya hakkında metafizik bilgiye sahip olunabileceğine —hakikatin vahiy olarak "mutlak" felsefi deneyiminin mümkün olduğuna[33]— ve (idealizmin temel önermesinin aksine) bunun insana yalnızca kendi düşüncesini göstermekle sonlanmayacağına inanıyordu. Tarihte "'algılanabilir düzeyde nesnel bir şeyler'" olduğunda ısrar ediyordu.[34] Daha ilk andan itibaren Hegel'in tarihi anlamlı gören yaklaşımını reddederken,[35] diğer yandan nesnelerin içinde saklı olan anlamın onların tarihlerini çok kesin bir şekilde içerdiğine inanıyordu.[36] Scholem'in aktardıklarına göre, 1916'da,

> masasında üç başlı bir Mesih resminin kazılı olduğu Bavyera tarzı bir çini vardı; bana bunun gizemli tasarımının kendisini büyülediğini söylemişti [...]. Yirmilerde oğluna bir hediye aldığında bunun hakkında felsefi düşünümde bulunma eğilimindeydi [...]. Paris'teki odasında bir dövme sanatçısının [...kendisinin] özel bir gururla baktığı büyük bir deseni asılıydı.[37]

Tarihsel maddelere yönelik bu neredeyse büyülü bilişsel yaklaşım, Benjamin'in materyalizm anlayışının değişmez bir öğesi olarak kalmıştır. Scholem onun "uç nitelikteki bir formülasyonu"ndan bahseder: "'Kahve telvesine bakarak geleceği söyleme olasılığını içermeyen ve bunu açımlayamayan bir felsefe gerçek bir felsefe olamaz.'"[38] Bloch'un yorumuyla, Benjamin "sanki dünya dilden ibaret

retmiş gibi"[39] davranıyordu. Nesneler "sessiz"di. Fakat bu nesnelerin ifade (Benjamin açısından "dilsel") potansiyelleri bunları "adlandıran", bu potansiyeli insanların sözcük diline tercüme eden ve bu suretle bunları konuşturan dikkatli bir filozof için okunaklı hale geliyordu.[40] Marksizmde buna benzer bir nesne-dil teorisi yoktu. Fakat komünizmi Benjamin'in anladığı anlamıyla görev için ilahiyattan daha uygun kılan şey, komünizmin mevcut durumun gerçekliklerine sırtını dönmekten ziyade, bunları kalkış noktası olarak alması, mevcut sanayinin güzelliklerini kabul ederken kapitalist biçimine karşı çıkması ve dolayısıyla ütopik düşünürü gerçek tarihsel koşullar içinde düşünmeye teşvik etmesiydi. Dahası komünizmin evrenselciliği ilahiyatın dinsel sekterliğinin de ötesine geçebiliyordu ki Benjamin Museviliği ne kadar takdir etse de bu sekter yanını asla kabul etmemişti.

1923'te, "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti"deki kurtuluş ânı ilahiyat terimleriyle ifade edilmişti — böyle olmasa, derin karamsarlık barındıran bir yazıydı bu. Benjamin fakirlik ve yokluk çekenler "kendilerini öyle bir disiplin altına almalılar ki sıkıntı artık nefretin yokuş aşağı yolu değil, ibadetin yokuş yukarı yolu olmalıdır,"[41] diye yazıyordu. Scholem'in göç ederken yanına aldığı versiyon buydu. Yazı 1928'de yayımlandığında ise önemli bir değişiklik yapılmıştı: Artık sıkıntı "*cefa*nın yokuş aşağı yolu değil, *isyan*ın yokuş yukarı yolu" olmuştu[42] — "küçük değişiklikler," der Scholem.[43] Tümüyle haksız da sayılmaz. Gerçekten de Benjamin'in yaşadığı "siyasal radikalleşme"ye[44] ayak uydurabilmek için düşünce yapısında bu denli az değişikliğe gitmiş olması kayda değerdir. Scholem bu örnekten hareketle, Benjamin'in (Musevi) ilahiyatına bağlılığının ne kadar derin olduğunu göstermek istese de, aslında felsefi-tarihsel deneyimin kendisiyle karşılaştırıldığında ne kadar tali bir yere sahip olduğu görülür.[45] Dahası bu "küçük değişiklikler"in içerdiği siyasal anlamlar da kuşkusuz hayli derindi.

Asja Lacis'in çalışması Benjamin'e önce şu soruyu sordurmuştu: "İşvereninin proletarya olduğu bir ülkede entelijansiyanın durumu nedir? [...] Entelektüellerin bir proleter hükümetinden beklentileri ne olmalıdır?"[46] 1924 Lenin'in öldüğü yıldı, Sovyet kültür yaşamı hâlâ yeniliklere açıktı. Lacis, Komünist Parti'nin gerek estetik

tarzı gerekse de toplumsal içeriği bakımından radikal olan entelektüel öncüleri arasındaydı. Buluşmalarından bir yıl önce Münih'te Brecht'in ekspresyonist tiyatrosunda çalışmıştı. Nitekim sonrasında "Ajit-prop" yönetmeni Erwin Piscator'un yardımcısı olacaktı. Lacis kendi çalışmalarını toplumun devrimci dönüşümünün ayrılmaz bir parçası olarak görüyordu. Proleter çocuk tiyatrosu gibi bir yeniliğe imza atmış birisi olarak otoriter doktrin aşılama yönteminin antitezi olan bir devrimci pedagoji geliştirmişti: Çocuklar sahnede doğaçlama oyun oynayarak dikkatli eğitimcilere "hem eğitim verecek hem de öğreteceklerdi."[47] Bu tür pratikler Benjamin'in girmek için çabaladığı akademinin köhne salonları karşısında eleştirel bir duruşa sahipti.

Tez çalışmaları yavaş ilerliyordu. Lacis Kapri'de bu konuyu tartıştıklarını hatırlamaktadır:

"Alman Trajik Dramasının Kökeni" başlıklı çalışmasına dalmıştı. On yedinci yüzyıl Alman Barok tragedyasının analizini yaptığını, bu literatürü yalnızca birkaç uzmanın bildiğini —bu tragedyalar asla sahnelenmemişti— öğrendiğimde suratım düşmüştü. İnsan neden ölü bir edebiyatla uğraşsın ki? Bir müddet çıt çıkarmadı, sonra şöyle dedi: Birincisi ben estetik disiplinine yeni bir terminoloji kazandırıyorum. Çağdaş tiyatro tartışmalarında tragedya ve trajik drama[tiyatro] terimleri birbirinin aynıymış gibi, fark gözetmeden kullanılır. Ben bunlar arasında temel bir fark olduğunu gösteriyorum. Barok tiyatrolar dünyadan yana umutsuzluğu ve nefreti dile getirir — bunlar gerçekten hüzünlü oyunlardır.

[...]

İkinci olarak, incelemesinin yalnızca akademik bir araştırma olmadığını söyledi; çağdaş edebiyatın çok güncel sorunlarıyla doğrudan bir bağa sahipmiş. Çalışmasında Barok oyunları dilsel biçim arayışında olan, Ekspresyonizme benzer bir olgu olarak tarif ettiğini özellikle vurgulamıştı. Tam da bu nedenle, demişti, alegori, simge ve ritüel gibi sanatsal sorunlar bütününü bu denli ayrıntılı bir şekilde inceledim. Bu zamana kadar estetikçiler alegoriyi ikinci sınıf bir sanat aracı olarak gördüler. Alegorinin sanatsal açıdan fevkalade değerli bir araç olduğunu, dahası hakikati anlama noktasında belli bir sanat biçimi (*Wahrnehmen*) olduğunu göstermek istiyordu.[48]

Benjamin'in savunmasına karşın (Lacis'in üzerinden yarım yüzyıl geçtikten sonra aktardığı bu savunma, *Trauerspiel* çalışmasının amacının hâlâ en açık özetlerinden biridir) Lacis'in eleştirisi hedefine

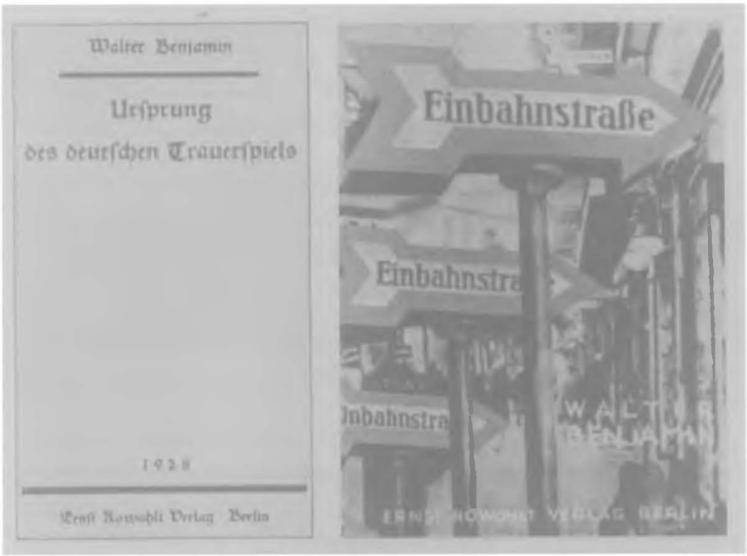
ulaşır. Benjamin yazının teorik girişini yapmakta büyük zorluk çekiyordu ve bunun tek nedeni âşık olduğu için kafasını toplayamaması değildi. Çalışmanın "tematik kısıtlılıkları" düşüncelerini dile getirmesini "güçleştiriyordu".[49] Yazının bir taslağını güze kadar tamamlamıştı ve hatta ortaya çıkan şeyden gayet memnun olmasına karşın[50] (komünizme olan yeni bağlılığından hiç iz taşımaz), aynı anda yeni bir yazı projesi formüle etmeye başlamıştı. Bu yazı, kendi verdiği adla, bu yaz mevsiminin "komünist sinyallerine" verdiği yanıtı simgeliyordu.

> bir dönüm noktasıydı bu [...] bende eskiden olduğu gibi modası geçmiş bir biçim altında düşüncemdeki güncel ve siyasal anları gizleme isteği değil, tersine geliştirme ve bunu deneysel olarak, uç bir biçimde yapma isteği uyandırmıştı. Doğal olarak bu, Alman edebiyatına ilişkin edebi yorumların arka plana itildiğini ima etmektedir [...].[51]

Yeni proje —"aforizmalarımdan, espri ve hayallerimden" oluşan "arkadaşlar için yazılmış bir kitapçık"[52]— pek çoğu günlük gazetelerde tefrika halinde yayımlanan kısa bölümler halinde yazılmıştı. Kitapçık halinde 1928'de *Einbahnstrasse* (*Tek Yönlü Yol*) adıyla* yayımlanmıştı ve içinde belki de en eski tarihli parça olarak "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti"nin gözden geçirilmiş, siyasallaştırılmış versiyonu da vardı.

Bu aforizmalar kitabı, tezin yazımıyla çakıştığı gibi, bunu baltalamıştı da. *Tek Yönlü Yol* Benjamin'in *Alman Trajik Dramasının Kökeni* ile damgasını vurmaya çalıştığı dünyanın geri döndürülemez geçişini anlatır. *Trauerspiel* çalışmasının arsız derecede soyut ve ezoterik olan yöntemsel girişinde eserin biçimi "felsefi tetkik" diye tanımlanır.[53] İçindeki felsefi "fikirler" teorisi Platon ve Leibniz'den Hermann Cohen'e ve Max Scheler'e kadar tüm geleneksel akademik felsefe kanonundan yararlanır ve aynı zamanda "o olmadan hakikatin düşünülemeyeceğini" söylediği "ilahiyat konusunu" onaylar.[54] "Kitabın sahte, evrensel tavrını" reddeden, "edebi bir çerçeve içinde gerçekleşen [...] her türlü edebi faaliyeti" verimsiz diye nitelendiren[55] ve bunun yerine "broşürleri, bildirileri, gazete

* *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999; *Son Bakışta Aşk* içinde, "Tek Yönlü Yol", çev. İskender Savaşır, İstanbul: Metis, 1993. –*ç.n.*



1.1 *Alman Trajik Dramasının Kökeni.*
1.2 *Einbahnstrasse – Tek Yönlü Yol,* Sasha Stone'un kapak dizaynı.

makalelerini ve pankartları" öven, yalnızca bunların "hazır dili"nin anında etki yaratabileceğini düşünen[56] *Tek Yönlü Yol*'un giriş kısmıyla bu kadar zıtlık içinde olan başka bir parça daha olamaz. Yazının ilk kısmının başlığı "Benzin İstasyonu"dur. Şöyle başlar: "Şu anda yaşamın inşası fikirlerden çok olguların gücünde saklı."[57] Ve bu tür inançların "makineler için yağ neyse toplumsal yaşamın devasa aygıtı için de o olduğuna" dair inancını belirterek sona erer: "insan gidip de bir türbinin üstüne makine yağını boca etmez; önceden bilmesi gereken, gözden ırak dişli ve eklemlere birkaç damla damlatır"[58] (*SBA*, s. 51). *Trauerspiel* incelemesi ile *Tek Yönlü Yol* arasında yazarın meslek anlayışı ezoterik tetkikçiden mekanik mühendise dönmüştür.

3

Trauerspiel incelemesinde temsilin soyutluğu, okuru, kendine penceresiz bir dünya yaratan metnin içine hapseder. On dokuzuncu yüzyılın havasız, döşemeli burjuva iç mekânlarında olduğu gibi insan klostrofobi tehdidiyle karşı karşıyadır.[59] Oysa *Tek Yönlü Yol* Gropius ya da Corbusier'in yeni mimarisinin tüm ışığına, havasına, geçirgenliğine sahiptir. Benjamin benzin istasyonlarının, metroların, trafik gürültülerinin ve neon lambalarının entelektüel yoğunlaşmayı tehdit eden dış dünyasını metinle bütünleştirmiştir. Bu maddi tözler bilişsel kıvılcımlar yaratan bir sürtünmeyle düşünceye musallat olur ve okurun kendi yaşamını, dünyasını aydınlatır. Çürüyen burjuva düzene ilişkin iç karartıcı betimlemeler, aforizma türünde çok çeşitli gözlemlerle yan yana yer alır: "Yazın şişmanlar ilgi toplar, kışın zayıflar."[60] "Otomobil Salgını: [...] Etiyolojisi: Kişinin genel çöküşten kurtulup en çabuk yoldan binmek için duyduğu gizli istek."[61] "Gerçek polemikler bir kitabı, yamyamın bir bebeği yemek için hazırlaması kadar şefkatle ele alır."[62] "Güney'deki dilencilerden şikâyet ediyoruz ama bunların ısrarcılığının bir araştırmacının zor bir metin karşısında gösterdiği inatçılık kadar meşru olduğunu unutuyoruz."[63] Tüm bunlar nicel farklılıklara ve nitel süreksizliklere bakılmaksızın, bir fotomontajdaki ya da Kübist kolajdaki pek çok farklı parça gibi bir araya getirilmiştir. Kısacası, *Tek Yönlü Yol* avangard, modernist bir estetiği temsil eder.[64]

Ne var ki bu iki eserin üslubu birbirine karşıt olmakla birlikte, eski moda eserin içeriği yenisiyle çarpıcı bir yakınlığa sahiptir. *Trauerspiel* çalışması alegoriyi teorik olarak "kurtarmaya" çalışır. *Tek Yönlü Yol* ise bunu pratiğe döker ve süreç içinde kurtuluşun anlamını dönüştürür. Alegorik nesne (trajik tiyatro) değil, alegorik pratik kurtarılmaktadır. Barok tiyatrolarda doğal imgeler —köpek, taş, yaşlı bir kadın, selvi ağacı— fikirlerin simgesel temsilleridir.[65] Benjamin'in modernist parçalarındaysa şehir ve meta imgeleri benzer işlevler görür: Bir "benzin istasyonu" (gördüğümüz üzere) entelektüelin pratik rolünü resmeder. "Eldivenler" modern insanlığın kendi hayvanlığıyla ilişkisinin simgesi olur.[66] Bazı başlıklar kendi

parçalı içerikleri üzerinde dükkân levhaları gibi sallanır ("Gözlükçü", "Pul Dükkânı", "Saat ve Mücevher Dükkânı", "Kuru Temizleme"); diğerleri dikkat çekmek için yazılan şehir buyrukları ("Dikkat Basamak!" "Dilenci ve Seyyar Satıcı Giremez!" "İlan Yapıştırmak Yasaktır!" "Tadilat Nedeniyle Kapalıyız!"), aksi takdirde özel pratikler diye görülüp karıştırılabilecek (yazmak, rüya görmek) şeylerin üzerine yapıştırılan kamusal ikazlar gibi iş görürken, "Yangın Alarmı" devrimci pratik tartışması konusunda bir uyarı işaretidir. *Tek Yönlü Yol* Barok tiyatronun abartılı retoriğini ve tumturaklı jestlerini taklit etmez. Benjamin'i güdüleyen şey, bu eski tiyatro türünü düzeltme arzusu değil,[67] alegoriyi gerçek hale getirme arzusudur. Alegorik tarz dünyanın parçalar halinde deneyimlenmesini görülür şekilde somutlaştırma olanağı verir Benjamin'e; burada zamanın akışı ilerleme değil, çözülme anlamına gelir.

Tek Yönlü Yol'un kimi parçaları şeylerin sosyal durumu hakkında herhangi bir trajik tiyatro eseri kadar hüzünlendirici ve melankolik bir yorumdur: Yıkıntılar halindeki şehirler,[68] boş sosyal ritüeller,[69] kaskatı derecede soğuk nesneler.[70] Fakat tatminin uçucu anları olarak sembolik ifadeye ihtiyaç duyulduğunda mutluluk anlarını —özellikle bir çocuk olarak ve de bir âşık olarak— anlatan başka şeyler de vardır. Donmuş doğa ve çürüyen nesneler alegori için yeterli imgeleri sağlıyorsa, uçucu maddeyi kurtarıcı bir ışık altında gösteren sembol imgeleri (*Trauerspiel* incelemesinin de savunduğu üzere[71]) organik doğadır, aktif ve canlıdır, bu nedenle de geri dönmez şekilde geçicidir. Âşık olmak üzerine:

> Hislerimiz, gözleri kamaşmış bir halde, kadının parlaklığında kuş sürüleri gibi uçuşurlar. Nasıl ki kuşlar bir ağacın yapraklarında sığınak ararsa, hislerimiz de sevdiğimiz bedenin gölgeli kırışıklarına, anlamsız hareketlerine ve gözle görülmez kusurlarına kaçıp saklanır, orada güvenle yatabilir.[72]

Çocukluğundaki okuma deneyimini hatırlar:

> Tam bir hafta boyunca seni kar taneleri kadar gizli ve yumuşak, yoğun ve kesintisiz sarmalayan metnin akışına bırakabildin kendini. Ona, metne sınırsız bir güvenle dalmıştın. Seni hep daha ötelere kışkırtan kitabın huzuru! [... Çocuk] nasıl uçuşan kar tanelerindeki biçim ve mesajları okuyabiliyorsa, dans eden harflerde de hâlâ kahramanının serüvenlerini okuyabiliyor. Soluğu, aktarılan olayları çevreleyen iklimin bir parçası; kitaptaki



1.3 Asja Lacis



1.4 Dora Benjamin

herkes onunla birlikte soluk alıp veriyor. Yetişkinlerden çok daha rahat kaynaşabilir anlatılan kişilerle. Olup bitenler, sarf edilen sözler, ona tarif edilemeyecek kadar dokunur ve ayağa kalktığında, okumanın karından beyaza kesmiştir[73] (*SBA*, s. 66-7).

Benjamin yazma deneyimini okumanın sembolik deneyimiyle karşı karşıya getirerek bunu alegorik bir tarzda tarif eder: "Tamamlanmış eser bunun anlayışının ölü maskesidir."[74] Benjamin'in meramı şudur: zamansallık ister alegorik tarzda (ebedi geçicilik olarak) ister sembolik tarzda (uçucu ebediyet) ifade edilsin, her deneyime girer, yalnızca Heidegger'in iddia edeceği gibi soyut olarak değil (varlığın "tarihselliği" gibi), somut olarak da. Sonsuza dek doğru olan bu şey ancak geçici, maddi tarih imgelerinde yakalanabilir. "[...] Biz siyah örtünün altında sürünürken yazının merceğine baka baka, hakikat sessiz durmayı ve sevecen görünmeyi reddeder, tıpkı bir çocuk ya da bizi sevmeyen bir kadın gibi."[75]

Hem *Tek Yönlü Yol* hem de *Alman Trajik Dramasının Kökeni* Ocak 1928'de Berlin'de Rowohlt tarafından yayımlandı. *Tek Yönlü Yol*'un ithafı, tıpkı başlığı gibi, tarihin geri döndürülemezliğini ve yeni olayların belirleyiciliğini ifade ediyor: "Bu sokağın adı, tıpkı

bir mühendis gibi yazarın yolundaki engelleri kaldıran Asja Lacis'e ithafen Asja Lacis Sokağı'dır."[76] Fakat *Alman Trajik Dramasının Kökeni*'nin ithafı geriye bakar ve hatırlar:

1916'da tasarlandı. 1925'te yazıldı.
O dönemde de, tıpkı şimdi olduğu gibi, eşime adanmıştır.[77]

4

Benjamin bu kitaplar yayımlanmadan bir yıl önce *Pasajlar* için ilk planlarını ve notlarını formüle etmişti. *Tek Yönlü Yol* gibi aynı "dindışı motifleri" (ama "şeytanca yoğunlukta") içerdiği gözleminde bulunarak, bu projenin *Tek Yönlü Yol* ile başlayan "üretim döngüsü"nü sonlandıracağını iddia etmişti, nasıl *Trauerspiel* çalışması Alman edebiyatıyla ilgili döngüyü tamamladıysa.[78] Fakat demin gösterdiğimiz anlamda, ilk "döngü"nün kapanmasıyla, geride *Trauerspiel* çalışmasının teorisi açısından esaslı hiçbir şey kalmamıştır.[79] Bu bizi Pasajlar projesinin kökenlerini iki "döngü"nün çakıştığı tarihsel anda aramaya ve bunları böldüğü iddia edilen iki eseri ayrıntılı olarak incelemeye itmektedir. *Pasajlar*, Benjamin'in kökenler tanımını trajik tiyatro türüne değil, kendi edebi üretimine uygulamasıyla şu iki karşıt hareket arasındaki girdapta ortaya çıkmıştır: *Trauerspiel* çalışmasının ortadan kaybolan, "modası geçmiş biçimi" ve bunun temsil ettiği burjuva entelektüel dünyası ile Benjamin'in "olma süreci"ni belirleyen yeni avangard edebi tutumu ve Marksizme olan siyasal bağımlılığı. Scholem'in de belirttiği üzere, bu "onun gerçek inançlarıyla tamamen örtüşmekteydi, çünkü Benjamin'in mizacı ona hiçbir zaman eski bir düşünce tarzına son nokta koyarak tekrar taptaze bir Arşimed noktasından başlama fırsatı vermemiştir."[80]

Kuşkusuz kendi karakterine uygun olmasına karşın, Benjamin'in konumu felsefi açıdan muğlaktı. Zamanın geri döndürülemezliği ve *Tek Yönlü Yol*'u belirleyen amansız çöküşün sonucu —hatta genel olarak hakikatin zamansallığı kavramı—, *Trauerspiel*'in felsefeyi ölümsüz fikirlerin temsili olarak gören metafizik anlayışıyla (sanki hakikatin burçları, "takımyıldızları", hakikatin en temel niteliği olduğu varsayılan bu geçicilikten etkilenmiyormuş gibi) çeli-

şiyor görünebilir. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse: Fiziksel dünyanın tarihsel geçiciliği bunun hakikatiyse, bunun hakkında *meta*-fizik spekülasyon yapmak nasıl mümkün oluyor? Benjamin'in o dönemdeki yanıtı görsel bir imgeydi: "Metafizik araştırma ile tarihsel araştırma arasındaki yöntemsel ilişki: Tersyüz edilmiş bir çorap."[81] Fakat bu şekilde mesele hallolmuş olmaz. Bu soruna ileride geri dönmemiz gerekecek.[82]

Kuşkusuz Asja Lacis'in Benjamin üzerindeki etkisi geri dönüşsüz ve belirleyici olmuştu. Lacis bu sayede Benjamin'in Filistin'e göç düşüncesini tamamen bir kenara attığını bile söyler.

> Bir keresinde [Kapri'de] İbranice bir metinle çıkageldi ve İbranice öğrenmeye çalıştığını söyledi. Arkadaşı Scholem kendisine orada garantili bir yaşam vaat etmişti. Dilim tutuldu, sonra birden sert bir tartışma başladı: Gerçek anlamda düşüncenin yolu, aklı başında ilerici insanların yolu bugün Moskova'ya çıkar, Filistin'e değil. Walter Benjamin Filistin'e gitmediyse bunun benim sayemde olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim.[83]

En azından, Lacis'in olayların akışını birbirine karıştırdığını söyleyebiliriz, çünkü Benjamin'in Filistin'e göç etmekte en kararlı olduğu dönem bu "sert tartışma"dan dört yıl (ve Moskova'ya seyahatinden bir yıl) sonrasıdır.[84] Nihayetinde onu Avrupa'da tutan Moskova yolu değil *Pasajlar* olacaktı. Fakat bir filozof, bir yazar ve bir insan olarak "canlılığını geri kazanması", işte bu Asja'nın marifetiydi.[85] Bir çifte uyanış olarak erotik ve siyasal olanın yaratıcı yoğunluğunu bilen biri için (burada çalışma ve tutku yaşamın birbirinden ayrı köşeleri olmayıp gerçekten iç içe geçmiştir) ilişkilerinin belirleyici önemi şaşırtıcı gelmeyecektir.

Neyse, sonuçta Benjamin yaşamında acele kararlar almamıştır. Berlin'e, karısı Dora ve oğlunun yanına geri döner.[86] Ayrıca Frankfurt'ta bir öğretmenlik görevi kapma konusunda da hâlâ ısrarlıdır. Nisan 1925'e gelindiğinde, Benjamin *Trauerspiel* incelemesini gözden geçirme işini bitirir. Bunun akademik geleneğin pek çok ilkesine meydan okuduğunu ve teorik özgünlüğünün başına dert açabileceğini biliyordu. Giriş, kendisinin de kabul ettiği üzere, "fazladan bir cüret"di, "yani bir bilgi teorisine girişten ne daha azı ne daha çoğu."[87] Fakat Benjamin başarı şansını, Lacis'in sonradan söylediği gibi, "naif" bir iyimserlik içinde değerlendirse bile, görünüşte ta-

mamen samımı bir teşebbüste bulunmuştu.[88] Çalışmasını mayıs ayında teslim eder ve değerlendirme komitesinden olumsuz cevap alır, ama cesur bir eser olduğu için değil, bir üyenin kendi sözleriyle, "tekrar tekrar denemesine karşın hiçbir anlam çıkarmayı başaramadığı" için.[89] Benjamin'e reddedilip küçük düşmektense *Habitilation* başvurusunu geri çekmesi tavsiye edildi. Eylül ayında gönülsüzce olsa da denileni yaptı. Ertesi bahar Frankfurt Üniversitesi'ne hitaben (ama Scholem'e gönderilen) yeni bir "önsöz" yazdı. Benjamin'in "en eşsiz satırları"ndan biri olarak gördüğü[90] yazı şöyleydi:

İkinci defa Uyuyan Güzel hikâyesini anlatmak istiyorum.

Uyuyan Güzel dikenli çalılarının arasında yatıyordu. Sonra bir gün birdenbire, üzerinden pek çok yıl geçtikten sonra uyandı.

Ama talihli bir prensin öpücüğüyle değil.

Onu genç aşçı uyandırmış, uyandırmasıyla birlikte de kulağına öyle bir yumruk yemişti ki ses tüm kalenin içinde çınlamıştı, neticede yılların biriken enerjisinin bir ürünüydü.

Aşağıdaki sayfaların dikenli çalıları ardında güzel bir çocuk uyuyor.

Aman ola, parıltılı bilgiyle donanmış talihli bir prensin buna yaklaşmasına müsaade etmeyin. Zira gelini öpmesiyle suratına tokadı yiyecektir.

İyisi mi başaşçı göreviyle yazar onu uyandırsın. Keskin çınlamasıyla bilgi salonlarını çınlatacak kulaklardaki yumruğun hanidir vakti gelmiştir.

İşte o zaman bu fukara hakikat uyanacak, hani yasaklı olarak kendisini bir profesör cübbesi içine kapattığını düşündüğü içindir ki yine kendisini modası geçmiş dingile bağlayan şu hakikat.[91]

5

Akademinin "modası geçmişti." Bir yazar olarak Benjamin'in kendisini "uyandıracak" kadar ehliyetli gördüğü metafiziğin uzun zamandır uyuyan hakikati yasaklı akademik cübbede başka türlü görünmeliydi. Bir alışveriş merkezinde daha uygun bir kıyafet aramak bu kadar saçma mıydı? Ernst Bloch, Benjamin'e *Tek Yönlü Yol* hakkındaki yorumunu gösterdiği günü şöyle hatırlar: "İşte —diye yazmıştım— felsefenin dükkân açılışı [...] vitrinde metafiziğin en yeni bahar modelleri", ve Benjamin memnun olduğunu açıkça göstermişti,[92] belki de moda simgesel olarak bir geçicilik metafiziğinin özünü ifade ettiği için. Benjamin'in *Pasajlar*'da yazdığı gibi: "Ebe-

di olan her halükârda bir fikirden çok, kıyafet üzerindeki buruşukluktur."[93] Fakat "çorabı tersyüz etmek" ve sorunu toplumsal-tarihsel konumdan görerek akademi dünyasını terk etmek Benjamin'in kendi entelektüel üretimini piyasa koşullarına tabi kılacağı anlamına geliyordu — burada moda şeyleştirilmiş, fetişleştirilmiş meta olarak ve sınıf ideolojisi olarak diğer gerçek yüzünü gösteriyordu. Serbest çalışan bir yazar olarak radyo ve gazeteler gibi kitle iletişim araçlarına erişme olanağı vardı. Kapitalist biçimine rağmen bu kültür aygıtlarını içeriden çökertmek mümkün müydü? Teknolojinin modern metropolde hem çalışma hayatı hem de boş zaman üzerindeki etkisi deneyimi parçalara ayırmaktı ve gazetecilik üslubu da bu parçalanmayı yansıtıyordu. Yeni teknolojinin biçimsel ilkesi olarak montaj, felsefi düşünüm için zorunlu olan bir görüş bütünlüğü sağlayacak şekilde bir deneyim dünyasını yeniden inşa etmekte kullanılabilir miydi? Dahası burjuva-kapitalist kültürün yüksek mercii olarak tüketim metropolünü, gizemlileştirici bir büyüleme dünyasından hem metafizik hem de siyasal bir aydınlatma dünyasına dönüştürmek mümkün müydü? Bu sorulara cevap bulmak *Pasajlar* projesinin amaçlarından yalnızca birkaçıydı. Benjamin gerçekten de ağır bir yükün altına girmişti.

Pasajlar çalışmasının temalarını kafasında şekillendirdiği 1920'lerin sonlarında sık sık Avrupa'da dolaşıyor ve düzensiz bir hayat sürüyordu. Eylül 1925'te İspanya üzerinden Napoli'ye geri döndü. Aynı yılın kasım ayında Asja Lacis'i Riga'da ziyaret etti; Lacis burada (illegal olarak) komünist tiyatro yöneticiliği yapıyordu. 1926'nın başlarında Berlin'e geri döndü; baharda Paris'e taşındı, burada "tam bir ortaklaşa yaşam içinde geçen yarım yılda" neredeyse her akşam Ernst Bloch'u görmüştü.[94] Güz onu bir kez daha Berlin'e atmıştı; yıl sonunda Lacis'i görmek üzere Moskova'ya gitti. Ertesi bahar ve yaz aylarında (Nisan-Ekim 1927) Paris'e geri döndü. Burada yine Scholem'i gördü (Scholem Kabalacı bir hareket olarak Sabetaycılık hakkındaki çalışmasına yeni başlıyordu) ve onun "biraz gösterişli özgüvenini" kabul etmekte zorlanmıştı;[95] fakat Scholem'in kendisine Kudüs'te kalıcı bir akademik makam kazandırma çabalarına ses çıkarmadı. Paris Pasajları'na ilişkin bir "deneme" için ilk notlarını bu yaz döneminde yazmıştır. Kasımda Berlin'e geri döndü. 1928 yazında ciddi ciddi Kudüs'e gitmeyi düşünüyordu. Yazın

karısı Dora'yla ayrıldılar; yavaş ve acılı boşanma süreci bir yıl sürdü. O kış iki ay Asja Lacis'le yaşadı; Lacis kasımda Sovyet Ticaret Heyeti'nin film departmanında çalışmak için Berlin'e gelmişti. Benjamin onun aracılığıyla Berlin'deki sol tiyatro çevresine dahil oldu ve Bertolt Brecht'le arkadaşlık kurdu. 1929 güzünde Lacis'le birlikte Frankfurt'a gitti. Königstein'da Taunus dağı yakınlarında Max Horkheimer, Theodor Adorno ve Gretel Karplus ile "unutulmaz" birkaç gün geçirdiler; bu zaman dilimi Benjamin'in felsefi yaklaşımında "tarihi" bir dönüm noktasına, "dikkatsiz, arkaik, doğaya karşı peşin hükümlü felsefe yapma çağının sonuna" işaret eder.[96] Benjamin *Pasajlar*'a ilişkin ilk notlarını bu küçük gruba okumuş, onlar da yeni felsefe yapma çağının bir modeli olarak bunu coşkuyla karşılamışlardı.

Benjamin 1930'da "yeni bir hayata" başladığından bahsediyordu.[97] Tarihsel an bundan daha hayırlı olamazdı. Dünya kapitalizminin içine düştüğü bunalım Almanya'yı işsizlikten kırıp geçiriyor ve bu durum Benjamin'in ekonomik durumunu tehdit ediyordu. Nitekim Nazileri iktidara taşıyan siyasal kriz, durumunu tümden çökertti. Mart 1933'te, Gretel Karplus'un tavsiyesiyle, Almanya'yı bir daha geri dönmemek üzere terk etti. Paris'e taşındı ve tekrardan *Pasajlar* projesine yoğunlaştı — bu kez Bibliothèque Nationale'de kapsamlı tarihsel araştırmalar yapacaktı. Brecht'le birlikte Danimarka'nın Svendborg şehrine (oğlu ve eski karısıyla San Remo'ya) yaptığı uzun ziyaretler haricinde, Benjamin ömrünün geri kalanını Pasajlar projesinin yalnızca bu şehirde tamamlanabileceği düşüncesiyle Paris'te geçirdi. Fakat şehir 1940'ta Hitler'in eline geçince ayrılmaktan başka çaresi yoktu. Sürgündeki Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü aracılığıyla bir Amerika vizesi alınca, Adorno, Horkheimer ve New York'taki diğer enstitü üyelerine katılma planları yapmış ve oradaki iltica günlerini öngörürcesine, o sırada çalıştığı bir metne "Central Park" adını vermişti. Fakat İspanya sınırını geçerken sorunlar yaşayınca, aşırı dozda morfin alarak kendi yaşamına son verdi. Pasajlar projesiyle ilgili iki *exposé* (sunum) ve birkaç dizi kavramsal nottan (Königstein'da okunanlar da dahil) oluşan araştırma notları, Paris'te bırakılmış ve bunlar günümüze kadar ulaşmıştır. 1982'de ilk yayımlandığında *Pasajlar*'ı oluşturan da bu parçalardı.

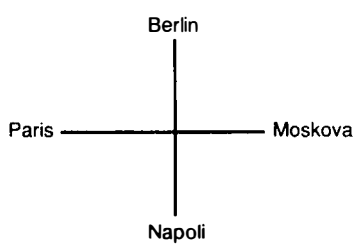
2

Mekânsal Kökenler

İNSAN BİR YÖREYİ, ancak olabildiğince çok boyutuyla algıladığı zaman tanıyor. Bir meydanın farkına varabilmek için, insanın oraya dört ayrı yönden yaklaşması, hatta orayı bu dört ayrı yönde terk etmesi gerek. Aksi halde oraya çıkacağınızı kavrayana kadar, meydan üç-dört kez hiç beklemediğiniz bir anda yolunuzu kesiyor. (*Moskova Günlüğü*, Alm. çev. Cemal Ener, Metis, 2001. Bundan sonra *MG*.)

Benjamin'in 1920'lerin sonu ve 1930'lardaki geçici varlığının altında *Pasajlar*'ı coğrafi olarak konumlandıran ve buna mekânsal bir düzen kazandıran bir yapı vardır. Bu düzen basit bir "Moskova yolu"ndan oluşmaktan ziyade dört noktanın dördünü de pusulaya yerleştirmiştir (Şekil A). Batı'da siyasal-devrimci anlamda burjuva toplumun kökeni Paris vardır; Doğu'da, bunun sonuna işaret etmesiyle aynı anlamda Moskova vardır. Güney'de Napoli, Batı medeniyetinin Akdenizli kökenlerini, mit kefenine sarılmış çocuğunu konumlandırır. Kuzey'de ise Berlin, yazarın kendisinin mit kefenine sarılmış çocukluğunu konumlandırır.

Şekil A



Pasajlar projesi kavramsal olarak bu iki eksenin sıfır noktasına yerleştirilmiştir, biri toplumsal ve teknolojik potansiyel bakımından ampirik tarihin ilerleyişini, diğeri tarihi ayrı ayrı tamamlanmamış bir geçmişin kalıntıları olarak tanımlar. Yalnızca şematik olarak değil, deneyimsel olarak da bu dört şehir *Pasajlar*'ı kavramak için kilit bir yere sahipti.

Napoli

Pasajlar burjuva medeniyetinin kesintisiz şeceresini ve Batı emperyal tahakkümünün ebedi doğruluğunu temsil etmek için ideolojik bir girişim olarak on dokuzuncu yüzyıl neoklasisizmini inceleyecekti. İtalya'nın klasik yıkıntılarında gözle görülebilen tarihsel çözülme, bu tür mitik-zamansal iddialara meydan okuyor, bunun yerine imparatorlukların geçiciliğini ifade ediyordu. 1924'te Benjamin, Lacis'le birlikte bu yıkıntıları dolaşmıştı.[2] Fakat birlikte bir makale yazmaya koyulduklarında bugünkü çürüme sürecini ele almışlardı. Makale çağdaş Napoli'nin bir tasviridir: Merkezi "gözeneklilik" imgesi (bunu Lacis önermişti) modern kapitalizmin —kamusal ile özel, emek ile boş zaman, kişisel ile komünal arasındaki— yapılaştırıcı sınırlarının henüz kesinleşmediği gerçeğini yakalıyordu: "Nasıl ki oturma odası sokakta yeniden ortaya çıkıyorsa, [...] aynı şekilde sokak da oturma odasına göç ediyor"[3]; "Uyuma ve yemek için belirlenmiş bir saat, hatta bazen bir mekân bile yok."[4] Marksist teorinin bir geçiş toplumu olarak kavramsallaştırdığı şey burada mekânsal anarşi, toplumsal karışmışlık ve hepsinden öte kopukluk imgeleriyle belirmektedir: "İnşa ve faaliyet iç içe geçer [...]. Tanımdan, basımdan kaçınılır. Hiçbir durum sonsuza dek sürme niyetinde görünmez; hiçbir biçim 'bu şekilde ve başka türlü değil' iddiasında değildir."[5]

İtalya'nın güneyinde kapitalizm öncesi düzenin boş ve çatırdayan kabuğunda, modern toplumsal ilişkiler sarsıntılı ve eşitsiz bir şekilde yükselmektedir. Benjamin teorik genellemelerden kaçınarak bu hakikati bir anekdotun görsel hareketiyle sunar:

İğne atsan yere düşmeyecek kadar kalabalık bir meydanda şişman bir kadın yelpazesini düşürüyor. Çaresizce etrafına bakınıyor, eğilip kendisi ala-

mayacak kadar şekilsiz. Sonra ortaya birdenbire bir kavalye çıkıyor, bu işi elli liraya yapmaya hazır. Pazarlığa tutuşuyorlar ve kadın yelpazesini on liraya alıyor.[6]

"Napoli" dolandırıcılığın rutinleşmesinden ve dilenciliğin kişiselleşmesinden —"fukaralığın ve sefaletin çocuklara gösterildiği kadar bulaşıcı göründüğü" Napoli'nin azgelişmişliğinin özel olarak kapitalist biçiminin dışavurumlarından— bahseder.[7] Benjamin ve Lacis işçi sınıfının örgütsüzlüğünden bahseder: "Tefeciler ve loto aracılığıyla devlet proletaryayı ahlaksızlık çukurunun dibinde tutuyor: Bir eliyle verdiğini öbür eliyle alıyor."[8] Bu sınıf için özbilinç siyasal olmaktan çok teatraldir.

En sefil insan bile her çürümüşlükte, her Napoli sokak yaşamının bir-daha-dönmeyen imgesinde bir rol oynaması, fukaralığın sefasını sürmesi ve büyük panoramayı takip etmesi anlamında çifte bilinçle kendisinin hâkimidir.[9]

Geleneksel yaşam, şimdi hariç, bir turist etkinliği gibi devam eder — her şey para içindir. Turlar ve Pompeii kalıntılarının kopyaları satılıktır;[10] yerliler turistler için para karşılığında dillere destan olmuş elleriyle makarna yeme gösterisi yaparlar.[11] Sanatçılar birkaç bozukluk karşılığında eserlerini pastel boyalarla sokaklara yaparlar, ta ki sokaktan geçenler üzerlerine basa basa ayaklarıyla silene kadar orada kalırlar.[12] İnekler beş katlı apartmanlarda saklanır.[13] Siyasal olaylar şenliğe dönüştürülür.[14] Ortada ne antik ne de modern bir toplum vardır, yalnızca şehrin hızla çürümesinin salıverdiği ve hatta beslediği doğaçlama bir kültür söz konusudur.

"Napoli" denemesi *Frankfurter Zeitung*'da 1926'da yayımlandı. Bu parçayı bugün bile pazar gazetelerinin "seyahat" eklerini kaplayan yazılarla karşılaştırmak gerekir. Hiç de mizah ya da eğlenceden yoksun değildir. Açıktan bir siyasal mesaj yoktur. Daha ziyade okurun pek fark edemediği bir deney yapılmaktadır, bir şehrin sokaklarında yürüyen bir insanın topladığı imgeler idealist edebi üslubun tersi şekilde yorumlanabilir. İmgeler öznel izlenimler değil, nesnel izlenimlerdir. Olgular —bina, insan hareketleri, mekânsal düzenlemeler— tarihsel olarak geçici bir hakikatin (ve tarihsel geçiciliğin hakikatinin) somut bir şekilde ifade edildiği bir dil olarak "okunur" ve şehrin toplumsal formasyonu, algılanan deneyim içinde okunak-

lı hale gelir. Bu deney *Pasajlar*'ın yöntemi açısından merkezi bir anlama sahip olacaktı.

Moskova

1926-27 dönemecinde Benjamin Moskova'ya gider. Rusça bilmediğinden ötürü insanlardan yalıtılan Benjamin, Devrim'in varlığını Lacis'le birlikte Napoli denemesinde kullandıkları türde bir imge analizi —benzer bir duyumsal zamansallık deneyimi— yoluyla görmeye çalışmıştır. Niyetini Martin Buber'e belirtmiş, o da *Die Kreatur* adlı dergisine Moskova hakkında bir deneme yazmasını istemiştir.

> Sunumda teori tümden dışarıda bırakılacak [...]. Moskova şehrini öyle bir tarzda sunacağım ki "olgusal olan her şey zaten teori" olacak [bu tabir Goethe'den alınmıştır], böylece her türlü tümdengelimsel soyutlamadan, her türlü öngörüden ve hatta, sınırlar dahilinde, her türlü yargıdan kaçınmış olacağım [...].[15]

Makalede, Benjamin'i Moskova'da derinden sarsan "somut yaşamgörünüşleri"nin "teorik bir gezinti olmadan" kendi "içsel konumlarını" siyasal bir anlamda dışa vurmaları sağlanır.[16] Napoli gibi Moskova da geçiş halinde aktarılır, köy unsurları hâlâ şehirle "saklambaç" oynamaktadır.[17] Fakat buradaki geçiş sosyalizme geçiştir, dolayısıyla Napoli'de yaşama tiyatro hissi veren geçicilik niteliği burada "her yaşamı, her günü, her düşünceyi ... bir laboratuvar masasına" yerleştirmektedir.[18] Napoli'de geçicilik kadere terk edilmiş toplumsal sonuçların istikrarsızlığını ve dengesizliğini ifade ederken, Moskova'da büroların ve araba duraklarının değişen mevkileri ve mobilyaların sürekli yeniden düzenlenmesi özbilinçli bir tavırdır, toplumun "şaşırtıcı deneyciliğini" ve "eylemliliğe koşulsuz hazır olduklarını" gösterir.[19]

Gelgelelim Moskova'daki imgeler çift anlamlıdır. Dilenme "ölüm döşeğindeki bir şirket" olarak vardır, toplumdaki "en önemli temelini", yani "toplumun vicdan azabını" kaybetmiştir;[20] fakat aynı anda, NEP adı verilen Yeni Ekonomik Politika da yeni bir parasahibi sınıf yaratmaktadır. Napolililer geçmişlerini yabancılara satarken, Rusya'da proleterler bizzat müzeleri ziyaret ediyor ve kendilerini burada huzurlu hissediyorlardı.[21] Moskova'nın köyü andıran mey-

danları Avrupa'da olduğu gibi anıtlar tarafından "aşağılanıp yok edilmemiştir".[22] Fakat Lenin ikonları Devrim'in turistik eşyaları gibi satılmaktadır; Devrim tıpkı kendisinden önceki din gibi şeyleşme ve kendisini yaratan insanları tahakküm altına alma tehlikesiyle karşı karşıyadır.[23] Bu imgelerin çift anlamlılığı, egemenliği hangi sınıfın elinde tuttuğunun fark yarattığını —ama aynı zamanda bu şekilde geleceğin garanti altına alınmış olmadığını da— gösteren kanıtlardır.[24]

Benjamin'in Devrim'in başarısı için kritik anın nerede yattığına ilişkin hisleri kayda değerdir. Bu eşik, üretim kotaları alanında değil, siyasal iktidar ile tüketici gücü arasındaki bağlantıda yatmaktadır. Kapitalizmde, "bütün güç parasal açıdan hesaplanabilirken", Rusya'da NEP sayesinde palazlanan kişiler partiden uzakta tutularak Sovyet devleti "paranın güce dönüşebilirlik" ile bağını "koparmıştır".[25] Devrim'in başarısını bu "olmazsa olmaz koşul" belirleyecektir:

> [...] asla (mesela bir zamanlar Kilise'nin bile başına geldiği gibi) bir iktidar karaborsası açılmamalı. Avrupa'daki iktidar ve para ilişkileri Rusya'ya da sızarsa, o zaman belki ülkeye, hatta partiye bir zeval gelmez ama bu kesinlikle Rusya'da komünizmin sonu olur. Buradaki insanlarda henüz Avrupai tüketim kavramları ve tüketici ihtiyaçları gelişmemiş. Bunun nedeni her şeyden önce ekonomik. Ancak buna ek olarak kurnaz bir parti stratejisinin söz konusu olduğu da söylenebilir: Batı Avrupa'daki tüketim seviyesine erişmek için, Bolşevik bürokrasinin ateşle imtihanı, özgürce seçilen bir anda ve zaferden yana mutlak bir güvenle çelikleştirilen bir strateji.[26]

Sovyet toplumu "devrimci çabanın teknolojik bir çabaya dönüşmesi" sürecinden geçiyor ve toplumsal değişiklikten çok, "elektrifikasyon, kanal yapımı ve fabrikaların inşası"[27] gibi yakıcı sorunlarla boğuşuyordu. Aynı zamanda ve zaten tam da bu nedenle Benjamin için Parti'nin kitle tüketimine karşı tavrı bu denli kritiktir, devrimin sorunu toplumsaldır, ekonomik değil. Üretim düzeyini artırmak, toplumun yalnızca maddi değil aynı zamanda estetik ve komünal ihtiyaçlarını da karşılayabilecek şekilde yokluğun kaldırıldığı bir toplum amacına ulaşmak için bir araçtır yalnızca. Kolektif fantazinin parlaklığı bu ihtiyaçların sağlıklı bir şekilde karşılanması noktasında kritik bir göstergedir. Benjamin dilsel-olmayan ifadelerin analiziyle sınırlı tutulduğunda bu kolektif fantaziyi popüler

kültürün gayriresmi biçimi içinde, yani şehrin kar kaplı sokaklarına renk veren geçici sergilerde ve pazarlarda seyyar satıcıların izinsiz sattığı zaruri olmayan mallarda bulur: Kâğıt balık, resimli kitaplar, lake kutular, Noel süsleri, özel fotoğraflar, konfeksiyon malları ve daha bir yığın şey: "ayakkabı boyası ve yazı malzemeleri, mendiller, oyuncak kızak, çocuklar için salıncak, kadın iç çamaşırları, oyuncak kuşlar, elbise askıları [...]"[28]

Metalar burada başka ülkelerde olduğu gibi (daha önceki dönemde görülen dinsel semboller gibi) toplumsal dönüşüm için fantazi enerjisini şeyleştirilmiş biçimde muhafaza etmektedir. Fakat sosyalist birikimin zorunlu ihtiyaçları bu enerjinin üretime aktarılmasını gerektirirken, diğer yandan tüketim belirsiz bir tarihe ertelenmektedir. Ayrıca Moskova'nın sokak pazarlarının gayriresmi kültürü, kolektif fantaziyi ifade ettiğinde bile, bunu çoğunlukla sanayi-öncesi bir kılıkla yapar. Yeni teknoloji içinde insani ve kültürel potansiyeli keşfeden deneyciler olarak toplumsal açıdan yararlı olan sanatçıların kazandığı yeni önem bundandır. Ayrıca başka bir sonuç da Parti'nin içinde bulunduğu ikilemdir. Ekonomik devrim kendi amacı olan kültür devriminin ön şartıdır, fakat ilkini başarmak için mücadele ederken diğeri boşlanmakta, hatta bastırılmaktadır. Sovyetler Birliği'nde ekonomik planlama üstünlüğü ele geçirdikçe, resmi kültürün kendisi gericileşmektedir.

Şu anda Rusya'da Avrupai değerlerin çarpıtılmış, içi boşaltılmış bir tarzda popülerleştiği açıktır, bunun için emperyalizme teşekkür borçlular. İkinci akademik tiyatro —devlet destekli bir enstitü— tozlu bir antik Yunan kalıntısının bir Alman saray tiyatrosunda olduğu kadar sahte bir şekilde ortada dikili olduğu bir *Oresteia* oyunu sunmaktadır.[29]

Avangard deneylere artık destek çıkılmamaktadır:

Biçime dair tartışmalar iç savaş döneminde hâlâ önemsiz sayılamayacak bir rol oynuyordu. Şimdiyse kesilmiş durumda. Ayrıca bugün bir eserin devrimci bir tutuma mı yoksa karşıdevrimci bir tutuma (*Haltung*) mı sahip olduğunu biçimin değil konunun belirlediği, resmi öğreti olarak yerleşmiş durumda. [...] Entelektüel her şeyden önce bir memur konumunda; sansür, adliye, maliye bölümlerinde çalışıyor ve yıkıntıdan sağ çıkabilirse eyleme katılıyor — fakat Rusya'da bu iktidar anlamına geliyor. Entelektüel [orada] egemen sınıfın bir parçasıdır.[30]

Benjamin iki ay boyunca (6 Aralık-1 Şubat) Moskova'da masraflarını Sovyet devletinin karşıladığı bir otelde kalmış ve Sovyet kültür yaşamını gözlemlemiştir.[31] Benjamin Rusya'ya bağlılık düşüncesiyle gelmişti, hem Asja Lacis'e hem de Komünist Parti'ye.[32] Seyahat güncesinden de görülebileceği üzere,[33] her iki beklenti de hayal kırıklığıyla sonlanmıştı. Benjamin'in temasa geçtiği sanatçılar ve entelektüeller, devrim partisine bağlılığın entelijansiyanın devrimci çalışma olarak gördükleri şeyin bastırılmasını talep etmeye başlamış olmasıyla kendilerini tam bir çıkmazda hisseden sol-kültür muhalefeti üyesi aydınlardı. Sinir bozucu olmakla beraber, sonuçları tepeden belirleyen burjuva merkezlerde (Berlin, Paris) yeni teknolojik biçimlerin geliştirilmesi konusunda çok daha fazla özgürlük vardı. İki alternatif ortaya çıkıyordu: özgürlük olmadan güç ya da güç olmadan özgürlük. Oysa entelektüellerin gerçek anlamda bir sosyalist kültürün yaratılmasına katkıda bulunma potansiyelleri her ikisini de talep ediyordu ve bu ikisi hiçbir yerde bir arada değildi. Benjamin günlüğünde bu ikilemin anahatlarını çizer:

> Parti içinde: Kendi düşüncelerinizi bir bakıma verili bir güç alanına yansıtabilmenin getirdiği büyük avantaj. Ama sonuçta Parti dışında kalmanın kabul edilebilirliği konusundaki belirleyici sorun, insanın burjuvazinin saflarına geçmek ya da çalışmalarına zarar vermek zorunda kalmadan kendine elle tutulur ve nesnel yararlar sağlayan bir konuma yerleşip yerleşemeyeceğidir. [...] Benim yasadışı, müstear kimliğimin burjuva yazarlar arasında bir anlamı olacak mı? "Materyalizmin" bazı uç yorumlarından uzaklaşmamın, çalışmalarım açısından belirleyici bir yararı olacak mı, yoksa bu tartışmayı Parti içinde mi aramam gerekiyor?[34] (*MG*, s. 97)

Partiye katılmamanın bir hata olduğunu kabul etmesine karşın, yine de kendisinin "solda duran dışarıdan bir gözlemci" olarak bağımsız bir konuma çekildiğini hisseder; bu tür bir konumun ekonomik olarak garanti altına alınıp alınamayacağını merak eder, "bu durum bu zamana kadarki çalışma alanımda bana geniş çaplı üretim yapma olanağı tanımaya devam edecektir."[35]

Benjamin bu noktada Lacis'le değil, Bernhard Reich'la arasında geçen bir konuşmayı aktarır. Reich, zamanında bir komünist olarak Rusya'ya göç etmiştir, ama şimdi partinin kültür çizgisine eleştirel yaklaşan bir tiyatrocudur.[36] Reich yalnızca Benjamin'in Sovyet entelektüel çevrelerine girmesini sağlayan kişi değildi; aynı zaman-

da Lacis'le gönül ilişkisi vardı ki bu ilişki sonradan evliliğe dönüş müştü. Benjamin'in kaldığı süre zarfında (Reich'in apartmanına taşınana değin) Lacis çoğunlukla bir sanatoryumdaydı, "sinir krizi"ni geçirmişti; yalnızca gündüzleri Benjamin'le birlikte olmak için dışarı çıkabiliyordu ama birlikte geçirdikleri zaman kısıtlıydı. Ne Lacis ne Benjamin ne de Reich ilişkilerinde tekeşlilikten yanaydı.[38] Fakat Benjamin'in içinde bulunduğu durumun duygusal acısı günlüğe damgasını vurur; üstelik olayları az ama öz bir üslupla anlatışı her defasında tam bir açıklamada bulunmasını engeller. Benjamin ziyaretinin başlarında Lacis'e kendisinden bir çocuk sahibi olmak istediğini söyler.[39] Ama sonra geri durur, hatta zaman zaman Lacis' ten bile fazla. Buluştuklarında huzura hasret kalırlar. Yaptıkları tartışmalar hararetli, duygusal anlar geçicidir. Benjamin duygularını yazıları aracılığıyla iletir; Lacis bağımsızlığını siyasal anlaşmazlıklar üzerinden ortaya koyar. İlişkileri bir kuvvet alanında dengede durmaktadır, sanki gerilimin çözülmesi kişisel düzlemde olduğu kadar siyasal düzlemde de tehlike yaratacaktır.

Benjamin'in edebi metinler hakkındaki yorumları eleştirel olarak yalnızca kendi yaşadığı deneyimlerin alegorileri olarak tarif edilmiştir.[40] Gerçek tam tersi de olabilir: Benjamin kişisel yaşamını simgesel olarak, toplumsal gerçeğin bir alegorisi şeklinde algılamış ve hiçbir bireyin çözümlü ya da olumlu olmayan bir toplumsal dünyada böyle bir yaşam süremeyeceğini anlamış olabilir. Benjamin'in Moskova günlüğünü okuyan biri tahammülsüzlük hissi duyar (Lacis'in de hissiyatının o dönemde bu yönde olduğunu anlayabiliriz). Bu adamın karakterinde neden daha fazla Jack Reed yoktu; neden kendisini sevgiye ve siyasete adayamıyordu? Moskova'daki son günlerinde koleksiyonu için Rus oyuncakları almakla uğraşır. Asja' yla son buluşması diğerleri gibi sonuçsuz kalır. Günlüğüne en son şunları yazar: "İlk başta yürüyüp köşeyi döndüğünü zannettim, sonra tamamen gözden kayboldu. Büyük bavulumu dizime doğru kaldırıp alacakaranlık sokaklarda gözyaşları içinde istasyona yürüdüm."[41] Güçsüzlüğü çocukça mıydı bilgece miydi? Yoksa her ikisi birden mi?

Paris

Benjamin Moskova'yı ziyareti sırasında Jula Cohn'a şöyle yazar: "Pek çok durum bugünden itibaren Rus dergilerine dışarıdan birçok makaleyle katkıda bulunacağımı gösteriyor ve belki de [*Büyük*] *Sovyet Ansiklopedisi* için önemli işler yapabilirim."[42] Aslında Benjamin *Ansiklopedi*'ye hepi topu bir makale yazar, o da Goethe hakkındadır.[43] Goethe'nin çalışmalarının üretimi, algılanışı ve tarihsel aktarımı üzerinde sınıfların sahip olduğu etkilerin berrak bir dille yazılmış, fevkalade özgün bir yorumudur. Fakat Sovyet yazı kurulu (ironik bir şekilde burjuva akademisyenlerin değer yargılarını tekrarlayarak) yazıyı çok çizgi dışı bulmuş ve sonuçta reddetmiştir.[44] Benjamin'in Haziran 1927'de Hofmannsthal'a yazdığı gibi: "[...Moskova'da] kendi şahsıma [yazı kurulunun] Marksist bilgi programları ile Avrupa'da bir nebze saygınlık kazanma arzuları arasında nasıl gidip geldiklerini gözlemleme fırsatım oldu."[45]

Benjamin bunları Paris'ten yazıyordu. Bu kez uzun bir süre kalmış ve Pasajlar projesinin ilk notları burada ortaya çıkmıştı. Bunlar, kısmen de olsa, Benjamin'in Berlin'deki editörü Franz Hessel'le birlikte yazılmıştı. Kendisi de Paris'te yaşayan Hessel'le beraber birkaç yıldır Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinin çevirisi için çalışıyorlardı.[46] Bunlar kısmen Benjamin'in kendi notlarıydı, çok geçmeden ilk başta planlanan makaleden daha uzun olacağı anlaşıldı. Sonraki notlar özellikle Paris'in en avangard edebiyat hareketinin izlerini özellikle göstermektedir: Gerçeküstücülük.[47] Benjamin *Pasajlar* çalışmasının fikrinin Louis Aragon'un Gerçeküstücü *Le Paysan de Paris* (Paris Köylüsü) romanını okuduğunda doğduğunu hatırlar. Burada Paris pasajları merkezi bir yere sahiptir:

> Geceleri yatakta toplasan birkaç sözcük okuyunca kalbim o kadar güçlü atmaya başlıyordu ki kitabı elimden bırakmak zorunda kalıyordum [...]. Aslında *Pasajlar*'ın ilk notları bu anda oluşmaya başladı. Sonra Berlin yılları geliyor, burada [Franz] Hessel'le arkadaşlığımın en iyi dönemi sık sık yaptığımız konuşmalardaki *Pasajlar*-projesinden beslenmişti. Altbaşlık da bu dönemde ortaya çıktı: Diyalektik Peri Masalı Sahnesi.[48]

Benjamin'in ilk notları[49] projenin temalarının büyük kısmının kısaltılmış tarzda ifade edildiği yorum parçalarıdır. Bu bir araya getiril-

miş parçaların belli bir düzeni yoktur: pasajlar, moda, can sıkıntısı, *kitsch*, hatıralık eşyalar, mum figürler, gaz lambaları, panoramalar, demir konstrüksiyon, fotoğraflar, fahişelik, *Jugendstil**, avareler (*flâneur*), koleksiyoncular, kumar, sokaklar, eşya kutu ve kılıfları, alışveriş merkezleri, metrolar, demiryolları, sokak levhaları, perspektif, aynalar, yeraltı mezarları, iç mekânlar, hava durumu, dünya fuarları, anayollar, mimari, haşhaş, Marx, Haussmann, Saint-Simon, Grandville, Wiertz, Redon, Sue, Baudelaire, Proust. Merkezi yöntemsel kavramlar da mevcuttur notlarda: rüya imgesi, rüya evi, rüya kolektifi, kök-tarih, tanıma'nın-şimdisi, diyalektik imge.

Listenin kendisi Gerçeküstücülerin hem nesnel hem de hayal edilen bir şey olarak gördükleri kent olgularına olan hayranlığını göstermektedir. Benjamin 1927'de Gerçeküstücülük hakkında bir deneme yazmaya başlamıştı (1929'da yayımladı). Komünist Parti'nin avangarda eleştirel yaklaştığı bir dönemde,[50] bu deneme Gerçeküstücülerin dillendirdikleri "radikal özgürlük kavramı"[51] ve maddi dünyanın "dindışı aydınlatılması"[52] konusunda Benjamin'in duyduğu heyecanı ifade etmektedir. Bunlar bilinçdışındaki hatıra izlerinin psişik gücüne sahip olan imgelerde Paris'in "gerçeküstücü" çehresini —"bu şeyler dünyasının ve en çok rüyası görülen nesnenin merkezini"[53]— sunuyordu.[54] Benjamin, André Breton'un romanı *Nadja*'nın (1928) kitabın başlığı da olan ele avuca sığmaz kadın kahramandan çok Paris hakkında bir kitap olduğunu söyler.[55] Breton insanların olmadığı Paris fotoğrafları sunar; bunlar sanki geçici deneyim okurun bildiği kafelerde ve sokakların somut mekânında mevcut hale getirilebilirmiş gibi anlatılan olaylarda iz bırakır. Louis Aragon'un *Le Paysan de Paris* romanı bir pasajı, Passage de l'Opéra'yı, yıkılışından hemen önce —Haussmann Bulvarı'nı inşa etmek için yıkılmıştır— ayrıntılı bir şekilde betimler. Her iki kitapta da maddi dünyanın geçici niteliği anlam yüklüdür. *Pasajlar*'la ilgili ilk notlar "düşüncenin gelişimindeki dönemeç noktaları"ndan bahseder: Burada "tarihsel dünyaya yeni bakış"la ilişkili olarak "gerici mi devrimci mi olduğuna" karar verilmelidir. "Bu anlamda aynı şey gerçeküstücülükte ve Heidegger'de de mevcuttur."[56]

* *Alm.* yeni tarz; *Art nouveau* için kullanılan Almanca terim. *ed.*

Ayrıca Benjamin'in denemesi gerçeküstücülüğün nihilist anarşizmini, düşüncesinde "isyanı devrime bağlayabilecek"[57] yapıcı, diktatöryal ve disiplinli bir tarafın olmamasını da eleştirir. Gerçeküstücüler gerçekliği bir rüya olarak tanımışlardı; *Pasajlar* ise okurlarını rüyadan uyandırmak için tarihi yardıma çağıracaktı. Tam da bu nedenle, bu erken aşamada Pasajlar projesinin altbaşlığı "Diyalektik Peri Masalı Sahnesi"dir. Benjamin bir kez daha Uyuyan Güzel masalını anlatmaya niyetlenmişti.[58]

Berlin

Benjamin 1928 güzünden 1933 baharına kadar zamanının çoğunu Berlin'de geçirdi. Weimar Cumhuriyeti'nin bu son yıllarında kendi "küçük yazı fabrikası"nda[59] çalışarak karınca kararınca geçinmeyi başarmış ve önemli başarılar elde etmişti.[60] Berlin'deki edebiyat dergisi *Literarische Welt*'e düzenli olarak —neredeyse her hafta— yazı yazıyordu (1926-29).[61] Keza *Frankfurter Zeitung*'a (1930-33) yılda on beş yazı yazıyordu. Kitap eleştirisi yazısı formatını kullanarak bu *feuilleton*'ları (tefrika yazı) edebiyat yazarının sosyal durumunu siyasallaştırılmış bir tarzda tartıştığı bir foruma dönüştürmüştü.[62]

Benjamin'in yeni kitle iletişim aracı radyodaki çalışmaları daha da yaratıcıydı. 1927-33 yılları arasında Frankfurt ve Berlin'deki radyo istasyonlarında Benjamin'in yazıp sunduğu 84 program yayınlanmıştı.[63] Bunların içinde şehrin ortak deneyiminden yararlanarak —tıpkı Aragon ve Breton'un romanlarının gerek bağlam gerekse de hikâyenin içeriği bakımından okurlarının Paris'e ilişkin ortak deneyiminden yararlanması gibi— hazırlanmış, Berlin gençliğine hitap eden düzenli bir program da vardı. Fakat bu programlar kurmaca değildi, ayrıca üslupları da gerçeküstücü değildi. Eğlendirici ve çoğu zaman mizahiydiler; pedagojik amacı da vardı, genç dinleyicilere hem kent manzarasını hem de bunun içinde toplumsal tarihin ifadeleri olarak yaratılmış edebiyat metinlerini okumayı öğretiyordu. Bu programların siyasal açıdan eleştirel duruşu açıktır. Örneğin "Bastille, Eski Fransız Devlet Hapishanesi" adlı bir programın kapanışında şunları söyler: "Tüm bunlar Bastille'in ne denli çok iktidarın maşası ve ne kadar az adaletin aracı olduğunu göste-

riyor."[64] Fakat programlar otoriter bir sesten tümüyle azadedir. Didaktik mesaj daha çok tarihsel anekdotlardan, serüven hikâyelerinden ve edebi simaların biyografilerinden çaba göstermeksizin, yatıştırıcı bir şekilde çıkar. Hikâye anlatıcısı olarak Benjamin, çocuklarla —ve ayrıca edebiyatın geleneksel olarak entelektüel küçümseme dersi olduğu alt sınıflarla— işbirliği içinde görünür. On dokuzuncu yüzyılda yaşamış olan ve taşbaskılı çocuk kitaplarının resimlerini çizen Theodor Hosemann hakkındaki bir programda şu yorumda bulunur:

> Şimdi insan, gururdan, Berlin halkının kendi kentlerini tüm ayrıntılarıyla resmeden bu sanatçıyı kendi haline bırakmayacağını düşünebilir. Fakat durum böyle değildi [...] Hosemann'ın tüm sanatı onlara biraz avamca görünüyordu, yeterince ince ya da bilgili değildi. Tam da bu dönemde zihinlerini tarihsel resimler, büyük muharebeler ve parlamento ve kralların tahta çıkma sahneleri ya da manzara resimleri [...] günlük yaşamdan sahneler, örneğin şarap kadehini kaldırıp güneşin şaraba vurup parlamasına izin veren ve halinden memnun gülümseyen iriyarı keşiş ya da arka planda, kapıdaki bir çatlaktan içeri bakan babasını görünce şaşıran bir kızın aşk mektubu okuyuşu [...] gibi estetik sorunlar meşgul ediyordu [...]. Fakat çok şükür ki başkaları da vardı. Sıradan halk (*das Volk*) ve çocuklar. Hosemann tam da onlar için çalışmıştı.[65]

Bu programlar yeni bir iletişim aracı olarak radyonun içsel olarak ilerici, seçkincilik-karşıtı potansiyelini, yeni bir halk kültürü yerleştirme gücünü doğrulamaktadır.[66] Bunlar siyasal eğitime anti-otoriter yaklaşımlarıyla Lacis'in proleter çocuk tiyatroları çalışmalarının etkisini göstermektedir. Ayrıca didaktik içerikli eğlence biçimlerini kullanmasıyla da Brecht'le olan arkadaşlığının etkisini göstermektedir.[67]

Brecht'le birlikte Benjamin *Krise und Kultur* (Kriz ve Kültür) adlı bir dergi planlamıştı. Bu dergi partiye bağlı olmayacaktı ve,

> burjuva kamptan uzmanların [Giedion, Kracauer, Korsch, Lukács, Marcuse, Musil, Piscator, Reich, Adorno ve diğerlerinin adını vermişti] bilim ve sanattaki krizi sunmaya çalışacakları bir organ [olacaktı...] burjuva entelijansiyaya diyalektik materyalizm yöntemlerinin kendi zorunlulukları tarafından dayatıldıklarını gösterme amacı taşıyordu [...]. Dergi *burjuva entelijansiyanın kendilerine özgü diye kabul etmeye zorlandıkları sorulara uygulamak* suretiyle diyalektik materyalizm propagandası yapacaktı.[68]

Benjamin gerçekten de Parti üyeliğine çekici bir alternatif olarak Moskova'da tasarladığı "solda duran dışarıdan bir gözlemci" rolünü benimsemişti.[69] Ocak 1930'da Paris'e yaptığı kısa bir ziyarette Scholem'e amacının "[çağdaş] Alman edebiyatının en iyi eleştirmeni olarak görülmek"[70] olduğunu yazıyordu, bunun için edebi değerlendirme yazıları türünü "yeniden yaratmak" gerekiyordu. Fakat Benjamin'e ne kadar yüzeysel olursa olsun dışarıdan bir gözlemci olarak devam etme olanağı veren kültürel kriz koşulları, aynı zamanda sağ eleştirinin gelişmesine de olanak tanımıştı. Benjamin burjuva entelektüelleri kendi nesnel çıkarlarının onları proletaryanın safına çekmeye zorladığına ikna etmeye çalışmıştı. Ayrıca proletaryanın kendisi de saf değiştiriyordu.[71]

Nazilerin sloganı "*Deutschland Erwache!*" ("Almanya, Uyan!") Benjamin'in anlayışından çok farklı şeyleri tetiklemişti: yakın tarihten uyanış değil, geçmişi sahte-tarihsel bir biçim içinde mit olarak yeniden ele geçirme. Hitler kitle iletişim aracı olan radyoyu Benjamin'in sahiplendiği kültüre karşıt bir siyasal kültürü beslemek için kullanmıştı. Faşizm avangard hareketin gerçekliği sahneye koyma pratiğini tersine çevirmişti ve yalnızca siyasal manzaraları değil, aynı zamanda tarihsel olayları da sahneliyor ve bu suretle "gerçeklik"in kendisini tiyatro haline getiriyordu. Ayrıca sol-kültürel programın totaliter yoldan bu şekilde altüst edilişi siyasal açıdan muzaffer olmuştu, solun eylemi için ise aynısı söylenemezdi. "Kendi hakkında düşünüm"ü psikolojik değil, tarihsel-felsefi anlamda anlayan Benjamin,[72] bu gelişmeleri siyasal bir kriz olarak görmüştü. Faşizmin gölgesinde, *Pasajlar*'ın pedagojik planı, yani şimdi'yi mitten *arındıracak* bir tarih sunumu çok daha yakıcı bir hal almıştı. 1930'da Scholem'e pasajlar projesi hâlâ "tüm mücadelemin ve fikirlerimin tiyatrosudur," diye yazıyordu; "sağlam bir yapı, daha ciddi bir teorik temele" sahip olmak için "*Kapital*'in belirli bölümleri kadar Hegel'in de belirli yönlerden incelenmesi" gerekiyordu.[73] Benjamin bu projenin ne kadar çalışma ve dolayısıyla zaman alacağının farkındaydı. Fakat sol entelektüel "dışarıdan gözlemci" için zaman tükeniyordu.

Benjamin 1931 yazında ve yine 1932'de[74] intiharı düşünmüştü. Asja Lacis Moskova'ya 1930'da döndü, aynı yıl Benjamin annesini kaybetti, ve sonunda boşandı. Sonrasındaki yalnızlığından memnun

olduğunu —ister iki bin ciltlik kütüphanesiyle Berlin'deki apartmanda ister Ibizza'daki ilkel yazlıkta olsun— iddia ediyordu ama diğer yandan mali yönden "ayakta durma mücadelesi" vermekten de bunalmıştı.[75] Faşizmin güçlenmesiyle bu durum giderek daha da vahim bir hal almıştı. Temmuz 1932'de Scholem'e "küçük şeylerde başarıdan, büyük şeylerde başarısızlık"tan bahsediyor, bunların arasında da öncelikle "*Paris Passagen*"i sayıyordu.[76] 1933'e gelindiğinde, "resmi [faşist] çizgiye tümüyle uymayan her duruş ya da ifade yöntemine ilişkin dehşet" duygusundan ötürü artık "küçük şeyler" için bile yayıncı bulamıyordu.[77] Berlin'deki siyasal atmosfer boğucu bir hal almıştı, insanın "nefes almasına neredeyse hiç" izin vermiyordu.[78] Benjamin Ocak 1933'te gençler için son radyo programını yaptı. Gerçek bir olayın hikâyesini anlatmıştı: sözde bir doğal afet, gerçekteyse devletin neden olduğu bir facia, 1927'de Mississippi'de gerçekleşen sel felaketi. New Orleans liman şehrini kurtarmak adına ABD hükümeti olağanüstü hal ilan etmiş, kendisini sınırsız bir yetkiyle donatmış ve millerce uzunluktaki sahili yukarı akıntıdan koruyan su bentlerinin yıkılması emrini vermişti. Söz konusu emir bütün tarım bölgesinde beklenmedik bir yıkıma yol açmıştı. Benjamin genç dinleyicilerine Natchez'de çiftçilik yapan ve bu olay nedeniyle tüm üretim araçlarını kaybeden iki erkek kardeşin hikâyesini anlattı. Bu iki kardeş su seviyesi yükselince boğulmamak için çatının tepesine çıkarlar. Nehir daha da yükselince kardeşlerden biri ölümü bekleyeceğine suya atlar: "Elveda Louis! Görüyorsun, su ta neremize geldi. [...] Yeter artık.'"[79] Diğeriyse oradan geçen bir botun içindekiler tarafından kurtarılır. Bu iki kardeş Benjamin'in ekonomik yokoluşa tepkisinin iki yönünü kişileştiriyordu. Nisan 1931'de kendisini "[...] kazaya uğrayıp kıyıya vurmuş geminin direğinin tepesine tırmanarak kurtulmuş biri" diye nitelendirir, "burada kurtulmak için imdat çağrısında bulunma şansı vardır."[80]

Benjamin'in karakterinde yedi yıl boyunca kazanan *hayatta kalan* taraf olacaktı, ta ki bir sonraki tufana kadar.

Pasajlar

On dokuzuncu yüzyılda ilk tüketici rüya âlemlerine ev sahipliği yapmış olan pasajlar yirminci yüzyılda ıskartaya çıkmış bir geçmi-

şin reddini içeren meta mezarlıkları olarak görülüyordu. Pasajların Benjamin'in çağdaşları için tarihi hatırlatma gücü, Franz Hessel'in 1929 yılında yazdığı *Spazieren in Berlin*'de (Berlin'de Bir Yürüyüş) yakalanmıştır. Hessel burada Berlin'in (Paris pasajları model alınarak yapılan) *Kaisergalerie*'sini betimler:

Soğuk bir su zerresi üzerime düşmeden, bir çıkış bulamam korkusu duymadan giremiyorum buraya. Girişin azametli kemerleri altındaki lostracıyı ve gazete satıcılarını henüz geçtim. Kafam hafiften karışmış durumda. Bir camekân bana günlük dans etmeyi ve o olmadan hiçbir partinin tam olmayacağı Mayer'i vaat ediyor. İyi de giriş neredeydi? Bayan kuaförünün hemen yanında bir sergi daha var: pullar ve koleksiyoncunun tuhaf isimli aletleri: Asitsiz imal edildiği garantisi verilen yapışkan torbalar, selüloitten yapılma bir delik ölçüm cihazı. "Akıllı ol! Pamuklu giyin!" diyor bir sonraki camekân bana. [...] Sonra ... neredeyse kendimi dikiz şova kaptırıyordum, fukara bir erkek talebe perişan bir halde, okul çantası kolunun altında "Yatakodası Sahnesi"ne kendini kaptırmış izliyor. [...]

Knipp-Knapp kol düğmelerine [...] bakmak için duruyorum, bunlar gerçekten de en iyisi. Yine Diana havalı tüfeklerine bakıyorum, bunlar tek kelimeyle av tanrıçası için bir gurur kaynağı. Sırıtan kafataslarını, beyaz kemikten bir kokteyl setinin sert içki bardaklarını görünce geri çekiliyorum. Bir yamağın maskaralık kokan suratı, elyapımı tahtadan bir fındık kırıcı müzikal tuvalet kâğıdı tutucusunun sonunu süslüyor [...].

Pasajın merkezi tamamen boş. Hızlı adımlarla çıkışa doğru yöneliyorum; geçmiş günlere ait kişilerin oluşturduğu hayaletvari, saklı kalabalıklar olduğunu hissediyorum, bayağı kuyumcunun duvarlarını, kıyafetleri, resimleri şehvetli bakışlarla yiyorlar [...]. Çıkışta, büyük seyahat acentasının camekânının orada daha kolay nefes alıyorum; sokak, özgürlük, şimdi![81]

Bu boşlanmış pasajda geçmişin insanla serbest çağrışımlı, çoktan unutulmuş imgeler olarak karşılaşması, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'sinde betimlenen —ki bu romanı Benjamin ile Hessel birlikte tercüme etmişlerdi— "istemsiz hafıza"nın içsel, zihinsel deneyimine koşut giden bir dış fiziksel deneyimdir. Benjamin 1932'de intiharı düşündüğü dönemden hemen sonra Berlin'deki çocukluk anılarını parça parça yazmaya başlamıştı. Bu metinler[82] Proust'un kişisel anılarıyla Benjamin'in Pasajlar projesinde uyandırmaya çalıştığı kolektif tarih arasında bir ara konuma sahiptir. İçinde yaşadığı odaların ilk kıvılcımı verdiği Proust'un anıları kişiseldir ve burjuva

iç mekânının özel dünyasına hapsolmuştur. Benjamin ise kamusal mekânın, Berlin şehrinin, kendi bilinçdışına nasıl girdiğiyle ve tüm korunmuş, burjuva yetiştirilme tarzına rağmen nasıl olup da kendi hayal gücü üzerinde hâkimiyete sahip olduğuyla ilgileniyordu. Benjamin'in anıları kapalı pazarlar, ıssız derslikler, tren istasyonuna yolculuklar, alışveriş gezileri, buz pateni alanları, öğrenci buluşma yerleri, genelev odaları, kafeler ve küçük bir çocukken taştan aslanları, dolambaçlı çiti ve Herkül Köprüsü ile mit yüklü Tiergarten parkı. Bu kamusal mekânlarla özdeşleştirdiğinde, sınıf bilincine ve cinsel farkındalığa eriştiği ilk döneme dair anıları ortak, toplumsal-tarihsel bir geçmişin parçası haline gelir; Scholem'in verdiği cevap pek memnun etmişti Benjamin'i: Scholem bunları okurken zaman zaman kendi çocukluğuna rastladığını söylemişti.[83]

Benjamin bu anıları yazmakla anavatanların hepsinden müsaade istiyordu, ki bu aslında kendisini sıla hasretinden korumak için gösterdiği bir çabaydı.[84] Pasajlar projesini 1934'te Paris'te tekrar ele aldığında "yeni bir yüze"[85] sahipti, Hessel'in ve onun düştüğü önceki notlardan daha sosyolojik, daha bilimsel ve elbette kendi kişisel tarihinden, Berlin hakkındaki metinlerden daha uzak bir yüz. Ancak yine de Pasajlar projesinin kolektif tarihi Proust'un kendi kişisel tarihini sunduğu gibi —"yaşamı olduğu gibi" değil, hatta hatırlandığı şekliyle de değil, "unutulduğu" şekliyle— sunacağından şüphesi yoktu.[86] Rüya imgeleri gibi, son yüzyılın kalıntıları olan kent nesneleri de, unutulmuş geçmişe uzanmak için hiyeroglif ipuçlarıydı. Benjamin'in amacı kendi kuşağı için bu rüya fetişlerini yorumlamaktı, çünkü bu fetişlerde, fosilleşmiş halde, tarihin izleri kalmıştı. Şöyle yazar: "[...] Proust'un bir birey olarak hatırlama olgusunda deneyimlediği şeyi biz modaya ilişkin olarak deneyimlemeliyiz."[87] Ve:

> Nasıl ki Proust yaşam hikâyesine uyanmayla başlıyorsa, tüm tarih çalışmaları da uyanmayla başlamalıdır; gerçekten de başka herhangi bir şeyle ilgilenmemelidir. Bu eserin konusu on dokuzuncu yüzyıldan uyanıştır.[88]

On dokuzuncu yüzyılın kapalı alışveriş pasajları Benjamin'in merkezi imgesiydi çünkü bunlar iç bilinçliliğin kesin maddi taklidi ya da daha doğrusu rüya kolektifinin bilinç*dışı*'ydı. Burjuva bilincin tüm arızaları (meta fetişizmi, şeyleşme, içsellik olarak dünya), tıp-



2.1 *Galleria Principe* (Ana Pasaj), Napoli.

kı (modada, fahişelikte, kumarda) ütopik rüyaların tüm arızaları gibi burada bulunabilirdi. Ayrıca pasajlar ilk uluslararası modern mimari üsluptu, dolayısıyla da dünya çapında metropollü bir kuşağın yaşanmış deneyiminin bir parçasıydı. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde pasajlar modern bir metropolün (ve keza Batı'nın emperyal tahakkümünün) alamet-i farikası olmuştu ve Cleveland' dan İstanbul'a, Glasgow'dan Johannesburg'a, Buenos Aires'ten Melbourne'e tüm dünyada taklitleri türemişti. Benjamin'in de gayet farkında olduğu gibi, entelektüel pusulasının uçları olan dört şehirde de vardı: Napoli, Moskova, Paris, Berlin.



2.2 GUM, Moskova.



2.3 Choiseul Pasajı, Paris.



2.4 Kaisergalerie, Berlin.

İkinci Kısım

Giriş

1

Şimdi artık *Pasajlar*'ın kendisine dalmaya hazırız. Okur uzun girişin eserin gerçek özüne inmekten kaçınmak için bir oyalama taktiği olduğundan şüphelenerek bunun tam zamanı olduğu itirazında bulunacak. Ama ertelemenin arkasında bu projenin kök salmış olduğu kişisel ve toplumsal tarihi bulma ihtiyacı vardı. Bu ihtiyaç şekle dair bir mesele değildir. *Pasajlar* iki katmanlı bir metindir. Görünüşte on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin toplumsal ve kültürel tarihi olan bu metin aslında Benjamin'in kendi kuşağı için siyasal bir eğitim sağlama amacındadır. Bu metin bir "kök-tarih"tir, çoğunlukla gözden uzak olmakla beraber Benjamin'in geçmişe olan ilgisinin arkasındaki belirleyici güdülenme olan mevcut tarihsel ânın *kökenler*inin tarihidir. Ayrıca bu ikinci katman Üçüncü Kısım'a kadar tematik olarak ele alınmayacak olsa da, okur açısından Benjamin'in tarihsel deneyimlerinin özünün ilk baştan itibaren farkında olmak önemlidir.

Öncelikle *Pasajlar* diye bir şey olmadığını unutmamak gerekiyor. Gerçek anlamda bir boşlukla karşı karşıyayız. Başlığın uygulandığı olgu, Bütün Eserleri'nin (*Gesammelte Schriften*) V. Cildi, amaçlı bir eser olmadığı halde amaçlı bir eser olmanın izlerini fazlasıyla taşımaktadır. Fakat salt nicel açıdan bakıldığında, bu cilt Benjamin'in entelektüel üretiminin yalnızca altıda birini oluşturur ve araştırma ve yorum parçaları olgunluk dönemindeki düşüncelerine ve yazılarına kılavuzluk eden kaygılardan beslenir. *Pasajlar* adıyla yayımlanan belgeler bir bütünsellik arz etmez. İç bütünlük Benjamin'in diğer eserleriyle ilişkili olarak vardır; bu ikisini birbirinden yalnızca yapay olarak kopartabiliriz. Gerçekten de *Pasajlar* materyali diğer yazılara doğrudan katkıda bulunmuştur, üstelik söz konusu yazılar bunun parça parça materyalinin anlamına dair her zaman en

bariz açıklamayı sunmamasına karşın. Şekil B bu karşılıklı ilişkiyi gösteren bir kronolojik tablodur. İlgili denemelerin listesi saymakla bitmez. (Sayısız küçük parça hakkında fikirler —çağdaş edebiyat, film ve fotoğraf eleştirileri— zaman zaman tümüyle *Pasajlar*'dan alınmıştı.) Fakat bunlar Benjamin'in yirmilerin sonundaki ve otuz-

Şekil B

	Pasajlar		*İlgili Eserler*
		1923	Baudelaire çevirileri "Çevirmenin Görevi"
		1924	Napoli
		1925	Proust çevirileri
		1926	
	"Pasajlar"	1927	"Moskova"
	"Paris Pasajları I" (A° dizisi)		
		1928	*Tek Yönlü Yol* *Alman Trajik Dramasının Kökeni*
I. Aşama	"Paris Pasajları II" (a° dizisi)		
	"Satürn'ün Halkası ya da Demir Konstrüksiyonlar Üzerine Bir Şeyler"	1929	"Gerçeküstücülük" "Proust İmgesi Üzerine"
		1930	
			Haşhaş Deneyleri
		1931	"Karl Kraus" "Fotoğrafın Kısa Bir Tarihi"
		1932	"Berlin Kroniği" "Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk"
		1933	"Taklit Yeteneği Üzerine"
	Konvolut Aşama I	1934	"Üretici Olarak Yazar" "Franz Kafka"
	1935 *exposé*'si için notlar 1935 *exposé*'si	1935	"Teknik Yeniden Üretim Çağında Sanateseri" (1936'da yayımlandı)
II. Aşama	Konvolut Aşama II	1936	"Hikâye Anlatıcısı"
		1937	"Edward Fuchs, Koleksiyoncu ve Tarihçi"
	Konvolut Aşama III	1938	"Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i" ("Central Park")
III. Aşama	1939 *exposé*'si	1939	"Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine"
		1940	"Tarih Kavramı Üzerine"

lardaki en önemli makaleleridir ve entelektüel faaliyetinin oluşturduğu buzdağının gözle görülür zirvesi olarak *Pasajlar*'la ilişkilidir.[1]

Tablonun gösterdiği üzere, Pasajlar projesinde üç aşamayı birbirinden ayırt etmek mümkündür. I. Aşama'nın (1926-29) sonuçları: (a) kısa metin, "Pasajlar",[2] Franz Hessel'le birlikte çalışma döneminin en başlarında, "tam olarak formüle edilmiş ve birbiriyle bağlantılı tek metin"[3]; (b) 1927-29 döneminin parça parça notları, yayıma hazırlayan tarafından "Paris Pasajları I" (A° dizisi) ve kavramsal olarak daha gelişkin "Paris Pasajları II" (a° dizisi) diye düzenlenmiştir, Benjamin'i felsefi-tarihsel nedenlerle ilgilendiren motifleri (örneğin can sıkıntısı, toz, moda, on dokuzuncu yüzyıl Cehennemi), tarihsel simaları (Grandville, Baudelaire, Fourier vb.), toplumsal tiplemeleri (fahişe, koleksiyoncu, kumarbaz, avare) ve kültürel nesneleri (özellikle de pasajlar ve içindekiler) eklemlemektedir, (c) kısa bir yazı olan "Satürn'ün Halkası ya da Demir Konstrüksiyon Üzerine Bir Şeyler", metnin tek "tamamlanmış" kısmıdır.[4] Benjamin'in özgün yaklaşımı, yani "uyanma"ya ilişkin bir peri masalı olarak Marksist açıdan yeniden anlatılan Uyuyan Güzel'in siyasallaştırılmış versiyonu, "klasik tarihsel anlatının 'bir varmış bir yokmuş'u içinde uyuyakalan tarihin büyük güçlerini serbest bırakmak" amacını güdüyordu.[5]

Benjamin 1934'te sürgündeyken Pasajlar projesi üzerine çalışmalarına yeniden başladığında "Diyalektik Peri Masalı Sahnesi" başlığını bıraktı, çünkü bu "kabul edilemez derecede şiirsel"di.[6] 1934'te 22 kavramsal not yazarak II. Aşama'ya başladı, bunlar kafasındaki ilk düşünceden tam bir kopuşu ifade etmemekle beraber "yeni ve arada derede sosyolojik perspektifler" kazandırmıştır.[7] Projenin "fevkalade değişen veçheleri"ne göndermede bulunmuş[8] ve artık "geçmişin canlandırılmasından ziyade daha insancıl bir geleceğin öngörülmesi"nin söz konusu olduğunu yazmıştır.[9] Bu notlar Sosyal Araştırmalar Enstitüsü için yazılan proje sunumunu ortaya çıkarmıştı[10]: Yeni başlık "Paris - On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti"ydi. 1934-35'te gerçekleşen değişiklik projeyi Marksist temellere oturtmak için daha bilinçli ve kasıtlı bir girişimdi.[11] Benjamin "metaların fetiş karakteri"nin artık "merkezde" durduğunu yazıyordu.[12]

Projenin III. Aşama'sına (1937-40) Benjamin'in şair Baudelaire hakkında bir kitap üzerine çalışması damgasını vurur. Bu çalışmayı

da Enstitü talep etmişti. Kitabın orta kısmının bir versiyonu 1938' de Enstitü'ye sunulur ve reddedilir; fakat yeniden yazılmış bir kısmı 1939'da kabul edilir. Her iki versiyon da *Pasajlar* notlarını ve yorumlarını o kadar sindirmiştir ki son dönemde Baudelaire çalışmasının *Pasajlar*'ı tümüyle geçtiği iddia edilmiştir.[13] Ne var ki Benjamin diğer *Konvolut*'lara 1940'a kadar eklemelerde bulunmayı sürdürmüş ve 1939'da *Pasajlar* sunumunun yeni, değiştirilmiş bir Fransızca versiyonunu yazmıştır.

Benjamin incelikli dosyalama sistemine ikinci aşamada başlamıştır. Paris Bibliothèque Nationale'de her gün çalışarak on dokuzuncu yüzyıl kaynaklarını önceki notlarındaki motifler eşliğinde geniş çaplı bir taramadan geçirmiştir.[14] Açıklamalı araştırma notlarının sonradan bir araya yığılması saf pratik nedenlerle temel bir yeniden düzenleme gerektiriyordu. Nitekim Benjamin ilk motiflerin, ilgili tarihsel belgelerin altında toplandığı anahtar sözcükler haline geldiği bir dosyalama sistemi oluşturur. Bu dosyalar *Konvolut*' lardır. Aralık 1934'e gelindiğinde, Benjamin ilk notların pek çoğunu bu yeni anahtar sözcük sistemine kopyalamış,[15] bunları sonraki araştırma ve yorumlarla sıkı bir şifreli numaralandırma sistemi yoluyla düzenlemişti (A1, 1...; A1a, 1...; A1, 2...vs.). Maddelerin sayısı binleri buluyordu. Numaralandırma genel olarak kronolojik olduğundan ve Benjamin *Konvolut* materyalini iki sefer fotokopi çektirdiğinden, *Konvolut* maddelerinin üç dönemini birbirinden ayırmak mümkündür: İlk (Haziran 1935), orta (Aralık 1937'den önce) ve son (Mayıs 1940'a kadar).[16] Benjamin'in dosyalama sistemindeki anahtar sözcüklerin listesi şöyledir:[1]

Konvolut Başlığı	Maddelerin Zaman Periyodu		
	İlk	Orta	Son
A. Pasajlar, Yenilik Dükkânları, Satıcılar	A1-A5a	A6-A10a	A11-A13
B. Moda	B1-B4a	B5-B7a	B9*-B10a
C. Antik Paris, Yeraltı Mezarlıkları, Yıkım, Paris'in Kalıntıları	C1-C3a	C4-C7a	C8-C9a

D.	Can sıkıntısı, Ebedi Tekrar	D1-D2a	D3-D4a	D6*-D10a
E.	Haussmannlaştırma, Barikat Savaşları	E1-E6a	E7 E10a	E11-E14a
F.	Demir Konstrüksiyon	F1-F4a	F5 F7a	F8-F8a
G.	Sergileme Yöntemleri, Reklamcılık, Grandville	G1-G8a	G9 G14a	G15-G16a
H.	Koleksiyoncu	H1-H2a	H3 H3a	H4-H5
I.	İç Mekân, İz	I1-I4a	I5 I5a	I6-I8
J.	Baudelaire	—		J1 J92A
K.	Rüya Şehir ve Rüya Ev, Geleceğin Rüyaları Antropolojik Nihilizm, Jung	K1-K3a	K4 K4a	K5 K9a
L.	Rüya Evi, Müze, Fountain Hall	L1-L2a	L3 L4a	L5 L5a
M.	Avare (*Flâneur*)	M1-M5a	M6 M13a	M14 M21a
N.	Epistemoloji, İlerleme Teorisi	N1-N3a	N4 N7a	N8 N20
O.	Fahişelik, Kumar	O1-O6a	O7 O10a	O11 O14
P.	Paris Sokakları	P1-P2a	P3 P4a	P5
Q.	Panorama	Q1-Q2a	Q3 Q4a	Q4 Q4a
R.	Ayna	R1-R2a		R3
S.	Resim, *Jugendstil*, Yenilik	S1-S4a	S5 S6a	S7-S11
T.	Işıklandırma Biçimleri	T1-T2a	T3 T3a	T4 T5
U.	Saint-Simon, Demiryolları	U1-U9a	U10 U16a	U17-U18
V.	Komplolar, *Compagnonnage*	V1-V3A	V4 V8a	V9 V10
W.	Fourier	W1-W6a	W7 W16a	W17 W18
X.	Marx	—	X1 X2a	X3 X13a
Y.	Fotoğrafçılık	Y1-Y4a	Y5 Y8a	Y9 Y11
Z.	Oyuncak, Otomat	—		**
a.	Toplumsal Hareket	a1-a6a	a7-a19a	a20 a23
b.	Daumier	—	b1 b1a	b2
c.	.....			
d.	Edebiyat Tarihi, Hugo	d1-d1a	d2 d14a	d15 d19
e.	.....			
f.	.....			
g.	Borsa, Ekonomi Tarihi	g1-g1a	g2 g3a	g4
h.	.....			
i.	Röprodüksiyon Teknolojileri, Litografi	—		i1 i2
k.	[Paris] Komün[ü]	k1-k1a	k2 k3a	k4
l.	Seine Nehri, En Eski Paris	—	l1 l1a	l2-l2a
m.	Aylaklık / Başıboşluk	—		m1 m5
n.	.....			
o.	.....			
p.	Antropolojik Materyalizm, Tarikatlar Tarihi	—	p1 p3a	p4-p6

q.	.....			
r.	*Ecole polytechnique*	—	r1-r3	r4-r4a
s.	.....			
t.	.....			
u.	.....			
v.	.....			
w.	.....			

2

Benjamin 1934 güzünde Horkheimer'e şöyle yazar: "Gözümün önünde bir eserin berrak yapısı duruyor."[18] Baharda Adorno'ya "'Pasajlar'" için "büyük bir planı" olduğundan bahseder.[19] 20 Mayıs'ta Scholem'e "kabaca da olsa" ilkinin bir kitap planına "benzediğini" söyler[20]; aynı gün Brecht bu kitap için araştırmaları neticesinde "birkaç şey" hakkında bilgi edinmesi gerektiğini yazar.[21] 1935 sunumu proje için "altı geçici bölüm"den[22] bahseder, her biri bir tarihsel olayla birlikte bir tarihsel figürü[23] anlatmaktadır:

I. Fourier ya da Pasajlar
II. Daguerre ya da Diyoramalar
III. Grandville ya da Dünya Fuarları
IV. Louis Philippe ya da İç Mekân
V. Baudelaire ya da Paris Sokakları
VI. Haussmann ya da Barikatlar

1935 sunumunun kitabın o döneme kadar Benjamin'in aklında olan "berrak yapı"sına ilişkin en yakın plan olduğunu varsaymak mantıklı görünmektedir.[24] Fakat aslında bu sunum bir araya getirilmiş materyallerin eksik bir şekilde düzenlenmiş haliydi. Adorno'nun eleştirel bir şekilde belirttiği üzere,[25] yalnızca ilk notlara ait önemli tasarımları dışarıda bırakmakla kalmıyor, aynı zamanda bu ilk temaları daha da ileri taşıyan 1934 notlarının önemli yönlerini de gözden kaçırıyordu. 1935 sunumunu bir arada tutan şey sanayi üretiminin geleneksel kültür biçimleri üzerindeki etkisi dediğimiz merkezi sorunsaldı. Bu sunum, "günümüz sanatının saklı yapısal niteliğini" açığa çıkartması bakımından 1936 yılındaki "Teknik Ye-

niden Üretim Çağında Sanateseri" denemesiyle doğrudan bağlantılıydı.[26] Sunumun ana konusu olan sanayileşmenin sanat üzerindeki etkileri ve *mevcut* kültür pratiği açısından içerdiği anlamlar *Konvolut* parçaları için bir mıknatıs işlevi görüyordu — aynı zamanda özgün notların gösterdiği ve aslında bunları farklı yönlere çeken ilk öbeklerdeki konumlarını da bozuyordu. Benjamin bu önceki planlarından kurtulmak —ve yeni planlar oluşturmamak— isteseydi, *Pasajlar* diye elimizde 1935 sunumunu tutuyor *olabilirdik.* Ama Benjamin iki konuda da istekli değildi.

Benjamin bir koleksiyoncunun (toplumsal fizyonomisi *Pasajlar*'da çok iyi bir şekilde betimlenen şu on dokuzuncu yüzyıl figürünün) yoktan anlamayan inadıyla malzemeyi zenginleştirme gücü taşıyan ilgi alanlarından hiçbirini bırakmayı kabul etmiyordu. Bunun yerine bunları birbirine eklemlemeyi tercih ediyordu, sonuç projenin parçalarının şaşırtıcı bir şekilde çoklu belirlenişi olmuştu. Ayrıca anlayışlar birbirine ters istikamettedir, dolayısıyla kronolojik bölmelerle tematik bölmeler birbiriyle örtüşmez. Örneğin "Marx" dosyasına (*Konvolut* X) belgelemenin II. Aşama'sına gelene kadar başlanmamıştır. Fakat "Marx'ın teorisi"ne ilk maddelerden "O, 67" de göndermede bulunulur. Her ne kadar *Kapital*'in gerçekten incelenmesi ikinci aşamada başlasa da, ilk notlardan birinde ("Q°, 4") *Kapital*'in nadir bulunan ilk baskısından metaların fetiş niteliğine ilişkin kritik pasajın sayfa numarası verilir.[27] 1939 sunumundaki en önemli materyal ilavesi olan Blanqui'nin kozmolojisi aslında "on dokuzuncu yüzyıl Cehennemi" temasını yineler, 1935 sunumunda olmadığı için Adorno'nun üzüldüğü bu parça 1927-29 notlarında çok önemli bir rol oynamıştır. "Diyalektik Peri Masalı Sahnesi" başlığı I. Aşama'dan sonra bırakılmış olsa da, "rüya âlemi" ile "rüya imgesi" motifleri ve diyalektiğin bir rüyadan "uyanış" şeklinde kavranılması düşüncesi bırakılmamıştır.[28] Baudelaire konulu *Konvolut* III. Aşama'ya kadar geliştirilmemiştir. Fakat I. Aşama bu son aşamadaki Baudelaire "kitabı"nda merkezi bir yere sahip olan "çok önemli Baudelaire'ci alegori"[29] temasının müjdesini verir. Ayrıca bu "kitap" yalnızca ilk notlara dönmekle kalmaz, *Trauerspiel* incelemesine kadar geri gider, fakat bu çalışmaya ait pasajlar üçüncü aşamada *Konvolut*'lara eklenen parçalarda doğrudan zikredilirken, Benjamin'in 1939 yılına ait ikinci Baudelaire denemesinin çok beğeni-

len deneyim teorisinde merkezi bir yere sahip olan empati anlayışı (*Einfühlüng*) geçen sürede boşlanmış olan ilk notlarda ifade edilen bir fikrin geri dönüşünü anlatır.[30]

Pasajlar'ı tek bir anlatı çerçevesi dahilinde kavrama amaçlı tüm çabalar başarısızlığa mahkûmdur. Parçalar yorumcuyu bir anlamlar yığınının içine atar ve Barok alegoricilerin melankolisine rakip çıkabilecek bir epistemolojik hüzünle tehdit eder. (Geçen yedi yıl içinde bu tür umutsuzluklara düştüğüm —ya da bunun aksine, Benjamin'i zaten kendi malı olarak gören postmodernizmin bayrağı altında semiyotik serbest düşüşten haz aldığım— anların bazılarının enfes bir ayartma olarak göründüğünü kabul etmeliyim.) Fakat birazdan iddia edeceğim üzere, projeyi keyfilikten kurtaran nokta, Benjamin'in her türlü planının yönlendiricisi olan siyasal kaygılarıydı. Gerçekten de bu devasa araştırma materyalini yorumlama girişimi meşruluğunu kanıtlamışsa, bunun arkasında Benjamin'in ismi etrafında oluşturulan efsaneye katkıda bulunma noktasındaki içkin değer değil, bu baskın kaygıyı hâlâ fazlasıyla paylaşıyor olmamız yatmaktadır.

Aşağıdaki bölümlerde *Pasajlar* materyali keyfi bir şekilde düzenlenmiştir, fakat yorumun odak noktası için aynı şey söylenemez. *Pasajlar*'ın parçaların serbestçe gruplanabilmesi için zorunlu bir anlatı yapısına sahip olmadığını söylemek bunun kavramsal bir yapıya sahip olmadığı anlamına gelmez, öyle ya sanki eserin anlamı tümüyle okurun keyfine bağlıymış gibi. Benjamin'in de belirttiği gibi, bir kafa karışıklığının sunumu ile kafa karıştırıcı bir sunumun aynı olması gerekmez.[31] Ayrıca Benjamin'i bugün kendi epistemolojik keyfiliklerine destek olsun diye alıntılayanların çoğu hiç de memnuniyetle karşılamayacak olsa da —iddiaya göre bu keyfilik özgürleştirici ve demokratiktir, ama tümüyle ilkesiz olduğunda gerçek anlamıyla bir zulümdür— Pasajlar projesi Benjamin'in bu tür anlam keyfiliklerini modern çağın tarihsel olarak tikel göstergelerinden biri olarak —körü körüne olumlanması değil, eleştirel bir şekilde anlaşılması gereken bir şey olarak— gördüğünü fazlasıyla belli etmiştir. Ayrıca estetik ve edebiyat teorisinin felsefenin yerini alması değildi söz konusu olan — daha ziyade geleneksel konularını felsefi yoruma bırakmalarıydı.

3

Benjamin *Pasajlar*'ı bir *Geschichtsphilosophie* projesi olarak tanımlamıştı. Bu sözcüğün tam bir karşılığı yoktur. Alman dili iki kavramın birleştirilmesine izin verirken (*Geschichts/philosophie* – Tarih/Felsefe; *Natur/Geschichte* – Doğa/Tarih), bağlantılarının semantik bir öze sahip olmalarını şart koşmaz, oysa bu konuda İngilizce daha titizdir. *Geschichtsphilosophie* (genelde olduğu gibi) "tarih felsefesi" (İng. *The philosophy of history*) diye tercüme edildiğinde, tarihin felsefi açıdan anlamlı bir şekilde geliştiğini ima eder ve önüne teleolojik bir plan ya da hedef koyar. "Tarihsel felsefe" (İng. *The historical philosophy*) diye tercüme edildiğindeyse, felsefenin tarihsel açıdan göreli bir tarzda evrilen bir *Zeitgeist*'in ifadesi olarak geliştiği ima edilmiş olur. Her iki fikir de Benjamin'in kastettiği anlamı ıskalayacaktır: Benjamin bir tarih felsefesi değil, tarih*ten hareketle* felsefe inşa etmek, ya da (bu da aynı kapıya çıkar) tarihsel materyali felsefe olarak yeniden inşa etmek derdindeydi — öyle ki terminolojik açıdan "felsefi tarih"in[32] yanıltıcılığının daha az olduğu bile söylenebilir.

Pasajlar'da Benjamin tarihsel imgelerin felsefi fikirleri gözle görülür kıldığı canlı, somut bir hakikat temsiline ulaşma çabasındaydı. Bunlarda tarih, hakikatin özünü bütünselleştirici bir çerçeve çizmeden kateder. Benjamin bu fikirlerin "süreksiz" olduğu kanaatindedir.[33] Dolayısıyla aynı kavramsal öğeler birkaç imgede, fakat öyle değişik konfigürasyonlar içinde ortaya çıkar ki, anlamları soyut bir şekilde sabitlenemez. Aynı şekilde imgelerin kendileri bütünlüklü, çelişkili-olmayan bir bütün resminde bir araya getirilemez. Eşzamanlı (diyalektik) olarak felsefi bir yeniden tarih inşası olan bir tarihsel felsefe inşası, felsefenin kavrayışsal öğelerinin, kendileri de süreksiz olan tarihsel imgeler içindeki değişen anlamlar olarak ifade edildiği bir inşa — bu tür bir projeyi tartışmanın en iyi yolu genellemeler değildir. Bunu göstermek gerekiyor.

Bu kısımdaki dört bölüm kavrayış bakımından nelerin söz konusu olduğunu göstermeye çalışıyor. Her biri dört ayrı teorik çerçeveye dahil aynı üç kavramı —mit, doğa ve tarih— ele almakta ve bu suretle *Pasajlar*'daki özgül, kavramsal bir çekim merkezine yo-

ğunlaşmaktadır (bu konuda sayı çok olmakla beraber sonsuz değildir). *Konvolut* maddelerinde saklı olan bu "kavramsal merkezler" burada Benjamin'in ayrıntılı tarihsel araştırmasını, bu araştırmanın felsefi mahiyetini bariz kılan bir kavramsal çerçeve dahilinde sunabilmek için açık hale getirildi. 3. Bölüm, "Doğa Tarihi", on dokuzuncu yüzyılın bir "kök-tarihi" olarak Pasajlar projesi fikrini ele alıyor. Benjamin'in sanayi nesneleri dünyasını fosiller olarak —hayatta kalan nesnelerin yüzeylerinden okunabilecek yaşayan tarihin izleri olarak— gördüğünü açıklamakta ve Benjamin'in kök-olgular anlayışını ele alırken kendisinin diyalektik imgeler metodolojisinde görsel "somutluğun" önemini ortaya koymaktadır.

"Mit Tarihi" başlıklı 4. Bölüm, Benjamin'in ilerleme eleştirisini ele alıyor. Bölümün betimleyici olan ilk kısmı Benjamin'in ilerleme fantazmagorisinin bizim kuşağımıza kadar toplum tarihçileri tarafından sistematik olarak ele alınmamış olan materyali üzerine yoğunlaşarak, on dokuzuncu yüzyıl söylemi içine kök saldığının belgelendiği mebzul miktarda araştırmayı özetlemektedir.[34] Fakat bu tür bir bilgi arkeolojisi Benjamin'in "felsefi tarih" görevinin yalnızca bir parçasıydı. 4. Bölüm'ün ikinci yarısında, Benjamin'in "ilerleme"yi modern zamansallığın fetişleştirilmesi olarak ortaya koyan gömülü işaretleri yeryüzüne çıkartarak bir karşı-söylem oluşturma çabasına nasıl giriştiği betimleniyor ki bu "her-zaman-aynı" olarak "yeni"nin sonsuz bir tekrarıdır. *Bu* zamansallığın ortaya çıktığı bilmece modadır.

5. Bölüm'de Benjamin'in ihtilaflı düşüncesi kolektif bilinçdışındaki istek imgeleri filolojik ayrıntılarla inceleniyor ve ütopik hayal gücü ile yeni teknolojik potansiyel arasındaki diyalektik olarak kendi üstyapı teorisi bağlamında tartışılıyor. Modern kültüre ilişkin felsefi-siyasal anlayış —birbirine zıt kavramlar olan modernlik ile antikite ve organik doğa ile sanayinin yarattığı yeni doğa etrafında dönmektedir— inceleniyor ve bu kutupların sözde-"sentezler"inden sahici olanı ayırmak için kıstaslar sunuluyor. Bu kıstaslar eskiyi tekrar etmeyip, aksine *kurtaran* kültürel biçimleri "ilerici" diye nitelendirme olanağı vermektedir. 6. Bölüm, Baudelaire'in şiirinde ifade edildiği şekliyle Benjamin'in modern alegori analizine odaklanıyor. Benjamin Baudelaire'in şiirine edebi bir nesne olarak değil, toplumsal bir nesne olarak yaklaşır. Ortaya çı-

kan sonuç, *Trauerspiel* incelemesinde sunulduğu şekliyle o, ilk alegori teorisinde ortaya çıkan şaşırtıcı bir değişikliktir — edebi biçim olarak alegorinin yeniden canlandırıldığı tümüyle yeni koşulları açığa çıkartan bir değişikliktir bu. Yıkıntı imgesinde yakalanmış şekliyle meta toplumunun doğası hakkında, bize gerek Baudelaire'in estetik niyeti gerekse de edebi biçimlerin sürekliliği hakkında söylediklerinden çok daha fazla şey söyler.

Çok kaba bir şekilde anlamak şartıyla bölümlerin kronolojik olduğunu söyleyebiliriz: Tarihsel nesnelerin on dokuzuncu yüzyılın kök-tarihi ve kök-olguları oldukları yönündeki anlayış ilk notlara ve *Konvolut* maddelerinin ilk aşamasına dek uzanmaktadır. Aynı şekilde Blanqui hakkında olan malzeme hariç, 4. Bölüm'deki motifler (Cehennem, toz, kumar, moda) Benjamin'in Königstein'da 1929'da okuduğu Pasajlar projesinin (ve Adorno'nun verdiği adla) "olağanüstü ilk taslağın" bir parçasıdır. 5. Bölüm'de tartışılan sorunlar bütünü 1935 sunumunun (ve 1936 Sanateseri denemesinin) yapısını oluşturan şeye tekabül etmektedir. 6. Bölüm'deyse bol bol *Konvolut* J'den —Baudelaire hakkında olan bu bölüme projenin III. Aşama'sına kadar (1937 sonu) başlanmamıştı— yararlanılmaktadır. Fakat bu kronolojik düzen hiçbir şekilde gelişimsel değildir. Belgeler Benjamin'i ne diyorsa o şekilde anlamamız için bize pek çok neden sunmaktadır; 1935 sunumuyla birlikte ilk taslak tümüyle korunmuş,[35] hiçbir zaman da bırakılmamıştır. Üç "aşama" bir silsileyi değil, malzemelerin üst üste bindiğini ve kaygıların örtüştüğünü ifade etmektedir.

Adorno'nun 1948 yazında, Pasajlar belgelerini enikonu inceledikten sonra yazdığı gibi, *Pasajlar*'ı yeniden yapılandırmak "mümkün olsaydı bile, yalnızca Benjamin'in kendisi bunu yapabilirdi."[36] Burada yapılan düzenleme bu tür bir yeniden yapılandırma olduğu iddiasından uzaktır. Keza kitabın tüm uzunluğuna karşın, otuz altı *Konvolut*'taki olağanüstü zengin malzemeyi tükettiği de söylenemez. Amacı pedagojiktir. Benjamin'in on dokuzuncu yüzyıl Paris tarihi araştırmasının kavramsal bir düzenlemesi olarak daha basit fikirlerle başlıyor ve bu parça parça verilerin ve ince tarihsel ayrıntıların altında bütünlüklü ve tutarlı bir felsefi tasarım olduğunu göstermek için bunların üzerine kat çıkıyor.

3

Doğa Tarihi: Fosil

1

[... Benjamin] herkesin aksine, tarihsel şeyleri nesneleştirilmiş ruhun, yani "kültür"ün tezahürleri olarak, sanki bunlar doğanın kendisiymiş gibi görme yeteneğine sahipti [...]. Onun tüm düşüncesi "doğa tarihinin bir benzeri" (*naturgeschichtliches*) diye nitelendirilebilir. Taşlaşmış, donmuş ya da modası geçmiş kültürel parçalar envanteri ona [...] bitki koleksiyonundaki fosiller ya da bitkiler bir koleksiyoncu için neyse onu ifade eder.[1]

Tarih kavramı içinde zaman, toplumsal değişikliğe ve beşeri olayların eşsizliğine ve geri döndürülemezliğine işaret eder. Bu geleneksel olarak, zamanın yalnızca döngüsel tekrar anlamında değişikliği ifade ettiği "doğa"yla karşıtlık içinde anlam kazanır. Fakat Charles Darwin'in evrim teorisi, doğanın kendisinin eşsiz, mükerrer olmayan, tarihsel bir akışa sahip olduğunu savunarak bu ikili karşıtlığın altını oymuştur. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Sosyal Darvinciler, Darwin'in doğa tarihi terimlerini "toplumsal evrim" tartışmalarına taşımıştır. Darwin'in teorisi özgün haliyle eleştirel bir itkiye sahipti; tarihin teolojik mit ve kutsal kitap dogmasına karşı çıkan bilimsel, ampirik terimlerle anlaşılmasını da içeriyordu. Ancak Sosyal Darvincilikte bu eleştirel itki kaybolmuştu. Toplumsal "evrim" fikri aslında insan tarihinin kör, ampirik akışını yüceltiyordu. Rekabetçi kapitalizmin gerçek insan "doğa"sını ifade ettiğini, emperyalist rekabetlerin zorunlu hayatta kalma mücadelelerinin sağlıklı bir sonucu olduğunu, ve egemen "ırklar"ın meşruluğunun "doğal" üstünlük temeli üzerinde yükselmiş egemenler olmalarından kaynaklandığını iddia ederek sosyal statükoya ideolojik destek sağlıyordu. Bu sahte-bilimsel söylemde toplumsal eşitsizlik iddiası mantıksal bir olanaksızlık halini almıştı.

Sosyal Darvinciliğin temelinde içsel bir çelişki vardı ki bunlar Benjamin'in yaşadığı dönemde pek çok eleştirmen tarafından ifşa edilmişti. Dolf Sternberger (Benjamin kendisiyle 1933'ten önce Frankfurt'ta tanışmıştı)[2] 1938 yılında yazdığı *Panorama: Views of the Nineteenth Century* kitabında toplumsal evrimin "sonsuz panorama"sının "doğal ayıklanma"nın geride bıraktığı muharebe alanını neredeyse hissedilmez kıldığını savunmuştu:

[...] Medeniyet [...] güçlü bir şekilde yokoluş ve imhayla doğrulamayı sürdürüyor, sanki medeniyet kendisi değilmiş gibi; "medeni ırklar" gerçekten üstünlüğü ele geçirdiyse, bu durum vahşilerden daha da vahşi olduklarını gösterir. Bu paradoks Darwin'in geçişler teorisinde saklıdır.[3]

1932'de Theodor [Wiesengrund-] Adorno, Frankfurt Üniversitesi'ne yeni atanmış bir profesör olarak "tarih felsefesine (*Geschichtsphilosophie*) yeni bir yön vermek gerektiği" çağrısında bulunduğu bir ders verdi.[4] "Doğa Tarihi Fikri" başlıklı ders bu terime içkin paradoksu diyalektik bir argümana dönüştürdü. Yazdıkları Benjamin'le 1929'da Königstein'da Pasajlar planını tartıştıkları konuşmaların izlerini taşır ve Benjamin'in Frankfurt Üniversitesi tarafından birkaç yıl önce reddedilişinin nedeni olan *Trauerspiel* incelemesine doğrudan gönderme yapar. Heidegger'in "tarihselliğin" (*Geschictlichkeit*) Varlık'ın "doğa"sı olduğu önermesinde bulunan doğa ve tarihin felsefi sentezine karşı çıkan Adorno, doğa ve tarihi diyalektik olarak birbirine karşıt kavramlar olarak kullanacaktır, ona göre bunlardan her biri yekdiğerinin ve her birinin tanımladığı varsayılan gerçekliğin eleştirisini sunar.[5] Bu tür bir analizde,

[...] doğa ve tarih anları birbirleri içinde kaybolmaz, aksine eşzamanlı olarak birbirleri içinden çıkar ve birbirleriyle öyle bir şekilde çakışırlar ki, doğal-olan bir tarih işareti olarak, tarih ise en tarihsel göründüğü yerde bir doğa işareti olarak zuhur eder.[6]

Benjamin aynı düşünceyi "mitik düşünceden nasıl uzak durulacağının beliti"ni ortaya koyduğu *Pasajlar*'ın ilk notlarından birinde dile getirmiştir: "Doğal töz olmadan tarihsel kategori olmaz; tarihsel filtre olmadan doğal töz olmaz."[7] Bu yöntem dil kodundan dilsel gösterge çiftlerini (burada, tarih/doğa) yan yana sıralamaya, ve bu göstergeleri maddi göndergelere uygulama sürecinde, anlamsal ikilik-

leri açmaya dayanır. Bu manevranın kritik gücü hem koda —burada, anlam göndergelerden bağımsız olarak, gösteren/gösterilenler ikiliklerinden doğar— hem de "göndergeler" dediğimiz maddi varoluşa sahip nesnelere —bunlar dilin önünde elpençe divan durmayıp göstergeleri sorgulayacak semantik güce sahiptir— dayalıdır.

Eleştirel, diyalektik bir doğa tarihi "fikri"nin bir imge aracılığıyla da ifade edilebileceği, birkaç yıl sonra, yeni fotomontaj tekniğini geliştiren John Heartfield tarafından kanıtlandı. Heartfield'in Ağustos 1934'te *Arbeiter Illustrierte Zeitschrift*'in (Resimli İşçi Dergisi) kapağında yayımlanan "Alman Doğa Tarihi" başlıklı resmi (Şekil 3.1), Hitler'in Reich'ının Weimar Cumhuriyeti'nin "evrimi"nin doğrudan bir sonucu olduğu eleştirisini getirdiğinde, bu yönde yapılmış doğrudan bir siyasal saldırı ortaya çıkmış oldu.

Heartfield aralarında Brecht, Lacis, Reinhardt ve Piscator'un da olduğu Berlin'deki Marksist çevrenin bir üyesiydi. Weimar döneminin sonlarında fotoğraflar içeren tiyatro dekorları tasarlamıştı. Heartfield burada imge reprodüksiyonunun yeni teknolojilerini "bilinçli olarak [...] siyasal ajitasyonun emrine" veriyordu.[8] Kendisi Brecht'e epey yakındı ve Benjamin de hem kendisini hem de çalışmalarını tanıyordu.[9] Heartfield'in çalışmalarında Benjamin'in ilgisini çeken yön fotoğraf montajındaki en modern teknikleri alegorik temsil biçimleriyle birlikte kullanması olsa gerek.

Heartfield'in imgelerinin çoğu gibi, "Deutsche Naturgeschichte" posteri de modern zamanlara ait bir simgedir;[10] burada imgenin ahlaki ve siyasal bir bilgilendirme işlevi görebilmesi için *inscriptio* (başlık) ve *subscriptio* (açıklama) uzlaşımlarından yararlanılır. Alman "doğa tarihi", Kafataslı Güve Kelebeği'nin* gelişiminin üç biyolojik aşamasıyla alegorik olarak temsil edilir — Weimar Cumhuriyeti ile faşizm arasında nedensel bir ilişki (Ebert Weimar'ın şansölye adı verilen ilk başbakanı, Hindenburg da son başkanıydı, ki sonrasında Hitler'in şansölyeliğini onaylayacak olan da aynı Hindenburg'du) olduğunu öne süren bir başkalaşımlar silsilesi. Ayrıca (kurumakta olan bir ağaç dalındaki) bu ilerleme bir gerileme olarak görülür ve "gelişim" yalnızca hayvanın doğasına ilişkin belirginli-

* *Acherontia atropos*. Koyu renkli, sırtında kafatasına benzer bir işaret taşıyan bir kelebek türü. –*ç.n.*



3.1 "Alman Doğa Tarihi", John Heartfield'ın fotomontajı, 1934.

ğin artışı için geçerlidir: tırtıl kelebek Hitler formunu aldığında görünür hale gelmiş olan kafatası ya da ölü kafası işareti. Konu olarak bu posteri seçmiş olmamın nedeni Heartfield'in Benjamin üzerindeki etkisini vurgulamaktan ziyade, didaktik bir amaç taşıyor. (Örneğin hayvandan insana evrim sürecinin benzer şekilde tersine çevrildiği bir alegorik imge olan insan kahramanın bir böceğe dönüştüğü Kafka'nın *Başkalaşım*'ını da seçebilirdik.) Fakat bu fotomontaj (*Pasajlar* için benzer motifler tasavvur etmesinden çok sonraya denk düşmektedir) besbelli ki Benjamin'i çok etkilemişti. 1936'da Heartfield'in Paris'te gerçekleşen büyük bir sergisinden bir yıl sonra,[11] benzer bir imge Benjamin'in bir mektubunda, Fichte' den beri burjuva entelektüel gelişimi hakkındaki eleştirel bir yorumda ortaya çıkar: "'Alman burjuvazisinin devrimci ruhu kendisini, Nasyonal Sosyalizmin Kafataslı Güve Kelebeği larvasından sürünerek çıkacağı bir kozaya dönüştürmektedir.'"[12]

Heartfield "Alman Doğa Tarihi"nin açıklama kısmında bize "başkalaşım"ın üç anlamı olduğunu söyler: Biri doğa söyleminden (böceklerin evreleri), biri tarihten (Ebert-Hindenburg-Hitler) ve biri de (listede ilk sıradadır) mit söyleminden: "Mitolojide: insanların ağaçlara, hayvanlara, taşlara dönüşmeleri, yani başkalaşım geçirmeleri." İşte bu anlam hem temsili açıklar hem de göndergenin eleştirel bir değerlendirmesini sunar. Heartfield, Alman siyaset tarihinin doğal evrimini insanların doğaya dönüşüp başkalaştıkları bir mitik biçim içinde sunar. Böylece toplum tarihinin doğal rotası olarak evrimci ilerlemeye olan inancın, sözcüğün tümüyle negatif anlamında (yanılsama, hata ve ideoloji) bir mit *olduğunu* vurgular. Bir komünist olarak Heartfield kapitalist sınıfın kendi egemenliğini meşrulaştırmak adına Sosyal Darvinciliği desteklemelerine değil, Sosyal Demokratların tarihsel ilerleme fikrini onaylamalarına saldırıyordu, çünkü bu inanç onları mayıştırmış ve sosyalist siyaset için Weimar parlamentarizminin yeterli olduğu gibi yanlış bir anlayışa itmişti.[13]

Şunu belirtmek gerek: Doğa ve tarihin ideolojik şekilde kaynaştırılması, Heartfield tarafından alegorik bir fotomontajla yeniden üretildiğinde gösterge ile gönderge arasındaki boşluğun gözle görülür kalmasını mümkün kılmakta ve böylece bunların içeriğini bir eleştiri biçiminde temsil etme fırsatı sunmaktadır. Nitekim Ben-



3.2 "Batakliktan Gelen Ses: 'Üç bin yıllık soy içi üreme, ırkının üstünlüğünü gösteriyor!'", John Heartfield'ın fotomontajı, 1936.

jamin de *Tek Yönlü Yol*'da aynı şekilde çalışmıştı. Fotoğraf imgelerinden ziyade sözel imgelerden bir montaj yapmış ve doğa ile tarihi tek bir kap içinde karıştırmak yerine Weimar döneminin ekonomik enflasyonu ile burjuvazinin toplumsal gerileyişinin nesnel özünü eleştirel olarak saptamak için bunlar arasındaki semantik boşluğa dayanmıştır. "İmparatorluğun Panoraması"nda:

> Tuhaf bir paradoks: İnsanlar en dar ve kişisel çıkarlarından hareketle davranıyorlar, oysa davranışları hiçbir zaman olmadığı kadar kitle içgüdülerinin hükmü altında. Kitle içgüdüleri her zaman olduğundan daha da bulanık ve hayata yabancılaşmış durumda. Sayısız anekdotun da naklettiği gibi, yaklaşan ama henüz görünmeyen tehlikenin karşısında hayvanların o bilinmez güdüleri bir kaçış yolu keşfedebilirken, her bir bireyinin kendi sefil refahıyla meşgul olduğu bu toplum hayvani bir duyarsızlıkla, ama hayvanların duyuötesi sezgilerinden de yoksun halde, en ayan beyan tehlikeler karşısında bile kör bir kitle halinde yeniliyor [...]. Yani bu toplumun eblehliğiyle ilgili resim tamamlanmış durumda: Güvensizlik, yani hayati içgüdülerin yoldan çıkması; iktidarsızlık, yani aklın çözülmesi. İşte bütün Alman burjuvazisinin durumu[14] (*SBA*, s. 57).

Benjamin yokoluşun eşiğindeki bir türün tüm özelliklerini sergileyen burjuvazinin hayvani ama kendi kendini yıkan davranışlarının karşısına, yeni sanayi çağının yapıcı potansiyelini koymuştu: "İnsanlar bir tür olarak gelişimlerinin sonuna onbinlerce yıl önce ulaştılar; fakat insanlık bir tür olarak daha yolun başında"[15] — şeylerin "doğal" durumuyla bu denli radikal bir kopuş, gerçekten insani bir toplumun başlangıcı olan teknolojinin toplumsal *vaadiydi*. Marx da benzer şekilde sanayileşmenin yeni potansiyeli gerçekleştirilene kadar tüm tarihin yalnızca "tarihöncesi" olduğunu ve bu tarihöncesine de enflasyon, depresyon ve işsizlik şeklindeki mükerrer döngüyü var eden kapitalizmin "doğa yasaları"nın hâkim olduğunu söyler. İnsanlar bu kör kuvvetlerin egemenliği altında yaşadıkları müddetçe, evrensel bir insanlık tarihi vaadi gerçekleştirilemezdi.[16]

Teknolojinin "yeni" doğa vaadine ilişkin aşırı iyimserlik ve tarihin akışına ilişkin toptan kötümserlik, ki bu kötümserlik işçi devrimi gerçekleşene kadar tarihöncesi sahnesini asla terk etmeyecektir, işte Pasajlar projesinin tüm aşamalarına bu yönelim damgasını basar. Benjamin'in *Tek Yönlü Yol*'da denediği gibi, doğa ile tarihin montajı burada şimdiki tarihin tarihöncesi durumunun bir ifadesi

olarak geliştirilmişti, fakat bir farkla: *Pasajlar* şimdinin tarihsel *köklerini* ele alır. Doğa tarihi kök-tarih olur. Amacı modern çağın hâlâ barbarlık seviyesinde olması konusunda polemiğe girmek değil, polemiği tarihsel-felsefi düzeye çıkartarak "yeni doğa"nın özünü eskisinden bile daha geçici, daha uçucu olarak ortaya çıkarmaktır. Kök-tarih olarak doğa tarihi tarihöncesi olarak burjuva tarihöncesi anlamına geliyordu. Bu, *Pasajlar*'da merkezi bir imgeydi.

Teknolojilerin ve metaların kısa yarı-ömrü, üslup ve modadaki hızlı altüst oluş, kapitalizmin üst aşamasında aşırı zamansal güçsüzleşme olarak deneyimleniyordu. 1920'lerde yaşayanlar için kişinin anne babasının gençliğindeki yenilikler bile — neon ışıklarının yerine gazlambası, kısa kesim saç ve banyo elbisesi yerine topuz ve taç— uzak geçmişe aitti. "En yakın geçmişin ilk kez uzaklaştığı"[17] köhnemiş pasajlarda varlığını devam ettirmeyi başarmış bu ilk burjuva eserler şimdinin arkaik kalıntıları, taşlaşmış kök-biçimleriydi.

Çocukken elimize *Kozmos ve İnsanlık*, *Yeni Evren* ya da *Yeryüzü* gibi büyük derleme kitaplar verildiğinde, hepsinden önce, taşlaşmış manzaralara ya da "ilk buz çağının gölleri ve buzulları"nın renkli [resimlerine] bakmaz mıydık? Her şehirde ortaya çıkan Pasajlarda şöyle bir göz gezdirdiğimizde çok yakın geçmişteki bir kök-çağın bu tür idealleştirilmiş bir panoraması karşımıza çıkar. Avrupa'nın son dinozoru kendine burayı mesken tutmuştur: Tüketici.[18]

Daha sonraki bir formülasyonda bu somutlaştırılır:

Nasıl ki Miyosen ya da Eosen çağına ait taşlarda bu jeolojik çağlardaki büyük canavarların izlerini taşıyan yerler varsa, aynı şekilde bugün de Pasajlar büyük şehirlerde soyu tükendiği varsayılan bir kök-hayvanın fosillerini içeren mağaralar gibi büyük şehirlerde uzanmaktadır: Kapitalizmin imparatorluk-öncesi çağa ait tüketicileri, Avrupa'nın son dinozorları.[19]

1850 öncesi tüketicileri *tüketim* ortadan kalktığı için değil, artık ilk kapitalist biçimiyle var olmadığı için "kök-hayvanlardır". Yirminci yüzyıla gelindiğinde ilk pasajlar mali açıdan çökmüştü, çünkü bu pasajlarda lüks malların satıldığı küçük dükkânlar düşen kâr oranlarını telafi edecek kadar yoğun bir hızda kitlesel üretilen metalar satan yeni süpermarketlerle boy ölçüşemiyorlardı. Tam da bu nedenle Benjamin ilk burjuva tüketicileri "Avrupa'nın son dinozorla

rı" olarak nitelendirir; burjuvazinin bizzat önünü açtığı sanayi kapitalizminin "doğal" evriminden ötürü bunların soyu tükenmiştir. Ölen pasajlarda ilk sanayi metaları bir tufan öncesi manzarası yaratmıştır — "tüketimin kök-manzarası"[20]; bu durum "rüya gören kolektif"in "dünyanın kendisinin çöküşü" zannedip karıştırdığı "ekonomik bir çağın çöküşüne" tanıklık etmektedir.[21] Arkeolojik bir alandaki mağaralar gibi bunlar son yüzyılın modalarını *in situ** içermektedir:

> Güzellik salonlarının camekânlarında uzun saçlarıyla son kadınlar var. "Sürekli ondöleli" —fosilleşmiş saç kıvrımlarıyla— bol, dalgalı saçları var.[22]

Artakalan metalar tıpkı bir yara dokusu gibi terk edilmiş mağaraların "duvarlarında büyümektedir", tüketici trafiğinin "özsuyu"ndan mahrum bırakıldığından "birbirleriyle en düzensiz tarzda iç içe geçen" eski, vahşi bir bitki örtüsü içinde.[23] Solmuş duvar posterleri "şiddeti bir an azalmadan gece gündüz şehrin üstüne düşen mektup yağmurunun ilk damlalarını" içermektedir ve "Mısır vebası gibi karşılanmaktadır. ..."[24] Işık bunların kirli cam çatılarından sanki ilkel deniz canlılarının yüzdüğü akvaryuma girer gibi içeri süzülmektedir.[25] Dükkân levhaları hayvanat bahçesi işaretleri gibi önlerinde sallanmaktadır, "yakalanan hayvanların habitatından çok kökenini ve türlerini kayda geçirmektedir."[26] Daha on dokuzuncu yüzyılda burjuva konutların iç mekânları, bir koleksiyoncu olarak burjuva bireyin tüm ıvır zıvırıyla yerleştiği "bir tür mahfaza"ydı; "doğanın granite yerleşmiş ölü faunaya eşlik etmesi gibi kendi izlerine eşlik ediyordu".[27] Benjamin toplumsal kuvvetlerin şekillendirdiği Paris'in fizyonomisini volkanik bir manzaranın çekiciliğine sahip bir jeolojik oluşumla karşılaştırır:

> Bir toplumsal oluşum olarak Paris, bir coğrafi imge olarak Vezüv'ün olduğu şeye bir karşı-imgedir: Tehditkâr, tehlikeli bir kitle, Devrim'in her daim etkin bir Haziran'ı. Fakat nasıl ki Vezüv'ün yokuşları, bunların üzerini örten lav katmanları nedeniyle, bir cennet bahçesi olmuşsa, burada da Devrim'in lavından sanat, moda ve başka bir yerde olmadığı kadar şenlikli bir varoluş filizlenmektedir.[28]

* *Lat.* doğal yerinde, oluştuğu yerde –*ç.n.*

Son alıntıda da özellikle açık olduğu üzere, Paris manzarasını oluşturan yeni doğanın "hem cezbedici hem de tehditkâr bir çehresi" vardır.[29] Keza fosilleşmiş meta kalıntıları salt "başarısız materyal" değildir.[30] Önceki yaşamın izleri olarak bunlar tarihsel ipuçlarıdır; Benjamin'in doğa tarihi "fikri"ni Heartfield'in montajının daha basit, daha polemikçi biçiminden ayıran nesnel bir anlama sahiptir. Benjamin tarihsel doğayı hakikatin çelişkili uçlardaki esas geçiciliğinin bir ifadesi olarak algılamıştır — bir yandan soyun tükenmesi ve ölüm olarak, diğer yandan yaratıcı potansiyel ve değişiklik olanağı olarak.

Benjamin'in teorik yapılandırmalarında yalnızca doğa değil, bütün kategoriler birden fazla anlama ve değere sahiptir; bu durum bunların çeşitli kavramsal kümeler oluşturmalarını olanaksız hale getirir. Adorno "Doğa Tarihi" üzerine konuşmasında doğa ve tarih, mit ve geçicilik gibi kavramların birbirinden anlamlarındaki "değişmezlerle" ayırt edildiği geleneksel felsefede olduğundan farklı bir "mantıksal yapı"dan bahsederek Benjamin'in kendisi üzerindeki etkisini göstermiş oluyordu. Geleneksel felsefede olanın aksine, "bunlar somut tarihsel bir olgusallık —yalnızca bir defalık eşsizliği içinde, anlarıyla bağlantılı olarak kendisini açan bir olgusallık— etrafında bir araya gelirler."[31] Adorno ile Benjamin arasındaki farklılık, ki bu çok geçmeden bir çatışmaya dönüşmüştür,[32] Benjamin'in bu tür felsefi-tarihsel burçların diyalektik argümanlardan ziyade diyalektik bir imgeyle temsil edilebileceğine inanıyor olmasıydı.

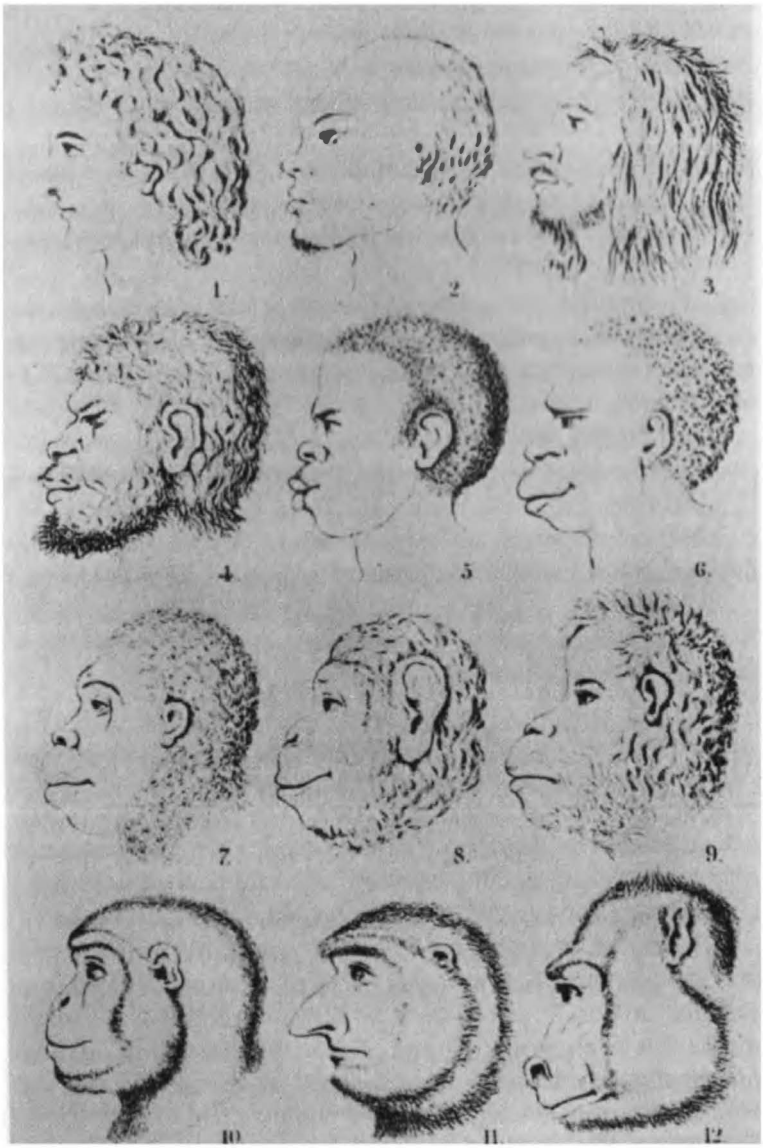
Benjamin'in düşüncesinde "Diyalektik imge" kavramı üst-belirlenmiş bir kavramdır. Felsefi imaları bakımından Hegelci diyalektik kadar zengin bir mantığı vardır ve gerçekten de bu çalışmanın her bölümünün görevlerinden biri bunun karmaşıklıklarının çözülmesidir. Mevcut bağlamda metaların "doğa"sı hakkında tarihsel olarak nelerin yeni olduğunu tespit etmek için arkaik imgelerin kullanılmasına işaret eder. Yapılandırma ilkesi montaj ilkesidir: İmgenin kavrayışsal öğeleri "tek uyumlulaştırıcı perspektif"te kaynaşmaktan ziyade birbiriyle uzlaşmaz kalırlar.[33] Benjamin için montaj tekniği ilerici bir biçim olarak "özel, belki de toplu haklara" sahiptir, çünkü "yerleştirildiği bağlamı kesintiye uğratır" ve dolayısıyla "yanılsamaya karşı koyar."[34] Ayrıca Benjamin bunu *Pasajlar*'ın temel ilkesi olarak tasarlamıştır: "Bu eser alıntı işaretleri olmadan



3.3 Paris komünculerinin rahiplere uyguladığı şiddeti gösteren tahrifat yapılmış fotoğraf. E. Appert'in fotomontajı, 1871.

alıntılama sanatının en yüksek noktasına ulaşmalıdır. Teorisi en yakın olarak montaj teorisiyle bağlantılıdır."[35]

Elbette öğeleri her türlü uzlaşmazlık ve çelişki kanıtlarını, hatta her türlü hüner kanıtını ortadan kaldıracak kadar maharetli bir şekilde kaynaştırarak yanılsama yaratan bir montaj kullanımı da vardır —mesela fotoğraf kadar eski bir teknik olan sahte fotoğraf belgeleri (Şekil 3.3). On dokuzuncu yüzyılda gözde ilgi kaynaklarından biri olan panoramaların da temel ilkesi buydu — muharebe alanlarından tutun dağ manzaralarına varıncaya kadar yapay olarak oluşturulmuş, yaşam benzeri tarih ve doğa sahneleri. Nitekim bunlar *Pasajlar* için bir anahtar sözcük işlevi görmüştür.[36] Sternberger "panorama" sözcüğünü Benjamin'den "intihal" ile kitabının başlığı yapmıştır.[37] Kitapta Darwin'in teorisini "evrimin panoraması" olarak popülerleştirerek, tarihi maymundan insana "doğal bir ilerleme"ye dönüştüren ("Böylece göz ve zihnin gözü resimler 'evrilir-



3.4 "Katarrhin Primatlarının Aile Üyeleri", sanatçı bilinmiyor, E. Heckel, *Die natürliche Schöpfungsgeschichte* içinde, 1902.

ken' engellenmeden aşağı yukarı, ileri geri resimler üzerinde gezinebilir."[38]) anlayışın bir eleştirisi de vardı.

Belirleyici olan temsil aracı ya da salt imgenin ya da montaj biçiminin somutluğu değildi. Belirleyici olan şudur: İnşa, gösterge ile gönderge arasındaki boşluğu gözle görülür mü kılmaktadır, yoksa bunları açıklamanın imgenin semiyotik içeriğini sorgulamak yerine yalnızca tekrar ettiği aldatıcı bir bütünsellik içinde kaynaştırmakta mıdır?[39] Tarihsel göndergeler eleştirel olmayan bir onamayla "doğal" diye adlandırılıp, gelişimlerinin ampirik akışı "ilerleme" diye nitelendirildiğinde, ortaya çıkan sonuç mittir; tarihöncesi doğa tarihsel olarak modern olanı adlandırma eylemi için yardıma çağrıldığında sonuç mitten arındırma, mitten kurtarmadır. Fakat Benjamin'in amacı yalnızca ideoloji olarak "doğa tarihi"ni eleştirmek değildi; doğru konfigürasyon içinde doğa ve tarihin kavrayışsal öğelerinin modern gerçekliğin hakikatini —gerek ilkel safhasını gerekse de geçiciliğini— açığa çıkarabileceğini göstermekti.

Benjamin'in teorisi açısından felsefi anlayışın amaçları gereği teknoloji ile doğa arasında mutlak, kategorik bir ayrım olmaması esastır — Ludwig Klages tersi istikamette görüş bildirdiğinden "gerici"ydi.[40] Teknoloji elbette toplumsal ve tarihsel olarak üretiliyordu, zaten Georg Lukács tam da bu nedenle buna "ikinci doğa" adını vermiş ve verili biçimi içinde sözcüğün ontolojik anlamında dünyanın "doğal" olduğu görüşünü eleştirmişti. *Pasajlar*'da Lukács'ın "ikinci doğa" kavramı bir role sahip değildir, oysa Benjamin kendisinin yazılarından haberdardır (ve Adorno bu terimi, Lukács'ı kaynak göstererek kullanmıştır).[41] "İkinci doğa" kavramı niyet olarak Marksist bir kategori olmasına karşın, Lukács tarafından kuvvetli bir Hegelci felsefi çerçeve dahilinde kavranmıştır.[42] İkinci doğa yabancılaşmış ve şeyleştirilmiş öznelliktir, insanların yarattığı ama görmedikleri bir dünyadır. Benjamin açısındansa maddi doğa özne "haricindekilerdir" ve buna ne kadar insan emeği harcanmış olursa olsun böyle kalmayı sürdürmüştür. Ne var ki modernlik bunun biçiminde radikal bir kopuşa işaret eder. Buradaki paradoks şudur: Genellikle eski, organik doğaya atfedilen yüklemler —üretkenlik ve geçicilik, çürüme ve yokoluş— sanayileşmenin ürünü olan *in*organik "yeni doğa"yı nitelendirmek için kullanıldığında tam da bundan radikal bakımdan yeni olan şeye göre adlandırılmaktadır.

Benjamin "yeni doğa" terimini kullanmaz, ben bunu yoruma açıklık getirmesi için tercih ettim, çünkü bu kavram bana mesela Marksist "üretici güçler" tabirinden daha doğru geliyor, çünkü Benjamin bununla yalnızca sanayi teknolojisini değil, bu teknolojinin dönüştürdüğü şekliyle tüm maddi dünyayı (insanlar da dahil) kastеder.[43] Dolayısıyla doğanın iki çağı vardır. Birincisi milyonlarca yıl boyunca yavaş yavaş evrilmiştir; ikincisi, yani bizimkiyse sanayi devrimiyle başlamıştır ve çehresini her gün değiştirmektedir. Güçleri hâlâ meçhul olan bu yeni doğa, kendisiyle karşılaşan ilk kuşaklara iğrenç ve korkutucu görünebilir; hele bu doğanın kendisine değil, insanın bu doğayla olan ilişkisine hükmetmeyi henüz öğrenmesi gereken "bu kuşakların fikirlerinin çok ilkel olduğu"[44] dikkate alınırsa. Bu tür bir hâkimiyet maddenin ifade gücüne açık olmayı gerektirir; araçsal değil, mimetik bir yetenektir bu. Nitekim modern çağın temel entelektüel görevi budur.

Sınai doğanın bu hâlâ erken diyeceğimiz aşamasında erken modernliğin ilkel ve arkaik olana yakınlık duyması tesadüf değildir: Klasik antikite on dokuzuncu yüzyılda (birazdan göreceğimiz üzere[45]) "moda"ydı; Benjamin'in zamanındaysa "ilkelcilik" revaçtaydı. Fakat Benjamin'in tarihte yalnızca yeni olanı tarihöncesi diye nitelendirdiğini de vurgulamak gerek. Burada diyalektik bir kavrayış söz konusudur. Tarihsel dönüşüme meydan okuyan bir biyolojik ya da ontolojik "ilkelcilik" yoktur. Bu tür bir iddiayı açıkça eleştirmiştir: "Her çağda (ve en yakın zamanda da Jung tarafından) başvurulan tarihöncesinin arkaik biçimi, tarihteki yanılsamalı görünüşü, buna ev olarak Doğa'yı tahsis etmekle çok daha körleştirici kılan bir biçimdir."[46]

2

Benjamin otuzların ortasında *Pasajlar*'da gerçek imgeler de kullanmaya karar verir. Gretel Karplus'a şöyle yazar: "Bu aslında yeni bir şey: Çalışmamın bir parçası olarak önemli ve nadir imge materyalleri hakkında notlar alıyorum. Kitap —bu kadarını hanidir biliyorum— en önemli resimli belgelerle süslenebilir [...]."[47] 1935 Mayısı'ndan eylülüne kadar ve ertesi yılın ocak ayında Bibliothèque Na-

tionale'de *Cabinet des estampes* arşivlerini inceler. İkonografik belgeler üzerinde bu tür bir araştırma tarihçiler arasında "hâlâ nadiren görülürdü",[48] ama filozoflar arasında duyulmamıştı bile. Benjamin orada bulduğu resimlerden konuyla ilişkili olanları kopyalamış ve bunları Paris'teki evinde "bir tür albüm halinde" saklamıştı.[49]

Görünen o ki albüm kaybolmuştur.[50] Fakat proje için bulduğu on dokuzuncu yüzyıl "imgeleri"nin resim yoluyla mı, yoksa sözel olarak mı temsil edildiği Benjamin'in felsefi anlayışı açısından çok az önem taşır. Hangi biçimi alırsa alsın bu tür imgeler, içinde "bütünsel, tarihsel nesneleri" keşfetmemiz gereken somut, "küçük, tikel anlar"dır[51], içinde şimdinin kökenlerini bulabileceğimiz "algılanabilir kök-olgulardır (*Urphänomen*)."[52] Benjamin kök-olgu terimini Goethe'nin doğa morfolojisine ilişkin yazılarından almıştı. Goethe'ye göre fizik ya da kimya biliminde bilginin nesnesi özne tarafından oluşturulan bilişsel soyutlamayken, biyoloji biliminde bu dolaysız olarak, "indirgenemez gözlem" yoluyla algılanıyordu.[53] Canlı organizmaların nesnel yasalarını ve düzenliliklerini yapısal biçimlerinde canlı bir şekilde görebiliriz. Goethe bu yapıların arketip kök-biçimlerinin biyolojik yaşamın özünü açığa çıkardığına ve dahası bunların ampirik olarak, diğerleri arasında bir bitki ya da hayvan olarak var olduğuna ve Platoncu fikirlerin somut olarak maddeleşmesini sağladığına inanıyorlardı. Benjamin 1918'de, Goethe'nin verdiği adla, kök-olguların poetik analojiler anlamında semboller değil, daha ziyade Platon'un bahsettiği ideal özlerin duyusal biçimler içinde göründüğü "ideal semboller" olduğunu yazıyordu.[54] Georg Simmel 1913 yılındaki Goethe incelemesinde kavramı ayrıntılı olarak tarif eder:

> Kök-olgu —ışık ve karanlıktan renklerin ortaya çıkışı, yerçekiminin ritmik yükseliş ve alçalışları, iklim değişikliklerinin kaynağı, bitki organizmasının yaprak-şeklinden çıkarak gelişmesi, omurgalılar türü— doğal varoluşun ilişki, kombinasyon ya da gelişiminin en tipik, en saf örneğidir; bu meyanda, bir yandan bu temel biçimi çamurlu karışımlarda ve ışığın ayrışıp dağılmasında gösterme eğilimindeki sıradan fenomenden farklı bir şeydir. Diğer yandan hâlâ tam da ortaya çıkan bir şeydir, belki de yalnızca entelektüel bir manzara olarak görülür, ama zaman zaman "dikkatli gözlemcinin gözleri önünde çıplak sergilenir" [Goethe].[55]

Simmel bu kavrayışın felsefi önemine dikkat çeker:

Normalde nesnelerin genel yasalarını bir şekilde şeylerin dışına yerleşmiş gibi tahayyül ederiz: Kısmen nesnel, [...] zaman ve mekân içindeki maddi gerçekleşmesi tesadüften bağımsız, kısmen öznel [...] yalnızca bir düşünce meselesi ama bizim yalnızca tikel olanı algılayabilen tümel olanı algılayamayan duyumsal enerjilerimiz için sanki mevcut olmayan bir şey. Kök-olgu kavramı bu ayrımdan kurtulmaya çalışır: bu, zamana bağlı, geçici bir gözlem dahilindeki zamanüstü yasadan başka bir şey değildir. Kendisini dolaysız olarak tikel bir biçim içinde ortaya çıkaran tümeldir bu. Bu tür bir şey var olduğu içindir ki o [Goethe] şunları söyleyebilmektedir: "En üstün şey olgusal olan her şeyin zaten teori olduğunu kavramaktır. Gökyüzünün mavisi bize kromatiğin temel yasalarını açıklar. Fenomenin ardında hiçbir şey aranmamalıdır; bunlar zaten teoridir."[56]

Simmel öz ve görünüşün bu "güleryüzlü sentezi"nin[57] "bilgi sorununda çok önemli bir değişiklik" ürettiğini belirtir:

Kural olarak her Gerçekçilik biçimi, önceki ve dolaysız olarak *teorik bilgi*den türer, ona nesnel varlığı kavrama, kopyalama ve sadık bir şekilde ifade etme yeteneği atfeder; burada oluşum noktası aslında nesne tarafından sahiplenilmektedir. Bununla bilgideki-düşünceler arasındaki kaynaşma epistemolojik bir olgu değil, metafizik bir olgudur.[58]

Simmel'in görüşleri Benjamin'i doğrudan etkilemiş olduğu için ayrıntılı olarak aktardım. *Trauerspiel* incelemesine sonradan yapılan bir ek olarak, aşağıdaki gibi bir yorumda bulunmuş ve sonradan da bunu *Pasajlar* materyaline eklemiştir:

Simmel tarafından sunulduğu şekliyle Goethe'nin hakikat kavramını [özellikle de kök-olgular hakkındaki mükemmel açıklamasını] incelerken, benim *Trauerspiel* kitabındaki kökenler kavramımın, Goethe'nin bu temel kavramının doğa alanından tarih alanına katı ve zorlu bir aktarımı olduğunu anladım.[59]

Benjamin on dokuzuncu yüzyılın geçici tarihsel nesnelerinden kök-olgu olarak bahsettiğinde, bunların kendi gelişimsel, kavramsal özlerini gözle görülür şekilde —ve metafizik olarak "sahici bir sentez"[60] olarak— sergilediklerini kastetmektedir. *Pasajlar* soyut nedensel etkenler değil, kök-olgular olan ekonomik gerçeklerle ilgilenir. Bunlar bu konuma,

[...] ancak kendi içlerinde pasajların somut tarihsel biçim silsilesinin gelişimine [...] —serpilip gelişmeleri demek daha doğru olurdu— izin verdiklerinde ulaşırlar, tıpkı yaprakların kendi içlerinden ampirik bitki dünyasının çeşitliliğinin serpilip gelişmesine izin vermeleri gibi.[61]

Kapitalist-sınai ekonomik faktörlerin daha saf ve nüve halinde görülebileceği bu tarihsel imgelerin somut, olgusal bir temsili, eserin özünü oluşturacaktı: İlk notlarından: "Formül: olgulardan hareketle inşa. Teorinin tümüyle ortadan kaldırılması içinde inşa. Tam da sadece Goethe'nin kendi morfolojik yazılarında denediği şey."[62]

Tam da Benjamin metafizik özlerin olgular içinde doğrudan gözle görülebileceğine inandığı içindir ki, Adorno "diyalektik imgeler" mefhumuna ihtiyatlı yaklaşıyordu. Benjamin'in iddiasını — "Bu çalışmanın yöntemi: Edebi montaj. Söyleyecek bir şeyim yok, yalnızca göstereceğim şeyler var."— düzanlamıyla alıyor[63] ve tamamlanmış bir *Pasajlar* çalışmasının "materyalin şok edici diyebileceğimiz şekilde montajlanması"ndan ibaret olacağını varsayıyordu.[64] Adorno Mayıs 1949'da Horkheimer'e şöyle yazmıştı:

Geçen senenin başında nihayet Bibliothèque Nationale'de saklanan Pasajlar materyaline kavuştum. Geçen yaz materyali en ince ayrıntısına kadar inceledim ve birtakım sorunlar baş gösterdi [...]. En dikkat çeken husus muazzam alıntılar hazinesiyle karşılaştırıldığında teorik düşüncelerin formüle edilişinde olağanüstü ihtiyatlı davranılmış olmasıdır. Bunu kısmen (benim açımdan zaten sorunlu olan) şu fikirle açıklayabiliriz. Bir yerde açıkça formüle edilen bu fikir, eseri saf "montaj" olarak görmektedir, yani eser alıntıların yan yana getirilmesiyle oluşturulur, böylece teori, yorum olarak araya eklenmesine gerek kalmadan, bunun içinden doğar.[65]

Benjamin'in montaj kullanımını anlamak için tek yol Adorno'nun yaklaşımı değildir. *Pasajlar*'ın editörü Rolf Tiedemann şöyle yazar:

Adorno sonraki ifadelerinde montaj fikrini daha da düzanlamda almış ve Benjamin'in aklında bir alıntıyı diğerinin yanına tepeleme yığmaktan başka bir şey olmadığında ısrar etmişti. Yaptıkları pek çok tartışmada, Adorno bir editör olarak Benjamin'in anladığı anlamıyla edebi montaj yönteminin alıntıların yan yana getirilmesinden ibaret bir şey olduğuna ikna olmadı. [...] Dolaylayıcı teori yerine yorum biçimi ortaya çıkmalıydı, kendisinin tanımladığı şekliyle "tikellerden hareketle yorum". [N2, 1]; yorum ve açıklama yalnızca temsil olarak tahayyül edilebilir. [...] Bunun yerine alıntılar Benjamin'in temsilinin kullanacağı materyallerdir.[66]





3.5 İç mekân, Grand Cerf Pasajı, Paris.

3.6 "Çin Bulmacası, ya da: Son Çılgınlık", on dokuzuncu yüzyıl.



3.7 Dış mekân detayı, Gustave Eiffel tarafından yapılan Eyfel Kulesi, 1889.

Kanıtlar Tiedemann'ın kavrayışının doğru olduğunu gösteriyor. Benjamin'in, ilk pasajlarda, dükkân levhalarının ve camekânların kaleydoskopik, tesadüfi olarak yan yana getirilişinde zaten görülebilir olsa da (Şekil 3.5) yüzyıl içinde teknoloji tarafından bilinçli bir inşa mertebesine yükseltilmiş bir biçim olarak "montaj" anlayışı, belirleyici bir öneme sahiptir. Kaleydoskop on dokuzuncu yüzyılın icadıydı.[67] Fakat Çin bulmacası (Şekil 3.6) ondan daha önce ortaya çıkmıştı. Çin bulmacasında yan yana getirilen öğeler rasgele düzenlenmeyip, aksine merkezi bir fikir etrafında toplandığından, *inşacı* bir ilke olarak, montaj ilkesinin gerçek kök-olgusuydu.[68]

Bu yeni ilkenin teknik potansiyeli yüzyılın sonunda montaj ilkesinin ilk mimari biçimi olan Eyfel Kulesi'nin (Şekil 3.7) inşasıyla semeresini verdi:

> Burada görsel plastikliğin gücü inorganik malzemenin enerjisinin aşırı derecede küçük, aşırı derecede etkili biçimlere kattığı ve bunları birbirleriyle en etkili tarzda birleştirdiği olağanüstü bir entelektüel enerji gerilimi karşısında sessiz kalır. ... 12.000 metal parçasından her biri milimine kadar hassasiyetle belirlenmektedir, tıpkı 2,5 milyon perçinden her biri gibi...[69]

Benjamin'in kendisinin *Pasajlar* planını da aynı anlamda almamız gerekir:

> ... keskin ve ince bir şekilde imal edilmiş olan en küçük mimari parçalardan büyük yapılar dikmek. Hatta küçük, özel anların analizinde bütünsel olayın kristalini bulmak. Bu, tarihsel materyalizmin vülger biçiminden kopmak anlamına geliyor. Tarihin inşasını bu şekilde kavramak gerek. Yorumların [*Kommentarstruktur*] yapısında.[70]

Pasajlar'da bu "küçük, özel anlar"ın her biri, şimdi'nin bir kök-biçimi olarak saptanmalıydı. Bu olguları veri alan Benjamin'in yorumları, parçaların "bütünsel bir olay" olarak tarihin felsefi temsili şeklinde bir araya toplamasını sağlayan perçinlerdi.

Teknoloji dili Benjamin için yeniydi, ama anlayış için aynı şeyi söyleyemeyiz. Goethe'nin Platoncu "ideal semboller" olarak kök-olgular teorisi üzerine ilk (1918) notlarından birinde bu tür sembollerin "felsefe sarayı" olarak algılanmaması gerektiğini söylemişti; filozofun görevi daha ziyade "sarayın duvarlarını imgelerin duvar gibi görünmesini sağlayacak şekilde doldurmaktı."[71] Parça parça

imgelerde özler somut olarak görünür, bütüne destek ve bütünlük kazandıran şey gözle görülür olmasa da felsefi inşadır. Benjamin montajı ilerici diye övdüğünde ("zira içine yerleştirildiği bağlamı sekteye uğratır"), bunun yıkıcı, eleştirel boyutuna işaret ediyordu (Adorno'nun gözlemlerinin kabul ettiği tek boyut). Fakat Pasajlar projesinin görevi, içinde modern felsefenin dikilebileceği tek biçim olarak montajın inşacı boyutunu hayata geçirmekti.

4

Mitik Tarih: Fetiş

1

Zamanın akışı mit içinde bir önceden belirlenmişlik biçimini alır. Olayların akışının tanrılar tarafından önceden belirlendiği, yıldızlarda yazılı olduğu, kâhinler tarafından dile getirildiği ya da kutsal metinlere nakşedildiği düşünülür. Kelimenin en dar anlamıyla mit ve tarih birbirini dışlar. Mit açısından insanlar kaderin işleyişine müdahalede bulunamayacak kadar güçsüz olduğundan, gerçekten yeni olan hiçbir şey gerçekleşemez. Tarih kavramı ise, insanın olaylar üzerinde etkisi olabileceğini, ve aynı zamanda kendi kaderlerini şekillendirebilen bilinçli özneler olarak insanların ahlaki ve siyasal sorumluluk da taşıdığını ima eder.

Mitler, ampirik bir neden ve sonuç görülemediğinde ya da hatırlanmadığında dünyanın neden böyle olduğu sorusuna yanıt verirler. Mitler insanların anlamla-dolu bir dünya arzusunu tatmin etse de, kaçıp kurtulamayacağımız kader olarak bu dünyaya sırt çevirir. Mitik zamanın tikel bir söylemle sınırlı olmadığı açıktır. Gerek ilahiyat gerek bilim, gerek hurafe gerekse de akılcılık, olayların geri dönüşsüz bir şekilde belirlenmiş olduğunu iddia edebilir. Bunların klasik antikçağda ve kutsal kitap anlatılarında kendi (Batılı) kaynakları vardır. Fakat en yakın dönemin kozmolojik spekülasyonlarında tekrar ortaya çıkarlar: örneğin nükleer felaketin, kutsal kitaptaki kehanetin gerçekleşmesi olarak yorumlanması — eleştirel "tarih" perspektifinden bakıldığında, insanların bizzat yarattıkları korkutucu durumun sorumluluğunu Tanrı'nın üzerine atan şeytani bir girişim.

Nükleer savaşın Tanrı'nın bir hikmeti şeklinde yorumlanması, insan denetiminin ve dolayısıyla bizatihi tarihin olabilirliğini red detmek anlamını taşır. Diğer yandan, bilim teknolojik "ilerleme"ye

körü körüne bir inancı destekleyebilir; bunun mitik Armageddon'u* yaratması ilahiyatın kaderciliğinden daha muhtemeldir. Her iki durumda da zamansallık önceden-belirlenmişlik gibi mitik bir çerçevede kavrandığında, insanların olayların mevcut akışına karşı duramayacaklarına kani oldukları gibi siyasal bir yargı söz konusu olmaktadır.

Pasajlar'ın temel amacı, hangi biçim altında olursa olsun —ister kaçınılmaz felaket ister sürekli ilerleme— mitik tarih teorilerinin ipliğini pazara çıkarmaktır. Fakat Benjamin'in saldırılarını en çok yönelttiği kısım otomatik tarihsel ilerleme mitiydi. Yaşadığı dönemde, nükleer çağın kıyısında ve teknolojik masumiyetin başlangıcında, bu mit inanılırlığını hâlâ büyük oranda koruyordu, Benjamin de bunu en büyük siyasal tehlike olarak görüyordu. İlk yorumcular tarihin akışına ilişkin bu kötümserliğini —Naziler ile Sovyetler arasındaki saldırmazlık anlaşmasına ya da yaklaşan savaşa bir tepki olarak— düşüncesinin son dönemde edindiği bir temel özellik diye görseler de, *Pasajlar* bunun böyle olmadığını, Benjamin'in uzun zamandır var olan (hatta belki de giderek yoğunlaşan) kaygılarından biri olduğunu gösteriyor.[1] İlk notlar projenin amacını "tarih imgesinden 'gelişme' denen şeyin tüm izini silmek"[2]; "tüm veçheleriyle ... ilerleme ideolojisinin"[3] üstesinden gelmek diye tarif eder. 1935 öncesine ait bir notta şunlar yazılıdır:

> Bu çalışmanın yöntemsel amaçlarından birinin de ilerleme fikrinin tümden yok edildiği bir tarihsel materyalizm anlayışını ortaya koymak olduğu söylenebilir. Tarihsel materyalizm tam da bu noktada kendini burjuva zihin alışkanlıklarından net bir şekilde ayırmak zorundadır. Tarihsel materyalizmin temel ilkesi ilerleme değil, gerçekleştirmedir.[4]

Dolayısıyla Benjamin *Pasajlar*'da Darvinci toplumsal evrim teorilerini doğrudan ele aldığında, ileriye doğru gelişim önermesine saldırma amacında olması bizi şaşırtmamalıdır. Benjamin doğal ayıklanma öğretisini eleştirir çünkü "[...] bu düşünce ilerlemenin otomatik olduğu mefhumunu popülerleştirmiştir. Ayrıca ilerleme kavramının tüm insan faaliyeti alanına yayılmasını teşvik etmiştir."[5]

* *Armageddon*: Melhame-i Kübra, Mahşer Günü Muharebesi. Dinsel söylemde büyük ve son muharebe. *–ç.n.*

Benjamin'in kendi kavrayışsal "doğa" tarihi planı ise, tersine, mutlu bir son vaat etmez, hatta zorunlu hiçbir toplumsal sonucun olmadığı bile söylenebilir.

Tarihin ilerleyişinde doğal bir yön yoktur. Fakat (Benjamin bu konuda ısrarcıdır) doğa tarihsel olarak ilerler. Sanayi ve teknolojinin yeni doğası üretim araçları düzeyinde gerçek ilerlemeyi temsil ederken, üretim ilişkileri düzeyinde sınıf sömürüsü aynen devam etmektedir. Burada, yine hataya yol açan, doğa ile tarihin bir araya getirilmesi olmuştur: Toplumsal evrim, tarihin barbarlığını doğal diye nitelendirirken, sınai ilerlemeyi hareket noktası olarak alırken bir mittir kuşkusuz, mitik hata ise doğadaki ilerlemeleri tarihin kendisindeki ilerlemelerle karıştırmaktan doğmaktadır.

Benjamin'in son (1940) metinlerinden *Über den Begriff der Geschichte* ("Tarih Tezleri" diye bilinir) teknolojik ilerlemenin tarihsel ilerleme ile özdeşleştirilmesinin, Alman işçi sınıfının yanlış siyasal hedefler belirlemesine yol açtığını savunur:

> Teknolojik ilerlemeyi, kendisinin içinde hareket ettiğini düşündüğü suların yönü olarak görmüştü. Buradan, teknolojik ilerlemenin temel bir özelliği olan fabrika işinin siyasal bir başarı olduğu yanılsamasına varmak çok zor değildi ... [böylece] fabrikanın ürünleri işçilerin tasarrufu altında değilken nasıl olup da işçilerin yararına olabildiği sorusu sumen altı ediliyordu. Doğaya hâkimiyette yalnızca ilerleme olduğu kabul edilmekte, toplumun daha da geriye gittiği görülmemektedir.[6]

Özgün anlamıyla ilerleme fikri, Aydınlanma düşünürlerinin tarihi yargılayıp eksik bulmak için kullandıkları kıstastı.[7] "İlerleme, *bütünselliği içinde* tarihin akışının nişanı olduğunda", ancak o zaman, kavram, "eleştirel bir sorgulama konumundan ziyade, fiiliyatla ilgili eleştirel olmayan varsayımlar"la özdeşleştirilmiştir.[8] Benjamin bu hatalı özdeşleştirmenin kökenlerini araştırır. Geleneksel yeni-Marksist terimlerle söylersek, "burjuvazi on dokuzuncu yüzyılda gücü ele geçirdiğinde" ilerleme kavramının kendi eleştirel gücünden feragat ettiğini iddia eder.[9] Fakat geleneksel çizgiden epey bir saparak bu iddiayı görsel olarak, Paris şehrinin fiziksel dönüşümü bağlamında kanıtlamaya çalışır.

* "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk* içinde, çev. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 1993.

2

On sekizinci yüzyılda burjuva Aydınlanmacılığı gökyüzündeki ve yeryüzündeki şehirlerin çelişkili uçlar —biri günahla ve sıkıntıyla dolu, diğeri selamet ve ebedi saadet yeri— olduğunu savunan ilahiyatçı görüşe meydan okumuştu. İnsanlara "semavi" şehri burada ve şimdi yaratmak için kendi, Tanrı vergisi akıllarını kullanmaları çağrısında bulunmuştu. Yeryüzündeki cennet olarak maddi mutluluk bunun inşasının temel bir bileşeni olacaktı. Sanayi devriminin, cennetin bu pratik gerçekleşmesini mümkün kıldığı görülüyordu. On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'daki ve nihayetinde tüm dünyadaki başşehirler dramatik bir şekilde parıltılı camekânlara dönüşmüştü ve yeni sanayi ile teknolojinin dünya-üzerinde-bir-cennet vaadini sergiliyordu — ve hiçbir şehir Paris kadar parıltı saçmıyordu. On dokuzuncu yüzyılı devirmiş bir Bostonlı olan Thomas Appleton yeni ve eski anlayışı tek bir cümlede özetlemişti: "'İyi Amerikalılar öldüklerinde Paris'e giderler.'"[10] "Bu yeryüzü şehrindeki geniş, iki yanında ağaçların uzandığı bulvarlar, dükkânlar, kafeler ve tiyatrolar, iyi yemek ve şarap gibi somut imgeler" o kadar efsane haline gelmişti ki[11] "semavi cennet kapıları ve altın basamaklar şeklindeki müphem rüyeti kolaylıkla geride bırakabilir"di.[12]

Kentin parlaklığı ve lüks olgusu tarihte yeni değildi, ama bunlara seküler anlamda kamusal erişme olanağı yeniydi. Modern şehrin görkemi bulvarlarında ve parklarında dolaşan ya da alışveriş müzelerini, sanat galerilerini ve ulusal anıtlarını ziyaret eden herkes tarafından hissedilebiliyordu. Bir "ayna şehir" olan Paris[13] kalabalığın gözünü kamaştırıyordu, ama aldatıcılığı da vardı. Işıklar Şehri gecenin karanlığını bir yüzyıllık zaman diliminde alıp götürmüştü — önce gaz lambalarıyla, sonra elektrikle, sonra da neon ışıklarıyla.[14] Aynalar Şehri —burada kalabalığın kendisi manzara olmuştu— üreticiden ziyade tüketici olan insan imgesini yansıtıyor ve aynanın öbür tarafında sınıfsal üretim ilişkilerini neredeyse görünmez bırakıyordu. Benjamin Paris manzarasını "fantazmagorya" diye nitelendirmişti — hızla boyut değiştiren ve birbirine karışan optik yanılsamalarla dolu bir büyülü fener gösterisi. Marx "fantazmagorya" sözcüğünü metaların pazarda "fetiş" olarak aldatıcı görünüşünü an-

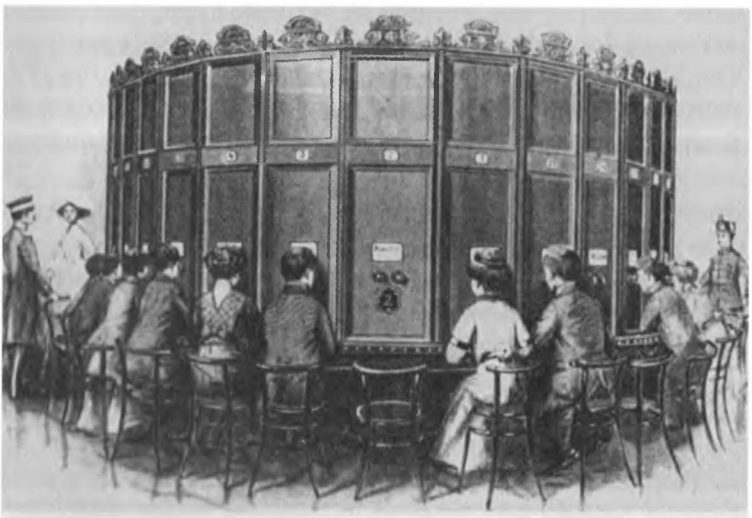
latmak için kullanmıştı. *Pasajlar*'da Benjamin *Kapital*'den metaların fetiş niteliğine ilişkin uygun pasajları zikreder: Mübadele değeri metaların değerinin üretken emekten kaynaklandığını gözlerden gizler.[15] Fakat sermayenin ekonomik analizinden ziyade bir tarihsel deneyim felsefesini kalkış noktası olarak alan Benjamin'e göre, yeni kent fantazmagoryasının anahtarı pazardaki-metadan çok sergilenen-meta'ydı. Burada mübadele değeri de en az kullanım değeri kadar pratik anlamını kaybetmiştir ve salt temsili değer ön plana çıkmıştır. Cinsellikten sosyal mevkiye kadar, arzu duyulabilecek her şey insanların gerçekten sahip olmaları açısından ulaşabileceklerinin çok ötesinde olsa bile, kalabalıkları büyüleyici vitrin fetişleri olarak metalara dönüştürülebilir. Gerçekten de erişilmez derecede yüksek bir fiyat biçen etiket yalnızca bir metanın sembolik değerini artırıyordu. Dahası yenilik fetiş haline geldiğinde, tarihin kendisi de meta biçiminin bir tezahürü haline gelmişti.

3

Panoramalar (Şekil 4.1) pasajlarda herkesin ilgi odağıydı, kişinin gözlerine bir film şeridi gibi geçen genel görüntüler sunuyor ve dünyanın içinde hızlı bir şekilde ilerledikleri yanılsaması uyandırıyordu. Bu deneyim metaların sergilendiği camekânlarla dolu bir sokakta yürüme deneyimine tekabül ediyordu. Bu bölümde Benjamin' in araştırmasında gün ışığına çıkardığı ilerleme fantazmagoryasının kök-biçimlerine "panoramik" bir tur bulacaksınız. Bu bize *Pasajlar*'ın önemli bir kısmını küçük bir alanda tetkik etme fırsatı sunduğu gibi, panoramik temsil ilkesini çoğaltarak, Benjamin'in kendisinin diyalektik olarak inşa edilmiş imgelerinin kesintiye uğratmak için tasarlandığı bir tarih inşası hissi de verecektir.

Pasajlar

Pasajlar "meta kapitalizminin ilk tapınağıydı"[16]: "Pasajlar – İkinci İmparatorluk'un Parisi'ne masallardaki mağaralar gibi yayıldılar."[17] Haç şeklinde bir kilise gibi inşa edilen (pragmatik olarak çevresindeki dört sokağa da bağlanmak için) özel mülk konumunda olup,



4.1 Panorama aygıtında seyirciler.

halkın dolaştığı bu pasajlar metaları pencere vitrinlerinde oyuktaki ikonlar gibi sergiliyorlardı. Burada bulunan dünyevi haz evleri leziz yemekleri, sarhoş edici içecekleri, rulet çarkındaki emeksiz servet imkânıyla, vodvil tiyatrolarındaki neşeyle ve birinci sınıf mevkilerde son moda kıyafetlerle giyinmiş kadınların cenneti hatırlatan bir misafirperverlikle satıldığı cinsel haz çılgınlığıyla geçenleri baştan çıkartıyordu. "Pasajların üst katındaki pencereler meleklerin tünediği galerilerdir; bunlara kırlangıç denir."[18]

Angela
Bir uçuş yukarıda sağda[19]

III. Napolyon'un tahtta olduğu İkinci İmparatorluk döneminde kent fantazmagoryası ilk pasajların dar sınırlarının dışına taştı, tüm Paris'e yayıldı ve meta teşhirleri gittikçe daha büyük, daha gösterişli biçimler aldı. Pasajlar "alışveriş merkezlerinin selefleridir."[20] Teşhir fantazmagoryası tepe noktasına uluslararası fuarlarda ulaşmıştır.

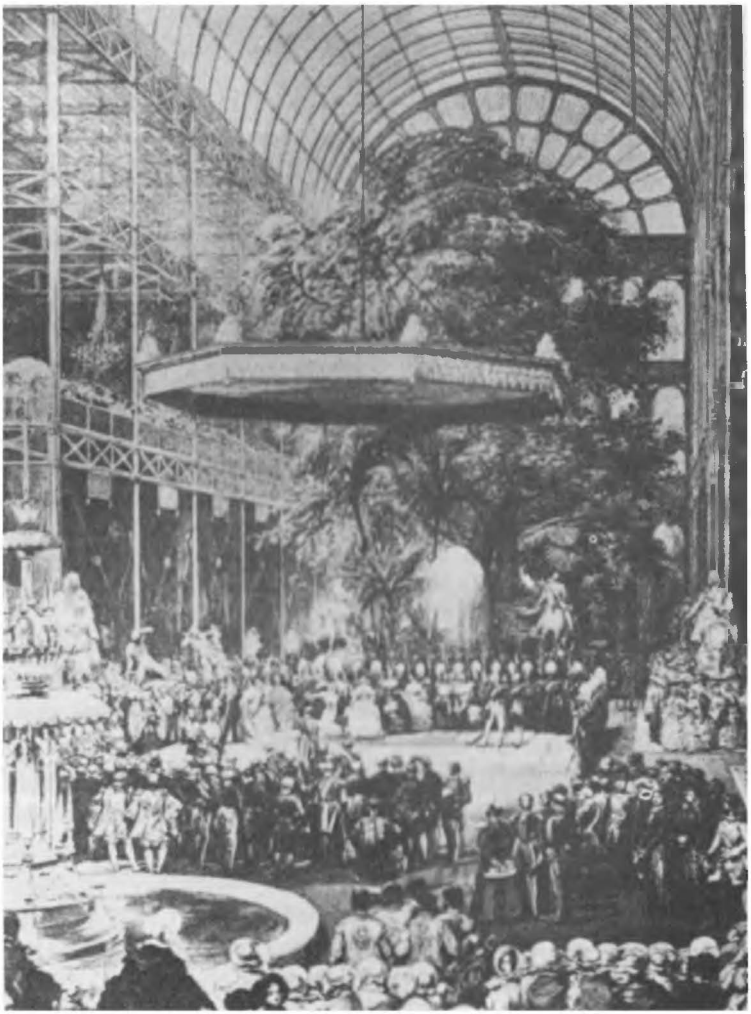
Dünya Fuarları

İlk dünya fuarı 1851'de Londra'da gerçekleştirildi. Meşhur Kristal Saray (Crystal Palace) Pasajlar'da kullanılan demir ve camlardan inşa edilmişti, ama daha cüretkâr ve devasa boyutlarda.[21] Tüm ağaçların üstü yaklaşık 350 metre uzunluğunda bir çatıyla kaplıydı. Sanayi ürünleri sanat eserleri gibi sergileniyor ve halkın dikkatini çekebilmek için süs bahçeleriyle, anıtlarla ve çeşmelerle yarışıyordu. Fuar, o dönemde yaşayanlar tarafından "'eşsiz bir peri masalı gibi'"[22] diye nitelendirilmişti. Kristal Saray eski doğayla yeni doğayı —pompalar ve pistonlar kadar palmiyeler de vardı— tüm bir kuşak Avrupalıların muhayyilesine giren bir fantazi dünyasında kaynaştırmıştı. Julius Lessing 1900 yılında şöyle yazıyordu:

> Kendi çocukluk yıllarımdan hatırlıyorum da, Kristal Saray haberi Almanya'ya ulaştığında, resimleri uzak taşra kentlerinde burjuva odalarının duvarlarına asılmıştı. Mücevher kutuları olan prenseslerin, kristal evlerde yaşayan kraliçelerin ve cinlerin olduğu eski peri masalları hakkında hayal ettiklerimiz sanki Kristal Saray'da cisimleşmişti [...].[23]

Paris her ne kadar ilk uluslararası fuara evsahipliği yapmasa da, en büyüklerinden bazıları burada düzenlenmişti. Bu fuarlardan ilki[24] 1855'te "'devasa bir cam çatının'"[25] altında yapılmıştı ve "'tüm Avrupa bu malları görmek için akın etmişti'".[26] 1867'deki bir sonraki Paris fuarı için inşa edilen yapı Colosseum ile karşılaştırılıyordu: "'Sanki karşınızda başka bir gezegende, Satürn'de ya da Jüpiter'de, bizim bilmediğimiz bir beğeniye göre ve gözlerimizin henüz aşina olmadığı renklerle inşa edilmiş gibi görünüyordu.'"[27] 1889 ve 1900'deki fuarlar şehrin manzarası üzerinde kalıcı izler bıraktı: Grand Palais, Trocadero ve Paris'in alamet-i farikası olan Eyfel Kulesi.[28] Sigfried Giedion fuarda teşhir edilenleri, *Gesamtkunstwerke*'ye[29], toplu sanat eserlerine benzetmişti. Bunun nedeni tam da fantazmagorik nitelikleriydi — makine teknolojileriyle sanat galerilerinin, askeri toplarla moda kıyafetlerin, iş ile zevkin karışımının büyüleyici tek bir görsel deneyimde toplanmış sentezleri.

Uluslararası fuarlar "haz sanayiinin" (*Vergnügungsindustrie*) kökenleriydi. Bunlar,



4.2 Kristal Saray, Londra, 1851.

[...] kitlelerin tepkisel davranışlarını inceltip çeşitlendirmişti. Bu sürec kitleleri reklamlara uyum sağlamaya hazırlıyordu. Bu nedenle reklam nayii ile dünya fuarları arasındaki bağlantı sağlam temellere sahiptir.

Fuarlarda kalabalıklar reklam ilkelerine göre koşullanmıştı: "Bak, ama dokunma,"[31] ve yalnızca manzaradan zevk almayı öğretmişti.

Geniş cam pencereler de pasajlardan çıkmıştır, avarenin vitrinleri seyrederek dolaşma faaliyeti de. Ancak burada teşhir başlı başına mali bir amaç değildi. "Yenilikler"le dolu dükkânlar ve haz işletmeleri, hali vakti yerinde müşterilere bağımlıydı. Dünya fuarlarındaysa, tersine, meta ticareti kitlesel eğlencenin büyük sermaye işletmeciliği halini aldığı kapitalizmin halk festivalleri[32] olarak fantazmagorik işlevinden daha kayda değer değildir.[33] Paris'teki 1855 fuarını 80 bin kişi ziyaret etmişti.[34] 1867 fuarının 15 milyon ziyaretçisi[35] arasında kendilerine bedava bilet dağıtılan 4 bin Fransız işçi de vardı. Yabancı işçilerse Fransız hükümetinin misafiri olarak ağırlanmışlardı.[36] Proleterler otoriteler tarafından bu sanayi mabetlerine hac ziyaretinde bulunmaya, kendi sınıflarının ürettiği ama sahip olamadıkları mucizeleri sergilenirken görmeye ya da bunların yerlerini alacak makinelere hayran olmaya teşvik ediliyorlardı.[37]

Siyasetin Fantazmagoryası

Pasajlar temel olarak fuarların işçiler ve işçi sınıfı örgütleri üzerindeki etkilerini ele alır: 1851'de üç ayrı işçi heyeti Londra'ya gönderilmişti: "Hiçbiri kayda değer bir iş yapmadı. İkisi [Fransız ve Paris hükümetleri tarafından] resmi görevle gitmişti; gayriresmi gelen diğerinin masraflarınıysa basın karşılamıştı. ... Bu heyetlerin oluşturulmasında işçilerin hiçbir etkisi yoktu."[38]

Dünya fuarlarının Uluslararası İşçi Derneği'nin doğum yeri olduğu, zira bu sayede farklı uluslardan işçilerin buluşup ortak çıkarlarını tartışma fırsatı buldukları iddia edilmiştir.[39] Ne var ki iktidar odaklarının ilk başta duydukları korkuya karşın,[40] fuarlar tam tersi bir etkide bulunmuştur. Bir ticaret fantazmagoryası kadar bir siyaset fantazmagoryasının da kökleri sanayi ve teknolojinin kendi içlerinden barış, sınıfsal ahenk ve bereket dolu bir müstakbel dünya yaratmaya muktedir kılan mitik güçler olarak sunulduğu dünya fuarla-

rında atılmıştı. Masal âlemi olarak dünya fuarlarının verdiği mesaj, kitlelere bir devrim olmadan da toplumsal ilerlemenin olabileceğini vaat etmesiydi. Öyle ki fuarlar uzlaşmaz sınıf çatışmalarının olduğunu bile inkâr ediyordu.[41] İşçilerin kendi heyetlerini seçmelerine izin verildiğinde bile,[42] bu tür bir proleter meclisin potansiyel devrimci sonuçları yukarıdan müdahaleyle halledildiyordu. Benjamin bu noktada Marx ve Engels'in toplu eserlerini Sovyetler Birliği'nde yayıma hazırlayan (Marx'ın gençlik dönemine ait eserleri ilk kez burada yayımlanmıştır) David Riazanov'un söylediklerini aktarır:

"Sanayinin çıkarları ... ön plana çıkartıldı ve işçilerin kötü durumunun ilerletilebileceği yegâne yol olarak işçiler ile sanayiciler arasında bir uzlaşma olması gerektiği aşırı derecede vurgulandı... Bu toplantıyı ... IWA'nın [Uluslararası İşçi Derneği'nin] doğum yeri olarak kabul edemeyiz. Bu bir efsane. ..."[43]

Rus Marksisti Plehanov dünya fuarlarının çok farklı bir ders vereceğine inanıyordu. Manidar bir şekilde Fransız Devrimi'nin yüzüncü yılını kutlayan 1889 Paris Fuarı'ndan sonra şu satırları kaleme alan Plehanov fuarın ilerici etkisine dair iyimserliğini dile getirir:

"[...] Sanki Fransız burjuvazisi proletaryaya kendi gözleri önünde bir toplumsal devrimin ekonomik açıdan olabilirliğini ve gerekliliğini bilinçli olarak kanıtlamaya çıkmıştı. Dünya fuarı proletaryaya üretim araçlarının tüm medeni ülkelerde erişilmiş olan ve önceki yüzyılın ütopyacılarının en çılgın fantazilerini fersah fersah aşarak daha önce duyulmadık düzeylere ulaşan gelişimi hakkında müthiş bir fikir vermişti. ... Aynı fuar üretici güçlerin modern gelişiminin, üretimdeki mevcut anarşi dikkate alındığında, her seferinde daha da yoğunlaşan ve dolayısıyla her seferinde dünya ekonomisinin işleyişi üzerinde daha yıkıcı etkilerde bulunan sınai krizler yaratmasının kaçınılmaz olduğunu da ispatlamıştı."[44]

Bu görüşün bir gerçeklikten çok Plehanov'un hüsnü kuruntusu olduğunu söylemek daha doğru olur, zira dünya fuarlarının tarihsel mantığı tersi istikamete işaret ediyordu: Üretim araçlarını geliştirme konusundaki ilerleme ile dünya ekonomisindeki "anarşi" (kriz ve işsizlik) arasındaki uçurum derinleştikçe, bu kapitalist halk festivallerinin proletaryanın bu gelişmelerden devrimci dersler çıkarmasını engellemek için otomatik tarihsel ilerleme mitini payidar kılması ihtiyacı da aynı şekilde artıyordu.

Ulusal İlerleme Sergileniyor

Böylece on dokuzuncu yüzyılın sonunda dünya fuarları ek anlamlar edinmişti. Kitlelerde hayranlık ve şaşkınlık uyandıran bir ütopik masal âlemi sunmakla kalmıyorlardı. Birbiri ardına gerçekleştirilen fuarlardan, her defasında, bir öncekinden daha abidevi, daha görülmeye değer olması ve böylece bu ütopik hedeflerin gerçekleşmesine giden tarihsel ilerlemenin gözle görülür "kanıt"larını sunması bekleniyordu (Şekil 4.3[45]). İlk fuar "bırakınız yapsınlar"cı ticaret ilkelerine bağlı iş çevrelerinin bir yatırımından ibaretti. Fakat 1900'e gelindiğinde hükümetler bu işe o kadar bulaşmışlardı ki onları girişimcilerden ayırmak pek mümkün değildi.[46] Yeni emperyalizmin parçası olarak "ulusal" pavyonlar ulusal azameti ön plana çıkartıyor, yurtseverliği de vitrindeki metaya dönüştürüyordu; devlet de bir müşteri haline gelmişti: Dünya fuarları bir yandan dünya barışını savunduğunu iddia ediyor, bir yandan da hükümetlerin satın alacağı en son savaş araçlarını sergiliyordu.[47]

Şehircilik

Modern fantazmagoryanın inşasında devletin rolü dünya fuarlarıyla sınırlı değildi. Benjamin devletin finanse ettiği yeni şehirciliğe merkezi bir yer verir; yeni şehircilik fuarlarla eşzamanlıydı[48] ve bu, Paris'te Louis Bonaparte'ın bakanı Baron Haussmann'ın saplantılı ilgisine mazhar oluyordu.[49] Bu "yıkım sanatçısı"nın beslediği fantazmagorik yanılsamalar[50] tarihsel ilerlemenin mitik imgelerinde ağırlıklı bir yere sahipti ve bu başarıda devletin rolünün bir anıtı olarak iş görüyordu. Kentsel "yenilenme" projeleri şeyleştirmenin klasik bir örneği olarak, toplumsal ilişkileri değiştirmeden binaların ve sokakların —mekândaki nesnelerin— düzenlenişini değiştirerek toplumsal ütopya yaratmaya çalışıyordu. Haussmann'ın yönetiminde okullar ve hastaneler inşa edildi, kente hava ve ışık girdi,[51] ama bu suretle uzlaşmaz sınıf karşıtlıkları ortadan kaldırılmış olmadı, yalnızca üstleri örtüldü.



4.3 Paris Fuarı, 1900, fotoğraf Emile Zola.

Geleceğe Dair Derin Bir İnanç

Geçmiş fuarlar ne denli görkemli olursa olsun, bunların insanlığın önündeki yolu işaret eden ve sonraki fetihlerini özetleyen yeni fuarların gölgesinde kalması zorunluydu.

Sanayideki bu dönemsel bayramların başarısının arkasındaki sır budur. Zaten kitleler üzerinde güçlü bir çekiciliğe sahip olmasının esas nedeni de budur. Fuarlar yalnızca insanların çalışmalarının orta yerindeki boş zaman ve neşe günleri değildir. Bunlar uzun aralıklarla düzenlenip ne kadar mesafe katettiğimizi bize gösteren zirvelerdir. İnsanlar bu fuarlardan rahatlamış, cesaret dolu ve geleceğe dair derin bir inançla canlanmış şekilde çıkarlar. Bir zamanlar geçmiş yüzyılın birkaç soylu ruhunun tekelinde olan bu inanç, bugün, giderek daha geniş kesimlere yayılmaktadır; bu modern zamanların dinidir, verimli bir külttür: burada evrensel fuarlar azametli ve yararlı merasimler olarak, dayanılmaz bir genişleme ihtiyacının harekete geçirdiği sınai bir ulusun varoluşu için zorunlu gösteriler olarak, kendilerini bunlardan çıkan maddi yararlardan çok insan ruhuna verdikleri güçlü dürtüyle kanıtlayan girişimler olarak gerçekleşir.

[1900 fuarı...] bilimin ve ekonominin muazzam derecede geliştiği bir yüzyılın sonu olacak. Aynı zamanda da yeni bir çağın, azametini uzmanların ve filozofların öngörüde bulunduğu ve gerçekliği kuşkusuz muhayyilemizdeki rüyaları aşacak bir çağın eşiği olacak.

Haussmann'ın kenar mahalleleri "temizlemesi" sadece işçi sınıfı mahallelerini parçaladı ve yoksulluğun göze çirkin görünen yönlerini ve sıhhi tehlikelerini Paris'in merkezinden çıkartıp kent dışına attı.[52] Halk parkları ve "eğlence parkları" toplumsal eşitlik yanılsamasını beslerken,[53] perde arkasında inşa projeleri emlak spekülasyonu piyasasında tam bir patlamaya yol açmıştı; bu sayede hükümet kapitalistlerin özel hazinelerini kamu fonlarıyla şişiriyordu.[54] Demiryolları Paris'in kalbine kadar inmişti, artık kent kapılarının işlevini demiryolu istasyonları devralmıştı.[55] Paris'in yıkılışı devasa ölçekte gerçekleşmişti, öyle ki eski Paris'e işgalci bir ordunun verebileceği kadar zarar vermişti.[56] Haussmann'ın sonsuzluğa dek uzanıyor görünen, ulusal anıtların yer aldığı, dış cepheleri tek tip binaların yan yana dizili olduğu geniş bulvarlardan yarattığı kent "perspektifleri"[57] parçalanmış şehre bir bütünlük havası verme amacındaydı. Aslında, emperyal bir merkezileşme siyasetine dayalı olan bu plan totaliter bir estetikti, şöyle ki kentin "'her bireysel parçasının, her özerk gelişiminin bastırılmasına'"[58] yol açmış ve Parislilerin "'[...] artık kendilerini evlerinde hissetmedikleri'"[59] yapay bir şehir yaratmıştı.

Dünya fuarları gibi *Pasajlar* da işçi sınıfının devrimci potansiyelinin örselenmesinde şehirciliğin siyasal etkilerine odaklanır:

> Haussmann'ın çalışmalarının asıl amacı kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasıydı [...]. Caddelerin genişliği [barikatların] kurulmasını olanaksız kılacaktı; öte yandan yeni sokaklar, kışlalarla işçi mahalleleri arasındaki en kısa yolları oluşturacaktı. Çağdaşları bu girişime "stratejik güzelleştirme" adını takmışlardı.[60]

Haussmann'ın "stratejik güzelleştirmesi" modern devletçiliğin kültürünün kök-biçimidir.

İlerlemenin Tanrısallaştırılması

İlk Paris Fuarı'nın gerçekleştiği 1855'te, "'nasıl Voltaire on sekizinci yüzyılın adamıysa, kendisi de on dokuzuncu yüzyılın adamı"[61] olan Victor Hugo şunları söyler: "'İlerleme, Tanrı'nın kendisinin ayak izidir'."[62] İlerleme on dokuzuncu yüzyılda bir din olmuştur, dünya

fuarları bunun kutsal mabetleri, metalar kült nesneleri, Haussmann'ın "yeni" Paris'i de Vatikan'ı olmuştur. Saint-Simoncular bizzat kendilerinin söylediği gibi bu yeni dinin seküler papazlarıydı, sanayinin atılımlarına övgüler düzen şiirler yazıyor ve milyonlarca kopya basılan risaleler dağıtıyorlardı (1830 ile 1832 arasında 18.000.000 basılı sayfa).[63] Kitlesel üretilen, ucuz maliyetli bu yayınlarda büyük girişimler (dünya fuarları da dahil olmak üzere) kutsanmış oluyordu. Demiryollarına bir tür misyon biçilmiş oluyordu. Benjamin bir Saint-Simoncu olan Michel Chevalier'yi alıntılar:

"Bugün medeni ulusların demiryollarının inşası karşısında duydukları heyecan ve coşku birkaç yüzyıl önce kiliselerin inşa edilmesiyle karşılaştırılabilir. ... Hatta din (*religion*) sözcüğünün *religare* [birbirine bağlamak] sözcüğünden geldiği bile kanıtlanabilir..., demiryolları dinin ruhuyla insanın ilk planda düşünebileceğinden daha fazla yakınlığa sahiptir. Birbirlerinden ayrı insanları birleştirmek konusunda ... bu denli güce sahip bir araç daha önce hiç var olmamıştı."[64]

İnsanların bu şekilde birleştirilmesi, sanayiciliğin kendi başına sınıfsal bölünmeleri ortadan kaldırmaya, geleneksel anlamda dinin hedefi olan ortak kardeşliği başarmaya muktedir olduğu yanılsamasına katkıda bulunuyordu. Gerçekten de Saint-Simon'un teorisinin en belirleyici siyasal özelliği işçilerin ve kapitalistlerin birleştiği tek bir "sanayi sınıfı" içinde birleşmeleriydi.[65] Ayrıca müteşebbislerin sömürüldüğünü düşünüyordu, çünkü "bunlar faiz ödüyorlardı."[66] Benjamin şu gözlemde bulunur: "Saint-Simoncular'ın demokrasiye duydukları sempati çok sınırlıydı"[67]; onların nazarında, "Toplumdaki bütün uzlaşmaz karşıtlıklar, ilerleme'nin (*progrés*) çok yakın geleceğin sunduğu bir olanak olarak hayal edildiği bir peri masalı içinde çözülmektedir."[68]

Ne Kadar Büyükse O Kadar İyi

Demiryolları gönderge, ilerleme de göstergeydi, zira mekânsal hareket tarihsel hareket kavramına o denli bağlanmıştı ki bunlar artık birbirinden ayırt edilemezdi. Fakat ilerlemeyle birlikte mitik bir kimlik kazanan tek metafor hız değildi. Rekabetçi kapitalizm koşullarında saf rakamlar, bolluk, aşırılık, devasa boyut ve genişleme

bu semantik burcun parçası olmuş ve "ilerleme"nin çok etkili reklamı haline gelmişti:

"Böylece, çok değil kısa süre önce 'Chaussée d'Antin' [diye adlandırılan mağaza] yeni envanterini metre hesabıyla duyurdu [...]. Hepsi yaklaşık 11 milyon metre mamul mal. *Tintamarre* 'Chaussée d'Antin'i okurlarına 'dünyadaki bir numaralı moda salonu' olarak ve aynı zamanda en 'sağlamı' diye tanıtarak 'Fransa'daki tüm demiryolları'nın toplasan 10 bin kilometreyi bulmadığını yazıyordu. Dolayısıyla bu *tek* mağaza Fransa'daki tüm demiryollarını ürettiği malzemelerle, 'yaz sıcağında çok hoş olacak' bir çadır gibi kaplayabilir. Üç ya da dört işletme de benzer uzunlukta listeler yayımladı, böylece bunlar birlikte alındığında, yalnızca Paris değil ... Bütün Seine bölgesi hava olaylarından koruyacak büyük bir çatı altına yerleştirilebilir, ki bu 'bir kez daha, yağmurlu havada çok hoş olacaktır' [...].

"Şunları duyuyoruz: 'Ville de Paris, başkentin en büyük mağazası,' 'Villes de France, imparatorluğun en büyük mağazası,' 'Chaussée d'Antin, Avrupa'daki en büyük mağaza,' 'Coin de Rue, dünyadaki en büyük mağaza.' Dünyadaki! O halde tüm dünyada daha büyüğü yok; sınır bu olmalı. Ah, hayır! 'Magazins du Louvre'u daha saymadık ve bunun başlığı da, 'Evrendeki en büyük mağaza'."[69]

Büyütme merakı, devlet iktidarının fantazilerine de sızmıştı:

"Eğer Paris'in dönüşümüne önderlik eden yeni ruhu tek kelimeyle ifade etmek gerekirse, buna 'megalomanlık' demek gerekir. İmparator ve valisi [Haussmann] Paris'i sadece Fransa'nın değil, dünyanın başkenti yapmak istiyor."[70]

"Paris dünya, evren de Paris olacak [...]. Paris bulutlara tırmanacak, göklerin göklerine erişecek, gezegenlerden ve yıldızlardan kendine dünyalar kuracak."[71]

Kozmik boyutlar, abidevi dayanışma ve panoramik perspektifler yeni kent fantazmagoryasının temel özellikleriydi. Bunun tüm veçheleri —demiryolu istasyonları, müzeler, kış bahçeleri, spor sarayları, alışveriş merkezleri, sergi salonları, bulvarlar— ilk pasajları küçükleştirdi ve bunları gölgede bıraktı. Fantazmagoryayı doğuran bir zamanların büyülü "masalsı grotto"larının havası söndü: Darlıkları boğucu, perspektifleri klostrofobik, gaz lambaları da çok mat gelmeye başladı.

4

Yeni'nin içinde gerçeklik ile görünüş arasındaki sınır nereden geçiyor?[72]

Bu fantazmagoryanın içyüzünü anlamanın yolu nedir? Halk söylemine sızmış olan mitik ilerleme metaforlarının maskesini düşürmenin ve kitle bilincinin gizemlileştirilmesi olarak ifşa etmenin yolu nedir (özellikle de modernliğin büyük şehir parıltısı kişinin gözleri önünde ilerlemeye maddi kanıt oluşturuyormuş gibi göründüğünde)? Karşıt-kanıt olarak tarihsel kayıtları araştıran Benjamin, bunların içinde teknolojik ilerlemeyi toplumsal düzelmeyle eş sayan ve yeryüzündeki-cennet'in gelişinin kaçınılmaz olduğuna ilişkin imgeler sunan ilerleme semantiğinin argümanına meydan okuyacak karşı-imgeler bulmak için tüm araştırmacı muhayyilesini kullanmıştı. Marx devrimleri dünya tarihinin lokomotifleri olarak nitelendirerek ilerleme söyleminin büyüsüne kapılmışken, Benjamin bunun tersini söyler: "Belki de tam tersidir. Belki de devrimler bu trende yolculuk eden insanlığın imdat kolunu çekmesidir."[73] Devasa boyutlar megalomanyası —"ne kadar büyükse o kadar iyi" megalomanyası— hem kapitalist hem de emperyalist yayılmayı tarihin ilerleyici akışıyla özdeşleştirirken, Benjamin küçük, ıskartaya çıkmış nesneleri, modası geçmiş binaları ve tarzları aramıştı — bunlar tam da tarihin "çöp sepetine atılmış artıkları" olarak onun eşi görülmedik maddi yıkımının kanıtıydılar. Saint-Simoncular tarihe meşruiyet kazandırmak için büyük semantik güce sahip olan din söylemini benimserken, Benjamin bu söylemin yönünü tersine çevirmişti: Tarihin ileriye doğru akışının kanıtlanmasından geriye doğru bir bakışla tarihin radikal bir eleştirisine geçiş.

Porte Maillot'yu yeniden şekillendiren şu ödüllü projeyi ele alalım (Şekil 4.4). Yarışma (gerçek inşaya götürmesi pek muhtemel olmayan bir *concours d'idées** olarak reklamı yapılmıştı) 1931'de Paris şehrinin sponsorluğunda gerçekleşti. Ödül kazanan tasarımın (Bigot'ya ait) dramatik odağında, Rond Point de la Défense'a dikilecek devasa bir kanatlı heykel vardı — Fransa'nın askeri zaferleri-

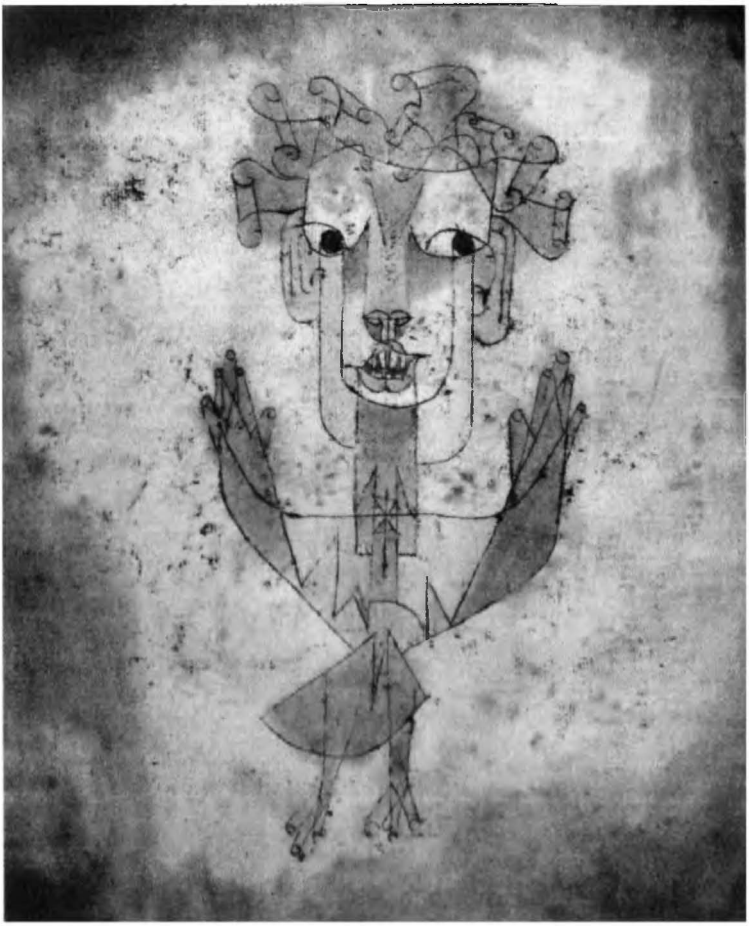
* *Fr.* "Tasarım yarışması". *–ç.n.*



4.4 Zafer Heykeli, Rond Point de la Defense için önerilmişti, Bigot, 1931.

nin tarihini kutlayan bir "zafer meleği". Bu klasik figür geleceğe soğukkanlı bir güvenle bakar. Abidevi azameti kalabalıkları cüceleştirir ve kendilerini önemsiz görmelerine, dünyadaki olayların kozmik ölçeği ve ulusların kaderleri dikkate alındığında kendinden büyük kuvvetlere çocuksu bağımlılığına yol açar. Paul Klee'nin resmi "Angelus Novus"tan bu anıt kadar farklı ne olabilir ki (Şekil 4.5). Benjamin bu resimde "Tarih Meleği"nin kişileşmiş halini bulur ve resme bakan kişiyle ilişkisi içinde insani boyutlarını koruduğuna dikkat çeker. Fakat imgenin eleştirel gücünü ortaya çıkartan açıklamadır:

> Klee'nin "Angelus Novus" adlı bir tablosu var. Bakışlarını ayıramadığı bir şeyden sanki uzaklaşıp gitmek üzere olan bir meleği tasvir ediyor: Gözleri faltaşı gibi, ağzı açık, kanatları gerilmiş. Tarih meleğinin görünüşü de ancak böyle olabilir, yüzü geçmişe çevrilmiş. *Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür, yıkıntıları durmadan üst üste yığıp ayaklarının önüne fırlatan bir felaket. Biraz daha kalmak isterdi melek, ölüleri hayata döndürmek, kırık parçaları yeniden birleştirmek... Ama Cennet'ten kopup gelen bir fırtına kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yük-



4.5 "Angelus Novus", Paul Klee, 1920.

selirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte ilerleme dediğimiz şey, *bu* fırtınadır[74] (*SBA*, s. 43).

Gerçekten gerçekleştiği şekliyle maddi doğanın yıkımında ileriye bakmaktan ziyade geriye dönük bir tarih inşası, fütürist tarihsel ilerleme mitiyle diyalektik bir karşıtlık sergiler (bu ancak ne olduğunu unutarak sürdürülebilir).

Toz

Modernliği kopmaz, tarihsel bir süreklilik içinde toplumsal ütopyanın (sınıflararası uyum ve maddi bolluğun olduğu bir "cennet"in) gerçekleşmesine götüren bir olaylar zinciri olarak gören fantazmagorik anlayış — bu kavramsal burç, adeta astrolojik bir güç gibi engellemiştir devrimci bilinci. Benjamin tarihsel kaynaklarda bunu çürüten küçük, görmezden gelinen motiflere odaklanır. Mit makinelerin kuvvetini tarihi ileri doğru hareket ettiren bir güç olarak görürken, Benjamin tarihin kımıldamadığına dair maddi kanıtlar sunar. Gerçekten de tarih olduğu yerde durmakta, toz biriktirmektedir. Tarihsel belgeler bunun ispatıdır. 1859'da:

Courses de la Marche'dan dönüş: "Bu kadar tozu kimse beklemiyordu. *Marche*'dan gelen zarif insanlar resmen bunun altına gömülmüş durumdalar, tıpkı Pompeii'de olduğu gibi; kazmalarla olmasa da bir fırçayla mezardan çıkartılmaları gerekiyor."[75]

Toz Paris'in üzerine çöküyor, ortalığı karıştırıp sonra tekrardan dibi boyluyor.[76] Pasajlara dalıyor ve köşelerde birikiyor[77]; burjuva salonlarının kadife perdelerine ve döşemelerine dadanıyor;[78] Musée Gravin'deki tarihi mum heykellere yapışıyor.[79] Kadınların kıyafetlerindeki son moda kuyruklar yerdeki tozları süpürüyor.[80] "Louis Philippe yönetiminde, toz, devrimlere bile bulaşıyor."[81]

Kırılganlık

Tarihin gerçekten kımıldamaması Paris'i daha güvenli hale getirmez. Tersine, Haussmann'ın Paris'inin abidevi öncephelerinin ortur-

maya çalıştığı süreklilik yanılsamasının arkasında, şehir kırılgandır. Gerçekten de kayda değer olan şey "'Paris'in hâlâ var olmasıdır.'"[82] Benjamin, Charles Meyron'un Haussmann imzalı felaket yıkımlarının arifesinde mürekkep kalemle çizdiği Paris eskizlerinde bu kırılganlığı yakalama yeteneğini takdir eder. Haussmann'ın Paris "modernizasyonu", tarihin izlerini süpürerek ortadan kaldırmıştır. Meyron'un sahneleriyse, tersine, modern tarihin özünde geçici niteliğini iyi yakalamış ve bunun izlerini kaydederek yaşayanların sıkıntılarını yâd etmiştir.

Bir şehrin modern olup olmadığının kıstası: Anıların yokluğu ("New York anıların olmadığı bir şehirdir" — Döblin). Meyron ucuz ve kalabalık apartmanlardan modern anıtlar çıkarmıştır.[83]

İlerlemenin *olmadığı* bir geçicilik, tarihte yeni hiçbir şey getirmeyen amansız bir "yenilik" takibi — Benjamin *bu* zamansallığın anahatlarını gözle görülür kılarken yaklaşan yeryüzündeki-cennet'e doğrudan bir karşı-imge sunar: "Modernlik, Cehennem'in zamanı."[84] Cehennem imgesi on dokuzuncu yüzyılı bir Altın Çağ olarak gösteren modern gerçeklik tasvirlerinin diyalektik antitezidir; onun radikal bir eleştirisini sunar. 1935 sunumunun notlarından birinde bu "diyalektik şema" verilir:

Cehennem – Altın Çağ. Cehennemin kilit sözcükleri: Can sıkıntısı, kumar, fukaralık. Bu diyalektiğin bir kanonu: Moda. Felaket olarak Altın Çağ.[85]

Benjamin ilerleme mitinin yerini cehennemvari tekrarın, kendi bütünlüğü içerisinde tarihin özü olduğunu söyleyen muhafazakâr ya da nihilist görüşün alacağını söylemiyordu. ("Ebedi tekrar" inancını "kök-tarihsel, mitik düşünce" diyerek eleştiriyordu.[86]) Tersine, arkaik, mitik Cehennem imgesinin parçası olan zamanın ölümcül mükerrerliği meta toplumunda gerçekten modern ve yeni olan özellikleri tarif eder. Ama bu demek değildir ki arkaik olanda yenilik olmaz: "Cehennem cezaları her halükârda bu âlemde var olan en yeni şeydir."[87] Cehennem zamanı olarak modernlik imgesi,

[...] "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 ilgilenmektedir. Cehennem'in ebediyetini ve yenilik

için duyduğu sadistçe arzuyu oluşturur. Bu "modernlik"in kendisini gösterdiği özelliklerin bütünselliğini belirlemek Cehennem'i temsil etmek demektir.[88]

Moda

Benjamin bir tekrar, yenilik ve ölüm konfigürasyonu olarak Cehennem imgesinde kapitalist modernliğe özgü olan moda olgusunun anlaşılmasını sokmuştur felsefeye.[89] *Pasajlar* için bir "moda metafiziği" planlanmıştı[90] ve ilk notlar bunun hangi çizgide düşünüldüğünü göstermektedir. Moda yalnızca modern "zaman ölçüsü"[91] değildir; aynı zamanda özne ile nesne arasında meta üretiminin "yeni" doğasının bir sonucu olan değişmiş ilişkiyi cisimleştirir. Modada, metaların fantazmagoryası deriye sıkı sıkıya yapışır — tene en sıkı baskıyı uygular.

Giyim özne ile nesne, birey ile evren arasında, sözcüğün en gerçek anlamıyla sınır çizgisindedir. Konumlanışı kuşkusuz tarih boyunca sahip olduğu simgesel önemi açıklar mahiyettedir. Ortaçağda "münasip" kıyafet diye toplumsal düzen damgasını taşıyan şeye deniliyordu: Kozmetik, ilahi takdirce düzen bulmuş bir evrenin yansıması ve kişinin bunun içindeki yerinin bir göstergesiydi.[92] Kuşkusuz o zamanlar sınıfsal konum insanların kendi yaşamlarının yansıması olarak gördükleri doğa kadar durağandı: Doğum denen tesadüf kişinin toplumsal konumunu belirliyordu; zaten bu da dönüp kişinin ölüm olasılıklarını belirliyordu. Biyolojinin tarihsel dolayımlarının kader diye kabul edildiği bir çağda, giyim tarzları toplumsal hiyerarşiyi tekrarlama yoluyla güçlendiriyordu. Bu arka plan önünde modern modanın pozitif gücü açık bir biçimde ortaya çıkar. Devamlı "yenilik" peşinde koşması, verili olandan farklı olma arayışı, kıyafetleri çocukluğun bağımlılığının ve belirleyiciliğinin sonunu ve tarihsel failler olarak kendi kolektif rollerini üstlenmelerini simgeleyen farklı kuşaklardan insanları tanımlar. Olumlu bir tarzda yorumlandığında modern moda, geleneğe saygısız, toplumsal sınıftan ziyade gençliği kutsayan ve dolayısıyla toplumsal değişikliği simgeleyen bir olgudur. *Pasajlar* "moda"nın alt sınıflara on dokuzuncu yüzyılda sirayet ettiğini anlatmaktadır. 1844: "'sırmalı kumaşların, satenlerin yerini ... pamuklu giysiler alır ve çok geçmeden [1789'

un] devrimci ruhu nedeniyle, alt sınıflar daha rahat ve göze daha fazla hitap eden kıyafetler giymeye başlarlar.'"[93] Kıyafette "'pleb nitelik'" moda olmuştu.[94] Özellikle de kadınlar açısından, modadaki değişiklikler yeni toplumsal özgürlüğün gözle görülür belirtisiydi. Benjamin 1873 yılına ait bu metni alıntılar:

"Burjuvazinin zaferi kadınların kıyafetlerini değiştirir. Elbiseler ve saç şekli daha geniş ... omuzlar da vatkalarla genişletilmiştir. [...] Çok geçmeden çemberler tekrar moda oldu ve kabarık etekler yapıldı. Bu kıyafetler içindeki kadınları aile içinde oturarak geçirecekleri bir yaşam bekliyordu, çünkü kıyafet tarzlarının hareket fikrine açık ya da buna müsaade eden bir yanı yoktu. İkinci İmparatorluk'la birlikte bu durum tümden değişti. Aile bağları gevşedi, lüksün sürekli artmasıyla ahlak bozuldu [...]. Böylece kadınların giysileri baştan aşağı değişti... Kuyruklar inceltildi ve çemberler daha belirgin bir hale getirildi. Kadınların oturmasını engellemek için elden gelen her şey yapılmış, yürümesini zorlaştıran her şey kaldırılmıştı. Saçıyla kıyafetiyle yandan görülmek isteyen biri gibiydi. Hatta profili yanımızdan geçen, bizden kaçan birinin ... silueti."[95]

Kimi zaman Benjamin modaları tarihsel değişikliğin müjdecisi olarak görür,[96] kimi zamansa (1930'larda artarak) modayı neden böyle olmadığını açıklamak için okur.[97] Benjamin 1935 sunumunda şu gözlemde bulunur: "Moda, fetiş metanın nasıl tapınılmasını istediğinin ritüellerini belirlemiştir."[98] Bu ritüel, o "eski" doğaya hürmet gösterilen, organik doğanın mükerrer yaşam döngülerine işaret eden tatil ve mevsimsel kutlamaların geleneğe-bağlı ayinlerinden ancak bu kadar uzak olabilirdi. Modanın bahar ayinleri tekrardan ziyade yeniliği yüceltir; bunlar hatırlanmayı değil, en yakın geçmişe bile bigâne olmayı gerektirmiştir. Yunan ve Roma mitolojisinin Hades'inde, Lethe Nehri'nin suyundan içenler önceki yaşamlarını unuturlarmış. Moda yoluyla yenilik açlığını bastırmanın kolektif tarihsel hafıza üzerindeki etkisi de bundan farklı değildi.[99] "Modalar, unutmanın kader tayin edici etkilerini kolektif ölçekte telafi edecek ilaçtır."[100]

Metalarda şeyleştirildiğinde modanın geçiciliğinin ütopik vaadi diyalektik bir şekilde tersine çevrilir: İnsanın değişiklik ve sınırsız çeşitlilikten yana canlı, insani kapasitesi yabancılaşır ve yalnızca inorganik nesnenin bir özelliği olarak onaylanır. Özne insanların idealiyse (modanın gerekliliklerine sıkı sıkıya uymaya zorlan-

mıştır)[101] ezeli gençliğin biyolojik *rigor mortis*'i* olur. Metaya tam da bu nedenle tapılır — elbette başarısız olmaya mahkûm bir ritüelle. Valéry "'yeni olana ilişkin saçma hurafe'"den bahseder.[102] Benjamin modernliğin mantığının "Cehennem zamanı" olduğunu ortaya çıkartarak bizim bunu *görmemizi* sağlar:

> Yani nasıl bu zaman ölümü bilmek istemiyor, ayrıca nasıl moda ölümle dalga geçiyor, nasıl trafiğin hızlanması, gazetelerden birinin gidip birinin geldiği iletişimin temposu her türlü ani sonun ortadan kaldırılmasını amaçlıyor ve nasıl ölüm kopma olarak ilahi zamanın tüm düz yollarına bağlanıyor.[103]

Kısırlık

Kadın Benjamin'in "modanın metafiziği"ndeki merkezi figürdür, ama bunun nedeni yalnızca Paris'in özel olarak kadın modalarının başkenti olması değil,[104] aynı zamanda kadının doğurganlığının eski doğanın yaratıcılığını kişileştirmesidir ve bunun geçiciliğinin kökeninde ölümden ziyade yaşam vardır. Kadının üretkenliği on dokuzuncu yüzyıl sanayiciliğinin mekanik üretkenliğinin aksine organiktir ve Malthus'un yüzyılın başında savunduğu ve yüzyılın sonunda estetik üslubun temsil ettiği üzere, kapitalist toplum için bir tehdit olarak görünür: "Dünyanın teknik düzenlenişindeki en üst nokta doğurganlığın tasfiyesidir. *Jugendstil*'in ideal güzelliğini frijit kadın temsil eder. *Jugendstil* her kadında Helena'yı değil, Olympia'yı görür."[105] Fakat kadının doğurganlığı meta toplumunu tehdit ediyorsa, yeni kültü de onu tehdit eder. Ölüm ve çürüme artık sadece organik yaşamın bir parçası değildir ve özel bir ceza ya da kader olarak kadına hamledilir. Kadının "'sürekli olarak güzel olma çabası'"[106] Cehennem'deki mükerrer cezayı hatırlatır. "'Kadının toplumsal konumunun zayıflığından'"[107] modanın onun olağanüstü çekiciliğine seslenişi doğar. "'Herkesin çağdaşı'"[108] olmak asla yaşlanmamak demektir; her zaman "haber değeri olan bir yeniliğe" sahip olmak demektir, "yani modanın kadınlara verdiği en ateşli ve en gizli tatmindir."[109] Fakat moda, kadının biyolojik güçlülüğünü ilk planda bir zayıflığa dönüştüren toplumsal gerçekliği

* *Rigor mortis:* Ölümden sonra vücudun katılaşması. –*ç.n.*



4.6 "Modaya uygun insanlar toplum içinde kılık kıyafetleriyle temsil edilir" –Grandville, 1844.

değiştirmez[110] ve canlı çiçeği bile "bir günah simgesi olarak" görür.[111] Moda muhtemel en küçük değişikliklerle,[112] gerçekliğin üstünü örter. Haussmann'ın kent yenilemesi gibi verili olanı yeniden düzenler, tarihsel gerçekliği başlatmaktan ziyade simgeleştirir.

Doğanın geçiciliğini metalara aktarma sürecinde cinselliğin yaşam gücü de buraya kayar. Zira arzulanan nedir ki? Artık insan değildir: Cinsel cazibe kişinin giydiği kıyafetlerden doğar (Şekil 4.6[113]). İnsanlık şapkanın altında taşıdığın şeydir.

İnsanlık ile doğa arasındaki ütopik uzlaşma rüyasının korkunç bir şekilde çarpıtılmasıyla moda "'yapay bir insanlık icat eder.'"[114] Kıyafetler organik doğayı taklit eder (gömlek kolları penguenin kanatlarına benzer[115]; meyve ve çiçekler saç takıları olarak görünür[116]; şapkaları balık kılçıkları süsler ve yalnızca şapkalarda değil, dans ayakkabıları ve şemsiyelerde de tüyler vardır[117]). Canlı insan bedeniyse inorganik dünyayı taklit eder (deri kozmetik yoluyla gül kırmızısı rengini almaya çalışır[118]; kabarık çemberli etekler kadınları "üçgen"e ya da "X'ler"e,[119] veyahut da "'yürüyen zillere'" dönüştürür).[120]

Ölüm

Doğum, diye yazar Benjamin, doğal bir haldir, ölümse "toplumsal" dır.[121] Moda yeniliğin yeni bir kaynağı olması anlamında eski'nin "aşılma"sıdır (*Aufhebung*); inorganik metayı insan arzusunun nesnesi yaparak eski'yi "aşar".[122] Moda "[cinsiyeti] inorganik dünyanın giderek daha derinine iten" araçtır — "ölü şeyler âlemi."[123] "Kadın ile meta arasındaki —arzu ile ölü beden arasındaki— diyalektik makas istasyonudur."[124] Moda, libidinal arzuyu inorganik doğaya yöneltme gücüyle meta fetişizmini modern erotizmin cinsel fetişizmiyle birleştirir, bu birleşim "organik dünya ile inorganik dünya arasındaki bariyerleri azaltır."[125] Nasıl ki hayranlıkla bakılan mankenin ayrılabilir parçaları varsa,[126] moda da benzer şekilde yaşayan bedenin fetişistçe parçalanmasını cesaretlendirir.[127] Doğal çöküşe karşı mücadelede modanın yeniliğiyle ittifak yapan modern kadın kendi üretici güçlerini bastırır, mankeni taklit eder[128] ve tarihe ölü bir nesne, "neşe içinde allanıp pullanan bir ceset"[129] olarak girer. Moda "canlı bedeni inorganik dünyaya satar,"[130] tam da fahişeler moda kıyafetlerin meta yönünden çekiciliğine dayanmaya başladıkları, canlı bedenlerini bir şey olarak sattıkları bir dönemde.[131]

> Zira moda hiçbir zaman neşeyle donatılmış cesedin parodisi, ölümün kadın yoluyla tahrik edilmesi ve (gürültülü, beylik sloganlar altında) çöküşle acı, fısıltılı bir hasbıhalden başka bir şey değildi. Ne eksik ne fazla, işte moda budur. Bu nedenle çok hızla değişir, ölümle dalga geçer, ölüm onu yere sermek için ararken o hemen başka bir şey, yeni bir şey olur. Moda yüz yıldır ölüme misilleme yapıyor. Bugün nihayet alanı terk etmeye hazır. Fakat asfalt sularını pasajların içinden akıtan yeni bir Lethe ırmağının* kıyısında bize zafer kupası olarak fahişe zırhlarını bırakıyor.[132]

Diğer arzu nesneleriyle birlikte pasajlarda biriken yaşlanmış fahişeler, bedeni cinsel bir metaya dönüştürerek ölümden yalnızca onu taklit ederek kaçmanın mümkün olduğunu söyleyen modanın hakikatleridir.

* Yunan mitolojisinde Lethe, Hades'in üç ırmağından biridir. Suyundan içenler unutkanlığa kapılırlar. *–ed.n.*

Yeraltı Paris'i

Cehennem'in modern toplumun özü olarak temsilinde *Pasajlar* gerçek anlamıyla Paris'in yeraltını, yeraltı geçitlerini inceler. Yeraltı mezarları: Ortaçağda bir bedel karşılığında, bunlara çekilebilir ve "cehennemvari ihtişamı içinde şeytanı" görebilirdiniz; Fransız Devrimi sırasında yaklaşan ayaklanmaya ilişkin gizli haberler bunlardan rahatça geçmişti; "bugün bile, bu en gecemsi Paris'i ziyaret etmek için iki franka giriş bileti alabilirsiniz. Bu, yukarıdaki dünyadan hem çok daha ucuz hem de tehlikesi çok daha azdır."[133] Eski taş ocakları: Buralarda kılavuzsuz dolaşmamanız tavsiye edilir, tabii eğer "'kaybolup açlıktan ölmek istemiyorsanız.'"[134] Chatelet'deki mağara: Mahkûmlar kadırgalara gönderilmeden önce bu "'Cehennem mezarı'"nda tutuluyordu.[135] Paris kalelerinin altındaki yeraltı geçitleri —bunlar "'o kadar çoktu ki Paris nüfusunun yarısını barındırabilirdi'"[136]— 1848 Haziran ayaklanmacılarını kapatmak için kullanılmıştı.[137] Paris kanalizasyonları: Haussmann'ın kentin su sistemiyle mühendislik başarıları şu yoruma yol açmıştı: "'Yerin üstündekilerden çok yeraltı dünyasındaki tanrılardan esinleniyordu.'"[138] Ve son olarak Paris'in en modern yeraltı, Benjamin'e en antik olanı hatırlatır:

> Akşamları ışıkların kırmızıya döndüğü metro [...] adların Hades'ine giden yolu gösterir: Combat, Elysée, V. Georges, Etienne Marcel, Solferino, Invalides, Vaugirard, sokakların ve meydanların zarif zincirini atmıştır ve burada ışığın ve ıslığın delip geçtiği karanlık eciş bücüş lağım tanrılarına, yeraltı mezarı perilerine dönüşmüştür. Bu labirent içorganlarında tek bir değil, düzinelerce kör, saldırgan boğa saklar, bunun ağzına —her yıl bir Thebes bakiresi yetmez— her sabah binlerce kansız genç temizlikçi kadın ve uykulu satıcı kendilerini atmak mecburiyetinde kalmaktadır.[139]

Pasajlar Paris'in "mitolojik tipolojisi"nin parçası olarak,[140] bu yeraltı takımyıldızına, özgün masal âlemi biçimiyle değil, fakat hayalet gibi var olduklarından şimdide girerler. Geceleri pasajların içinden çıkıp geçenlerin üzerine atlıyormuş gibi görünen ve korku içinde kaçışmalarına yol açan "koyu karanlık", "antik Yunan'da gördüğümüz ve Hades'e inen yerler" gibidir; bunların "tarihi, koşulu ve

yayılışı" bu yüzyılın geçmişe uzanması için, "Paris'in düştüğü yeraltı" için bir kilittir.[141]

Tekrar

Modernliğin mitik zamansallığı Hades'in arkaik figürlerini çağdaş toplumsal tipler olarak yeniden canlandırır. Hades'in kestiği cezalar modern varoluşun tekrarlarında yankılanır:

> Mitik oluşun özü tekrar oluştur. Bunda saklı bir figür olarak yeraltı dünyasının birkaç kahramanı (Tantalus, Sisifos ya da Danaides) adına yıldızlarda yazılı duran fuzuliyet kazılıdır.[142]

Kitle toplumunun "kahramanları" açısından, fuzuliyet deneyimi farklı değildir. (Modanın bu cezayı nasıl kestiğini zaten görmüştük.) On dokuzuncu yüzyıl fantazmagoryası kafe camlarındaki kasiyerleri masal perileri olarak tanımlıyordu; Benjamin ise bunları Hades'te elekle su çekip kırık sarnıçlara akıtmaya mahkûm edilen Danaides'le karşılaştırır.[143] "Yalnızca parada tanınabilen belli bir kader yapısı ve yalnızca kaderde tanınan belli bir para yapısı" vardır.[144] Bu kader mutluluk peşinde koşan kişilerin peşinde koşar ve paranın bunu satın alacağını umar: Modern Tantalus sokakta yürüyen birinden ya da yoldan geçen herhangi birinden ebediyen sevgi arayan biridir, tıpkı gözü "saplantılı bir şekilde kırmızı ya da siyah deliğe takılan" ve rulet çarkındaki şanslı numarasını oynayan modern kumarbaz gibi[145]:

> [Kumarbaz] pasajları bir kumarhaneye, kırmızı, mavi ve sarı duygu fişlerini kadınların üzerine, aniden beliren bir yüz üzerindeki —bakışına karşılık verecek midir?— sessiz bir ağzın üstüne —kendisiyle konuşacak mıdır?— koyduğu bir kumar salonuna çevirmiyor mu? Yeşil bezin üstündeki her rakamdan kumarbaza bakan —mutluluk— burada kendisine her kadının bedeninden cinsellik umacısı olarak göz kırpmaktadır: onun tipi olarak.[146]

Günah

Benjamin'in imgelerinde Cehennem, gerçekliği doğrudan adlandırır[147] ve yaşayanların günahı onların kendi günahıdır. Bu günahın

kökeni arzunun kendisinde değil ("yalnızca cahil idealizm bedensel arzunun, ne türden olursa olsun, teolojik günah kavramını adlandırabileceğine inanabilir"[148]), arzunun kadere hurafeci (mitik) teslimiyetinde saklıdır. Bu teslimiyet modada gerçekleşir; faal, bedensel arzu nesnelere teslim edilir ve yeni duyumlar için edilgen arzuya dönüştürülerek saptırılır.[149] Aynı şekilde:

> Kumarbazda ve fahişede kaderin temsillerini veren hurafedir, arzu dolu her ilişkiyi kader-sorguculuğuyla ve kader-şehvetliliğiyle doldurmakta ve bizatihi arzuyu kendi tahtına indirmektedir.[150]

Benjamin ilk notlarda, açıkça teolojik bir dille, arzuya adıyla bağlı olan alternatif bir "Tanrı'yla yaşam" biçimini betimler. "Adın kendisi çıplak arzunun çığlığıdır. Bu kutsal, itidalli, kendi-içindeki-kader-siz, nam-ı diğer, ad, kaderden daha büyük bir muarız tanımaz [...]."[151] Benjamin burada dil hakkındaki önceki yazılarından yararlanarak farklı bir bağlamda görüşlerini yinelemektedir. Bu yazılarında "ad" fikri diğer tüm yaratıklar içinde insanın Varlık'ı dile tercüme etmek, yani bunun anlamını açığa çıkarmak konusundaki Tanrı vergisi bilişsel güçlerine işaret eder: Âdem ilk filozof olarak Cennet'in yaratıklarını adlandırmıştır.[152] İnsanlar mitik bir kader tarafından adlandırılmış *olmaya* izin verdiklerinde ve bunun önünde eğildiklerinde günahkâr bir şekilde kaçırdıkları sadece bu güçtür. Bu günahın siyasal biçimi faşizmdir:

> Kaderde doğası gereği ölümcül olan "bütünsel deneyim" [faşist] kavramı vardır. Savaş bunun örneği olması bakımından eşsizdir (– "Bir Alman olarak doğdum ve bunun için ölüyorum").[153]

Can Sıkıntısı

> Yenilik tekdüzeliği besler.[154]

Cehennemvari mükerrer zaman —"süreksiz" bir "kesintiler" silsilesiyle kesilen ilelebet bekleyiş[155]— Paris'te 1840'larda bile "bir salgın olarak deneyimlenmeye başlamış"[156] olan can sıkıntısının özel olarak modern biçimini oluşturur. Lamartine 1829'da, "'Fransa'nın canı sıkkındır,'" der.[157] Haussmann'ın Paris'e yeni bir şekil vermesi

meseleyi çözmemiştir: "'Bu büyük sokaklar, bu büyük rıhtımlar, bu büyük binalar, bu büyük kanalizasyonlar fizyonomileri kötü birer kopyadır ya da kötü tahayyül edilmiştir, [...] bunlar çevrelerine can sıkıntısı yayıyorlar.'"[158] Benjamin şu yorumda bulunur: "Yaşam ne kadar idari olarak düzenlenirse, insanın da beklemeyi o kadar öğrenmesi gerekir. Şans oyunları insanları beklemekten kurtarmak bakımından büyük çekiciliğe sahiptir."[159] Sonsuz bekleyiş kaderin kesinliğinin çekici görünmesine yol açar. Fakat can sıkıntısından kaçmak öyle kolay değildir. Kendi kaderlerini özgürce seçiyor görünen kumarbazı, ilaç kullanıcılarını, avareyi ve züppeyi[160] de, en az kendi kaderlerini özgürce seçemeyen makine başındaki dışsal zorunluluklara bağlı işçiler kadar tehdit eder.[161] Benjamin can sıkıntısını "kolektif uykuya katılımın bir göstergesi"[162] diye adlandırır. Fakat bu, sınıf farklılıklarının önemli olduğu bir uykudur. Şayet teknolojinin hızıyla ilerlemekten uzak olan tarih, kırık plak gibi toplumsal ilişkilerin mevcut yapısına takılıp kalmışsa, bunun nedeni işçilerin sırtından geçinen sınıfın tarihin ilerletebilme gücüne sahip olmasından çok, işçilerin çalışmayı bırakmaya gücünün yetmemesidir. "Ne için beklediğimizi bilmediğimizde canımız sıkılır."[163] Üst sınıflar can sıkıntısının nesnel kaynağının tarihin isteksiz olması olduğunu bilmezler ve bilmek istemezler — ve kendilerinin alaşağı ediliş ânı ertelenir. Onlar uyuklamaya olduğu kadar can sıkıntısına da müptelaıdır.[164] Ortalama insan —ve şair—[165] can sıkıntısını havalara bağlar.[166] Ama işçi sınıfı açısından sanayi emek, toplumdan ziyade doğayı suçlamak gerektiği yanılsamasını darmadağın eder. Benjamin fabrika işçiliğini "üst sınıfların ideolojik sıkkınlığının ekonomik altyapısı diye" nitelendirir, ki üst sınıflar için can sıkıntısı salt modadır. Engels'in (1844) İngiltere'de işçi sınıfının durumu hakkında yazdıklarından alıntı yapar:

> "Aynı mekanik süreçten tekrar tekrar geçilen sonsuz bir çalışma cefası şeklindeki iç karartıcı rutin Sisifos'un işine benzer: Çalışmanın ağırlığı, tekrar tekrar birer kaya gibi, mecali kalmamış işçilerin üzerine düşer."[167]

Benjamin siyasal olarak farklı toplumsal tipler arasında can sıkıntısına yaklaşımları bakımından ayrım yapar: Kumarbaz sadece zaman öldürür,[168] zamanı "bir pil gibi güçle dolduran" avare ve "son olarak üçüncü bir tip: Zamanı şarj eder ve sonra bu gücü başka bir

biçim içinde tekrar dışarı verir: — beklenti biçiminde."[169] Benjamin'in burada "can sıkıntısı onlar için büyük eylemlerin eşiğidir," derken kastettiği kuşkusuz devrimcilerdir.[170] Fakat modern zamanın gerçekten cehennemvari dehşeti şudur: Devrimin kendisi onun kurbanı olabilir, kendisini tekrarlamaya ve başarısızlığa mahkûm olabilir: 1789, 1830, 1848, 1871 — Evrensel demokrasi ve adalet adına dört "devrim", her biri aynı özel çıkarların ve özel sınıf denetiminin güçlendirilmesine yol açmıştır; toplumsal sınıflar arasındaki ilişkileri olduğu gibi bırakmış olan ilk, geçici kesintiler hariç hepsi.

5

Paris Komünü sırasında Taureau Kalesi'nde tutuklu olan Blanqui artık yaşlanmış ve yüzyıldaki üç devrimi de görmüş geçirmiş biri olarak kozmolojik spekülasyonları konu alan bir kitap yazmıştı.[171] Bu kitaptaki tarih imgeleri *Pasajlar*'ın modernliği Cehennem olarak sunan görüşüne o kadar yakındır ki, Benjamin 1937'nin sonlarında, bu pek bilinmeyen metne rastgeldiğinde,[172] bunu kendi eserinin belgesel doğrulanışı olarak görmüştür. İkisinin konumları arasındaki kritik farklılık şuydu: Blanqui fantazmagoryayı cennetvari olmaktan ziyade cehennemvari diye görmesine karşın, bunun bir sonucu olarak ömrü boyunca arkasında durduğu anarşist darbecilikte bir eksiklik görmemiştir. Bunun yerine meta toplumu cehennemini mutlaklaştırmak gibi bir yanlışa düşmüş ve bunu tamamlayıcı bir heybetlilikle betimlemiştir.[173] Blanqui tüm evrende bir ilerleme değil felaket öngörüsünde bulunmuştur:

> Blanqui'nin evrene ilişkin olarak [bu son kitabında] taslağını çizdiği ve bunu yaparken mekanik doğa biliminin verilerinden de yararlandığı görüş gerçek anlamda cehennemvari diye nitelendirilebilir. Bu görüş aynı zamanda Blanqui'nin yaşamının son döneminde karşısında yenik düştüğünü kabullenmek zorunda kaldığı toplumun tamamlayıcısıdır. Asıl üzücü olan şey bu tasvirde zerrece ironi olmamasıdır. Sözü edilen dünya tasarımını kendi yansıtması olarak gökyüzüne fırlatan topluma karşı hem bu toplumun bilimine koşulsuz boyun eğiş hem de bu topluma yöneltilebilecek en büyük eleştiridir.[174]

Blanqui'nin anlayışı kişinin "tesadüfen ya da tercihen seçtiği bir anlayıştır, arada hiç fark yoktur; kişi kaderinden kaçamaz."[175] Kaçış yoktur, çünkü insan varlığı kitlesel üretilen metayı nitelendiren çoğaltıcı yeniden üretim sürecini aynen yaşar:

"...[Bir insanın] varlığı ikiye ayrılır, her birine bir gezegen düşer, ama sonra bir ikinci defa, bir üçüncü defa, binlerce defa [...] on binlerce farklı şekilde daha bölünür."[176]

Tüm gezegenlerde, evrenin tamamında:

"Diğer yıldızlarda aynı yeknesaklık, aynı hareketsizlik. Evren kendisini hiç durmadan yineler ve yolunu hiç şaşırmadan her zaman ve kesintisiz oyununu sergiler."[177]

Blanqui'nin canlıların şimdiki tarihine ilişkin tasvirinin yanında Eski Hades'in cezaları bile hafif kaçacaktır:

"Şu anda bu Taureau Kalesi'nin bir hücresinde yazmakta olduğumu, bir kez yazdığım gibi sonsuza değin yazacağım. Elimde kalem bir masa başında, kıyafetler içinde ve şu andakilere tıpatıp benzeyen koşullar altında. Bu herkes için böyledir. Bu gezegenlerden her biri, peş peşe, yenilenme alevlerinin pençesine düşerler, sonra yeniden canlanıp sonra yeniden düşerler — bir o tarafı bir bu tarafı çevrilen ve kendini sonsuza dek boşaltan bir kum saatinin yeknesak akışı gibi. Yeni her zaman eskidir, eski de sürekli olarak yeni. [...] Çiftlerimizin sayısı zamansal ve mekânsal açıdan sonsuzdur. [...] Bu çiftler kanlı canlıdır, bir başka deyişle pantolonları ve paltoları, ceketleri ve kravatları vardır. Bunlar hiç de birer hayalet değildir. Bunlar ebedileşmiş şimdi'dir. Ancak burada büyük bir yanlışlık vardır: İlerleme diye bir şey yoktur. Heyhat! Hayır, bunlar vülger yeni baskılar, fazlalık yapan röprodüksiyonlardır.[178]

Benjamin ilerleme fantazmagoryasının içyüzünü gördüğü için Blanqui'nin hakkını verir, ama Blanqui kaynağını görmemiştir. Tarihi döngüsel kılan "ekonomik bunalımların hızlandırılmış ilerleyişidir."[179] Gerçeklikte bulduğu Cehennem Blanqui'nin teorisinde yansımasını diyalektik bir şekilde, yani konu edilen tarihsel ilerleme fikri aracılığıyla değil, doğrudan bulur. Bunun yerine: "Ebedi tekrar düşüncesi tarihsel oluşun kendisinden bir kitlesel nesne üretir."[180] Tıpkı Nietzsche gibi,[181] Blanqui açısından da bu fantazmagoryanın tarihsel belirleyicileri (ve dolayısıyla sınırları) tanınmaz.

Ebedi tekrar büyüsü bunları "büyülü çemberinde" yakalar.[182] *Pasajlar* sunumunun ikinci versiyonunda (1939), Benjamin'in yeni girişi şu pasajla biter:

Kültür fantazmagoryası son kertede ifadesini Haussmann'ın Paris'i dönüştürmesinde bulur. Meta üretimi toplumunun bu suretle büründüğü parıltı ve yanılsamalı güvenlik duygusunun hiç de güvenilir bir korunak olmadığı İkinci İmparatorluk'un ve Paris Komünü'nün çöküşüyle yer etmiştir belleklerde. Aynı çağda, bu toplumun en çok korkulan muarızı, Blanqui, son kitabında bu topluma bu fantazmagoryanın en korkutucu özelliklerini göstermiştir. Blanqui'nin metninde insanlık lanetlenmiş halde çıkar karşımıza. Murat edebileceği her yeni şey her zaman zaten orada olmuş bir gerçeklikten başka bir şey değildir. Yeni bir moda, toplumu yenileme konusunda ne kadar acizse, bu da özgürleştirici bir çözüm sunmak konusunda o kadar acizdir. Blanqui'nin evrene ilişkin spekülasyonları, fantazmagorya bunun içinde bir yere sahip olduğu sürece insanlığın mit endişesinin pençesinde olacağını öğretirler.[183]

6

"Modernin zaten her zaman orada olanla bağlantılı şekilde yeni olarak" tanımlanması.[184]

En yeninin, en modern olanın duyumsanışı aslında aynı'nın ebedi geri dönüşü olduğu kadar olayların bir rüya biçimidir de.[185]

Yukarıda ele alınan iki imge alanında —tarihöncesi olarak doğa tarihi ve Cehennem olarak modernlik— en yakın tarihsel olguların on dokuzuncu yüzyıldaki kökenleri, en arkaik olanın yeniden vücut bulmuş şekilleri olarak adlandırıldığında, eleştirel anlayışa açık hale gelir. Her iki imge de aynı kavramsal öğeleri içerir —tarih ve doğa, mit ve geçicilik—, ama bunlar o kadar farklı konfigürasyonlar içinde yer alır ki anlamları aksi istikamette gider. Yüzyılın sonunda ilk pasajlar tarihöncesine ait görünüyorsa, bunun nedeni sanayi teknolojisinin kent manzarasında aşırı hızla yarattığı değişikliklerdir. Her iki imge de tarihin doğasına ilişkin mitik varsayımı eleştirir. Biri hızlı değişikliğin tarihsel ilerleme olduğu varsayımı, diğeriyse modernliğin ilerleme demek *olmadığı* yargısıdır:

Diyalektik deneyimin en özgün niteliği, her-zaman-aynı şeklindeki yanılsamalı görünüşü, hatta basit tekrarı tarihten defetmesidir. Sahici siyasal deneyim bu yanılsamadan mutlak anlamda azadedir.[186]

Modernliğin özü, mantıksal çelişkiye düşmeden soyut bir şekilde tanımlanamaz. Fakat soyut mantık sadece aklın kendi kendisine gönderme yapan yansımasıdır ve mühim bir hakikati ifade etmez. Tersine modernliğin "adları" olarak hem "yeni" hem de "arkaik", bu tikel tarihsel burcun diyalektik hakikatini, çelişkili uç biçimleriyle ifade etmek için gereklidirler,

İlerlemeye, sonsuz kusursuzlaşmaya olan inanç (—sonu gelmez bir ahlaki görev—) ve ebedi tekrar anlayışı birbirinin tamamlayıcısıdır. Bunlar kurtulmanın mümkün olmadığı çatışkılardır; bunun karşısına diyalektik tarihsel zaman anlayışını koymak gerekir. Bu diyalektik anlayışın karşısında, tam da ilerleme inancının suçlandığı "düz akılcılık" olarak ebedi tekrar ortaya çıkar; bu da en az ebedi tekrar anlayışı kadar mitik düşünce tarzına dahildir.[187]

Miti geride bırakacak türde tarihsel bir değişiklik —çünkü yeni doğa gerçekten de yeni bir toplum doğurmuştur— henüz gerçekleşmemiştir. Bu bizi daha da büyük bir paradoksla —kavramsal öğelerin değişmez olmadığını kesin bir şekilde kanıtlayan bir paradoksla— karşı karşıya bırakır. Böylesine radikal bir tarihsel değişiklik tarihte daha önce hiç olmadığı içindir ki ancak mit *olarak* ifade bulabilir. Buradan çıkan sonuç, bir konfigürasyona mahkûm edilen mitin bir diğeriyle kurtarılması gerektiğidir.

5

Mitik Doğa: İstek İmgesi

1

Kolektifin rüya ve istek imgesi olarak pasajlar.[1]

Şu tartışılmaz, ampirik olgu karşısında Benjamin'in nutku tutulur: Modern tarihte ne zaman ortaya modern yenilikler çıksa, hiç şaşmaz, tarihsel bir iade, bir telafi biçimini alırlar. Yeni biçimler eskileri bağlamdan "çıkarmıştır." Böylece: "Şehrin yeni deneyimlerine geleneksel doğaya ait eski deneyimler çerçevesinde hâkim olma gibi bir çaba vardır."[2] Ve: "[On dokuzuncu yüzyıl] geçmiş için duyulan bir açlığı geliştirir."[3]

"Fransız Devrimi ve I. Napolyon'un İmparatorluğu dönemindeki modanın modern kesimli ve dikişli kıyafetlerinde [antik] Yunan oranlarını taklit etmesi tam bir çılgınlık"tı.[4]

Pasajlar materyali eski ile yeni arasındaki bu kaynaşmaya ilişkin delillerle doludur. Moda sürekli olarak geçmişten yararlanır: "1875 Münih Fuarı ile birlikte Alman Rönesansı moda haline geldi."[5] Avrupa'daki mekanik dokuma tezgâhları Doğu'nun elle örülmüş şallarını taklit ederken, ilk kadınların "spor kıyafetleri" (1890'da bisiklet sürücülüğü için tasarlanmıştı) "bedeni sıkan bel kısmı ve rokoko etekleriyle geleneksel ideal zarafet imgesini yakalamaya çalışmıştır".[6] Baudelaire kentli şairin özel olarak modern mücadelelerini tarif edecek sözcükler aradığında "arkaik eskrimci imgesi"ni kullanmıştır.[7] Toplumsal ütopyacılar yeni komünal toplumlar tasavvur ettiklerinde bunu küçük ölçekli tarımın yeniden canlandırılması şeklinde yapmışlardı. Fourier'nin falansterleri, bu yalnızca modern bir bağlamda tasavvur edilebilecek fevkalade karmaşık,

makine gibi işleyen toplumsal örgütlenme,[8] "Kokain diyarını, eğlenme ve bolluğun kök-eski istek sembolünü [...]"[9] üretecekti.

Yeniden canlandırma dürtüsü en bariz şekilde tam da üstesinden gelmeleri beklenen eski biçimleri taklit eden yeni teknolojilerin edindiği biçimlerde görmek mümkündü. İlk fotoğraflar resmi taklit etmişti.[10] İlk demiryolu arabaları (vagonlar) posta arabaları gibi tasarlanmıştı ve elektrik ışığıyla çalışan ilk ampuller gaz alevleri şeklindeydi.[11] Yeni işlenmiş demir, yapılarda destekten ziyade yaprak şekliyle ya da tahtaya benzetilmiş şekliyle süs için kullanılıyordu.[12] Sanayi üretimi alet edevatlar çiçeklere, faunaya, deniz kabuklarına ve Yunan ve Rönesans antikalarına benzeyecek şekilde dekore edilmişti.[13] "Vahşi Salome" bir *Jugendstil* sigara posterinde kullanılmıştı.[14] Bisiklet ilk çıktığında bir şair ona "Mahşerin Atı" adını vermişti.[15] Ve hava yolculuğunun ilk biçimi Uranüs'ün yeryüzünden yükselişinin sahnelenmesiyle kutlanmıştı:

> Balon sürücüsü Poitevin [İkinci İmparatorluk döneminde] büyük bir debdebeyle, mitoloji karakterleri gibi giyinmiş kadınlar eşliğinde gondoluyla Uranüs'e yükselmeye kalkışmıştı.[16]

Mimari alanındaysa, ilk olarak demiryolları için geliştirilen dövme demir ve çelik[17] nihayetinde modern gökdelenlerin inşasında camla birleşecekti.[18] Fakat pasajlar, ilk demir ve cam yapılar, Hıristiyan Kiliselerine benziyordu.[19] İlk alışveriş merkezleriyse devasa camlı çatılarıyla adeta Şark pazarlarına benzetilmeye çalışılmıştı.[20] Benjamin demir ve camın "çok erken geldiğinden"[21] bahseder: "Geçen yüzyılın ortasında demir ve camla nasıl inşaat yapılacağı konusunda kimsenin bir fikri yoktu."[22] *Pasajlar* notlarındaki ilk maddelerden biri: "Mit aşamasında ulaşım. Mit aşamasında sanayi. (Demiryolu istasyonları ve ilk fabrikalar)."[23] 1935 sunumu bunu işler: "[On dokuzuncu yüzyıl başındaki] mimarlar Pompeii sütunlarının payandalarını taklit eder; fabrikalar özel villaları taklit ederken, ilk demiryolu istasyonları dağ evleri model alınarak yapılmıştır."[24] "'Ahşapla inşaat tarzı demire aktarıldı'."[25]

Klasik mit (Şekil 5.1) ve geleneksel doğanın (Şekil 5.2) arkaik maskeleri altında, "yeni doğa"nın içkin potansiyeli —makineler, yeni yöntemlerin şekillendirdiği demir, her türlü teknoloji ve sanayi malzemesi— tanınmadan ve bilinçdışında kalmıştı. Ayrıca bu



5.1 Poseidon, gizlenmiş bir buhar makinesinin çalıştırdığı bir çeşmeyi süslüyor, Kristal Saray, Londra Fuarı, 1851.



5.2 Yunus, istiridye kabuğu ve deniz bitkileri şeklindeki demir çeşme, Kristal Saray, Londra Fuarı, 1851.

maskeler insanların doğal dünyayla barışık oldukları bir mitik zamana geri dönme arzusunu ifade ediyordu.

Benjamin şöyle yazar: "Moda, tıpkı mimari gibi, [...] yaşanmış ânın karanlığında durur [*im Dinkel des gelebten Augenblicks*]."[26] Bu sözü Ernst Bloch'tan almıştır. Bloch'un toplumsal ütopya felsefesinde merkezi bir yere sahip olup, henüz var olmayan bir gerçekliği belli belirsiz bir şekilde öngören mistik "*nunc stans*"ı, ani, geçici bir gerçekleşme deneyimini betimler. Benjamin'e göre yeni doğanın "henüz-olmayanı" arkaik sembollere uygun yeni biçimler yerine arkaik biçimlerin kendisiyle ifade ediliyorsa, modern bilincin bu durumunun ekonomik temeldeki gelişme yetersizliklerinde kendini gösteren bir karşılığı olmalıdır. Bu görüş en açık şekliyle *Pasajlar* sunumunda bir pasajda ifadesini bulur. Jules Michelet'den bir alıntıyla başlar: "Her çağ kendisini takip eden çağı hayal eder." Benjamin şu yorumda bulunur:

> Başlangıçta hâlâ eski üretim biçiminin damgasını vurduğu yeni üretim araçlarının biçimine (Marx), kolektif bilinçte yeninin eski ile fantastik biçimlerde iç içe geçtiği imgeler tekabül eder. Bu imgeler istek imgeleridir ve bunların içinde toplumsal üretim düzenini hem aşmaya hem de eksikliğini göstermeye çalışan kolektif çabalar yer alır. Ayrıca bu istek imgelerinde kendilerini modası geçmiş şeylerden —yani en yakın geçmişten— ayırmak gibi pozitif bir çaba da ortaya çıkar. Bu eğilimler imge fantazisini, dürtüsünü yeni olandan alan bu fantaziyi, kök-geçmişe geri döndürür. Her çağın imgeler yoluyla bir sonraki çağı gördüğü rüyada gelecek çağ kök-tarihin, yani sınıfsız toplumun öğeleriyle hemhal olmuş görünür. Kolektifin bilinçdışını mesken tutmuş olan deneyimleri, yeni ile iç içe geçerek, geride kalıcı binalardan geçici modalara kadar binlerce yaşam biçiminde binlerce iz bırakan ütopyayı üretir.[27]

Şimdikini "takip eden çağda" sınıfsız toplumun gerçekten mümkün olabileceği ihtimali, eski imgeleri, toplumsal ütopya için duyulan antik isteğin ifadesi olarak geçmiş imgeleri, rüya biçimi içinde yeniden canlandırır. Fakat bir rüya imgesi henüz diyalektik bir imge, arzu da henüz bilgi değildir. İstekler ve rüyalar Benjamin için felsefi hakikat olarak dolaysız hiçbir konuma sahip olmayan psikolojik kategorilerdir. Ernst Bloch'un (Benjamin'in "gerçeküstücü felsefesi"ni öznellik yokluğundan ötürü eleştirmiştir[28]) romantizmiyle yolları ayıran Benjamin, devrimci umudu doğrudan doğruya ha-

yal gücünün henüz var olmayanı öngörme yeteneğine dayandırmaya isteksizdi. İstek imgesi olarak bile ütopik hayal gücü içinde ifadesini bulduğu maddi nesneler aracılığıyla yorumlanması gerekir, zira (Bloch'un bildiği üzere) ütopya umudunun nihayetinde bağlı olduğu şey maddenin dönüştürücü aracılığıydı: Teknolojinin henüz bilinmeyeni yaratma kapasitesi.

2

Yukarıda alıntıladığımız kolektif istek imgeleri hakkındaki metin argümanlar öne sürmekten ziyade teorik açılımlar getirmektedir ve hiçbir şekilde aşikâr değildir bunlar. Alıntıyı daha yakından ele almak yararlı olabilir, fakat bu kez sözcük seçimi bakımından önemli derecede farklı ve biraz daha kısaltılmış haliyle sunumun bir önceki versiyonundan:

> Başlangıçta hâlâ eski üretim biçiminin damgasını vurduğu yeni üretim araçlarının biçimine (Marx), toplumsal üstyapıda yeninin eski ile fantastik biçimlerde iç içe geçtiği istek imgeleri tekabül eder.[29]

Şimdi, Marx yeni üretim araçları ortaya çıktığında, hâlâ varlığını sürdüren kapitalist ilişkiler tarafından bunun sosyalist potansiyeline pranga vurulduğunu savunuyor ve bu nedenle de ekonomik altyapının gelişiminin yetersizliğinden bahsediyordu. Fakat *Konvolut* F'deki maddenin de ("Demir Konstrüksiyon") açıkça gösterdiği üzere, Benjamin bu prangaların kolektif tahayyül bağlamında, toplumsal ilişkilerin olduğu kadar biçimin de yetersizliği olarak alınması gerektiğine —ve Marx'ın da bunu kastettiğine— inanıyordu. Benjamin *Kapital*'den şu alıntıyı yapar:

> "Başlangıçta üretim araçlarının eski biçiminin yeni biçimlere ne derece hâkim olduğunun kanıtı ... belki de en çarpıcı şekilde bugünün lokomotifleri keşfedilmeden önce denenmiş, bir at gibi sırayla kaldırdığı iki mekanik ayağı olan deneysel lokomotiflerde görülebilir. Ancak mekaniğin daha da gelişmesi ve pratik deneyimin birikmesinden sonradır ki mekanik ilke. biçimi tümüyle belirleyecek hale gelir ve böylece kendini, makineye musallat olan iş aletinin geleneksel fiziksel biçiminden tümüyle özgürleştirir."[30]

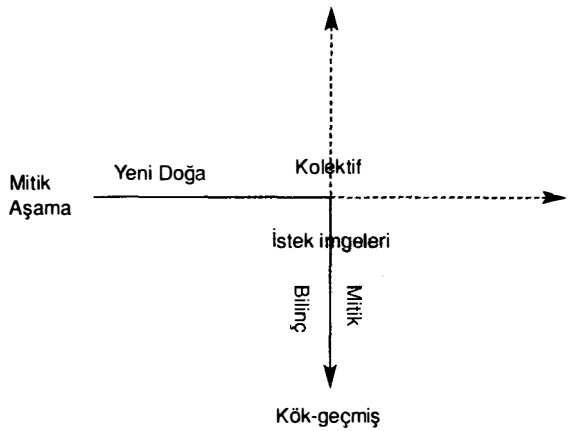
Benjamin Marx'ın tespiti hakkında şu yorumda bulunur: "Şu anda makinelerin bağrında saklı duran hangi biçimlerin çağımız için belirleyici olacağını tahmin etmeye başlıyoruz."[31] Burada "yeni doğa"[32] hâlâ mitik aşamadadır. Henüz "kurtarılmamış" olan teknoloji, yeniyi henüz kullanılmaz olmuş olan eskinin bir devamı olarak gören uzlaşımsal hayal gücü tarafından geride tutulur. Benjamin şu notu düşer: "Paris yaşamındaki muhafazakâr eğilim: 1867'de bile bir müteşebbis Paris'te beş yüz tahtırevanın dolaşması şeklinde bir plan tasavvur edebiliyordu."[33]

Şimdi Benjamin bize yeni doğanın bu biçimsel yetersizliğinin "istek imgeleri" ile eşanlamlı olmadığını (yalnızca buna "tekabül ettiğini") söyler. Bu imgeler verili biçimler içinde yeniyi dizginlemek şöyle dursun geleneksel biçimlerden *kopmak* adına daha uzak geçmişe uzanmaktadır. Sunumun ilk versiyonu şöyle devam eder:

> Bu iç içe geçmişlik fantastik niteliğini her şeyden öte toplumsal gelişimin akışı içinde eskinin kendisini yeniden asla keskin bir şekilde koparmamasına borçludur; daha ziyade bu ikincisi yakın dönemde modası geçmiş olandan ayrılma çabası içinde arkaik, kök-zamansal öğeleri yeniler. Yeninin ortaya çıkışına eşlik eden ütopik imgeler her zaman aynı anda kök-geçmişe uzanır. Her çağın imgelerde gözlerinin önünde bunu takip eden çağı gördüğü rüyada, imgeler kök-tarih öğeleriyle sarmaş dolaş görünürler.[34]

Bir ayrım yapmak farzdır: Doğada yeni olan mitiktir, çünkü potansiyelleri henüz gerçekleşmemiştir; bilinçteyse eski olan mitiktir, çünkü arzuları asla tatmin edilmemiştir. Paradoks gibi görünse de, kolektif hayal gücü daha uzak bir kök-geçmişe ait mitlerden ve ütopik semboller haznesinden mürekkep bir kültürel belleği yardıma çağırarak yakın geçmişle devrimci bir kopuş yaşamak için güçlerini seferber eder. "Kolektif istek imgeleri" bundan başka bir şey değildir. "İtkilerini almayı sürdürdükleri"[35] yeninin tetiklemesiyle toplumsal ütopya için arkaik kolektif "istek" imgeleri yaratarak bunun devrimci potansiyelini öngörürler. Dolayısıyla ütopik hayal gücü teknolojinin tarihsel gelişiminin süremiyle devrimci kopuş olanağı olarak kesişir (Şekil C). Bu demektir ki "tekabül eden" öğelerden her biri —mitik doğa ve mitik bilinç— diğerini mit*ten* özgürleştirmeye çalışır. "İstek imgeleri" bunların kesiştikleri noktada ortaya çıkar.

Şekil C



Benjamin'in savunduğu, geçmişin içeriklerinin gelecek için bir baskı kalıbı sunduğu değildir. Sunabileceklerine inanmak salt ütopiktir. Yazılarının hiçbir yerinde kök-imgeler rüya sembolü dışında bir konuma sahip değildir. Bunlar gelecekteki özgürleşme için bir güdülenme sağlar, fakat bu geçmişin yeniden tesisi olmayacak, aksine bizim "henüz tahmin etmeye başladığımız" yeni biçimlere dayalı olacaktır. "Her çağ kendisinden sonraki çağın hayalini görür" — geleceğin *rüya* biçimi olarak, gerçekliğini değil. Kolektif bilinçdışının temsilleri kendi başına devrimci değildir, yalnızca maddi, "yeni" doğa tarafından diyalektik olarak dolayımlandığında devrimcidir; zira sadece bunun henüz tahayyül edilmemiş biçimleri kolektif rüyayı gerçekleştirme potansiyeline sahiptir. Dolayısıyla imgeler devrim-sonrası toplumun ön-görüleri olmaktan çok, radikal toplumsal pratik için hazırlıktır. Benjamin'in "sinirlerle güçlendirme" şeklindeki devrim teorisi buradan gelir: İstek imgeleri "kolektifin teknik organı"nı "sinirlerle güçlendirir"; buna devrimci eylemi hareketlendiren sinir desteğinde bulunur — "tıpkı elleriyle [imkânsız olsa da] ay'ı yakalamaya çalışma [şeklindeki pratik görevi] öğrenen çocuk gibi."[36]

Kolektif istek imgeleri, kendilerini, henüz dünyaya gelmiş sınai ve teknolojik biçimlere yüzeysel süsler olarak bağlayarak salt

yeni olana radikal siyasal anlam zerk eder ve yeni üretim araçlarının ürettiği ürünlere gelişimlerinin arzulanan toplumsal *sonları*na dair bir kök-imgesi kazır. Kısacası, bu arkaik imgeler, yeniyi gizlediklerinde bile, teknolojik değişikliğin insani, toplumsal anlamının ne olduğunun sembolik bir temsilini sunarlar. Dolayısıyla Victor Hugo'nun kitlesel ölçekte yeniden üretimde Mesih'in kitleleri beslemek için efsanevi ekmek bölüşümünün tarihsel olarak gerçek, nesnel biçimini görmüş olması siyasal açıdan fevkalade önemlidir: "Okurların çoğalması ekmeğin çoğalmasıdır. Mesih bu sembolü keşfettiği gün matbaayı da öngörmüştü."[37] Keza on dokuzuncu yüzyıl başında Fourier'nin ütopyasının —bu ütopyada balıklar limonatalı nehirlerde yüzerlerken köpekbalıkları insanlara balık avlamakta yardım eder[38]— "boş zaman ve bolluğun kök-eski istek sembolünü [...] yeni yaşamla doldurması"[39] ve ütopik sosyalistlerin genellikle eskilerdeki bir Altın Çağ'a ait imgeleri ısıtıp yeniden önümüze koymaları kritik önemdedir:

"Evet, Paris'ten Çin'e kadar tüm dünya, ah ilahi Saint-Simon, senin öğretini benimsediğinde, o zaman Altın Çağ tüm parlaklığıyla geri gelecek, nehirlerden çay ve çikolata akacak; tam kıvamında pişmiş kuzular ovalarda hoplayıp zıplayacak, yağda kızartılmış turnalar Seine nehrinde dolaşacak. Kızarmış ekmek parçalarıyla toprağın altından pişmiş ıspanaklar fırlayacak. Ağaçlarda elma hoşafları olacak. Tarlalarda balyalar halinde toplanmaya hazır tahıllar bitecek. Gökten şarap yağacak, tavuk yağacak, yanında şalgamı hazır ördekler düşecek."[40]

Bu tür rüyetler hem teknolojinin hem de hayal gücünün "çok erken" aşamada[41] olduğunun kanıtıdır. Fantastik biçimler, "teknolojik üretimin başlangıç aşamalarında bir rüyaya nasıl yakalandığı"nın "en sahici tanığıdır."[42] Fakat aynı zamanda bize ütopik arzuların yeni doğaya daha baştan bağlı olduğunu söylerler. İmge izleri tarih içinde kaybolduğu ölçüde, onları kurtarmak da siyasal açıdan o denli zorunlu hale gelmektedir.[43] Benjamin bu imgelerin "sınıfsız bir toplum"la "ilişkili olduğu"nu belirttiğinde, bunun nedeni, ifade ettikleri mutluluk isteğinin peri masalı niteliğinin sınıf tahakkümüne dayalı toplumların yapısal özünü oluşturan maddi kıtlığa ve emek sömürüsüne son verilmesini gerektiriyor oluşudur. Sunumdaki pasajın ilk versiyonu şöyle sonlanır:



5.3 "Fourierci Ütopyada İnsan Mutluluğu —isteyene yemek—" Grandville, 1844.

Altyapının üstyapıdaki yansımalarının yetersiz olmasının nedeni bilinçli olarak egemen sınıfın ideolojisiyle maskelenmesi değil, yeni olanın, kendisini görsel açıdan şekillendirmek için, her zaman kendi öğelerini sınıfsız topluma ait öğelerle birleştirmesidir. Kolektif bilinçdışı bunda kolektifin bilincinden çok daha büyük bir paya sahiptir. Bunun içinden dayanıklı binalardan geçici modalara kadar binlerce yaşam biçiminde iz bırakan ütopya imgeleri çıkar.[44]

Bir çağın başlangıcında gelecek sezgisel olarak, "çok erkenden" görülür. Geçmiş kültürel yaratıların artıkları buna tanıklık eder. Fakat bu yaratılar üzerinde izlerini bırakmış olan bu öngörüsel istek sembolleri "bilinçdışı"nda kalıyorsa eğer, bu, kolektifin rüya gördüğünün bile farkında olmadığını söylemenin başka bir yoludur — böylece kaçınılmaz bir sonuç olarak sembol fetişe dönüşür ve insanın rüyalarını gerçekleştirmenin aracı olacak olan teknoloji bunun gerçekleşmesiyle karıştırılır. Meta fetişleri ve rüya fetişleri birbirinden ayrılmaz olur. İşlenmiş yiyecek maddeleri sanki Saint-Simoncu bir gökten düşmüş gibi raflarda göründüğünde, metaların "'teolojik özellikleri'"[45] devreye girer; istek imgeleri bir fantazmagorya haline gelir ve rüya, aldanmaya dönüşür. Kitle iletişim araçları bizatihi kültürün demokratikleşmesi olarak görüldüğünde, Mesih'in yenildikçe çoğalan yemeği kadar efsanevi olarak dağıtıldığında, bunlar da fetiş halini alırlar.

Yeni teknolojinin muazzam gücü bunu bir tahakküm kuvveti olarak kullanan egemen sınıfın ellerinde kalırken, bir yandan da ürettiği zenginliğe kişisel olarak el koyar. Bu bağlamda rüya sembolleri metaların reklamını yapan fetişleştirilmiş arzulardır. Kolektif olan uyumaya devam eder. Fakat uyandığı takdirde, ütopik semboller hakikatin bir tezahürü olarak kurtarılabilir. Bu hakikat açısından esas olan geçiciliğidir. Bir geçiş dönemindeki işaret levhaları olan istek sembolleri, yeni doğanın yeniden işlevlileştirilmesine esin verebilir; böylece rüyanın kaynağı olan maddi ihtiyaçları ve arzuları karşılayabilir. İstek imgeleri insanlığı doğrudan özgürleştirmez, ama bu süreç açısından hayati bir önem taşır.

3

"Her büyük ... 'çıkar', dünya sahnesine adını attığı ilk anda 'fikirsel' düzeyde ya da 'hayal gücü'nde kendi gerçek sınırlarının çok ötesine uzanır ve genel olarak insanlığın çıkarına olduğu zehabına kapılır — çok kolaydır bunu görmek. Bu yanılsama, Fourier'nin verdiği adla, her tarihsel çağın tonunu oluşturur."[46]

Teknolojik üretme kapasitesi ütopik rüya görme yeteneğiyle dolayımlanmalıdır ve tersi. Benjamin hayal gücüne tarihsel materya-

lizmle uyuşmayan bir özerklik mi tanıyordu? Adorno'nun kanaati bu yöndeydi. Kolektif istek sembollerinin geçiciliğini bunların kurtuluşu için yeterli bir neden saymıyordu. Nihayetinde bu rüya imgeleri ile uzlaşımsal bilinç arasında ayrım görmüyordu, zira her ikisi de sınıflı toplumun çarpıtıcı bağlamında üretiliyordu. Kendisinin bu denli başını ağrıtan husus yukarıda ele alınan istek imgeleri hakkındaki sunumdu.[47] Kolektif psikenin içeriklerini en tarihdışı tarzda ebedileştirdiği görülebiliyordu. Adorno Benjamin'in Michelet' nin fikrini düzanlamıyla alıp onaylamış olduğunu düşünür: Her çağ bir sonraki çağın rüyasını görür, sanki rüya imgeleri saf ve basit diyalektik imgelermiş gibi. Ve karşı çıkar:

> [...] Eğer diyalektik imge fetiş niteliğin kolektif bilinç içinde tasavvur edildiği tarzdan başka bir şey değilse, o zaman gerçekten de Saint-Simoncu meta dünyası anlayışına ışık tutulabilir, ama bunun diğer yanı karanlıkta kalacaktır — yani, Cehennem olarak görülen on dokuzuncu yüzyıl şeklindeki diyalektik imge.[48]

Adorno Pasajlar projesinin "olağanüstü ilk taslağı"nda merkezi bir yere sahip olan Cehennem imgesinin sunumda bastırıldığını düşünür. Geriye kalan "istek imgeleri" fikrinin "diyalektik" olmadığını, ütopik bir gelecek ile "içkin", neredeyse "gelişimsel" bir ilişki ima ettiğini söyler.[49] Adorno bu görüşe ısrarla karşı çıkıyordu: "Metanın fetiş niteliği bilinç değildir, aksine bilinç üretmesi anlamında diyalektiktir."[50] Ve ısrar eder: "Fetiş olarak meta kavramı, bunu keşfeden kişi tarafından", yani Marx'ın kendisi tarafından, "belgelenmelidir, ki senin de niyetin kuşkusuz budur."[51]

Benjamin'in (Gretel Karplus aracılığıyla) cevabı Adorno'yla "hemen her konuda" hemfikir olduğu yönündeydi, zaten sunumda da bundan farklı bir anlayışı dile getirmediğini iddia ediyordu. İlk notlarda bu denli ön plana çıkmış olan Cehennem temasını bırakmamıştı; daha ziyade bu notlar ve sunum "çalışmanın tez ve antitezini" oluşturuyordu.[52] Sunumun sözcüklerinin kolay anlaşılamamasından ötürü Adorno'nun ikna olmamış olması bizi şaşırtmıyor. Fakat *Pasajlar* materyali Benjamin'in iddialarını desteklemektedir. Tüm çalışma boyunca Cehennem olarak on dokuzuncu yüzyıl imgeleri (daha önce de gördüğümüz üzere[53]) ön plandadır. Benjamin *Kapital*'de meta fetişizmi hakkındaki ilgili pasajları *zaten* incele-

mişti.[54] Sunumda yeni olandan "eskiyle iç içe geçmiş" diye bahsedilirken, Adorno tersi argümanı özlediğini dile getirir: "En yeni olan, salt görünüş ve fantazmagorya olarak, bizatihi en eski olandır."[55] Fakat Benjamin'in hâlâ merkezi bir yere sahip olan "doğa tarihi" anlayışı tam da bu hususu vurgulamıştır.[56] Anlaşamadıkları nokta aslında kolektifin ütopik arzusuna (ve dolayısıyla kitle kültürünün hangi oranda kurtarılabileceğine) ilişkin değerlendirmeleriyle sınırlıydı. Benjamin bu arzuyu kültürel geçiş sürecinde geçici bir an olarak onaylamıştı. Adorno ise bunu iflah olmaz derecede ideolojik görüp reddetmiştir. Kolektif arzunun özerkliğini reddederken, çok açık ki, konumunun diyalektik materyalist bir bakış açısından daha sağlam olduğuna inanıyordu. Ne var ki Benjamin'in bu konuda aslında Marx'ın kendi yargılarıyla uyumlu bir tavır aldığı rahatlıkla görülebilir. Birkaç metinde, en açık şekliyle de *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*'nde, Benjamin'den çok önce imgelerin oynadığı kritik role işaret etmişti; bu imgeler radikal tarihsel kopuşlarda antikçağın sembollerini ve mitlerini ortaya çıkarıyordu. Marx şöyle yazar:

> Ve onlar [insanlar] tam da kendilerini ve maddi çevrelerini devrimci bir dönüşümden geçirmeye, henüz var olmayan bir şey yaratmaya çabalar görünüşte, özellikle de bu devrimci kriz dönemlerinde, korku içinde geçmişin ruhlarını yardıma çağırırlar; onların adlarını, sloganlarını, kılıklarını ödünç alır ve yeni tarih sahnesine bu saygıdeğer tebdili kıyafetle ve ödünç bir dille çıkarlar. İşte havari Pavlus'un maskesini böyle takınmıştı Luther; 1789-1814 devrimi de önce Roma Cumhuriyeti, sonra da Roma İmparatorluğu kılığına böyle bürünmüştü [...].[57]

Sonra Marx 1848'in burjuva "devrimcileri"ni eleştirir. Bunların geçmişi yardıma çağırmaları 1789 Devrimi'ni tekrarlama amaçlı bir kaba güldürü girişimi içinde parodi niteliğindeki *yeniden*-alıntılamalardan başka bir şey değildir. On dokuzuncu yüzyılın antik Roma'ya olan hayranlığını burjuvazinin kendi kendini aldatma ihtiyacına yorar: Yani "mücadelelerinin içeriğinin" sınıfsal kısıtlamalarını, bizzat "kendilerinden saklama" ihtiyacı.[58] Ayrıca Marx bu tür tarihsel maskelerin mevcut tarihsel dramanın yeniliğini yalnızca saklamaya değil, aynı zamanda kutsamaya da muktedir olduğunu, ve *maskeleme geçici olduğu müddetçe* bunun ilerici bir amaca hizmet edebileceğini de kabul eder:

Gene bunun gibi, yüzyıl önce, gelişmenin bir başka aşamasında, Cromwell ve İngiliz halkı, kendi burjuva devrimlerine gerekli olan dili, tutkuları ve yanılsamaları Eski Ahit'ten almışlardı. Gerçek amaca varıldığında, yani İngiliz toplumunun burjuva dönüşümü gerçekleştiğinde, Locke, Habakkuk'un ayağını kaydırıp onun yerini aldı.

Bu devrimde ölülerin dirilmesi, eski mücadeleleri taklit etmeye değil, yenilerini yüceltmeye, mevcut görevi gerçek hayatta yerine getirmekten kaçınmaya değil, bunu hayal gücünde abartmaya, devrimin ruhunu yeniden ortalıkta dolandırmaya değil, bunu yeniden keşfetmeye hizmet etti.[59]

Marx "on dokuzuncu yüzyılın toplumsal devrimi şiirsel anlatımını geçmişten değil, ancak gelecekten alabilir,"[60] uyarısında bulunur. Fakat bununla burjuva ideolojisinin hegemonyası yıkıldığında yeni "şiir"in işçi sınıfı tarafından yoktan var edileceğini kastetmez. Bu süreci yeni bir dil öğrenme sürecine benzetir:

> Tıpkı yeni bir dil öğrenmeye başlayan birinin bunu hep kendi anadiline tercüme edip durması gibi: Oysa ancak anadiline gönderme yapmadan yenisini kendi gönlünce kullanabildiği ve yeni dili kullanırken anadilini unuttuğu zaman, yeni dilin ruhunu özümsediğini ve kendisini bu dille özgür bir şekilde ifade edebildiğini söyleyebiliriz [...].[61]

Kuşkusuz Benjamin yeni teknoloji karşısında kolektif bilincin yetersizliklerini düşünerek şunu sorduğunda başka bir şeyi kastetmez:

> Mekanikte, makine yapımında ve yeni fizikte ortaya çıkmış olan ve bize ruhumuz bile duymadan aşırı bir güç tevdi eden biçim dünyaları içlerindeki doğal öğeyi ne zaman ve nasıl bize açık edecek? Toplumun içinde bulunduğu durum, bu biçimlerin ya da bunlardan çıkan biçimlerin kendilerini bize doğal biçimler olarak sundukları aşamaya ne zaman gelecek?[62]

Benjamin Marx'ın formülasyonuna o kadar yakındır ki bu pasajların *Pasajlar* çalışmasında *eksik* olması şaşırtıcı olmaktadır. Benjamin *18 Brumaire*'den başka pasajlar aktarırken,[63] bu tartışmayı (Marx'ın metninin hemen başındadır) onaylamaksızın bir yana bırakır. Bunu tesadüfen atlaması pek muhtemel değil. Daha ziyade bize Benjamin'in şunu fark ettiğini gösteriyor: Argümanları Marx'ın argümanlarına paralel olmasına karşın, çakıştıkları söylenemez. Marx'ın derdi siyasal devrim anıydı; Benjamin ise bunun ardından gelen sosyalizme geçişle ilgileniyordu.

Marx *18 Brumaire*'de, "geçmişe ilişkin tüm hurafelerden sıyrılıp", "ölüleri kendi ölülerini gömmek"le baş başa bırakana dek sosyalist topluma başlanamayacağını yazar.[64] Geçmişten sıyrılmayı nasıl başaracağımızı ise yanıtsız bırakmıştır. Sonuç Marx'ın teorisinde bir boşluktur ve bu boşluk, bilerek ya da bilmeyerek, ekonomik olarak belirlenen tarihsel ilerlemeye üstü kapalı bir inançla kapanmıştır — sanki sosyalist üretim ilişkileri bir kez oturtuldu mu, sınai-teknolojik üretim yeni moda bir kültür üretmeye muktedir sosyalist hayal gücünü de yaratacakmış gibi. Benjamin'in Moskova yolculuğu siyasal iktidarı alıp üretim araçlarını devletleştirmenin sosyalist dönüşüm için bir önkoşul olmakla beraber, bir garanti olmadığına ve Sovyet hükümeti kültürel yenilenmeyi bastırdığı sürece siyasal devrimin de kaybedilme tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna ikna etmişti.[65] 1935 sunumu sosyalist kültürün kapitalizmde önceden var olan nüve halindeki, yetersiz biçimlerden hareketle oluşturulmaya ihtiyaç duyduğunu ortaya koyduysa, aynı yıl yazdığı Sanateseri denemesi de olgunlaşmış bir üstyapı teorisi dile getirmişti[66]: Marx kapitalist ekonomik altyapıda yalnızca proletaryanın daha da sömürülmesine gidecek koşulların yaratılmasını değil, aynı zamanda "kapitalizmin kendisini ortadan kaldırmayı mümkün kılacak" koşulları da keşfetmişken, Benjamin üstyapı dahilinde ayrı (ve görece özerk) diyalektik bir süreç olduğunu savunmuştur — "en az ekonomide [...] olduğu kadar fark edilebilir" olan, ama "çok daha yavaş" ilerleyen bir süreç.[67] Sosyalist bir topluma geçişi mümkün kılan işte *bu* diyalektiktir.[68] Bu diyalektik kendisini kolektif hayal gücü ile insanların meydana getirdikleri yeni doğanın üretici potansiyeli arasında harcar, ama henüz bilinçli olarak idrak etmez. Ayrıca bu diyalektik geçmişin ölülerini gömerek *değil*, aksine yeniden canlandırarak gelişmiştir. Zira gelecek tarih belirli değilse ve dolayısıyla biçimleri hâlâ bilinmiyorsa, bilinç toplumsal-tarihsel bağlamının ufuklarını aşamıyorsa, bu durumda hayal gücü henüz var olmayan bir dünyayı kavramsallaştırmak için geçmişin ölülerinden *başka* nereye dönebilir ki? Dahası bu tür bir hareket ütopik bir isteği de tatmin eder: (Dindeki ölüleri uyandırma mitinde tecelli eden) "[geçmiş] sıkıntıları tamamlanmamış bir şeye dönüştürme"[69] ve geri döndürülemez şekilde kaybedilmiş olan gerçekleşmemiş bir geçmişi telafi etme arzusu.

Üstyapıdaki sosyalist dönüşümde, ki bu sanayi teknolojisinin etkisiyle kapitalizm içinde başlar, geçmişin kurtarılması da vardır; bu süreç müphem, belirlenmemiş ve büyük oranda bilinçdışındadır. Kapitalist toplumsal ilişkilerin çarpıtmalarının bir sonucu olarak bu sürecin ilerici ve gerici anları kolay kolay ayırt edilemez. Benjamin'in *Pasajlar*'da üstlendiği görevlerden biri bu sürecin iki eğilimini de retrospektif olarak gözle görülür kılmaktı. Bunların kökenlerini sanat ile teknoloji arasındaki kuvvet alanına kadar takip eder; bu alan on dokuzuncu yüzyılda yanlış bir şekilde karşıt kamplar olarak algılanmış ve böylece bunları uzlaştırma girişimleri bile gerici kültürel biçimler yaratmıştır.

4

Pasajlar'da sanat ile teknoloji arasındaki ilişki merkezi bir temadır. 1935 sunumu bu ilişkiyi programatik bir tarzda sunar[70] ve on dokuzuncu yüzyılda özel olarak fotoğrafın sanat üzerindeki, mühendisliğin mimari üzerindeki ve kitle gazeteciliğinin edebiyat üretimi üzerindeki etkisinin anahatlarını çizer.[71] Böylece Marksist teoriye özgün bir katkı ortaya çıkar[72] ve bu (her ikisi de ima edilmesine karşın) yalnızca materyalist bir estetik ve sanat sosyolojisi için temel sunmakla kalmaz. Bilinç ile gerçekliğin, genel teorik önemi olan ve her türlü eleştirel kültür pratiğini şekillendirebilen ilişkisinde — özel olarak fantazi ile üretici güçler arasındaki ilişkide— yapısal bir dönüşümü tanımlar. Benjamin'e göre ilerici kültür pratiğinin, hem teknolojiyi hem de hayal gücünü, kolektifin toplumsal ütopya arzusunu ve yeni doğanın bunu başarma potansiyelini, arzuyu maddi biçimlerin "yeni diline" tercüme etmek suretiyle bilinçli kılarak mitik rüya konumundan kurtarmayı gerektirdiği söylenebilir. Benjamin on dokuzuncu yüzyılda teknik üretim araçlarının gelişimi "yaratıcı biçimleri (*Gestaltungsformen*) sanattan kurtarmıştır, tıpkı on altıncı yüzyılda bilimlerin felsefeden kurtularak özgürleşmesi gibi," diye yazar.[73] Bu gerçekten de olağanüstü bir iddiadır. Nasıl ki akıl ("bilimler") sekülerleşince ("felsefeden kurtulup özgürleştiğinde") etkili bir biçimde toplumsal üretim süreçlerine uygulanmak için özgür kaldıysa, aynı şekilde hayal gücü de teknolojinin

yaratıcı güçlerinden esinlenip salt estetik amaçlardan saptırılınca (yani "sanattan kurtarılınca") kolektif toplumsal yaşam için yeni bir temel oluşturma görevine uygulanabilir olmaktadır.

Daha öncesinde burjuva sanat yeni biçimlerin yaratıcı keşfini, toplumsal gerçeklikten ayrı olmasıyla tanımlanan kendi alanı olarak görüp temellük etmiştir. Adorno'yu takip ederek, bu ayrımın yararlı olduğunu ve şeylerin verili durumuna direnebildiği için burjuva sanata içkin ütopik dürtü kaynağı olan bir muhayyile gücünü sürdürebildiğini savunabiliriz. Bir seviyede Benjamin bununla uzlaşmayacaktır. Fakat "sanatın özerkliği"nin, gerçekliğin maddi biçimlerinde sürekli devrim yapan sanayi üretiminin muazzam yaratıcılığı ışığında boş bir söz olduğunda ısrar edecektir. Marksist teorik iddialara mutlak anlamda bağımlı bir argümanda (fakat Marx'ın kendi kültürel üstyapı teorisinde eşi yoktur[74]) Benjamin sanayiciliğin nesnel (ve ilerici) eğiliminin sanat ve teknolojiyi, fantazi ile işlevi, anlamlı sembol ile yararlı aracı kaynaştırmak olduğunu ve bu kaynaşmanın gerçekten de sosyalist kültürün gerçek özü olduğunu savunacaktır.

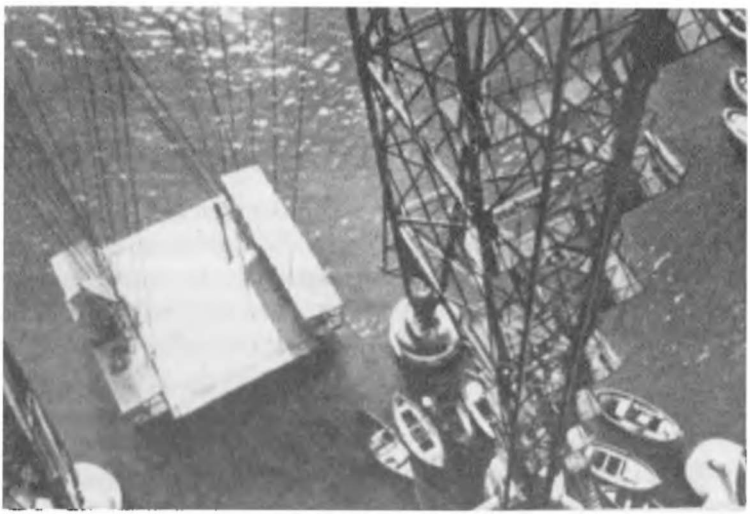
Benjamin'in teknoloji-sanat sentezini tarihin gerçek akışıyla eşanlamlı olarak değil, yapısal bir eğilim olarak anladığını vurgulamak önemli. Aslında on dokuzuncu yüzyıl, teknoloji ile sanat arasında tarihte daha önce eşi görülmedik düzeyde bir bölünmenin kurumsallaşmasına tanıklık etmiştir. Bu bölünme (1794'te) *l'Ecole des beaux arts*'tan (Güzel Sanatlar Okulu) ayrı ve buna rakip olarak *L'Ecole polytechnique*'in (Politeknik Okulu) kurulmasıyla çarpıcı bir şekilde görülmüştü. Bu ikinci okul sınai yapıların, donanma gemilerinin ve askeri istihkâmların inşası için inşaatçı ve "mühendisler"[75] yetiştirmiştir.[76] İlkindeyse işleri tam da estetik muhayyileyi işlevsel amaçlara tabi kılmayı reddettiği için değer kazanan sanatçılar ve "dekoratörler"[77] yer almaktadır.[78] Bu bölünmede mimari *l'Ecole des beaux arts*'ın payına düşmüştür — "'mimarinin zararına olan'" bir durum.[79] Öncesinde mimari, mühendislik bilimini de içeriyordu.[80] Tüm sanatlar arasında "[...] sanat kavramından uzakta gelişen ilk bu olmuştur, ya da daha doğru bir ifadeyle [...] bunun 'sanat' olduğu görüşüne —on dokuzuncu yüzyılın entelektüel faaliyetin ürünlerine daha önce hayal edilmedik derecede zorla, ama eskisinden daha fazla bir gerekçeye sahip olmadan dayattığı

bu görüşe— en az müsamaha gösteren bu olmuştur."[81]

Paris pasajlarının mimari tarzı mühendislik ile "sanat" arasındaki savaşı simgeliyordu. Her ikisinin de becerisini gerektirmesine karşın iki *Ecole* tarafından da öğretime değer bir hedef olarak görülmemişti.[82] Bir yanda 1820'lerde pasajların alamet-i farikası halini alan aralıksız cam çatılar teknolojik açıdan ileri tepecamlı yapılardı; diğer yandan dükkânların iç "duvarlar"ı tümüyle kopya edilmiş süslü öncephelerdi, mimari "beğeni"nin bir örneği olan neoklasik sütunlar, kemerler ve alınlıklarla doluydu. Diyalektik imgeler olarak pasajlar "hermafrodit bir konuma" sahipti,[83] başka bir yerde toptan ve düşmansı bir yalıtılmışlık içinde gelişen iki eğilimi kaynaştırıyordu.

Sınai biçimlerin "yeni" doğasına işçiler ve onlarla birlikte mühendisler şekil veriyorlardı: Demiryolları,[84] makineler[85] ve köprüler. Benjamin bu noktada Sigfried Giedion'u alıntılar: "'Demirden yapılma yeni yapıların şehirlere kattığı harikulade özelliklere [...] uzunca bir süre yalnızca işçilerin ve mühendislerin erişilebildiğini belirtmek gerek.'"[86] Giedion'un bu "harikulade özelliklere" duyduğu coşkuyu paylaşan Benjamin, mimarların "süslü tarzı" ile (ki bunu "can sıkıntısı"[87] ile ilişkilendirir) Giedion'un köprü iskelesinin "mükemmel örnekleri"ni karşı karşıya getirir. Giedion'un Marsilya' daki Transbordeur Köprüsü fotoğrafına göndermede bulunarak (Şekil 5.4) şöyle yazar: "Marksizm. Zira o dönemde bu yapılarda yeni ve belirleyici olan özelliği, yani mekân hissini, tam manasıyla ortaya seren adımları proleterlerden ve mühendislerden başka kim atmış olabilir ki?"[88]

On dokuzuncu yüzyıl boyunca mimari bir "güzel sanat" sıfatıyla savunmaya çekilerek mühendislik alanındaki yeniliklerden uzak durdu: "'Estetik duyguları özellikle hassas olanlar sanat sunağından inşaat mühendislerine birbiri ardına küfürler savurdular.'"[89] On dokuzuncu yüzyılda kabul görmüş mimari "tarz" yüzünü sanayi öncesi geçmişe dönmüştü ve o dönemde en saygı duyulan üslup neoklasisizmdi. "'On dokuzuncu yüzyılda antik Yunan mimarisi eski saflığıyla tekrardan çiçek açtı'" — ya da en azından Benjamin'in verdiği adla dönemin "vülger bilinci"ne böyle gelmişti.[90] Demir, yapı iskelelerinde "taş kaplama"[91] ile birlikte kullanıldı, böylece yalnızca içeriden görülebiliyordu (Şekil 5.5) ya da yalnızca deko-



5.4 Transbordeur Köprüsü, Marsilya, inşası 1905.

ratif amaçlarla kullanılıyordu. "'Kısıtlı ve sade yeteneklere sahip bir sanatçı olan Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte-Genevieve [1850'ler] ve Bibliothèque Nationale'in [1860'lar] inşasında süs amaçlı demir kullanımını başarıyla uygulamıştı.'"[92] Dış cephelerde demir (Şekil 5.6) aralıksız balkonlarda yüzey tasarımı olarak kullanılıyor ve bu üslup yeni dikeylik potansiyeliyle doğrudan çeliştiğinden "on dokuzuncu yüzyılda tekrar tekrar görülen, teknik zorunlulukları sanatsal amaçlarla yüceltme eğilimine"[93] örnek oluşturuyordu:

"[Mimarların] duyarlılıkları evin giderek daha da güçlenen yatay eğiliminin ... ifade bulmasını gerektiriyordu... Ve bu araçları geleneksel demir balkonlarla bağlantılı olarak buldular. Bunları cephe boyunca bir-iki kata eklediler [...]. Bir evin yanına başka bir ev yapılınca bu balkon kafesleri birbiriyle iç içe geçiyor ve bir sokak duvarı izlenimini güçlendiriyordu [...]."[94]

İnsanlığın tarihöncesinden beri bildiği demir hızlı bir şekilde "dökme demirden işlenmiş demire ve külçe çeliğe"[95] dönüşüyor ve sunduğu sınırsız olanakları gösteriyordu. Benjamin şöyle haykırır: "Dev-





5.5 Ana Okuma Salonu, Bibliothèque Nationale, Henri Labrouste tarafından inşa edilmiştir, 1868.

5.6 Opera Bulvarı, on dokuzuncu yüzyıl sonu.

rimci bir inşaat malzemesi: Demir!"[96] Fakat hâlâ Alberti geleneğiyle eğitilen mimarlar demirin her türlü "yapay" biçimine "belli bir güvensizlik"le bakıyorlardı, "'çünkü doğada doğrudan mevcut değildi.'"[97] Ayrıca mühendislerin başlıca aracı olan statik fiziğin matematiğiyle polemiğe giriyor ve matematiğin binaların sağlamlığını sağlamak konusunda güçsüz olduğunu iddia ediyorlardı.[98]

Mühendislik "beğeni"nin dayatmalarından kurtulduğuna sevinemeden bu kez de pratik kullanımın dayatmalarına maruz kaldı.[99] "'Çağdaş anlamda demir ve camdan yapılan her türlü mimarinin kaynağı seradır.'"[100] Bu tür "bitki evleri" Paxton'un Kristal Saray (mimarlardan ziyade mühendisler tarafından yapılmıştı) planının modeliydi.[101] Sonraki sergi salonları yeni makinelerin metaforik "seraları" olarak Paxton'ın tasarımını taklit etmiştir.[102] Demir ve cam inşası ilkesi ilk kez "salt faydacı binalar bayrağı altında" yeni kitle kültürü için yapılan binalarda bol bol kullanılmıştı: Antrepo, atölye ve fabrika olarak "demir salonlar" inşa edilmişti,[103] hal binasının (*Les Halles*) ve demiryolu istasyonlarının (*Garde de l'Est*) üstünü kapatıyordu. Kitle için pratik, koruyucu bir çatı olarak demir salonlar bu tür binaların olanak tanıdığı genişlikten ötürü "'aralıksız mekân ihtiyacına'"[104] çok uygundu. Benjamin bu binaların hem mekânsal anlamda (demiryolu istasyonları, transit yerleri olarak) hem de zamansal anlamda (dünya fuarları için galeriler olarak, tipik şekliyle kapandıktan sonra yıkılan binalar) geçicilikle bağlantılı olduğunu kaydeder.

"Sanat"ın özbilinçli dolayımından kurtulan bu tür yapılar bilinçsiz bir biçimde kolektif muhayyileye yerleştiler, bakmaktan, seyretmekten ziyade kullanıma yönelik binalar olarak — en azından bir süre için. Nihayetinde demir ve cam yapı, mimari üslubun baskısına yenilince tek bir üslup halini aldı ve (tahmin edilebileceği üzere) geçmişi örnek almaya başladı:

> "1878'e gelindiğinde kurtuluşun demir konstrüksiyonlarda bulunabileceğine inanılıyordu: Dikey eğilimi [...] aşırı dolu mekânları tercih etmesi ve gözle görülür iskeletin hafifliği Gotik dehanın özünü canlandıracak bir üslubun doğuşu ümitlerini besliyordu [...]."[105]

1889 Paris Fuarı "'demirin zaferi'" olarak karşılandı.[106] Bu amaçla Makineler Galerisi (1910'da "sanatsal sadistlikten ötürü" dağıtıla-

caktı[107]) ve Eyfel Kulesi (teknolojinin yeni kahramanlık çağının"[108] "mukayese edilemez" bir anıtı olup telsiz iletişim kulesi olarak yararlılığından ötürü fuarın kapanışından sonra da varlığını sürdürmüştür[109]) inşa edilmişti. Sökülebilir demir parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş Eyfel Kulesi, insanda bıraktığı dantele benzer izlenim bir yana, demiryolu raylarıyla tamamen aynı ilkeler kullanılarak inşa edilmiştir, ve gökdelenlerin doğrudan öncüsüdür.[110] Mimaride "modernizm" zamanı gelmişti. Eyfel Kulesi popüler anlamda muazzam bir başarıydı; ama yine de "sanatçılar" veryansın ediyordu:

"Biz yazarlar, ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar ... tehdit altındaki Fransız sanatı ve tarihi adına, başkentimizin kalbine gereksiz ve devasa Eyfel Kulesi'nin dikilmesini protesto etmek için geliyoruz... barbarca kütlesiyle Notre-Dame'ı, Sainte-Chapelle'i, Tour Saint-Jacques'ı gölgede bırakmakta, onun yüzünden tüm anıtlarımız küçük düşmekte, tüm mimari eserlerimiz küçülmektedir."[111]

5

Doğayı eksiksiz bir şekilde sunan fotoğrafın icadı teknolojinin sanatçılara kendi alanlarında yetişmelerini sağlamış ve imgelerin kitlesel ölçekte röprodüksiyonuna olanak tanıyarak şaheserin eşsizliğini, yalnızca-bir-defalık olma "*aura*"sını bozmuştu.

Fotoğrafçılığın görücüye çıktığı ilk uluslararası fuar 1855'te Paris'te düzenlendi.[112] Fotoğrafçılığın icadının müjdecisi 1820'lerdeki diyoramalardı: Şekillerin gerçekçi bir ortamda camekânlı, üç boyutlu sahnelendiği diyoramalarda, "teknik beceri sayesinde" doğa "kusursuz bir şekilde", değişen günışığının zamansal hareketi de dahil olmak üzere, "taklit edilmeye" çalışılmıştı.[113] Diyoramalar gerçekliği o kadar başarılı bir şekilde taklit ediyordu ki, ressam David öğrencilerinin doğa çalışmalarını bunlara bakarak yapmalarını istemişti.[114] Diyoramalar (ve sonrasındaki kozmoramalar, pleoramalar, panoramalar ve diyafanoramalar[115] ve keza mum bölmeleri)[116] fotoğrafçılığın[117] ve sinemanın[118] "çok erken dönemdeki" selefleriydi, tıpkı modern mimarinin çok erken selefleri olan pasajlar gibi (pasajlarda bunlara sık sık rastlamak mümkündü). "Nasıl ki



5.7 Bouruin'in tepesi kesilmiş piramit şeklindeki fotoğraf makinesi. Yan tarafına aygıtı daha ağır ve daha süslü yapmaktan başka bir işlev görmeyen bronz ejderhalar yerleştirilmiştir, Paris, 1844.

mimari demir konstrüksiyonlarla sanatı geçmeye başlıyorsa, resim de bunu panoramalar yoluyla yapar."[119]

Benjamin taşbaskıcı A. J. Wiertz'i takdir ediyordu. Fotoğraf hakkındaki bir denemesinde, "siyasal bir anlamda resmin felsefi aydınlanmacılığını [...] atfediyordu fotoğrafçılığa": İmgeler entelektüel açıdan düşünümsel ve bu suretle "ajitatif" olurlar."[120] Wiertz şöyle yazar: "'*Daguerrotype*'ın sanatı öldürdüğünü düşünmeyin. Hayır, sabırlı çalışmanın ürünü olan eserleri öldürüyor. Düşünce eserine biat ediyor,"[121] ve nitekim fotoğrafçılık ve sanatın nihayetinde birlikte var olabileceğine inanarak bu ilkeyi kendi çalışmasına da taşımıştır.

Fotoğrafçılıkla birlikte sanatçının doğayı çoğaltma teşebbüsü bilimsel bir hal alır.[122] İnsanın görme duyusunu, Marx'ın 1844'teki *Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'ndaki görüşleriyle uyumlu bir tarzda ilerletmiştir: İnsan duyuları kendi "gerçek, antropolojik [yani toplumsal] doğaları" bakımından "sanayi aracılığıyla bize ulaştığı şekliyle doğadır"[123] — bu tür bir doğa, "'özel mülkiyet'"ten ötü-



5.8 Ingres Resim Galerisi'nin fotoğrafı, *Evrensel Fuar*, Paris, 1855.

rü şu anda yalnızca "'yabancılaşmış bir biçim içinde'" var olsa bile.[124] "'İnsan gözü'"nün "'kaba, insana ait olmayan göz'"den[125] farklı algıladığının kanıtı fotoğraftır; fotoğraf görüş alanımıza yalnızca güzel imgeleri değil, doğa hakkındaki yeni keşifleri de sokar. François Arago 1850'lerde teknoloji tarihinde fotoğrafçılığın yeri hakkında konuşurken "bunun bilimsel alana uygulanışına ilişkin öngörüde bulunur — bunun üzerine sanatçılar [tahmin edileceği gibi işin özünü kaçırarak] bunun sanatsal değerini tartışmaya başlarlar."[126]

Fotoğrafçılık imgeyi yakınlaştırarak sekülerleştirmişti. 1855 Paris Fuarı'ndaki fotoğraf sergisinde:

"Halk sergilere akın etmişti, sayısız ünlü şahsiyetin portreleri önünde durup bakıyorlardı. O zamana kadar ancak belli bir mesafeden hayranlıkla bakabildikleri tiyatronun, kürsünün, kısacası kamusal yaşamın ünlü şahsiyetlerini görmenin o dönemde nasıl bir anlam ifade ettiğini siz düşünün."[127]

Fotoğrafçılık ilk baştan itibaren popüler kültürün bir parçasıydı. Nadar gibi öncüler Paris yeraltı mezarlarının ve kanalizasyonlarının

birbirinden farklı yüz fotoğrafını çekerek[128] ve portre ressamcılığına tüm toplumsal sınıfları ve zümreleri dahil ederek konusunu genişletmiştir.[129] Fotoğrafçılık yöntemi amatörleri cesaretlendirmiş, böylece sanatçı ile halk arasındaki çizgi bulanıklaşmaya başlamıştı. Arago 1851'de yeniliğin etkileri hakkında şunları söyler:

"'[...] Gözlükçü dükkânları abluka altına alınmıştı; bu kadar çok hevesli amatörün arzusunu doyuracak kadar mercek, karanlık oda yoktu. Ufukta batan güneşin ardından pişmanlık bakışları da çöküyor ve beraberinde deneyin hammaddesini götürüyordu. Fakat ertesi gün güneşin ilk ışıklarıyla birlikte pencerelerinde sayısız deneyciyi görmek mümkündü, önceden hazırladıkları plakalara komşunun çatı penceresinin imgelerini ya da bacaların görüntüsünü taşımak için canhıraş bir çaba gösteriyorlardı.'"[130]

Fotoğrafçılık sanat şaheserlerini bile kitlelere açarak görsel imgelerin alımını demokratikleştirmişti.[131] Benjamin üretim ve alımın demokratikleşmesinin ve keza nesnelere "*aura*'lı-"olmayan bilimsel yaklaşımın, araca içkin eğilimler olduğuna inanıyor[132] ve bunların ilerici olduğunu düşünüyordu.[133] Fotoğrafçılık ressamların imge ayrıcalığına böyle kararlı bir şekilde daldığı için ister istemez ressamların işlerine yaklaşma tarzına meydan okumuş ve bir değişikliğe imza atmıştır. Arago şöyle yazar:

"Bu hayatta her kim ki derisini bir kez fotoğrafçılığın sihirli peleriniyle örter ve doğal imgelerin küçük, harikulade röprodüksiyonlarını görmek için kameraya bakarsa ... fotoğrafçılık şimdi formları sabitlediği gibi ileride renkleri de sabitlemeyi başarırsa modern ressamlığın durumunun ne olacağı sorusuyla çarpılacaktır."[134]

Sanatçıların savunucuları "insanın suretinin makine tarafından yakalanmasının olanaksız" olduğunda ısrar ediyorlardı.[135] Fakat portre fotoğrafçılığın tacizlerine karşı en savunmasız türdü, üstelik bu tür portrelerin kaydettikleri şeyler değişmiş olsa bile: "İlk fotoğrafları bu denli emsalsiz yapan şey belki de şudur: makineyle insanın karşılaşmasının ilk imgesini temsil ederler."[136] Sanatçılar kendi mesleklerinin üstünlüğünden dem vuruyorlardı, ama bilinçdışı yanıtları savunmasızlığın kabul edilmesi anlamına geliyordu. "Radikal yerdeğiştirmenin [*Verschiebung*] bariz bir belirtisi: Resmi fotoğrafçılık standartlarıyla değerlendirmekten vazgeçmeliyiz."[137] Sanatçı-

lar fotoğrafçılığın (henüz) elinin uzanmadığı yönlerde hareket etmeye başlamışlardı:

Delacroix'nın resimleri yalnızca renklerinin kuvvetiyle değil, aynı zamanda —o dönemde hareketli fotoğrafçılık yoktu— konularının fırtınalı hareketi sayesinde fotoğrafçılıkla rekabetten kaçınmaktadır. Böylece Delacroix için fotoğrafçılığa göz kırpmak mümkün olmuştur.[138]

Ve sonrasında: "Empresyonizm yerini Kübizme bıraktığından, resim fotoğrafçılığın başlangıçta takip edemediği bir alan yaratmıştır."[139]

Dolayısıyla ressamlar kendilerini yeni teknolojiye karşı savunmaya çalışmışlar ve bu nedenle de kültürel yaratıcılıkları karşısındaki gerçek tehdidi gözden kaçırmışlardı: Kapitalist pazarın etkileri. Zaten ilk pasajlarda metaların vitrin düzenlemeleri "sanatı satıcının hizmetinde sergiliyordu."[140] Benjamin araştırmaları sırasında sanatın başlangıcını reklamcılık olarak betimleyen bir taşbaskı bulmuştu:

[...] iki metrelik dar kalasların üzerine, çeşitli süslemeler arasına serpiştirilmiş et ürünleri çizerek yolunu bulan bir ressam. Başlık: "Sefalet ve sanatlar." "Mösyö Kasap'a ithafen." Açıklama: "Mesleğinin zorluklarıyla boğuşan bir sanat adamı."[141]

Bir diğeri işçi sömürüsü bağlamında sanatsal üretimin proleterleşmesini gösteriyordu:

Taşbaskı: Genç bir adam olarak üzgün üzgün bakan zavallı bir iblis diğerinin yaptığı resmi imzalıyor. Başlık: "On dokuzuncu yüzyılın sanatçısı ve amatörü." Açıklama: "İmza benim olduğuna göre resim de benim."[142]

Kapitalist toplumsal ilişkilerin çarpıtıcı etkilerinden ötürü sanat ve teknolojinin kaynaştığı kitle kültürü ikisinin de zararına olacak biçimde ilerlemişti. Sanat cephesinde üretim yöntemleri metaların üretimine benzemeye başlamıştı: Fotoğrafla yarışma ihtiyacından ötürü ressamlar üretimi hızlandırmaya, mekanikleşmiş üretimi elle taklit etmeye ve "bireysel" portreleri kişi hakkında yalnızca tipik olanı veren bir hızla yaratmaya zorlanırken, yeni bir tarz olan "günlük yaşam resimleri" de tekrarlanabilirlik anlayışına dayanıyordu. Fotoğrafçılık cephesindeyse (portrecilikte açık bir rekabet üstünlüğüne sahipti[143]) imgelerin sınırsız röprodüksiyonu pazar toplumu-



5.9 Walter Benjamin ve ağabeyi Georg'un "Alp gezginleri" olarak stüdyo fotoğrafları, yaklaşık 1900.

nun kapsamını "muazzam ölçüde" genişletmiş; bu da beraberinde satışları artırmak amacıyla "kamera tekniklerinin son moda çeşitlerini" teşvik etmişti.[144] Ayrıca sanatsal tarzın yüzünü geriye dönmüş kanonları fotoğrafçıları imgelerinde daha "ressamvari" olmaya teşvik ediyor (Şekil 5.9) ve fotoğrafçılar özneleri "pitoresk" dekorların, fonların ve yardımcı desteklerin önüne yerleştiriyor, estetik standartlar adına imgeye rötuşlarda bulunuyor ya da imgeyi "süsleyerek güzelleştiriyorlardı."[145]

6

Kapitalizmin bozucu etkileri hiçbir yerde edebi üretim alanında olduğu kadar açık değildi. Burada geleneksel sanat biçimlerine yönelik tehdit hızlı baskı teknolojisinden[146] ve geniş kitleye yönelik gazetelerin mantar gibi bitmesinin bir sonucu olarak doğan gazetecilik tarzından geliyordu. Benjamin "Üretici Olarak Yazar" yazısında (1934)[147] yeni edebi teknolojilerin potansiyel etkilerini betimler ve bunları siyasal anlamda ilerici gördüğünü açıkça belli eder; zira bunun bilgi için demokratik bir forum oluşturduğuna ve edebiyat üreticisiyle kitle arasındaki sınırları azaltma eğiliminde olduğuna inanıyordu.[148] Ayrıca sanatçıyı bireysel bir deha olarak gören anlayışı ve tamamlanmış, kendi kendine yeterli "eser" mefhumunu yıkıp "şaheser" kavramını "örgütleyici işleve" sahip bir "müdahale" olarak siyasal bir yazı mefhumuyla değiştirmişti.[149] Yazarın en önemli stratejik görevi, yeni edebi biçimleri devrimci içerikle doldurmaktan çok biçimlerin devrimci potansiyelini geliştirmekti. Fakat kitlesel basım araçları "sermayeye ait olduğu" sürece bu görev "çözülmez çatışkılarla" doludur.[150] "Gazete bu edebi karışıklığın sahnesidir."[151] Kapitalist gazetecilik yazıyı metalaştırır, ona pasif bir kitle tarafından tüketilmesi gereken bir ürün muamelesi yapar. Geleneksel "edebiyat" stratejilerine inatla tutunulduğu bir dönemde sonuç "yazıda bir gerileme", "sözcüklerin değer yitirmesi" olmuştu.[152] Fakat okurların ve olguların "seçici olmayan bir şekilde" bir araya toplanışında ve "dışlandıkları için kendi çıkarları adına seslerini duyurma hakkına sahip olduklarına inanan" okurların "kızgın sabırsızlığını yatıştırma" ihtiyacı duymasıyla,[153] "diyalektik bir an



5.10 "Hızla okunuveren ve parçalar (tefrika) halinde satılan edebiyat" –Grandville, 1844.

saklanır: Burjuva basında yazının gerileyişi sosyalizmde yeniden doğuşunun kaynağı olduğunu kanıtlamaktadır."[154] Benjamin sosyalist basının durumunu (Sovyetler Birliği'ndeki gerçekten var olan basınla denk tutar) işçinin "uzman" sıfatıyla aktif bir anlamda okuryazar olduğu bir basın olarak tanımlar. İşçi "yazarlığa erişme olanağı kazanır", bunun için gerekli nitelikler böylece "kamu mülkiyeti" haline gelir; "yaşam koşulları" bizatihi "edebiyat" olurken, edebiyat salt estetik bir biçim olarak geçerliliğini kaybeder.[155]

Pasajlar materyali tam bir iç içe geçmişlik şeklinde, tarihsel olgular içinde görünen bu diyalektiğin artı ve eksi kutuplarına sanayi kapitalizminin ilk yıllarından kanıtlar sunar. Benjamin edebiyat eserlerinin metalara dönüşümüyle ve kapitalist ilişkilerin üretim süreci üzerindeki etkileriyle özellikle ilgilidir.[156] Tiyatrocu Eugène Scribe'ın üretim yeniliklerini prototipik bulur:

"Büyük sanayicilerle ve para babalarıyla dalga geçerken bunlardan başarının sırrını öğrenmişti. Tüm zenginliğin, özünde, başkalarını kendimiz için çalıştırmaya ve dolayısıyla öncü bir dehaya bağlı olduğu keskin gözlerinden kaçmamıştı. Bu nedenle temel işbölümü ilkesini moda terzilerinin atölyelerinden, marangoz atölyelerinden ve yaylı çelik fabrikalarından, bu reformun öncesinde, bir kafa bir kalemle, yalıtık işçinin proleter ücreti kadar para kazanan tiyatro sanatçısının stüdyolarına taşıdı."[157]

Fakat ücretlerden bağımsız olarak, bu stüdyo atölyelerindeki yazarlar sözcüğün gerçek anlamıyla birer "proleter"di, zira üretim aygıtı üzerindeki denetimlerini kaybetmişlerdi. Dahası işçi-yazarların ücretleri arttıysa, Scribe'ın da bunların emek gücünün sahibi olarak zenginliği katlanarak arttı:

Scribe malzemeyi seçiyor, konuyu en genel hatlarıyla veriyor ve özel etkilere ve parlak çıkışlara işaret ediyordu. Yamakları da diyalogları ve dizeleri ekliyordu. İlerleme yaptıkları takdirde, başlıkta (firmanın adının yanında) isimlerine yer vermek bunlar için yeterli görülüyordu. Ta ki içlerinden en iyileri bağımsız olup kendi elleriyle eserler üretip, kimi zaman kendilerine yeni yardımcılar bağlayana kadar. Böylece Fransız yayıncılık yasalarının vesayetinde Scribe birkaç kez milyoner oldu.[158]

Alexandre Dumas da benzer şekilde bir romancı olmaktan çok diğer yazarların "kendi" eserlerini ürettikleri "roman fabrikasının" sahibiydi.[159] Dumas yirmi yılda dört yüz roman ve otuz beş tiyatro oyunu üretmekle övünür. Bu süreçte "8,160 insana ekmek kapısı açmıştır."[160]

"Mösyö Dumas'nın altına imzasını attığı tüm kitapların başlıklarını kim biliyor ki? Peki, kendisi biliyor mu acaba? Şayet borçlarının ve kredilerinin kaydını iki kez tutmamışsa, yasal babası ya da doğal babası ya da manevi babası olduğu çocuklardan en az birkaçının ... ismini unutmuştur kesin. Bu son aylardaki üretim en az otuz cilttir."[161]

Yüzyılın ortalarına gelmeden önce, gazeteler hâlâ kitlelerin okumasına engel olacak kadar pahalıydı.

Gazeteler seyrekliğinden ötürü kafelerde grup halinde okunuyordu. Yoksa gazetelere ulaşmanın tek yolu yılda 80 franka abone olmaktı. 1824'te en büyük tiraja sahip on iki gazetenin toplamda 56.000'e yakın abonesi vardı. Hatta liberaller de kralcılar da alt sınıfların gazetelerden uzak durmalarını istiyorlardı.[162]

1828'de gazeteler ilk kez alt sınıfların alabileceği bir seviyeye inmişti; potansiyeli bakımından demokratik bir niteliğe sahip olan bu değişikliği sağlayan[163] tam da haber enformasyonunu metaya dönüştürmeye başlayan güçtü: paralı reklamcılık. İlk başta reklamı yapılan da teklifsiz edebiyat değerlendirmesi tarzındaki edebiyatın kendisiydi.[164] Bir sonraki adım bu ilkeyi genelleştirmek oldu:

> Yalnızca kitap değil, sanayi ürünlerinin de reklamını yapmak için gazete ekleri kullanma düşüncesi Dr. Veron'a aitti. Kendisi bir soğuk algınlığı ilacı olan *pâte de Regnauld* ile öyle başarılı olmuştu ki 17.000 frank yatırıp 100.000 frank kazanmıştı.[165]

Reklam ekleri ve tek nüshalık satışların yanı sıra, editör Emile de Giradin "tefrika" uygulamasını başlatmıştı: Kitlesel basılan gazetelerde edebiyat ve değerlendirme yazıları için ayrılan özel bölümde romanlar, kitap olarak basılmadan önce tefrika halinde yayımlanıyordu.[166] Bu format, yüzyılın ortasında bollaşan süreli edebiyat dergileri ve mecmualarla birlikte,[167] edebi biçim üzerinde kayda değer etkilerde bulundu ve denemeler, kısa hikâyeler ya da seri romanlarla sonuçlandı. Kapitalizm koşullarında üslup, aracın gereklerine kendisini uyarladı: "Tefrika eserlerin satırına 2 frank verenler vardı. Pek çok yazar kısmen boş satırlardan para kazanmak için neredeyse sadece diyaloglarla yazıyorlardı."[168]

Yeni kitlesel okur topluluğu yazarları da ulusal siyasete çekti.[169] Benjamin çağımızda benzeri olmayan bu olgunun kökenlerini araştırır: Kültür üreticileri, popüler eğlenceciler olarak kitle siyasetçileri olmuşlardı (Lamartine, Chateubriand, Sue, Hugo) ama bu her zaman (ya da genellikle diyelim) parlak sonuçlar vermiyordu. Burjuva edebiyata kök salmış olan felsefi idealizm[170] siyasal görüşlere de sıçramıştı. Balzac "'kendisi açısından sanatların kaybı anlamına gelen Bourbon hanedanın düşüşüne ağıt yakıyor'"[171] ve feodalizmin yeniden tesis edilmesi anlamına gelecek şekilde bir köylü "sosyalizmi"ni savunuyordu.[172] Chateaubriand "muğlak hüzün" konumunu bir moda haline getirmişti.[173] Lamartine sosyalizm karşısında yurtseverlik vaaz ediyor[174] ve milliyetçi yüceltme için şiirsel retoriğe başvuruyordu. Bir çağdaşının sözleriyle, "'sanki şairlerin Cumhuriyet'ten atılması gerektiğini söyleyen Platon'un ifadesinin doğruluğunu kanıtlamayı görev bellemişti [...].'"[175]

İlk önce kitlelere seslenme konumunda olan bu yazarlar kitleler *için* konuşmadılar,[176] en azından kendi nesnel tarihsel konumlarını anlamalarını sağlayacak bir tarzda yapmadılar bunu, çünkü yazarlar olarak kendi konumlarını anlamamışlardı. Yazdığı romanlarda kent yoksullarının sıkıntılarını eksiksiz şekilde ortaya koyan[177] Victor Hugo buna bir örnektir. Hugo Kasım 1848'de Haziran ayaklanmasında işçileri katleden General Cavaignac'a karşı oy kullanmış olmasına karşın,[178] sonrasında "tutarlı bir şekilde sağdan yana"[179] oy kullanmış ve başkan adayı olarak Louis Napolyon'a "coşkulu bir destek"[180] vermişti — Eğitim Bakanı olmak gibi (boş) bir beklenti içine girmişti.[181] Sözcükleri evrimle bir tutan Hugo[182] kitle siyaseti fantazmagoryasının bir veçhesi olarak edebiyatın siyasal propaganda için yeni önemine bir örnektir. Güvenilmez siyasal yargıları yazarlar arasında tek değildi. Büyük toprak mülklerinin parçalanmasına karşı çıkan Balzac, küçük-burjuva istifçiliğine karşı bunları küçük mülksahiplerine dönüştürmek gibi çelişkili bir tutum dışında bir çıkar yol görmüyordu.[183] Alexandre Dumas'ya 1846'da hükümet tarafından Cezayir'e gidip beş milyon Fransız okuru arasında "'sömürgeleştirmeye sempati uyandıracak'" bir kitap yazması için para teklifinde bulunulmuştu.[184] Lamartine kitlelere etrafında toplanacakları "'tek bir fikir', 'bir itikat'" sağlama gayesiyle harekete geçmiş[185] ve yeteneklerini devletin hizmetine vermiştir. Bu yazarların bilişsel kuvveti toplumsal görünüşleri betimlemekle sınırlıydı — bunların altında yatan ve kendi üretim koşullarını da fevkalade derinden etkileyen toplumsal eğilimleri açığa çıkarmak.

Siyasal olgularla kurmaca edebiyat arasındaki çizginin, kelimenin düzanlamıyla, ne kadar ince olduğunu görmek için, ön sayfanın sol alt köşesinde tefrikanın yayımlandığı bir on dokuzuncu yüzyıl gazetesinin formatına bakmak yeterlidir (Şekil 5.11). Haber hikâyeleri edebi yapılardı; tefrika romancıları haber hikâyelerini konu olarak kullanıyorlardı. Kitle iletişim araçları eğilimi sanat ile siyaset arasındaki ayrımı anlamsız hale getirir. Benjamin'e göre bu iki alan iç içe geçtiğinde —ki "edebi biçimlerin kitlesel ergime sürecinden ötürü" bundan kaçış olmadığını düşünüyordu: Düşünce yapımıza sinmiş olan karşıtlardan çoğunun güncelliğini kaybedebileceği bir süreçti bu[186]— olacaklarla çok yakından ilgileniyordu.


Le Petit Journal

QUOTIDIEN

Vendredi 24 Septembre 1869

VOLEURS DE NÈGRES

5.11 *Le Petit Journal*'in ön sayfası, 24 Eylül 1869.

Burada mesele çizginin aşılıp aşılmadığı değil, nasıl aşıldığıdır. Benjamin iki olasılık görür: Ya (Lamartine, Hugo vs. için olduğu gibi) edebi yeniden üretimin yeni teknolojileri yazarlar tarafından gerçekliğin siyasal propagandaya kayan retorik bir temsili için araç olarak kullanılmaktadır[187] ya da bu yeni teknolojik biçimlerin kendileri üzerinde odaklanarak, hem bunların kurtuluş potansiyelini hem de halihazırda etkilerini çarpıtan siyasal gerçeklikleri aydınlatmaya başlamıştır. Bu, halkı koyun gibi gütmek ile eğitmek, siyasal manipülasyon ile teknik farkındalık arasında yapılacak bir tercihtir. İkincisi, mevcut toplumsal düzendeki eksikliklerin geliştirilmesiyle değil, daha çok bu düzenin zaten bunları ıslah etmek için var olan araçları kısıtladığını kanıtlamak yoluyla siyaset yapar.[188]

Fakat on dokuzuncu yüzyılda sanatçılar ve yazarlar genellikle yeni teknolojilerin kültür üretimi için sahip olduğu pozitif potansiyeli kitle siyasetini estetize etmek için bu teknolojilerden yararlanmanın barındırdığı tehlikeleri anladıklarından daha fazla anlamamışlardı. Balzac gazetelerin "'modern yazarların varlığı açısından ölümcül'"[189] olduğunu buyurmuştu. Gautier (Balzac gibi bir monarşist olan) I. Charles'ın basını yasaklamasını övüyor, bunun "'sanata ve medeniyete büyük bir hizmet'" olduğunu iddia ediyordu:

"'Gazeteler sanatçılarla hitap ettikleri kitle arasına, kralla halk arasına giren saray adamları ya da at tüccarlarıyla aynı türdendir ... sürekli bağırıp çağırmaları ... insanın içine öyle bir güvensizlik verir ki ... kraliyet ve nazım, dünyadaki en büyük iki şey, olanaksız hale gelir.'"[190]

Mimarlar daha önce de gördüğümüz üzere matematiğe güvenmiyorlardı. Fakat mühendislerin de daha öngörülü olduğu söylenemez, "yeni uydurma yöntemlerine yavaş yavaş" geliyorlardı.[191] Ayrıca şairler "sanat için sanat" vaaz ederken ve yeni teknolojiyi, "'Tiyatro demiryolu değildir,'"[192] diye hor görürken, "[fotoğrafçılığın] meşhur olumlu bir değerlendirmesini aktaran Arago'nun aynı yıl [...] hükümetin planladığı demiryolu inşalarının olumsuz bir değerlendirmesini sunduğu"[193] da doğruydu. ("'Diğer argümanlar dışında, tünellere giriş ve çıkışlardaki sıcaklık farklarının ölümcül ateşe ve soğuk algınlığına yol açtığı söyleniyordu.'"[194]) Fakat "ileri" alternatif sadece demiryollarından bir sanat nesnesi yaratmak mıydı?

Lüksemburg Tiyatrosu, 30 Aralık 1837: "'Birkaç şık vagonu' olan bir lokomotif sahnede görünür."[195]

7

On dokuzuncu yüzyıl mimarisi *ve* mühendisliğiyle, resim *ve* fotoğrafçılığıyla, edebiyat *ve* gazeteciliğiyle ilgili imgeler, hem öngören hem de pranga görevi gören öğelerin bir karışımıydı. Yaşanan anın karanlığında ne sanatçının ne de teknisyenin ikisi arasında açık bir şekilde ayrım yapamamış olması şaşırtıcı gelmemeli. Kabul edildiği gibi teknoloji içsel olarak ilericiydi, sosyalist yaşam ve kültür biçimleri vaat ediyordu; fakat gelişimi kapitalizmin ve devletin amaçları için kullanıldığı sürece bu vaadin yalnızca şeyleştirilmiş rüya imgelerini —bir "yeni doğa" fantazmagoryasını— üretiyordu. Keza edebi ve sanatsal biçimlerin sınai yeniden üretimi içsel olarak demokratik olsa bile, meta üretimi çağında kültür aydınlanmadan ziyade manipülasyon amacıyla kullanıldığı ve aktif işbirliğinden ziyade pasif tüketimi beslediği sürece, kitle kültürünün demokratik potansiyeli bir potansiyelden ibaret kalıyordu.

Teknisyen de sanatçı da tartışmasız bir şekilde onaylanmamalıydı. Her ikisi de üretim araçları üzerinde denetime sahip olmadıkları için,[196] pazarın taleplerine boyun eğiyor ve bu suretle toplumsal yarar ile kapitalist kâr arasındaki ayrılığın kalıcılaşmasına yardımcı oluyordu. Stratejik güzelleştirme ya da yurtsever hitabet üreticileri olarak her ikisi de siyasal gericiliğin hizmetinde at koşturuyorlardı.[197] Her ikisi de teknolojinin rüya durumuna yakalanmıştı, ama eserlerinde her şeye rağmen ilerici öğeleri ifade etmeyi başarıyorlardı. Benjamin şu çıkarımda bulunur: "Sanat ile fotoğrafçılık arasında sistematik bir çatışma yaratma girişimi başarısızlığa mahkûmdur"; daha ziyade kültürel üretimin diğer alanlarında olduğu gibi, bunu anlamanın en iyi yolu "tarihin bir ürünü olan sanat ile teknolojinin karşılaşmasında bir an" olarak görmektir[198] — fakat "tarih" bunu otomatik olarak çözemez: *Ecole des beaux arts* (Güzel Sanatlar Okulu) ve *Ecole polytechnique* (Politeknik Okulu) tarihsel sürecin tezi ve antitezi değildi. Bunlar arasındaki rekabet bu sürecin bir belirtisiydi, bunun çelişkilerinin diyalektik çözümü değil. Teknoloji sanata karşı bir meydan okumaydı; üretim güçleri

üretim ilişkileriyle çelişki içindeydi. Fakat bu iki olgu ilkinin terimleri mutlak olarak ilerleme ve gericiliğin tarafında saf tutacak şekilde kolayca üst üste bindirilemez.

Ayrıca mevcut üretim tarzı söz konusu olduğunda, sanat ile teknoloji arasındaki tüm "sentezler" vakitsizdi. Bunlar Benjamin'in entelektüel manzarası dahilinde, rüyaların öngörü alanına aitti. Koruyucu pasajlar kamuya yönelik ilk modern mimari olduğu gibi, aynı zamanda meta tapınmacılığının hizmetine verilmiş ilk tüketici "rüya evleri"ydi. On dokuzuncu yüzyılda teknolojik dönüşümün temposu, sanatın kendini buna uyarlama kapasitesini aşmakla tehdit ettiğinde, reklamcılık teknolojinin güçleriyle toplumsal arzular arasında yeniden bir bağlantı oluşturma aracı olmuştu. "Reklamcılık rüyanın kendisini sanayiye dayatmasını sağlayan hiledir."[199] Aynı zamanda reklamcılığın gelişmesi enformasyonun propagandaya dönüşmesinin de bir belirtisidir, böylece ticari sanatta fantazi kendini yalnızca olumlu anlamdaki bir toplumsal pratiğe "hazırlar".[200] Aynı şekilde fotoğrafçılık "devrimci bir kullanım değeri" elde edemeden fotoğrafçı uygun bir açıklamayla imgeyi "ticaret modaları"ndan kurtarmalıdır.[201] Tefrikada yazarlar kitle iletişimcileri ve günlük yaşam yorumcuları olarak haklı yerlerini bulurlar; fakat edebiyatlarının ticari türleri —kalabalığın fizyonomileri, bulvar panoramaları, avarenin hülyaları— iletişim aracını rüyadan uyanmayı mümkün kılacak bir araca dönüşecek şekilde "yeniden işleme sokmaktan" ziyade, gerçekliği pasif bir şekilde, zevk alarak ve doğrudan bunun rüya biçimi içinde tüketilebilecek bir nesneye dönüştürür.[202] Olguların çift anlamlılığı dikkate alındığında yeni toplumsal baskılardan kaçınan ve *l'art pour l'art* (sanat için sanat) öğretisini benimsemiş bu sanat eserleri, farklı nedenlerden ötürü, yeni biçimlere estetik "maskeler" takma eğilimi kadar kurtarılmaya muhtaçtı. Bu ilki fantazinin yeni toplumsal yararlılığının, ütopik veçhesini fuzuli kılmadığına dair uyarı işaretleriydi. Kısacası geleneksel sanatın tasfiyesi, ütopik vaadi gerçekleşmemiş kaldığı sürece, zamansız, erken olacaktır.

Eğer durum basit olsaydı, eğer sanat ve teknoloji üstyapı içindeki tarihsel bir diyalektiğin karşıt kutupları *olsalardı*, o zaman bunların "sentez"ine varmak çok kolay olurdu. Yeni kültür teknolojiyi estetize etme ya da tersinden, teknolojiyi sanat olarak ilan et-

me süreci olarak ortaya çıkacaktır. Her iki biçim de yirminci yüzyılın başında denendi: İlki sanatı "teknolojinin biçim hazineleri"nden[203] yenilemeye ve bunlara "süsleyici olarak"[204] doğal semboller şeklinde "yapay bir üslup kazandırmaya" çalışan *Jugendstil* tarafından; ikincisi ise teknolojinin güzel olduğunu ilan ederek bunu kendi içinde bir sanat biçimi mertebesine yükseltmek isteyen Fütürizm tarafından. Benjamin bunları aynı gerekçeyle eleştirmiştir: "Teknolojik açıdan belirlenmiş biçimleri işlevsel bağlamlarından kurtarmaya ve bunları doğal değişmezler olarak şeyleştirmeye — yani yapay bir üslup kazandırmaya çalışan gerici çaba önce *Jugendstil*'de, sonra da Fütürizmde aynı şekilde ortaya çıkmıştır."[205]

Adorno'nun çekincelerine karşın, Benjamin'in kitle kültürü teorisi kapitalizmde kültürel üretimin eleştirisi için birtakım kıstaslar sunmuştur. Ama aynı zamanda, bu koşullara karşın sosyalist hayal gücünün doğabildiğini —hatta varlığa bürünmekte olduğunu— göstermiştir. Benjamin'in araştırmakta olduğu kültürel dönüşüm yeni bir estetik üsluptan ibaret görülmemelidir. Öznel sanat fantazisine karşı, gerçekliğin nesnel maddi biçimleri şeklindeki kökleşmiş düşünce alışkanlığını bırakmayı gerektirir bu. Üstyapıda da altyapıda olduğu "kadar gözle görülür olan" diyalektik bu iki toplumsal bileşenin birbiriyle ilişkili tarzını tümden değiştirecektir. Altyapı üstyapı ikiliği "ergime süreci"ne çekilecektir.[206]

8

Yeni sanayileşme çağının başında sökün eden kolektif fantazinin bir kök-geçmişe kadar uzandığını hatırlatalım. Zamansal boyutta, Batı medeniyetinin antik, mitik kökenlerinin imgeleri ön plana çıkmıştı (bunun tezahürlerinden biri neo-klasisizmdir). Maddi yöndense, teknolojik olarak üretilen yeni doğa eski, organik doğanın fantastik biçimi içinde ortaya çıkar. *Pasajlar* on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan modernitenin, geçmişe ve eski modaya duyulan nostaljinin kolektif bir ifadesi olarak görülebilecek şekilde bu alanlardan ikisine de seslendiğini tekrar tekrar gösterir. Fakat Benjamin bunun ardında başka bir güdülenme olduğuna ikna etmeye çalışır bizi. Bir yandan, mitin ve "doğanın eski, geleneksel deneyimleri

çerçevesinde"[207] teknolojinin ve "şehrin yeni deneyimlerine hâkim olma girişimidir." Diğer yandan, rüya "istek"inin çarpıtılmış biçimidir, bu istek geçmişi kurtarmak değil, insanlığın ısrarla ifade kazandırdığı ütopyaya duyulan arzuyu kurtarmaktır. Bu ütopya Marx tarafından 1844 "Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları"nda ifade edilen komünist hedefin ta kendisidir:[208] Doğanın insanileştirilmesi ve insanın doğallaştırılması yoluyla özne ile nesnenin uyumlu bir şekilde bir araya getirilmesi — ki bu aslında hem kutsal kitap mitinde hem de klasik mitte yer alan bir kök-tarihsel motiftir. Yunan antikçağı, gerçeklikte hiç de bir yeryüzü cenneti olmayan bu çağ, kültürel biçimleri içinde böyle bir sembolik uzlaşma sağlayabilmiştir. Ne var ki sanki bu biçimlerin içinde ebedi olarak bazı "hakikatler" mevcutmuş gibi bunları çoğaltmak, her türlü hakikat için esas olan şeyi, tikel olarak tarihseli inkâr etmiş olur. Dahası, kök-ütopik temalar yalnızca sembolik olarak, estetik süsleme olarak değil, fiili bakımdan, maddenin en modern konfigürasyonları içinde yeniden keşfedilmelidir.

İnsanların uzlaşması gereken yeni, teknolojik doğadır. Sosyalist kültürün hedefi ve Benjamin'in yukarıda da aktardığımız sorusunun anlamı budur:

> Mekanikte, makine yapımında ve yeni fizikte ortaya çıkmış olan ve bize ruhumuz bile duymadan aşırı bir güç tevdi eden biçim dünyaları, içlerindeki doğal öğeyi ne zaman ve nasıl açık edecek bize? Toplumun içinde bulunduğu durum bu biçimlerin ya da bunlardan çıkan biçimlerin kendilerini bize doğal biçimler olarak sundukları aşamaya ne zaman gelecek?[209]

Buradaki paradoks, kök-imgelerin tam da geçmişi nostaljik olarak taklit etmeyi bırakıp yeni doğaya sıkı bir dikkat göstererek yeniden canlandırılmasıdır. Tarihsel imgelerin mantığı budur; burada kolektif istek imgeleri yadsınır, aşılır ve aynı zamanda diyalektik bir biçimde kurtarılır. Bu mantık Hegelci anlamda bir söylemsel sistem oluşturmaz. Yadsıma ânı görsel olarak, bir anlık parıltıda ... kendini gösterir;[210] burada eski tam da ortadan kaybolduğu anda aydınlatılır. Bu *uçucu* hakikat imgesi, "hakikati yok eden bir teşhir süreci değil, ona adil davranan bir tecellisidir."[211]

9

Kelimenin düzanlamıyla hayal gücümüzü *eğiten* ve onu hâlâ mitik olma aşamasından çıkartan bu tür bir bilişsel deneyim, mevcut tartışma bağlamında örneklendirilebilir mi? Sonuç olarak burada iki denemede bulunacağım ve hakikatin geçici tecellisi olarak hem burjuva kültürünün ideolojisini ortaya seren görmenin diyalektiğindeki eleştirel yadsınma ânını hem de kurtuluş ânını göstereceğim. Arkaik ve modernin aşırı uçlarından hareketle oluşturulmuş ilk örnek, geçmişin tekrarlanması ile kurtarılması arasındaki farklılığı görülür kılmaktadır. İkincisindeyse, yeni doğa, öngörü mahiyetindeki uzlaşmış doğa ve insanlık imgesinde, eski doğa ile birlikte ortaya çıkmaktadır.

Arkaik / Modern

On dokuzuncu yüzyılda neoklasik estetik yalnızca mimari beğenilere damgasını vurmakla kalmamıştı. Burjuva tiyatrosu müthiş bir şevkle antik Yunan tragedyalarını "klasik" sıfatıyla yeniden sahneliyor, bunların hakikatinin tarihsel akıştan etkilenmediğini savunuyordu. Karikatür türünde (bir sanat biçimi olarak aşağı konumundan ötürü yeni taşbaskı röprodüksiyon teknolojisine daha açıktı) sanatçı Honoré Daumier kendi sınıfının imgelerini üretmişti.[212] Bu imgeler burjuva özneyi nesne haline getirerek, görsel temsillerine "'bir tür felsefi işleyiş'"[213] kazandırmıştı. Daumier'nin mizah anlayışı burjuva antikitenin iddialarını tanımak için gerekli eleştirel uzaklığı sağlamıştı.[214] Daumier, neoklasisizmin ebedi olarak geçerli bir biçimin tekrarı değil, özel bir burjuva tarihsel çarpıtma biçimi olduğunu göstermiştir. Burjuvaziyi antikiteyi *resmederken* resmetmiştir — ikincisinin sürekliliğini değil, ilkinin geçiciliğini dile getiren bir tarzda (Şekil 5.12 ve 5.13). Baudelaire Daumier'nin antik tarih hakkındaki bir kitabını önerir düstur olarak: "Kim kurtaracak bizi Yunanlardan ve Romalılardan?" — bu nedenle de onu modernist bir sanatçı olarak görmüştür. Şöyle yazar:





5.12 "Bernice, Titus ve Antiochus", Honore Daumier, *Le Charivari*'den 1839.
5.13 "Penelope'un Bakireleri", Honoré Daumier, *Ulysses* dizisinden, 1852.

"Daumier antikitenin ve mitolojinin üzerine vahşice çullanır ve üzerine tükürür. Ateşli Akhilleus, basiretli Ulysses, bilge Penelope ve büyük sersem Telemakhos ve Troya'ya kaybettiren güzel Helen ve histerikleri himaye eden ateşli Sappho ve nihayetinde herkes bize klasik tiyatroda sahnenin arkasında enfiye çekip oyuncuların leşlerini hatırlatan komik bir çirkinlik içinde gösterilmiştir."[215]

Daumier'nin imgeleri burjuva klasisizminin eleştirel olarak yadsınmasını sağlar. Fakat klasik tiyatronun *bilimsel* gücünün yeniden canlandırılışını bulabilmek için çağdaş dramatik biçimlerin teknik açıdan en deneysel olanına dönmemiz gerekiyor: Brecht'in epik tiyatrosunun "dramatik laboratuvarı". Benjamin'in Brecht savunusu bunu açıkça gösterir:

[Brecht...] yeni bir tarzda tiyatronun en büyük ve en antik fırsatına geri gider: Şimdiyi ortaya serme fırsatı. Deneylerinin merkezinde insan vardır. Bugünün insanı: Dolayısıyla küçültülmüş bir insan, soğuk bir dünyada buz üstünde tutulan bir insan. Fakat sahip olduğumuz tek insan o olduğundan kendisini tanımak bizim çıkarımızadır. Testlere ve gözlemlere tabidir. [...] Aristocu tiyatroda "eylem" diye adlandırılan insan davranışının en küçük öğelerinden hareketle inşa etmek — epik tiyatronun amacı işte budur.[216]

Benzer şekilde, teknolojik yapılarda da klasik biçim geri döner. Mimari modernizmin kurucularından biri olan Le Corbusier'nin farkında olduğu bir olgudur bu. Benjamin'in yeni yapıyı geçiş dönemi için yeterli (tarihsel olarak *geçici*) bir biçim olarak onayladığı açıktır. Şöyle yazar: "Geçen yüzyılın ilk üçte birlik diliminde cam ve demirle nasıl bina yapılacağı hakkında henüz kimsenin bir fikri yoktu. O zamandan beri bu sorun hangar ve silolarla çoktan çözüldü."[217] Sanki bu hususu örneklendirmek istercesine, Le Corbusier'nin toplu denemelerinin 1923 baskısına eşlik eden levhalarda hangar ve silo fotoğrafları da vardı. Dahası çağdaş dönemin mimarlarının, antikiteyi bile isteye taklit etmekten ziyade kendi biçimlerini farkında olmadan yeniden keşfeden mühendislerin izinden gittiklerini göstermek için bu tür modern biçimleri antikitenin binalarıyla yan yana getirmişlerdi (şekil 5.14-5.17). Benjamin retorik bir soru sorar: "Biçim alanında tüm bu zaferler teknolojik keşifler olarak [...] ete kemiğe bürünmezler mi?"[218]

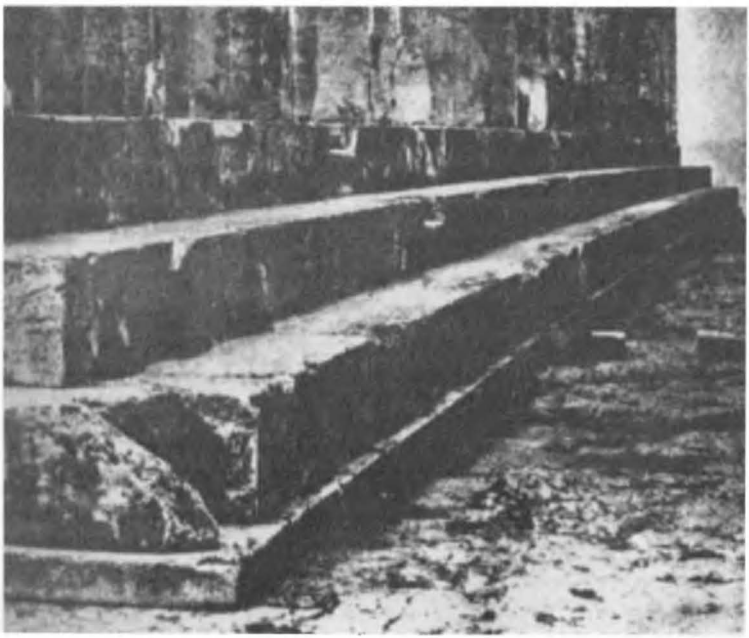


5.14 ve **5.15** Çağdaş tahıl siloları (Le Corbusier).





5.16 ve 5.17 Parthenon'un detayları (Le Corbusier).



Eski Doğa / Yeni Doğa

Pasajlar'la ilgili ilk notlarda Grandville'in eserinin "Hegel'in fenomenolojisiyle karşılaştırılması"[219] gerektiği belirtilir. Aslında bu canlı sanatçı (Gerçeküstücüler ve keza sessiz sinemacılar kendisini selefleri olarak görmüştür) doğayı kendi, öznel kategorileri altında toplamaya çalışan burjuva idealist yaklaşımda "ütopik öğe ile sinik öğe arasındaki çift anlamlılığı"[220] görülür kılmıştı. Grandville'in imgeleri doğayı en özgül, burjuva-tarihsel biçimi içinde saf öznellik olarak, yani meta olarak betimler. Marx'ın çağdaşı olan Grandville'in "moda kozmolojisi", en son tarzlara uygun olarak donatılmış doğayı "uzmanlık kalemleri"[221] olarak resmeder. Grandville, "Marx'ın 'metaların teolojik özellikleri' dediği şeye ifade kazandırmak konusunda son derece başarılıdır"[222] ve meta fetişizmini "uç boyutlarına taşıyarak doğasını açığa çıkartır".[223] Eserlerinde doğayla barışık insanlık imgesine sinik bir ters döndürme işlemi uygular: Doğa, insanlığın fetişleştirilmiş biçimlerini taklit eder — "doğanın insanlık tarihine ilişkin pek çok parodisinden biri".[224] "Grandville'in fantazileri evrene meta niteliği katar, bunu modernize eder."[225] Kuyruklu yıldızlar, gezegenler,[226] çiçekler, ay ve akşamyıldızı salt "insani" bir özellik olan metaya dönüştürülebilme özelliğini elde etmek için canlandırılır (Şekil 5.18-5.20).[227] Fakat "moda ile doğa arasındaki savaşı"[228] betimlerken Grandville doğanın üstünlüğü ele geçirmesine olanak tanır (Şekil 5.21). Aktif, isyankâr bir doğa kendisini bir meta olarak fetişleştirecek olan insanlardan intikamını alır (Şekil 5.22).

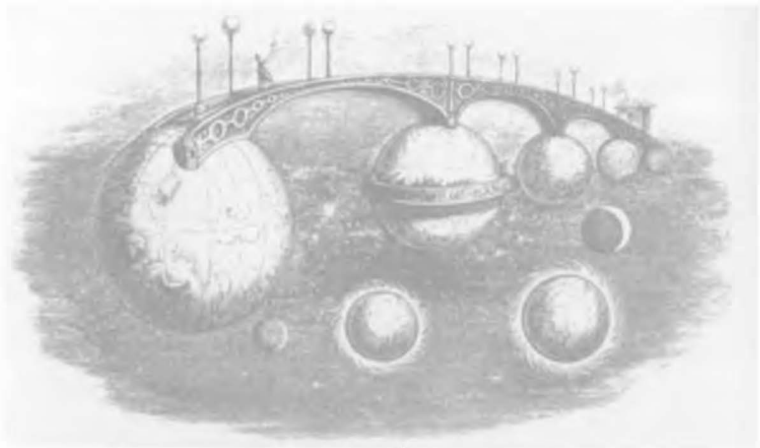
Modern tahakküm ideolojisinin merkezinde insanın kadiri mutlaklığı miti, insanın eserlerinin doğaya hükmedip onu kendi suretinde yeniden yaratabileceği inancı vardır. Benjamin bu fantaziyi (teknolojinin gücünü başkaları üzerinde kullanan kişiler tarafından ölümüne bir ciddiyetle savunulur bu) "çocukça"[229] diye adlandırır. Grandville doğaya insanın temel özelliklerini yakıştırırken —"Tanrı bilir, tatlılıkla değil"— bunu resmeder ve reklamcılık imgesinin "temel ilkesi" olacak bir "grafik sadizm" uygulamaya koyar.[230] Grandville'in karikatürleri, kendisini her türlü yaratının kaynağı olarak görmek suretiyle, eski doğayı zorla tamamen *kendi* biçimleri altın-



5.18 "Çiçekler ve meyveler baharın gelişine seviniyor" –Grandville, 1844.



5.19 "Akşam yıldızı olarak Venüs" –Grandville, 1844.



5.20 "Gezegenler arası köprü: Satürn'ün halkası demirden yapılma bir balkondur" –Grandville, 1844.



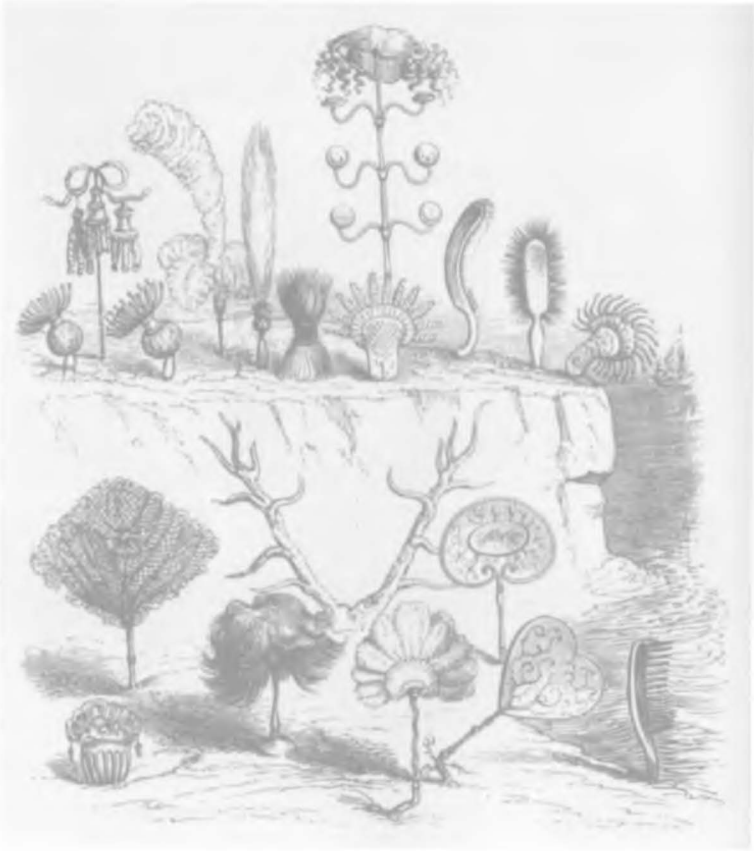
5.21 "Sahibini gezdiren köpek" –Grandville, 1844.



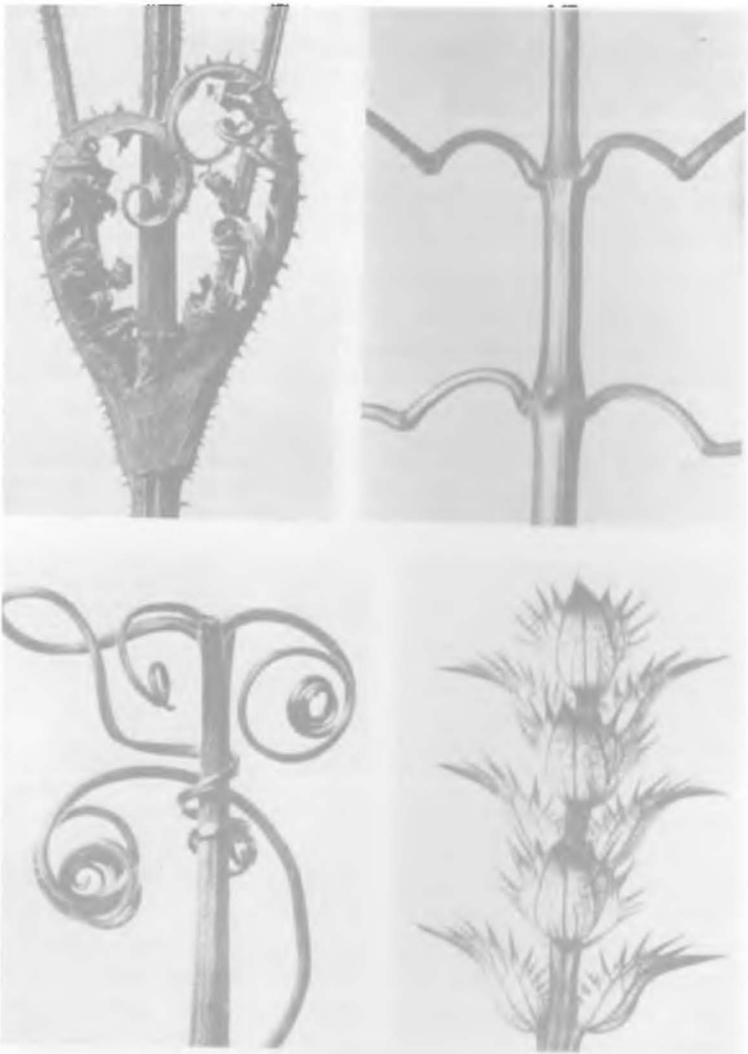
5.22 "Avlanan balıklar, çok arzu duyulan şeyleri yem olarak kullanıyor" –Grandville, 1844.

da toplanmış olarak tahayyül edecek kadar yeni başarılarıyla kasım kasım kasılan insanlığın kibrini yansıtır (Şekil 5.23).

Fakat bu bilişsel deneyim, yeni fotoğrafik büyültme tekniğinin (Şekil 5.24-5.27) bize, insan teknolojisinin biçimlerini öngörerek doğanın tüm bu süre zarfında nasıl bir kurnazlıkla yanımızda olduğunu gösterdiğinde tersine çevrilecektir! Böylece Benjamin 1928'de Karl Blossfeldt'in *Urformen der Kunst* (Sanatın Kök-Biçimleri)



5.23 "Deniz yaşamı koleksiyonu, denizaltındaki bitki ve hayvanların insanlar tarafından bulunmuş biçimlere dayalı olduklarını gösteriyor: yelpazeler, peruklar, taraklar, fırçalar, vs." –Grandville, 1844.



5.24, 5.25, 5.26, 5.27 Sanatın kök-biçimleri olarak bitki fotoğrafları, Karl Blossfeldt, 1928

eserinin eleştirisinde, fotoğrafçılık bizi "Liliputlar" gibi muazzam ve "kardeşçe" bir organik bitkiler diyarına götürüyor,[231] diye yazar. Blossfeldt'i Grandville ile karşılaştırarak Benjamin şu yorumda bulunur:

Burada başka bir reklamcılık ilkesinin —bitkiler dünyasının devasa boyutlarda genişletilmesi— karikatürün kendisinde açtığı yaraları iyileştireceğinin düşünülmesi kayda değer değil mi?[232]

Burada doğayı tahakküm altına almak için değil, bizim "tembelliğimizin" eski doğa üzerine attığı "örtü"yü kaldırmamıza ve bitkilerin varlığında "tümüyle beklenmedik bir analoji ve biçim zenginliği" görmemize olanak tanıyan bir teknoloji kullanımı vardır.[233]

Sanatın kök-biçimleri —tamam, kabul. Yine de, bunlar doğanın kök-biçimlerinden başka ne olabilirler ki?— Biçimler, yani hiçbir zaman salt sanat için bir biçim olmayan, aksine en baştan itibaren yaratıcı olan her şeyin içinde işbaşında olan kök-biçimler olmasın?[234]

6

Tarihsel Doğa: Yıkıntı

1

Benjamin'in teknolojinin geçişsel, "henüz çok erken" kök-biçimlerine ütopyanın anlık öngörüleri olarak bağlı olan istek-imgelerini kurtararak, kültür nesnelerindeki mitik öğeyi onaylama nedenini anlamak bakımından, geçicilik kilit bir yere sahiptir. Fakat metalaşma sürecinde istek imgesi fetiş halini alarak pıhtılaşır; mitik olan ebedi olduğunu iddia eder. "Taşlaşmış doğa" (*erstarrte Natur*) modern fantazmagoryayı oluşturan metaları nitelendirir; bu fantazmagorya da akabinde insanlık tarihini sanki bir büyüye tutulmuş gibi dondurur.[1] Fakat bu fetişleştirilmiş doğa da geçicidir. Kitle kültürünün o "yeni" olanı cehennemvari tekrarının öteki yüzü, artık moda olmayan maddenin kangrenleşmesidir. Tanrıların vadesi dolar, idolleri çöker, kült mekânları —bizatihi pasajlar— çürür. Benjamin, ilk elektrikli sokak lambası (1857) "bu pasajlardaki kusursuz aydınlığı söndürmüştür, bunu bulmak birdenbire zorlaşmıştır [...]."[2] diyecektir. Zola'nın bundan on yıl sonra yayımlanan romanı *Thérèse Raquin*'i "Paris pasajlarının ölümünün, bir mimari üslubun çöküş sürecinin" tasviri olarak yorumlar.[3] Bu çürüyen yapılar artık kolektif hayal gücü üzerinde egemenliğe sahip olmadığı içindir ki, bunları artık zaten hep olmuş oldukları gibi yanılsamalı rüya imgeleri olarak görmek, teşhis etmek mümkün hale gelir. Tam da özgün *aura*'larının kaybolmuş olması bunları didaktik açıdan paha biçilmez kılar:

> Aragon'dan sorunun özünü oluşturan bir alıntı yapmak gerekirse: Pasajların bizim açımızdan [*für uns*] burada ifade ettiği anlamın kökeninde, artık onların kendi içinde [*an sich*] anlam ifade etmemeleri yatıyor.[4]

Böylece başladığımız yere dönmüş oluyoruz ve bir kez daha tarihin somut bir şekilde şeyler dünyasının kangrenleşmesi olarak göründüğü "Doğa Tarihi" tabelasının altındayız. Şöyle bir bakalım: Bir montaj olarak (ve montaj yoluyla sözcükler inşa eden Almancada çok daha somut bir şekilde ifade edilir bu), "doğa tarihi" düşüncesi (*Naturgeschichte*) tarihöncesine ait olarak —salt doğaldır, gerçekten insani anlamıyla henüz tarih değildir— modern tarih imgeleri sunar. Benjamin on dokuzuncu yüzyıl sanayiciliğini uzak buz devri diye nitelendirirken bunu kastetmişti. Fakat Benjamin fosil imgesinde geçmiş tarihin şimdi içinde tutunabilmesine işaret eden doğal çürüme sürecini de yakalar ve ıskartaya çıkartılan fetişin başına neler geldiğini gözle görülür bir açıklıkla ifade eder; yaşamdan yana içi öylesine boşaltılmıştır ki yalnızca maddi kabuğun izi kalmıştır.

Benjamin'in yaklaşımının entelektüel haritasını çıkartan Adorno olmuştur. "Doğa Tarihi Düşüncesi"nde (1932), Lukács'ın "ikinci doğa" kavramıyla benzer bir anlam kastettiğine dikkat çeker: Sabit estetik biçimlerin ve boş edebi uzlaşımların, "içinden en derin ruhun söküp alındığı", "bu yabancılaşmış, şeyleştirilmiş ölü dünya."[5] Hem Benjamin hem de Lukács "doğa içindeki taşlaşmış yaşamın, tarihin ulaştığı noktanın kendisi"[6] olduğunu göstermiştir. Fakat Hegel'in felsefi mirasına yaslanan Lukács sonunda bütünselleştirici bir metafizik aşkınlık anlayışına varırken, Barok alegori şairlerinin mektebinden geçmiş olan Benjamin parçalı, geçiş halindeki nesneye odaklanmıştır. Adorno, Barok alegorinin tarih felsefesi açısından sahip olduğu önemi ortaya sererken Benjamin'in Lukács'tan "özünde farklı bir şey"[7] başardığını savunur: Tarih düşüncesini "sonsuz uzaklıktan sonsuz yakınlığa"[8] getirmiştir:

> Eğer Lukács, olageldiği şekliyle, tarihsel olanın kendisini tekrardan [donmuş] doğaya dönüştürmesine izin veriyorsa, bu durumda gerçeğin diğer yüzü de şudur: Doğanın kendisi geçişli doğa olarak, tarih olarak sunulmaktadır.[9]

Şu noktanın altını çizmek gerekiyor: Adorno'nun Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesini takdir etmesinin altında, materyalist —ve hatta Marksist— tarih anlayışına kendisinin (bilerek olmasa da) sunduğu katkı yatıyordu. Ayrıca bu anlayışın da daha sonra *Pasajlar*'a

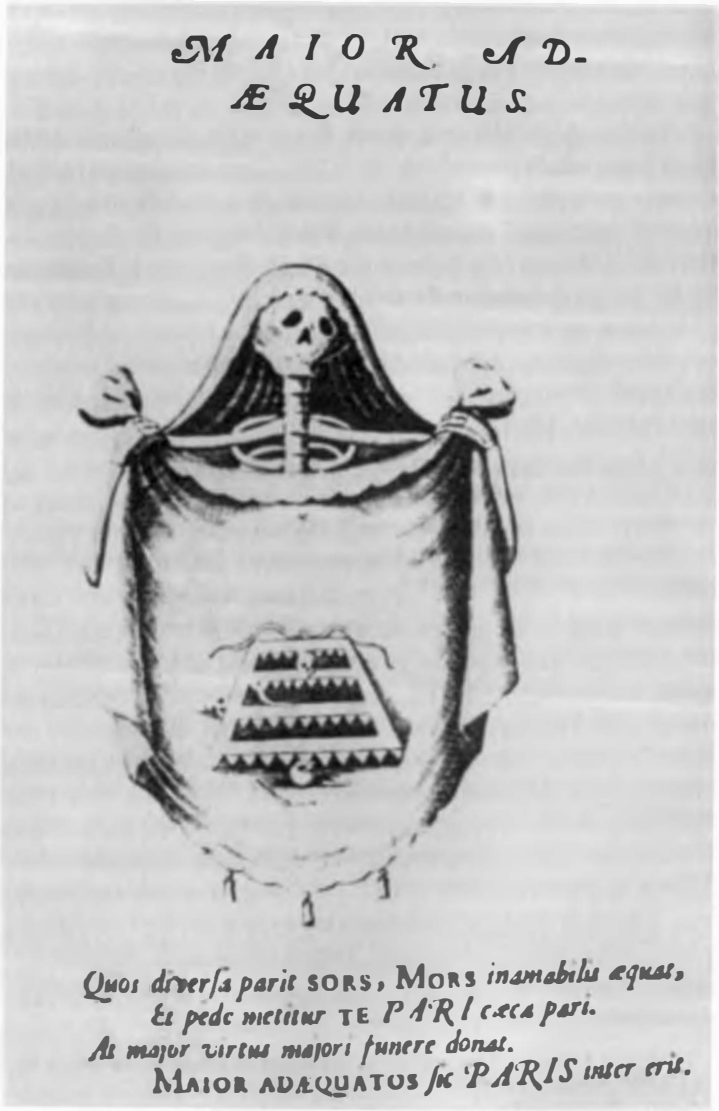
nasıl katkıda bulunduğunu anlamak istiyorsak, bizim de bu ilk çalışmayı incelememiz gerekecek. Ondan sonra on dokuzuncu yüzyıla ve Benjamin'in kendi alegorik şairi Charles Baudelaire hakkındaki analizine geri dönebiliriz.

Tarihin alegorik temsili olarak Barok doğa anlayışının merkezinde simgenin,[10] görsel imge ile dilsel göstergenin montajının olduğunu ve bunun içinden tıpkı bir resimli yapbozda olduğu gibi şeylerin "anlamını" çıkarttığımızı hatırlayarak başlayabiliriz. Elbette meta fetişinin fosil olarak temsilinde Benjamin'in kendisi bu tür bir simge yaratmıştır: Tarih levhası altında, taşlaşmış doğa imgesi tarihin ne konuma geldiğinin şifresidir. Alegorik şairler insan kafatası simgesinden benzer bir anlam çıkartırlar — bir zamanlar canlı kanlı, insan yüzü ifadesine sahip, şimdi artık boş bakan bir iskelet kalıntısı (Şekil 6.1).

> Tarih baştan beri zamansız, üzüntü verici, başarısız olanı sergilediği her şeyde kendisini bir yüzde —yo, hayır, bir kafatasında— ifade eder. [...] Bir bilmece olarak yalnızca salt insan varlığının değil, aynı zamanda bundaki bir bireyin biyolojik tarihselliğinin doğasını, bunun en büyük doğal çürüyüşünün şeklini dile getirir.[11]

Kafatası simgesi iki şekilde okunabilir. Birincisi, taşlaşmış insan ruhudur; ama aynı zamanda çöküş içindeki doğadır, cesedin toprak olacak iskelete dönüşümüdür. Aynı şekilde *Naturgeschichte* kavramında içi boşaltılmış doğa (fosil) "taşlaşmış tarih"in simgesiyse, bu durumda doğa da bir tarihe sahiptir, dolayısıyla tarihsel geçicilik (yıkıntı) çöküş halindeki doğanın simgesidir. On yedinci yüzyıl Avrupası'nda, dinsel rejim gitgide uzayan savaştan ötürü darmadağın bir haldeyken, Barok alegoriciler kafatasını insan varlığının kibirliliğinin ve dünyevi gücün geçiciliğinin imgesi olarak düşünmüşlerdi. Yıkıntı da benzer şekilde insan medeniyetinin beyhudeliğinin, "geçici görkeminin"[12] simgesidir; bunun içinde tarih "durmak bilmez bir çözülme süreci [...]"[13] olarak okunur. Bu tarihsel olarak geçici doğanın "bilmece(msi) figürleri"ne Benjamin,

> [...] alegorik görme tarzının özünü ve dünyanın sıkıntısı olarak Barok seküler tarih şerhini yerleştirir; bu yalnızca gerileyiş dönemlerinde anlamlıdır. Anlam ne kadar büyük olursa ölüme tabiyet de o kadar büyük olur, çünkü ölüm fiziksel doğa ile anlam arasındaki pürüzlü ayrım çizgisini en derinlerden çeker çıkarır.[14]



6.1 Ölümün eşitleyici gücünü gösteren kafatası motifiyle bir Barok simge.



6.2 "Vivitur Ingenio" (Ölürse ten ölür, can ölesi değil), Florentius Schoonhovius tarafından yapılmış simge, yak. 1618.

Florentius Schoonovius (Şekil 6.2) imzalı bir simgede bu fikir anlatılmaktadır. Açıklamada (*subscriptio*) şöyle yazar:

> Hükümdarlar düşer, kentler yok olur, hiçbir şey
> Kalmaz bir zamanların Roma'sından geriye.
> Geçmiş boştur, bir hiç.
> Ancak ilim ve kitaplar ün ve
> İtibar verir de, bu şeyler kaçar
> Zaman ve ölümün yarattığı cenaze ateşinden.[15]

Bu simgenin anlamı Benjamin'in aktardığı bir Barok metne yakın bir anlam ifade etmektedir:

"Ne tür malzemeden yapılmış olursa olsun piramitler, sütunlar ve heykeller zamanla hasar görür, şiddet yüzünden ya da sadece çürüme yoluyla yok olur ... gerçekten de tüm kentlerin çöktüğünü, ortadan kaybolduğunu ve üzerinin sularla kaplandığını, bunun aksine yazı ve kitapların bu tür yıkımdan vareste olduğunu düşündüğümüzde —zira herhangi biri bir ülkede ya da bir yerde kaybolur ya da yok olursa, sayısız başka yerde kolaylıkla bulunabilir— insan deneyiminden bahsettiğimizde, hiçbir şey kitaplardan daha kalıcı ve ölümsüz değildir."[16]

1935 sunumunu hazırlarken Benjamin kısa bir not düşer: "Fetiş ve kafatası."[17] Daha genel olarak, *Pasajlar* materyali boyunca, "yıkıntı" imgesi, yalnızca kapitalist kültürün geçiciliğinin ve fuzuliliğinin[18] değil, aynı zamanda yıkıcılığının[19] da simgesi olarak dile getirilir. Ayrıca nasıl Barok tiyatrocular yıkıntıda yalnızca "fevkalade anlamlı parçayı"[20] değil, aynı zamanda kendi şiirsel yapıları için nesnel belirleyiciyi görmüşlerse —ki bunun öğeleri hiçbir zaman eksiksiz bir bütün haline getirilmemiştir[21]— aynı şekilde Benjamin de on dokuzuncu yüzyılın çürüyen parçalarından "fiziksel doğa ile anlam arasındaki pürüzlü ayrım çizgisi"ni görülür kılan kültür imgeleri inşa etmek üzere en modern montaj yöntemini kullanmıştır.

Benjamin'e kendi tarihsel çağının "başarısız materyali"nin "alegori mertebesine yükseltilebileceğini"[22] gösteren şey Barok şairler olmuştu. Modernliğin diyalektik bir sunumu için bunu bu denli değerli kılan şey de, alegori ile mitin "birbirine karşıt" olmasıydı.[23] Gerçekten de alegori, mitin "panzehiri"ydi ve *Pasajlar*'da tam da bu "gösterilecekti."[24] Fakat maddi göndergeler dünyası un ufak olduğu için, bunun son kertede gerçek olmadığı —bir hiç olmadığı—,

diğer yandan yazılı metinlerin hakikatinin ölümsüz olduğu —zira bu zihinsel ürünlerin tarihin maddi yıkıcılığına direndiği düşünülüyordu— şeklindeki Barok, Hıristiyan çıkarım hem siyasal hem de felsefi nedenlerden ötürü Benjamin'in reddetmek zorunda kaldığı bir konumdu.

2

Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse düşünce dünyasında da alegori odur.[25]

Klasik antikitenin imge dünyası Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesi açısından Pasajlar projesi için olduğu kadar önemliydi. Antikitenin mitolojik kozmolojisi (eski) doğanın güçlerini insan biçimli tanrılar olarak insansılaştırmıştı ve doğal, insani ve ilahi âlemler arasında bir sürekliliğe işaret ediyordu. Bu pagan panteon sonraki tarih tarafından sözcüğün en maddi anlamında yok edilmişti: Büyük heykelleştirilmiş tanrı figürleri, tapınaklarının sütunları, günümüze fiziksel anlamda ancak parça parça ulaşabilmiştir. Mimari, insan şiddetinin tarihinin izlerini ve yaralarını gözle görülür derecede taşırken,[26] antik tanrılar muzaffer Hıristiyanlık tarafından "kâfir" oldukları gerekçesiyle kovulmuş ve arkalarında bir zamanlar canlandırdıkları ilahi ruhtan boşaltılmış bir doğa bırakmışlardı. Yeni din ise tersine, tenin kangrenleşmesine ve doğanın suç yüklü olduğuna inanıyordu.[27] "İçinden sökün ettikleri yaşam bağlamlarından kopan"[28] antik tanrılar panteonu "ölü figürler" haline gelmiş ve bir zamanlar canlı semboller olarak bedenselleştirdikleri felsefi fikirler için keyfi birer figür halini almışlardı: "Dolayısıyla figürlerin ölülüğü ve kavramların soyutluğu, panteonun alegorik başkalaşım geçirerek bir sihirli yaratık-kavramlar âlemine dönüşebilmesi için bir önkoşuldur."[29]

Genel olarak paganlıkla ve özel olarak da bedensellik ve cinsellikle bağlantılı oldukları içindir ki bu antik tanrılar Barok'un dinsellik yüklü atmosferi içinde yalnızca soysuzlaşmış bir biçimde yaşayabildiler.[30] Cinler, astrolojik göstergeler ancak Tarot kartlarındaki simalar olarak kalabildiler bugüne ve tutkuların kişileşmiş halleri olarak ahlaki bir amaca uyarlandılar.[31] Örneğin bir zamanlar insan *eros*'unu ilahi sevgi mertebesine yükseltmiş olan Venüs/Af-

rodit, varlığını "Kadın Dünyası", dünyevi tutkunun dindışı, alegorik simgesi olarak sürdürebildi. Venüs'ün çıplaklığı ilk başta erotik olana "tanrıların panteonda cisimleşmiş saf doğalarıyla uyuma sokacak şekli verirken,[32] Hıristiyan bir bağlamda durum değişmiş, günün modasına uygun kıyafetlerle ortaya çıkmıştı; çıplaklığı da ahlaki bir alegori olarak yorumlanıyordu: "Şehvet günahı saklanamaz."[33] Aynı şekilde Cupid de Giotto sanatında yalnızca "yarasa kanat ve pençelerine sahip bir sefahat iblisi" olarak sürdürmüştür varlığını; mitolojik "*faun, centaur, siren* ve *harpie** varlıklarını Hıristiyan Cehennemi çemberindeki alegorik figürler olarak" sürdürmüşlerdir.[34] Barok ve Rönesans'tan bugüne kalan "mermer ve bronz antik anıtlar Augustine'in bunlarda, 'deyim yerindeyse, tanrıların bedenlerini' tanımasını sağlayan dehşetten bir şeyleri hâlâ korumaktaydı'."[35]

İlahiliğin gasp edilmesi ve iblisvari dönüşümü bu tanrıların Hıristiyan çağda yaşamak karşılığında ödedikleri bedeldi. Alegorik yorum "bunların tasavvur edebildikleri tek kurtuluş yolu" olmuştu.[36] Bu olmadan, "uygunsuz, hatta düşmanca bir çevrede [...] antik tanrılar dünyası yok olmak zorunda kalacaktı. Onu kurtaran tam da alegori oldu."[37]

Burada hem konuyla ilişkili hem de Pasajlar projesi açısından önemli bir husus olarak, Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesinde sembol ile alegori arasında ayrım yaptığını belirtmemiz gerek. Sembol ile alegori arasındaki farkın, fikir ve kavramın tikeli genel ile ilişkilendirişine bağlı olduğunu savunan yerleşik kanonu (Goethe'nin formülasyonuna dayanıyordu bu kanon) "savunulamaz" diyerek reddettiği hatırlanacaktır.[38] Belirleyici olan fikir ile kavram arasındaki ayrım değil, "zaman kategorisi"ydi.[39] Alegoride tarih çöküş ya da yıkıntılar içindeki doğa olarak ortaya çıkar ve zamansal tarz retrospektif bir düşünüm halini alır; ama zaman sembole anlık bir şimdi —"gizemli *Nu*"[40]— olarak girer ve burada ampirik ve aşkın geçici olarak uçucu, doğal bir biçim içinde kaynaşmış olarak görünür.[41] "Akışkan ve değişken"[42] olan organik doğa sembo-

* *Faun*, Roma mitolojisinde yarısı insan yarısı keçi şeklindeki orman tanrısı. *Centaur, siren* ve *harpie* Yunan mitolojisinde sırasıyla insan başlı at, baştan çıkarıcı su perileri ve kanatlı ölüm ruhlarıdır. –ç.n.

lün içini dolduran şeyken (Şekil 6.3), alegoride (Şekil 6.4) zaman kangrenleşmiş doğada ifade bulur, ama "tomurcuk ve çiçek halinde değil, aşırı olgunlaşmış ve çürümüş bir halde."[43]

Trauerspiel incelemesi alegorinin hiçbir şekilde sembolden daha aşağı olmadığını savunuyordu. Alegori salt "oyunbaz bir tasvir tekniği değildi", aksine yazı ve konuşma gibi bir "ifade biçimi"ydi[44] — sanatçının nesnel dünyayı estetik bir araç olarak keyfi bir biçimde seçmesinden ziyade, nesnel dünyanın bilişsel bir zorunluluk olarak özneye dayatıldığı bir ifade biçimiydi. Belirli deneyimler (ve dolayısıyla belirli çağlar) alegorikti,[45] belirli şairlerse değildi. Ortaçağda fethedilmiş pagan antikitenin yıkıntıları "[...] şeylerin süreksizliğinin bilgisini [...] kaçılamaz, gözlem ürünü" yapmıştı; "tıpkı birkaç yüzyıl sonra, Otuz Yıl Savaşları zamanında, aynı bilginin Avrupa insanlığıyla doğrudan hesaplaşması gibi."[46] Önemli olan, "on yedinci yüzyılda *Treuerspiel* sözcüğünün hem tiyatrolara hem de tarihsel olaylara uygulanıyor"[47] olmasıydı. Benjamin'in yazdığı dönemde Avrupa insanlığı yine savaşın yıkıntılarıyla doğrudan muhatap olmaktaydı ve metruk bir "kafatasları yeri"[48] (*Schädelstätte*) olarak tarih bilgisi bir kez daha kaçınılmazdı (Şekil 6.5).

Benjamin Pasajlar projesini tasarladığında, hiç şüphe yok ki, alegorik teknikleri canlandırırken ne yaptığının çok farkındaydı. Diyalektik imgeler modern bir simgebilim biçimidir. Fakat Barok tiyatrolar çöküş ve çözülmenin kaçınılmazlığına ilişkin melankolik düşünümlerken, *Pasajlar*'da (yeni) doğanın değer yitimine uğraması ve yıkıntı konumu siyasal açıdan bilgilendirici hale gelir. Sanayi kültürü enkazı tarihsel felakete teslim olmayı değil, bu felaketin zorunlu olduğunu söyleyen toplumsal düzenin kırılgan olduğunu öğretir. Medeniyetin ölümsüzlüğünü anlatmak için inşa edilmiş olan anıtların böyle un ufak oluşu daha ziyade geçiciliğinin kanıtı olur. Zamansal (dünyevi) gücün geçiciliği efkâra yol açmaz; siyasal pratiği şekillendirir. Benjamin'in Barok alegoriden eleştirel uzaklığının nedeni bu tür bir pratiğin önemine olan inancıydı; bunu *Trauerspiel* kitabında da üstü kapalı bir şekilde görebiliriz, ama burada meseleye devrimci sosyalizmden ziyade radikal pasifizm konumundan yaklaşmıştır. Okurun konu dışına çıkarak *Trauerspiel*'in ezoterik âleminde biraz daha dolaşmamıza katlanması gerekecek. Benjamin'in Barok alegori eleştirisi Pasajlar projesi açısından

Sembolün Zamansallığı: Uçucu Ebediyet



6.3 Venüs/Afrodit heykeli, doğal güzelliğin geçici biçimiyle ilahi aşk sembolü. Helen.

Alegorinin Zamansallığı: Ebedi Uçuculuk



6.4 Faniler (*vanitas*): Yaşamın üç aşaması, dünyevi güzelliğin geçiciliğinin alegorik temsilleri, Hans Balding Grien (Dürer'in öğrencisi), 1510.



6.5 Kafatasları Tepesi, anonim, Alman, 1917.

kritik önemde olduğu ve felsefi anlamı hem burada hem de diğer bölümlerdeki tartışmamız açısından temel olduğundan,[49] daha fazla ilerlemeden önce argümanının anahatlarını açıkça ortaya sermek zorunludur.

3

> Duyguların körleşmesi [...] çevreleyen dünyadan uzaklık [...] kişinin kendi bedeninden yabancılaşması [... bu şeyler] yoğun bir hüzün olarak gayrişahsileşmenin emareleri [haline gelir...] burada en anlamsız şey, ortada bu hüzünle doğal ve yaratıcı bir bağlantı bulunmadığı içindir ki karşılaştırılamaz ölçüde verimli bir bağlantı içindeki muammalar taşıyan bir aklın şifresi olarak görünür. Bununla uyumlu bir şekilde, Albrecht Dürer'in "Melancholia"sının arka planında [Şekil 6.6] günlük yaşamın alet edevatı yerde, kullanılmamış bir halde birer tefekkür nesnesi gibi durmaktadırlar. Bu gravür pek çok açıdan Barok'un öncüsüdür.[50]

Benjamin'in Barok tragedyalar hakkındaki analizi, edebi olmaktan ziyade felsefiydi. Kökleri Rönesans'a uzanan "modern alegori"nin felsefi bir çatışkıya maruz olduğunu savunuyordu. Mısır hiyerogliflerinin şifresini çözme amaçlı akademik girişimlerin ayrılmaz bir parçası olan bu çatışkı (bunun fonetik bir dil olmaktan ziyade Tanrı'nın doğal imgelerle yazısı olduğuna inanılıyordu) bir yandan resmedilen şeyin gerçekte kastedilen şey olduğunu varsayıyordu: *Varolmak* (*Seiendes*) anlam*dı* — "Dolayısıyla ilahi fikirlerin kopyalarıydı hiyeroglifler!"[51] Bu tür bir imge dili, gösterge ile gönderge arasındaki bağlantıda keyfi hiçbir şey olmadığını ima ediyordu. Doğal imgeler, Tanrı'nın kendi yarattığı canlılarının anlamını insanlara aktarmasını sağlayan evrensel dili açığa çıkarmayı vaat ediyordu.[52] Maddi dünyanın ilahi anlamını deşifre etmek için yalnızca Mısır hiyerogliflerine değil, aynı zamanda Yunan mitleri ve Hıristiyan sembollerine de başvuruluyordu.[53]

Diğer yandan on yedinci yüzyıla gelindiğinde, tarihte bir araya getirilmiş ve hakikatin saklı olduğuna inanılan yetkin metinlerde saklanan pagan ve Hıristiyan kozmolojilerinin çokluğundan ötürü, doğal olgular çoklu belirlenim içindeydi ve pek çok anlamla yüklüydü: "Zira akla gelen her fikirde, fikrin ifade ânı kaotik bir şekilde etrafta dolanan metaforlar yığınında cisimleşmiş tam bir imge



6.6 "Melankoli I", ahşap oyma, Albrecht Dürer, on altıncı yüzyıl.

patlamasıyla çakışmaktadır."[54] Bilginin sistematik tamamlanışı için duyulan itki "'antikçağdakilerden aktarılan anlamların dogmatik gücü'"nün yoğunlaştırıldığı semiyotik bir keyfilikle karşı karşıya gelmiştir, "'dolayısıyla aynı nesne bir erdemin olabileceği gibi bir ahlaksızlığın da imgesi olabilir ve sonuçta her şeye işaret edebilir.'"[55] Anlamların görünüşteki keyfiliği alegoricileri kendi kastettikleri anlamları temsil eden bir tanesini seçmeye zorlamıştır — dolayısıyla bu keyfiliğe karşılık gelecek şekilde, alegori, temel aldığı felsefi iddiayla doğrudan çelişerek keyfi bir estetik araç olmuştur. Benjamin "salt estetik bir yaklaşım içinde, son sözü paradoks söylemelidir," diye üstelediği için, alegoricilerin yaptığı gibi bu ikileme bir çözüm bulmak için "ilahiyatın üst âlemine"[56] geçmek zorunlu olmaktadır. Barok ilahiyat söyleminde doğanın sadece "alegoriciler tarafından belirsiz bir şekilde okunabileceği"[57] gerçeği Cennet'ten Düşüş'ten sonraki doğanın teolojik "günah"ıyla açıklanıyordu.[58] Hıristiyanlık bu doğal dünya içindeki pagan öğelerin "çokluğu"nu "Şeytan biçimi"ndeki "teolojik açıdan sıkı sıkıya tanımlanmış bir Mesih-karşıtı" figürde toplamıştı; bu figürde "maddi ve şeytani" olanlar "birbirine kopmaz bağlarla bağlanmıştı."[59] Şeytani kahkaha, "dilin ötesine geçen", "Cehennem'in pis pis sırıtışı"[60] nesnelerin anlamlarının aşırı bolluğuyla bağlantılıdır ki, bu da doğanın düşmüş durumunun bir işaretidir. "Alegorik gösterenin kendi içinde gerçekleştirilen anlamını bulmasının önüne suç yoluyla geçilir."[61] Şeytan, tarihi oluşturan içi boşaltılmış madde uçurumuna hükmeder ve "başlatan varlık olarak insanı cezalandırılabilir davranışın temelinde yatan bilgiye götüren" de odur.[62]

Alegoriciler simgesel imgelerin birini diğeri üzerine tepeleme yığmıştır, sanki anlamların salt niceliği bunların keyfiliğini ve bütünlükten yoksunluğunu telafi edebilirmiş gibi.[63] Böylece doğa, organik bir bütün olmak şöyle dursun, keyfi düzenleme içinde, cansız, parça parça, düzensiz bir simgeler yığını olarak görünür.[64] Dilin iç bütünlüğü de benzer şekilde "parçalanır."[65] Anlamlar sadece çoklu değil, "her şeyden öte"[66] karşıttır: Taç, servi yapraklı çelenk, arp, cellat baltası anlamına gelir.[67] Alegoriciler tıpkı simyacılar gibi, Tanrı'nın tek, hakiki kelâmının aksine, anlamların sınırsız dönüşümü üzerinde egemenliğe sahiptir.[68] Maddi dünyanın bilgisi olarak, "şerrin" bilgisidir onlarınki; bunun çelişkileri ve keyfiliği Ce-

hennem'e düşüş olarak deneyimlenir. Bu düşüşü yakalayan, teolojik bir vahiydir.

Nasıl ki aşağıya doğru düşenler, düşüşleri sırasında dönerek takla atarlarsa, alegorik girişim de simgeden simgeye geçerek baş döndürücü dipsiz derinliklere düşer — tabii eğer bu simgeler arasında tam da en aşırı olanında, tüm kötülüğünün, kibrinin ve tanrısızlığının kendini aldatmadan başka bir şey olarak görünmediği böyle bir takla atmazsa.[69]

Kendi kendini aldatma olarak şerrin —Şeytan'ın ta kendisinin— bilgisi. Nesnel maddenin paradoksal anlamlarının Barok teolojik çözümüdür bu. Bir üst-düzeye doğru diyalektik bir ilerleme de söz konusudur o halde; burada simgelerin çelişkili anlamları bir simge, *bunların* karşıtının bir işareti haline gelir: Tek, hakiki Tin'in ebediyeti. Dünyevi âlem yalnızca karşıtlıklar içinde biliniyorsa eğer, bu durumda hakikat tüm bunların karşıtı olarak ortaya çıkacaktır. "Kafatasları mekânı" olarak Golgatha doğanın terk edilmişliğini onun geçiciliğini resmederek temsil eder. Fakat Hıristiyanlıkta bu simge şekil değiştirir: Doğal ölüm yalnızca kendisi geçiciymiş gibi, ebedi yaşama geçiyormuş gibi anlaşılır.

Zamanın binbir gravür ve betimlemesi içinden alegorik figürler şeması olarak okunabilecek kafatasları mekânının [*Schädelstatte*] teselli bulmaz karışıklığı yalnızca insan varlığının çorak bölgesinin simgesi değildir. Geçicilik yalnızca işaret edilmez, yalnızca alegorik olarak temsil edilmez, aynı zamanda kendisi bir göstergedir, bir alegori olarak sunulur: Yeniden diriliş alegorisi.[70]

Sonuç: "Son kertede Barok'un ölümünün göstergelerinde —bunun büyük kemerinin kurtuluşçu dönüşünde— alegorik bakış bir değişiklik yaratır."[71] Benjamin Lohenstein'ın oyununu aktarır: "Evet, Haşmetmeapları cehennem hasadını toplamaya geldiğinde / Ben de bir ölünün kafatası olarak melek yüzüne dönüşeceğim."[72] Burada tek bir hamlede baş döndürücü düşüş tersine çevrilmektedir, Şeytan'ın kâbusvari kötülüğü ortadan kaybolur: "Alegorici Tanrı'nın dünyasında uyanır."[73]

Benjamin'in *Trauerspiel* çalışmasında ifade ettiği amaç bu Hıristiyan çözümünü değerlendirmekten çok Barok alegoride, bu tür teolojik düşüncenin asli olduğunu kanıtlamaktı — sonuç trajik tiyatronun salt edebi yorumunun yetersiz kalacağıydı. *Trauerspiel* ki-

tabının kapanış sayfaları alegorinin çatışkısının teolojik çözümünün betimlenmesiyle sınırlıdır. Fakat Benjamin'in kendi konumuna ilişkin olarak da şaşmaz ipuçları vardır; bunlar bir teyit olarak değil, temel bir eleştiri olarak okunmalıdır — hem felsefi hem de siyasal anlamları olan bir eleştiri. Bu eleştirinin anahatları naif okur tarafından fark edilmeyebilir, fakat Benjamin'in diğer yazılarıyla birlikte ele alındığında,[74] dolaylı yollardan sunulmasına karşın yine de okunaklıdır. Bu eleştiri açık hale getirilmiş olsaydı, şöyle özetlenebilecekti.

Barok şairler geçici doğada insan tarihinin bir alegorisini görmüşlerdi. Burada insanlık tarihi ilahi bir plan ya da "kurtuluş yolundaki"[75] bir olaylar zinciri olarak değil, ölüm, yıkım, felaket olarak görünüyordu; alegoriye salt estetik aracın ötesinde bir iddia kazandıran da özünde bu felsefi yaklaşımdı. Doğanın terk edilmişliği teolojik bir hakikat olarak anlaşıldığında alegoricilerin melankolisinin kaynağıydı: "Kendini yas tutma niyeti içinde ifade eden sebat ve azim, şeyler dünyasına duyulan sadakatten doğar."[76] Fakat bu bir "ölü nesneler" dünyasıdır, "sınırsız bir umutsuzluk" âlemidir.[77] Bunda, siyasal eylem salt keyfi entrika olarak görülür.[78] Şimdi, kritik noktada —ve bu, müdahaleden ziyade melankoliğin tefekkür siyasetinden kaynaklanmak zorundadır— alegori (tıpkı kendisinden sonraki tüm idealist felsefe geleneği gibi) hem tarihi hem de doğayı terk eder ve tinde sığınak bulur. Her türlü umut "dünyanın hissedilemeyen nefesini bile içeren her şeyden azade kılınan" bir ahiret hayatı için saklanır.[79] Barok alegori değersizleşmiş doğayı bunun değer yitimini karşıtının (kurtuluşun) göstergesi olarak anlamlı kılmak suretiyle kurtarmaya çalıştığında, sadakat hıyanete dönüşür:

> Başlı başına şer — yalnızca alegoride var olur ve bu alegoriden başka bir şey değildir ve olduğundan farklı bir şey anlamına gelir. Bu aslında sunduğu şeyin var olmayışıdır. Mutlak kötülükler, tiranların ve fesatların yaptığı türde kötülükler alegoridir. Bunlar gerçek değildir [...].[80]

Şer kaybolur, ama ne pahasına! Alman alegoricileri Tanrı'ya sadık kalmak adına hem doğayı hem de siyaseti terk ederler: "Maksatları nihayetinde iskelet manzarasına sadık [*treu*] kalmaz, aksine hain ce [*treulos*] Diriliş'e sıçrar."[81] "Hüzünlü bir dram" olarak yas dolu bir tarih görüntüsünden diriliş mucizesine doğru bu "dönek" sıç-

rayış alegori adına yapılır ve felsefi anlamda da alegorinin yadsınmasıdır. "Alegori kendisine en fazla ait olan her şeyi kaybeder."[82] Benjamin 1652 yılına ait bir metinden alıntı yapar: "'Ağlayarak nadasa bırakılmış toprağa tohum ektik ve üzülerek döndük'"[83]; şu yorumda bulunur: "Alegori eli boş döner."[84] Alegoriciler başarısız doğanın parçalarının, gerçekte onların karşıtı olması anlamında bir tinsel kurtuluş alegorisi olduklarını, bunun yalnızca Kelam ile, Söz ile garanti altına alınan bir kurtuluş olduğunu iddia ederlerken ve şerri "kendini aldatma" ve maddi doğayı "gerçek değil" diye ilan ederlerken, sonuçta pratik amaçlar açısından alegori mitten ayırt edilemez hale gelmektedir. Benjamin alegorinin keyfi öznelliğinden sıyrılma girişimini salt öznellik olarak görür. Tüm nesnel dünyayı bir "fantazmagorya" olarak "süpürüp ortadan kaldırır," ve özne "tamamen kendi başına kalır."[85]

Kısacası Benjamin Barok alegoriyi idealizminden ötürü eleştirir. Tiedemann'ın yazdığı gibi: "*Trauerspiel* kitabından bu yana Benjamin'in felsefi programı anlaşılabilir dünyanın idealizm-karşıtı inşasıdır."[86] *Trauerspiel* incelemesini *Pasajlar*'a bağlayan bu programdır. 1931'de Benjamin ilk çalışmayı "zaten diyalektik" diye nitelendirmişti ve "Marksist açıdan kesin anlamıyla materyalist" olmasa da, yine de diyalektik materyalizmle "dolayımlı" bir ilişkiye sahipti.[87] Benjamin *Pasajlar*'ın 1935 sunumuna çalışırken Adorno'ya şunları yazar:

> [...] Bu kitabın Barok kitapla arasındaki benzerlikler, burada planın önceki herhangi bir safhasında olduğundan çok daha açık bir şekilde (beni şaşırtan bir tarzda) günışığına çıkıyor. Kitabın bu halinde, ilk başta metafiziğin harekete geçirdiği tüm düşünceler yığınını, diyalektik imgeler dünyasının metafiziğin kışkırttığı tüm itirazlara karşı güvence altına alındığı toplu bir hale götüren bir yeniden eritme sürecinin özellikle anlamlı bir onaylanışını görmeme izin verin.[88]

Bu "yeniden eritme süreci" aslında Adorno ve Benjamin'in ortak projesiydi — Benjamin'in *Pasajlar* projesini ilk kez tartıştığı ve ilk notlarından bazılarını okuduğu Königstein'daki unutulmaz sohbette başladıkları proje.[89] Bu notların birinde şuna rastlıyoruz: "Bu eserle *Trauerspiel* incelemesi arasındaki paralellikler: Her ikisi de aynı temaya sahip: Cehennem Teolojisi. Alegori, reklam, Tipler: mağdur, tiran — fahişe, spekülatör."[90] Başka bir yerde de savunduğum

üzere, Königstein tartışması Adorno üzerinde çok büyük etkide bulunmuştur.[91] *Pasajlar* projesi o dönemde her ikisi tarafından da *Trauerspiel* kitabının felsefi yönteminin Marksist açıdan yeniden işlevselleştirilmesi olarak algılanmıştı, Benjamin'in belirttiği gibi, hakikat iddialarını bütünüyle maddi dünyaya bağlayarak metafizik konusunda olmasa bile,[92] "metafiziğin tetiklediği itirazlar" karşısında "rahat bir nefes aldırıyordu". Adorno bu girişime şevkle katılmıştı, Frankfurt am Main'da (Benjamin'in tezi olarak bu kitabı reddeden[93]) üniversitede genç bir felsefe profesörü olarak verdiği seminerlerde *Trauerspiel* çalışmasını işlemekle kalmamış, aynı zamanda idealizmin felsefi tasfiyesinden daha azıyla yetinmeyen eleştirel bir Kierkegaard yorumuyla[94] kendi yönteminin diyalektik materyalist bir versiyonunu da pratiğe dökmüştü. Burada Adorno'nun argümanını ayrıntılarıyla ele alamayacağız.[95] Fakat *Pasajlar*'ın basımının bu genel projede yakın işbirliği yaptıklarına ek bir kanıt sunduğu belirtilebilir. "Burjuva iç mekân", hem Kierkegaard incelemesinde hem de *Pasajlar*'da[96] sanayi kapitalizminin gerçekliğinin gözle görülür şekilde tezahür ettiği bir "diyalektik imge" olarak kritik bir rol oynamakla kalmayacaktır.[97] Benjamin *Pasajlar*'daki epistemolojiyle ilgili olan önemli *Konvolut*'ta çarpıcı derecede diyalojik bir alıntılama gerçekleştirir — *Trauerspiel* çalışmasından doğrudan pasajlar vermek yerine, bu pasajların Adorno'nun Kierkegaard kitabındaki yeniden bağlamsallaştırılmış versiyonlarını iktibas eder.[98]

Adorno'nun 1932 yılına ait konuşmasında ("Doğa Tarihi Düşüncesi") Lukács'ın "içi boşaltılmış" edebi uzlaşımlar anlamına gelen ikinci doğa teorisiyle bağlantılı olarak Benjamin'in *Trauerspiel* kitabındaki analoji analizini ne denli övdüğünü daha önce görmüştük. Bir sonraki adım (her ikisinin de bildiği gibi Lukács tarafından *Tarih ve Sınıf Bilinci* ile atılan adım) bu "içini boşaltma" sürecini nesnelerin meta biçimiyle ve dolayısıyla kapitalist üretim tarzıyla özdeşleştirmekti. Bu tür bir argüman Adorno'nun Kierkegaard incelemesinde önemli bir yere sahiptir. *Pasajlar*'da ise bu argüman mutlak anlamda merkezi bir yere sahiptir, zira kent sanayiciliğinin sessiz, "yeni" doğasına ses kazandıran yazar olarak Baudelaire'in konumunu açıklar ve bu burjuva şairin tarihsel-felsefi hakikatini deşifre edecek araçları sağlar.

4

Burada amacım on dokuzuncu yüzyıla yerleştirilmiş şekliyle Baudelaire'i anlatmak. Geride bunun üzerinde bıraktığı iz, on yıl boyunca bir tepenin başında durup bir gün yerinden kayıp düşen bir taşın bıraktığı iz kadar açık ve el değmemiş bir şekilde göze çarpmalıdır.[99]

"Gözle görülür evrenin tümü, bir imge ve göstergeler dükkânından başka bir şey değildir." — Charles Baudelaire[100]

Baudelaire'in 1857'de ilk yayımlandığında kamu ahlakına aykırı olduğu gerekçesiyle tefe konan şiir kitabı *Kötülük Çiçekleri*, havasını modern şehrin "dekadan" duyum deneyiminden alan radikal derecede yeni bir estetik duyarlılık sergilemiştir. Ayrıca modernlik öncesi Hıristiyan günah-şer sorununun işlendiği bu şiirler, ifadesini, edebiyat dünyasında Barok dönemden beri demode olan alegori biçimi içinde bulmuştu. Yeni estetik duyarlılık kendisinden sonraki benzer şairleri etkilemiş olmasına karşın, yorumcularını meşgul eden husus modernlik-öncesi etik-dinsel temalara geri dönüşüydü.[101] Yorumcuları Baudelaire'i, onun gibi Katolik inançları olan ve alegorik biçimlerden yararlanan Dante'yle karşılaştırmakta gecikmemişlerdi.[102] Tıpkı Baudelaire gibi yorumcuları da onun eşsiz ve güleryüzlü katkısının modern yaşamın değişmiş bağlamı içinde evrensel, insani şer sorununu ifade etmek için "'en antik ve doğal biçimlerden biri'"[103] olan alegoriyi devam ettirmek olduğunu düşünüyordu. Böylece Baudelaire modern deneyimin yıkıcı şoklarına karşın edebiyat geleneğinin sürekliliğini göstermiş oluyordu.

Benjamin'e göreyse geçmiş ile şimdinin Baudelaire'in eserlerindeki kaynaşması, tam da kendisinin yeni estetik duyarlılığının tanıklık ettiği deneyimin sürek*siz*liğinden ötürü fevkalade sorunluydu.[104] Benjamin'e göre merkezi soru şuydu: "Nasıl oluyor da kendi dönemiyle, en azından görünüşte, alegoricilerinki kadar uyumsuz bir tutum, yüzyılın kitabında [*Kötülük Çiçekleri*] baş köşeye kurulabiliyor?"[105] Ayrıca Benjamin'e göre şairin biyografik özellikleri olsun "evrensel" insani kaygılar olsun açıklayıcı güce sahip olmadığı için, bu sorunun cevabı hiçbir şekilde açık değildi.

Benjamin *Trauerspiel* çalışmasında Barok alegorinin insan sıkıntıları ve maddi yıkımın tarihsel deneyimin özünü oluşturduğu

bir toplumsal karışıklık ve uzun savaş dönemine özgü bir algı tarzı olduğunu savunmuştu — sonuç: Birinci Dünya Savaşı'nın dehşetengiz yıkıcılığına bir yanıt olarak alegorinin dönüşü. Fakat *Kötülük Çiçekleri*'ni doğuran tarihsel deneyim bununla karşılaştırılamaz. Baudelaire'in şiirlerinin yazıldığı zaman ve mekân olan on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki Paris eşi görülmedik bir maddi bolluğun patlama noktasındaydı. İlk alışveriş merkezleri, Haussmann'ın bulvarları, uluslararası fuarlar devriydi — Balzac'ın daha 1846'da şunları yazdığı bir dünya: "'Mallar sergisinin büyük şiiri, renk dizelerini *La Madeleine*'den Saint-Denis kapısına dek terennüm ediyor.'"[106] Kuşkusuz 1848 Devrimi'nin kanlı Haziran günleri çok farklı bir imge sunmuştu. Ne var ki Baudelaire'in şiirlerinin konusu bu siyasal şiddet ânı değildir.[107] Onda en prototipik şekilde melankolik alegorik reaksiyon uyandıran şey daha ziyade tam da ilerlemeolarak-değişim vaadiyle yeni inşa edilmiş kent fantazmagoryasının görkemiydi.

"Modern olan Baudelaire için yalnızca bir çağ değil, aynı zamanda bir enerjidir. Bu enerji sayesinde antikite ile doğrudan" ve alegorik bir "bağa sahiptir."[108] Baudelaire, şiiri "Kuğu"da, yakın dönemde yeniden inşa edilmiş Palace du Carrousel'den geçerken birden Hektor'un Troya'nın yıkımıyla dul kalmış eşi Andromakhe'nin sureti düşer zihnine. Modern Paris imgeleriyle üst üste binen bu antik figür alegorik bir anlam kazanır:

> Sizi düşünüyorum, Andromakhe!
> ...
> Baktım, eski Paris yok (yazık bir kentin şekli
> Daha çabuk değişiyor ölümlünün kalbinden);
> ...
> Paris değişir, değişmez bendeki acılar,
> Ve her şey her zaman eski haliyle kalır:
> Yani saraylar, eski mahalleler, yapılar...
> Sevgili anılarım kayalardan da ağır.*[109]

* Bu ve bundan sonraki Baudelaire çevirileri, *Kötülük Çiçekleri*, çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık, 2002'den alınmıştır.

Neden Baudelaire yeniyi "tam da on yedinci yüzyıl alegoricilerinin antikiteyi karşıladıkları gibi" karşılamaktadır?[110] Neden Paris'in en modern çehresi ona çoktan yıkıntılar altında kalmış bir şehrin suretini hatırlatmaktadır? Modernliğin bu mutlak anlamda yeni deneyiminde, modern nesnelerin alegorik biçime —içinde Barok'ta pagan figürlerin varlığını sürdürdükleri, ancak özgün anlamlarının tamamen içi boşaldığı için alegorik göstergelere dönüştükleri, şimdi ise şairin kendi melankolik anılarının göstergelerine dönüşen alegorik biçime— karşılık gelmesine neden olan neydi? Benjamin'in yanıtı korkusuzdur.[111] Antikçağın tanrılarının, doğayı mahkûm eden Hıristiyanlık çağında nasıl doğal biçimler olarak yaşamaya devam ettiklerine ilişkin alegorik algının tikel niteliğinin izini süren *Trauerspiel* pasajını aktarırken şöyle yazar:

> Baudelaire'de formülü tersine çevirdiğimizde olgulara daha fazla yaklaşırız. Alegorik deneyim onun için özgündü; antikçağdan ve keza Hıristiyanlık döneminden sadece bu özgün deneyimi —bu kendine özgü bir çekirdeğe sahipti— şiirinde harekete geçirmek için gerekli olan şeyleri aldığı söylenebilir.[112]

Benjamin şu iddiada bulunur: Barok alegoride doğanın soysuzlaşmasının kaynağında nasıl Hıristiyanlığın pagan antikçağıyla karşılaşması varsa, on dokuzuncu yüzyılda da "yeni" doğanın soysuzlaşmasının kaynağında üretim sürecinin kendisi vardır: "Alegori içinde nesneler dünyasının değer yitimine uğraması bizatihi nesneler dünyası içinde meta tarafından gölgede bırakılır."[113] Benjamin Marx'tan bir alıntı yapar: "'Değer kavramını düşündüğümüzde, gerçek nesne yalnızca bir gösterge olarak görülür; kendisi olarak hükmü yoktur, değeri neyse odur.'"[114] Metaların pazardaki değerleriyle kurdukları ilişki şeylerin Barok simgebilimdeki anlamlarıyla kurduğu ilişki kadar keyfidir. "Simgeler meta olarak geri dönerler."[115] Bunların soyut ve keyfi anlamı fiyatlarıdır (Şekil 6.7). Benjamin yine Marx'ın kapısını çalar:

> "Meta etiket fiyatıyla pazara girer. Maddi niteliği ve bireyselliği satın alma dürtüsü yaratsa da, değerinin toplumsal açıdan değerlendirilmesi bakımından bunun zerre kadar önemi yoktur. Meta bir soyutlama halini almıştır. Üreticilerinin elinden bir kez kurtulup gerçek tikelliğinden azade kılındığında, insanların denetimindeki bir ürün olmaktan çıkar. O artık 'haya-



6.7 Dükkân camekânı, Avenue des Gobelins, fotoğraf: Eugène Atget, Paris, 1925.

letvari bir nesnellik' edinmiştir ve kendi yaşamını devam ettirir. 'Bir meta, ilk bakışta, çok önemsiz ve kendi içinde anlaşılır bir şey gibi görünür. Oysa metanın analizi, aslında onun metafizik incelikler ve teolojik süslerle dolu pek garip bir şey olduğunu göstermiştir.'"[116]

Benjamin şu yorumda bulunur:

Marx'a göre [metaların] sahip olduğu "metafizik incelikler" her şeyden öte fiyatlarının sabitlenmesiyle ilişkilidir. Metanın fiyatının nasıl belirlendiği asla tam olarak öngörülemez, ne üretim sürecinde ne de sonrasında pazarda. Fakat alegorik varoluşu içinde nesnenin durumu tam da budur. Alegoricinin melankolisinin buna kattığı anlam beklenen bir anlam değildir. Fakat böyle bir anlam edindiği andan itibaren, bu anlamlardan biri verili bir zamanda diğeri lehine silinebilir. [Barok alegoride] anlamların modası neredeyse metaların fiyatları kadar hızlı değişir. Metanın anlamı gerçekten de Fiyat'tır; meta olarak başka bir anlamı yoktur. Dolayısıyla alegorici metayla kendi özünü bulur.[117]

On dokuzuncu yüzyılda alegori Barokta olduğu gibi bir üslup halini almadı. "Bir alegorici olarak Baudelaire yalnızdı."[118] Fakat modern olana alegorik biçim kazandırdığında, kendi dünyasındaki nesnelerin gerçekte neye dönüştüğünü ifade etmişti — bilinçli olarak buna niyetlenmiş olmasa bile[119] ve bunların alegorik konumunun nesnel kökenlerini hiç anlayamamış olsa bile. "Şiirlerinin haşhaş etkisi altında görülen hülyaları kayda geçirdiği kanıtlansa dahi bu yorum hiçbir şekilde geçerliliğini yitirmez."[120]

Fakat metaların toplumsal değeri (ve dolayısıyla anlamı) onların fiyatı olsa da, bu onların tüketiciler tarafından kendi özel hayal dünyalarının simge kitaplarındaki istek imgeleri olarak mal edinilmelerini engellemez. Aslında bunun gerçekleşmesi için, metaların insan emeği tarafından üretilen kullanım değerleri olarak ilk anlamlarından uzaklaşmaları önkoşuldur. Sonuçta anlam bakımından içi boşaltılıp, içine yeni bir anlam yerleştirildikten sonra bu anlamın "herhangi bir zamanda diğeri yararına kaldırılabilir" olması, alegorik nesnenin doğasının bir parçasıdır. Adorno süreci şu şekilde tarif eder: "'[...] Yabancılaşmış nesnelerin içi boşalır ve şifre olarak anlam kazanırlar. Öznellik bunlara istek ve endişe niyetleri yükleyerek bunları denetim altına alır.'"[121] Benjamin de şunu ekler: "Bu düşüncelere ilaveten, on dokuzuncu yüzyılda 'içi boşaltılmış nesneler'in sayısının daha önce bilinmedik bir tempoda ve kitlesel-

likte arttığı da söylenmelidir."[122] Baudelaire'in alegorik temsilleri, istek imgeleri olarak nesnelerin mitik biçimine karşıttı. Özel rüyalarla dolu metaları değil, metalar olarak içi boşaltılmış özel rüyaları göstermişti. Yeni doğanın şiirsel temsili düzanlamıyla fiyatıyla ilgili değilse de, tam da sergilenen metanın nişanı olan geçici değerden ötürü alegorik tutuma çekiliyordu. "İtiraf" şiiri bunu açığa vurur:

> Çok çetin bir sanattır güzel bir kadın olmak,
> Küçümsenen, çılgın, soğuk dansözün
> Mekanik gülücüğüyle ayılıp bayılmak
> Bu bayağı işi yapmak bütün gün;
>
> Yüreklerde saltanat kurmaya çalışmak budalalıktır
> Aşkmış, güzellikmiş, hepsi çatırdar,
> Unutuş tüm bunları sepetine fırlatır,
> Sonsuzluğa teslim edinceye kadar![123] (*KÇ*, s. 84-5)

Baudelaire'in şiiri metaların etrafında pıhtılaşan mitik fantazmagoryanın ahenk katma iddialarını parçalamıştır: "'Diğer türlü serpilip gelişmiş ve çeşitli görünen içinde bulunduğu bu yüzyıl korkunç bir çöl görüntüsü edinecekti.'"[124] Benjamin bu bağlamda şu notu düşer: "Baudelaire'in alegorisi —Barok'un aksine— hiddet izleri taşır."[125] Kendisinin alegori kullanımının yıkıcılığı kasıtlıydı: "Baudelaire'ci alegori şiddet izleri taşır; çevresindeki dünyanın ahenkli görüntüsünü yıkmak için bu zorunluydu."[126] Bu öncephenin ardında açığa çıkan imgeler kendi iç yaşamının simgeleri olmuştu. Baudelaire şiirlerini bunlara açıklama olarak yazıyordu.

"Eğer Baudelaire geçmişinin ayrılmaz bir parçası olan mit çukuruna düşmediyse, alegori dehası sayesinde oldu bu."[127]

Baudelaire'in "mite karşı alegori"[128] kullanımının bir örneği olarak Benjamin, "Sabahın Alacakaranlığında" şiirini alıntılar — "şehrin özünde temsil edilen, uyanan insanın sesli ağlamalarını"[129] anlatan bir şiir. "Sabah rüzgârının mit bulutlarını defettiği" bir "kilit pasaj"dan bahseder. "İnsanların görüşü ve bu bulutları [bizzat] nasıl öne çıkardıkları açıkça ortaya serilir."[130] — şiirde: "doldurmuş havayı kaçan şeylerin ürpertisi, / Ve erkek yazmaktan yorulmuş, kadın sevmekten (*KÇ*, s. 188)"[131] Fakat Baudelaire'in mite karşı güç

kullanımı, kentin haşadı çıkmış sakinlerinin imgeleri aracılığıyla fantazmagoryanın parçalanmasından ibarettir — derin uykudaki fahişeler, soğukta uyanan fakir kadınlar, hastane köşelerinde ölen insanlar, ağır aksak evin yolunu tutan akşamcılar. Bu, hareketsizlikle birleşir:

> Betimlemenin hiçbir yerinde nesneyi ele alma niyeti yoktur; görevi yalnızca kendisini uykunun koruyuculuğundan kopartılmış hisseden birinin titreyişini dindirmektir.[132]

Şiirin son dizelerinde bir tevekkül havası vardır:

> Titreyen şafak, pembe ve yeşil giysileriyle,
> İlerliyordu usulca ıssız Seine'in üstünde,
> Ovuşturup gözlerini, Paris, hamarat yaşlı,
> Yıkayıp ovuyordu cümle kap kaçağını.[133] (*KÇ*, s. 189)

Baudelaire'in şehrin fantazmagoryasına karşı "öfke"sinin belirtisi, İkinci İmparatorluk'ta on dokuzuncu yüzyıl üslubunun Paris'in "uyumlu öncephesi"ne en temel katkıda bulunan öğelerini reddetmesidir: Bir yandan yeni doğayı eskinin organik biçimleri içinde temsil etme girişimi, diğer yandan klasik antikitenin biçimlerinin tarihdışı kullanımı. İlkine ilişkin olarak, metropolleri ve bunun dalgalı kalabalıklarını okyanus imgeleriyle betimlemekten hoşlanan Hugo gibi şairlerin aksine,[134] Baudelaire'de organik doğanın kendisi mekanikleştirilmiştir (Kötülük "çiçekleri" kendisine konu olarak şehri seçer;[135] insan bedeni sanayiye ait biçimleri edinir[136]). İkincisindeyse, antikçağı maddi geçicilikten ziyade ebedi doğruluk işareti olarak gören neoklasisizm müthiş bir horgörü uyandırmıştı Baudelaire'de. Pagan temalarının idealleştirilmiş temsillerine karşı hakaretleri, diye yazar Benjamin, "insana ortaçağdaki dinadamlarını hatırlatır. Tombul yanaklı aşk tanrısı onun özel nefretine maruz kalır [...]."[137] Burada Baudelaire'in " — bir yeni-Yunan okulunun eleştirisi yoluyla, aşk tanrısı Cupid'e yönelttiği şiddetli hakaretlere"[138] gönderme yapılmaktadır:

> "Bu kart zındık adına boya ve mermerlerin harcanmasını görmekten gına gelmedi mi [...]? [...] saçı bir arabacının peruğu gibi kıvrım kıvrım; sarkık, tombul yanakları burun deliklerine ve gözlerine baskı yapıyor; tenini

(belki de etini demeliyim) şişiren kuşkusuz evrenin ağıt dolu iç çekişleri. zira bir kasabın çengelinde asılı domuz eti gibi dolgun, boru şeklinde, şişkin; dağ gibi sırtında bir çift kelebek kanadı var."[139]

Cupid figürünün kuşkusuz bunun tam tersi etkiye sahip olması amaçlanıyordu. Ticarileşmiş aşk ikonu olarak on dokuzuncu yüzyılda salon resimlerinden şekercilerin yenilebilir ürünlerine kadar her yerde insanın karşısına çıkıyordu. Benjamin "simge ile reklam imgeleri arasındaki gerilime"[140] dikkat çekmiştir. Reklamcılıkta metaya gerçek kimliği gizleyici *aura* zerk edilir; bu, metanın bireysel tüketicinin hayal dünyasına geçişini kolaylaştırır. Alegorik yönelim ise tersine, zamanda geriye işaret eder, sanki kaybedilmiş özgün bir anlamı hatırlamak için çabalamaktadır.

[...] Reklamların amacı şeylerin meta niteliğini bulanıklaştırmaktır. Alegori meta-dünyasının aldatıcı şekil değişimine karşı bunu şekilsizleştirerek mücadele eder. Meta kendisine korkusuzca bakmaya çalışır.[141]

Reklam imgeleri ürünlerin meta niteliğini inkâr etmek için bunları "insanileştirmeye" çalışır; tüketiciler mallarına kutu ve kap sağlar ve duygusal olarak bunlara bir "ev" tedarik eder.[142] Baudelaire ise tersine metanın kendisini insan biçiminde sunmaya çalışmıştır "kahramanca".[143] Baudelaire bir şeker kutusunun üstündeki Cupid'in karşıtı olarak "[metanın] fahişede insan oluşunu yüceltir."[144]

Fahişe ücretli emekçinin kök-biçimidir, hayatta kalmak için kendisini satar.[145] Fahişelik gerçekten de kapitalizmin nesnel simgesidir, Mısır hiyerogliflerinin Rönesans'ta görüldüğü anlamda[146] —ve Marx'ın anladığı anlamda— toplumsal gerçekliğin gerçek doğasının hiyeroglifidir: "'Değer her emek ürününü ... bir toplumsal hiyeroglife dönüştürür. Dolayısıyla insanlar kendi toplumsal ürünlerinin gizine erişmek için hiyeroglifin anlamını deşifre etmeye çalışırlar [...].'"[147] Fahişe imgesi bu gizemi bir tür resimli bulmaca gibi ortaya çıkarır. Metayı üreten ücretli emekçinin tüm izi, sergide sergilenmekle bağlamından kopartıldığında tümüyle silinirken,[148] fahişede her iki an da gözle görülür kalır. Diyalektik bir imge olarak metanın biçimini ve içeriğini "sentezler"[149]: Aynı anda "hem metadır hem de satıcıdır."[150]

Baudelaire modern, metropol fahişeliğini "şiirinin ana hedeflerinden biri"[151] haline getirir. Fahişe yalnızca Baudelaire'in lirik ifa-

desinin konusu değildir, aynı zamanda onun kendi faaliyetinin de modelidir. Baudelaire'in inancına göre, "şairin fahişeleşmesi kaçınılmaz bir zorunluluktur."[152] Bir sokak kadınına hitaben yazdığı ilk şiirlerinden birinde şunları söyler: "'Düşüncelerini satan ve bir yazar olmak isteyen ben.'"[153] *İç Sıkıntısı ve İdeal* dizisinde: "'Satılık Peri' Baudelaire'in zaman zaman edebi üretimi ne kadar yoğun bir şekilde bir tür fahişelik olarak gördüğünü gösterir"[154]:

> Kazanabilmek için günlük ekmeğini
> İnanmadığın *şükran dualarını* şakıman
> Buhurdan çalman gerek koro çocuğu gibi,
>
> Ya da bir soytarı gibi, karnı zil çalan,
> Gizli gözyaşlarıyla, kırılıp dökülerek
> Şaklabanlıklar yapıp halkı güldürmen gerek.[155] (*KÇ*, s. 32)

5

On dokuzuncu yüzyıldaki bütün kültür üreticileri gibi şair de kendisini geçindirmek için şiirlerini satacağı yeni, kitlesel pazara bel bağlamıştı — Baudelaire'in gayet farkında olduğu bir olgu.[156] Bu gelişmeye direnip mali sonuçlarının mağduru da oldu üstelik.[157] Benjamin şöyle yazar: "Baudelaire Edebiyat adamı açısından işlerin ne halde olduğunu gayet iyi biliyordu: Avare olarak pazara gider, yalnızca şöyle bir göz atmak için gibi görünse de aslında bir alıcı bulmak için gitmiştir."[158]

İşin aslı şu ki Baudelaire şiirlerini aylak aylak dolaştığı zamanlarda yazardı. Bazı zamanlar bir çalışma masası bile olmazdı.[159] Şehir sokaklarında amaçsızca gezinmeyi bir üretken emek yöntemi haline getirmişti. "Güneş"te şöyle yazar:

> Kendiliğinden gelen uyakları koklayarak
> Sözcüklerde, kaldırımlarda yalpalayarak,
> Nicedir düşlenen dizelere çarpa çarpa,
> Gidiyorum kılıç oyunu çalışmasına.[160] (*KÇ*, s. 180)

Baudelaire'in şiirlerinde çok sık betimlenmez Paris şehri; daha ziyade "eylemlerinin sahnesidir" (*Schauplatz*)[161]; Baudelaire'in pek

de bir zahmet ya da "sıkıntı" (*leiden*) olarak yaşamadığı bu varoluş anlarının imgesel sunuluşlarının zorunlu ortamıdır.[162] Bunlar Baudelaire'in hafızasına birbirinden kopuk optik görüntü dizeleri olarak giriyordu.[163] Paris ne kadar tanıdık olsa da[164] ona bir aidiyet duygusu vermiyordu. Kalabalıkları sığınak;[165] sokakları da çalışma odasıydı. Ne var ki Paris'te doğmuş olmasına karşın böyleydi bu — "Hiç kimse Paris'te kendisini Baudelaire kadar evinden uzak hissetmemiştir."[166] Şair şöyle yazar: "'Medeniyetin günlük şoklarının ve çatışmalarının yanında ormanların ve çayırların tehlikeleri nedir ki?'"[167] Bu şokları savuşturmak bireyi daha da yalıtmaktan başka bir iş görmemişti.[168] Baudelaire'in "bir memleketlisi" olduğu dünya sonuçta "bu şekilde daha arkadaş canlısı bir hal almamıştı."[169] "Alegorik yönelim, şeylerle her türlü *yakınlığa* yabancıdır. Bunlara dokunmak ihlal etmektir. Alegorik yönelimin hâkim olduğu yerde alışkanlıklar bile yerleştirilemez."[170]

Benjamin şöyle yazar: "Metanın ruhunda bir Cehennem ateşi yanıyor [...]."[171] Burada tastamam Barok Cehennem anlayışının geri gelişi söz konusu: Artık "anlamını kendi içinde gerçekleşmiş bulamayan," keyfi, geçici anlamlar uçurumuna dalmış, bilgi arzusu peşinde "simgeden simgeye" ve "dipsiz derinliklere" düşen "alegorik yönelim" tarafından takip edilen suçlu ve terk edilmiş doğa.[172] Şeytanın baş hükümdar olduğu bir dünyadır bu. Uçurum hayali tebelleş olur Baudelaire'e: "Uzunca bir süre [...] sanki bir çukurun içine yuvarlandığım ve benimle birlikte içine tahta, demir, altın ve gümüşten bir sürü putun da kafamın ve belimin üstüne düştüğü bir rüya gördüğümü zannettim."[173]

"Çaresiz"de Paris'in gece yarısı sokakları Cehennem'in "simgesel bir kataloğu"[174] olur:

> Bir burgacın kıyısına, hemen
> İniyor lanetlenmişin biri
> ...
> Elinde ne ışık, ne fener var,
> ...
> Her yanda, kara geceyi karartan
> İri fosfor gözlü canavarlar.[175] (*KÇ*, s. 143)

Bir avare olarak Baudelaire "metanın ruhuyla empati kurmuştur."[176] Baudelaire'in empatisi mimetik bir yetiden kaynaklanır ki bu yeti de metanın çeşitli anlamlar edinme yetisiyle benzerlikler gösterir. Kendi kişisel görünüşünü etkileyecek kadar ileri gitmiştir: "Bir mim kadar Baudelaire'in de fizyonomisi üzerine: [Baudelaire'in portresini yapan] Courbet onun her gün farklı göründüğünü söyler."[177] Baudelaire "kendi kendinin emprezaryosu"ydu,[178] kendini farklı kılıklarda sunuyordu — kâh bir avare, kâh bir fahişe, kâh bir paçavracı,[179] kâh bir züppe oluyordu. "Baudelaire zaten gerçek şairlere artık ihtiyaç duymayan bir toplumun önünde [...] şair rolü oynamıştır"[180]; "bir kahraman rolünü kıvırmak için sinirlerini sağlamlaştırdığını,"[181] yazar. En önemli rollerinden biri Şeytan'ın kendisiydi, şeytansı jestiyle eksiksiz bir rol: "'Cehennem'in pis pis sırıtışı.'"[182] Benjamin şu yorumda bulunur: "Tam da bu kahkaha [...] Baudelaire'e özgüdür [...]."[183] "Çağdaşları onun gülme tarzında çoğunlukla insanın içine korku salan bir şeyler olduğundan bahsederlerdi."[184] Şiirinde şöyle yazar:

> İtip kakan ve ısıran
> Alay öğretti: Ben neyim?
> Çatlak bir ses değil miyim
> Kutsal uyumları bozan?[185]

Baudelaire metayla empati kurarken, onun suçunu kendi suçuymuş gibi sahiplenir: "Baudelaire edepsizliği ve ahlaksızlığı tarif ederken her zaman işin içine kendisini de katar. Hicivcinin tavrı nedir bilmez."[186] Bu "edepsizliğin" fiziksel arzu değil, bunun doymak bilmezliği olduğunu,[187] cinsel haz değil bunun sonsuz tekrarı olduğunu,[188] cinsel güzelliğin sergilenmesi değil, fetişistçe parçalanması[189] ve organik yaşamın yararsız görülerek hızla bir kenara atılması olduğunu belirtmek gerek.[190] Kısacası bu edepsizlik maddi doğanın kendisi değil, meta biçimi içinde elde ettiği özelliklerdir. "Yıkım" şiiri bu özelliklerin alegorik bir temsili niteliğinde:

> Sürekli dolanıyor İblis, yanımda yöremde
> Yüzüyor çevremde, tıpkı görünmeyen bir hava.
> Yutuyorum İblisi, alevi ciğerlerimde
> Dolduruyor içimi, sonsuz, suçlu bir arzuyla.

...
Ve kirli giysileri, açık yaraları birden,
Şaşkın şaşkın bakıp duran gözlerime atıyor,
Kanlı aygıtı, Yıkım'ı üstüme fırlatıyor.[191] (*KÇ*, s. 202)

Benjamin şunları yazar:

"Kanlı aletler" [*appareil sanglant*] —şairi bunları sergilemeye iblis zorlar— alegorinin avlusudur: Dağılmış aletler ile alegori maddi dünyayı öylesine şekilsiz hale getirmiş ve hırpalamıştır ki, tefekkür nesnesi olarak yalnızca birtakım parçalar kalmıştır geriye. [192]

Benjamin bu şiirde cinselliği yıkımın aracı olarak görmek yerine haz sahnesini parçalayanın şairin "alegorik yönelimi" olduğunu ve cinsel sevgi mitini, meta toplumunda hüküm süren o yanılsamalı mutluluk vaadini parça parça ettiğini iddia eder. "'Yıkım' şiirinin hemen ardından gelmesi bakımından bağlantılarıyla zengin bir şiir olan"[193] "Öldürülmüş Bir Kadın" tam bir tablodur, gerçek anlamıyla bir *nature morte*'dur: Kana bulanmış yatağında "âşığı" tarafından öldürülen başı kesilmiş bir kadını anlatır; altın yaldızlı pembe bir çorap "bir hatıra gibi bacağında kalmıştır"; kafası "bir düğünçiçeği gibi komodinin üzerinde yatmaktadır."[194] Benjamin şu yorumda bulunur: "Alegorik yönelim hükmünü icra etmiştir bu kurban üzerinde: Kadın paramparça olmuştur."[195]

Baudelaire metayı —alegorik nesneyi— "içeriden"[196] deneyimlemiştir, yani onun deneyimleri bizatihi metalardı. Baudelaire' in şiirlerindeki "alegoriler, metanın insanların bu yüzyılda sahip oldukları deneyimlerden ortaya çıkardıklarını temsil eder."[197] En temel biyolojik güdüleri etkiler:

"Bir de bir Lir* rahibi varmış [...]
Biz de şaşkınlıktan yaptık bunları
...
Susamamışken içtik, tok iken yedik!"[198]

* Yunan mitolojisinde şairlerin piri olan Orpheus'un simgesel yüklemidir. Baudelaire "Lir rahibi" ile lirik şiir dininin rahipleri adına konuşmaya başlıyor. *–ed.n.*

Bu her şeyden öte libidinal arzuyu etkiler ve hazzın cinsel içgüdüsünü (*Sexus*) üremenin yaşam içgüdüsünden (*Eros*) koparır. Benjamin Baudelaire'in "çalışmaktan iflahı kesilmiş" âşıkları betimleyişini yorumlar:

> Saint-Simoncularla birlikte sınai emek cinsel edim ışığında ortaya çıkar; çalışmaktan zevk alma fikri çoğalma arzusu imgesine göre tasavvur edilir. Yirmi yıl sonra ilişki tersine dönmüştür: Cinsel edim sanayi işçisini ezen zevksizlik tabelası altında durmaktadır.[199]

Meta biçimi Baudelaire'in şiirinde, "kibarca 'yaşanmış deneyim' (*Erlebnis*) diye adlandırılan[200] "iç yaşamın içinin boşaltılması"[201] yoluyla kendine yabancılaşma biçiminde ifade kazanır.

> Baudelaire'in ayırt edici özelliği kendi kendine yabancılaşmış insanı sözcüğün iki anlamıyla *dingfest* [yani, kavrayan ve gözaltına alan] ilk ve en tutarlı kişi olmasıdır [202]

Deneyim "ölgündür",[203] bir dizi "hatıralık eşyadır". "'Hatıralık eşya' [*Andenken*] metanın bir koleksiyoncu parçasına dönüşümünün şemasıdır."[204] Baudelaire'in şiirinde kendi iç yaşamının deneyimleri aynı kadere mahkûmdur. Benjamin şöyle açıklar:

> Hatıralık eşya *Erlebnis*'in tamamlayıcısıdır. Bunda ölü mülkler olarak kendi geçmişinin dökümünü çıkaran insanın artan kendine yabancılaşması saklıdır. Alegori on dokuzuncu yüzyılda iç dünyaya yerleşmek üzere, dış dünyayı terk etmiştir.[205]

"Eşsiz bir tartıcı olan"[206] Baudelaire ıskartaya çıkartılmış mülkler yığını olarak geçmiş yaşamının anılarının dökümünü çıkarır, bunların anlamlarını hatırlamaya, "muadillerini"[207] bulmaya çalışır. "Sıkıntı II"de bunu açıkça ortaya koyar:

> Bin yıl yaşamışçasından çok anılarım var.
> Çekmeceleri, tıklım tıklım, bilançolar,
> İlamlar, mektuplar, dizeler, romanslarla
> Ve kâğıtlara sarılmış ağır saçlarla
> Dolu, kocaman bir dolap bile, şu garip,
> Şu hazin beynimden daha az gize sahip.
> Bir piramittir o, yeraltı diyarıdır,
> Toplu çukurlardakinden daha çok ölüsü vardır.

–Büyük bir mezarlığım, ay'ın iğrendiği,
Uzun kurtlar, kımıl kımıl, azaplar gibi,
Kıvrılıp kıpırdanır, gezer, dolaşır, kaynar,
En sevgili ölülerime çullanırlar.
Köhne bir odayım solmuş güllerle dolu,
Acıklı eski pasteller, soluk Boucher'ler
Boş esans şişesindeki kokuyu emer.[208] (*KÇ*, s. 132)

Benjamin ıskartaya çıkartılmış bütün bu nesnelerin Baudelaire'in boşluğu için bir metafor değil, kaynağı olduğunu göstermeye çalışır.[209]

Şöyle bir not düşer: "Şunu oturtalım: Jeanne Duval Baudelaire'in ilk aşkıydı."[210] Sonrasında Baudelaire'in metresi olan fahişe Jeanne Duval gerçekten onun ilk aşkıysa, bu durumda meta deneyimi şairin olgun arzusunun ta kökeninde yatmaktadır. Duval kendisi için yazılan şiirlerde şeyleşmiş, hareketsiz, inorganik —ve dolayısıyla kalıcı— görünür. Benjamin şu notu düşer:

Fetiş:
"Hoş bir madenden yapılmış kaygan gözleri
Erden bir meleğin sfenksle buluştuğu,
Her şeyin çelik, ışık, elmastan oluştuğu.

Bu garip, simgesel gövdenin içinde, bak,
Faydasız yıldız gibi parlıyor, sonsuza dek
Kısır ve dölsüz kadının soğuk görkemi."[211] (*KÇ*, s. 55)

Ve yine: "Ah karakehribar gözlü heykel, bronz yüzlü büyük melek!"[212]

Bu tür imgeler cinsel hazzın "rahatlıkla [*Gemütlichkeit*] hiçbir şekilde uzlaşmaz" olduğunu gösterir.[213] Baudelaire'in Jeanne Duval'le uzun soluklu ilişkisi onun bir insanla kurduğu en mahrem ilişkiydi. Fakat "organik olana ciddi tepkisi"[214] ile ona duyduğu arzu nekrofiliyle iç içe geçer. Duval'i şöyle tarif eder: "'Kör ve sağır makine, eziyeti bereketli.'" Benjamin de şu yorumda bulunur: Burada "sadistçe fantazi mekanik yapılara meyleder."[215] "Sen, taptığım" (Jeanne Duval'e) üzerine Benjamin şunları yazar: "Hiçbir şiirde cinsellikle eros burada olduğu kadar karşı karşıya getirilmemiştir."[216] Son dizeleri:

Kadavraya üşüşmüş kurtçuklar korosu gibi,
Üstüne saldırırım, tırmanırım, binerim,
Taparım, vahşi hayvan, soğuyan bedenine!
Soğudukça daha bir artan güzelliğine![217] (*KÇ*, s. 52)

6

En eski meslek olan fahişelik modern metropolde bütünüyle yeni nitelikler edinir:

Fahişelik kitlelerle mitik iletişim olanağı yaratır. Fakat kitlelerin ortaya çıkışı kitle üretiminin ortaya çıkışıyla eşzamanlıdır. Keza fahişelik de bizim en mahrem kullanım alanımıza ait nesnelerin giderek kitle malları haline geldiği bir yaşam alanında hayatta kalma olanağını içeriyor görünür. Büyük şehirlerdeki fahişelikte kadının kendisi bir kitle malı haline gelir. Baudelaire'in [antik döneme ait] ilk günah öğretisini algılayışına gerçek anlamını veren tam da büyük şehir yaşamının bu tümüyle yeni işaretidir.[218]

Modern fahişe, kendi "bireysel ifadesi"ni kamufle eden ve onu tanımlanabilir bir tipleme olarak ambalajlayan modalardan ve makyajdan ötürü, "gerçek anlamıyla" bir kitle malıdır: "bu nitelik sonrasında dergideki üniformalı kızlar örneğinde de görülebilir."[219] Benjamin şu yorumda bulunur:

Baudelaire'in nazarında belirleyici olanın fahişeliğin bu yönü olduğunun en başta gelen göstergelerinden biri de şudur: Şiirlerinde fahişeleri zikrettiği pek çok örnekte arka planda hep sokak olmasına karşın, tek bir gün kerhane yoktur.[220]

Kitlesel üretilen eşyanın kendi albenisi vardır.[221] Benjamin şu gözlemde bulunur: "Taklitlere yol açan yeni imalat yöntemleriyle beraber metalara yanılsamalı bir görünüş [*Schein*] yerleşir."[222] Nitekim Baudelaire de bu hususta şerbetli değildi, o da kendinden geçiyordu. Şöyle yazar: "'Kalabalığın içinde olmanın hazzı sayıların çoğalmasının verdiği zevkin [*jouissance*] gizemli bir ifadesidir.'"[223] Fakat Baudelaire'in "stratejik konuma sahip"[224] şiiri "Yedi İhtiyar" da kalabalığın bu haz verici görünüşü çekip alınır: Şiir, der Benjamin, kitlesel üretimin insani fizyonomisini ortaya koyar. "Endişe

dolu fantazmagorya", "iğrenç görünüşlü bir ihtiyar adamın yedi kez tekrarlanmış hayaleti" biçimini alır.[225]

> Beli büküktü değil de kırılmıştı düpedüz,
> Bacaklarıyla tam bir dik açı halindeydi,
> Bu görünüme bir de bastonu eklerseniz,
> Adım atışlarıyla, şekliyle, karşımdaki
> Sakat ya da Yahudi üç ayaklı bir hayvan.
> [...]
> Ardından bir benzeri: sakal, bel, baston, gözler,
> Kılık aynı ve aynı cehennemden doğmuştu,
> Bu çarpık hayaletler, bu yüz yıllık ikizler
> Bilinmez bir hedefe doğru yol alıyordu.
> Hangi iğrenç tuzağın, komplonun kurbanıydım?
> Alay mı ediyordu benimle kambur felek?
> Önümden, her dakika ve tam yedi kez, saydım,
> Bu uğursuz ihtiyar çoğalıp geçti tek tek.[226]

Tüm o iğrenç eksantrikliklerine karşın, "meteliksiz" ihtiyar adam da meta-kadın kadar sanayi şehrinin mükerrer bir "tipleme"sidir (Şekil 6.8) ve Benjamin doğrudan bir bağ kurar: "'Yedi İhtiyar, [...] Revü kızları."[227] Her ikisi de "kapitalizmin üst aşamasında meta üretiminin diyalektiği"ni ifade eder:[228] Yeninin şok ediciliği ve sürekli tekrarı.

Benjamin kitlesel eşyanın neden genellikle endişe kaynağı olduğunu şöyle açıklar:

> Bu şekilde ["Yedi İhtiyar"da olduğu gibi] her-zaman-aynı olarak çoğaltılmış haliyle temsil edilen birey, en tuhaf özelliklerini harekete geçirmiş olmasına karşın tipin büyülü çemberini kıramayacak olan şehir sakininin endişesine delalet eder.[229]

Ve özel olarak Baudelaire hakkında şunları söyler:

> Baudelaire'in eksantrik özellikleri kendi yaşam biçiminin birey-üstü zorunluluğunu ve belli bir raddeye kadar kendi yaşam çizgisini, tabiri caizse, utancından ötürü saklamak için kullandığı bir maskeydi.[230]

Baudelaire'in bohemce eksantriklikleri uyuşmazlık karşıtı hareketler olduğu kadar, aynı zamanda ekonomik zorunluluklardı da.[231] Pa-



6.8 "Dansçı Kızlar", Berlin, Weimar Dönemi.

zarın ortaya çıktığı yeni koşullarda şiirsel "özgünlük" de en az sanayi üretiminin kitlesel malları kadar "*aura*" kaybının kurbanıydı. Benjamin'in iddiasına göre, Baudelaire'in öncesinde görmezden geldiği parçası "Hâlelerin Sökülüşü", "yabana atılmaması gereken" bir öneme sahiptir, çünkü şiirsel dehanın konumunun değiştiğini ve "şok deneyimi yoluyla *aura*'ya yönelik bir tehdit"[232] oluşturduğunu kabul eder. Bu parçada Baudelaire çamurlu bir sokak kaldırımında hâlesini kaybetme hikâyesini anlatır. Trafiğin "hareketli karmaşası" nda boynunu kırma riskiyle karşılaşmamak için halesini orada bırakır ve "kötü bir şair"in alıp "kendini bununla donatabileceğini" söyleyerek kendi kendine eğlenir.[233] Benjamin şöyle yazar: "Hâlenin kaybedilmesi herkesten önce şairi ilgilendirir. Kendi kişiliğini pazarda sergilemek zorunda kalacaktır"[234] — oysa "*aura* sergisi" şimdiden sonra "beşinci sınıf şairlerin meselesi"[235] haline gelecektir.

Baudelaire'in şiirinde *aura*'nın olmayışının nesnel bir kaynağı vardır: "Kitlesel eşya Baudelaire'in gözlerinin önünde model olarak duruyordu."[236] Baudelaire'in şiiri yıldızların bile bunun etkisinden kurtulamadığının tanığıdır: "metanın bulmacalı imgesi" olarak yıldızlar "büyük kitleler halinde her-zaman-aynı-olandır."[237]

Benjamin Baudelaire'in semalarında "yıldızların geri çekilişini"[238] uzaklık büyüsünün reddine ve yanılsamalı görünüşlerin yokoluşuna bir örnek olarak görür. "Baudelaire'de yıldızlar hakkındaki ana pasajları" listeleyen Benjamin, genellikle yıldızların yokluğunun konu edildiğini yazar ("karanlık gece"; "yıldızsız geceler" vs.).[239] Yıldız ışığının kentin aydınlığıyla karşılaştırıldığında sönük kaldığı "Gecenin Alacakaranlığında" şiirine göndermede bulunur:[240]

> [...] Kötücül iblisler de akşamları uyanır,
> Uçup vururlar panjurlara ve sundurmaya
> Rüzgârın kahrettiği ışıklar arasında
> Nasıl, düşman, yumrukla yol açarsa kendine,
> Hava kararDığında, Fuhuş da, işte öyle
> Karanlık sokaklarda lambalarını yakar.[241] (*KÇ*, s. 171)

Aura'nın karakteristik özelliği, "eşsiz uzaklık olgusu"[242] dışında, "bakışa karşılık verildiği"[243] hissidir. Baudelaire'in imgeleri tam da bunu reddetmektedir:

Gözler vardır, bilirim, hüzünlü bakışları
...
Ey gök, senden daha boş ve daha derin gözler![244] (*KÇ*, s. 180)

Yine başka bir yerde:

Işıldayan dükkânlar gibi yanan
...
Gözlerin kullanır başka erkin yasasını.[245] (*KÇ*, s. 53)

Şair "bakışa karşılık vermeyen boş gözlere müptela olmuştur ve yanılsamaya kapılmadan bunların egemenliğine boyun eğer."[246]

"Psikenin ekonomisinde kitlesel mal saplantılı bir fikir olarak karşımıza çıkar."[247] Benjamin "birkaç temel durumun Baudelaire üzerinde sahip olduğu etki"den bahsedecektir: "[...] Görünen o ki ana motiflerinden her birine en az bir defa geri dönmek gibi bir saplantısı vardı."[248] *Kötülük Çiçekleri*'nin yapısını belirleyen "şiirlerin ustaca düzenlenmesi, hele hele gizli bir anahtar" değil, budur.[249] Bu tekrarın kaynağında "Baudelaire'in kendi sıkıntı dolu deneyiminin izini taşımayan her türlü lirik temanın dışarıda bırakılması yatmaktadır."[250] Ayrıca Baudelaire bu iç psikolojik özelliği pazarda bir avantaja dönüştürür. Şiirin özellikle zayıf bir meta olduğu[251] edebiyat pazarında rekabet etme çabası içinde, kendi eserini diğerlerinden ayırması gerekiyordu.[252] "Bir *poncif* [basmakalıp; klişe] yaratmak istiyordu. Lemaitre başarılı olduğuna ikna etmişti onu."[253]

> Baudelaire —metanın doğasını derinden deneyimleyerek— pazarı nesnel bir otorite olarak tanıyabilmiş ya da tanımaya zorlanmıştır [...]. Belki de pazara-yönelik olan ve tam da bu olgu sayesinde (bir *poncif* yaratmak için) başka bir dönemde olduğundan daha özgün olan bir özgünlük tasavvur etmiş ilk kişiydi. Bu yaratının içinde belli bir müsamaha da vardı. Baudelaire kendi şiirlerine bir yer açmak ve aklında bu amaçla rekabeti [...] bastırmak istiyordu.[254]

Baudelaire'in saplantısı, "uzmanlık alanı"[255] (hatta alamet-i farikası[256]) "'yeninin duyumlanışıydı.'"[257] Benjamin "Baudelaire'in nazarında *nouveauté*'nin paha biçilmez değeri"nden bahseder. "Yeni yorumlanamaz ya da mukayese edilemez. Sanatın nihai siperi olur."[258] Yeniliği "en büyük değer" yapmak Baudelaire'in 1852'de benimse-

diği estetik konum olan *sanat için sanat*'ın stratejisiydi.[259] Fakat ironiktir, "sanatsal direnişin son hattı" bunu tehdit eden meta biçimiyle yakınlaşmıştır: Yenilik "yanlış bilincin özüdür, onun yorulmak bilmez öznesi de modadır."[260] Yenilik "her-zaman-aynı-olanın görünüşünde bir aynadaki başka bir ayna olarak yansıyan yeninin görünüşüdür."[261] Aynı zamansallık diyalektiği Baudelaire'in kendi duyarlılığında saklıdır.

Baudelaire "nostalji nedir bilmez."[262] Ayrıca ilerlemeyi de reddeder:

> Baudelaire'deki "yeni"nin hiçbir şekilde ilerlemeye katkıda bulunmaması çok manidardır. ... Her şeyden önce özellikle nefret duyarak, kâfirce, yalnızca basit bir hata değil, yanlış bir öğreti olarak ifa ettiği "ilerlemeye olan inançtır."[263]

Dolayısıyla Baudelaire'in kendi çağının fantazmagoryasına karşı yıkıcı saldırısının amaçları arasında "sürekli" tarihsel ilerlemenin "uyumlu öncephesi" de vardır. Bunun yerinde, şiirlerinde ifade edilen (Proust'un sözleriyle) "'zamanın tuhaf bölümlenişi",[264] "boş zamanın"[265] şoku andıran, her biri bir "'ikaz sinyali'"[266] gibi olan dilimleri vardır. Baudelaire'in "sıkıntısı şimdiki anla henüz yaşanmış an arasına bir yüzyıl koyar".[267]

Süreklilik olmadan, geleceğe inanç olmadan, Baudelaire'in "'seyahat tutkusu, bilinmeyene, yeni olana duyduğu tutku, ölümü hatırlatan şeyin tercih edilmesi'" halini alır.[268] *Kötülük Çiçekleri*'nin son şiiri ("Seyahat") — "Ah ölüm, ihtiyar kaptan, vakit tamam! Demir al!' Avare Ölüm'ün son seyahati. Hedefi: Yenilik."[269] Hatta: "Bugünkü gibi olan insanlar açısından, tek bir köklü yenilik vardır — ve bu her zaman aynıdır: Ölüm."[270] "Sıkıntıyla dolu bir insan için, tarihin aşkın öznesi mezara konmuş insandır."[271]

Benjamin "mümkün olan her türlü vurguyla" Baudelaire'in modern zamansallık algısının eşsiz olmadığını, "ebedi tekrar düşüncesinin Baudelaire, Blanqui ve Nietzsche'nin dünyasına hemen hemen aynı zamanda daldığını," kanıtlamak ister.[272] Böylece: "Baudelaire'in kendi dünyasından kovduğu yıldızlar tam da Blanqui'de ebedi tekrar sahnesi halini alır"[273] ve bu bir "kozmos alegorisi"[274] olarak "tarihin kendisinden bir kitle malı üretir."[275] Kapitalizmin üst aşamasının bu üç figürünün ortak yönleri yalnızca yanılsamaya

sahip olmamaları değildir; siyasal bir yanıt verme konusunda da yetersizdirler. Nietzsche'de nihilizm ve "yeni hiçbir şey olmayacak"[276] düsturu; Blanqui'de darbecilik ve son kertede kozmolojik umutsuzluk[277]; Baudelaire'deyse "rüzgâr ve yağmura karşı savaşan birinin kudretsiz hiddeti."[278] Blanqui'yle birlikte komploculuk siyasetine varan bir siyasal anlayışa sahip olmayan Baudelaire'in nihai konumu, hiddetin tevekküle dönüştüğü bir konum olacaktır:

"Bense, eylemin rüyaya kardeşlik etmediği
Bu dünyamızdan göçmekten çok memnun olacağım.[279]

7

Baudelaire'in siyasal konumunu anlamak için kilit öğe "taşlaşmış huzursuzluktur", ("*erstarrte Unruhe*"), yani "gelişim nedir bilmeyen" kesintisiz rahatsızlıktır: "Taşlaşmış huzursuzluk Baudelaire'in kendi yaşamının imgesinin de formülüdür..."[280] Alegorik algının da benzer şekilde komplocu siyasal eylem anlayışıyla (saray entrikacılığı[281]) birbirine bağlı olduğu Barok çağda, "taşlaşmış huzursuzluk imgesi"ni "'kafatasları mekânının perişan karışıklığı'" sağlıyordu.[282] Fakat kapitalizm deneyimine özgü olan Barok'un dış doğada bulduğu boşluk şimdi iç dünyayı işgal etmektedir. Böylece: "Barok alegori, cesedi yalnızca dışarıdan görür. Baudelaire ise bunu içeriden de görür."[283] Bu demektir ki ruhun ölümünü hâlâ yaşamakta olan bedende deneyimlemiştir ve maddi tarihi "hâlâ *rigor mortis*'e batmakta olan"[284] bir dünya olarak okumuştur. Bu Baudelaire'e göre, "Strindberg'in düşüncesi"nin bağlayıcı olduğu anlamına gelir: "Cehennem önümüzde duran bir şey değildir, *buradaki bu yaşamdır.*"[285]

Farklılık Baudelaire'in aşağıdaki olaya tepkilerini açıklamamıza yardımcı olur. Hyacinthe Langlois'nın ölüm dansının tarihi konusundaki kitabında, on altıncı yüzyıla ait ahşap gravür baskıdan (Şekil 6.9) etkilenen Baudelaire, 1858'de Bracquemond'dan bunu model alarak *Kötülük Çiçekleri*'nin ikinci baskısı için bir kapak resmi yapmasını ister.



6.9 On altıncı yüzyıl ahşap gravür. Baudelaire bunu *Kötülük Çiçekleri* kitabının ikinci baskısının kapağı için model olarak seçmişti.

[Baudelaire'in] talimatları: "Kollar ve kaburgaların gövde görevi gördüğü, çarmıhta iyice gerilmiş kolların yaprak ve tomurcuk verdiği, tıpkı bir limonlukta olduğu gibi küçük kaplarda aralıklarla dizilmiş birkaç zehirli bitkiyi koruduğu bir ağaç oluşturan iskelet."[286]

Bracquemond'un tasarımı (Şekil 6.10), modeldeki ana imgeye oldukça sadık olmakla birlikte, Baudelaire'in hiç hoşuna gitmez. Benjamin şöyle yazar:

Bracquemond besbelli ki zorluklar çıkarmış ve şairin meramını yanlış anlamıştı; çünkü iskeletin leğen kemiğini çiçeklerle örtmüş, kollarına da ağaç dalı muamelesi yapmamıştı. Dahası Baudelaire'e göre sanatçı ağacı andıran bir iskeletin neye benzemesi gerektiğini bilmiyordu, dahası ahlaksızlıkların çiçek gibi sunulacağını göremiyordu.[287]

"Sonunda şairin Bracquemond tarafından yapılmış bir portresi tercih edildi"[288] ve projeden vazgeçildi. Fakat 1866'da bu tasarı Félicien Rops tarafından Baudelaire'in *Epaves*'ının kapak resmi olarak tekrar ele alındı. Baudelaire yeni versiyonu (Şekil 6.11) başarılı bulmuş ve onay vermişti.

"Dünyanın akışını kesintiye uğratmak — bu Baudelaire'in en büyük isteğiydi,"[289] ve bu anlamda Barok alegoricilerin pasif melankolisinin ötesine geçmişti. "Baudelaire'in alegorisi —Barok'un aksine— bu dünyaya dalıp onun ahenkli yapılarını yıkıntılar içinde bırakmak için gerekli kızgınlığın izlerini taşır."[290] Fakat Baudelaire bunda başarılı olduysa ve Hıristiyanlıktaki manevi diriliş çözümünü reddederken yeni doğaya Barok alegoricilerin eski doğaya bağlılıklarından daha çok bağlı kaldıysa,[291] "yıkıntılara tutunmak"[292] dışında bir yol bilmediği içindi.

Baudelaire'in yıkıcı dürtüsü hiçbir yerde çöküşte olandan kurtulmakla ilgilenmez. Bu, ifadesini alegoride bulur ve gerici eğilimini oluşturan da budur. Fakat diğer yandan tam da yıkıcı gayreti içinde, alegori her "verili düzen"den (bu ister sanat olsun ister yaşam) sanki bütünselliğin ya da organik olanın dönüştürücü düzeninden çıkar gibi çıkan ve onu katlanılabilir kılan yanılsamalı görünüşün defedilmesiyle ilgilenir.[293]

Pasajlar projesinde Benjamin'in kendisi de mite karşı alegoriden yararlanmıştı. Fakat bunun "gerici eğilimi"nden de haberdardı. *Pasajlar* Barok Hıristiyan alegoricilerinin manevi aşkınlığının içerdi-



Şekil 10 *Kötülük Çiçekleri*'nin kapağı için eskiz, Bracquemond, 1859-60. Baudelaire tarafından geri çevrilmiştir.



6.11 Baudelaire'in *Epaves*'ının kapağı, tasarım Félicien Rops, 1866.

ği "doğaya ihanet"ten olduğu gibi, metanın tarihsel deneyiminin boşluğunu ontolojileştiren Baudelaire ve çağdaşlarının siyasal tevekkülünden de (hep-aynı-olarak yeni) uzak durmak zorundaydı. Maddi dünyayı kurtarmak için Baudelaire'in "alegorik amacı"ndan çok daha fazla şiddet gerektiğini kanıtlamaya ihtiyacı vardı.

Felaket kavramında sunulduğu şekliyle tarihin akışı, aslında, düşünen bir insan üzerinde, bir çocuğun elinde, her dönüşüyle yeni bir düzen verilen her şeyi göçerten kaleydoskoptan daha fazla bir iddiaya sahip değildir. Bu imgenin adilliği sağlam temellere sahiptir. Hükümdarların kavramları her zaman ayna olmuştur; bunun sayesinde bir "düzen" imgesi tesis edebilmişlerdir. — Kaleydoskop parçalanmalıdır.[294]

Üçüncü Kısım

Giriş

1

Pasajlar'daki Baudelaire başlıklı *Konvolut* "J", *Konvolut*'lar içinde en hacimli olanıdır; projenin toplam materyalinin yüzde yirmisini bu oluşturur. Benjamin'in 1920'lerin sonlarında başladığı bu kısım[1] daha sonra adeta kendi bağımsız yolunu tutmuş gibidir. Benjamin 1937'de Baudelaire hakkında, *Pasajlar*'ın "minyatür bir modeli olarak"[2] geliştirdiği ayrı bir kitap tasarlamıştı. Bu proje Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden mali destek aldı ve Benjamin çalışmanın orta kısmını 1938 güzünde tamamladı. Bu kısım bugün kötü bir şöhrete sahip olan üç bölümlü "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Paris'i" denemesidir; Adorno, Enstitü adına görüşlerini bildirirken bunu kıyasıya eleştirmiştir. Adorno'nun bu denli başarısız gördüğü husus imgelerin ve yorumların montaj gibi yan yana getirilişidir — Benjamin'in anlayışının mihenktaşı. Adorno'nun iddiasına göre, "basit olguların şaşkınca sunuluşu" teorik (diyalektik) dolayımdan yoksundur.[3] Denemeyi yeniden yazması istenen Benjamin yalnızca "Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine" başlığı altında yazının orta kısmını ("Avare" – *Flâneur*) gözden geçirir. Enstitü epey değiştirilmiş ve hatta daha "teorik" diyebileceğimiz bu versiyonu —"kitabın" orta kısmının ortası— 1939'da müthiş bir heyecanla kabul eder. Bugün *Pasajlar* materyali yayımlanmış olduğundan, içinde muazzam sayıda olgu, Baudelaire denemesinin o çok eleştirilmiş ilk biçiminin gerçekte Pasajlar projesinin sonunda alacağı halin "minyatür bir modeli" olmaktan çok daha fazlası olduğu tartışmasız görülebiliyor. Bu nedenle meselenin en umut kırıcı yanı, Benjamin'in geliştirmeye çabaladığı inşanın özgünlüğünü Adorno'nun ilkesel olarak reddetmiş olmasıydı.

İlk Baudelaire denemesinin modeli andıran doğasını savunma gerekçeleri aslında Benjamin'in George Bataille'e emanet ettiği ve şimdi Bibliothèque Nationale'de Bataille arşivinin parçasını oluşturan dosyaların yakın dönemde keşfedilmesiyle güçlenmiştir.[4] Bunların arasında Baudelaire kitabının ayrıntılı planını içeren bir dosya da vardır. Temalara denk düşecek şekilde ayarlanmış başlıklar altındaki uzun listelerde ("Alegori", "Usanç", "Fahişe", "Edebiyat Piyasası", "Metalar", "Ebedi Tekrar", vs.) Benjamin *Pasajlar* parçalarını tanımlayıcı harfler ve sayılarla ayrı ayrı düzenlemiş, *Konvolut* J'yi taramış ve projenin ayrı parçalarının bazılarından da bir şeyler eklemiştir. Kabaca düzenlenmiş bu listeler Baudelaire "kitabının" yapılandırılmasında bir ara aşama olarak tasarlanmıştır.[5] Benjamin 1938 yazında bunları tekrar ele aldığında aslında ilk Baudelaire denemesini inşa ediyor olduğundan, bunların sayısını (kabaca yarı yarıya) azaltmış ve üç kısımlı bir şema haline getirmiştir. Ardından ikinci kısmın şeması üzerinde daha da çalışmış ve tamamlanmış "Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Paris'i" denemesiyle tamamen uyuşan bir düzen içinde maddeleri düzenlemiştir (oysa ikinci Baudelaire denemesi için dosyada böyle bir şema yoktur[6]). Bu ilk deneme aslında *Pasajlar* parçaları arasında o kadar az teorik harç kullanarak inşa edilmiştir ki deneme alçıpan gibi durmaktadır. Nitekim Adorno da bütünün biçimini yöneten (kendisi açısından üzücü) montaj ilkesini doğru teşhis etmişti.

Bataille'in arşivindeki dosyaların tamamlanmış bir *Pasajlar*'ın planlarını içerdiği spekülasyonu fos çıktı.[7] Fakat Baudelaire projesinin Benjamin'in çabalarında ne denli önem kazandığı hâlâ önemli bir tartışma konusudur. Michael Espagne ve Michael Werner arşivdeki dosyalarla ilgili olarak hazırladıkları etraflı raporda,[8] güçlü bir argümanla, Benjamin'in Baudelaire incelemesinin "başarısız"[9] *Pasajlar* çalışmasının yerini almasını istediğini yazarlar. Argümanlarını *Pasajlar* materyalinin bu denli önemli bir kısmının Baudelaire notlarına sızmış olmasına dayandırıyorlar. Fakat bu materyalin büyük çoğunluğu "J"den gelirken, diğer otuz beş *Konvolut* görece az sayıda örnek tarafından temsil edilmiştir (eğer edilmişse). Ayrıca Fourier, Grandville ve Haussmann gibi 1935 ve 1939 sunumlarında Baudelaire kadar önemli bir yer tutan tarihsel figürler neredeyse hiç temsil edilmemiştir. Dahası Espagne ve Werner, Pasajlar

projesi terk edildiyse, Benjamin'in neden 1937-40 arasında yalnızca "J"ye değil, *Konvolut*'ların otuzaltısına da malzeme eklemeye devam ettiğini, hatta büyük projeyi bırakıp[10] bunun yerine genel olarak "tarihsel durum"a, özel olarak da Benjamin'in ekonomik kötü durumuna işaret etmek için ne tür bir mücbir *entelektüel* dürtü olduğunu cevaplayamazlar.[11] Bu durum bizi Baudelaire denemesinin *Pasajlar* maddelerini istilasının özel bir şey olduğunu varsaymaya iter; oysa Benjamin 1927'den sonra Pasajlar projesiyle doğrudan ilişkili olmayan (hatta bundan "çalmayan") çok az şey yazmıştır; kimi zaman farklı bağlamlarda ya da metinlerde aynı alıntıyı ya da fikri çok farklı amaçlarla tekrar kullanmıştır. *Pasajlar* dosyaları Benjamin'in araştırmasının ve fikirlerinin işler sözlüğüydü ya da daha doğru bir ifadeyle, belge niteliğinde parçaların tarihsel antreposu ve buna destek olan teorik armatürlerdi. Benjamin otuzlarda bunlardan geniş kapsamlı edebi-felsefi eserlerini inşa etmiştir.[12]

Bataille arşivindeki dosyalar tüm bunları açıkça göstermektedir. Fakat Benjamin'in kendisinin *Pasajlar*'ı "başarısız" bir proje olarak düşündüğüne ya da Baudelaire incelemesinin bunun yerini almak üzere ortaya çıktığına ilişkin hiçbir kanıt yoktur. Diğer mevcut belgeler de bunu düşündürmemektedir. Bunun yerine Benjamin Ağustos 1938'de şunları yazarken (o sıralar tam da Baudelaire denemesini bitirmek üzereydi) bu ikisi arasındaki ilişki konusunda nettir: "Bu kitap 'Paris Pasajları'yla benzeş değildir. Fakat bu son isim altında toplanan bilgi verici nitelikteki materyalin önemli bir kısmını değil, bunun daha felsefi içerikte olan kısımlarının da bir bölümünü içermektedir."[13] Ertesi ay Horkheimer'e yazdığı ve denemenin bitmiş haliyle birlikte gönderdiği mektup çok daha açıktır[14]:

> Malumunuz olduğu üzere, Baudelaire çalışması [aynen böyle] başlangıçta "Pasajlar"ın bir bölümü olarak tasarlanmıştı, özel olarak da sondan bir önceki bölüm olarak. Dolayısıyla devam etmekte olan eseri formüle etmeden önce yazabileceğim bir şey değildi, dahası bu ön formülasyon olmadan da anlaşılabilir olmayacaktı. Baudelaire çalışmasının [Enstitü'nün] dergisinde yayımlanabileceği düşüncesini koruyordum, Pasajlar'ın bir bölümü olarak olmasa bile en azından azami kapsamda uzun bir deneme olarak. Ancak bu yaz döneminde daha mütevazı boyutlarda olan, ama Pasajlar projesine olan sorumluluğunu da bir kenara bırakmayan bir Baudelaire denemesinin, ancak bir Baudelaire kitabının parçası olarak varlığa bürünebileceğini anladım. İlişikte, net bir şekilde koymak gerekirse bu tür üç dene-

me bulacaksınız — yani birlikte alındığında görece kendi kendine yeten ve Baudelaire kitabının ikinci kısmını oluşturan üç parça. Bu kitap "Pasajlar" projesinin belirleyici felsefi öğelerini yerleştirmeyi amaçlıyor, umarım kesin bir formülasyon içinde olur. İlk baştaki taslağın dışında "Pasajlar" tasarısını geciktirme şansı yüksek bir konu varsa, o da Baudelaire'di. Bu nedenle "Pasajlar" açısından temel olan gerek bağımsız gerek yapıcı öğelere yönelim konunun kendisinden çıkmaktadır.[15]

Benjamin'in söylediklerini kelimesi kelimesine alacak olursak, *Pasajlar* sıcaklığını hâlâ koruyan bir kaygı olduğu gibi, kendisinin de en büyük meşgalesidir ve Baudelaire kitabını bunun bir altbaşlığı olarak görmektedir, tersi değil.[16] Bir başka deyişle, Enstitü'den gelen bir "Baudelaire kitabı" teslim etme baskısı karşısında Benjamin yeni bir ad altında "Pasajlar" üzerine çalışmayı sürdürmüştür.

Planlanan Baudelaire kitabının ilk başta büyük bir eserin bir bölümü olarak tasarlandığını dikkate alırsak, her iki sunumun betimlemelerinde de bu denli yoğunlaşmış ve kısaltılmış olan bölümlerin her birinin kendi başlarına ayakta durabilecekleri, ve kuşkusuz durmalarının gerektiği noktaya kadar genişletileceklerini varsaymamız daha akla yatkın değil mi?[17] Benjamin bu olasılığı en az[18] iki durumda öngörmüştü: "Baudelaire bölümünün geçirmekte olduğu dönüşümün 'Pasajlar'ın ikisi hariç başka bir bölümü için olmamasına özen göstereceğim: Grandville ve Haussmann bölümleri."[19]

Artık on küsur yıllık bir araştırma olan bir çalışmanın tarihsel önemini geliştirmekte kendisine yer açmak için Benjamin'in "Pasajlar"ı bir dizi eser halinde —hepsi de aynı teorik armatür içinde— parçalaması olasılığı başarısız bir *Pasajlar* çalışmasına değil, aksine çok başarılı olmuş bir çalışmaya işaret etmektedir.

2

İlk Baudelaire denemesinin ilişiğinde Horkheimer'e gönderdiği mektubunda Benjamin bu denemenin yalnızca biçimsel anlamda "kendi kendine yeterli" olduğunu, çünkü "*tüm* kitabın felsefi temelini gözle görülür kılmadığını ve zaten bunun gerekli de olmadığını,"[20] yazar. Bu yalnızca kitabın bitiriş bölümünde gerçekleşecektir.[21] Kitabın üç parçası için planını tez-antitez-sentez şeklinde di-

yalektik bir şema içinde tarif eder: "Bu yapıda ilk bölüm sorunlar bütününü tarif eder: Alegorici olarak Baudelaire." İkinci kısım (ilişikteki deneme) "ilk bölümdeki estetik teori sorununa sırtını döner ve şairin toplumsal olarak eleştirel yorumuna girişir" — "başarısının sınırlarına işaret eden" bir yorum. Bu kısım "Marksist yorum için önkoşuldur, fakat tek başına başarmaz bunu." "Şiirsel Nesne olarak Meta diye adlandırılacak" üçüncü kısma kadar gerçek anlamda Marksist yorumlar başlamaz.[22] Benjamin'in Baudelaire incelemesinin teorik motiflerini geliştirdiği 1938 tarihli "Central Park" tan, kitabın "sonuna saklamak" istediği özgül sorunun ne olduğunu biliyoruz:

> En azından görünüşte, alegorici kadar zamanıyla uyumsuz bir tutum yüzyılın şiir kitabında [*Kötülük Çiçekleri*] en üst sırayı nasıl işgal edebiliyor?[23]

Okur bu alıntıyı hatırlayacaktır. 6. Bölüm'de Benjamin'in yanıtını ele aldığımız soru tam da buydu.[24] O halde *Pasajlar* ve Baudelaire "kitabı"nı o noktada birleştirmemiz doğru muydu? Benjamin bu soruya olumlu yanıt vermemiz için her türlü gerekçeyi sunar — üstelik *Pasajlar* projesinin bir kenara bırakıldığını ima etmeden. 1938'de Horkheimer'e, Baudelaire kitabında "eski 'Pasajlar projesi' nin ana teması olan yeni ve her-zaman-aynı'nın" ilk önce "işleneceği" üçüncü bölümün "diğerlerinden bağımsız bir grup motifi"nden bahseder.[25] Ve ertesi hafta Adorno'ya yazdığı mektupta devam eder: "Üçüncü kısmın özü bunun temel düşüncelerinin Pasajlar planının [düşünceleriyle] apaçık bir şekilde çakıştığını göstermektir."[26]

Espagne ve Werner "başarısız" olmuş *Pasajlar* şeklindeki tezleriyle uyumlu olarak Benjamin'in Baudelaire "kitabı" üzerine çalışmasının daha sonra 1939 sunumundaki önemli değişikliklere (bunlara, Blanqui metinlerini[27] ve "Fourier" ve "Louis Philippe"teki "kapsamlı değişiklikleri"[28] temel alan yeni bir giriş ve sonuç kısmının eklenmesi de dahildir) yansıdığını, bunun bütün projenin felsefi anlayışında temel bir değişikliği temsil ettiğini ve tüm yapıyı temelden sarsacak ciddiyette iç çelişkilere yol açtığını iddia etmektedirler. Özellikle de "meta biçiminin sürekli fenomenolojisi" ile "diyalektik imgenin ima ettiği süreksizlik" arasındaki çelişkiye işaret etmektedirler.[29]

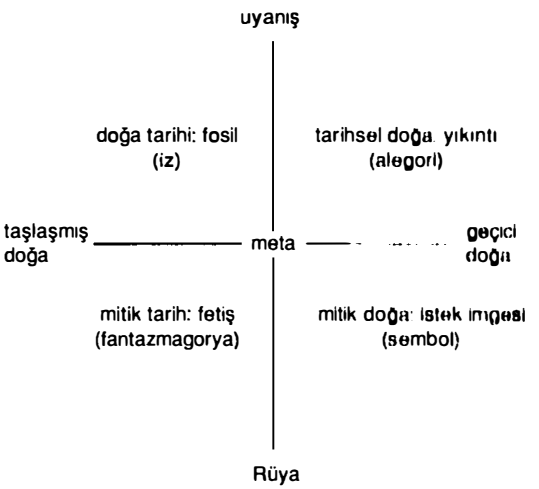
Burada belirleyici olan nokta bu çiftdeğerliliğin *yeni* olmamasıdır. Bunun kaynağında Pasajlar projesine başından beri musallat olmuş olan yorumlamanın tarihsel kutbuyla metafizik kutbu arasındaki gerilim vardır (bize *Trauerspiel* incelemesine yazdığı ilk notlardan birini hatırlatır: "Metafizik soruşturma ile tarihsel olan arasındaki yöntemsel ilişki: Tersyüz edilmiş bir çorap"[30]). Bu teorik çerçeve sorunlu olabilir,[31] ama bu hale birdenbire 1938'de gelmemiştir.

"Diyalektik imge" Hegelci kavram kadar mantık katmanına sahiptir. Birbirine karşıt öğelerin yan yana getirilmesi için gerekli eksenleri sağlayarak bunları billurlaştıran bir görme tarzıdır. Benjamin'in anlayışı (diyalektik imgenin aydınlattığı hakikat olarak tarihsel açıdan geçici olsa bile) özünde durağandır.[32] Felsefi fikirleri belki de en iyi şekliyle çelişkili terimlerin —bunların "sentez"i, çözüme doğru bir hareket değil, eksenlerinin kesiştiği noktadır— koordinatları olarak tasavvur edilebilecek uzlaşmaz ve geçici karşıtlıklar alanında görsel olarak irdeler. Aslında süreklilik/süreksizlik terimleri —ki bunların eşzamanlılığı Espagne ve Werner'in peşini bir an olsun bırakmaz— ilk *Pasajlar* notlarında hem antik hem de yeni olarak modernliğin diyalektik "optikleri" ile bağlantılı şekilde tam da birbiriyle kesişen eksenler olarak ortaya çıkar: Bunlar modern dünyanın "temel koordinatları" olarak görülmelidir.[33]

3

Bir an duralım ve Benjamin'in koordinatlar temelinde düşündüğü şeklindeki fikrimize biraz daha yakından bakalım. Kavramların "uç" biçimleriyle ortaya serilişi, birbirleriyle kesişen ve sıfır noktasında eksenel alanları çelişkili "anlar" olan bir "diyalektik imge" ortaya çıkaran birbirine karşıt eksen kutupları olarak canlandırılabilir. Biz Espagne ve Werner'in kuşkuculuğunun aksine bir koordinatlar örüntüsünün *Pasajlar*'ın tarihsel araştırmasının gözle görülmeyen yapısı olarak işlev gördüğünü, ve projenin görünüşte ayrı kavramsal öğelerinin yakınlaşmasını sağladığını öne sürecek kadar ileri gideceğiz. Bu koordinatların eksenleri bilindik Hegelci kutupsallıklarla gösterilebilir: Bilinç ve gerçeklik. Eğer sonlar karşıt uç-

Şekil D



lar olacaksa, gerçeklik eksenindekileri taşlaşmış doğa/geçici doğa diye adlandırabiliriz, bilinç söz konusu olduğunda ise sonlar rüya/uyanma olacaktır. Koordinatların çakıştığı sıfır noktasına 1935'e gelindiğinde projenin "orta-noktası"nda yer alan[34] "diyalektik imge"yi yerleştirebiliriz: Meta. Koordinatların her bir alanının metanın fizyonomik görünüşünün bir yönünü tarif ettiği ve bunun çelişkili "yüzler"ini gösterdiği söylenebilir: Fetiş ve fosil; istek imgesi ve yıkıntı. Alanların konumlanışında geçicilik işareti altında olanların onaylanması gerekecektir. Şekil D'de *Pasajlar*'ın bu görülmez iç yapısı gösterilmektedir.

Burada *fosil*, kök-tarih söyleminde metayı "kök-olgular"ın kalıntıları olarak adlandırır. Tüketici dinozorlar ve modern buz çağlarının ilk, metaforik kök-manzarasının ardından bile, Benjamin fosilin fizyonomisini "iz" (*Spur*)[35] düşüncesinde devam ettirir; nesnelerin damgası burjuva iç mekânlarının peluşunda ya da kutu ve kılıflarının kadife kaplamalarında özellikle görülebilir (—burada kök-tarih bir detektif hikâyesine dönüşür, ipucu da tarihsel "iz"dir). *Fetiş* tarihin tutuklanmış biçimi olan mitik fantazmagorya olarak

metanın kilit sözcüğüdür. Yeni doğanın şeyleştirilmiş biçimine tekabül eder; her-zaman-yeni olan yeni'nin modern cehennemine mahkûm edilmiştir. Fakat bu fetişleştirilmiş fantazmagorya aynı zamanda sınai doğanın insani, sosyalist potansiyelinin dondurulmuş şekilde içinde yattığı ve bunu uyandırabilecek kolektif siyasal eylemi bekleyen biçimdir. *İstek imgesi* bu potansiyelin geçici, rüya biçimidir. Bunun içinde arkaik anlamlar, uyanmanın "diyalektiği"ni öngörerek geri döner. Baudelaire'in alegorik şiirlerinde kasten yaratılan *yıkıntı*, geçmiş yüzyılın istek imgelerinin şimdide moloz olarak göründüğü biçimdir. Ama aynı zamanda gevşeyip dağılmış bina bloklarına (hem semantik hem maddi anlamda) göndermede bulunur; bunlar aracılığıyla yeni bir düzen kurulabilir. Koleksiyoncu, paçavra toplayıcısı[36] ve detektif figürleri fosil ve yıkıntı alanlarında aylak aylak dolaşırken, fahişe, kumarbaz ve avarenin eylem alanlarının istek imgelerinin ve bunların fantazmagorik biçimi olarak fetişin alanları olduğunu gözden kaçırmamak gerek. Haussmann yeni fantazmagoryayı inşa eder; Grandville bunu eleştirel olarak temsil eder. Fourier'nin fantazileri istek imgeleridir, rüya sembolleri olarak ifade edilen öngörülerdir; Baudelaire'in imgeleri yıkıntılardır, alegorik nesneler olarak ifade edilen başarısız materyal.

4

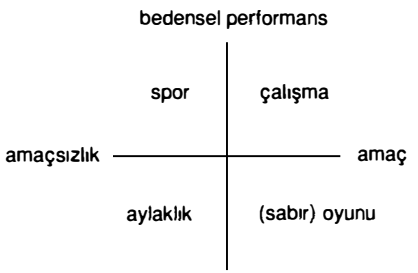
Okurun tahmin edebileceği üzere, bu koordinatlar imgesi önceki dört bölümdeki *Pasajlar*'ın tarihsel malzemesinin sunumunun temelini oluşturmaktadır. Buluşsal bir şema olarak, Pasajlar projesinin yoğun ve çoklu öğelerinin süreklilik ve bütünlülükle, "süreksizliğin" karşıt kutupsallığına şiddet uygulamadan ele alınmasına olanak verdiği için benimsenmiştir. Aslında *Pasajlar*'da bu koordinatlar yoktur. Bu tür bir yapı sanaldır, bariz değil. Fakat kaynaklar bize tekrar tekrar Benjamin'in ilk yıllarından itibaren bir düşünce tarzı olarak koordinatlarla düşünmeye alışkın olduğunu söylüyor. Scholem Benjamin'in genelde kendi yeni düşüncelerinden "koordinatlar sistemi" olarak bahsettiğini söyler.[37] *Trauerspiel* incelemesi *Trauerspiel* fikrini "doğanın ve tarihin benzersiz kavşağı" diye ta-

rif eder; bunun "farklılık noktası geçicilik"tir; fikirlerin genellikle öğelerin düzenlenebileceği bir "kavramsal alan"ı irdeleyen kutupsal öğelerden geliştiğini söyler. Fakat koordinatlara en erken ve en çarpıcı gönderme Benjamin'in 1919 yılında tamamladığı "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" başlıklı tezidir. Burada bilinçli olarak böyle bir yönelim olmasa da, bu tür düzenlemeleri görmeyi açıkça meşrulaştırır. Benjamin Romantiklerin sistematik olarak düşünmedikleri eleştirisine karşı şu yanıtı verir: "Düşüncelerinin sistematik eğilimler ve bağlantılar tarafından belirlendiği her türlü şüphenin ötesinde kanıtlanabilir":

[...] ya da en kesin ve doğruluğundan kuşku duyulamaz biçimde ifade etmek gerekirse, [düşüncelerinin] sistematik düşünce süreçleriyle *ilişkilendirilebileceğine*, aslında doğru bir şekilde seçilmiş koordinatlar sistemi haline getirilebileceğine olanak tanıdığı [kanıtlanabilir], Romantikler bu sistemi ister bizatihi tedarik etmiş olsun ister olmasınlar.[38]

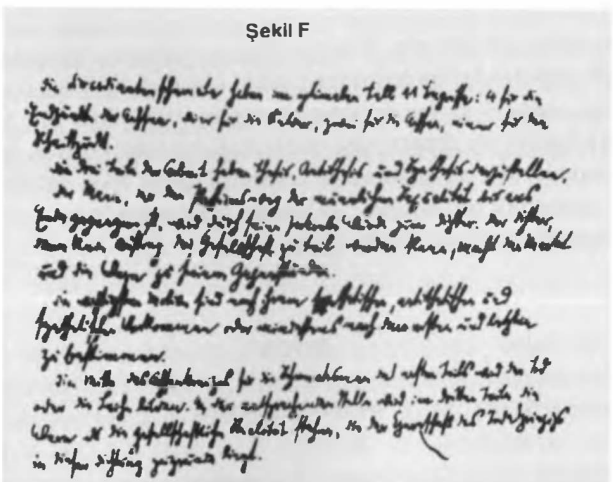
Bunu kabul ettiğimizde, Benjamin'in yayımlanmış eserlerinde, elimizde yalnızca bir koordinatlar sistemi olarak geliştirilen bir "fikir" örneği vardır,[39] ki bu da zaten önemsiz, entipüften bir örnektir. İkinci Baudelaire denemesinin notlarında bir bütün olarak denemenin armatürünü değil, fiziksel faaliyetin genel fikri dahilinde bir alan olarak tek bir motifin ("aylaklık / başıboşluk") kavramsal konumlanışını tarif etmektedir (Şekil E):[40]

Şekil E



Koordinatların ne "diyalektik imgeler" kavramını ne de Benjamin'in görsel düşünme şemasını tükettiği de kabul edelim.[41] Grafik D'deki koordinatlar sistemi için bunun ilk başta inşasını teşvik eden buluşsal değerden daha fazlasını iddia etmek için bir neden yoktur; yani 1927-40 arasında derlenen *Pasajlar* materyalinin tümünü tek bir kavramsal algılayış içinde bütünlüklü hale getirir —ve Benjamin'in kendisi bu tür "sistematik eğilimler"in keşfini yazar tarafından açıkça belirtilmediğinde bile teşvik etmiştir— en azından bunu kavramsal bir çerçeve olarak benimsediğinde *bu* yazara öyle gelmişti. Öncesinde sezgisel olarak kesin görünen şeyin dolambaçlı ama açık teyidini bulmak (daha ilginç olanı, tam da Espagne ve Werner'in baktığı yerde[42]) şaşırtıcı gelmiştir. Benjamin'in Bataille arşivindeki Paris elyazmaları içinde Baudelaire "kitabı"na aşağıdaki sözel betimi de içeren bir not da (Şekil F) —lütfen hatırlayın, Pa-

Şekil F



Koordinatlar şeması *en uygun durumda* 11 kavram *içerir*: Dördü eksenlerin sonu için, dördü alanlar için, ikisi eksenler için, biri kesişim noktası için.

Eserin üç parçasının bir tezi, antitezi ve sentezi vardır.

Erkek cinselliğinin tutku yolunu tepen adam kutsal değeri şair olmak olan biri olarak geri döner. Kendisine hiçbir toplumsal görev hamledilemeyecek olan şair, pazarı ve metayı kendi nesneleri haline getirir.

Ölüm, ya da ceset, ilk bölümün şematikliği için kesişen eksenlerin ortasını oluşturacaktır. Üçüncü bölümde buna karşılık gelen pozisyonda ise bu şiirdeki ölüm ilkesinin hâkimiyetinin altında yatan sosyal gerçeklik olarak meta yer alacaktır.

sajlar projesinin "minyatür modeli"— vardır: "Koordinatlar şeması en uygun durumda 11 kavram içerir: Dördü eksenlerin sonu için, dördü alanlar için, ikisi eksenler için, biri kesişim noktası için."[43] Ve dahası: Kitabın "üçüncü bölümü"nün "şematikliği" için (lütfen anımsayın, bunun Pasajlar projesi düşünceleriyle "bariz yakınlaşması"nı gösterecekti), kesişen eksenlerin ortasında 1934'ten beri Pasajlar projesinin "orta noktasında" yer alan o imge olmalıydı: "Meta".

5

Fakat bu tür bir kavramsal taslak *Pasajlar*'ın ikinci zamansal seviyesini ele alana kadar gerçekten anlamlı değildir: Benjamin'in kendi tarihsel dönemi. *Pasajlar*'ın tüm incelikli yapısı on dokuzuncu yüzyılı Benjamin'in "şimdisi"ne bağlayan zamansal eksen dahilinde görülmelidir — simgesel temsili tarih felsefesine ve tarihsel imgeyi siyasal eğitime dönüştürerek patlayıcı içeriğiyle diyalektik imgeler sunar. Bu tarihsel eksenin yeniden yapılandırılması aşağıdaki üç bölümde ele alınacak.

7

Felsefe mi Bu?

1

Bu eser nasıl yazıldı: Kerte kerte, tesadüfün ne şekilde olursa olsun açtığı her küçük alanda ve her zaman tehlikeli yüksekliklere tırmanan ve başı döner korkusuyla (ama aynı zamanda kendisine amaç için açılan panoramanın tüm gücünü saklamak için) bir an bile başka bir yere bakamayan biri gibi.[1]

Adorno 1935'te Benjamin'e Pasajlar projesini "tarihsel-sosyolojik bir soruşturma olarak değil", "senin kullandığın dar anlamıyla *prima philosophia*" olarak görmek istediğini yazar:

Ben Pasajlar projesini yalnızca senin felsefenin merkezi olarak değil, bugün felsefi olarak dile getirilebilecek şeylerin belirleyici standardı olarak görüyorum; tek kelimeyle *chef d'oeuvre* (başyapıt), başka bir şey değil ve her açıdan o kadar belirleyici ki —kişisel olarak da, yani başarı bakımından da— eserin içsel vaadinde herhangi bir azalmayı ve bu suretle kategorilerinden birinin feda edilmesini tam bir felaket ve hiçbir şekilde iflah olmaz diye göreceğim.[2]

Brecht'in etkisinden kaçınmak yetmez.[3] Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ne teorik "tavizler" de benzer "bir talihsizlik"[4] olacaktır. Ayrıca Adorno Benjamin'i uyarmış ve Enstitü'den gelen mali destek diğer makaleler için kabul edilebilir olsa da bu çalışmada kabul etmemesini söylemişti.[5]

Ertesi hafta Gretel Karplus Berlin'den yazdığı mektupta Adorno'nun kaygılarını hatırlatan sözler sarf eder:

Şimdi gönlümden en çok geçen şey: Pasajlar projesi. Geçen eylül ayında Danimarka'da konuştuklarımızı hatırlıyorum da şu anda planlarından hangisini hayata geçirdiğini bilmediğimden çok şaşkınlık içindeyim. Fritz'in [Enstitü'nün Pollock'u] notların [yani, Benjamin'in Pollock'la yazmak için

daha yeni sözleştiği projenin sunumu] en büyük destekçisi olması şaşırtıcı; *Zeitschrift* [Enstitü'nün dergisi] için de bir çalışma hazırlamak var mı kafanda? Ben bunu çok tehlikeli buluyorum: Diğeriyle kıyaslarsak dar tutmuşsun ve gerçek arkadaşlarının yıllardır beklediği bu eseri, büyük felsefi eserini asla böyle yazamazsın [...].[6]

Bu mektuplar hem Benjamin'in eseri için bir entelektüel bağlam olarak Enstitü'nün "eleştirel teorisi"nin yeterliliği konusunda dile getirdikleri kaygı hem de Benjamin'in arkadaşlarının Pasajlar projesi için duydukları büyük beklentiler bakımından manidardır. Aslında Benjamin Enstitü'nün desteği olmadan bu işin altından kalkamazdı. Yalnızca ek makaleler için mali destek çıkacak olsaydı, *Pasajlar* üzerine çalışma ertelenirdi.[7] Dahası Benjamin'e göre, sunum Enstitü'nün ricası üzerine yazılmış olmakla birlikte "hiçbir tarafa taviz verilmemişti ve bu konuda bir şey biliyorsam o da hiçbir okulun bunun üstüne atlamak için sıraya girmediğidir."[8] Enstitü'nün projeyi entelektüel yönden kısıtlamaya çalışabileceği düşüncesini bir tehlikeden çok finansmanın toptan kaybedilebilmesi olarak görüyordu. Pasajlar incelemesinin felsefi bir şaheser ortaya çıkartacağı beklentilerine gelince, Benjamin'in kendi değerlendirmesi kahramanlık bakımından daha düşük bir kıstas olan siyasal konumlanışına dayalıydı. 1935 sunumu "ortodoks Marksizm"den kaçınmakla birlikte "Marksist tartışmalar" içinde "sağlam bir yer" edindi ve felsefe sıfatıyla buna katkıda bulundu:

Bir eserin felsefesi konumu kadar terminolojisine bağlı olmadığından ben bunun Felizitas'ın [G. Karplus] bahsettiği "büyük felsefi eser"in sunumu olduğuna inanıyorum, hatta benim açımdan bu adlandırma en doğrusu bile değil. Senin de bildiğin üzere, beni her şeyden önce "19. Yüzyılın Kök-tarihi" ilgilendiriyor.[9]

2

Dolayısıyla bu "19. Yüzyılın Kök-tarihi", felsefi bir yapılandırma olarak düşünülüyordu. *Konvolut* N'de bir araya getirilen parça notlarda (bunların pek çoğu "Tarih Tezleri"nde de yerini alacaktır),[10] Benjamin geleneksel tarih ve felsefe anlayışlarını, şimdi eğri oturup doğru konuşalım, kırılma noktasına kadar esneten kendi yöntemini tarif eder. Hakikati modern tarihin "çöp sepeti"nde[11] arayarak

felsefi kanonla köklü bir kopuş yaşamıştır — ampirik özgüllük, anlam kaymaları ve hepsinden öte geçicilik gibi felsefi açıdan soysuzlaşmış özelliklere tümüyle bulanmış olan meta üretiminin yıkıntıları, "paçavralar, çerçöp"[12]:

> Sırada "zamandan bağımsız hakikat" kavramının kesin şekilde terk edilişi var.[13] "Hakikat bizden kaçmayacaktır" [...]. Böylece bu temsillerin kesin şekilde koptuğu hakikat kavramı dile getirilmektedir.[14]

Geçmişin yeniden yapılandırılması olarak Benjamin'in yöntemi, von Ranke'nin maddeyi "'gerçekte olduğu gibi'" göstermek şeklindeki kutsal ilkesini hoyratça siler atar: Böyle bir tarih "[on dokuzuncu] yüzyılın en güçlü narkotiği" olmuştu.[15] Empatik "'takdir'" uzlaşımları Benjamin'in zerrece umurunda değildi.[16] Onun hedefi tarihsel nesneleri gelişimsel tarihlerden —hukuk, din, sanat vs.[17]— "kurtararak",[18] aktarılma sürecinde içine yerleştirildikleri kurmaca ve tahrifat anlatılarının parçası yapmaktı. Kök-tarih tümüyle siyasal bilgiydi; devrimci Marksist bir pedagojiden daha azı değildi. Fakat Marksizm sıfatıyla teorik armatürü de aynı derecede geleneğin dışındaydı.[19] Benjamin Pasajlar projesi üzerine çalışma sürecinde kendisine "tarihsel materyalist" demeye başlamıştı, ama bu terminolojiyi çok yeni bir anlamda kullandığının da gayet farkındaydı.

Burada belirleyici —ve ayrıca en zor— olan şey eserin "inşası" olacaktı. Gretel Karplus'a 1935 sunumunda "yapı(landırı)cı an" ın hâlâ eksik olduğunu yazacaktı:

> Bunun sizin ikinizin [o ve Adorno'nun] önerdiği yönde aranmasının gerekli olup olmadığı konusunda bir karar almayacağım. Ama şurası net: Simyada felsefe taşı neyse bu kitap için de yapıcı an odur. Bunun dışında şimdilik söylenebilecek tek şey var: Bu kitabın nerede durduğu ile bu zamana kadarki tarihsel araştırma geleneği arasındaki karşıtlığı yeni, özlü ve çok basit bir tarzda özetlemek gerekecek. Nasıl mı? Bekleyip görelim.[20]

Benjamin en azından bir şeyden emindi: Çizgisel değil görsel bir mantık lazımdı: Kavramlar imgesel bir şekilde,[21] bilişsel montaj ilkelerine göre inşa edilmeliydi.[22] On dokuzuncu yüzyıl nesneleri şimdinin kökenleri olarak görülür hale getirilmeliydi,[23] ayrıca her ilerleme varsayımı titizlikle reddedilmeliydi[24]: "Geçmişin bir par-

çasının, şimdinin edimselliği tarafından temas edilebilir olması için, bunların arasında bir sürekliliğin olmaması şarttır."[25] Benjamin şu notu düşer: "'İnşa'nın önşartı 'yıkım'dır."[26] Tarihsel nesneler ilk olarak tarihsel süreklilikten 'vareste kılınarak' oluşturulur.[27] Bunların "monadolojik bir yapısı" vardır ve içine "tarihin tüm kuvvetleri ve çıkarları azaltılmış bir ölçekte girerler."[28] "Hakikat [...] hem bilinende hem de bilende saklı bir zamansal çekirdek olmalıdır."[29] Şimdiyle gerilim dolu bir burçta,[30] bu "zamansal çekirdek" siyasal anlam yüklenir ve "içinde önceki-tarihi ile sonraki-tarihi arasındaki çatışmanın kendisini tükettiği bir kuvvet alanı olarak diyalektik bir şekilde kutuplaşır".[31]

Önceki-tarih olarak nesneler prototiptir, şimdinin habercisi olarak tanınabilecek kök-olgulardır, şu an ne kadar uzak ya da yabancılaşmış göründüklerinin bir kıymeti yoktur. Benjamin bir nesnenin önceki-tarihi onun (ütopik potansiyeli de dahil olmak üzere) olabilirliğini açığa vurursa, sonraki tarihinin de, doğa tarihinin bir nesnesi olarak, aslında dönüştüğü şey olduğunu ima eder. Her ikisi de tarihin sürekliliğinden "vareste kılınmış" tarihsel nesnenin "monadolojik yapısı" içinde okunaklıdır.[32] Nesnenin sonraki-tarihinden, çöküşünün koşullarından ve kültürel iletim tarzından kalan izlerde, geçmiş nesnelerin ütopik imgeleri, şimdiki zamanda okunabilecektir hakikat olarak. Bunu siyasal anlamda —zihnin mevcudiyeti olarak (*Geistesgegenwart*)[33]— "edimsel" yapan şey, nesnenin önceki ve sonraki yaşamının şiddetli karşılaşmasıdır ve bu, ilerleme değil, kök-tarihin sonlandığı "edimselleşme"dir.[34] "Bu yüzden, geçmiş, yanıp sönen bir imge olarak geçmiş, tanıma'nın (*recognition*) şimdisinde [*im Jetzt der Erkennbarkeit*] sıkı sıkıya kavranmalıdır."[35] Benjamin rüya gören kolektifi siyasal bir "uyanışa" itebilmek için bu tanıma'nın şok ediciliğine güveniyordu.[36] Tarihsel nesnenin geçmiş ile şimdinin yüklü bir kuvvet alanı içinde sunumu —ki bu hakikatin "bir anlık parıltısı"yla[37] siyasal elektrik üretir— "diyalektik imge"dir. Hegel'in mantığının aksine, bu, "olduğu yerde duran bir diyalektiktir"[38]:

> Düşüncenin gerilimlere doymuş bir takımyıldızında durma noktasına geldiği yerde, diyalektik imge zuhur eder. Diyalektik imge düşüncenin hareketindeki duraktır. Bunun konumlanışı, elbette, hiçbir şekilde keyfi değildir. Tek sözcükle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek oldu-

ğu yerde aranmalıdır. Diyalektik imge [...] tarihsel nesneye benzer; tarihsel nesneyi tarihin akışının süreminden koparıp atmayı meşrulaştırır.[39]

Benjamin özetler: "Buna ilişkin: tarihsel materyalizmin temel teorisi":

1) Tarihsel nesne, bilme ediminin "kurtaracağı" şeydir. 2) Tarih imgeler halinde çözülür, anlatılar halinde değil. 3) Diyalektik bir sürecin gerçekleştiği her yerde bir monadla karşı karşıyayızdır. 4) Tarihin materyalist temsili, ilerleme kavramının içkin bir eleştirisini gerektirir. 5) Tarihsel materyalizm kendi işleyişini deneyim, sağduyu, zihinsel katılım ve diyalektikten oluşan bir temele dayanarak destekler.[40]

"Sağduyu" (*gesunder Menschenverstand*) anlamı ampirik olarak verili yüzeylerden okuyup çıkarmak şeklinde basit, açık bir mesele değildi; bunun nedeni, özel olarak, diyalektik imgenin sağladığı bilişsel deneyimin bir tarihsel zaman deneyimi olmanın yanında (ya da bunun aracılığıyla) mekânda yayılımın deneyimi olmasıydı. "Zihinsel katılım" (*Geistesgegenwart*) geçmiş nesnelerin kendilerine ilk başta sahip olmadıkları bir anlam veren şimdiki bir bağlam içindeki edimselliğine işaret eder. "Diyalektik", geçici imgelerin (geçmiş ya da şimdiki) üst üste binmesine olanak tanıyor ve bu sayede her ikisi de devrimci anlam bakımından aniden canlanıyordu. Benjamin "devrimci tarih bilinci" deneyimini tarif etmek için Baudelaire'in haşhaş etkisi altındaki zamansal deneyime ilişkin izahını aktarır: "'[gece] bana uzun görünmüş olsa da ... yine de yalnızca birkaç saniye sürmüş gibiydi, ya da üstelik, ebediyetin bir parçası değilmiş gibiydi."[41]

Dolaysız, yarı-mistik bir öngörü olması anlamında diyalektik imge sezgiseldir. Ama felsefi bir "inşa" olarak öyle değildir. Benjamin'in geçmiş metinlerle ilgili yorucu ve ayrıntılı incelemeleri, bunlardan seçip çıkarttığı parçaların dikkatli bir şekilde dökümünü yapması ve kasıtlı olarak yapılandırılmış "takımyıldızları" içinde bunların planlı kullanımı — hepsi de ciddi, kendi üzerine düşünen işlemlerdi ve Benjamin'e göre, geleneksel tarihyazımı kurmacalarının üzerini örttüğü hakikat resmini gözle görülür kılmak için gerekliydi. Kurmacaların bu şekilde ipliğinin pazara çıkartılması Aydınlanma ruhuna uygundu:

Tüm temel bir defada akıl için yeniden ele geçirilmeli, kuruntulardan ve mitlerden arındırılmalıdır. Burada on dokuzuncu yüzyıl için başarılmalıdır bu.[42]

Fakat bu aydınlanma, toplumun, kendi ürünlerinin ağırlığı altında, alacakaranlık konumundaki bir rüya ve mit alanına girdiği döneme aitti. Benjamin'in eleştirel akıl betimlemesi de Aydınlanma'nın güneşli günlerinde dile getirilenlerden belirgin bir farklılığa sahipti:

Öncesinde yalnızca kuruntunun büyüdüğü alanları tekrardan ele geçirmek. Aklın bilenmiş baltasıyla aheste aheste, sağa sola bakmadan ve böylece ilkel ormanın [*Urwald*] derinliklerinden seslenen dehşetin kurbanı olmadan ilerlemek.[43]

3

Paris pasajları hakkındaki bir denemenin, varlıkların Varlık'ı hakkındaki gözlemlerden daha fazla felsefe içerdiği şeklindeki kışkırtıcı iddia, kendisine benzeş kalan ve Benjamin'in çöp sepetine yolladığı kavramların iskeleti için girişilmiş bir araştırmaya kıyasla onun çalışmasının anlamına çok daha yakın düşecektir.[44]

Benjamin'in yukarıda 2. Altbölüm'de *Pasajlar*'ın yöntemine dair aktarılan yorumlarının tamamı *Konvolut* N'de ("Epistemoloji Üzerine, İlerleme Teorisi") bulunabilir. Bu *Konvolut* kuşkusuz Benjamin'in eserinin "başında ya da sonunda, ayrı bir bölüm" olarak planladığı epistemolojik denemenin özünü oluşturmalıydı; bu bir bütün olarak kitabı oluşturan "materyalde teste tabi tutulması" anlamında *Trauerspiel* incelemesinin "epistemolojik-eleştirel girizgâhı" olarak işlev görecekti.[45] *Konvolut* N'deki yöntemsel kararlar fevkalade canlıdır. Bu nedenle kolayca anlaşılamazlar.

Bu yöntem Benjamin'in derlediği tarihsel malzemede nasıl "teste tabi tutulacaktı"? Bir felsefi temsil biçimi olarak "diyalektik imge"yi nasıl anlamamız gerekiyor? "Toz" böyle bir imge miydi? Ya da fahişe? Ya da fuarlar? Ya da metalar? Ya da bizatihi pasajlar? Evet, kuşkusuz[46] — fakat bu göndergeler ampirik olarak verildikleri için değil, hatta eleştirel açıdan meta toplumunun simgesi olarak

yorumlanmalarıyla da değil, tersine diyalektik olarak "inşa edildikleri" için, "tarihsel nesneler" olarak, siyasal anlam yüklü monadlar olarak, tarihin sürekliliğinden "vareste kılınmış" ve şimdide "edimsel" kılınmış oldukları için. Tarihsel nesnelerin bu inşasının yazarın hayal gücünün aracılığını da içerdiği açıktır. Bilişsel tarih deneyimi, en az ampirik dünya deneyimi kadar, düşünen öznenin aktif müdahalesini gerektiriyordu. Ne var ki Benjamin edebi montaj tekniğiyle uyumlu bir şekilde şu konuda ısrar ediyordu: "Benim söyleyecek bir şeyim yok, yalnızca göstereceklerim var."[47] Burada, Benjamin'in yöntemindeki paradoksal uçlar olarak görünen yerde, yorum ikileminin kaynağı söz konusudur. Diyalektik imgelerin formülasyonları aşırı öznel midir? Yoksa yeterince öznel değiller midir?

Benjamin'in toplu eserlerinin ilk ciltlerinin 1970'lerin başında basılmasıyla birlikte ilk başta gösterilen siyasal yaklaşımdan sonra Benjamin, çok hızlı bir şekilde, üniversitelerde, kültürel mirasın bu kurumsal muhafızları arasında saygınlık kazandı ve disiplinlerin gelişim tarihlerine yerleştirilerek mevcut ders müfredatına uyacak şekilde ayardan geçirildi. Benjamin hakkında yakın dönemdeki akademik tartışmaların merkezinde estetikçiler ile edebiyat ve kültür eleştirmenleri vardır. Bu nedenle Benjamin bugün bir filozof olarak görülüyorsa, bu niteleme, Alman Romantizmi şiir geleneğinin (bizzat saldırdığı öznel idealizmin[48]) bir parçası ya da dekonstrüksiyon ve postmodernizm gibi yakın dönem, öznellik-sonrası düşünce akımlarının (temel özelliği Benjamin'in sık sık verip veriştirdiği antropolojik nihilizmdir[49]) selefi olarak ifade kazanmaktadır. Her iki tarafın da eldeki malzemeye hakkını verememesinin nedeni, Benjamin'in bir "edebi" yazar olmakla beraber geleneksel anlamıyla bir edebi düşünür olmamasıdır.[50] Benjamin edebiyatı öznel değil, nesnel ifade olarak yorumlamıştı. *Sanat için sanat* düsturunda "beğeni"ye vurgu yapılmasını ve *Jugendstil*'deki "seçilmiş sözcüğü" yeni tüketimciliğin bir yansıması olarak eleştirmiş,[51] Mallarmé'nin *saf şiir* teorisinde "nesnesiz edebiyat sorununu" şiirin kendi sınıfının işlerinden uzaklaşmasının bir ifadesi olarak analiz etmişti. Mallarmé'nin şiirlerindeki "boşluk, yokluk, sessizlik, hiçlik" motiflerinde "yeniden kaydedilen" bir sorundur bu ve hiçbir şey söylememek şöyle dursun,

bize şairin artık ait olduğu sınıf tarafından arzulanan hedefleri temsil etme görevini üstlenmediği gerçeğini okuma [olanağı verir...]. Üretimini, sınıfının tüm bariz deneyimlerinin bu temel reddi üzerine yerleştirmek, büyük ve birtakım özel zorluklara yol açar. Bunlar şiiri ezoterik hale getirir. Baudelaire'in eserleriyse ezoterik değildir.[52]

Metin hakkındaki bu tür yorumların Marksist bir yaklaşım olduğu kolaylıkla görülebilir, tıpkı gerçeklik hakkındaki yorumlarının, kendisinin de kabul ettiği üzere, şiirsel olması gibi. Fakat Benjamin'i bir alegorik "edebiyat" yazarı, hatta "Marksist" bir edebiyat eleştirmeni olarak okumak, insanın kendisini diyalektik inceliklerin bile çözmeyeceği teorik paradokslara kaptırması için arayıp da bulunamayacak bir yoldur. Bu sorunu ayrı başlıklar halinde ele alabilmek için (ve bu entelektüel açıdan ciddi bir sorundur) Benjamin'i bir edebi düşünür olarak yorumlamanın iki ucunu ele alacağız. Bunlar bize Benjamin'in Batı metafiziğinin geleneksel dilini çöp sepetine atmasının arkasında, felsefeyi dilin kendisinin oyunu içinde çözüştürmek değil, nesnel dünyanın metafizik deneyimini kurtarmak amacının yattığını gösterecektir.

Yorumlayıcı uçlardan birine örnek, edebiyat eleştirisi ve Roman filolojisi profesörü Robert Jauss'un Benjamin'e yönelttiği eleştiridir. Benjamin'in Baudelaire'in "Paris Rüyası" şiiri üzerine yaptığı yorumlar hakkında Jauss, bu şiirin (şiir doğrudan doğruya işçileri ya da fabrikaları anlatmazken[53]) "durdurulmuş üretici güçlerin fantazisi olarak" tarif edilmesinin bizatihi "*allegoresis* yöntemine" örnek oluşturduğunu savunur; bu olmadan "ekonomik altyapı koşullarından hareketle edebi üstyapının yorumlanmasına nadiren ulaşılabilir."[54] Şimdi Benjamin'in Baudelaire'de alegorik olanın sosyo-ekonomik kökenleri hakkındaki yorumlarını bir alegori olarak görürsek, bu durumda ontolojik açıdan bir kısır döngünün içinde (bunun "gerçekliği" [der Benjamin] bir alegoridir — şiirin alegorik bir okumasıdır [der Jauss]) ve epistemolojik açıdan sınırsız bir gerileme içinde (şiir alegorik midir yoksa yorum mudur, ya da yorumun yorumu mudur ...?) olduğumuz söylenebilir. Bunlardan hiçbirinin Jauss'un derdi olmadığını belirtmek gerek, zira Jauss'un "kanaatine" göre Marksist bir üstyapı yorumu, kaçınılmaz şekilde "alegorik" olsa bile, "yorumbilgisel açıdan meşrudur", tabii "sezgiye dayalı yöntemlerinin öznelliğini ve dolayısıyla kısmiliğini tanı-

dığı, ve böylece, artık doğru bir şekilde ve —nihayet şimdi— 'nesnel' olarak okumayı başardığı gibi dogmatik bir iddiayı dillendirmediği" müddetçe.[55] (Elbette nesnellik iddiası Marksist bir yorumun terk edemeyeceği bir şeydir.) Jauss'un liberal çoğulculuğuyla etkisi zayıflayan Benjamin'in Baudelaire yorumu diğer edebiyat eleştirisi tarzlarından biri, pek çok yorumbilgisel stratejiden yalnızca biri, öznel ve yanlı —ve bu nitelikleriyle onay görmüş— bir strateji halini alır.

Jauss, Benjamin'in kendisinin Baudelaire'in şiirlerindeki alegorik öğelerin nesnel bir kaynağı olduğuna inandığının farkındadır: Bunun içinde ifadesini bulan meta üretimi şeklindeki toplumsal gerçeklik. Fakat "Baudelaire'in alegoriye başvurmasının arkasındaki bu materyalist saiki meşrulaştırma girişimi" Benjamin'in diğer içgörülerinin "seviyesine erişemeyen" içgörülere götürür.[56] En azından, diye tekrarlar Jauss, bu onun "kanaatidir",[57] ki kendisi buna yetkilidir. Fakat Baudelaire'in şiirlerinin mimesisten alegoriye giden bir tarihsel süremdeki —bu yorumlayıcı edim de zaten sonrasında edebiyat içinde gelişimsel bir tarihsel sürem için "nesnellik" iddiasında bulunur— iç estetik gelişimin parçası olduğunu (ki edebi üretim ile eleştirel alımlanışı arasındaki ilişkiye dayalıdır bu), kendi kişisel görüşü olarak değil de bir olgu olarak kabul ettiğinde, kendisinin yorumların öznel olması gerektiğine ilişkin ısrarına karşı gelmiş olur. Aslında bu sürem Baudelaire'in şiirine nazaran edebiyatın aktarımı hakkında daha çok şey söyler.[58] Bu noktada Paul de Man'ın eleştirisi yerindedir ve uzun da olsa alıntılanmayı hak etmektedir. De Man şöyle yazar:

> Kendisi de [Hugo] Friedrich'in peşinden gitmiş olan Jauss'u takip eden [Jauss'un öğrencisi Karlheinz] Stierle için, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl lirik şiirinde benlik ve temsil krizinin tedrici bir süreç olarak yorumlanması gerektiği yeterince açıktır. Baudelaire, Diderot'da üstü kapalı bir şekilde var olan eğilimleri devam ettirir; Mallarmé (kendisinin de bizzat belirttiği üzere), Baudelaire'in bıraktığı yerden başlamak zorundaydı; Rimbaud ise gerçeküstücülerin deneyciliğini getirerek bir adım daha ileri gider — kısacası, şiirde modernlik sürekli bir tarihsel hareket olarak gerçekleşir. Modernlikle tarihin ortak bir genetik süreçteki bu barışması oldukça tatmin edicidir, çünkü kişiye aynı anda hem köken hem de döl olma fırsatı tanır. Oğul babayı anlar ve eserini bir adım daha ileri taşıyarak baba olur [...]. Bellekle eylem arasında bu tür bir barışma tüm tarihçilerin rüyaları-

nı süsler. Edebiyat incelemeleri alanında, modernizmin kökenlerinin zamanlamasını tarihsel bir kesinlikle saptayabileceklerinden zerrece kuşku duymadıkları görünen Hans Robert Jauss ve grubunun tescillenmiş modernizmi bu rüyanın iyi bir çağdaş örneğidir. Onların durumunda rüya, temsilden uzak lirik şiir hareketinin Baudelaire'e kadar uzanan ve aynı zamanda tam da bir modernlik hareketi olan tarihsel bir süreç olduğu varsayımına dayanmaktadır.[59]

De Man elbette Jauss'un tarihsel süreminin bizatihi *allegoresis* — babadan-oğula miras arzusunu ifade eden bir *allegoresis*— olduğunu ima etmektedir.[60] İroniktir, Jauss'un sürekli tarihsel hareketi bağlamında Benjamin'in "alegorik" yöntemi artık yalnızca öznel olarak göreli yorum tarzlarından herhangi biri değil, daha ziyade bu hareketin sonudur!

Baudelaire'den Benjamin'e alegorinin soy çizgisinin doğrusal olduğu varsayılırsa, bu durumda modern edebiyatın tarihi alegorinin mimetik temsiller üzerindeki zaferi efsanesine dönüşür. De Man sonuç olarak şunu söyleyecektir: "Bu durum anlam ile nesne arasında olduğu varsayılan mütekabiliyetin sorgulandığına işaret eder. Bu noktadan itibaren, her türlü dış nesnenin mevcudiyeti gereksiz olabilir"; bu nedenle Jauss alegorik üslubu "'*beauté inutile*' (faydasız güzellik) olarak [...]" nitelendirmiştir, yani "göstergesi olacağı bir dış gerçekliğe göndermenin bulunmayışı. 'Nesnenin ortadan kayboluşu' ana izlek haline gelmiştir".[61] De Man'ın Jauss'un kavramsal çerçevesine ilişkin tarifinin doğru olduğunu varsayarsak, "bu noktadan itibaren", Benjamin'in düşüncesinin bunun içindeki tartışmaları birer çarpıtmadır. Çünkü Benjamin'i ilgilendiren şey, tarihsel nesnelerin ortadan kayboluşu değil, *kurtarılması*ydı. Bir edebiyat kavramı olan "alegori"nin diyalektik imgelerin neyin nesi olduğunu tarif etmek için yeterli olup olmadığını sorgulamaya başlarız böylece.

Benjamin'in modernizm ve alegoriyle ilişkisi edebiyat teorisyeni Peter Bürger tarafından da tartışılır, ancak o bu konuyu çok farklı bir şekilde ele alır. Gerçeküstücülükten yetişmiş olan Bürger, avangard hareketin sanatsal bir krizi ve ilk burjuva estetikçilerden radikal bir kopuşu ifade ettiğini düşünür ve Benjamin bu büyük bölünmede çağdaş tarafta yer alır. Bürger gelişimsel tarihten kaçınarak Benjamin'in edebi gelenekleri sürek*siz* (uzak geçmişin en mo-

dern olanla yakınlaşması) olarak gören anlayışından yararlanır; böylece modern çağa kadar başarılmamış bir şey olan, alegorinin doğası hakkındaki içgörüler araya giren yüzyıllara yayılmış edebi gelişimin üzerinden atlayarak geriye doğru uygulandığında yararlı olabilir. Sonuç: "[...] hem [alegori] kategorisinin hem de bunun Barok'a uygulanışının (diğer türlü değil) gelişimini mümkün kılan Benjamin'in avangard eserlerle ilgilenme konusundaki deneyimiydi."[62] Benjamin'in ekspresyonist bir biçim olarak alegoride önemli bulduğu montaja-benzer yapılandırma modern sanatın çağdaş deneyimini yansıtıyordu. Bürger *Trauerspiel* incelemesini alıntılar[63] ve şu yorumda bulunur:

> Alegorici yaşam bağlamının bütünselliğinden bir öğeyi çeker alır, diğerlerinden yalıtır ve işlevsizleştirir. Dolayısıyla alegori özünde parça parçadır [...]. Alegorici gerçekliğin yalıtık parçalarına katılır ve bu suretle bir anlam yaratır. Bu, koyutlanan anlamdır; parçaların özgün bağlamından türemez.[64]

Bürger'in görüşüne göre, nesnel madde dünyasını geride bırakmak şöyle dursun, avangard montajın alegorik biçimi gerçekliği sanat eserine sokar ve hem sanatın müstakil konumunu hem de bütünsellik görüntüsünü yok eder. "Bir kurum olarak" sanata yönelik bu saldırı[65] aslında tarihsel bir kurmaca olan kültürün kendi kendine yeterli gelişimini (Jauss'a rağmen) sürdürmeyi olanaksız kılar: "Sanat eserine gerçeklik parçalarının yerleştirilmesi bu eseri temelden dönüştürür. [... Parçalar] artık gerçekliğe işaret eden göstergeler değildir, bunlar *bizatihi* gerçekliktir."[66] Bürger'e göre bu hareketin esas niteliği siyasaldır: "Yeni türde bir tarafgir sanat mümkün hale gelir."[67]

Elbette siyasal ya da ahlaki bilgilendirme aracı olarak sanat yeni sayılmaz. Ayrıca alegori de uzun zaman boyunca bunun ifadesinin aracı olarak kullanılmıştır. Fakat burjuva çağ öncesi sanat, dine ve ayinlere bağlı olduğundan, "yaşam pratiğinden özerk" olmak gibi bir iddiası yoktu; dolayısıyla "gerçeklik parçaları"nın alegorik temsili, bir *kurumsal* meydan okuma olarak aynı etkiye sahip değildi. Bu tür bir temsil özel olarak tam da burjuva çağda devrimci bir tarzda işlev görür, çünkü bunun biçimi sanatın kendisini yalıttığını zannettiği bu gerçekliğin doğrudan müdahalesini içerir. Sanat siya-

setin içine çekilir ve sanatçının bilinçli siyasal yöneliminden bağımsız olarak bu doğrudur. Çünkü avangard sanatın siyasal etkilerini belirleyen eserin içeriği değil, "eserin içinde devindiği kurum" yaptığı etkidir.[68] Ayrıca avangardın temsil ile gerçeklik arasındaki sınırları sarsması modern sanat eserinin siyasal etkisinin genel bir siyasal konumdan bağımsız olarak dogmatiklikten uzak kalabileceği anlamına gelir. Bu sayede kitleler ampirik testi alımlayabilir:

> Avangardçı [aynen böyle] eserdeki, tekil gösterge, esasen, bir bütün olarak esere değil, gerçekliğe işaret eder. Alıcı yaşamın pratiğine ilişkin önemli bir ifade olarak ya da siyasal bir bilgilendirme olarak tekil göstergeye tepki göstermekte serbesttir. Bunun eser içindeki bağlılığın yeri bakımından önemli sonuçları vardır. Eser artık organik bir bütünsellik olarak tasavvur edilmediği noktada, tekil siyasal motif artık bir bütün olarak esere tabi olmayıp, yalıtık olarak da etkili olabilir.[69]

Fakat Bürger avangardın, devrimci biçimine rağmen siyasal praksis olarak yetersiz kaldığını kabul eder. Avangard hareket yerleşik kuruma kafa tutmuş ama onu devirmeyi başaramamıştır[70]; hatta yerleşik kurum tarafından saptırılarak kullanılmıştır. Bürger'in "zamanımızın en önemli materyalist yazarı" diye gördüğü Brecht ise (örneğin Gerçeküstücülerden) daha gerçekçiydi, çünkü avangard montaj ilkesini bir kurum olarak kültürü "yeniden işlevli hale getirmek" gibi daha sınırlı bir amaç için kullanıyordu.[71] Bürger'e göre, "avangard eserlerin sahip olabileceği siyasal etkinin ölçüsünü belirleyen ve [...] burjuva toplumda [sanatı...] yaşam pratiğinden ayrı bir alan olarak tanımlamayı sürdüren" bu kurumdur.[72] Bürger buradan hareketle, avangardın gerçekliği sanata sokması ile burjuva kurumunun sanatı gerçeklikten uzak tutması arasındaki çelişkinin burjuva toplumda çözülemeyeceği sonucuna varır ve bu onu Adorno'nunkine benzer bir kültürel karamsarlığa götürür.

Benjamin'in inşacı montaj ilkesine başvurmuş olmasının kendisini estetik avangardçılarla aynı çizgiye koyup koymadığı, çalışmalarının[73] gerçekten "estetik" alanına ait görülüp görülemeyeceğine bağlıdır. Fakat Bürger'in tartışmasının bize işaret etme olanağı tanıdığı husus, nesnel "gerçekliğin" sanat eserine müdahalesi ile bu tekniğin gerçek nesnelerin anlamları üzerinde olanak tanıdığı denetim arasındaki salınımın avangard açısından temel ve bunun biçimsel ilkesi olarak montajda bariz olduğudur. Genel olarak ale-

geride olduğu gibi montajda da "parçaların göstergeler olarak daha fazla özerkliğe sahip olmaları"nın[74] iki karşıt sonucu olabilir ve bu epistemolojik bir istikrarsızlığın kaynağı haline gelir. Bir yandan, edebiyat üreticisine anlamları manipüle etme olanağı tanır ve böylece sanatın "bağlılığı"nın siyasal propagandadan ayırt edilemez olduğu (genel olarak Marksistlere, özel olarak da Brecht'e yöneltilebilecek bir suçlama) sonucu ortaya çıkar. Diğer yandan, sanatçıyı "bulunmuş" nesnelerin (Gerçeküstücülerin "*objets trouvés*"inin) lalettayin yan yana getirilişini, Bürger'in tanımlamasıyla, "burjuva birey cephesinden tevekküle denk" düşen "tesadüf kategorisinin ideolojik [...] yorumlanışı"nın bir sonucu olarak kendi başlarına sihirli yollarla "anlam" edinmiş olarak görmeye itebilir.[75] İlk durumda, epistemoloji göndergenin keyfiliğinden ötürü "nesnenin ortadan kayboluşu"yla karşı karşıya geliyor görünür; ikincisindeyse, meselenin "öznenin ortadan kayboluşu" olduğu görülür. İkisi de giderse, yalnızca dille ve metinsel izleriyle baş başa kalırız — aslında bu çağdaş konumun epistemolojik zemini, Benjamin'i selefleri olarak kabul eden belirli yapısalcılar, yapısökücüler ve postmodernistler tarafından sahiplenilmiştir. Bu iddia haklılığını ispat etmiş midir peki?

4

Benjamin'in epistemolojisindeki bu eğilimlere ilk dikkat çeken Adorno olmuştur, ama bu ona övgüden ziyade eleştiri getirmiştir. Benjamin'in eserlerinde siyasal doğruculuk adına nesnel düşünümden herhangi türde bir fedakârlık, teoriyi propagandaya çeviren işçi sınıfını onaylama yönünde herhangi bir girişim keşfettiğinde bunu Brecht'in zararlı etkisine yormuş ve kaygılanmıştı.[76] Ayrıca bunun karşıtı olan, Gerçeküstücülerden ilham alan eğilim karşısında da dehşete düşmüştü: ilk Baudelaire denemesinin "büyü ile pozitivizm arasındaki kavşağa" yerleşmesine yol açan "safdilce basit olgun sunumu." Adorno'nun da Benjamin'i uyardığı gibi, "bu mekân efsunludur."[77]

Fakat Benjamin nerede duracağını iyi bilen birisiydi. Diyalektik imgeyle kendisini yalnızca Gerçeküstücülerle değil, Barok simgecilerle de bilinçli bir şekilde gayet yakın bir ilişki içine sokmuş-

tu. *Pasajlar*'daki resimsel fikir temsillerinin on yedinci yüzyılın simge kitapları model alınarak oluşturulduğuna kuşku yoktur; bu kitaplar belki de kitle yayıncılığındaki ilk tür olarak müthiş bir çekiciliğe sahipti. Pasajlar projesindeki kumarbaz ve avare, modernliğin boş zamanını kişileştirir; fahişe, meta biçiminin bir simgesidir; süsleyici, dekoratif aynalar ve burjuva iç mekânlar burjuva öznelciliğinin simgesidir; toz ve mumdan figürler tarihin hareketsizliğinin göstergeleridir; mekanik oyuncaklar işçilerin sanayi çağındaki varlığının simgesidir; dükkândaki kasiyer "yaşayan imge olarak, para kutusunun alegorisi olarak" algılanır.[78]

Şimdi, Benjamin Barok simgecilere ilk başta yönelttiği eleştirilerin kendi çalışmasıyla doğrudan bir bağlantısı olduğunun kuşkusuz farkındaydı. *Trauerspiel* incelemesinin kalıcı önemi, kendisine sonraki felsefi çizgisini takip etmek için tümüyle analiz edilmiş bir referans noktası sağlamış olmasıdır. *Pasajlar* Barok alegoriye, yakınlıkları kadar uzaklıkları nedeniyle de çok şey borçludur.

Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesindeki argümanının ana çizgilerini yukarıda zaten ele almıştık.[79] Hatırlayacağımız üzere bu edebi değil felsefi bir analizdi. Edebi bir aygıt olarak, alegori antikçağdan beri bir yazarın kendi anlamlarını ya da yönelimlerini dolaylı bir şekilde aktarmak için kullanılmıştır. Fakat felsefede alegori öznenin değil, nesnel dünyanın anlamı ifade etme tarzı olarak farklı bir konuma sahiptir. Alman Barok tiyatrocuları doğanın tüm öğelerini manayla yüklü görmüş, insanların hakikati açığa çıkarmak için yalnızca yorumları gerektiğini düşünmüşlerdir. Fakat her bir öğenin pek çok paradoksal tarzda tercüme edilebilmesi ve böylece herhangi bir nesnenin son kertede diğer her şeyin yerini tutabilmesi, "anlamlı" doğa iddiasını çürütüyor görünen bir göndergesel keyfilik ima ediyordu. Daha önce gördüğümüz üzere, Benjamin bu paradoksun estetik değil, teolojik (dolayısıyla felsefi) bir çözüm gerektirdiğini kabul ettiği için Barok tiyatrocuları övmüştür. Fakat bunların kullandıkları *tikel* teolojik çerçeveyi eleştirmiştir, çünkü kafatasları yığınından ruhun yeniden dirilişine doğru yaptıkları diyalektik sıçramada bunlar hüzün dolu Doğa'yı, ilk kaygıları olan fiziksel ıstırabı haince (*treulos*) şeytana terk etmişlerdir.[80] Barok çağın Hıristiyan kefaret kavramı bu dünyaya değil tümüyle tinsel olan öznel içe-dönüklük âlemine ait bir olay olarak hem doğaya

hem de tarihe karşıttı. Başka bir çözüm mümkün müydü? *Trauerspiel* incelemesi açık bir cevap vermez, ama Benjamin bunun mümkün olduğunu biliyordu.

Scholem anılarında, "1930'lu yıllarda Benjamin'in en azından iki kişiye (Max Rychner ve Theodor Adorno'ya) yalnızca Kabala'ya aşina birinin kendisinin trajik tiyatro hakkındaki kitabını anlayabileceğini söylemiş olması [...] bana hâlâ tuhaf geliyor," diye yazar.[81] Benjamin'in bunu anlayabilecek tek kişi olan kendisiyle bu bağı asla tartışmamış olması, Scholem'e göre, daha da kayda değerdir. Fakat Benjamin kitabın bir nüshasını Scholem'e ithaf ederken şöyle yazar: "'Gerhard Scholem'e, Kabalacı kütüphanesinin *Ultima Thule*'sine* bağışlanmıştır' — sanki bu eser bir şekilde Kabalacı kütüphaneye aitmiş gibi."[82] Scholem şu soruyu sorar:

> [...] benimle saklambaç mı oynuyordu? Bir tür gösteriş merakına mı kapılmıştı yoksa daha da anlaşılmaz bir şeye (Kabala onlara [Rychner ve Adorno'ya] böyle görünmüş olmalı) göndermede bulunarak anlaşılmazlık eleştirisinden, ki eserlerindeki birkaç sayfa bu girişten daha fazlasını düşündürecektir, kurtulmak mı istiyordu? Açıkçası bilemiyorum.[83]

Scholem'e göre Benjamin'in *Trauerspiel* girişindeki dil teorisini Kabalacı teoriye borçlu olduğu açıktı.[84] Burada "felsefenin babası"nın Platon değil, Âdem olduğu savunulur.[85] Benjamin'e göre Tanrı'nın yarattığı canlıların isim babası olarak Âdem'in dili "oyundan ya da keyfilikten o kadar uzaktır ki, tam tersine, başlı başına cennet halini doğrular |...|."[86] Bu söylem felsefenin örnek alması gereken modeldir: "Felsefi tefekkür" sözcüklerin ilk (özgün) algılanışını geri getirir.[87]

Benjamin'in *Trauerspiel* girişindeki teorinin Barok alegoriye ilişkin bir sonraki tartışmada "teste tabi" tutulması gerektiği ifadesini hatırlayalım.[88] Scholem'in kendisinin bu "test" konusunda hiçbir yorumda bulunmamış olması talihsizliktir, çünkü kendisi açısından değerlendirme standardı bunun çok yakınındaydı. Kabalacı düşünceye duyduğu gençlik ilgisini 1917'den itibaren Benjamin'le paylaşan Scholem'di.[89] O dönemde akademisyenliği Yahudi mistisizminin bu geleneğinin toplumsal açıdan radikal fikirlerini yeni

* *Lat.* en uzak Kuzey memleketi. *–ed.n.*

yeni gün ışığına çıkarmaya başlamıştı. Bu mistisizm, hem ortodoks anlayışa hem de mantıksal reformizme[90] meydan okuduğundan on dokuzuncu yüzyılda gözden düşmüş ve Hıristiyan araştırmacılardan önce Yahudi araştırmacılarca bir kenara atılmıştı.

Scholem bunun ifade kazandırdığı Kabalacı ve Mesihçi fikri tüm ömrü boyunca inceleyecekti. Bir araştırmacı sıfatıyla başlıca meşgalesi, özel olarak Yahudi entelektüel mirası içindeki bu geleneği kurtarmak olarak kaldı. Fakat bir filozof olarak Benjamin bunun önemini, başka bir yerde saklı olduğunu düşünüyordu. Tam da Barok çağda bir yeniden doğuş yaşayan Kabalacı düşünce, yalnızca Barok Hıristiyan ilahiyatının felsefi çatışkılarına değil, öznel idealizme, bunun seküler Aydınlanmacı biçimine de bir alternatif sunmuştu. Özel olarak Kabalacılık Barok tiyatrocuların Doğa'yı "hainee" terk etmelerine yol açan ruh ile madde arasındaki bölünmeden kaçınmış ve kurtuluşun maddesel-olmayan, öteki-dünyaya ait bir kaygı olduğu mefhumunu reddetmişti. Scholem şöyle yazar:

> Musevilikte ve Hıristiyanlıkta Mesihçiliğe yönelik tavır tümüyle farklı bir kefaret kavramı tarafından belirlenir [...]. Musevilik, tüm biçimleri ve tezahürleri içinde, kamuya açık, tarih sahnesinde ve cemiyet içinde gerçekleşen bir olay olarak kurtuluş kavramını her zaman yaşatmıştır [...]. Hıristiyanlıksa, tersine, kurtuluşu ruhsal ve görülmeyen âlemde bir olay olarak tasavvur eder; ruhta, her bireyin özel dünyasında yansımasını bulan ve dışarıda bir şeye tekabül etmesi gerekmeyen bir iç dönüşüm gerçekleştiren bir olay.[91]

Yahudi Mesihçi anlayışın, ki bu zaten tarihsel, materyalist ve kolektif olma özelliklerine sahiptir, kendisini genel olarak siyasal radikalizme, özel olarak da Marksizme tercüme ettiği bir sır değildir. Proletaryanın kurtuluş görevi Benjamin'le aynı dönemde yaşayan yakınları tarafından (Georg Lukács ve Ernst Bloch) Mesihçi terimlerle ifade edilmişti ve Benjamin de bunu bu şekilde kavramıştı.[92] Bloch Hıristiyanlığın Marx'ın komünist hedeflerini öngören bir milenyumcu Mesihçilik geleneğine sahip olduğunu, özel olarak da en başta Thomas Münzer'in (Martin Luther tarafından "başiblis" diye adlandırılırken, Bloch tarafından, 1921 yılında yazdığı ve Benjamin'in de aşina olduğu kitabında "devrimin ilahiyatçısı" diye nitelendirilmiştir) öğretilerinde cisimleştiğini ısrarla savunmuştu.[93] Ka-

balanın Mesihçiliğinden çok epistemolojisi eşsizdi. Doğadaki yalnızca Mesih Çağı bağlamında (kurtuluş çağı – seküler, Marksist terimlerle söylersek, toplumsal bakımdan adil, sınıfsız toplumda) anlamlı olan önceden saklı hakikatleri açığa çıkaran gizemli bir biliş tarzıydı. Kabalacılar hem gerçekliği hem de metinleri okumuşlardır,[94] ama her şeyi kapsayan bir tarihsel plan (Lukács'ın Hegelci-Marksist teleolojisi) keşfetmek için değil; bunların çoklu, parçalı bölümlerini şimdinin Mesihçi potansiyelinin işaretleri olarak yorumlamak için. Bu şekilde açığa çıkartılan hakikat Kabalacı yazılarda yaratıcı bir şekilde, dolaylı olarak, bilmecelerle ifade edilmiş ve anti-otoriter bir pedagoji biçimi sağlamıştı. Kabalacı bilme yetisi kurumsallaşmış dinin dogmatizminin yerine, içerdiği öğretilerin "yeni ve canlı bir deneyimi ve sezgisi"ni koymuştur.[95]

Kabalacılar maddi dünyayı yorumlarken onun günahkârlığını ve bunun sonucunda ortaya çıkan "şeylerin berbat çoğulluğu"nu (İlahi Gerçeklik'in vahdetine kıyasla bir çoğulluk) reddetmiyorlardı.[96] Bu noktada Barok alegoricilerle aynı fikirdeydiler. Fakat metinleri "sınırsız bir karmaşıklıkla"[97] on "Sefirot"u, bu parçalanmış birliğe *rağmen* doğa içinde göründükleri şekliyle Tanrı'nın sıfatlarının evrelerini ve alanlarını tarif eder.[98] Geçici ve muğlak bir gerçeklikle yüz yüze geldiğinde Hıristiyan alegoriciler maddi dünyayı boşlarlar; onların bıraktıkları yerden Kabalacılar başlar.

5

Benim düşüncemin ilahiyatla ilişkisi mürekkeple kurutma kâğıdının ilişkisine benzer. Ona tümüyle doymuştur. Ama kâğıda kalsaydı yazılı hiçbir şey yerli yerinde kalmazdı.[99]

Kabala, mistik bir metafizik ilahiyatı olarak (bunun Hıristiyan kadar Yahudi müritleri de olduğu belirtilmelidir[100]) bilişsel deneyimin yapısı bakımından tüm idealist felsefe geleneğinden (ister teolojik ister seküler olsun) ayrılır. Üstelik bunu *Trauerspiel* kitabının girişinde tarif edilen felsefi hedefle uyum içinde yapar, yani "tarihsel, maddi içeriği" "hakikat içeriği"ne dönüştürmek için.[101] Fakat Benjamin'in trajik tiyatrolara ilişkin analizi "Kabalacı" değildir. Kabala Benjamin'in bu erken dönem çalışmasında, daha ziyade, Barok

Hıristiyan alegoricilere ilişkin eleştirisini şekillendiren saklı, teolojik alternatiftir; eleştiri ise, en azından yeni başlayan için, alternatifin savunması olarak işlev görür. Benjamin'e göre Kabala'nın paradigmatik konumu ilk kez *Pasajlar*'da dile getirilmiştir, çünkü felsefi şerh tarzı olarak bunun belirli temel ilkelerini ilk kez bu projede dile getirmiştir. Bu, projenin Marksizmine rağmen değil, Marksizmi sayesinde böyledir.

Pasajlar'ın altında yatan felsefeyi genel olarak ilahiyatla ve özel olarak Kabala ile bağlantılandırmak ihtilafa davetiye çıkarmak olacak. Benjamin'in alımlanışına işaret eden sekter mücadele, düşüncesinin Marksist ve teolojik uçlarını kutuplaştırmış, bunları uzlaşmaz antitezler konumuna sürüklemiştir.[102] Scholem bu muharebelerde en partizan savaşçılardan biri olmuş ve her türlü saldırıya karşı Benjamin'deki "teolojik" öğeleri savunmuştur. Fakat Benjamin'in konumunu tikelci, Musevi entelektüel geleneğine bağlamaktaki kararlılığıyla Scholem, ilahiyatın Benjamin'in düşüncesine nüfuz ettiği en derin anlamı, yani tam da ilahiyattan uzak ve açıkça "Marksist" nitelikte olan yazılarını hafife alır. Bu arada Marksistler de Benjamin'e haklı olarak sahip çıkmalarına karşın, bu sahiplenmenin kendi teorik önermeleri açısından ne denli büyük güçlükler doğurduğunu görememişlerdir genel olarak.

Çok derin anlamı olan "teolojik" sözcüğünün Benjamin'in teorisinde kesin bir felsefi işleve sahip olduğu düşünüldüğü takdirde azalacaktır belki de yanıltıcılığı. Kabalacı paradigmanın önemli öğeleri Benjamin'e Marksgil siyaset için hayati olan devrimci pedagojiye metafizik bir temel sağlamıştır, fakat bu, kadın modaları ve sokak trafiği gibi pozitif ilahiyatın tüm izlerinin silinmiş olduğu tamamıyla seküler, tarihsel açıdan özgül söylemde ifade edilmiştir. (Böylece Scholem 1920'de birlikte kurdukları düzmece "Muri Üniversitesi"nin kataloğu için, şaka olsun diye, başlığı Kabalacı bir araştırmanın parodisi olan bir ders koymayı önerdiklerinde, Benjamin'in "teolojik" derken ne kastettiğine, farkında olmasa da, hiç olmadığı kadar yaklaşmıştı: "Kozmik Palto ve Semavi Pelerin" (*Weltmantel und Himmelszelt*). Scholem'in "ders"inin adı "Dinsel-Tarihsel Aydınlanmada Bayan Montları ve Plaj Kabinleri" [*Damenmantel und Badezelt*] idi.[103]) Materyali her yönüyle dindışı olduğu içindir ki *Pasajlar*'ı gerçekten de ilahiyattan ya da Kabaladan bahset-

meden tanımlayabiliriz. Fakat tüm proje keyfi ve estetiktir ve gözle görülmeyen teolojik armatür görmezden gelinirse *felsefi* bir görüşe sahip değildir.

Scholem'in Kabala araştırmasının temel özellikleri[104] Benjamin'in diyalektik imgeler teorisinin en özgül yönlerinde reddedilemeyecek bir yankı bulur. Scholem Kabala sözcüğünün "gelenek aracılığıyla bize ulaşan" anlamına geldiğini söyler; fakat bunun gelenekle ilişkisi içsel olarak paradoksludur. Bu çoğu teoloji için olduğu gibi, her şeyden önce ve öte kutsal metinleri okumak için bir yorumbilgisi yöntemidir de. Fakat mistisizm olarak, teoloji bu metinleri, yazıldıkları tarihte bilinmesi mümkün olmayan saklı anlamları bulmak için okur ve metinleri yazarının maksadına göre yorumlamak isteyen tarihselci yaklaşımı da reddeder. Özgün anlamları yeniden yakalamakla ya da tarihsel kesinliğin dışsal kaygılarıyla kendini yormayan bu mistikler buluşlardan zevk alıyor ve çoğu zaman pasajları haham felsefesinin doğru diye kabul etmeye başladığı tarzdan olabildiğince uzak bir tarzda yorumluyorlardı. Gelenek konusundaki kaygıları muhafaza etmekten ziyade dönüşüm yanlısıdır. Metinleri kendi çağlarını aydınlatmak, bunun içinde yaklaşan Mesih Çağına ait ipuçlarını yakalamak için yorumlarlar. Scholem "kutsal yazıların sonraki yaşamları denebilecek bir tarzda yazarlarının maksatlarından kopartılmak gibi bir kadere" sahip olduğundan bahseder; bu sonraki kuşaklar tarafından keşfedildiğinde çoğu zaman özgün anlamından daha büyük bir önem kazanmaktadır [...]."[105] Fakat radikal yorum açısından, bu yorumbilgisel zorluk bir fazilet halini alır. "Nesnenin ortadan kaybolması" diye bir şey olmadığını bir kenara yazalım: Şimdiki maddi göndergeler olmadan, kadim metinler deşifre edilemez. Sonuç şu paradokstur: Şimdiki gerçekliğin hakikatini geçmiş metinler olmadan yorumlayamayız, ama bu gerçeklik bu metinlerin okunma tarzını radikal bir şekilde değiştirir. Böylece "eski kombinasyonlar tümüyle yeni bir şekilde yorumlanacaktır",[106] çünkü geleneksel semboller "bunların çatırdayan gelenekteki patlayıcı gücünü gösterirler."[107] Kısacası, Kabala geçmişten kopmak için geçmişe hürmet göstermektedir.

Scholem'in de belirttiği üzere, Kabalacılığı sapkınlıktan ayıran ince bir çizgi olduğu açıktır, zira vahiy dinsel yasaları ihlal edecek şekilde hakikatleri açığa çıkartabilir (ve çıkarmıştır da).[108] Sabetay-

cılık söz konusu olduğunda bu özellikle doğrudur. Sabetay Sevi'nin müritlerinin Mesihçi hareketi 1665'te hızla yayılmış ve Sevi'nin çatışkısal irtidadına rağmen (1666'da skandal denebilecek bir şekilde Müslümanlığa ihtida etmiştir) varlığını sürdürmüştür. Sabetaycılar Tevrat yasalarının, başlamış olan Mesih çağında geçerli olmadığını savunurlar; hatta "günahın kutsi olduğu"nu kabul ederler.[109] Dinsel dogmanın mutlakiyetçi iddialarına meydan okuyan Sabetaycıların fanatizmi sekülerleşmeyi teşvik etmiştir ve tüm yerleşik otoritenin altını oyma eğilimindedir. Dolayısıyla Scholem bu inananların aslında genelde iddia edildiği gibi ortaçağ akılcıları değil, Yahudi düşünürler arasında siyasal radikalizmin ve Aydınlanmanın gerçek öncüleri olduğunu savunur:[110]

> Bu yeni Yahudilerin [Sabetaycıların] anarşik dinsel hissiyatlarına göre üç büyük kurumsal din artık mutlak bir değere sahip değildir. [...] Fransız Devrimi'nin patlak verişi fikirlerine tekrardan bir siyasal veçhe kazandırdığında, sınırsız bir siyasal kıyametin havarileri olmaları için başka büyük bir değişiklik gerekmiyordu. Var olan her şeyde devrim yaratma saiki [...] yeni çağı başlatma görevinde aşırı derecede pratik bir veçhe kazanmıştır.[111]

Mesihçi fikre göre, yeni çağ Düşüş'le başlayan insani ıstırap çağını sonlandıracaktır. Kurtuluş Çağı doğanın cennet halinin yeniden kurulmasıyla belirginleşir. Fakat Kabalacı yorum anlayışıyla uyumlu bir şekilde bu yeniden kurma, düzanlamıyla bir geri dönüş değildir,[112] çünkü Cennet mitinin hakikat olarak uygulanacağı dünyevi alan henüz yeni ortaya çıkmıştır. Yeni çağla birlikte kadim hikâyenin gerçek anlamı ilk kez ve beklenmedik şekillerde ortaya çıkar.

Kabalacı düşünce açısından Yaradılış hikâyesinin merkezi öneminin siyasal anlamları vardır. Âdem ile Havva tüm insanlığın ebeveynleri olduklarından, Mesihçi kurtuluş evrensel tarihte bir olay olarak anlaşılır ve yalnızca Yahudi ulusunun değil tüm dünyanın "sürgün"üne son verir ve "tüm Yaradılanların temel bir dönüşümü"nü şart koşar.[113] "'Dünyevi malların gani gani olduğu'"[114] Mesihçi Cennet anlayışı evrensel insanlık tarihinin amacını ortaya koyar: "Henüz asla olmamış, henüz asla gerçekleşme gücüne sahip olmamış bir ütopya."[115] Fakat Kabalacılar "tarihte kurtuluşa götüren bir ilerleme",[116] hedefi garanti altına alan bir gelişim dinamiği olmadığına inandıkları içindir ki, Mesih Çağı'nı başlatmanın yükü tama-

men insanların boynunadır, ki bunlar da Tanrı'nın planını gerçekleştiren iradesiz maşalar değil, söz konusu olana ilişkin bilgileri ve anlayışları vazgeçilmez olan tarihsel öznelerdir.[117] Scholem Mesihçi vecibeyi şöyle tarif eder:

> Karşıt kutuplarda, hem erkek hem de Tanrı tüm kozmosu kendi bünyelerinde bir araya getirirler. Fakat Tanrı her şeyin kökü kendisinde olan ve tüm kudreti saklı olan, kozmosun Yaradanı ve Başlatıcısı olma sıfatıyla her şeyi içerirken, insanın rolü yaratımın tüm güçlerinin tümüyle harekete geçirildiği ve bariz kılındığı aracı olarak bu süreci tamamlamaktır [...]. İnsan kozmosun yapısındaki kusursuzlaştırıcı aracıdır [...]. Yalnızca ona cüzi irade mükâfatı bahşedildiğinden, eylemleri aracılığıyla üst ve alt dünyalarda gerçekleşen şeylerin birliğini ya [*aynen böyle*] ilerletmek ya da bozmak kendi elindedir.[118]

İdealist geleneğin aksine Kabala yabancılaşmayı Tanrı'dan ayrılma olarak değil, Tanrı'nın bilinmemesi olarak kavrar.[119] Ayrıca insanların Tanrı'dan ziyade doğayla uzlaşmaları gerekmektedir. Günahkâr halinde bile, "mistiğin mütecessis bakışları altında,"[120] maddi dünya ilahi bilginin tek kaynağıdır: "[...] tüm Kabalacılar, en ulvi olanı da dahil olmak üzere, Tanrı'nın dinsel bilgisinin ancak Tanrı'nın yarattıklarıyla ilişkisini düşünmek yoluyla bilinebileceğinde hemfikirdirler."[121] Doğa şer değildir;[122] parçalanmış ve kusurludur. Isaac Luria'nın Kabalacı *Tikkun* öğretisine göre, Tanrı'nın sıfatlarının "araçlar"ının kırılması maddi dünyaya parça parça ilahi kıvılcımlar saçmıştır. Bu kırık araçları düzeltme görevi, "insan ile Tanrı'nın birer parçası olduğu"[123] bu iş, "dünyanın ahenkli düzeni"ni, bir yeniden tesis etme olarak değil, "yeni bir şey olarak" yeniden yerleştirecektir.[124]

Kabalacılar için sözcüklerin mistik bir önemi vardır. Dil tarihsel girişimde merkezi bir rol oynar, zira Düşüş yalnızca Yaradılış'ın birliğini değil, Âdem'in Adlar dilinin birliğini de bozmuştur. İkincisinde sözcük ile gönderge arasında bir mesafe yoktur, oysa bunun yerini alan hüküm dili, doğayı soyut bir şekilde, düşmüş durumunun bir göstergesi olarak yorumlar. İnsanlığın ahlaki yükümlülüğünün tüm anlamı bilişseldir, yani Doğa'yı onun içindeki ilahi kıvılcımlar aracılığıyla yorumlayarak Tanrı konusundaki cehaleti yenmektir. Hem doğanın hem de dilin parçalanmış birliği yorumlayıcı yöntemin özgül yönlerini dayatır. Kabalacı yorumlama, anti-siste-

miktir. Her yorumlayıcı parça monadolojik olarak kendi merkezine sahiptir; makrokozmos mikrokozmos içinde okunur. Tanrı'nın yaratılarının hiçbir parçası, kutsal metinlerin hiçbir sözcüğü, bir monad olarak Tanrı'nın on sıfatından birini tecelli ettirmeyecek kadar küçük ya da önemsiz değildir ve dolayısıyla "'kurtuluşa göndermede bulunarak anlaşılmalı ve açıklanmalıdır.'"[125] Doğada ortaya çıkan ilahi bilgi çoğulcudur; farklı, birbirinden kopuk kayıtlarda var olur ve kendisini metaforlarla, bilmecelerle ve gizemlerle sunar. Kısacası doğanın anlamı Barok alegoricilerin üstelediği kadar farklı ve muğlaktır.

Bu bilginin keyfi olmasının önündeki engel nedir? Kabalacıların okumalarının salt alegorik olmadığı iddialarının arkasında hangi dayanaklar vardır? Scholem bu sorunu açık bir biçimde tartışır. Önce alegoriyi tanımlar:

> Alegori sınırsız bir anlamlar ve karşılıklı ilişkiler ağından mürekkeptir ve bunun içinde herhangi bir şey yekdiğerinin temsili olabilir, ama hepsi de dil ve ifadenin sınırları dahilinde olmak zorundadır. Bu anlamda, alegorik içedönüklükten bahsetmek mümkündür. Alegorik gösterge tarafından ve içinde ifade edilen şey ilk önce kendi anlamlı bağlamına sahip olan bir şeydir, ama alegorik olmakla bu bir şey kendi anlamını kaybeder ve başka bir şeyin aracı olur. Gerçekten de alegori, deyim yerindeyse, bu noktada biçimle anlam arasında açılan boşlukta zuhur eder. İkisi artık ayrıştırılamaz bir birlik oluşturmazlar; artık ne anlam bu tikel biçimle, ne de biçim bu tikel anlamlı bağlamla sınırlıdır. Kısacası alegoride ortaya çıkan şey, her temsile bağlanan sonsuz anlamdır.[126]

Scholem bunun ardından alegorinin içkin anlamıyla teolojik sembolün "aşkın" anlamını karşı karşıya getirir[127] ve (tam da Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesinde yaptığı gibi[128]) Friedrich Cruezer'in *Mythologie*'sinin ilk cildinden (1819) yararlanır:

> Kabalacı için de var olan her şey tüm yaratımla sonsuz bir karşılıklı ilişki içindedir; onun açısından da her şey başka bir şeye ayna tutar. Fakat bunun ötesinde o, alegorik ağın kapsamadığı başka bir şeyi daha keşfeder: Hakiki aşkınlığın bir yansıması. Sembol hiçbir şeyi "göstermez" ve hiçbir şey iletmez, sadece her türlü sözün ötesinde olan bir şeyi şeffaf hale sokar. Alegorinin yapısına doğru yönelmiş daha derin bir içgörünün yeni anlam katmanlarını ortaya çıkarttığı durumda, sembol birden, tümü bir kerede sezgisel olarak kavranır, ya da kavranamaz — ya hep ya hiç. Yaradan'ın

yaşamının ve yaradılışın yaşamının yekvücut olduğu sembol —Creuzer'in sözleriyle— "varlığın ve bilme melekesinin karanlık ve dipsiz derinliklerinden gelerek gözümüze düşen ve tüm varlığımıza nüfuz eden bir ışık huzmesidir". Bu, mistik bir şimdide sezgisel olarak algılanan "anlık bir bütünlüktür" — [*Nu*] sembole uygun olan zaman boyutu.

Kabalacılık dünyası bu tür sembollerle doludur, hatta Kabalacı için tüm dünya bu tür bir *corpus symbolicum*'dur — semboller külliyatı.[129]

Kabalacı, alegorici gibi başlayarak kutsal metinlerle doğal imgeleri yan yana getirebilir; ama geçmiş metin ile şimdiki imge her ikisi de Mesihçi kurtuluş ışığıyla aniden aydınlanır, böylece tarihsel şimdi dünyevi bir ütopya potansiyeliyle dolu olarak görülür kılınacak bir tarzda bir araya getirildiğinde, alegorinin keyfiliği aşılır. *Teolojik* sembolün açıklığında, "gerçeklik şeffaflaşır. Sonsuz olan sonlunun içinden parıldar ve bunu daha az değil, daha çok gerçek kılar..."[130] "Dinin alegorik yorumlanışıyla, mistikler tarafından sembolik algılanışı" arasındaki "derin farklılık budur."[131]

6

Bende ve diğer "Yahudiler"de değerli olan şey Yahudilere ait değildir.[132]

Yahudi bir düşünür olarak Benjamin için sapkın denebilir.[133] Sabetay Sevi'nin ihtidası, 1666'da kâfirce İslam'a dönüşü, ölüm tehdidi sonucunda gerçekleşmişti. Benjamin'in Marksizm savunusu, zorla dönüşüm öğesini reddetmesine karşın, yine de Scholem'den öğrendiği Kabalacı gelenekçilik-karşıtı gelenekle bütünüyle uyum içindeydi. Sabetaycılar önderlerinin davranışını "Yahudi-olmayanlar arasında bile yayılmış olan ve şimdi İslamda yoğunlaşmış olan kutsal kıvılcımları terfi ettirme görevi"[134] diye meşrulaştırmaya çalışıyorlardı. Scholem arkadaşına benzer tavizlerde bulunmayı reddetmiş ve Benjamin'e bir Marksist olarak yazmaya çalışmasının "eşi görülmedik bir kendini aldatmadan başka bir şey" olmadığını söylemişti.[135]

Şu noktayı vurgulamak gerekiyor, Benjamin kendi payına Scholem'in Kabala tarihine ilişkin çalışmalarını "yararlı" bulmayı sürdürmüş ve hatta bir Marksist olarak bunu "yarar görerek" oku-

duğunu söyleme cüreti bile göstermişken,[136] Kabalacı metinlere ne genel bir ilgi[137] ne de büyük bir yakınlık göstermiş ve aslında kendisinin "bu yanında" olan "cehalet uçurumuna" işaret etmiştir.[138] İlk yazılarında "Kabalacı" öğeler görülüyorsa da, bunlar Benjamin'e pekâlâ dolaylı yollardan, Johann Georg Haman ve Alman Romantikleri aracılığıyla da gelmiş olabilir.[139] Ayrıca *Pasajlar*'ı kafasında canlandırmaya başladığı dönemde, Benjamin'i geceleri yürek çırpıntısıyla uyutmayan Kabalacı *Zohar* değil, bir Gerçeküstücü metindi. *Zohar*'ın yazarı Moses de Leon, Tanrı'nın yüzünü Sefirot'un gizemli "on tacı"nda görmüştü[140]; *Le Paysan de Paris*'nin yazarı Louis Aragon ise Tanrı'nın yüzünü bir benzin deposunda görmüştü.[141] *Zohar*'da nasıl Yaşam Ağacı'na ilişkin tefekkürler varsa, Breton'un Gerçeküstücü romanı *Nadja*'nın[142] tefekkür nesneleri de "yeni" doğanın nesneleriydi: Bir kadın eldiveni, bir küllükteki sigara, bulvarda Mazda ampullerinin reklamını yapan parlak tabela. Fakat teolojik sembolü, "duyumsal nesneyle duyumötesi nesnenin birliğini"[143] ayırt eden şey tam da Benjamin'in bu Gerçeküstücü metinlerde bulduğu şeydir. Aragon *Le Paysan de Paris*'de şöyle yazar:

> Gördüğüm kadarıyla bu hazlar özünde tümüyle metafizikti, vahiyden yana bir tür tutkulu beğeniye sahipti. Bir nesne gözlerimin önünde şekil değiştiriyor, ne alegorinin albenisini ne de [estetik] sembol niteliğini ediniyordu; bir fikrin tezahüründen çok fikrin kendisiydi. Dünyevi maddeye derinlemesine nüfuz etmişti.[144]

Trauerspiel alegoricilerinde olduğu gibi, Benjamin Gerçeküstücülerin tarihsel olarak geçici nesnelere dair vahiy benzeri görülerini de estetik bir teknikten ziyade felsefi bir konum olarak görüyordu.[145] Bu, "dindışı aydınlatmadır — maddi, antropolojik bir esinin aydınlatmasıdır."[146] Gerçeküstücü imgelerin sağladığı bilişsel deneyim, mistiklerinkiyle ilişkili olmakla beraber, "gizemli" değil daha ziyade "diyalektik"ti ve aslında elde edilmesi daha güçtü. Benjamin buna "dinsel aydınlatmanın gerçek, yaratıcı aşılması" adını veriyordu; dinsel deneyim (ve keza haşhaş ya da âşık olmak) yalnızca "okul öncesiydi."[147]

Fakat Benjamin bu materyalist vahyi tinsel olandan daha üstün görmesine karşın, ilk yıllarındaki metafizik yazılarının —"gergin ve sorunlu bir dolayım"la da olsa— sonradan benimsediği "diyalek-

tik materyalizmin gözlem yöntemi"yle ilişkili olduğunda ısrar etmeyi sürdürdü.[148] Dahası *Pasajlar*'ın *Konvolut* N'si için "ilahiyat" olarak "tarihsel materyalist" yöntemi açıklayan maddeler formüle etmiş ve bu bağlamda açıkça "siyasal-teolojik kategorileri"[149] (*apokatastasis*, kurtuluş) benimsemişti — yalnızca siyasal hayal kırıklığının yoğun olduğu yaşamının son yıllarında değil,[150] proje üzerinde çalıştığı tüm dönem boyunca. Yeni tamamlanmış *Pasajlar* sunumuna ilişkin olarak 1935'te yazan Benjamin, formülasyonunun yavaş temposunu çok önceki bir zamandan beri kendisine ait olan ve kökenleri "dolaysız olarak metafizik, hatta teolojik düşüncede olan" düşünceler ve imgeler yığınının "bütünsel bir devrim" yaşaması gerektiğine bağlamıştı — bu düşünceyi *ortadan kaldırmak* için değil, aksine: "şimdiki anlayışımı tüm enerjisiyle beslesin diye."[151]

Yaşadığı "bütünsel devrim"in içinden teolojik geleneğin kurtarılması gerekmektedir. Bu yalnızca zahiri bir çelişkidir. İlk olarak ilahiyatın ifade kazandırdığı kök-eski ütopik konuların gerçek göndergelerini, potansiyel olarak henüz yeni başlayan "yeni doğa"nın modern çağında bulduklarını düşünürsek paradoks çözülür.

> "On dokuzuncu yüzyılın Kök-tarihi" — kök-tarihsel biçimlerin on dokuzuncu yüzyılın envanteri içinde yeniden keşfedilmesi gerektiği şeklinde anlaşıldığı takdirde bir kıymet-i harbiyesi kalmaz. Bu anlayış [...] yalnızca on dokuzuncu yüzyıl Kök-tarihin köksel biçimi —yani tüm Kök-tarihin kendisini geçmiş yüzyıla benzer yeni imgelerde bir araya getirdiği biçim— olarak sunulduğu takdirde anlama sahiptir.[152]

Mitik, kök-tarihsel temalar ilk defa dindışı söylem olarak "okunabilir"[153] çünkü artık gerçek, tarihsel göndergeleri vardır. Simgesel açıklamalar olarak yeni ve şaşırtıcı bir yeterlilikle on dokuzuncu yüzyıl imgelerine yaklaşırlar.[154] Doğayı insanlara yabancılaştıran Düşüş (İlk Günah), meta üretimini —Marx'ın ilk yazılarının da açıkça gösterdiği üzere— tarihsel tikelliği içinde eksiksiz bir şekilde tarif eder.[155] Keza Adlar dilinin Kutsal Kitap'taki kaybı bu üretime niteliğini veren soyut emeğin özünü oluşturur.[156] Hıristiyan alegorisinde ifadesini bulan eski doğanın uğradığı değer kaybı Baudelaire tarafından pazarda kendine özgü şekilde deneyimlenir, burada metaların "anlamı" yaratılarının edimi değil, dışsal ve keyfi fiyatla-

rıdır.[157] Şeytansı nitelikler olan ölüm ve ebedi tekrar, bu meta dünyasının etrafında moda olarak birleşirler. Ama yeni doğa şer değildir. Nesneleri arasına serpiştirilen *Tikkun* öğretisinin tarif ettiği "ilahi kıvılcımlar" sosyalist potansiyel biçimini —varlığı bu potansiyelin gerçekleşmesini engelleyen kapitalist toplumsal ilişkiler kadar gerçek olan aşkın bir öğe halini— alır. Benjamin'in "Kumarbaz" ile ilgili pasajda açıkça söylediği üzere, günahın tek anlamı şeylerin verili durumunu kabul etmek, kader diye buna boyun eğmektir.[158] Bunun tersine, "Ad kaderden daha büyük bir muarız tanımaz."[159] İnsanlığın tarihsel sorumluluğu yorumlayıcı bir görevdir, hem yeni doğanın sosyalist potansiyelini (artık doğanın "kurtuluş"uyla eşanlamlıdır) hem de tarihin bunu gerçekleştirmekteki başarısızlığını "adlandırır". Bu görev *Pasajlar*'ın esas özüdür. Benjamin şöyle yazar:

"Doğa Kitabı" tabiri gerçekliği bir metin gibi okuyabileceğimiz anlamına gelir. Burada on dokuzuncu yüzyıl gerçekliğine yaklaşımımız bu meyanda olacak. Şimdiye kadar kapalı olan kitabı açıyoruz.[160]

7

Gerçekliği bir metin *gibi* okumak, farklılıklarını korumak demektir.

Bir gerçeklik hakkındaki yorumun [...] bir metin hakkındaki yorumdan nasıl tümüyle farklı bir yöntem gerektirdiğini açık hale getirmeye devam etmek gerekir. İlkinde ilahiyat temel bilimdir, ikincisinde filoloji.[161]

Pasajlar "gerçeklik" üzerine bir yorum olduğunu, bu metafizik iddiayı nasıl dillendirebilir? Bu bizi felsefi sorunun kalbine geri götürüyor. Neden Pasajlar projesi on dokuzuncu yüzyılın keyfi, estetik bir temsili, teolojik temaları Marksist amaçlar için sahiplenen —bu durumda haklı olarak şiir (propagandadan bahsetmeyelim bile) alanına düşecektir ve Jauss'un eleştirileri haklı çıkacaktır— siyasal bir alegori değildir?

Benjamin *Pasajlar*'da alegoriyi düşünsel davranışı bir anımsama olan düşünürün faaliyeti olarak tanımlar:

Düşünür büyük sorunlara çözümü zaten bulmuş, ama unutmuş olan kişidir. Şimdi bu şeyi değil, kendisinin bu şeye ilişkin eski tefekkürlerini düşünür. Dolayısıyla düşünürün düşünmesi hatırlama işaretinde saklıdır. Düşünür ve alegorici aynı bütünün bir parçasıdır.[162]

Düşünürün belleği ölü bilgilerin düzensiz yığını üzerinde hâkimiyeti elinde bulundurur. İnsan bilgisi özellikle yüklü bir anlamda bunun parça başı işidir: yani keyfi olarak bölünmüş parçaların yığılması anlamında. Nitekim bunlardan bir bulmaca ortaya çıkar. [...] Alegorici kâh şurada kâh burada bilgisinin kendi elinin altına yerleştirdiği kaotik derinliklere uzanır, bunların içinden bir nesne çeker alır, diğeriyle yan yana tutar ve şu anlamla bu imgenin ya da bu imgeyle şu anlamın birbiriyle uyumlu olup olmadığına bakar. Sonuç hiçbir zaman kolayca kestirilemez, çünkü aralarında doğal bir dolayım yoktur.[163]

Benjamin düşünen adamın davranışının, tedavülden çıkartılmış ve kullanım değeri olarak anlam taşımayan şeyleri toplayan koleksiyoncunun[164] davranışına çok benzediğini söyler. Artık yararlı olmayan nesneyi toplamak "tamlık" kategorisinin yönettiği bir faaliyettir. Benjamin'e göre bu,

[...] burada-el-altında-olması gibi tümüyle akıldışı bir olgunun üstesinden gelme amaçlı büyük bir çabadır. Bunu kendisinin yarattığı bir tarihsel sistem içinde düzenleyerek yapar: Koleksiyon. Gerçek koleksiyoncu için bu sistemdeki tek tek her kalem çağın, bölgenin, sanayinin, mülk sahibinin, içinden çıktığı şeyin tüm bilgisini içeren bir ansiklopedidir.[165]

Kuşkusuz Benjamin'in çalışması onu her iki türe de yakınlaştırmaktadır; on dokuzuncu yüzyıl olgularıyla ilişkisinde hem bir düşünür hem de bir koleksiyoncudur o. Fakat tarihin süremini "vareste kılan", "geçmiş ve şimdinin siyasal açıdan patlayıcı takımyıldızı"nda hakikatin "parıldayan ışığı" olarak tarihsel nesneler oluşturan tarihsel materyalist sıfatıyla kendi görevini çok farklı terimlerle tarif eder.

Alegorik imge ile diyalektik imge farklıdır. İlkinin anlamı öznel yönelimin bir ifadesi olarak kalır ve son kertede keyfidir. İkincisinin anlamı nesneldir, yalnızca toplumsal-tarihsel bir hakikatin ifadesi olarak Marksist anlamda değil, bununla eşzamanlı şekilde, Scholem'in sözleriyle, mistik-teolojik anlamda "gerçek aşkınlığın bir yansıması" olarak.[166] Benjamin'in "diyalektik imgeleri", Scholem'in verdiği adla, "teolojik sembollere" benzer: bunlarla en "en-

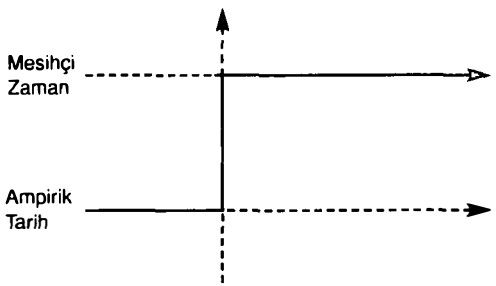
tipüften" olgular bile "kurtuluşla bağlantılı olarak anlaşılır ve açıklanır."[167] *Pasajlar*'da bu olgular on dokuzuncu yüzyılın çürüyen nesneleridir, mistik "*corpus symbolicum*" olarak yeni bir anlamla hayata dönen kangrenleşmiş yeni doğadır. Bunların ideolojik anlamını ortaya çıkartan şifre meta biçimidir. Fakat kurtulmalarının aracısı olan şifre (ve bu durum nesneler on dokuzuncu yüzyılda ilk ortaya çıktıklarında toplumsal rüyacılar tarafından kabul edilmeye başlanır) tarihin kökeni ve hedefi olarak kök-eski, teolojik dünyevi ütopya mitidir.

Benjamin "Tarih Tezleri"nde şu gözlemde bulunur: "Fransız Devrimi yeni bir takvimi yürürlüğe koymuştur."[168] Benjamin bunu söylerken Fransız Devrimi Kurucu Meclisi'nin 1792 yılını yeni dünya çağının birinci yılı olarak ilan eden —bu özel tarihsel olayın insanlık açısından evrensel önemini gösteren bir eylem— yasasını kastetmektedir. Şimdi, insan hakları ve demokratik yönetim başlığı altında yeni bir siyasal söylemin yerleşmesiyle birlikte (ve burjuvazi ne kadar uzun süre aksi şekilde davranırsa davransın), toplumun yapısı olarak sınıf tahakkümü siyasal meşruiyetini kaybeder; sanayi devrimiyle birlikte, ki evrensel çapta maddi refah sağlama potansiyeline gerçekten sahip bir gelişmedir bu, sınıf tahakkümü ekonomik meşruiyetini de kaybeder.[169] Mesihçi vaat mit olmaktan çıkıp, gerçekleşebilir olması anlamında tarihsel açıdan "edimsel" hale geldiğinde, bu andan itibaren zamanın iki tarzda var olduğu söylenebilir: Seküler tarih olarak, beşeri zamanı gerçekleştirmeden buna damgasını vuran (feci) olaylar silsilesi ve devrimci "şimdi-zaman" olarak, her ânı kurtuluşun gerçek öngörülüşüyle aydınlanan zaman — tıpkı "Yahudiler için [...] her saniyenin Mesih'in içinden geçip girebileceği dar geçit olması gibi."[170]

Bu zaman türleri yeni çağda düz bir sırayla birbirlerini takip etmezler; üst üste binerler (Grafik G), biri verili, diğeri sürekli olarak, mantıksal bir olasılık olarak. siyasal devrim eylemi* tarihin seküler süremini kesip insanlığı bundan vareste kılana kadar birbirlerinden

* Yazar "siyasal devrim" derken, toplumsal bir devrimden farklı olarak, üretim biçiminde ve dolayısıyla toplumsal ilişkilerde temel bir değişiklik yaratmadan sadece siyasal üstyapıyı değiştiren bir devrimi kastetmiyor: "Siyasal bir eylem olan devrim" anlamında kullanıyor. *–ç.n.*

Şekil G



kopuk kalırlar, "tarihin duru gökyüzü altında bir sıçrama [...] Marx'ın devrimden anladığı buydu."[171] Benjamin, ilerleme fikrinin "dinsel tarih görüşü" tarafından nasıl reddedildiğini tarif ederken, Lotze'yi alıntılar: "'[...] tarihte boylamsal olarak bir ilerleme keşfetmeye çalışmaktan ziyade, [...] noktalarının her birinde yukarı doğrultuda bir ilerleme aramak gerekir.'"[172] Onun diyalektik materyalizm anlayışı, bu görüşe, teleolojik ilerleyiş olarak her türlü —ister dinsel ister seküler olsun— tarih mefhumundan daha yakındır.

Siyasal eylem tarihsel zamanın iki türü arasındaki bağlantıdır. Bu bağlantı, bireyin tarihi kozmosun tarihini özetlediği için mümkündür. Tarihin kökeni ve hedefi şeklindeki metafizik hakikat — dolaysız mevcudiyetin kaybı ve bunun toplumsal açıdan dolayımlı restorasyonu görevi— kişisel deneyimle doğrulanır. Tam da kendi anımsadığımız geçmişimizden duyduğumuz gerçekleşmemiş mutluluk potansiyelidir bize kozmosun Mesihçi dramasına karşı içgörü sağlayan.

Mutluluk yalnızca bizimle birlikte yaşayan insanlar arasında teneffüs ettiğimiz havayla bağlantılı olarak tasavvur edilebilir. Bir başka deyişle, mutluluk fikri —işte bu kayda değer şeyin [geleceği kıskanmayışımız] bize öğrettiği şey budur— kurtuluş fikriyle birlikte anlaşılır. Bu mutluluk tam da geçmişte bize ait olan umutsuzluk ve terk edilmişlik üzerine kuruludur. Bir başka deyişle, yaşamımız tarihsel zamanın bütününü büzebilecek kuvvete sahip bir kastır. Ya da başka bir deyişle, sahici tarihsel zaman anlayışı tümüyle ve bütünüyle kurtuluş imgesine dayalıdır.[173]

Gerçekleşmemiş ütopik potansiyel psikolojik bir kategori midir (bir kolektif bilinçdışı isteği) yoksa metafizik bir kategori midir (nesnel dünyanın özü)? Belki de (metafiziği hiçbir zaman tahakküm biçimi olarak düşünmemiş olan) Benjamin her ikisini de kastetmektedir. Çağdaş psikanaliz teorisi dolaysız mevcudiyet arzusunun asla gerçekleşmeyeceğini savunabilir. Belki de Benjamin bunun önemli olmadığını söyleyecektir. Burada mesele daha ziyade bu ütopik arzuya siyasal eylem güdüsü olarak güvenilebileceği ve güvenilmesi gerektiğidir (bu eylem kaçınılmaz olarak arzuya aracılık etse bile) — güvenilebilir, çünkü bize ait olan her mutluluk ya da ümitsizlik deneyiminden olayların şimdiki akışının gerçekliğin potansiyelini tüketmediğini öğreniriz; güvenilmelidir, çünkü devrim tarihin akışından Mesihçi bir kopuş olarak anlaşılmalıdır, bunun sonu olarak değil. "Edimsel", yani potansiyel olarak mevcut Mesih Çağı kolektif bilinçdışındaki imgeleri siyasal anlamda patlayıcı güçle dolduran zamansal boyuttur. Bu zaman çeşidiyle ilişkili olarak ampirik tarihin olaylarını düzenlemek, diyalektik imgelerin koordinat yapısındaki üçüncü ekseni —projenin *hem* siyasal *hem de* felsefi gücü için kritik ekseni— sağlar.

8

Bu noktada Benjamin'in metinlerinin anlamını çıkarmaya çalışırsak, bu onun verdiği talimatlara göre olacak. *Konvolut* N bunu açıkça ifade eder: "Sahici evrensel tarih kavramı Mesihçi bir kavramdır."[174] "Şimdi-zaman"da,

> hakikat patlama noktasına kadar zamanla yüklüdür. Yönelimin ölümü bu patlamadan başka bir şey değildir, dolayısıyla tarihsel zamanla, hakikat zamanıyla da çakışmaktadır.[175]

Kurtuluş kategorisi kapsamında hatırlandığında, tarihin ampirik olarak bitmiş ıstırabı, bitmemiştir:

> Bu teolojidir; fakat hatırlama esnasında bize tarihi, temelde, teolojik olmayan bir şekilde tasavvur etmeyi yasaklayan bir deneyime sahibizdir, tıpkı onu dolaysız teolojik kavramlarla yazmamıza izin verilmemesi gibi.[176]

"Dolaysız teolojik kavramlar" neden yasaktır? Benjamin burada (komünist) parti çizgisini ihlal ettiklerini kastediyor olamaz. Daha ziyade bu tür kavramlar yeniyi eskinin söylemine geri sürükleyerek teolojik hakikati çarpıtır; oysa gerçek Mesihçi görev eskiyi yeninin söylemi içinde diriltmektir.

Benjamin teolojik kavramları açıkça kullansaydı, evrensel tarihin hedeflerine Musevi bir ifade vermiş olurdu; bunlardan kaçınarak Museviliğin hedeflerine evrensel-tarihsel bir anlam verir. Bu farklılık kritiktir. Musevilik seçilmiş konumunu seküler, ulusalcı-olmayan siyaset içinde kaybolarak kanıtlar. Ortadan kaybolma, paradoks gibi görünse de, Mesih Çağı'nda tikelci bir dinin hayatta kalmak için ödediği bedeldir. Bu tür bir diyalektik "kurtarma" aynının ebedi dönüşüne karşıttır.

Alegorici kangrenleşmiş doğa imgeleriyle ahlaki açıklamaları yan yana getirir. Benjamin'in radikal, "negatif ilahiyatı" (tabir Adorno'ya aittir) nesnenin yitik doğal *aura*'sını, kangrenleşmiş *olarak* doğanın siyasal anlamla parıldamasını sağlayan metafizik bir *aura* ile değiştirir. Doğal *aura*'nın aksine diyalektik imgelerin sağladığı aydınlatma dolayımlı bir deneyimdir, karşıt zaman çeşitlerinin kuvvet alanı dahilinde tetiklenir: Ampirik tarih ve Mesihçi tarih. Yeni doğanın mucizevi nesnesi olan uçak, kendi içinde, hiçbir teolojik anlama sahip değildir. Bu anlam fantazmagorya olacaktır (—Riefenstahl'ın "İradenin Zaferi" filminde Hitler'in ilahi bir şekilde göklerde bulutlar arasında salınan uçak imgesi akla geliyor). Uçağın Benjamin'in kastettiği teolojik anlamı ancak tarihsel bir nesne olarak "inşa"sında ortaya çıkar. Uçağın ilksel, kök-imgesi tarihsel olarak mevcut biçimiyle bir araya getirildiğinde, çifte odak hem sınai doğanın ütopik potansiyelini hem de eşzamanlı olarak bu potansiyele ihaneti aydınlatır:

> "Bombardıman uçakları bize Leonardo da Vinci'nin insanın uçuşundan ne beklediğini hatırlatıyor; 'dağ zirvelerinde kar bulmak ve sonra geri dönüp yaz sıcağında kavrulan şehrin sokaklarına serpiştirmek için kendisini havaya yükseltmesi gerekecekti.'"[177]

Bugünün bombardıman uçakları Da Vinci'nin ütopik öngörüsünün diyalektik antitezleridir. Felsefi bakış bu imgelerin (ütopik ve gerçek) yan yana getirilişini incelediğinde, yalnızca teknik doğanın öz-

gün masumiyet durumunu tanımaya değil, aynı zamanda neden teknolojinin insanlığı hâlâ terörize etmeyi sürdürdüğünü öğrenmek için ampirik tarihi incelemeye zorlanır. Bu tür bir bilgi *bu* tarihin ilerlemesine bütünsel, nihilist güvensizliğe yol açar, ama ihanete uğramış insanlığın hiddetini bundan kurtulmak için siyasal eylemlilik enerjisine dönüştürebilir.[178] Böylece geçmiş tarihi kurtaran teolojik aydınlatma ve bunu mahkûm eden siyasal tarih bir ve aynı çabadır.

9

Benjamin'in felsefesinde hiçbir şey teolojik şerh ile Marksist şerhi tarihsel materyalizm adına birleştirme çabası kadar yoğun ve ağır eleştiriler almamıştır. Bu tür kıyasıya eleştirilerle doğrudan yüzleşmek gerekir. Benjamin'in Marksizme dönmesi dediğimiz konuda Scholem'in bütünsel şüpheciliğinden zaten söz etmiştik. Bir Marksist olarak Brecht de bir o kadar dehşete kapılmıştır:

> Benjamin şu an burada [...]. Şöyle diyor: Size bir bakış yöneltildiğini hissettiğinizde, arkanızda bile olsa, mukabelede bulunursunuz (!). baktığınızın da size bakması beklentisi *aura*'yı sağlar. [...] mistisizme karşıt bir duruştaki katıksız bir mistisizmdir bu. materyalist tarih anlayışı böyle bir biçim içinde benimseniyor! dehşet bir durum.[179]

Benjamin'in Pasajlar projesinden beklediklerini eksiksiz şekilde anlattığı kişi Adorno'ydu.[180] Ve en azından ilk başta Benjamin'in diyalektik materyalizminin tam da "teolojik" kutbunu en çok takdir eden ve kendisininmiş gibi sahiplenen de Adorno olmuştu.[181] Adorno yazışmalarında paylaştıkları "negatif" ya da "ters ilahiyata" göndermede bulunur; Benjamin'in Kafka hakkındaki denemesine yanıt olarak (1934) —burada kozmik çağlar (*Weltalter*) ile ampirik tarihsel çağlar (*Zeitalter*) arasında bir ayrım yapmıştır— "açık anlamıyla çöküşü ya da ilerlemeyi tanıdığımız içindir ki" *Zeitalter* kavramı "[...] bizim açımızdan gerçekten namevcuttur [...] bunun yerine taşlaşmış şimdiden bir öte-çıkarsama olarak yalnızca kozmik çağdır. Bu teorik noktayı bana senden daha önce hiç kimsenin bahşedemeyeceğini biliyorum,"[182] der. Fakat sadece bir yıl sonra tamamlanan *Pasajlar* sunumu Adorno'nun şevkini büyük oranda kırmıştı.

Benjamin'in teolojik terimlerin içeriklerini kolektif bilinçdışına işaret eden psikolojik kategorilere tercüme ederek bu terimlerden kaçınmaya çalışma stratejisini doğru bulmuyordu.[183] Adorno'yu gittikçe daha fazla ilgilendiren felsefi sorun, "mit" (ampirik tarih fantazmagoryası) ile "barışma" (tarihin Mesihçi hedefi) arasında "öznenin buharlaşmasıydı".[184] Kuşkusuz Benjamin açıkça, insan özneyi, *Zeitalter* ile *Weltalter* arasındaki bağlantı olarak siyasal eylemlerinin vazgeçilmezliği anlamında özerk failler olarak onaylamaktadır; bu, onların Mesih çağını başlatacak olan devrimci praksisleriydi. Fakat Adorno için bu yeterli değildi. Geriye dönerek yazdığı üzere, Benjamin "bu özerkliği diyalektik bir süreç içinde —tragedya kahramanında olduğu gibi— bir geçiş ânına indirger; insanın yaratım ile barışma koşulu olarak, kerameti kendinden menkul her türlü beşeri varlığın çözülüşünü koyar."[185]

Sonuçta ilahiyat bir kategori olarak ampirik tarihe karşıt olduğu kadar ampirik tarihin de bir kategorisiydi. Marx da dahil olmak üzere Aydınlanma düşünürleri buna karşı boş yere savaşmamıştı. Nihayetinde Adorno felsefesindeki aşkın öğenin ayaklarını yere oturtmak için Tanrı'nın yaratısı olan doğadan ziyade, insanın yaratımı olan sanata dönmüştü. Bunun için bir bedel ödedi. Teorisi ampirik tarihin kültürel süremine dahil edilebilir. Tahmin edilebileceği üzere, ikili karşıtlıklar olarak Romantizm (sanat) ve Aydınlanma (eleştirel akıl) etrafında dönen Adorno'nun felsefesi burjuva entelektüel geleneğin ayrılmaz bir parçası olarak okunabilir — 1934'te Adorno'nun defetmeye o denli hazır olduğu şu *Zeitalter*. Benjamin hem felsefenin hem de siyasal pratiğin planlanışında bir eksen olarak kozmik zamandan vazgeçmek konusunda tümüyle isteksizdi.

Benjamin'in tarihsel materyalizm anlayışındaki "teolojik" öğeyle boğuşmak için gösterilen çabalar içinde,[186] Rolf Tiedemann'ın 1975 yılında "Tarih Tezleri" hakkında yazdığı denemesi felsefi ve entelektüel açıdan en incelikli olanıdır.[187] Benjamin'in editörü olarak Pasajlar projesinin hâlâ yayımlanmamış elyazmasına erişebildiğinden (ve özel olarak *Konvolut* N'deki maddelerden yararlanabildiğinden) Tiedemann, "Tarih Tezleri"ne ilişkin olarak, ikna edici bir tarzda şunu savunur:[188] Teolojik ya da mistik kavramlar burada ortaya çıktığında, "materyalist bir niyet taşır"[189]; burada "dini anlamda bir Mesih düşüncesine yer yoktur"[190], bunu Benjamin'in 'Ta-

rih Tezleri'ne bizzat düştüğü bir notta açıkça görebiliriz: "'Marx sınıfsız toplum anlayışında Mesih Çağı kavramını sekülerleştirmiştir. Zaten olması gereken de buydu.'"[191] Fakat Tiedemann bunun meselenin yalnızca yarısı olduğunu bilir:

[...] Tezler'e ilişkin her yorum Benjamin'in *neden* bu şekilde ilerlediğini sormazsak yarım kalacaktır: Belirli noktalarda Marx'ın "sekülerleştirmiş olduğu" şeyi —ki Benjamin "olması gereken de buydu" diye düşünüyordu— ilahiyatın diline geri tercüme etmiştir.[192]

Tiedemann Benjamin'in geri tercümesi için *felsefi* bir neden bulamaz. Bunun yerine dışsal nedenler arar ve aradıklarını siyasal durumda bulur, en yakıcı şekilde "Stalin ile Hitler arasında [1939 yılında] gerçekleşen ittifakta."[193] Ne var ki Tiedemann açısından bu Benjamin'in ilahiyat diline geri dönüşünü açıklar ama meşrulaştırmaz. Benjamin'in devrimci yıkımla kurtuluş fikrini birleştirme çabası nihayetinde "uzlaşmazları birleştirme çabasıydı."[194] Tiedemann bunda Benjamin'in erken dönem anarşizminin yeniden canlanışını görür:

Benjamin'in 1940 tezlerindeki siyasal *praksis* fikri Marksizmin ağırbaşlılığından çok anarşistlerin coşkusunu taşır. Ütopik sosyalizm ile Blankizmin belirli öğelerinin karman çorman bir birleşimi olan bu görüş bir siyasal Mesihçilik üretir, ama ne Mesihçiliği gerçekten ciddiye alabilir ne de ciddi anlamda siyasete çevrilebilir.[195]

Jürgen Habermas 1972'de (*Pasajlar* henüz yayımlanmadan önce) yazdığı sağlam bir yazısında Benjamin'in "Tezler"deki felsefi konumunu farklı nedenlerle de olsa savunulamaz bulur. Habermas'a göre Benjamin'in geçmişle radikal bir kopuş olarak gördüğü Mesihçi tarih anlayışı Marx'ın tarih teorisiyle bağdaşmaz, çünkü Marx'ta tam da ampirik tarihin gelişimi dinamik bir gerilim doğurur ve bu mücadelenin içinden sosyalizm doğar. "Marksizmin tepesine bir keşiş şapkası gibi evrim-karşıtı bir tarih anlayışı yerleştirilemez," diye itiraz eder Habermas: "Bu çaba başarısız olmaya mahkûmdur, çünkü deyim yerindeyse yukarıdan ara ara kader dağıtan anarşist bir 'şimdi-zaman' anlayışı materyalist toplumsal gelişim teorisine öyle kolay dahil edilemez."[196] Habermas Benjamin'in yöntemindeki "kurtuluşçu" kutbu, "insanların istediklerinde deneyimsel dün-

yaya anlam zerk etmek için yararlandıkları semantik potansiyeli" kurtarma girişimi olarak kavrar.[197] Habermas'ın nazarında Benjamin, "mitin semantik enerjileri" insanlık tarafından kaybedilecekse, "dünyayı insan ihtiyaçları ışığında yorumlayan şiirsel yetenek de böylece insanlara çok görülmüş olacaktır"[198] diye düşünmektedir. Olumlu yanları olmasına rağmen, diye devam eder, bu "muhafazakâr-devrimci bir eleştiri anlayışıdır,"[199] çünkü "siyasal praksisle içkin bir ilişkiye sahip değildir."[200] Bu Marksgil *Ideologiekritik* yöntemine karşıttır; Habermas'a göre Benjamin bu eleştirel tutumun gerisine düşmüştür.[201] Son kitabında Richard Wolin Benjamin'in muhafazakâr, hatta nostaljik[202] gelenek anlayışının Marksist siyasetle pürüzsüzce uzlaştırılamayacağına katılır. Fakat Benjamin'in "tarihsel materyalizmle ilintisi"ni değerlendirirken Habermas'a nazaran daha iyimserdir; bu iyimserlik "tam da geleneğe karşı hürmetkâr tutumundan kaynaklanmaktadır"[203] çünkü bu tutum Marksizmin kültürü üstyapıya ait bir olgu olarak görerek "bunu değersizleştiren geleneksel yaklaşımının mutlak bir panzehiridir,[204] velev ki bu hürmeti tarihsel materyalizmle birleştirme girişimi felsefi çiftdeğerlilikle sonlansın.[205]

Dolayısıyla Benjamin'i bir filozof olarak ciddiye alanlar arasındaki farklılıklara karşın hâkim kanı, onun "ilahiyat" ile tarihsel materyalizmi kaynaştırma girişiminin başarısız olduğu ve belki de buna zaten mahkûm olduğudur. Ne var ki Benjamin için ilahiyatın nasıl bir felsefi deneyim ekseni olarak işlev gördüğünü ve bunun ideolojik üstyapının bir parçası olarak "din"in işlevinden nasıl farklılık gösterdiğini kavrayışımızda haklıysak eğer, bu yargının kaçınılmaz olduğu görülecektir.

10

Benjamin'in anladığı anlamıyla yorumbilgisel Kabala yöntemi tarihselciliğe karşıydı ve şeyleri "'gerçekte oldukları gibi göstermek'" gibi bir meselesi de yoktu.[206] Geleneğin kurtarılmasında, "tarihsel nesneler"in "sağlam, görünüşte vahşi kavrayış"la[207] "bağlamından çekip kopartılması"[208] yeterliydi Benjamin için. Kabala'nın ruhu içinde, Benjamin'in geçmişin "semantik potansiyeli"ni kurtarışı hiç-

bir şekilde bir nostalji edimi değildir.[209] Arkaik mit öğelerinin kendi içinde hiçbir gerçek anlama sahip olmadıklarına, yalnızca "fiili" olarak, yani modernlik hakkında mutlak anlamda neyin yeni olduğunun —modernliğin sınıfsız toplum için taşıdığı gerçek potansiyelin— şifresini çözecek anahtarlar olarak bir anlama sahip olduklarına inanıyordu. Arkaik imgeler gerçek tarihsel olasılıklara işaret ederek bu yolla en harcıâlem seküler olguları bile siyasal anlamla yükleyebilecek konuma geldiklerinde artık mitik değil, "gerçek anlamda tarihseldirler."[210] Bu siyasal öngörüdür. Aynı zamanda, başka bir yorumlayıcı eksende, Marksizm Benjamin'e modernliğin ampirik tarihinin akışını analiz edecek bir yöntem sunar: Meta üretimi mitik öğeleri şeyleştirir ve üstyapıda tüm maddi gerçekliğine karşın ütopik mit vaadinin *gerçekleşmeden* kalmasını garantiye alan bir kültürel fantazmagorya yaratır. Bu da siyasal olarak gizemden arındırmadır.

İlahiyat olmadan (aşkınlık ekseni) Marksizm pozitivizme kayar, Marksizm (ampirik tarih ekseni) olmadan da ilahiyat büyüye kayar. Diyalektik imgeler gerçekten de "büyüyle pozitivizm arasındaki dönemeçte" ortaya çıkarlar, ama bu sıfır noktasında her iki "yol" da yadsınır — ve aynı zamanda diyalektik olarak aşılır.

Benjamin'in kendisinin de kabul ettiği üzere, sorun inşa sürecindeydi: Diyalektik imgelerin tözü günlük nesnelerde ve dindışı metinlerde bulunuyorsa, bunlar teolojik (yani felsefi-siyasal) anlamları tanınacak şekilde nasıl bağlamsallaştırılabilir? Açıkça teolojik olan formülasyonlar *Pasajlar*'ın ilk notlarında —zamanın "cehennemvari" tekrarına, kadere boyun eğmenin "günah"ına ve kaderin en büyük hasmı olarak "Ad"a göndermede bulunan kumarbaz hakkındaki pasaj da dahil— karşımıza çıkar. Bu pasaj Adorno'yu projenin "harikulade ilk taslağı"ndaki "neşeli" kısım olarak etkilemiştir.[211] Fakat 1935 sunumuna gelindiğinde, bu söylem ortadan kalkar. *Konvolut* N'nin açıkça gösterdiği üzere,[212] ilahiyat hiçbir zaman eseri canlandırmayı bırakmamıştır; ancak görülmez olması da şarttı. Benjamin'in bu stratejiyi, "yeni doğa"nın ilahiyatı ideolojik üstyapıdan çıkartarak seküler siyaset alanına doğru itmesinden ziyade, kendi ifade tarzının bu "yeni doğa"nın anlamını dinsel partikülarizme geri götürebileceği korkusuyla benimsediğini savunmuştuk.

Creuzer'in teolojik sembollere ilişkin tarifleriyle olan tüm benzerliklerine karşın, diyalektik imgeler Benjamin tarafından modern metaforlarla tarif edilir: Sağladıkları bilişin "aydınlatıcı parıltısı" bir fotoğraf makinesinin flaşından çıkan ışık gibidir; imgelerin kendisi —"durağan haldeki diyalektik"[213]— bir karanlık odada olduğu gibi zamanda "gelişen" fotoğraf karelerine benzer:

"Geçmiş, edebiyat metinleri üzerinde, sadece ışığın ışığa-duyarlı nesneler üzerinde bıraktıklarıyla karşılaştırılabilecek imgeler bırakmıştır. Yalnızca gelecek bu nesneleri kusursuz bir şekilde ortaya çıkartacak kadar iyi bir film banyosu kimyasına sahiptir."[214]

Bu imgeler bir film gibi yan yana getirilir[215]:

Bu çalışmayı belirleyen modern zaman ritmine dair: Sinema filmlerinin çok önemli bir özelliği — bu kuşağın "gelişim"in "akış"ını görme yönündeki o derin ihtiyacını tatmin etmek üzere tamamen dağınık bir imge silsilesi ile onlara eşlik eden müzik arasındaki etkileşim. İşte böylece, bu çalışmadaki eğilim de, "gelişim"i tarihin imgesinden son ayrıntısına kadar kovmak, ve diyalektik parçalama yoluyla duyumdaki ve gelenekteki Oluş'u, bir Varlık burcu olarak temsil etmektir.[216]

Geçmiş ile şimdinin yan yana getirildiği karelerin algılanmasını sağlayan tanıma'nın "şok"u elektrik gibidir. (Şunu da not etmek gerek: Modern çağda bilinçdışı algının şokvari, parça parça biçimi organik-geleneksel bütünsellikle karşılaştırılmaz, bu yüzden esef duyulmaz, aksine bilinçli algı düzleminde taklit edilir, çoğaltılır.) Benjamin kendisinin diyalektik imgeleri "inşa etme" faaliyetini, şeyleri bina etme süreci içinde "parçalayan" mühendisin faaliyetiyle karşılaştırır.[217] Ernst Bloch'la 1935 yılında Pasajlar projesiyle ilgili bir konuşmalarında söylediklerini aktarır: "Bu projenin —bir atomun parçalanması yönteminde olduğu gibi— klasik tarihsel anlatının 'bir varmış'ında saklı olan tarihin muazzam enerjisini açığa çıkardığını ortaya atmıştım."[218]

Siyasal anlamda bilişsel patlayıcılık, mevcut an "anarşistçe kesik kesik", ütopik "şimdi-zamanlar"la (Habermas) bombardımana tutulduğunda değil, şimdi-zaman *olarak* mevcut an, yakın geçmişin ampirik, dindışı parçalarıyla bombardımana tutulduğunda gerçekleşir.[219] Ayrıca *Pasajlar* tarihin ampirik "gelişimler"ini görmezden gelmez. Bunlar eleştirel bilgi için önemlidir, hatta bunların

kendisi, dolaysız olarak, hakikat olmasalar bile. *Konvolut* N'deki maddelerin açıklanan tematik amaçlarından biri, Aydınlanma döneminde bir *eleştirel standart* olarak taşıdığı özgün anlamından (ki tarihin gerçek akışı da bu baz alınarak değerlendirilip eksik bulunmuştur) bugüne ilerleme düşüncesinin tarihinin izini sürmektir.[220] Benjamin şu notu düşer: "Eleştirel ruhun karalanması [Fransa'da 1830] Temmuz Devrimi'nde burjuvazinin elde ettiği zaferden hemen sonra başlar."[221] Bundan böyle hâlâ teredddütleri olan burjuva düşünürler "savunmaya geçmişlerdir".[222] Alternatiflerden biri ilerlemenin toplumda değil, kısıtlı anlamıyla bilimde olduğunu kabul etmekti:

> Turgot'da [1844] ilerleme kavramı hâlâ eleştirel bir işleve sahipti. İnsanların dikkatini her şeyden öte tarihteki gerici hareketlere çekmeyi başarmıştı. Turgot'nun ilerlemeyi her şeyden öte ve önce matematiksel araştırma dünyasında sağlama alınmış olarak görmesi yeterince manidardır.[223]

Bir diğer alternatif, tarihsel ilerlemeyi eleştirel *teolojik* kurtuluş standardına göre değerlendirmekti. Benjamin bilimin ya da insan toplumunun evrimini hakikatle bir tutma çabalarına karşı çıkan metafizikçi Hermann Lotze'den (1864) bir pasaj aktarır:

> "Soylu duygulardan esinlendiğinde bile bu yine de münferit çağların ya da münferit bireylerin iddialarını defeden düşüncesiz ve pişkin bir coşkudur, çünkü insanoğlu ilerlediği müddetçe her türlü kaza bela görmezden gelinir. ... Önceden payına düşen eksikliklerin sıkıntısını çeken ruhlara mutluluk artışı ve kusursuzluk getirmeyen bir ilerleme ... olamaz."[224]

Benjamin'in "19. Yüzyılın Kök-tarihi", modernliğin özgün, ütopik potansiyeli ile (ki burada arkaik, mitik öğeler mitik-*olmayan*, tarihsel bir içerik kazanmıştır) felaket ve barbarlık abidesi şimdiki gerçekliği yan yana getiren iç-tarihsel imgeler inşa etme girişimidir. Bu girişim yan yana getirilmiş imgelerin yarattığı şokun devrimci uyanışa zorlamasına dayanır. Sonuç: "Benim söyleyecek bir şeyim yok, yalnızca göstereceklerim var."[225] Fakat Benjamin ilk Baudelaire denemesinde olduğu gibi, tarihsel olgular montajının kendi adına konuşmasına izin vermeye çalıştığında, okurların bu şokları aynı şaşkınlıkla —kalabalık şehir sokaklarında yürürken ya da alışveriş merkezinin koridorlarında salınırken duyumları almalarını sağ-

layan aynı transa geçmiş şekildeki rüya bilinçliliğinde— massetmeleri riskiyle karşı karşıya kalır. Tehlike, günümüzün okurları *Pasajlar*'ın özünü anlayamazken, yalnızca öğrenmiş olanların anlayabilecek olmasındaydı.

"Tarih Tezleri", "tutkulu yanlış anlamalara açık kapı bırakabileceği"[226] korkusuyladır ki, ayrı bir deneme olarak yayımlanmak üzere yazılmamıştı. Ancak bu tezlerin didaktik bir amacı da vardır — aslında *Pasajlar*, okurunun geçmesinin beklendiği bir sınav gibidir. İlk tez alegorik bir imgedir, tarihsel materyalizmin satranç oynayan kuklası içinde saklı olan ilahiyat "cüce"sinin ("usta bir satranç oyuncusu"nun) ipleri çektiğini söyler. İlahiyat "bugün besbelli şekilsiz bir cüceye dönmüştür, zaten gözden uzak durması gerekir."[227] Fakat bunun ardından gelen tezler, biz orada bir şeylerin saklı olduğunu hatırlayamayız diye aniden cüceyi çekip çıkartmaya ve özelliklerini ortaya sermeye girişir. İlahiyatın tarihsel materyalizmi canlandırdığını hatırlamak, ama ismiyle çağırmak hakikatin ortadan kaybolmasına yol açar korkusuyla bu bilgiyi gözlerden saklamak — işte Benjamin'in son uyarısı budur. Buna saygı duyalım ve ilahiyat cücesini tekrar ayakaltından kaldıralım.

8

Kitle Kültürünün Rüya Âlemi

1

Pasajlar'ın gözle görülür teorik armatürü, bir rüya âlemi olarak seküler, sosyo-psikolojik bir modernlik teorisi ve devrimci sınıf bilinciyle aynı anlama gelen bu rüyadan kolektif "uyanış" anlayışıdır. Bu formülasyonlarla şimdiye kadar zaten sık sık karşılaştık. Benjamin *Pasajlar*'daki yorumlarında kendisine projenin giderek daha ayrıntılı olan yapısını destekleyecek teolojik-olmayan bir teorik altyapı sağlama çabası içinde bu fikirleri geliştirirken kuşkusuz epey ilerlemiştir, ancak bu çabasında tümüyle başarılı olduğu da söylenemez. Çünkü Benjamin'in teorisinde, bir yandan Gerçeküstücülük ve Proust, diğer yandan Marx ve Freud'dan öğeler, tarihsel kuşaklarınkilerle ve çocukluğun bilişi öğeleri ile mantıksal araçlardan ziyade edebi araçlarla birbirine bağlanan bir karışım içinde kaynaştırılmıştır. Fakat Benjamin'in bu teorik montajda yakalamaya çalıştığı tarihsel deneyimin niteliği yine de *aktarılabilmiştir* ve proje açısından hayati bir öneme sahiptir. Ayrıca bu teori modern topluma yaklaşımı açısından eşsizdir, çünkü kitle kültürünü yalnızca yanlış bilinç fantazmagoryasının kaynağı olarak değil, aynı zamanda bunun üstesinden gelecek kolektif enerji kaynağı olarak da ciddiye almaktadır (ve bu durum, bazı tekrarlar bir yana onu burada sistematik bir şekilde ele almamızı anlamlı hale getiriyor).

Max Weber'in yazılarından hareketle,[1] modernliğin özünün toplumsal dünyanın mitten arındırılması ve büyüsünün bozulması olduğunu söylemek bir klişe halini aldı. Benjamin'in *Pasajlar*'daki ana argümanı ise tersine (ve Gerçeküstücü anlayışla da uyumlu olarak), kapitalizm döneminde sanayileşmenin toplumsal dünyada bir *yeniden*-büyülenme yarattığı (Şekil 8.1[2] ve 8.2) ve bunun aracılığıyla, "mitik güçleri yeniden harekete geçirdiği"[3] yönündedir. We-



8.1 Giovanni Battista Piranesi, Antichità romane I, on sekizinci yüzyıl.

ber'in tezi üretim yapılarının, pazarların, devlet bürokrasilerinin ve müzik ve hukuk gibi kültürel biçimlerin düzenleyici ilkesi olarak on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda soyut, biçimsel aklın zaferine dayalıydı. Benjamin bu tespitlere karşı çıkmadı. Fakat eğer toplumsal ve kültürel kurumlar biçim bakımından akılcılaştıysa, bu süreç içeriğin çok farklı kuvvetlere dağılmasını da sağlamıştı.[4] Artan sistemik akılcılaşma yüzeyinin altında, bilinçdışı bir "rüya" düzleminde, yeni kent-sanayi dünyası tümüyle yeniden büyülenmiştir. Modern şehirde, başka bir dönemin kök-dönemlerinde olduğu gibi mitin "tehditkâr ve baştan çıkarıcı çehresi"[5] son derece canlıydı ve her yere yayılmıştı. "Devler için diş macunu"[6] reklamı yapan duvar posterlerinden bakıyor, "tekbiçim sokakları ve ucu bucağı olmayan apartman dizileriyle antikçağdakilerin hayalini kurdukları labirent mimarisini gerçekleştiren"[7] aklileştirilmiş kent planlarında *buradayım* diye fısıldıyordu. Prototipik olarak "metaların dondurulup en abuk sabuk rüyalardaki imgeler gibi [görünmelerine yol açan] uçsuz bucaksız bir karışıklığa itildikleri"[8] pasajlarda ortaya çıkmıştı.



8.2 Bina tabela ve reklamları, Almanya, yirminci yüzyıl.

On dokuzuncu yüzyılın başında Alman Romantikleri, Aydınlanma akılcılığına tepki olarak, mitolojinin ve (Schelling'in ifadesiyle) "hem gösteren hem de bizzat olan doğa şeylerine" dayalı yeni, "evrensel bir sembolizm"in[9] yeniden doğuşu çağrısında bulunmuşlardı. Yirminci yüzyıla gelindiğinde, Benjamin sanayi kültürünün "yeni doğa"sının bu Romantiklerin arzulamış olabilecekleri bir "evrensel sembolizm" için tüm mitik gücü yarattığını söylüyordu. Fakat Romantizmin yanlışı, sanatın sanayiciliğin yaratıcılığından ziyade —sanayicilik çoğunlukla anonim ve artan oranda teknik yeteneklere bağlıydı— mitolojinin yeniden doğuşunun kaynağı olacağını varsaymasıydı. Örneğin geç Romantik dönemde Wagner bireysel sanatçı dehasının sanat yoluyla bütünselleştirici mitik bir dünya yaratışını tahayyül ederken,[10] modern "kolektif" hayal gücünün üreticileri, *Pasajlar* sunumunda vurgulandığı üzere fotoğrafçı-

lar, grafik sanatçıları, sanayi tasarımcıları ve mühendislerdi — ve bunları örnek alan sanatçı ve mimarlardı.

Yeni sanayi teknolojisi içinde "mitik kuvvetler" yoğun miktarda mevcuttur — hatta bizim şu an içinde yaşadığımız geçici uyanma mekânına "tarafgirdir tanrılar".[11] Benjamin tanrıların her yana yayılmış mevcudiyetini bir tekinsizlik işareti olarak görecek kadar Romantik geleneğin mirasçısıydı. Bu, toplumsal değişim kehanetidir. Bu tür kuvvetler ancak mitolojik sistematikleştirmenin şeyleştirici sınırlamalarından azade kaldıklarında onaylanabilirler. "Tanrılar"dan bahsetmek teknolojinin ürkütücü, henüz-bilinmeyen güçlerini insan diline çevirmektir. Fakat mitik semboller, yaratıldıkları değişen tarihsel an kadar geçici olmak zorundadır. Sonuç: "Tanrıların bu şekilde tüm mekâna yayılması parıltılı bir ışık olarak anlaşılmalıdır":

> Neoklasisizmin temel eksikliği, tanrılar için, onların kurucu nitelikteki temasının esas terimlerini dışarıda bırakarak nüfuz ettiği bir mimari inşa etmesidir (kötü, gerici bir mimari)."[12]

Üzücü olan tanrıların varlığı, yeryüzünde yürümeye geri dönüşleri değil, bunlara kalıcı bir mesken inşa etme girişimidir.

Romantikler "yeni mitoloji"lerini sanayi-öncesi, geleneksel kültüre yerleştirmek istiyorlardı. Benjamin, kendi döneminin *volkish* (halk) teorilerinin benimsediği toplumsal muhafazakârlığı tümüyle reddetmişti.[13] Gerçeküstücüler de yeni bir mitolojiden bahsetmiş[14] ve meseleyi netleştirmişlerdi. Esinlenme için folk kültürüne bakmak ya da neoklasisizmde olduğu gibi antik mit sembollerini mevcut biçimlere yapıştırmak yerine, kent-sanayi manzarasının sürekli değişen yeni doğasını harikulade ve mitik diye görmüşlerdi. Onların esin perileri, bahar modaları gibi geçici olmakla birlikte, sahne ve ekranların, bilboard reklamlarının ve resimli dergilerin yıldızlarıydı. Benjamin "Gerçeküstücülerin esin perilerinin" adlarını verir: "Luna, Cleo de Merode, Kate Greenaway, Mors, Friederike Kempner, Baby Cadum, Hedda Gabler, Libido, Angelika Kauffmann, Kontes Geschwitz."[15] Louis Aragon'un *Le Paysan de Paris* adlı eserinde —Benjamin bu kitabın 1934'te bile hâlâ "Paris hakkındaki en iyi kitap"[16] olduğunu söyler— Paris "köylüsü" olan anlatıcı sarhoş bir halde bu esin perileri eşliğinde meta fetişlerinin ye-

ni, doğal manzarası içinde dolaşır — tıpkı farklı bir çağa ait tarımsal muadilinin büyülü bir ormanda dolaşması gibidir bu. Eyfel Kulesi ona bir zürafa gibi gelir; Sacré-Coeur yarı balık yarı kertenkeledir.[17] Benzin istasyonlarında yükselen depolar ve ilahi varlıkların *aura*'sıyla titrek bir ışıkla parıldar:

> Bunlar büyük kırmızı tanrılar, büyük sarı tanrılar, büyük yeşil tanrılar [...]. İnsanlık belki de hiçbir zaman kendisini bu denli barbarca bir kader ve güç görüşüne tabi kılmamıştı. İsimsiz heykeltıraşlar [...] bu metalik görüntüleri yaptılar [...]. Bu idoller yakın akrabalığa sahip, bu da onları korkutucu kılıyor. İngilizce sözcüklerle, yeni uydurulmuş başka sözcüklerle süslenmiş, uzun ve esnek bir kol, parlak, ölgün bir kafa, tek bir ayak ve sayıların olduğu bir göbek — bu benzin bidonları zaman zaman Mısır tanrıları ya da savaştan başka hiçbir şeye tapmayan yamyam kabilelerinin tanrıları kadar çekici oluyorlar. Ah Texaco motor yağı, Esso, Shell! İnsan potansiyelinin asil yazıtları! Yakındır musluklarınızın önünde kendimizi çarmıha gerişimiz, yakındır aramızdan en küçük olanın petrol perilerine baktığı için yok olması.[18]

Geleneksel kültürel değerlere karşı bunların ipliğini pazara çıkartan türden bir hürmetsizlik Gerçeküstücü mizahın temel özelliğiydi. Daumier ve Grandville'in öncüsü olduğu bu eleştirel yöntem genel olarak modern duyarlılığın karakteristik özelliği olmuştur. Günlük yaşamın en güncel klişeleri antikçağların *aura*'sıyla dolu olsun olmasın (Şekil 8.3), ya da bizatihi antikçağdakiler bugüne taşınsın taşınmasın (Şekil 8.4 ve 8.5) sonuç, miti, somut doğayı ve tarihi mitin aşkın, ebedi hakikati ifade etme iddiasının altını oyacak şekilde bir araya getirmektir — bu iddiayı muhafazakâr ya da gerici siyasete götüren mantıkta olduğu gibi. Benjamin şu notu düşer: "İnsanlık geçmişiyle barışık olarak bavulunu hazırlamalıdır — ve barışık olmanın *bir* yolu da neşedir."[19] Sonra Marx'ı alıntılar:

> "Tarih radikaldir ve eski bir biçimi mezara götürürken pek çok aşamadan geçer. Dünya-tarihsel biçimin son aşaması komedi [*Komödie*] olarak gerçekleşir. Aiskylos'un *Zincire Vurulmuş Prometeus*'unda trajik bir şekilde yaralanmış olan Yunan tanrıları Lucien'in diyaloglarında komik şekilde tekrardan ölmek zorunda kalmışlardı. Tarihin akışı neden bu şekildedir? İnsanlık kendi geçmişinden neşe içinde kopabilsin diye."[20]

Benjamin şu yorumu ekler: "Gerçeküstücülük geçen yüzyılın kaba komedi yoluyla ölümüdür."[21]



8.3 Antik olarak modernlik: Nils Ole Lund, "Klasisizm", 1984.



8.4 ve **8.5** Antikçağdakileri bugüne taşımak: Herbert Bayer, 1930.

Fakat Gerçeküstücülüğün yeni mitolojisi açısından mizahın şok ediciliğinden daha çok şey söz konusudur. Modernist duygu geleneksel olarak saygı duyulan şeyleri ıvır zıvır kertesine düşürebiliyor olsa da, bunun tersi de doğrudur: Sıradan şey de hürmet nesnesi haline gelmektedir. Aragon'un köylüsüne bakılırsa mucizevi olan şey en sıkıcı olgulardan türemektedir: Bir kürkçü dükkânı, silindir şapka, altın varaklı elektroskop, kuaför vitrini.[22] Gerçeküstücü algı eski biçimlere kaçmak şöyle dursun, yeni biçimlerin "metafizik" özünü doğrudan doğruya algılar,[23] fakat bu tarihin üstünde değil, bunun içindedir:

> [Bu yeni nesnelerin] yönetiminin bunların yeniliklerine bağlı olduğunu ve bunların geleceğinde ölümcül bir yıldızın parıldadığını fark etmeye başladım. Bunlar o dönemde kendilerini ölümlü tiranlar olarak, bir şekilde benim duyarlılığıma bağlı kader aracıları olarak gösterdiler. En sonunda modernliğin sarhoşluğuna kapıldığımı anladım.[24]

Bu modern mitolojinin tanrılarının diğerlerinden farkı zamana duyarlı olmalarıdır. Bunlar güçlerinin gelip geçici olduğu dindışı, ebedi-olmayan insan tarihi dünyasına aittirler. Kısacası, bu tanrılar ölümlüdür. Gerçekten de güçlerinin temelinde geçicilik vardır. Nitekim Aragon da bunu görmüştür:

> İnsanoğlunun sanki göklere bandırılmış bir sünger gibi tanrılarla dopdolu olduğunu anladım. Bu tanrılar yaşarlar, güçlerinin doruğuna erişir, sonra ölerek kokulu sunaklarını diğer tanrılara bırakırlar. Bunlar her türlü toplu dönüşümün başlıca ilkeleridir. Hareket için zorunludur bunlar. O sırada binlerce ilahi tecessüm arasında sarhoş sarhoş dolaşıyordum. Hareket halinde bir mitoloji tasavvur etmeye başladım. Modern mitoloji adını hak ediyordu. Onu bu adla hayal ettim.[25]

Aragon modern dünyayı mitik olarak görse de, bu anlayışını verili olanı açıklayacak (ve dolayısıyla meşru olan) bir mitolojik sisteme sokmaz.[26] Daha ziyade, araçsal akılsallık teorisinin bastırdığı bir gerçeği kaydeder: Sanayiciliğin bu hâlâ ilkel olan aşamasında modern gerçeklik mitik*tir*[27] ve bunu bilince çıkarmak hiçbir şekilde bir eleştiri olasılığını ortadan kaldırmaz, hatta bu onun için bir önkoşuldur. Aragon tam da böyle bir eleştiri getirir. Yeni benzin deposu tanrıları varlığa bürünmüşlerdir, çünkü insanlar "faaliyetlerini makinelere havale etmişler", bunlara "düşünme yetisi" hamletmişlerdir: "Onlar, yani bu makineler gerçekten düşünür. Bu düşünmenin evriminde öngörülen kullanımlarını aşmışlardır."[28] Öyle bir hızla çalışırlar ki insanları "kendi yavaş benliklerinden yabancılaştırır" ve bunlarda mekanik kaderin yol açtığı bir "panik ve terör havası" uyandırırlar: "Tragedyanın modern bir biçimi vardır: Bu biçim, dönen büyük bir dümen mekanizmasıdır, ama çarkı döndüren bir el yoktur."[29]

2

Benjamin'in Aragon'a verdiği ateşli cevap, onu daha baştan itibaren Gerçeküstücülüğün kendi eseri için bir model olarak tehlikelerini tanımaktan alıkoymamıştır. Gerçeküstücüler modern gerçekliğin geldiği durumun imgelerini kaydetmek için kendilerini kasıtlı olarak hayali bir ruh hali içine sokmuşlardı. Bu rüya deneyiminden

büyük zevk alıyorlardı — bu deneyim tüm kamusal teşhirlerine karşın, eylemin anarşist siyasal anlamlara sahip olduğu bireysel, özel bir dünyaya aitti. Benjamin'in bu rüyanın "kolektif bir olgu"[30] olduğu ısrarı onların anlayışıyla önemli karşıtlıklar içeriyordu. Bu "rüya gören kolektif"[31] kabul edildiği üzere iki anlamda "bilinçdışı" ydı: Bir yandan kendinden geçmiş bir halde rüya gören durumundan ötürü böyleydi bu. Diğer yandan kendi kendisinin bilincinde olmadığı için; atomize olmuş bireylerden, kendi meta rüya âlemlerinin eşi görülmedik derecede kişisel olduğunu tahayyül eden (tam tersi istikametteki tüm kanıtlara rağmen) ve kolektiviteye olan üyeliklerini yalnızca yalıtık, yabancılaştırıcı bir anlamda, kalabalığın anonim bir bileşeni olarak deneyimleyen tüketicilerden oluşmuş olduğu için.[32]

Burada kapitalist-sınai kültürün temel bir çelişkisi vardır. Özel yaşamı ayrıcalıklı gören ve özne anlayışını yalıtık bireye dayandıran bir üretim tarzı, yeni moda toplumsal varoluş biçimleri yaratmıştır: kent mekânları, mimari biçimler, kitlesel olarak üretilen metalar ve sınırsız ölçekte yeniden üretilen "bireysel" deneyimler. Bu yeni toplumsal varoluş biçimleri, insanların yaşamında özdeşlikler ve uyumluluklar yaratmıştır ama toplumsal dayanışma, bunların ortak oluşuna dair yeni bir kolektif bilinç düzeyi ve dolayısıyla muhasara altına alındıkları rüyadan bir uyanma yolu yaratmamıştır.[33] Aragon yeni mitik deneyimleri ortak nesneler tarafından tetiklendiklerinde bile bireysel diye temsil ederek, farkında olmadan bu çelişkiyi ifade etmişti; yazıları kitlesel varoluşun yanılsamalı deneyimini aşmaktan ziyade bunu yansıtıyordu.[34] Benjamin'in hedefi bu rüyayı temsil etmek değil, defetmekti: Diyalektik imgeler rüya imgelerini uyanmış bir duruma çekecekti ve uyanış tarihsel bilgiyle eşanlamlıydı:

> Diyalektik imgede belli bir çağın geçmişi [...] insanlığın gözlerini ovuşturarak tam da bu rüyayı bir rüya *olarak* tanıdığı [... belli, şimdiki bir çağın] gözleri önünde görünür hale gelir. Tarihçi rüya yorumlama görevini üzerine alır.[35]

Gerçeküstücüler "rüya âlemlerine saplanmışlardı."[36] Benjamin'in niyeti, "Aragon'un aksine", "kişinin 'rüya' ya da 'mitoloji' içinde uyku sersemi bir halde uyuşturulmasına göz yummak değil, bütün

bunlara uyanış diyalektiğiyle nüfuz etmektir.".[37] Bu tür bir uyanış Gerçeküstücülerin ve diğer avangard sanatçıların çoğu zaman birdenbire, yarı yolda bıraktıkları yerde başlar, çünkü kültürel geleneği reddederken tarihe de gözlerini kapamışlardır. Aragon'un "mitoloji"sinin aksine *Pasajlar* "mitolojiyi çözüştürüp tarih mekânı içinde eritmek derdindedir."[38]

Benjamin'in anlayışına göre bu "tarih mekânı" yalnızca önceki yüzyıla değil, çocukluğun ontogenetik, doğal tarihine de işaret eder — özel olarak yüzyılın sonunda doğmuş olan kendi kuşağının çocukluğuna.

> Sabah uyanırken rüyalarımıza çekip aldığımız gürültüler nedir? [On dokuzuncu yüzyıl *kitsch*'inin] "çirkinliği", [bu dünyanın] "modası geçmiş" [olguları] bizim çocukluğumuzdan seslenen, kılık değiştirmiş sabah seslerinden başka bir şey değildir.[39]

Benjamin'in mevcut devrimci enerjinin kaynağı olarak rüya gören kolektif teorisi kendi bilme teorisi açısından genel olarak çocukluğun öneminin anlaşılmasını gerektirir — bizi Benjamin'in bu entelektüel hareketin siyasal potansiyeli olarak neyi gördüğü hakkında daha açık bir farkındalıkla Gerçeküstücülüğe geri götürecek dolambaçlı bir yoldur bu.

3

> [*Pasajlar*] bir çağ için [...] çocuk oyunlarında, bir binada, bir yaşam durumunda tekrar tekrar görüldüğü şekliyle en uç somutluğu başarmak amacındadır.[40]

> Çocukların ellerindeki sözcüklerle çok kısa bir cümle oluşturdukları oyun. Bu oyun teşhir malları sipariş etmek için tasarlanmışa benziyor. Dürbünler ve çiçek tohumları, ağaç vidaları ve banknotlar, yapma ve dolma su samurları, kürk ve revolver.[41]

Yetişkinlerin yarattıkları önceden biçimlenmiş dünyadansa bunun ıskartaya çıkmış ürünleri çocukları daha çok cezbetmektedir, diye yazar Benjamin. Görünüşte değersiz, amaçsız şeyler onlara daha çekici gelmektedir: "Bu şeyleri kullanırken yetişkinlerin eserlerini taklit etmekten çok, oyun oynarken yaptıkları eserlerde, birbirin-

den çok farklı türde malzemeleri yeni bir sezgisel ilişki içinde bir araya getiriyorlar."[42] Benjamin'in on dokuzuncu yüzyılın ıskartaya çıkartılmış, önemsiz görülen olgularına bilişsel yaklaşımı da bundan farklı değildi. Jean Piaget hariç, hiçbir modern düşünür bir biliş teorisi geliştirirken çocukları Benjamin kadar ciddiye almamıştır. On dokuzuncu yüzyılın çocuk kitapları Benjamin'in tutkuyla sahip olduğu kitap koleksiyonunun[43] en değerli parçaları arasındaydı. "Kitap âleminde benzer bir yakın ilişkiye sahip olduğu"[44] çok şey olmadığını itiraf etmişti. Scholem çocukların Benjamin açısından sahip olduğu öneme dikkat çeker ve bilişsel bir süreç olan kendi çocukluğunu hatırlama eylemini ciddiye aldığını söyler:

> Yaşamı boyunca neredeyse sihirli bir güçle çocuk dünyasının ve alışkanlıklarının çekiciliğine kapılmış olması Benjamin'in en temel özelliklerinden biridir. Bu dünya onun düşüncelerinin devamlı ve tekrarlayan temalarından biriydi ve hatta bu konuda yazdıkları en kusursuz yazıları arasındadır.[45]

Benjamin çocukların sözcüklerle oyununu "yetişkinlerin günlük dilindense kutsal metinlerin diline daha yakın" görüyordu.[46] *Trauerspiel*'in zorluğuyla dillere destan olmuş felsefi girişi hakkında, metne giriş için gizli bir şifrenin olduğundan bahsederdi, bu gizli şifre bir çocuk tekerlemesiydi: "Taş taş üstüne baş baş üstüne, Geçerken dikkat et sen de düşme üstüne."[47] Çocuk dünyasının imgeleri Benjamin'in çalışmasının tamamında o kadar çok ve ısrarla karşımıza çıkar ki, Benjamin hakkında yapılan yorumların neredeyse tamamında bunun teorik niteliğiyle ilgili ciddi bir tartışmanın yapılmaması son derece şaşırtıcıdır — belki de çok büyük siyasal öneme sahip bir sorun olarak gördüğü çocukluğun ve bunun bilişsel tarzlarının bastırılmasının bir belirtisidir bu.

Gerek Piaget gerek Benjamin açısından çocukların bilme yetisi yetişkinlere neredeyse açıklanamaz görünecek kadar bütünüyle üstesinden gelinmiş bir gelişim aşamasıdır. Piaget çocukluk düşünüşünün kaybolduğunu görmekten memnundu. Epistemolojisindeki değerler yetişkin tarafına meylediyordu. Düşüncesi, ontogenetik gelişim ekseninde, onun burjuva yanlış bilinçliliğinin alamet-i farikası olarak gördüğü ilerleme-olarak-tarih varsayımını yansıtıyordu. Oysa tahmin edilebileceği üzere, Benjamin soyut, biçimsel ak-

lın aşamalarının çizgisel gelişimine değil, bu yolda nelerin kaybedildiğine ilgi duyuyordu. Scholem onun "[...] çocuğun henüz tahrif edilmemiş dünyasına ve yaratıcı muhayyilesine" olan hayranlığından bahsederken, "bunu [metafizikçi olarak] hürmetkâr bir şaşkınlıkla tarif etmekte ve aynı zamanda kavramsal açıdan nüfuz etmeye çalışmaktadır,"[48] demektedir.

Benjamin'in çocuğun bilincinde bulduğu ve burjuva eğitimle varlığı törpülenen ve (yeni bir biçim içinde olsa da) kurtarılması çok büyük önem taşıyan şey, yetişkinlerde devrimci bilinci ayırt eden algıyla eylem arasındaki kopmaz bağdı. Bu bağ, uyaran ile yanıt tepkisi şeklindeki davranışsalcı anlamda nedensel değildi. Daha ziyade mimesisin aktif, yaratıcı bir biçimiydi — kendiliğinden fantazi yoluyla benzerlikler yaratma yeteneği de dahil.

> [Çocuğun çekmeceleri] hem cephanelik hem hayvanat bahçesi, hem suçlular müzesi, hem de bir yeraltı kemeri olmak zorundadır. "Ortalığı toplamak", aslında gürz olan atkestaneleri, gümüşten bir hazine olan yaldızlı kâğıtlar, tabut olan oyuncak ev parçaları, totem direği olan kaktüsler, kalkan olan madeni parçalarla kurulmuş bir yapıyı imha etmek olurdu[49] (*SBA*, s. 69).

Çocuğun "içinde yaşadığı ve emirler verdiği dünyadan" yayılan devrimci "sinyal"[50] mimetik doğaçlamaya dayalı yaratıcı algı yeteneğidir. Algı ve aktif dönüşüm çocuğun biliş yeteneğinin iki kutbudur: "Her çocuğun el kol hareketi tastamam alıcı dürtüye denk düşen yaratıcı dürtüdür."[51]

Piaget'nin deneyleri evrensel ve tahmin edilebilir yanıtı test ediyor ve Weber'in modern aklın alamet-i farikası olarak gördüğü soyut-biçimsel akılsallığı üstün tutuyordu.[52] Benjamin ise burjuva sosyalleşmenin yok ettiği yanıtın yaratıcı kendiliğindenliğiyle ilgileniyordu. Piaget teorisinde eyleme bağlı bilişe yalnızca en ilkel bilişsel biçim olarak yaklaşıyor (—sözöncesi, duyumsal-motor dönemde) ve çocuk dil öğrenir öğrenmez mimetik bilişi yok sayıyordu. Piaget'nin testlerinde çocuğun fantastik oyununun, ucu ucuna olanaklı dünyaların oluşturulmasının bilişsel bir hata olarak görülmesi muhtemeldi. Benjamin içinse motor tepkilerin ilksel doğası bunlara dikkat göstermek için yeterliydi. "Taklit yetisi"nin kanıtı olarak bunlar Benjamin'in kavramsal dildense bilme yetisi açısın-

dan daha temel gördüğü el kol hareketleri dilinin kaynağıydı.[53] Benjamin'in "deney"den anladığı, "çocukların fantazilerinin dizginlenmeden salıverilebildiği" resimde, dansta ve özel olarak tiyatroda bunların el kol hareketlerini izlemekti.[54] Çocukların tiyatro temsillerinde:

> Her şey baş aşağı çevrilir ve nasıl Roma'daki Saturnalia bayramında efendi köleye hizmet ederse oyun sırasında da çocuklar sahnede durup dikkatli eğitimcilerine hem eğitim hem de öğretim verirler. Yeni kuvvetler ve yeni dürtüler [...] zuhur eder.[55]

Çocukların bilme yetisi devrimci bir güce sahipti, çünkü dokunma duyusuyla ilgiliydi ve dolayısıyla eyleme bağlıydı. Ayrıca çocukların şeylerin verili anlamını kabul etmekten ziyade, nesneleri, tutarak ve yaratıcı şekilde kullanarak ve böylece yeni anlam olanaklarını ortaya çıkartarak bilmeye, kavramaya başlıyor olmaları da başka bir nedendir. Paul Valéry (Benjamin onun eserlerini yakından biliyordu) şunları yazar:

> Formda ve havalarında oldukları zaman tüm çocuklar mutlak birer faaliyet *canavarıdır* [...] yıkarlar, parçalarlar, inşa ederler, her zaman iş üstündedirler. Yapacak daha iyi bir şeyleri olmayınca da ağlarlar [...]. Çevrelerindeki şeyler üzerinde ya da bunlar aracılığıyla hangi şekilde olursa olsun ancak *etkide bulunabildikleri* oranda bilinçli olduklarını söyleyebilirsiniz: Aslında eylem her şeydir [...].[56]

Burjuva sosyalleşmenin bastırdığı işte bu faaliyettir: "Doğru" yanıtı papağan gibi tekrarlatarak, dokunmadan bakarak, sorunları "kafada" çözerek, boş boş oturarak, görsel ipuçları olmadan yapmayı öğrenerek[57] — bütün bu edinilmiş davranışlar silsilesi çocuğun mizacına terstir. Dahası yetişkinlerde bu tür bir bilmenin zaferinin aynı zamanda onların devrimci özneler olarak yenilgilerinin bir işareti olduğu sonucu çıkabilir.[58]

Fakat çocuklar olduğu sürece, bu asla tam bir yenilgi olmayacaktır. Böylece Benjamin "egonun yokoluşu"nu tarihin "ilerleme" sinin trajik sonucu olarak gören Adorno'nun vardığı kötümser sonuçtan kaçınmayı başarmıştır.[59] Benjamin'in teorisi tarihsel bir düzlemde bilinç ile tarih arasındaki ilişkinin başka bir boyutla (yani bilinç ile gerçeklik arasındaki ilişkinin kendi tarihinin bulunduğu ço-

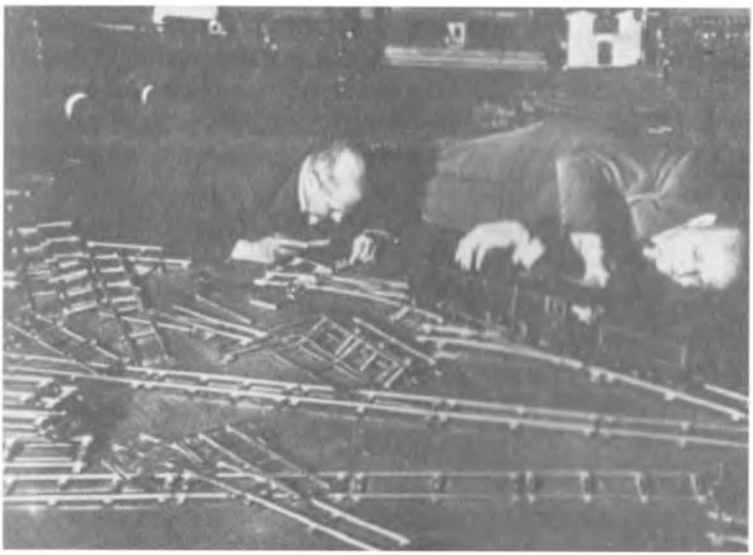
cukluk gelişimi seviyesiyle) iç içe geçtiğini kabul eder. Çocuklarda, devrimci dönüşüm kapasitesi baştan beri vardı. Böylece tüm çocuklar "Cennet'in temsilcileriydi."[60] Metafizik iddialarından soyulduğunda, tarih aslında çocuklara sahip olmaktı[61] ve bu yüzden de, her zaman başlangıçlara geri dönüş anlamı taşıyordu. Burada devrimler dünya tarihinin sonu olarak değil, taze bir başlangıç olarak gösteriyordu cemalini: Boşuna değil Benjamin Moskova ziyareti hakkında, "insan buraya vardığı an, çocukluk aşaması başlar," diye yazıyordu, çünkü o şehrin buzlu sokakları "insanı yürümeyi bile yeniden öğrenmek zorunda bırakıyordu."[62]

4

Benjamin'in çocukların bilme yetisini takdir ediyor olması çocukların masumiyetinin romantikleştirilmesi anlamına gelmiyor.[63] Tersine, Benjamin sadece çocukluklarını dolu dolu yaşayabilmiş insanların gerçekten büyüdüğüne inanıyordu[64] — ve büyümek açıkça arzulanan hedefti (Şekil 8.6[65]). Benjamin "kendi dünyasında bir diktatör gibi yaşayan"[66] çocuğun bilincinin sınırlarının tümüyle farkındaydı. Bu nedenle eğitim zorunluydu, ama bu karşılıklı bir süreçti: "Eğitim her şeyden önce kuşaklar arasındaki ilişkinin kaçınılmaz düzenlenişi ve dolayısıyla çocuklar üzerindeki değil, bizatihi bu ilişki üzerindeki (illa bu terimi kullanacaksak) hâkimiyet değil midir?"[67]

Özel olarak taklit yeteneğine ilişkin olarak, çocukların davranışlarını gözlemleyen yetişkinler, öncesinde sahip olunan ama hem filojenik olarak hem de ontogenetik olarak gerileyen bir biliş tarzını yeniden keşfetmeye çalışmıştı. Benjamin kendi dil teorisinin[68] yeni materyalist formülasyonu olarak çok değer verdiği "Taklit Yeteneği Üzerine" (1933) adlı kısa bir yazısında tam da bu konuya işaret eder:

> Doğa benzerlikler üretir. Yalnızca taklidi [örneğin böceklerin yaprakları taklit edişini] düşünmek yeter. Fakat benzerlikler üretme konusunda en üstün yetenek insanlardadır. Sahip oldukları benzerlikleri görme hüneri, önceden güçlü bir itki olan kişinin kendisini benzer kılma, mimetik olarak hareket etme eyleminin bir parçasıdır yalnızca. Belki de üstün insan işlev-



8.6 "Oyuncak Tren Cemiyeti", fotoğraf Alfred Eisenstaedt, Berlin, 1931.

leri içinde, kısmen de olsa, mimetik yeteneğin kesin bir şekilde belirlemediği tek bir işlev yoktur.

Ancak bu yeteneğin bir tarihi vardır, hatta ontogenetik anlamda olduğu gibi filojenik anlamda da. İkincisi için, oyun pek çok açıdan okul görevi görür. Çocuk oyununun her gözeneğine mimetik davranış biçimleri nüfuz etmiştir; dünyası hiçbir şekilde bir insanın başkası hakkında taklit edebilecekleriyle sınırlı değildir. Çocuk yalnızca bakkal ya da öğretmen olmaz, yel değirmeni ve tren de olur.[69]

Mimetik bilişsel yetenekler antropolojinin değişmezi değildir:

Mimetik güçlerin ya da mimetik nesnelerin ve temalarının yüzyıllar boyunca aynı kaldığını düşünmemek gerek. Daha ziyade benzerlikler üretme maharetinin —örneğin danslarda, ki mimesis dansın en eski işleviydi— ve ayrıca bunları tanıma maharetinin değişen tarihle birlikte değiştiğini varsaymalıyız.[70]

"Sihirli benzerlik ve analojilerin" en eski bilişsel aygıtlarının temelinde bu yeteneğin olduğu açıktır.[71] Gerçekten de insan dili, nesne-

lerdeki ifade öğesinin konuşmaya çevrilmesini sağlayan pratik olarak, mimetik ve sihirli bir kökene sahipti.[72] Benjamin astrolojinin, yani antikçağdaki doğum anında kozmos ile insan arasındaki benzerlikleri okuma biliminin "duyumsal-olmayan benzerliklere"[73] yönelik mimetik güçler doğrultusunda bir değişikliğe işaret ettiğini düşünür. Bu sonuncusu aynı zamanda yazılı metnin de kaynağıdır.[74] Benjamin "modern insanın gösterge dünyasında (*Merkwelt*)" bu mimesis "yeteneğinin çöküşü" olarak görünen şeyin "bunun dönüşümünde" yeni bir aşama olabileceğini söyler.[75] Mimetik ifadenin gelecekte gelişebileceği olasılığına kapıları açık bırakır; ona göre bunun potansiyelleri tükenmiş olmaktan çok uzaktır. Keza sözel dille de sınırlı değildir[76] — yeni kamera ve sinema teknolojileri bunu açıkça göstermektedir. Bu teknolojiler insanların algılarını görülmedik derecede keskinleştirir; Benjamin kendi yaşadığı dönemde bunun içinden taklit yeteneğinin daha az sihirli ama daha bilimsel bir biçiminin gelişmekte olduğuna inanıyordu. Sanat eseri konulu denemesinde kameranın algı akışını derdest ettiğini ve en ince fiziksel hareketleri bile yakaladığını söyler: "[Kamera] aracılığıyla önce optik bir bilinçdışı deneyimleriz, tıpkı psikanalizde ilk önce optik bir bilinçdışını deneyimlememizde olduğu gibi."[77] Sinema taklit güçlerimiz için yeni bir okul olmuştur: "Genişletme dahilinde, mekân çekilip uzatılmaktadır; yavaş çekimdeyse hareket genişletilmekte" ve "maddenin tümüyle yeni yapısal oluşumları" açığa çıkarılmaktadır:

> Bu nedenle kamerayla konuşan özün çıplak gözle konuşan özden farklı olduğu açıktır — her şeyden öte şu farkla ki, insanların bilinciyle iç içe geçmiş mekânın yerine, kişiye bilinçsizce iç içe geçirilmiş bir mekân sunulmaktadır.[78]

Şimdi ilk defa bu "bilinçsizce iç içe geçirilmiş" mekânı analiz etmek mümkün olmaktadır. Sinema kameracısı, tıpkı bir cerrah gibi, "faal bir şekilde" malzemeye "nüfuz eder,[79] oyuncunun performansını "bir dizi optik teste" tabi tutar.[80] Dahası ve siyasal açıdan önemi, kameraya açılan dünyanın bunun içinde oynamakla ilintili bilgi sağlamasıdır:

> Sinema, dökümünü aldığı nesnelere yakın plandan bakarak, bizim açımızdan tanıdık nesneler olan aksesuarların saklı ayrıntılarını vurgulayarak,

merceğin neşeli rehberliğinde sıkıcı muhitleri keşfederek, bir yandan yaşamlarımızı yöneten zorunluluklar karşısındaki içgörümüzü artırırken diğer yandan bize muazzam ve beklenmedik bir eylem alanı sunmaktadır.[81]

Teknolojik *yeniden* üretim, teknolojik *üretimin* geri almakla tehdit ettiği deneyim yeteneğini bu şekilde geri vermektedir insanlığa. Sanayileşme zamanın hızlanması ve mekânın parçalanması neticesinde algıda bir krize yol açtıysa, sinema da zamanı yavaşlatarak ve montaj sayesinde yeni mekânsal-zamansal düzenler olarak —ki burada "parçalanmış imgeler yeni bir yasaya göre" bir araya getirilir[82]— "sentetik gerçeklikler"[83] inşa ederek iyileştirici bir potansiyel çıkartır ortaya. Hem montaj hattı hem kent kalabalıkları insan duyularını birbirinden kopuk imgelerle ve şok edici dürtülerle bombardımana tutmaktadır. Sürekli bir dikkat dağınıklığı durumunda kolektif bilinç bir tür amortisör gibi davranır — duyu izlenimlerini gerçekten deneyimlemeden kayda geçirir: Travmatik bir etkinin önüne geçmek için şokların "önü kesilir, bunlar bilinç tarafından savuşturulur."[84] Sinema izleyiciye işte bu modern varoluşu kendi üzerine düşünerek "bir uzman penceresinden"[85] incelemek gibi yeni bir yetenek kazandırır. Basılı sözcüklerse daha savunmasızdır (Şekil 8.7.): "Kitapta özerk bir varoluşu sürdürecek bir melce bulan basım, reklamlar tarafından acımasızca sokağa sürükleniyor [...] basılı sözcüğü dik açının mutlak diktatörlüğüne sokuyor."[86]

Çocuklar nesneleri kendi deneyimsel dünyalarına hâkim olmanın bir aracı olarak içgüdüsel şekilde taklit ederler. Psikanaliz teorisi bize nörotik semptomun da benzer şekilde (başarısız) bir psişik savunma amacıyla travmatik bir olayı taklit ettiğini söyler. Benjamin yeni mimetik tekniklerin kolektifi bu yeteneği etkili bir şekilde kullanma konusunda eğitebileceğini düşünüyordu, yalnızca sanayileşme travmasına karşı bir savunma olarak değil, aynı zamanda süreç içinde parçalanmış deneyim kapasitesini yeniden yapılandırmanın bir aracı olarak da. Kültür ürünleri zaten bu karşı-kuvvetin gelişimine dair belirtiler göstermiştir. Benjamin şu şekilde akıl yürütür:

Belki de hareket eden bir kalabalığı her gün görmenin, gözün alışması gereken seyirlik bir yanı vardı. [...] O zaman şu olasılığı da geçerli sayabiliriz: Göz bu görevini başardığında, bu yeni yeteneğini sınama fırsatını da



8.7 Londra sokak reklamları, yirminci yüzyılın başları.

kaçırmayacaktır. Empresyonist ressamların resmi renk lekelerinin curcunası içinde ortaya çıkarma tekniği, o zaman büyük şehir insanının gözünün alıştığı türden deneyimlerin bir yansıması olacaktır[87] (*SBA*, s. 134).

Benjamin'in Charlie Chaplin'in sinema performanslarını aynı nedenle övmesi şaşırtıcı değildir. Chaplin deneyim kapasitesini, bizatihi bunu tehdit eden parçalamayı taklit ederek kurtarmıştı.

Chaplin'in el kol hareketlerinde yeni olan şey şu: İnsanın ifade hareketlerini, sinirlerini güçlendirici, cesaretlendirici çok küçük birimler dizisi halinde parçalar. Hareketlerinin tek tek her biri, bu kesilmiş hareket parçalarından bir araya getirilmiştir. İnsan ister yürüyüşüne, ister değneğini elinde nasıl tuttuğuna, ister şapkasını nasıl düzelttiğine odaklansın — bu her zaman çok küçük hareketlerden oluşan aynı kesik kesik silsiledir ve sinemadaki imgeler silsilesi yasasını insanın devindirici eylemler dizisi haline getirir.[88]

Yeni teknoloji gerçekliğini mimetik olarak yeniden yaratmak (insan konuşmasına ifade potansiyeli vermek) bunun verili biçimlerine boyun eğmek değil, insanın bu gücü yeniden sahipleneceğini öngörmektir. Dahası (ve işin siyasal yanı da budur) bu tür bir pratik, burjuva kültüründe birbirinden kopartılmış olan hayal gücü ile fiziksel canlandırma ve cesaretlendirme arasındaki bağı yeniden kurar. Bilişsel algı burada artık düşünümsel olmayıp, eyleme bağlıdır. Tam da bilişsel deneyimde beden ile zihin arasında ayrım yapmanın bu reddedilişidir, Aragon'un *Le Paysan de Paris*'deki imgeci temsilinin niteliğini veren. Benjamin'in Gerçeküstücülüğün siyasal duruşunda direnilmez derecede zorlayıcı bulduğu şey, tam da eylemin rüyanın kardeşi olduğu yönündeki bu ısrardır. siyasal mekân "artık düşünmeyle ölçülemez":

> Eğer hem burjuvazinin egemenliğini yıkmak hem de proleter kitlelerle temas kurmak devrimci entelijansiyanın çifte göreviyse, entelektüeller ikincisinde tümüyle teklemişlerdir, çünkü bunun düşünsel olarak başarılması artık olanaksızdır.[89]

Daha ziyade, entelektüel, imge âlemini harekete geçirmek için kendisini bu imge âleminin önemli noktalarına mevzilendirmelidir — bu kendi yaratıcı gelişimi pahasına olsa bile:

> Çünkü bir faydası yok, kabulün vakti geçti: Vogt ya da Buharin'in düşündüğü tarzda [... ortodoks Marksist] metafizik materyalizm, Gerçeküstücülerin deneyimlerinin —ve onlardan da önce Hebel, Georg Büchner, Nietzsche ya da Rimbaud'nun deneyimlerinin— kanıtladığı üzere, yumuşak bir geçişle antropolojik materyalizme varmaz. Geride bir şeyler kalır. Kolektif bedenseldir de. Kolektif olan için teknikte kendini örgütleyecek olan fiziksel dünya, tüm siyasal ve olgusal gerçekliğiyle, yalnızca dindışı aydınlanışın bize kapılarını açtığı imge dünyasında üretilebilir. Beden ve imge dünyası tüm devrimci gerilimleri kolektif bir bedensel uyarıya, kolektifin tüm bedensel uyarılarını da devrimci bir boşalmaya dönüştürmek üzere teknik içinde birbirine sımsıkı kenetlendiğinde, işte ancak o zaman *Komünist Manifesto*'da istenen ölçüde kendini aşmış olur. Şimdilik, yalnızca Gerçeküstücüler bunun zorunluluğunu anlamış durumdalar. Onlar, tek tek her biri kendi mimiklerinin yerine dakikada altmış saniye çınlayan bir çalar saatin kadranını geçirdiler.[90]

Pasajlar projesinin ilk başta "diyalektik bir peri masalı sahnesi" (*dialektische Feen*) olarak tasarlandığını,[91] böylece *Pasajlar*'ın ("di-



8.8 "Marsilya'daki Berduş", fotoğraf Brassai, 1930'lar.

yalektik altüst oluşun en iyi örneği olarak"[92]) meta fantazmagoryasının kolektif rüyasından uyanışı ele alan Uyuyan Güzel masalının Marksist bir yeniden anlatımı olduğunu söylemiştik (Şekil 8.8). Modern gerçekliğin yeni biçimi olan rüya âleminin kaynağını gösteren *Konvolut* K'den kilit bir pasaj aktarabiliriz: "Kapitalizm doğal bir olguydu, kapitalizmle birlikte Avrupa'nın üzerine yeni bir rüya uykusu çöktü ve peşi sıra mitik güçler yeniden harekete geçti."[93] Pasajlar, "dış mekânların olmadığı evler" olarak, "tıpkı rüyalar gibiydi."[94] Gerçekten de: "On dokuzuncu yüzyılın tüm kolektif mimarisi rüya gören kolektif için konut sağlamaktadır"[95]: "pasajlar, kışlık bahçeler, panoramalar, fabrikalar, mumdan figürlerin yerleştirildiği odalar, kumarhaneler, demiryolu istasyonları"[96] — ve keza müzeler, apartman iç mekânları, alışveriş merkezleri ve kamusal alanlar.[97] Benjamin Sigfried Giedion'un tezine göndermede bulunur: On dokuzuncu yüzyıl mimari biçimleri "bilinçaltı rolünü oy-

nuyordu": "Bedensel süreçler rolü oynadığını söyleyip, sonra bu bedensel süreçlerin yapı iskelesi gibi 'sanatkârane' mimariyi yerleştirmek daha iyi olmaz mı?"[98]

Barok çağdan beri siyasal söylemde gözden düşmüş olan siyasal beden imgesini Benjamin yeniden canlandırır;[99] bu imgede on dokuzuncu yüzyıl rüya öğeleri kolektifin canlı göstergelerini kayıt altına almaktadır:

> XIX. Yüzyıl: Bireysel bilinç hiç olmadığı kadar düşünümlü bir şekilde varlık sürdürürken, kolektif bilincin bunun tam aksine daha da derin uykuya daldığı bir zaman-mekânı [*Zeitraum*] (bir zaman rüyası – *Zeit-traum*). Fakat nasıl ki uyuyan insan (deli biri mesela) makrokozmik seyahate bedeniyle çıkarsa ve kendi iç kısımlarının sesleri ve duyumları —sağlıklı, uyanık insan için bir sağlık olayında (kan basıncı, bağırsaktaki hareketler, kalp atışı ve kas duyumları) kaynaşır— eşi görülmedik derecede keskin duyularından ötürü [bu duyumları] tercüme ve izah eden sanrılar ya da rüya imgeleri yaratırsa, rüya gören kolektif de böyledir, pasajlarda kendi iç organlarına gömülür. On dokuzuncu yüzyıl modasını ve reklamlarını, siyasetini ve mimarisini yorumlamak için [kolektifin] rüya duruşunun sonucu olarak bunların peşine düşmemiz gerekir.[100]

Benjamin şu notu düşer: "Derin uykudan uyandırmak için ilk dürtüler."[101] Burada, rüya durumunu karıştıran yüzyıl sonu *kitsch*'ine göndermede bulunmaktadır. *Jugendstil* taraftarları *kitsch*'i reddetmiş ve "açık hava"ya çıkmaya çalışmışlardı, ama bunu yalnızca fikirsel bir uzam, "reklamların bunların nesnelerini temsil ettiği yapay parlaklık ve yalıtılmışlık" olarak anlamışlardı: Böylece *Jugendstil* yalnızca "kişinin uyanık olduğu rüyaydı."[102] "Radikal özgürlük anlayışı ile"[103] ilk kez coşkulu bir paniğe sebep olan ise gerçeküstücülüktü. Benjamin'in hedefi, "Gerçeküstücülüğün mirası" içinde[104] uyanma şokunu hatırlama disipliniyle birleştirmek ve bu suretle tarihsel nesneleri seferber etmekti: "Biz burada geçen yüzyılın *kitsch*'ini 'montaj' yapmak için uyandıran bir çalar saat yapıyoruz — ve bu saat tamamen kurnazlıkla işliyor."[105]

"Kendimizi rüyalar âleminden kurnazlıkla [*mit List*] (yani kurnazlık yok değil) beraat ettiriyoruz."[106] Burada Hegel'in bir lafı kullanılmıştı kasıtlı olarak,[107] ancak Benjamin buna kendine özgü bir anlam vermişti. Hegel'e göre akıl, bilinçsiz tarihsel nesnelerin tutkuları ve arzularından geçerek "kurnazlıkla" tarihe dalar ve bu sa-

yede bilinçli hale gelir. Oysa Benjamin'in diyalektik peri masalı salınesinde, kurnazlık "uyanış" aracılığıyla, rüya gören kolektife büyü yapmış ve üyelerini bilinç*siz* halde tutmuş olan bir tarihi atlatma yeteneği anlamına geliyordu.[108] Hegel'in "akıl kurnazlığı" düzenlemiyle tarihi ilahlaştırır ve ilerleme mitine cevaz verir. Benjamin'in içinse, kurnazlık özne insanın mitik güçlerin üstesinden gelmesini sağlayan oyundur. Benjamin 1934 yılında yazdığı Kafka denemesinde, "peri masalları, zafer geleneğini [mit güçlerine] teslim etmenin yoludur" der.[109] "Odysseus aslında mit ile peri masalını ayıran eşikte durur. Akıl ve kurnazlık mitin içine hileler yerleştirmiştir; güçleri yenilmez olmaktan çıkar."[110]

Benjamin'in peri masalındaki "oyun", kitle kültürünün iskartaya çıkartılmış rüya imgelerinden hareketle kolektifin kendi bilinçdışı geçmişinin siyasal açıdan yetkilendirici bir bilgisine ulaşmaktır.[111] Bunu yapabileceğine inanır, çünkü kolektif bilinçdışı bu tür nesneler aracılığıyla kuşaktan kuşağa iletişimde bulunmaktadır. Bir kuşağın fantazisinin ürünü olan yeni buluşlar, bir diğerinin çocukluk deneyiminin bir parçası olarak alımlanır. Şimdi (ve çocukların bilişi tam da burada kritik hal almaktadır), ikinci bir rüya durumuna girerler: "Bir kuşağın çocukluk deneyimi rüya deneyimiyle pek çok ortak yöne sahiptir."[112] Böylece önümüze, bir yandan bir çağın, diğer yandan bir kuşağın çocukluğuna dayalı ikili bir rüya teorisi koyulmuş oluyor. Kapitalizm tarihsel rüya durumunun kaynağı olmuşsa, bu sonuncusu da *ontogenetik** kökenlere sahiptir ve iki eksen her bir kuşak için eşsiz bir takımyıldızında, burçta yakınlaşır. Kolektif bilinçdışının içerikleri kolektif tarih ile kişisel tarih, toplumun rüyasıyla çocukluk rüyası arasındaki bu kavşakta aktarılır: "Her çağın rüyalara dönmüş böyle bir yönü —çocuksu yönü— vardır. Önceki yüzyıl için bu, çok açık bir şekilde, pasajlarda karşımıza çıkar."[113] Böylece "pasajlarda [...] tıpkı bir rüyada olduğu gibi bir kez daha ebeveynlerimizin ve onların ebeveynlerinin hayatını yaşarız [...]."[114]

Çocukluk yalnızca tarihsel bilinçdışı için edilgen bir kap değildir. En pratik ve teknik buluşlar bile kendi zamansal göstergeleriy-

* *Biyo.* Bireysel bir organizmanın ya da anatomik veya davranışsal bir özelliğin erken bir safhadan olgunlaşmaya doğru gelişimi. *–ed.n.*

le uyumlu şekilde dönüştürülür ve bu, buluşların tarihsel olarak özgül imgelerden arkaik imgelere geri çevrilmelerini gerektirir. Çocuğun konumundan tüm tarih, en eskiden en yakın döneme kadar, mitik zamanda gerçekleşir. Hiçbir tarih kendi yaşanmış deneyimini nakletmez. Geçmişin tamamı arkaik bir kök-tarih âleminde yatar. Tarih, *filogenetik** eksen dahilinde, ilerleme, moda ve yenilik olarak tezahür eder. Ama çocukluğun bilişsel deneyiminin tersine çevirdiği tam da budur:

İlk başta kabul edildiği üzere, yeni teknoloji tam da bunun gibi bir etki yaratır. Fakat zaten bir sonraki çocukluk anısında temel niteliklerini değiştirir. Her çocuk insanlık için büyük, yeri doldurulmaz bir şey yapar. Her çocukluk dönemi, çocuğun teknolojik olgulara olan ilgisiyle, her türlü buluşa ve makineye olan merakıyla, teknolojik başarıyı [en yeni şeyleri] sembollerin eski dünyasına bağlar.[115]

Çocuğun nesneleri yaratıcı algılayışı aslında yeni teknolojinin ilk kez tasavvur edildiği tarihsel ânı —yani, hâlâ mit aşamasındaki yeni doğaya her türlü arkaik sembolün libidinal enerjiyle zerk edildiği "çok erken" çağı— anımsar.[116] Farklılık şu ki bu doğanın teknik veçheleri artık tarihsel olarak olgunlaşmıştır. Yüzyıl süresince yalnızca "modern" ya da "gösterişli" taraflarını sergileyerek "salt yeni" olmuşlardır. Fakat: "Çocuk aslında yetişkinin tümüyle aciz olduğu bir şey yapabilir: 'Yeniyi yeniden keşfetmek.'"[117] Bu keşif, nesnelere yeniden sembolik anlam yükler ve böylece kolektif hafıza açısından bunların ütopik anlamını kurtarmış olur.

Nesnelerin içinde uyuklayan ütopik istek, eski "semboller dünyası"nı tekrardan yaşama döndürerek "kurtaran" yeni bir kuşak tarafından uyandırılır. Burada Benjamin'in peri masalı, Jung'un içsel, arketip semboller içeren kolektif bilinçdışı teorisine yaklaşıyor gibi görünebilir. Farklılık Benjamin'in Marksist duyarlılığında yatıyor. Çocuğun fantazisi modern üretim ürünlerine libidinal enerjiyle zerk edildiğinde, sanayiciliğin şu anda kapitalizmin bağrında saklı duran özgün vaadini yeniden harekete geçirir: İnsan toplumuna maddi bolluk sunmak. Böylece sosyalist, devrimci siyaset açı-

* *Biyo.* Bir türün veya bir organizma grubunun, ya da bir organizmanın belli bir özelliğinin evrimsel gelişimi ve farklılaşması. *–ed.n.*

sından, bu kök-sembollerin en modern teknolojik ürünlerde yeniden keşfedilişi mutlak anlamda güncel bir içeriğe —ve siyasal anlamda patlayıcı bir potansiyele— sahip olmaktadır.

Çocukluktan uyanma şeklindeki biyolojik görev kolektif, toplumsal bir uyanma için model halini alır. Ama daha fazlası da vardır: Bir kuşağın kolektif deneyiminde bu ikisi birbirine yaklaşır. Bir kuşağın bilince ulaşması siyasal bakımdan güçlendirici bir an, tarihsel açıdansa eşsizdir; burada yeni kuşak ebeveynlerin dünyasına başkaldırarak yalnızca kendisini değil, çağın uyuyan, ütopik potansiyelini de uyandırabilir.

Bu zamanda çocuk olmuş olmamız bunun nesnel imgesinin bir parçasıdır. Dolayısıyla kendisini bu kuşaktan kurtarmak için olmalıdır. Bu demektir ki: Rüya bağlantısında teleolojik bir an ararız. Bu an bekleme anıdır. Rüya gizlice uyanmayı bekler; uyuyan kişi kendisini ölüme ancak çağrıldığında teslim eder; kendisini kurnazlıkla tutsaklıktan kurtaracağı ânı bekler. Aynısı çocukları kendi uyanışının hayırlı vesilesi olan rüya gören kolektif için de geçerlidir.[118]

Yeni doğayı kapitalizmin büyüsünden kurtarmak için yeni doğanın büyüsünü bozan ama büyülemenin tüm gücünü toplumsal dönüşüm amacıyla kurtaran bir materyalist tarih: Benjamin'in peri masalının amacı bu olsa gerek. Kolektifin tarihsel uyanış ânında, çocuğun sorusunun toplumsal-tarihsel biçimine siyasal açıdan patlayıcı bir yanıt vermekti amaç: "Nereden geliyorum?" Modern varoluş, daha doğrusu modern rüya âleminin imgeleri nereden geliyor? Benjamin bu hayal dünyasının estetik ifadesi olan gerçeküstücülükten bahsederken şöyle yazar: "Gerçeküstücülüğün babası Dada' ydı; annesiyse bir pasaj."[119]

5

Benjamin'in söyleyip yazdıkları, sanki düşünce, peri masallarının ve çocuk kitaplarının vaatlerini lezzetli bir "olgunluk"la reddetmek yerine, bunları bilgi için tasavvur edilebilir hale gelecek kadar düzanlamıyla almış gibidir.[120]

Benjamin 1936'da yazdığı "Hikâye Anlatıcısı" adlı denemesinde peri masalını sınıf tahakkümü ideolojisine katılmak şöyle dursun,[121]

doğanın —hayvanlar ve canlandırılmış güçlerin— "mite tabi" olmayı değil, daha ziyade mite karşı "insanlarla aynı safta olmayı" tercih ettiğini göstererek özgürleşme vaadini canlı tutan bir kültürel miras tarzı olarak tarif eder.[122] Bu anlamda, tarihçi, Fourier'nin toplum rüyetlerini tarihsel belleğe geri kazandırarak bir peri masalı anlatıcısı olur. Doğa ve insanlığın müttefik olduğu Fourier'nin ütopyacı planlarında, sanayileşmenin gerçekte geliştiği şekliyle. yani hem insanlar hem de bunların bir parçası olduğu doğa dünyasını tahakküm altına alma tarzı olarak gelişmesi gerektiği mitine kafa tutulur. *Pasajlar*'ın son eklemelerinden birinde bunu açıkça görebiliriz. Burada Fourier'nin teorileri özel olarak çocuk oyunlarıyla bağlantılandırılır:

Emek sürecinin doğayla ilişkisinin ayırt edici özelliği bu ilişkinin toplumsal yapısıdır. İnsanlar gerçekten sömürülmüyor olsalardı, o zaman doğanın sömürülmesi şeklindeki *samimiyetsiz* konuşmaya sığınabilirdik. Bu tür bir konuşma hammaddenin ancak insan emeğinin sömürülmesine dayanan bir üretim düzeni sayesinde "değer" kazandığı yanılsamasını devam ettirir. Bu düzen sona erdiği takdirde, o zaman insan emeği, kendi payına, temel özelliği olan doğa sömürüsünü terk edecektir. O zaman insan emeği çocuk oyunu modeline uygun ilerleyecektir; bu, Fourier'de *harmonien*'ların [ütopya sakinlerinin] tutkulu emeğinin [*travail passionné*] temelidir. Oyunu artık sömürücü olmayan bir emek biçimi kanonu olarak göstermek Fourier'nin en büyük faziletlerinden biridir. Bu şekilde canlandırılan emek, değer üretmeyi değil, doğayı geliştirmeyi hedef alır. Fourier'nin ütopyası bunun için bir model oluşturur — çocuk oyunlarında halihazırda gerçekleşmiş halde görebileceğimiz bir model. Her yerin *Wirtschaften* olduğu bir yeryüzü imgesidir bu. Bu sözcüğün ikili anlamı [ekonomi/halka açık han] burada gerçekten kendini bulur: Her mekân insanlar tarafından geliştirilir, yararlı ve güzel hale getirilir. Fakat hepsi de yol kenarındaki bir han gibidir. Bu imgeye göre düzenlenmiş bir dünya, "*D'un monde où l'action n'est pas la soeur de rêve*" — eylemin rüyaya kardeşlik etmediği bir dünya'nın [Baudelaire] parçası olmayacaktır artık. Burada, faaliyet rüyanın kardeşi olacaktır.[123]

Elbette Pasajlar'ın peri masalı çocuklara değil, çocukluğu yalnızca bir rüya anısı olanlara anlatılmalıdır. Benjamin şöyle yazar:

Çocuğun (ve belli belirsiz rüyasındaki yetişkinin) annesinin eteğine sıkı sıkıya yapıştığında kıyafetin eski kıvrımlarında bulduğu şey — bu sayfalarda işte bunlar yer almalı.[124]

Buna şu anahtar sözcüğü ekler: "Moda." Zira bu çocukluk olayının fiziksel deneyimini belirleyen tam da annenin eteğinde cisimleşen geçici modadır. Dolayısıyla anne için duyulan en temel kök-arzu bile tarihsel olarak geçici malzemeyle dolayımlanır ve (Proust'un da bildiği üzere[125]) bellekte izini bırakan da bu sonuncusudur. Bu bellekler aslında içinde yaşadığımız "bitmemiş ve harcıâlem, huzur verici ve aptalca" dünyanın ütopyanın anlık deneyiminden mahrum olmadığının kanıtıdır. Benjamin, Kafka'nın şarkı söyleyen fare Josephine'i nasıl tasvir ettiğini aktarır:

> [onun şarkılarında] bizim zavallı, kısacık çocukluğumuzdan bir şeyler, bir daha asla yeniden keşfedilemeyecek yitik mutluluğumuza ait bir şeyler var, ama aynı zamanda şimdiki günlük yaşamımızdan, bunun küçük, sözle anlatılmaz ama yine de var olan, yok edilemez sevinçlerinden de bir şeyler var.[126]

Benjamin hiçbir zaman çocuğun mitik anlayışının hakikatin kendisi olduğunu iddia etmedi. Çocukluğun tarihsel nesneleri bir anlamlar ağı içinde yakaladığını, böylece büyümüş kuşağın bunlara psişik bir yatırımının olduğunu, bunlara geçmişte olduğundan "daha yüksek bir güncellik derecesi" kattığını düşünüyordu.[127] Dahası —ve bu Benjamin'in "hile"sinin hiç de küçük bir parçası değil— bir şehri dolduran tarihsel nesnelerin varlığında bu kuşak "kendi gençliğini, yani en yakın olanı tanımak"la kalmaz, aynı zamanda "bir ilk çocukluk dönemi onunla konuşur" — sanki insan kaldırımın "şaşaalı taşlarından", bir kapaktan düşercesine zamanda geri gidebilir ve "ölü tarihlerin bilgisinden bile deneyimlenmiş ve yaşanmış bir şey olarak etkilenirmiş" gibi. Dolayısıyla nesnelerin teşvik ettiği tanıma deneyiminin "ilk [çocukluk] dönemine ait olmasıyla kişinin kendisine ait olması arasında bir fark yoktur."[128] Her iki durumda da ıskartaya çıkartılmış nesne bir bellek izi olarak devrimci motivasyon potansiyeline sahiptir. Benjamin *Pasajlar* "projesinin iki yüzünü" şöyle tarif eder:

> [...] biri geçmişten şimdiye giden ve pasajları selefler olarak temsil eden bir yüz. [Diğeri de] bu "selefler"in şimdide infilak edişinin devrimci bir tarzda tamamlanabilmesi için şimdiden geçmişe giden yüz. Nitekim bu yön, henüz çok yeni geçmiş olanın hüzün ve büyülenme içinde düşünülmesini de devrimci infilak olarak kavramaktadır.[129]

6

[Pasajlarda] tıpkı bir rüyada olduğu gibi ebeveynlerimizin ve onların ebeveynlerinin yaşamını yeniden yaşarız, tıpkı embriyonun ana rahminde hayvan yaşamını yeniden yaşaması gibi.[130]

"Baba evinde kim yaşayacak?"[131]

Toplumsal tarihin bilişsel ekseni zorunluydu, çünkü kişiye "içinde yol aldığımız denizi ve çevresinden uzaklaştırıldığımız kıyıyı tanıma"[132] olanağı veriyordu. Ayrıca geçmişi alegorik, "hüzünlü" bir şekilde düşünmek mitik imgelerin geçiciliğini vurguluyordu. Fakat çocukluğun sembolik, bilişsel ekseni dahilinde bile, Benjamin onun imgelerinin de her noktada tarih tarafından dolayımlandığını kanıtlamak için kendini paralamıştır. *Pasajlar*'da bilinçdışının belirli insanlarda "'edinilmiş bir koşul'" olduğunda ısrar eden Ernst Bloch'u alıntılar.[133] 1930'ların başında kayda geçirdiği kendi çocukluk imgeleri buna örnektir. Bunlar insanlarla ilgili olmaktan çok kendi deneyimlerinin ortamını sağlayan yüzyıl-sonu Berlin'inin tarihsel olarak özgül, kentsel mekânlarıyla ilgilidir.[134] Ayrıca sanayiciliğin maddi ürünleriyle de ilgilidir: ferforje kapı, telefon, bozuk parayla çalışan çikolata makineleri, Berlin pasajları. Modern şehir dünyası bu yazılarda çocuk Benjamin'in "yeniyi yeniden keşfettiği" ve yetişkin Benjamin'in bunu eskinin yeniden keşfi olarak tanıdığı mitik ve sihirli bir dünya olarak görünür.[135] Dolayısıyla bilinçdışı imgeleri (Jung'un arketiplerinde olduğu gibi) biyolojik olarak miras bırakılmış olmayıp, somut tarihsel deneyimler sonucu oluşmaktadır.[136]

Benjamin kuşaksal ve kolektif tarihin diyalektik bir şekilde birbirlerine nüfuz edişlerinin özel olarak modern bir olgu olduğunu gözlemler: "En yakın geçmişin şimdiyle bu acımasız karşılaşması tarihsel açıdan yeni bir olgudur."[137] Aslında her iki rüya durumunda da mitik gücün yoğunlaşması bizatihi tarihin bir işlevidir. Kapitalizmin yeni rüya uykusu Avrupa'nın üzerine çöktüğünde, mitik güçlerin yeniden harekete geçmesine yol açmıştı *bu*. Tam da *şehir* manzarası "çocukluk anılarına bunları yarı unutulmuş rüyalar kadar uçucu ve de cezbedici derecede eziyet çektiren bir nitelik verir."[138]

Modern-öncesi çağda modalar bu denli hızlı değişmiyordu ve teknolojideki çok daha yavaş ilerlemeler "kilise ve aile geleneği tarafından kapatılıyordu"; oysa şimdi: "Bizi birbirimize bağlayan bir gelenek bağı olmadığından, zaten ebeveynlerimizin dünyasını çevrelemiş durumdadır o eski tarih-öncesi ürperti."[139] Benjamin kendi tarihsel çağı açısından özgül olan durumu şöyle tarif edecektir:

> Bellek dünyaları daha çabuk ikame edilir, bunlardaki mitik öğe daha çabuk ve kaba bir şekilde yüzeye çıkar [ve] tümüyle farklı bir bellek dünyası bunlara karşı daha da hızlı bir şekilde kurulmak zorundadır. Bugünün kök-tarihi perspektifinden bakıldığında, hızlandırılmış teknoloji temposu bu şekilde görünmektedir.[140]

Modern-öncesi çağda kolektif sembolik anlam bilinçli olarak geleneğin anlatımı yoluyla aktarılıyordu; bu sayede yeni kuşağın kendi çocukluk rüya durumundan kurtulmasına kılavuzluk ediyordu. Modernliğin gelenekten kopuşu dikkate alındığında, bu artık mümkün değildir.

> Önceki kuşakların geleneksel ve dindar yetiştirilme tarzında [...] bu rüyalar onlar adına yorumlanırken, mevcut çocuk yetiştirme süreci çocukları oyalamaktan ibarettir. Proust bir olgu olarak yalnızca her türlü bedensel, doğal hatırlama çarelerini kaybeden ve öncesinden daha da yoksun bir şekilde, kendi araçlarıyla baş başa bırakılmış bir kuşak içinde ortaya çıkabilir, ve dolayısıyla çocukların dünyasını yalıtılmış, dağınık ve patolojik bir tarzda kavrayabilir.[141]

Pasajların "bugünün insanları üzerindeki eski-moda etkilerine" paralel olarak "babanın oğlu üzerindeki antikacı etkisi" vardı.[142] Bir kuşaktan diğer kuşağa geçerken çehresini inanılmaz ölçüde değiştiren bir nesneler dünyasında, ebeveynler, artık "kendi aygıtlarıyla karşı karşıya kalan" çocuklarına nasihat veremezlerdi. Bu araçlar kolektif olarak örgütlenebilene kadar birbirinden "yalıtık", hatta "patolojik" kalmıştı. Benjamin'in peri masalı bu ihtiyaca yanıt olarak tasarlanmıştı.

Gelenekten kopuş kaçınılmazdı. Benjamin bu duruma ağıt yakmak şöyle dursun,[143] modernliğin kendine özgü devrimci potansiyelini tam da burada görüyordu. Yeni kuşağın kendi çocukluk rüya âleminden çıkartılmasını sağlayan geleneksel tarz sosyal statükoyu payidar kılmak gibi bir etkiye sahipti. Gelenekten kopuşsa,

tersine, toplumsal dönüşüm görevi için, yani istikrarlı bir şekilde geleneğin kaynağı olmuş olan bu toplumsal tahakküm koşullarından kopmak için sembolik güçleri muhafazakâr kısıtlamalardan kurtarmaktadır. Bu nedenle Benjamin üsteler: "Ebeveynlerimizin dünyasından uyanmalıyız."[144]

7

Rüyaların tarihi hâlâ yazılmayı bekliyor [...].[145]

Benjamin yukarıda genel hatları çizilen ikili rüya teorisini en azından 1935'e, yani *Pasajlar* projesinin sunumunu tamamladığı yıla kadar sürdürdü. Bu noktada filolojik durum bulanıklaşıyor. 1935 sunumunun en az altı değişik nüshası vardır ve bunlardaki sözcük seçimleri editörü bunlardan üçünü *Pasajlar*'da basmaya itecek kadar farklıdır.[146] Fakat hepsinin de konusu ortaktır: Rüya âlemi, ütopik istek imgeleri, kolektif rüya bilinci, kuşaklar[147] ve en çok da, kitle kültürünün kalıntılarının alevlendirdiği tarihsel uyanış olarak diyalektik düşünce anlayışı.[148] Uyuklayan siyasal bedene ve keza "diyalektik peri masalı sahnesi"ne herhangi bir gönderme yapılmamış olması gözden kaçmaz.

Benjamin 16 Ağustos 1935'te Karplus'a bir mektubunda malzemenin yalnızca "mazur görülemeyecek derecede edebi" bir tarzda şekillendirilmesine olanak tanıdığı için önceki altbaşlıktan vazgeçtiğini söyler.[149] Peki, Benjamin çocukluk rüya durumu teorisinden de vazgeçmiştir denilebilir mi? Aynı mektubunda Pasajlar projesi ile *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk* gibi çocukluk anılarını anlatan biçimler arasında mutlak bir ayrım yaptığından bahseder: "Kapısının eşiğinde oynayan çocuğun bakışında yansıyan 19. yüzyılın kök-tarihi tarihin haritasına nakşettiğinden çok farklı bir çehreye sahiptir."[150] Ve ekler: "Bu bilgiyi kendi açımdan netleştirmek" sunumu yazmanın "önemli bir işlevi olmuştu."[151] Gelgelelim ilk tasarımın yalnızca aşırı edebi biçimi değil, teorik içeriği de terk edilmemiş olsaydı, Adorno'nun eleştirisine karşı projenin özgün 1927-29 taslağından "tek bir sözcüğün bile kaybolmadığı" iddiasını kanıtlamak zor olacaktı.[152] Aslında Benjamin rüya teorisiyle ilgili ilk notlarını ve yorumlarını atmamıştı, hiçbir zaman

da atmamıştır.[153] Adorno'nun bu notlara ilişkin bildikleri Benjamin'in kendisine 1929'da Köningstein'da okuduklarıyla sınırlıydı,[154] ama bu tartışmalarda çocukluk rüya durumunun da geçip geçmediğini bilmiyoruz. Ama şunu biliyoruz, Adorno'yu üzen ve Benjamin'i özgün plana ihanet etmekle suçlamasına yol açan şey bunun sunumda olmayışı değildi. Adorno' nun yokluğunu hissettiği şey çocukluk ve peri masalı imgeleri değil, "negatif ilahiyat" imgeleriydi — on dokuzuncu yüzyılın cehennemvari meta dünyası.

İroniktir, Benjamin çocukluktan kalan kolektif rüya mirası teorisinin geliştirilmiş biçimini de çalışmasına dahil etmiş olsaydı, Adorno'nun bir diğer eleştirisinden de kurtulmuş olacaktı: Benjamin "ilahiyatı feda etmekle", diyalektik imgeleri tüm anlayışın "diyalektiksiz kılındığı" bir noktaya kadar psikolojikleştirerek, diyalektik imgeler fikrinin "büyüsünü bozmuştur".[155] İkili rüya teorisi karmaşıktı ve ifadesi belki de gerçekten "mazur görülemeyecek derecede edebi"ydi, ama bu olmadan "rüya imgeleri"nin devrimci gücünü sadece toplumsal-tarihsel eksenin içine yerleştirmek gerekecekti, sanki bu güç mevcut kuşağın geçmişin "başarısız materyal"ini özgül miras alış tarzı tarafından yaratılmamış da on dokuzuncu yüzyılın imgelerinde hazır bir şekilde varmış gibi. Adorno kolektif bilinç anlayışına Marksist gerekçelerle karşı çıkıyordu: "Açıkça ve yeterli uyarıyla söylenebilir ki rüya gören kolektifte sınıf farklılıklarına yer yoktur."[156]

Benjamin'in Adorno'nun 1935 sunumuna getirdiği eleştirileri ciddiye aldığına hiç kuşku yok.[157] Buna rağmen konumuna bağlı kalmaya çalıştığına dair de pek az kuşkumuz var.[158] 1935'ten sonra *Pasajlar*'a eklenen teorik sorunlara ilişkin malzeme aslında zaten başladığı araştırmanın bir yönünü hızlandırmıştı: Rüya teorisinin temel önermesini —on dokuzuncu yüzyılın "uyanmış" bir şimdiki kuşağın devrimci anlamlar çıkarabileceği bir kolektif rüyanın kökeni olduğu önermesini— Marx ve Freud'un teorilerine dayandırmak.[159] Çarpıcı (ve diyalektik) bir şekilde, Marx'ta kolektif rüya anlayışına bir destek, Freud'da da bunun içinde sınıf farklılıklarının olduğuna ilişkin bir argüman bulmuştu.

Kuşkusuz Marx kolektif rüyadan olumlu bir şekilde, hem de birkaç defa bahsetmişti. Benjamin 1935'ten sonra *Konvolut* N'ye Marx'ın ilk yazılarından bilinen bir alıntıyı eklemiştir:

"Düsturumuz şu ... olmalıdır: dogmalar yoluyla değil, ister dinsel olarak ister siyasal olarak ortaya çıksın, kendisi açısından anlaşılmaz olan mistik bilinci analiz etmek yoluyla bilinçte bir reform. O zaman dünyanın gerçekten sahip olmak için sadece bilincine varmasının yeterli olacağı bir şeye, uzun zamandır zaten bir rüya biçiminde sahip olduğu anlaşılır hale gelecektir. "[160]

Ve bu *Konvolut*'un (yöntem hakkındaki esas kısmın) başlığı olarak Marx'ın sözlerini seçmiştir: "'Bilinçte reform *yalnızca* burada yatmaktadır: kişi dünyayı ... kendi hayalini gördüğü rüyasından uyandırır.'"[161]

Benjamin'in kolektif bilinçdışı teorisinde sınıf farklılıkları her zaman vardır. Benjamin ta en baştaki formülasyonlarında bile kolektif bilinçdışını Marx'ın üstyapı teorisinin bir uzantısı ve giriftleştirilmiş hali olarak görmüştü. Kolektif rüya hâkim sınıfın ideolojisini sergiliyordu:

Soru şudur: Altyapı düşünce ve deneyim malzemesi bakımından belirli bir raddeye kadar üstyapıyı belirliyorsa, ama bu belirleme kopyalamaktan ibaret değilse, bunu [...] nasıl nitelendirmek gerekir? Bunun bir ifadesi olarak. Üstyapı altyapının ifadesidir. Toplumun içinde var olduğu koşullar üstyapıda ifadesini bulur, tıpkı midesi tıka basa dolu uyuyan birinin, rüyanın içeriğini nedensel olarak belirleyebilse bile, bu içerikte bunun kopyalanmış yansımasını değil, ifadesini bulması gibi.[162]

Aşırı dolu bir midenin huzursuzluğunu ifade eden elbette proletaryanın değil burjuvazinin rüyalarıdır.

Benjamin'e göre Marx hiçbir zaman altyapı ile üstyapı arasında doğrudan, nedensel bir ilişki olduğunu iddia etmemişti: "Zaten üstyapıya ait olan ideolojilerin [toplumsal] ilişkileri yanlış ve çarpıtılmış bir şekilde yansıttığı tespiti bunun çok ötesine geçmektedir."[163] Freud'un rüya teorisi bu tür bir çarpıtma için temel sağlıyordu. Benjamin'in Freudcu teoriye doğrudan göndermeleri sınırlı ve çok geneldi.[164] Fakat bu noktada, doğrudan borcu olduğu kanıtlanamasa bile,[165] bariz bir fikir birliği vardı. Freud, "rüyalardaki fikirler [...] isteklerin gerçekleşmesidir,"[166] diye yazmıştı; bunlar çift anlamlı duygulardan ötürü sansürlü, dolayısıyla da çarpıtılmış bir biçim içinde görünüyorlardı. Gerçek (saklı) istek bariz düzeyde neredeyse gözle görülmez olabilirdi ve buna ancak rüyanın yorum-

lanması neticesinde ulaşılabilirdi. Böylece: "Rüya (bastırılmış ya da ezilmiş) bir isteğin (kılık değiştirmiş bir şekilde) gerçekleşmesi"[167] olmaktadır. Burjuva sınıfını kolektif rüyanın yaratıcısı olarak alırsak, bu durumda sanayiciliğin sosyalist eğilimleri, ki bu eğilimleri yaratan kendisidir, onu kaçınılmaz olarak çiftdeğerli bir arzu durumunda yakalıyor görünecektir. Burjuvazi kâr elde ettiği sanayi üretimini onaylamak ister; ama aynı zamanda sanayiciliğin kendi sınıf egemenliğinin bekasını tehdit eden koşullar yarattığını da inkâr etmek ister.

Benjamin'in projenin her safhasında *Pasajlar* materyaline dahil ettiği birçok alıntıda tam da burjuva sınıfının bu çift değerliliği belgelenmektedir. On dokuzuncu yüzyılın ütopyacı yazıları "kolektif rüyaların deposudur",[168] ama bunlar teknolojik gelişimi fetişist bir şekilde toplumsal ilerlemeyle bir tutarak (Saint-Simon) egemen sınıfın imdadına yetişirler. Mimari yapılar "bilinçaltı rolüne"[169] sahiptir, ama aynı binaların öncepheleri kullandıkları teknolojinin yeniliğini kamufle eder. Benjamin kafelerin hâlâ toplumsal sınıflara göre düzenlendiği "geleceğin Paris'inin" bir tarifini geliştirir.[170] Yirminci yüzyıla taşınmış Paris imgeleri arasında başka gezegenlerden Paris'e borsacılık oynamaya gelen ziyaretçiler de vardır.[171] Benjamin şu notu düşer: "Operet, Sermaye'nin kalıcı tahakkümüne dair ironik bir ütopyadır."[172] Bariz düzeyde, gelecek, sınırsız ilerleme ve sürekli değişiklik olarak görünür. Oysa saklı düzeyde, yani rüya gören kişinin gerçek isteği düzeyinde, burjuva sınıf tahakkümünün ebedileşmesini ifade etmektedir.

İlk *Konvolut* maddelerinden biri (Haziran 1935 öncesi) şunu sorgular:

> [...] bir kolektifin bilincinin bastırılmış ekonomik içeriğinden, Freud'un bir bireyin bilincinin cinsel [içeriği] için söylediği gibi [...] bir edebiyat biçimi, yüceltme [... olarak] bir fantazinin hayal edilmesi mi çıkıyor? [...].[173]

Sonraki formülasyonlardan birindeyse, kendisinin yarattığı ütopyacı rüyaların gerçekleşmesini engelleyen egemen sınıfın çift anlamlılığını tarif eder:

> [...] burjuvazi artık kendisinin harekete geçtiği üretim düzeninin gözüne bakmaya cesaret edemiyor. Nietzsche'nin ebediyen tekrarlanan Zerdüşt

fikri ile yastık kılıflarına işlenen "Bir yarım saat daha" düsturu — [illegible] birbirinin mütemmim cüzüdür.[174]

Benjamin benzer bir notla, Baudelaire'in *rêve parisien* "fantazmagoryası" için "burjuvazinin mülkiyet ve üretim düzeninden dem vurduğu dünya fuarlarından birini hatırlatıyor: 'Kal biraz. Öyle tatlısın ki! [*Verweile doch, du bist so schön*]'"[175] der. On dokuzuncu yüzyıl kültürü gelecek fantazileri bakımından bir bolluk yaratmıştı, ama bu aynı zamanda "üretici güçlerin ilerlemesini engellemek için de şiddetli bir saldırıydı."[176] Rüyanın bariz düzeyinde, değişen moda, toplumsal dönüşümün bir ön biçimiyse eğer, saklı düzeyde de "egemen sınıfın çok özgül arzularının bir tebdil-i kıyafetidir." Brecht'i alıntılamak gerekirse, "'Egemenler şiddetli değişikliklere karşı müthiş bir tiksinti beslerler,'" sözünü saklayan bir "kılıf"tır.[177]

Meta fetişizmi (ve keza kent "yenilenmesi") Freud'un yer değiştirme kavramının ders mahiyetinde bir örneği olarak görülebilir: Sınıf sömürüsüne dayalı toplumsal ilişkiler, şeyler arasındaki ilişkiler halini alır ve böylece toplumsal devrim için barındırdığı tehlikeli potansiyeliyle gerçek durum gizlenir. On dokuzuncu yüzyılın sonuna gelindiğinde burjuva demokrasi rüyasının da bu sansür biçiminden geçmiş olması siyasal açıdan manidardır: Özgürlük tüketme yeteneğiyle bir tutuluyordu. Benjamin *égalité*'nin —eşitlik— kendi "fantazmagorya"sını geliştirdiğini[178] ve "*la révolution*" un (devrim) on dokuzuncu yüzyılda indirimli "mevsim sonu satışları" anlamına gelmeye başladığını yazar.[179]

Yüzyılın sonuna gelindiğinde, açıkça burjuva kökenli (ve ifade ettiği gizli istek bakımından da burjuva) olan rüya, aslında "kolektif" bir hal almıştı ve işçi sınıfına da sirayet ediyordu. Rüyaların, rüya sembollerinin çarpıtılmış biçimi dışında başka bir şeyde gerçekleşmelerini engelleyen bir sınıf sistemi içinde kitlesel olarak pazarlanışı çok açık bir şekilde bir büyüme sanayisiydi. Benjamin ilk notlarında "*kitsch*"i bu kitlesel pazarlamanın dağınık, estetik üslubunu burjuvazinin sınıfsal suçu olarak yorumlar: "Metaların aşırı üretilmesi; üreticilerin vicdan azabı."[180] Toplumsal hedef elbette maddi bolluk*tu* — zaten bu nedenledir ki rüya, kolektif istek imgesinin bariz düzeyinde meşru bir şekilde işlev görebilmektedir. Ne var ki rüyanın meta biçimi, uluslararası çapta sosyalist kitlesel re-

fah hedefinin ulusal, kapitalist araçlarla başarılabileceği beklentisini yaratmıştır ve bu beklenti devrimci işçi sınıfı siyasetine vurulmuş ölümcül bir darbedir.

8

Benjamin'in kuşağındakilerin çocukluğu rüyaların ilk kitlesel pazarlanışının yüzyıl-sonu dönemine aitti. Benjamin kendisinin sivil yaşama girişinin bir tüketici olarak gerçekleştiğini anımsar. "Şehir karşısındaki güçsüzlük duygusunu" ve annesi tarafından şehir merkezinin sokaklarında yürütüldüğünde gösterdiği "rüya gibi direnişi" hatırlar:

> Bu ilk yıllarda "şehri" yalnızca "getir götür işleri"nin mekânı olarak biliyordum. [...] şekerlemeciyle birlikte kendimizi daha iyi hissettik, artık annemizi Mannheimer, Herzog ve İsrail, Gerson, Adam, Esders ve Madler, Emma Bete, Bud ve Lachmann gibi putların önünde eğilmeye iten putatapıcı ibadetten kurtulmuştuk. Sırrına erişilmez bir kitleler dizisi, yok hayır, meta mağaraları — şehir buydu.[181]

Eğer iddia edildiği gibi Benjamin'in kolektif rüya teorisi sınıfsal ayrımları görmezlikten gelmemişse, aynısı siyasal uyanış teorisi için de söylenebilir mi? Benjamin ilk notlarında, zamanında rüyayı bizzat yaratan burjuvazinin şimdi onun kapanına kıstırıldığına işaret eder:

> Marx bize burjuvazinin kendisi hakkında hiçbir zaman tümüyle aydınlanmış bir bilince sahip olamayacağını öğretmedi mi? Ve bu doğruysa rüya gören kolektif (yani burjuva kolektifi) fikrini kendi tezine bağlamakta haklı değil midir?[182]

Hemen arkasından da şunu ekler:

> Ayrıca bu çalışmanın [Pasajlar] ele aldığı toplama olgulardan, proletaryanın kendi kendinin bilincine varması sürecinde onların ne halde olduklarını göstermek mümkün olmayacak mı?[183]

Benjamin hiçbir zaman kendisinin şehir deneyiminin sınıf temelli olmadığını ima etmedi. *Berliner Chronik*'te: "Yoksullar mı? Kendi

[Benjamin'in] kuşağının zengin çocukları için şehrin kuytu köşelerinde yaşıyorlardı."[184] Şunu açıkça kabul eder:

> Berlin'de hiç sokakta yatmadım [...]. Yalnızca fakirliğin ve ahlaksızlığın şehri gece karanlığından güneşin doğuşuna kadar başıboş dolaştıkları bir manzaraya çevirmiş olduğu kimseler onu benim mahrum olduğum bir tarzda bilirler.[185]

Ve *Pasajlar*'da: "Sokak köşeleri, kaldırım taşları, bordür taşları, çıplak tabanların hissettiği sivri taşlar, ısı, toz [...] hakkında ne biliyoruz?"[186]

Sınıfsal bölünme reddedilemezdi. Ne var ki Benjamin kültür üreticileri olarak entelektüeller ve sanatçılarla sanayideki üreticiler olarak proletaryanın *nesnel* konumlarında ekonomik ve kültürel tarihin özgül düzenlenişinin sonucu olarak bir yakınlaşma olduğunu hissediyordu. Yüzyılın başında bir kültürel "kriz" ve hemen peşi sıra bir ekonomik kriz yaşanmıştı — kolektif rüyada titremelere yol açan "meta toplumunun sallanışı"ydı bu.[187] Kendi kuşağının deneyimi bu tarihsel burcun çevresinde kümelenmişti ve 1930'ların ortalarına gelene kadar Benjamin bunda umutlu olmak için son derece istikrarsız bir neden bulmuştu. Böylece 1935'te Scholem'e şöyle yazabiliyordu: "Kanımca [*Pasajlar*'ın] anlayışı, kökenleri bakımından çok özgün olsa bile, hedef olarak önüne kuşağımızın belirleyici tarihsel çıkarlarını koymuştur."[188]

Proletarya açısından on dokuzuncu yüzyıl kültürünün ıskartaya çıkartılmış malzemesi hâlâ elde edilemez olan bir yaşamı simgeliyordu; burjuva entelektüel için ise bir zamanlar var olan şeyin kaybını temsil ediyordu. Fakat her iki sınıf cephesinden de, meta kültürünün üslupta yarattığı devrim toplumsal devrimin rüya biçimiydi — burjuva toplumsal bağlamda mümkün olan tek biçim. Yeni kuşak "en yakın geçmişin modalarını hayal edilip edilebilecek en büyük anti-afrodizyak olarak" deneyimlemişti.[189] Fakat bunları "siyasal açıdan hayati" yapan tam da buydu, dolayısıyla "geçmiş kuşağın modalarıyla karşılaşma, sanıldığından çok daha büyük anlam taşıyan bir olaydır."[190] Ebeveynin hayal dünyasının ıskartaya çıkartılmış destekleri, ilerleme fantazmagoryasının gerçeklik değil sahnelenmiş bir manzara olduğunun maddi kanıtlarıydı. Ayrıca, çocukluk hatıralarının malzemesi olarak, bu modası geçmiş nesneler

sembol olarak semantik gücünü korumuştur. Benjamin, Kafka açısından "yalnızca 'bizim' kuşağımız için [...] kapitalizmin üst aşamasının başlangıcının korkutucu mobilyaları, onun en parlak çocukluk deneyiminin turistik mekânı olarak görülmüştür,"[191] yorumunda bulunur. Çocukluğun kayıp dünyasını yeniden ele geçirme arzusu bir kuşağın geçmişe olan ilgisini belirlemişti. Uyanma arzularını belirleyen ise yetişkin sıfatıyla üyelerinin ihtiyaçlarıydı.

9

Materyalist Pedagoji

1



9.1 Oturma eylemi, Paris, Haziran 1936. Grevdeki işçiler fabrikayı işgal etmişler, bir kısmı kâğıt oynarken, bir kısmı da uyuyor.

Bir tarih eseri okurken, kendi başına gelen felaketin ne kadar uzun zamandır hazırlanmakta olduğunu fark eden —ve okura bunun tarihçiyi yakından ilgilendirmesi gerektiğini gösteren— bir çağdaşımız. bu yolla kendi gücü hakkında iyi bir düşünce edinecektir. İnsanlara bu tarzda öğreten bir tarih, onları melankolik yapmaz, aksine silahlandırır.[1]

Şimdiyle temas kurma sürecinde geçmişin diyalektik nüfuz edişi ve gerçekleşmesi şimdiki eylemin doğruluğunu sınamanın yoludur.[2]

"Tarih Tezleri"[3] pedagojik ve açıkça siyasal bir içeriğe sahiptir. Marx'ın savunduğu gibi, egemen fikirler eğer her zaman egemen sınıfın fikirleri olmuşsa, tarihsel materyalizmi savunan biri kültürel mirası oluşturan bu "hazineler"de ne tür değerleri bulabilir?

Zira bu kültürel hazineler, istisnasız bir şekilde, dehşete düşmeden incelemeyeceği bir kökene sahiptir. Varlıklarını yalnızca onları yaratan büyük dehaların çabalarına değil, aynı zamanda o çağda yaşamış adsız sansız insanların zahmetlerine de borçludurlar. Hiçbir kültür belgesi yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık belgesi olmasın. Ve kültür ürününün kendisi gibi, elden ele aktarılma süreci de nasibini alır bu barbarlıktan[4] (*SBA*, s. 42).

Kültürel aktarım süreci bir "zafer alayı" olarak görünür, burada mevcut hükümdarlar bugün takatsiz yatanları çiğneyerek geçerler."[5] Benjamin şu sonuca varır: "Bu yüzden tarihsel materyalist kendini bundan olabildiğince uzak tutar. Kendine biçtiği görev, tarihin havını tersine taramaktır."[6] Tarihsel materyalistin bu "görevi" devrimci pedagoji açısından hayatidir. Tiedemann'a göre "Benjamin'in son yıllarının en önemli eserlerinden biri olan"[7] "Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi" adlı denemede (ve "Tezler"de olduğu gibi bu yazıda da *Konvolut* N'den fazlasıyla yararlanılmıştır), Benjamin Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde Sosyal Demokratların ciddi bir teorik hata yaptığını yazar; bu hata işçi sınıfı hareketinin yukarıdan talimatlarla yönetilmesinin ve 1918 Alman Devrimi'nin yenilgiye uğramasının esas nedenidir. O dönemde Sosyal Demokratların şöyle bir sloganı vardı: "Bilgi güçtür."

Fakat [Sosyal Demokrat Parti] bunun iki anlamı olduğunu görememişti. Burjuvazinin proletarya üzerindeki egemenliğini garantiye alan bilginin aynı zamanda proletaryanın kendisini bu egemenlikten kurtarmasını sağlayacağını düşünüyordu. Gerçekteyse, praksisle hiçbir bağı olmayan ve proletaryaya sınıfsal durumu hakkında hiçbir şey öğretemeyen bilgi, ezenler için bir tehlike oluşturmaz. Sosyal bilimler alanına ait bilgi için bu özellikle doğruydu, çünkü ekonominin çok gerisinde kalmıştı ve ekonomi teorisindeki devrimden etkilenmemişti.[8]

Benjamin'in edebiyat ya da sanat sosyolojisi konusunda yeni "Marksist" bir yaklaşım geliştirirken Mehring, Fuchs ve diğerlerinin eserlerinin bıraktığı yerden devam etmeye çalışmadığını görmek önemlidir. Kültür tarihinin sınıfsal eğitimin merkezinde yer al-

dığına inanıyordu. İkinci Enternasyonal hakkında (Gramsci'yi hatırlatır tarzda) şunları yazmıştı: "O dönemde gerçekte pek çok şeyin materyalist eğitim görevine bağlı olduğunu çok az kişi anlamıştı."[9] Tarihte ilerleme otomatik olmadığı içindir ki "materyalist eğitim", yani "praksisle bağ" kuran bilgi kritik önemdeydi. Her şey buna bağlıydı.[10]

Benjamin, Baudelaire kitabına notlarında, kendi kuşağı arasında "klasik"[11] mertebesine yükselmiş olan bu şairin, şu anda devrimci değere sahip hiçbir söyleyemeyeceği eleştirilerini önceden görmüş — ve bu tavrı reddetmişti.[12]

Zihinsel yada maddi ürünlerin toplumsal işlevinin tarihsel aktarım koşullarını ve aktarıcılarını gözlemleyerek belirlenebileceği[ni düşünmek] Marksizmin vülger bir yorumudur. [...] Araştırma konumuz olan şair Baudelaire'i bugünün toplumuyla özet bir tarzda karşı karşıya getirip, sonra eserlerinin dökümünü yaparken, bu toplumun ilerici kadrolarına söyleyecek sözünün ne olduğu [...] sorusunu, müsaade buyurun, bu kadrolara söyleyecek bir şeyinin olup olmadığı sorusuna hiç dokunmadan cevaplamanın önünde nasıl bir engel olabilir? Aslında bu eleştirel olmayan soruşturmaya karşıt önemli bir engel [...] Baudelaire'i okurken tam da burjuva toplum hakkında (hatta çoğu kere bunun en ilerici öğeleri hakkında bile değil) bilgilendiriliyor oluşumuzdur.[13]

Kültür tarihte muhafazakâr bir tarzda aktarıldığı için gerici bir etkiye sahiptir: "Kültür şeyleştirilmiş görünür. Böylece kültür tarihi bir kez bile otantik, yani hakiki siyasal deneyim yoluyla insan bilincine dahil olmaksızın, yeryüzüne çıkartılmış hatıraların kalıntısından başka bir şey olamamaktadır."[14] Materyalist eğitimin amacı bu siyasal eğitimi sağlamak ve devrimci sınıfa "insanlığın sırtında biriken" bu kültürel hazineleri "silkinip atacak" kuvveti vermektir — ki böylece "bunlara el koyabilsin."[15]

2

[Tarihsel araştırmacı] tam da geçmişin bu parçasının tam da bu şimdiyle ilişkili olarak konumlandığı eleştirel takımyıldızının bilincine varmak için nesneye karşı sakin, tefekkürlü yaklaşımını bir kenara bırakmalıdır.[16]

Geçmiş ve şimdinin "eleştirel takımyıldızları" olarak diyalektik imgeler materyalist pedagojinin merkezindedir. Bunlar burjuva tarihsel-edebi aygıtı kısa devreye getirerek bir sürek*siz*lik geleneği aktarırlar. Tüm tarihsel süreklilik "ezilenlere aitse",[17] bu gelenek, geleneğin sürekliliğinin sekteye uğradığı "pürüzlü ve engebeli yerler"den oluşur ve nesneler "bu noktaların ötesine geçmeyi isteyen bir kimse için tutacak bir yer" sağlayan "çatlakları" açığa çıkarır.[18] Bu, "yeni başlangıçlar geleneğidir"[19] ve "sınıfsız toplum tarihte ilerlemenin nihai hedefi değil, bunun çok sık başarısız olan, ama nihayetinde başarılan kesintisidir" anlayışına tekabül eder.[20]

Benjamin daha *Tek Yönlü Yol*'da bile bilişsel imgeler ile devrimci praksis arasındaki bağı açıkça belirtmişti:

> Yalnızca zihindeki imgeler canlandırır istenci. Salt sözcük ise en fazla alevlendirir onu ve yanmış halde küllenmeye terk eder. Eksiksiz resimli bir muhayyile olmaksızın sağlam bir istenç olamaz. Sinirler kuvvetlendirilmeden, metanet olmadan hayal gücü olamaz.[21]

Benjamin için geçerli olan istenç proletaryanın kolektif, siyasal istenciydi ve onun motivasyonu da geriye doğru bakarak seferber ediliyordu. Diyalektik imgeler inşa eden tarihçi, kaçınılmaz olarak, burjuvazinin ürettiği kültürel malzemeden yararlanıyor ve bu sınıfın deneyimini ifade ediyordu. Fakat aslında yazılarında işçileri yere göğe sığdıramayan Pierre Dupont ya da Victor Hugo gibi yazarlarla karşılaştırıldığında, Baudelaire'in okurlarına devrimci içerikte "öğretecek" daha çok şeyi vardı. Benjamin betimleyici "aydınlatmak" sözcüğünün "mülksüzleştirilmiş ve tahakküm altına alınmışlar" tarafından sürdürülen yaşamın "özel basitliği"ne bağlanmasını sağlayan, "muhtemelen de Rousseau ile başlamış olan o eski ve ölümcül kafa karışıklığı"nı romantizm diye görüp eleştirmişti.[22] "Proleter deneyiminin bir tür taklidini benimseyen ama bunu yapmakla hiçbir şekilde işçi sınıfıyla birlikte saf tutmayan" günümüz "entelektüel"ine verip veriştiriyordu.[23] Daha da önemlisi inşa ettiği imgelerdi: "Aslında mesele burjuva kökenden gelen yaratıcı insanı 'proleter sanatı'nın ustası yapmaktan çok, kendisine bu imge âleminde önemli noktalarda [...] iş gördürmektir."[24]

Benjamin'in (1928, 1934, 1937 ve 1940 yıllarında yazdığı) bu büyük denemelerde siyasal açıdan kendini adamış entelektüelin gö-

revi olduğunu tekrar tekrar vurguladığı bu görevi *Pasajlar*'da yerine getirmeye niyetlenmemiş olması beklenemez. Nitekim *Konvolut* N diyalektik imgelerin şimdiki, siyasal anlamına ilişkin açık göndermelerle doludur; bunların inşası "geçmişe bugünden teleskopla bakmak" diye tarif edilir:[25] "Bu, geçmişin şimdiye, ya da şimdinin geçmişe ışık tutması değildir, [diyalektik] imge geçmişin şimdiyle bir takımyıldızı içinde bir araya geldiği şeydir."[26] Ayrıca "hedeflenmesi gereken üslup" ezoterik değil, erişilebilirdi ve "'günlük sözcüklerden [...] sıradan dilden [...] dürüst üslup' "tan oluşuyordu.[27]

Benjamin'in söylediklerini veri olarak alacak olursak, bu durumda aktarmayı tercih ettiği on dokuzuncu yüzyıl öğelerini kendi çağı açısından çok özgül bir siyasal anlama sahip olarak görmek gerekecektir. Çağdaş dünyaya doğrudan göndermelerin çok az olduğu *Pasajlar*'da bu tür bağlantıları açıkça nadiren görürüz. Yine de bunların mevcut olduğunu kabul edebiliriz ve hatta etmemiz gerekir. *Konvolut* N bu konuda şüpheye yer bırakmaz:

> Tarihçiyi çevreleyen ve kendisinin içinde rol aldığı olaylar görünmez mürekkeple yazılmış bir metin gibi sunumunun temelini oluşturacaktır. Okurun önüne serdiği tarih, deyim yerindeyse, bu metindeki alıntılara biçim verir; yalnızca bu şekilde oluşturulan alıntılar birinin ve herkesin önüne okunabilir bir tarzda serilir.[28]

Pasajlar'ın siyasetine hakkını verebilmemiz için bunun altında yatan, Benjamin'in kuşağı açısından "herkes için okunabilir" olan şimdiki olayların görün*mez* metnini görünür kılmamız gerekecek.

> [...] tıpkı Giedion'un bize bugünün mimarisinin temel özelliklerini 1850'lerin mimarisinden çıkartabileceğimizi öğretmesi gibi, biz de aynı şekilde bugünün yaşamını, bugünün biçimlerini bu çağın yaşamından [ve] görünüşte tali, unutulmuş biçimlerinden çıkartarak okuyacağız.[29]

Benjamin'in "19. Yüzyılın Kök-tarihi"nde neden başkalarını değil de *bu* olguları temsil ettiğinin yanıtlarını "şimdinin yaşamı"nın vermesini bekleyeceğiz ve hayal kırıklığına da uğramayacağız.

3

Felsefi soruşturmaya eşlik eden ve araştırmacıyı büyüsü altında tutan kapalı olgusallık görüntüsü, nesnenin tarihsel perspektifle inşa edilmesi ölçüsünde kaybolur. Bu perspektifin çizgileri bizim kendi tarihsel deneyimimiz içinde birbirlerine yaklaşırlar. İşte bu sayede nesne kendisini bir monad olarak kurar. Monadda her şey canlı hale gelir, oysa bunlar bir metinde yer alan olgular olarak mitik bir sabitlik içindedirler."[30]

Benjamin eserinin "pedagojik" yönünü şöyle tarif eder: "'İçimizdeki imge-yaratan aracı, tarihsel gölgenin derinliklerini boyutlu, üç boyutlu bir şekilde görmek üzere eğitmek.'"[31] Üç boyutlu görüntüler yaratan bir alet olan stereoskop bir imgeden değil iki imgeden hareketle işler. Tek başına alındığında Benjamin'in derlediği on dokuzuncu yüzyıl imgeleri yassıdır, düzdür; Adorno'nun da yakındığı üzere, "pozitivizm"in kıyılarında dolaşır. Zira bunlar yalnızca metnin yarısıdır. Resmin diğer yarısını Benjamin'in kuşağına mensup okurlar kendi yaşanmış deneyimlerinin uçucu imgelerinden sağlayacaklardır.[32] Pasajlar söz konusu olduğunda bu imgelere açık bir biçimde başvurmuştu Benjamin. İlk *Pasajlar* notlarında (1927) çürüyen pasajları, tam da o dönemde büyük açılışını yapacak olan Champs Elysées Bulvarı'ndaki son moda yeni pasajların tasviriyle bağlantılandırır.

Champs Elysées Bulvarı'nda Anglosakson adlara sahip yeni oteller arasında yakın dönemde en yeni Paris *passage*'ı olarak pasajlar açıldı. Açılışında çiçek tarhları ve çeşmeler arasında teksesli devasa bir orkestra da çaldı. İnsanlar kumtaşından yapılma eşiklerden sıkış tepiş geçmeye çalışırken homurdandılar. Aynalı duvarların yanından yürüyerek geçtiler. Malın kalitesinin bir kanıtı olarak son model otomobillerin bakır iç parçalarının üzerine yapay yağmur yağdırılışını izlediler, yağa bulandırılmış dişlilere baktılar ve siyah tabelaların üzerinde deri malların, gramofon kayıtlarının ve işlemeli kimonoların fiyatlarını okudular. Yukarıdan gelen dağınık ışık altında, karo kaplı zemin üzerinde süzüldüler. Burada moda Paris'i için yeni bir geçit yolu hazırlanırken, şehrin en eski pasajlarından biri, Passage de l'Opéra kayboluyor, Haussman Bulvarı'nın inşasıyla birlikte hepten yok oluyordu. Bu üzeri kapalı fevkalade yürüyüş yolu için yakın döneme kadar geçerli olduğu gibi, bugün birkaç pasaj hâlâ, yalın ve kasvetli köşele-

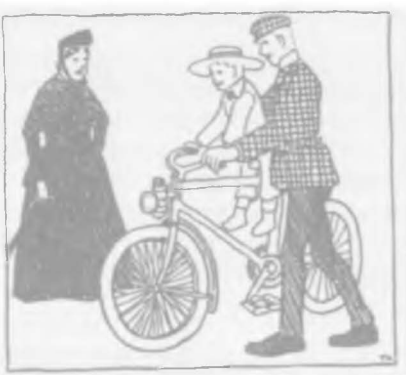
rinde. mekânsallaşmış-tarihi muhafaza ediyor. Modası geçmiş müesseseler bu iç mekânlarda yaşamlarını sürdürüyor ve meta teşhiri belli belirsiz çoğul bir anlama sahip [...][33]

Bu ilk pasajlar "'modern' imgesini oluştururken kullanılan kalıptır."[34] Şimdinin göz kamaştırıcı meta teşhirleriyle yan yana getirildiğinde, modern tarihin bilmecemsi özünü ifade ederler: Pasajlar ve içindekiler mitik derecede değişmez kaldığında, tarih bunlarda gözle görülür hale gelir; tarihsel olarak yeni meta fantazmagoryaları tarafından aşıldıklarında da mitik biçimleri yaşamaya devam eder. Geçmiş ile şimdinin bu şekilde yan yana getirilmesi çağdaş fantazmagoryanın altını oyar, metalardaki ütopik öğenin hızlı yarı-ömrünü ve bunların ihanet biçiminin amansız tekrarını bilince çıkarır: Aynı vaat, aynı hayal kırıklığı. "'Her-zaman-yine-aynı' olan olay değil, bunun içindeki yenilik öğesidir [...]."[35] Her-zaman-aynı olan olarak yeni'nin zamansal diyalektiği, modanın alamet-i farikası, modern tarih deneyiminin sırrıdır. Kapitalizmde en yakın mitler sürekli olarak yenileri tarafından aşılır ve bu, yeniliğin kendisini mitik olarak tekrar ettiği anlamına gelir.

4

Geçmiş şimdiye musallat olur, ne var ki şimdi, haklı nedenlerle püskürtür geçmişi. Çünkü yüzeyde, hiçbir şey aynı kalmaz. Birinci Dünya Savaşı ofis binalarından kadınların kıyafetlerine, basım türünden çocuk kitaplarındaki resimlere kadar (Şekil 9.2-9.16) modanın her alanında bir dönüm noktasıydı. 1920'lere gelindiğinde teknik sanatların her birinde ve teknolojinin etkilediği güzel sanatlardaki üslup değişikliği bütünsel nitelikteydi. Almanya'da Walter Gropius'un Bauhaus'u bu dönüşümü muştuluyordu.[36] Paris'te Le Corbusier'nin çalışması yeni üslubun işlevsel yanına örnek oluştururken, Gerçeküstücülük bunun hayal gücündeki yansımasına işaret ediyordu. Benjamin şöyle yazar: "Breton ve Le Corbusier'yi kavramak. Bu, içinden çıkardığı [geçmiş] bilgisi şimdinin kalbine çarpan bir yay gibi çağdaş Fransa'nın ruhunu özümsemek anlamına gelir."[37] *Pasajlar* bu tür bir bilgi için tarihsel veriler sunacaktır. Benjamin eski üslubu şu şekilde tarif eder:





9.2 Resim, G. Alboth, Alman peri masalları, 1846 (üstte).

9.3 Resim, Theodor Hermann, Almanca çocuk kitabı, 1910 (altta).

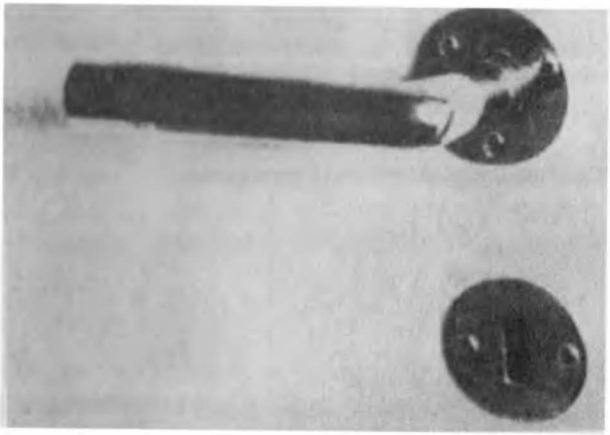
Yaşamayı insanların bir kutuya koyulması olarak kavrıyordu; insanlarla birlikte tüm mal mülkleri de o kadar derine yerleştirilir ki, sökülüp takılabilir tüm parçalarının genellikle mor renkte kadife ya da çizgili saten kaplı bölmelere ayrı ayrı yerleştirildiği bir pusula kutusunun içi gelir insanın aklına. On dokuzuncu yüzyılda olup da kutusu bulunmayan bir şey çok nadirdir: cep saatleri, terlik, yumurtalık, termometre, oyun kâğıdı — ola ki kutusu yoksa bunun yerine örtüler, halılar, astarlar ve kılıflar.[38]

Süsleme de bir tür kutulamaydı. Hatırlanacaktır[39], teknolojinin ilk başlardaki mitik aşamasında yeni işlenmiş demir, yapısal biçimleri saklamak için çizgisel bir yüzey dekorasyonu olarak kullanılıyordu. Bunun gücü Eyfel Kulesi'nde ya da balkon ve tırabzanlardaki işlenmiş demir parmaklıklarda olduğu gibi bunların dantelaya benzemesini sağlamasıydı (Şekil 9.4). Yirminci yüzyıldaki üslup dev-

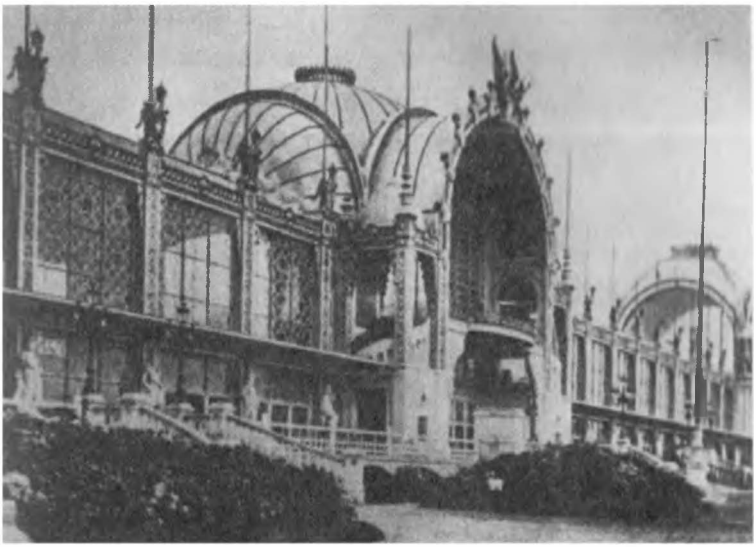


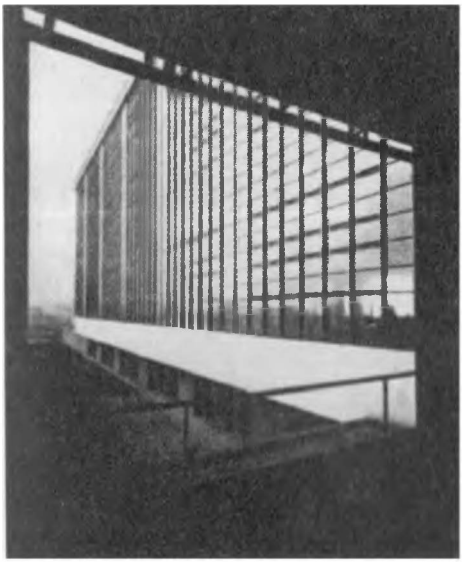
9.4 İç mekân, GUM, Moskova alışveriş merkezi.





9.5 On dokuzuncu yüzyıl pencere demiri, Coudrue, Paris, 1851 (üstte).
9.6 Yirminci yüzyıl kapı kolu, Le Corbusier, Frankfurt am Main, 1920'ler.





9.7 Sergi Salonu, Paris, Gustave Eiffel, 1878 (üstte).

9.8 Bauhaus, Dessau, Walter Gropius, 1926 (altta).



9.9 Kadife döşemeli koltuk, August Kitschelt, Viyana, 1851 (üstte).
9.10 Çalışma masası, C. F. Grubb, Banbury, İngiltere, 1851 (altta).





9.11 Çelik borudan sandalye, Marcel Breuer, Bauhaus, 1928 (üstte).

9.12 Sökülüp takılabilir sandalye, Josef Albers, Bauhaus, 1929 (altta).



9.13 On dokuzuncu yüzyıl iç mekânı, Paris (Sarah Bernhardt evinde).



9.14 Yirminci yüzyıl iç mekânı, Villa Savoye, Poissy, Fransa, Le Corbusier, 1929-31.





9.15 Martin Lewis, "Gölge Dansı", 1930 (üstte).
9.16 Constantin Guys, "Koket", 1850'ler (altta).

rimi tüm bunları değiştirdi. Maskeler, kaplamalar ve yüzey tezyinatı ortadan kalktı. İşlev gözle görülür hale geldi. Yeni duyarlılık günlük yaşamın en sıradan deneyimlerine ve bu suretle kolektif bilinçdışına nüfuz etti. Binaların dış mekânları bizatihi kaplamaydı. Burada estetik biçimdeki modern ters dönüş büyük ölçekli bir görsel farklılık yaratmıştı (Şekil 9.7 ve 9.8). "Yirminci yüzyıl, gözenekliliği, şeffaflığı, ışığı ve açık havasıyla eski anlamdaki yaşantıya son noktayı koydu."[40]

Le Corbusier'nin inşa ettiği villaların yan yana getirilmesiyle birlikte on dokuzuncu yüzyıl iç mekân imgeleri diyalektik uçlar şeklinde bir güç kazanır. Bu sonuncusu kamusal mekân ile yaşama mekânları arasında bir ayrım yapmıştır. İç mekânlar kapalı, perdeli ve karanlık, köhne ve her şeyden öte özeldi (Şekil 9.13). Le Corbusier'nin villaları kesin bir şekilde açık havaya çıkmış ve "mahremiyet" modasını kaybetmişti (Şekil 9.14). Geçen yüzyılın cam çatıları altında, çiçekler ve tüm bahçeler içeri taşınmıştı. Artık slogan değişmiştir: "Bugünkü slogan yer değiştirme değil, şeffaflıktır. (Corbusier!)"[41]

Kadın kıyafetleri, ki bunlar da (korseler, çemberli etekler, kuyruk, çerçeve) bir tür kutulamaydı, bunlar da iç mekânlar kadar havadar hale gelmişti. Bununla birlikte erotik moda da değişmişti. Benjamin şu notu düşer: "Bedenin pasajı olarak korse. Bugün ucuz fahişeler arasında —giysilerini çıkarmamak için— yaygın olan bu şeyin, o dönemde en zarif hanımefendiler arasında da yaygın olduğu görülmektedir"[42]

5

Faşizmi gözle görülür kılabilecek bir tarih teorisinin gerekliliği.[43]

Kuşağımızın deneyimi: Kapitalizm eceliyle ölmeyecek.[44]

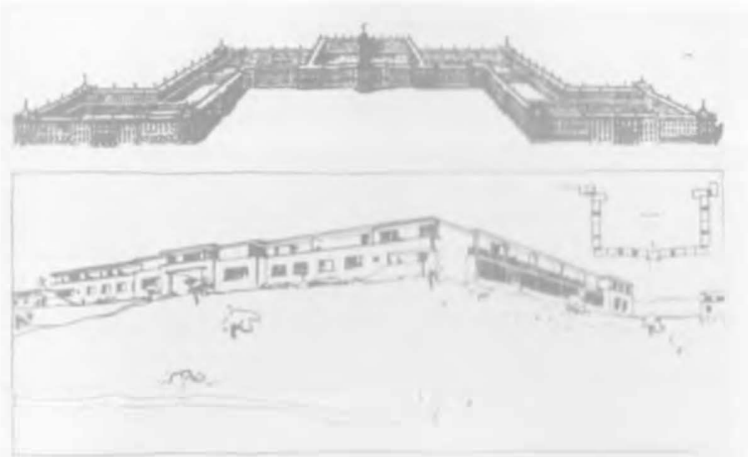
Benjamin'in *Pasajlar*'ın ilk aşamalarında (1927-1933) esas kaygısı muhtemelen bu üslup devrimini gerçekleştirmekti.[45] "Toplumsal içeriği" kadar toplumsal işlevinin de şeffaflığı nedeniyle yeni, modernist estetiği olumluyordu.[46] Kapitalizmin krizde olduğu, toplumsal huzursuzluğun gerici ya da faşist biçimlere henüz dönüşme-

diği yirmili yılların potansiyel olarak yüklü yıllarında, Benjamin kültürel biçimlerdeki değişikliği bir belirti, yeni doğanın muazzam sosyal(ist) potansiyelini aydınlatan bir şey olarak görmüş olmalı. Zaten aynı nedenden ötürü de bunun siyasal açıdan bilgilendirici olduğuna inanıyordu.[47] Bir selef olarak Fourier bu hususta özel bir güncelliğe sahipti. "Falanster"lerinde toplu konutların ilk örneği olarak —kamusal mekâna bağlayan bir geçit olarak galerileriyle ("*rue-galerie*"[48])— pasajların inşa tarzını benimsemişti. Ayrıca (o dönemde alaya alınan) en çılgın hayalleriyle telgraf,[49] radyo[50] ve hatta televizyon[51] kehanetlerinde bulunan da Fourier olmuştu — uyduları[52] ve uzay seyahatlerini saymıyorum bile.[53]

"Şimdi" devrimci potansiyele sahip olmayı sürdürdüğü müddetçe, Benjamin bunu pozitif bir şekilde —hatta teleolojik olarak— tasavvur edebiliyordu: "Geçmişin rüyasını gördüğü uyanan dünya."[54] Fakat otuzlu yılların olayları geçmişi çok farklı takımyıldızlarının içine çekmişti. Özellikle de 1937'den sonra,[55] *Konvolut*'larda kayda geçirilen imgelerin ütopik parlaklığı daha azdır. "Daha insancıl bir geleceğin ön örnekleri olmaktan ziyade",[56] şimdide acil uyarılar olarak —yeni siyasal olasılıklardan çok, mükerrer siyasal tehlikelere sahip imgeler olarak— parıldarlar.

Bu değişikliğin belirtileri olarak Benjamin'in avare – *flâneur* figürü hakkındaki yorumlarını alabiliriz: On dokuzuncu yüzyılın şehir sokaklarının bu gezginleri Benjamin'in de dahil olduğu edebiyat üreticileri sınıfının kökeni ve modern entelektüelin "kök-biçimi"dir. Avarenin araştırma nesnesi bizatihi modernitedir. Odasında düşüncelere dalan akademisyenin aksine o sokaklarda yürür ve kalabalıkları "inceler". Ayrıca ekonomik temeli köklü şekilde değişiklik gösterir, dahil olacağı bir akademinin korumasından mahrumdur. Özgül bir tarihsel figür olarak, Baudelaire avarenin özelliklerini kendinde cisimleştirir. Hatta fevkalade muğlak konumunun —hem toplumsal anlamda isyankâr bir bohem hem de edebiyat pazarı için bir meta üreticisidir— farkında oluşu, Benjamin'in kuşağından entelektüel üreticilere kendi nesnel koşulları hakkında —ki bu koşullarda çıkarları proletaryanın çıkarlarıyla ortaktır— Baudelaire'in bir şeyler "öğretebilmesini" açıklar.

1920'lerin sonunda Benjamin avarenin kamusal yönelimini olduğu kadar, onun içinde hareket ettiği şehir ve kalabalığın kamusal



9.17 Charles Fourier, phalanstery, 1808'de tasarlandı (çizim, 1844) (üstte).
9.18 Le Corbusier, "Domino" konut projesi, plan, 1915 (altta).

mekânlarını da onaylıyor gibidir. *Pasajlar*'ın ilk notlarından biri (1927-29) şu formülasyonla başlar:

Sokaklar kolektifin ikametgâhıdır. Kolektif ebediyen huzursuz, ebediyen hareketli bir özdür, binaların öncepheleri arasında dört duvarın arkasında korunan birey kadar dert çeker (*erlebt*), deneyim yaşar (*erfahrt*), bir şeyler öğrenir ve sezinler. Bu kolektif için parlak mineli dükkân levhaları burjuvazinin salonundaki yağlıboya resim kadar iyi, hatta daha iyi bir duvar dekorasyonudur. "*Défense d'afficher*" – Afiş Asmak Yasaktır'lı duvarlar onun yazı masası, gazeteler kütüphanesi, mektup kutuları bronzları, banklar oda mobilyası — ve kafelerin terasları işi bittikten sonra eviçi meselelerle ilgilendiği balkonudur.[57]

Aynı pasaj Benjamin'in 1929'da Franz Hessel'in kitabı *Spazieren in Berlin* (Berlin'i Gezerken) hakkındaki değerlendirmesinde de karşımıza çıkar, tek fark, orada özne (hâlâ Benjamin'in onayını taşır) *Kollektiv* değil, "kitlelerdir [*die Masse*] — ve avare onlarla yaşar [...]."[58] Ne var ki ilk Baudelaire denemesine gelene kadar (1938) bu motif önemli bir değişiklik geçirecektir. Avare tek başına sokaklarda (banklarında yatmadan) betimlenir. Artık duvarlar *onun* çalışma masasıdır ve bunun karşısına "defterlerini yerleştirir." Pasajın

yeni bir sonuç bölümü vardır:

> Bu yaşam tüm çoğulluğu ve tükenmek nedir bilmez çeşitlilikte zenginliğiyle yalnızca gri kaldırım taşları arasında ve her şeyden önce despotizmin gri suretinin önünde gerçekten gelişebilir — siyasal olarak, onun yazılarının tümünün arka planında bu vardı; ki [avarelerin yazdığı] fizyolojiler de bu yazıların bir parçasıydı.[59]

Bu versiyonun açıkça eleştirel bir tonu vardır ve kendi çağının entelektüel "avareler"ine bir uyarı işlevi görmektedir. Benjamin bu toplumsal tiplemenin daha modern biçimlerini tarif eder: Muhabir, avareden-bozma-detektif haberlerin ön sırasındadır[60]; gazete fotoğrafçısı ateş etmeye hazır bir avcı gibi ortamı kollar.[61] Sonraki eklemeler avarenin (*flâneur*) gerçek bir aylak, bir boş zaman (*Musse*) adamı olmadığını vurgular. Avarenin mesleği daha ziyade başıboş dolaşmaktır (*Müssigang*). Malumat/eğlence/ikna amacıyla haber/edebiyat/reklam üreten yeni bir maaşlı çalışan türüdür — üstelik bu türler birbirinden açıkça ayırt edilemez. Kent yaşamının gerçek koşullarının muhabiri rolüne girerek aslında dinleyicilerini bunun sıkıcılığından kurtarır.[62] Avarenin kitlesel üretilen ürünleri modern şehirde işten artakalan zamanlardaki "boş" saatleri doldurur. Ayrıca bohem olarak avare, bir kafe atraksiyonu haline de gelebilir. Başıboş dolaşarak "işini yaptığı" sırada halk tarafından görülen avare[63] "satılık kavramını yürüyüşe çıkartır. Nasıl ki alışveriş merkezleri onun son dadandığı yerse, en son tecessüm ettiği kişi de sandviççidir."[64]

Sandviççiye (Şekil 9.19) kitle kültürünün çekici yönlerinin reklamını yapması için para verilir. Kültür üreticisi de benzer şekilde ideolojik moda çerçiliği yaparak kâr eder. Benjamin "gerçek-maaşlı avare" ve "sandviççi" olarak Henri Beraud'dan[65] —Léon Blum'un içişleri bakanı Roger Salengro'yu milliyetçi ve Yahudi düşmanı saldırılarıyla intihara sürükleyen *Gringoire*'ın proto-faşist gazetecisinden— bahseder. Benjamin bu tür siyasetlerin verdiği gözdağının Baudelaire'de de bulunabileceğini söyler. Örneğin günlüğünde şu "şaka" vardır: "'Yahudi ırkını imha etmek amacıyla hoş bir kumpas tertip edilebilir.'"[66] Tıpkı sandviççi gibi, mali bakımdan başarılı Beraud da faşist çizgisinin seyyar satıcılığını yapmış ve nefreti Yahudi "ırk"ına yönlendirerek sınıf çatışmalarını kamufle etmiş ve sola yönelik saldırının yurtseverlik jargonu kisvesinde saklanmasına



9.19 Sandviççi, Paris, 1936.

olanak tanımıştır. Benjamin son notlarından birinde aralarında bağlantı kurar: "Avare –sandviççi– üniformalı-gazeteci. Sonuncusu artık meta olmayan devletin reklamını yapar."[67]

Besbelli ki Benjamin'in hem avare hem de kalabalık hakkındaki görüşü değişmişti:

Aslında bu "kolektif" yanılsamalı bir görünümden [*Schein*] başka bir şey değildir. Avarenin seyredip göz ziyafeti çektiği bu "kalabalık", 70 yıl sonra, "*Volksgemeinschaft*"ın [halk kültürü] içine akacağı kalıptır. Akıllılığıyla övünen avare [...] bu konuda çağdaşlarının önündeydi; o dönemden beri milyonları kör etmiş olan şeye ilk kurban düşen bizzat kendisi olmuştu.[68]

Fakat 1930'ların sonlarında bile proletaryaya bakışı değişmemiştir:

Bir tiyatrodaki kitle, bir ordu, bir şehrin sakinleri bu şekliyle belli bir sınıfa ait olmayan kitleleri [oluşturur]. Serbest pazar bu kitleleri hızla artırır [...] öyle ki her meta kendi etrafına müşterilerini toplar. Totaliter devletler bireyin kitleselleşmiş müşteriler ağının mutlak bir parçası olmasının önünde engel teşkil eden her şeyi, içinden söküp atar. Bu bağlamda tek uz-

laşmaz muarızı [...] devrimci proletaryadır. Devrimci proletarya kalabalık yanılsamasını (*Schein der Masse*) dağıtır ve yerine sınıf gerçekliğini (*Realität der Klasse*) koyar.[69]

6

1848 öncesi dönem (ilk pasajlar çağı ve Fourier'nin dönemi[70]) Benjamin'e ütopik öngörü imgeleri için zengin bir kaynak sağlamıştı. Fakat 1930'lar, giderek "okunaklı"[71] hale gelen İkinci İmparatorluk dönemiydi. III. Napolyon ilk burjuva diktatördü;[72] Hitler de onun bugünkü tecessümüydü. Hitler kendi egemenliğinin tarihsel açıdan eşi benzeri olmadığını söyleyerek reklam yapmıştı: "'Bu ancak bir kere olur; bir daha gelmez.' Hitler Reich Başkanı sıfatını almadı; aklında halka kendi görünüşünün yalnızca-bir-defalık niteliğini dayatmak vardı.'"[73] — Benjamin 1934'te bu notu düşer. Marx'ın Napolyon'un [Louis Bonaparte'ın] hükümet darbesinin tarihine ilişkin olarak yazdığı *18 Brumaire* çalışmasının *Pasajlar*'da sık sık zikredilmeye başlanması tesadüf değildir. Marx'ın metni Hitler'in başarı formülünün eşsiz olmadığını gösteriyordu. Louis Napolyon darbenin ardından halk oylamasına gitmiş ve Cumhuriyeti yasadışı yollardan tasfiye edişini meşrulaştırmaya çalışmıştı.[74] Hitler de Ağustos 1934'te tastamam aynı taktiği uyguladı. Benjamin'i ilgilendiren husus yalnızca siyasal stratejideki benzerlik değil, İkinci İmparatorluk'un toplumsal çimentosunu sağlayan öğelerin prototipik takımyıldızıdır, burcudur — yeni kültürel üretim teknolojilerinin özgürleşmeden ziyade toplumsal denetim hedefi için kullanılması da buna dahildir. *Konvolut* d'ye 1936'da eklenen bir maddede ("Edebiyat Tarihi, Hugo") çağdaş bir Fransız gazeteciyi alıntılar:

> "Yalnızca ismini bilmediğimiz bir gözlemci bir gün faşist İtalya'nın büyük bir gazete gibi, hatta büyük bir yayımcı tarafından yönetildiğini söylemişti: her gün bir fikir, rekabet, sansasyonlar, maharet ve okurun toplumsal yaşamın orantısız derecede belli kaba saba veçhelerine ısrarla ve akıllıca yönlendirilmesi, okurun idrakinin sistematik olarak çarpıtılması ve bu yolla belli pratik amaçlara ulaşılması. Özetle, faşist rejimler reklam rejimleridir."[75]

Benjamin aynı yıl kitle iletişim araçlarının muazzam ilerici potansiyeli olduğunu iddia eden —mevcut kullanımının bir *eleştirisi* ol-



9.20 Miki Fare'yi Alman silahı üzerinde gösteren çıkartma.

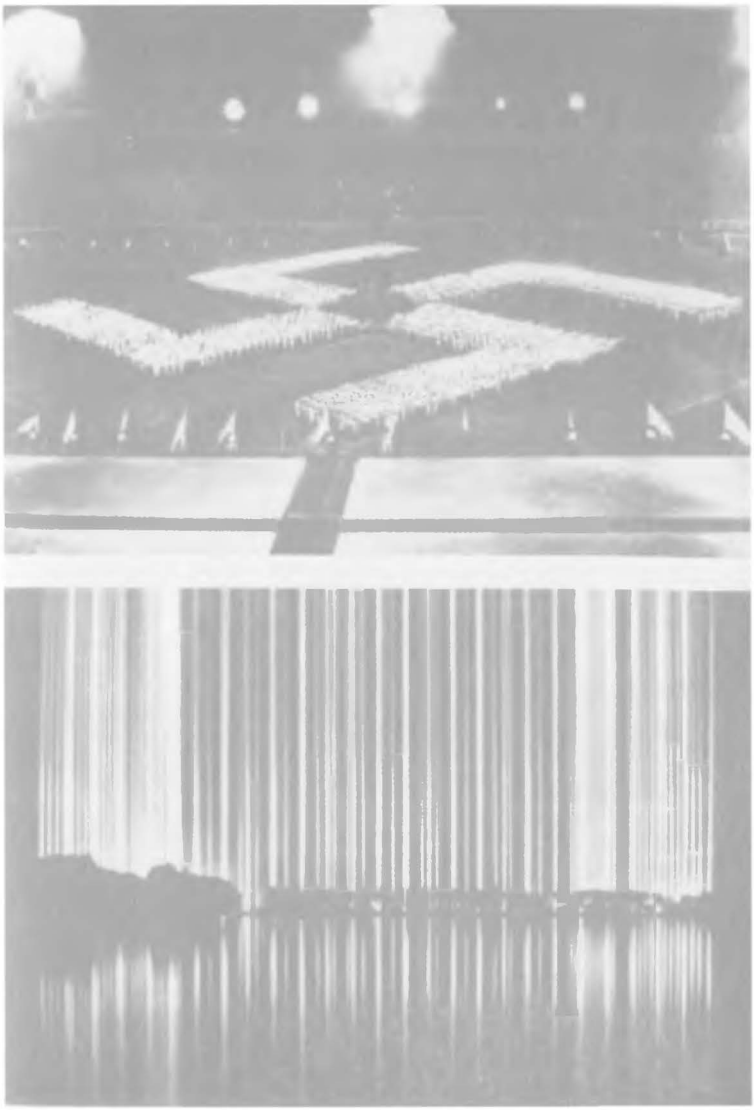
ması tasarlanan bir argüman— Sanateseri denemesini yazdı. Aynı şekilde *Pasajlar* da Miki Fare'yi (otuzlarda Paris sinemalarının "yıldız"ıydı[76]) selefleri olarak gördüğü Grandville[77] ve Fourier'nin[78] fantazileriyle ilişkilendirir — fakat Sanateseri denemesine notlarda şu kabul edilmiştir: "Disney'in yöntemlerinin faşizm açısından uygulanabilirliği"[79] (Şekil 9.20).

"Işıklandırma Türleri" hakkındaki *Konvolut* T ilk kent ışıklandırma projelerinin on sekizinci yüzyıl Aydınlanma döneminin "'evrensel aydınlanma fikri'"ne dayalı olduğunu kaydeder[80]; fakat bunun gerici potansiyeli daha 1830'larda bile görülmüştür: "'1836'da Jacques Fabien *Paris en songe*'u (Rüyadaki Paris) yayımlar. Burada elektriğin, aşırı ışık yoluyla, çok katlı göz perdeleri yarattığı ve haber temposu nedeniyle deliliğe yol açtığı fikrini geliştirmişti.'"[81] Bir yüzyıl sonra, kent aydınlatması karakteristik olarak gerçekliği karartmış, kitlelerin net bir şekilde görmelerine yardımcı olmaktan ziyade onları büyülemiştir. Ticari aydınlatma dükkânların ön cephelerini peri masalı sahnelerine dönüştürmüştü (Şekil 9.21). Işıklı reklamlar "yeni yazı türleri" yaratmıştı (Şekil 9.22).[82] Ampullerin camekânlarda kullanımı kitlesel insanın mübadele edilebilirliğinin imgesini sunar: "İnsanların üzerinde binlerce ampulün yandığı bir kontrol paneliyle mukayesesi; önce bunlar söner, sonra başkaları



9.21 Işık gösterisi, Grands Magazins du Louvre, Paris, 1920'ler (üstte).

9.22 Lafayette Mağazaları: Neon ve elektrik ışıklarıyla gece gösterisi, Paris, 1930'lar.



9.23 Alman Solstice Festivali, Berlin Stadyumu, 1938 (üstte).

9.24 "Işık Kubbesi", Nazi Partisi'nin Nürnberg'deki mitingi, 1935 (altta).

yeniden yanar"[83] (şekil 9.23). Burada bir kez daha, faşizmin, meta kültürünün bir alternatifi olmadığı görülür; aksine meta kültürünün en incelikli tekniklerini benimsemiştir — ne var ki maddi içeriğini de boşaltmıştır: "'Modern ifade araçlarında [...] soyutlama (ışıklandırma, inşa tarzları, vs.) tehlikeli olabilir"[84] (Şekil 9.24).

Faşizm kolektife bilinç*dışı* durumunda, rüya gören durumunda sesleniyordu. "Tarihsel yanılsamaya anavatan olarak doğayı tahsis etmekle tarihsel yanılsamayı daha da göz alıcı" kılmıştı.[85] "'Dönemin tek-taraflı ruhunu telafi etmek'"[86] şöyle dursun (Jung'un da savunduğu üzere) bu tepkiye tümüyle sirayet etmişti.

Benjamin şu soruyu sorar: "İnsanları ilk planda [faşizmin] bütünsel *Erlebnis*'ine muktedir kılan şey mübadele değeri ile empati (*Einfühlung*) midir?"[87] ["Büyük-ölçekli sanayiciliğin soğuk, kör edici çağı"nın] bu deneyimiyle yüz yüze geldiğinde gözünü kapatanların karşısına bu kez onun tamamlayıcı nitelikte, neredeyse onun kendiliğinden art-imgesi* olarak, başka bir deneyim ortaya çıkmak-

* Art-imge (*afterimage*) görsel imgenin, uyarım ortadan kalktıktan sonra da zihinde bir resim olarak devam etmesi etkisi için kullanılıyor. Bkz. Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, İstanbul: Metis, 2004. *–ed.n.*



9.24 Munih, 1933: "Ben Yahudiyim, ama Nazilerden yana bir şikâyetim yok."

tadır."[88] Faşizm işte bu art-imgeydi. Modern kültürün içeriklerini mahkûm ederken, tüketici kapitalizmin yarattığı rüya gören kolektifte kendi siyasal fantazmagoryası için hazır bir alıcı bulmuştu. Uyan*ma*mış kitlelerin psişik gözenekliliği kitle kültürünü olduğu kadar kitle eylemlerinin sahnelenmiş müsrifliklerini de kolayca özümsemişti.[89] Ve sandviççi avarenin son, soysuzlaşmış hali de başka değişiklikler geçirmiştir (Şekil 9.25).

7

Benjamin *Pasajlar*'ın ilk maddelerinden birinde Haussmann'ın İkinci İmparatorluk dönemindeki kent projelerine Le Corbusier'nin yönelttiği eleştirileri aktarır: "'Haussmann'ın eserlerinin hepsi keyfiydi: Şehirciliğin sıkı sonuçları değildi. Mali ve askeri bir düzenin ölçüleriydi.'"[90] Benjamin sonraki eklemelerde Haussmann'ın kamu işleri programlarının devlete siyasal destek topladığını, devlette istihdam yoluyla emek gücünü kontrol altına aldığını ve ekonomik



9.26 Frankfurt otobanında çalışmaya giden işsizler ordusuna mensup işçiler.

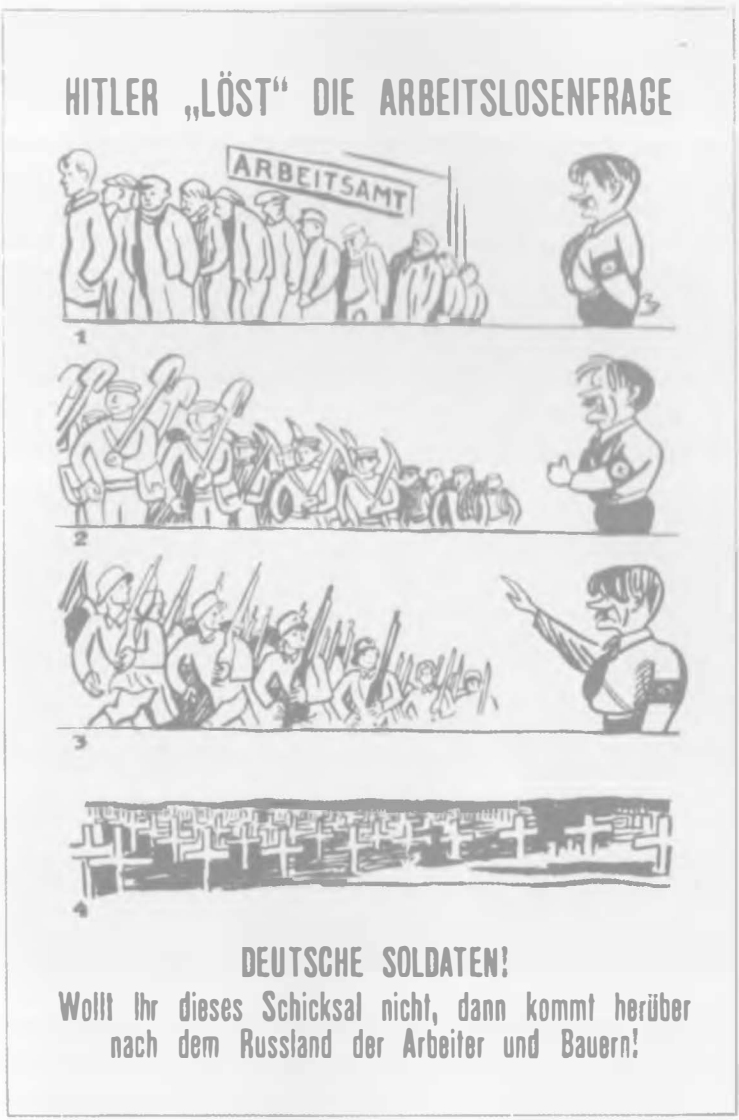
açıdan kapitalistler sınıfına kâr sağladığını vurgular.[91] Hitler Almanyası'ndaki (ya da Blum Fransası'ndaki ya da Roosevelt ABD'sindeki[92]) kamu işleri için yapılan hararetli planların benzerliklerini otuzlardaki okurların görmemesi mümkün değildi (Şekil 9.26).

Benjamin Restorasyon döneminde "işçiler alayı"na dönüştürülen I. Napolyon'un kumandası altındaki askerleri gösteren bir gravürden bahseder. Hitler Almanyası'nda aşamaların tersine döneceğini öngörmek zaten mümkündü (Şekil 9.27).[93]

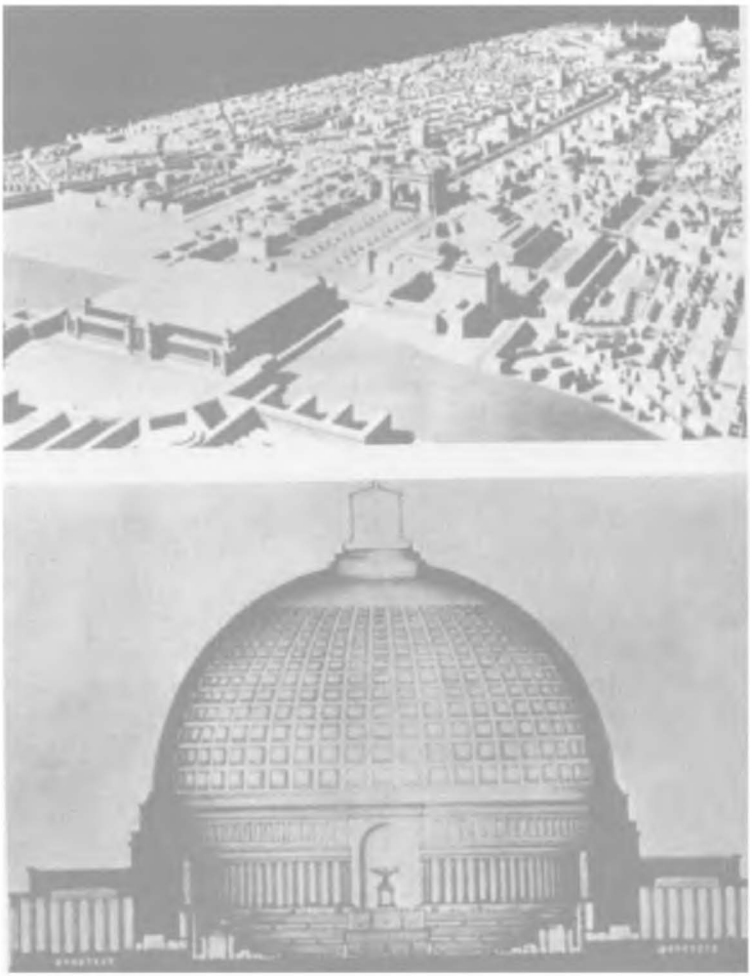
Eğer Haussmann'ın selefi toplumsal rüyacı Fourier'den çok teknokrat planlamacı Saint-Simon ise,[94] en bilinçli halefleri de Robert Moses ya da Albrecht Speer gibi kent mimarlarıydı. New York'un inşaat işlerinden sorumlu olan Moses şehrin büyük bir kısmını New Deal fonlarından yararlanarak, "aşırı binalı bir metropolde iş görürken yolunuzu et satırlarıyla vura vura açmanız gerekir"[95] felsefesine binaen yıkmıştı. Berlin için devasa bir yeniden inşa projesinden sorumlu kılınan Speer ise neoklasik üsluptan yararlanarak[96] Üçüncü Reich'ın Emperyal ihtişamını yansıtacaktı (Şekil 9.28 ve 9.29). Benjamin şöyle yazmıştı: "İmparatorluk üslubu devrimci terörizmin üslubudur ve devlet bunun için bir kendinde amaçtır."[97]

Benjamin'in verilerinin, genel olarak yıkımlara karşı çıkan nostaljik, muhafazakâr muhalefet (kendisi bunu tasvip etmiyordu) ile bu yıkımların arkasındaki özgül siyasal ve ekonomik çıkarlar arasında ayrım yapılabilmesini mümkün kılması önemli. Benjamin Paris Komünarlarını, isyanın bir parçası olarak kundaklama eylemlerine bulaşarak Paris'e zarar verdiklerinden ötürü değil (Şekil 9.30), kentin yıkımını toplumsal düzenin yıkımıyla bir tuttukları için eleştirmişti.[98] Benjamin için siyasal tercih Paris'i tarihsel olarak muhafaza etmek ile modernize etmek arasında değil, tarihsel kaydının yıkımı ile —ki devrimci bilinci mümkün kılan yegâne şey budur— bu kaydı hatırlatan yıkım arasındadır. Kısacası geçmişi yok etmek ya da güncelleştirmek arasındaki bir tercihti bu.

Eğer *Pasajlar*'ın maddeleri Benjamin'in zaman içindeki konumunda bir değişikliği gösteriyorsa, bu, modern "doğa"nın sosyalist potansiyeline ilişkin yanılsamanın artmasından çok, bu potansiyelin iktidarda olanlar tarafından sistematik olarak nasıl çarpıtıldığına ilişkin farkındalığının artışıyla ilişkiliydi.[99] Kentsel yenilenmede "ilerleyen" şey teknik yıkım kapasiteleriydi: "Büyük şehirlerin bü-



9.27 "Hitler işsizlik sorununu 'çözüyor'. Alman işçileri! Sonunuz böyle olsun istemiyorsanız, Rus işçi ve köylülerinin saflarına katılın!" –Komünist afiş.



9.28 (Üstte) Berlin'i yenileme modeli. Kuzey-güney, doğu-batı şeklinde uzanan iki büyük cadde.

9.29 (Altta) "Halk Salonu" modeli. Hitler'i yücelten bir Alman Panteonu olarak planlanmıştır. Albrecht Speer tarafından Hitler'in Berlin'i yenileyişinin merkezi parçası olarak tasarlanmıştır.



9.30 Komüncülerin Paris'i yakışı, 1871.

yümesiyle beraber bunları yerle yeksan etme araçları da gelişmişti. Bundan da ne gelecek öngörüleri çıkar ama!"[100] Bu gelişim devlete karşı isyan edenlere değil, devlete yarar sağlamıştı. Benjamin ilk maddelerden birinde Haussmann'ın akıl almaz derecede büyük yıkımlarının en ilkel araçlarla gerçekleştirilmiş olmasını "kayda değer" bulan Le Corbusier'yi alıntılar: "Çok önemli: 'Haussmann'ın aletleri', Le Corbusier'deki resim, *Urbanisme*, s. 150. Çeşitli kalın direkler, kazmalar, el arabaları, vs."[101] (Şekil 9.31).

"1830'da halk sokaklarda barikat kurmak için urgan kullanmış"[102] ve hükümete bağlı askerleri durdurmak için pencerelerden sandalyeler atmışlardı.[103] Benjamin'in zamanında teknolojik atılımlar devlete direnişi çok daha sıkıntılı hale getirmişti:

"Bugün sokak savaşlarının kendi teknikleri var: Münih'in silahlı savaşçılar tarafından yeniden ele geçirilmesinden sonra. Berlin hükümetinden büyük bir gizlilik içinde, el altından basılan tuhaf küçük bir kitapta bu teknikler iyiden iyiye geliştirilmişti. Artık sokaklarda ilerlemiyorsunuz, bırakıyorsunuz boş kalıyor. Duvarları delip geçerek iç mekânlara dalıyorsunuz. Bir sokağın efendisi olduğunuz andan itibaren onu düzenliyorsunuz; telefon hatları savunma duvarlarının aralıklarından süzülüyor; bu arada düşmanın geri dönmesini engellemek için hemen fethedilen toprakları ka-



9.31 Haussmann'ın aletleri, Le Corbusier, *Urbanisme* içinde, 1931.

zıyorsun. ... Çok açık olan bir gelişme varsa o da artık binalara ya da insanlara zarar gelmesin tasasına düşmeyeceksiniz. Geleceğin iç savaşlarının yanında, Transnonnain sokağı[nda kurulan barikatlar] ... çok masum ve eskide kalmış bir olay gibi görünecek."[104]

1926'da yazılmış olan bu uyarı Benjamin tarafından 1935'ten önce Haussmann'a bir gönderme ile birlikte *Pasajlar*'da kayda geçirilmişti: "Haussmann'ın faaliyeti, bugün İspanya İç Savaşı'nın da kanıtladığı üzere, çok farklı araçlarla yürütülüyor"[105] (Şekil 9.32).



9.32 İspanya İç Savaşı: Madrid sokaklarında patlayan bir bomba, 1936.

8

Her tarihsel algılama bir teraziyle görselleştirilebilir; bir kefesinde geçmiş durur, diğerinde ise şimdinin algılanışı. İlkinde, toplanan olgular çok önemsiz ya da sayıca yeterli olamazken, diğer taraftakiler yalnızca birkaç ağır, kocaman yük olmalıdır.[106]

"Bir insanın haysiyeti kendi kavramlarını bu [...] tekil ve ilksel olgulara tabi kılmasını gerektirir: Polisler işçilerin karşısına toplarla çıkıyor, savaş tehdidi var ve faşizm halihazırda iktidarda [...]."[107]

Şubat 1934'te ekonomik Kriz'in etkileri de yoğunlaşınca, Paris'te sokak gösterileri patlak verdi. En güçlü protesto sağcılardan geldi; Fransız parlamentosu faşist darbe tehdidiyle karşı karşıya olduğunu gördü. Benjamin karışıklıkların orta yerinde hadiseleri Saint-Germain Bulvarı'ndaki otelinden izliyordu.[108] Ayrıca Haussmann hakkında yazmayı düşündüğü denemeyle bağlantılı olarak,[109] ken-

disini "bu mücadeleler ve karışıklıklar geleneğinin tümüyle" içine çeken "Paris tarihi hakkında mükemmel bir" eser okuyordu.[110] Aslında Haussmann'ın bulvarlarının (Saint Germain bunlardan biriydi) inşasından beri barikat savaşlarının devrimci praksis olarak eskidiğini öğreniyordu.[111] Bu tür sokak çarpışmalarının modern silahlarla donanmış bir devleti devirebileceğine inanmak, on dokuzuncu yüzyılda bile ölümcül olduğunu ispatlamış olan devrimci romantizme ve nostaljiye boyun eğmek demekti.[112] Belki de genel olarak Fransız solunun aksine, Benjamin'i Şubat 1934'te "mevcut hareketler pek bir sonuç vermeyecek" diye düşünmeye sevk eden şey bu araştırmalarıydı.[113]

Şubat olayları faşizmi en büyük tehlike olarak gören sol güçleri birleştirmişti. Fakat Benjamin solun siyasal yanıtının özünde de bir tehlike görüyordu. Komünist Parti "Cumhuriyet'i kurtarmak" için sosyalistlere ve diğerlerine iltihak etmiş ve faşizme karşı bir "Halk Cephesi" örgütlemişti. Halk Cephesi'nin programı işçilerin taleplerini devlete yurtsever bağlılıkla birleştiriyordu. İlk büyük başarısı, 14 Temmuz 1935'te, gelenekselleşmiş, yurtsever bir kült olarak Fransız (Burjuva) Devrimi'ni anma münasebetiyle yüzbinlerce kişinin katıldığı bir gösteri düzenlemek oldu.[114] Ertesi yıl Léon Blum'un Sosyalist Partisi önderliğindeki Halk Cephesi genel seçimleri kazandı. Fakat bu noktada sol önderliğin beklemediği bir şey oldu. Mayısta seçimlerden hemen sonra, Paris varoşlarındaki fabrikalarda işçiler kendiliğinden birbiri ardına oturma grevleri gerçekleştirdiler. İşçiler, Halk Cephesi yönetimi eski tas eski hamam devam ettiği takdirde duruma seyirci kalmayacaklarını anlatmaya çalışıyorlardı. Grevcilerde coşkulu ve sevinçli bir ruh hali vardı, ama devrim tehdidi de bundan hiç de az olmayacak biçimde gerçek görünüyordu.[115] Komünist ve sosyalist sendika ve parti önderleri grevcilere katılmayı reddetti; bunun yerine kuyruğu kıstırmış olan iş çevrelerinin ekâbirleriyle bir anlaşma yaptılar — mülkiyet ilişkileri değişmediği sürece burjuvazi işçilere tavizlerde bulunmaya hazırdı. Ne var ki bu "Matignon anlaşmaları" imzalandıktan sonra bile grevler devam etti ve büyük alışveriş merkezlerine, kafelere, restoranlara ve otellere sıçradı. Haziran ayına gelindiğinde bir buçuk milyon işçi Paris'te grevdeydi. Leon Troçki sürgünden şöyle sesleniyordu: "'Fransız Devrimi başladı. ... Bu grevler herhangi bir grev değil,

belirleyici grevlerin *ta kendisi*...'"[116] Fransız Komünist Partisi tüm bunlara karşın Komintern'in Halk Cephesi siyasetine bağlı kaldı. Blum hükümeti, Troçki'nin Fransa'da *sovyet* (konsey) tipinde devrimci örgütlenmelerin kurulması ve *gardes mobiles*'in (çevik kuvvet) zorunluluk halinde (tıpkı 1848 ve 1871'de olduğu gibi) Paris'e girmesi için hazırlanması çağrısını yayımlayan Troçkistlerin gazetesine el koydu. Fakat sonunda grevciler teslim bayrağı çekti, kan dökülmemiş oldu. Blum'a programlarını uygulaması için açık çek verildi; o da ulusal bütünlük ve ekonomik iyileşme adına sosyalist hedefleri rafa kaldırdı.

Benjamin'in yayımlanmış mektupları Haziran grevleri konusunda sessizdir.[117] Açık bir hedefe sahip olmamaları ve sendikalist talepleri onu hayal kırıklığına uğratmış olabilir. Fakat olağan akışı değiştiren oturma eylemlerini desteklemiş ve bir önderlik olmamasına karşın işçilerin verdiği mücadeleden işçi sınıfının bilincinin hâlâ devrimci bir potansiyele sahip olduğu sonucunu çıkarmıştı.[118] Can alıcı olayların yaşandığı 1934 yılında yazılmış "Üretici Olarak Yazar" başlıklı konuşmasında siyasal eğitim konusunda entelektüellerin ve edebiyat yazarlarının sorumluluğuna parmak basmıştı. Ayrıca *Konvolut*'larda on dokuzuncu yüzyıl yazarları tarafından ne denli yanlış siyasal eğitim verildiğini not düşmeye başlamıştı — örneğin milliyetçi duyguları ağır basan ve toplumsal adalete karşı toplumsal düzeni tercih eden Lamartine bir prototipti. Hatta: "Lamartine'in siyasal-şiirsel programı bugünün faşist programının örneğiydi."[119] Benjamin Halk Cephesi'ni doğru bulmadığını Temmuz 1937'de yazdığı bir mektubunda dile getirmişti: "Bir 'sol' çoğunluk fetişidir gidiyor. Bu çoğunluğun uyguladığı politikaların, sağcılar eliyle yapılacak olsa ayaklanmaya yol açacağı umurlarında bile değil."[120]

Halk Cephesi ulusal birliğin sınıf farklılıklarının üstesinden gelebileceğini iddia ediyordu. Kapitalist ekonomideki iyileşmenin işçilere iş, meta ve metaları satın alacak ücretler vererek yarar sağlayacağı savunuluyordu. İşçilerin ortak mülkiyetini savunmak yerine, ücret kazanımları için yasalar çıkarıyordu. Ayrıca Fransız işçiler ilk kez ücretli tatil hakkı elde etmişti. Benjamin ise, tersine, 1820'lerde Fourier'nin tasavvur ettiği ütopik topluluklarda "armonicilerin ne tatil bildiğini ne de istediğini"[121] söyler. Blum, Franklin Roosevelt'e hayrandı ve politikalarını New Deal'ı örnek alarak

belirliyordu. Oysa aslına bakılacak olursa Hitler rejiminin de istihdamı artırarak tüketimi artırma hedefi vardı[122] (ve ücretli tatil fırsatını ilk önce faşizm yönetimindeki Alman işçileri elde etmişti[123]). Benjamin'in araştırması ulusal birlik, yurtseverlik ve tüketicilik şeklindeki siyasal formülün tarihte çok bilindik olduğunu ve nihayetinde işçi sınıfına ihanetle sonuçlanacağını ortaya seriyordu.

9

[1848 devriminde] sınıf ilişkilerinin sadece düşüncede kaldırılmış olmasına karşılık düşen sözcük *fraternité*'ydi [kardeşlik]."[124]

Halk Cephesi siyasetinin kök-biçimi sanayi kapitalizminin doğuş döneminde Saint-Simon'un toplum teorilerinde bulunabilir.[125] On dokuzuncu yüzyıl başında yaşamış olan bu düşünürün belirleyici siyasal özelliği işçileri ve kapitalistleri tek bir "'sanayi sınıfı'" olarak görmesi ve "'sanayi işletmesinin yöneticilerinin çıkarlarının aslında halk kitlelerinin çıkarlarıyla aynı olduğu ve dolayısıyla toplumdaki uzlaşmaz karşıtlıklar sorununun yeni bir toplumsal sistemin barışçıl yollardan tesis edilmesi'"yle çözüme kavuşturulabileceğini söylemesiydi.[126] Saint-Simoncu *Le Globe* gazetesi, Haziran 1936'daki Paris grevleri sırasında Blum'un Halk Cephesi'nin gösterdiğine benzer bir tepkiyle, 1831'de Lyon'daki işçi ayaklanmasına karşı çıkmıştı, çünkü "ücretlerde olası bir artışın oradaki sanayiyi tehlikeye sokması"ndan korkuyordu.[127] Saint-Simoncuların işçilerin sorunlarına önerdikleri çözümler arasında devletin toplumsal düzenleme ve toplumsal planlama için müdahalesi de vardı. Kapitalizmin teknolojik yenilik ve işçi sınıfının yaşam standardını yükselten tüketim malları sağlayacağına bel bağlanıyordu. Kısacası, Saint-Simonculuk devlet kapitalizminin gerek sol (Halk Cephesi ve New Deal) gerekse de sağ (nasyonal-sosyalist) biçimlerinin ilk örneğiydi:

"Bir sanayi sisteminin esas görevi toplumun uygulaması gereken bir ... çalışma programı hazırlamak olmalıydı... Ama ... [Saint-Simon'un] ideali içerik bakımından sosyalizmden çok devlet kapitalizmine yakındı. Saint-Simon'da özel mülkiyetin ilgasından, mülksüzleştirmeden bahsedilmez. Devlet sanayicilerin faaliyetlerini genel bir plan çerçevesinde yalnızca belli bir dereceye kadar düzenler. ..."[128]

Benjamin sınıf çatışmalarını reddeden ve çöpe atan Saint-Simoncuların teknolojik ilerlemeye olan inancı konusunda eleştirel yorumlarda bulunduğunda,[129] aslında dolaylı olarak o dönemdeki politikalara da saldırmış oluyordu.

Dünya fuarları, kapitalizmin teknolojik ilerleyişini yücelten bu popüler yurtseverlik ve tüketicilik fantazmagoryaları, Saint-Simoncu ideoloji için kusursuz bir ifade aracıydı. Daha önce de gördüğümüz gibi, Benjamin *Pasajlar*'da bu bağı açıkça gösterir[130] ve on dokuzuncu yüzyıl fuarlarına önemli yer ayırır. Bu örnekte kendi dönemiyle benzerlikler *Pasajlar*'da bunların asla açık edilmemiş olması kadar çarpıcıdır. Benjamin hiçbir yerde on dokuzuncu yüzyılın kök-biçimleriyle bir takımyıldızına giren "şimdiki" imgelerin en bariz olanlarından bahsetmenin ötesine geçmez. Bu sessizlik, çağdaş bağlantıları reddetmek şöyle dursun, aslında şimdinin gerçek anlamıyla projenin altında yattığı iddiasını destekler, "görülmez mürekkeple yazılı" olsa bile. Zira Avrupa'da (ya da ABD'de) hiç kimse uluslararası fuarların, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra seyrekleştiğinin, sonra Kriz yıllarında birdenbire katmerli bir şekilde geri döndüğünün farkında olmaksızın otuzlu yılları atlatamazdı. Bunlar iş dünyasını rahatlatan, işsizler için iş alanı yaratan ve aynı zamanda "eğitim" işlevi de gören, devlet sübvansiyonlu kitlesel eğlence sunan bir araç olarak görülüyordu. Neredeyse her yıl büyük fuarlar gerçekleştiriliyordu:

Stockholm 1930
Paris 1931
Chicago 1933
Brüksel 1935
Paris 1937
Glascow 1938
New York 1939
San Fransisco 1939

Paris'te 1931'de düzenlenen "Sömürgeler Fuarı" yalnızca metaları değil, Fransız sömürgelerindeki halkı da camekândaki egzotik mallar olarak sergiledi. Breton, Eluard, Aragon ve Gerçeküstücü hareketin diğer üyeleri bu fuarın ırkçı ve emperyalist olduğu gerekçesiyle boykot edilmesinde ısrar ettiler. İlerleme adına sömürgeciliğin

yarattığı "milyonlarca yeni köle"yi ve Batılı olmayan kültürlerin yok edilişini meşrulaştırmaya çalıştığını ve teşvik ettiği milliyetçi duyguların uluslararası dayanışmanın altını oyduğunu savunuyorlardı.[131] Paris'teki 1937 fuarının sanatçıların ve teknolojinin, zanaatkârların ve sanayinin birliği olacağı yıllar öncesinde ilan edilmişti — rekabet içinde olmalarına karşın insanlığın barışçıl ilerlemesine katkıda bulunan ulusların "büyük, barışçıl bir sergisi".[132] Teknolojideki en son "gelişmeleri" yüceltiyordu, bunun içinde bu kez yalnızca radyo, televizyon, sinema, fonograf, elektrik, benzin ve hava yolculuğu değil, aynı zamanda biyo-genetik, x-ışını teknolojisi ve yeni, mucizevi yalıtım, taşpamuğu — camyünü.[133] 1936 genel seçimlerinden çok önce planlanan bu fuar Halk Cephesi ideolojisine tamamen uygundu. İşçilerin özerk hareketinin "son nefesi" olarak fuarı inşa eden işçilerin grevi nedeniyle ertelenen açılış merasimleri Léon Blum'un yönetimi altında gerçekleşti.[134] Fuarın "Avenue de la Paix"sinin kenarlarına Almanya ve SSCB'nin pavyonları dizilmişti (Şekil 9.33[135]). Bu iki ülke iki yıl sonra bir Saldırmazlık Anlaşması imzalayacak; dört yıl sonra ise savaşta boğaz boğaza geleceklerdi. Şimdilik Trocadéro'da karşı karşıyaydılar, Albrecht Speer'in neoklasik tasarımı her iki taraftan da bunları birbirinden ayırt etme yönünde gösterilen çabalara karşın Sovyet Pavyonu'nu tamamlıyordu.

Benjamin'in kök-biçimler arayışı ışığında, Fransız işçilerine ithaf edilen 1937 Fuarı'nın Dayanışma Pavyonu kayda değerdi. Verilen siyasal mesaj emeğin enternasyonal dayanışmasından ziyade, Halk Cephesi'nin emek *ile* ulusal dayanışma politikasını ifade ediyordu ve şimdiye meydan okumak için değil, aksine şimdiyi meşrulaştırmak için sesleniyordu on dokuzuncu yüzyıl geleneğine:

> İnsanlar kendilerini yalıtılmış düşünemezler. Her biri ortaktır. Tüm benzer varlıkların ortaklığı [...]. On dokuzuncu yüzyılın ortasından beri Fransa'da toplumsal dayanışmayı gerçekleştirme eylemi yeni bir biçim almıştır ... Saint-Simon ve Fourier toplumsal işbirliği anlayışının mucitleridir.[136]

Pasajlar'ın 1937 sonrasına ait aşağıdaki maddesi bu ideolojinin kök-biçimini kayda geçiriyor, 1851'de Londra'nın ilk uluslararası fuarı için yazılmış bir şiiri aktarıyor:



9.33 Alman (solda) ve Sovyet (sağda) pavyonları, Uluslararası Fuar, Paris, 1937.

Zengini, bilgini, sanatçısı, proleteri—
Hepsi de herkesin refahı için çalışır
Ve soylu kardeşler gibi birleşerek
Hepsi de birbirinin mutluluğunu ister.[137]

Benjamin'in araştırması küçük girişimcinin o günkü ideolojisinin kökenlerini de açığa çıkarıyordu:

"'[...] fakir insan yalnızca bir taleri* bile olsa, çok küçük parçalara ayrılmış devlet tahvillerinden (*Volksaktien*) pay alabilir ve böylece *bizim* saraylarımızdan, *bizim* fabrikalarımızdan, *bizim* hazinelerimizden bahsedebilir.' III. Napolyon ve darbeye katılan işbirlikçileri bu fikirlere o kadar kapılmışlardı ki [...] kitleleri devlet kredisinin sağlamlığına ikna edip siyasal devrimi engelleyebileceklerine [inanıyorlardı].'"[138]

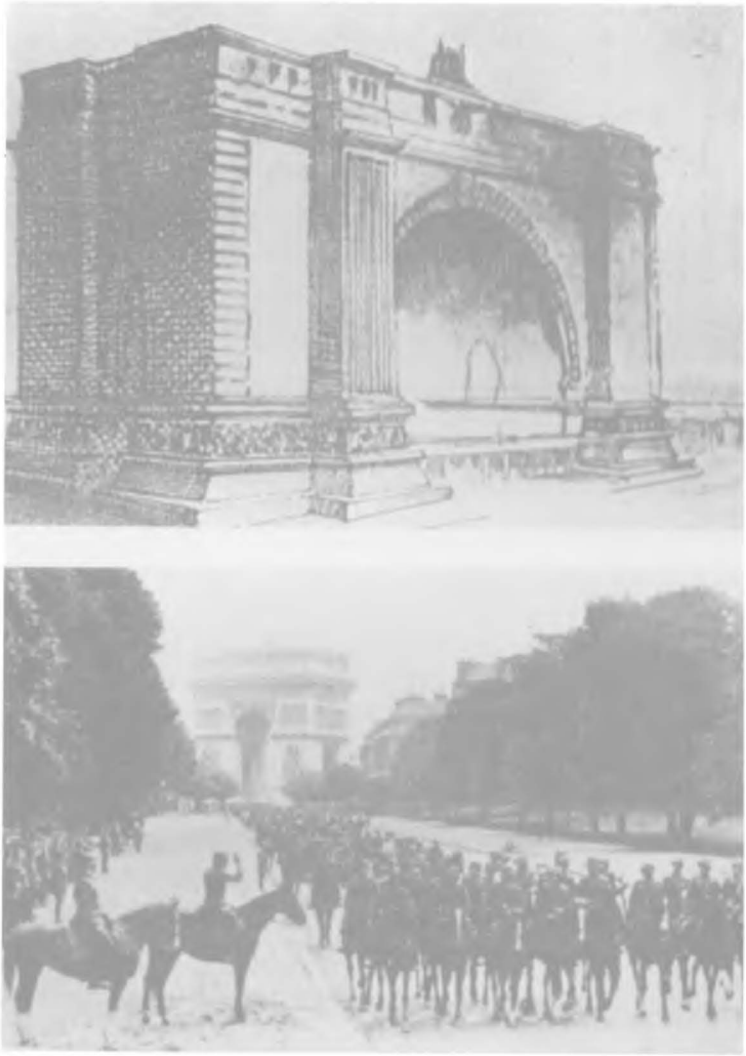
* *T(h)aler*. Gümüş Alman parası. Günümüzdeki *dolar* kelimesi de Almanca *daler* ve *t(h)aler* kelimelerinden dönüşerek ortaya çıkmıştır. *–ed.n.*



9.34 Olimpiyat Stadyumu, Berlin, Werner March tarafından inşa edildi, 1934-36.

Almanya otuzlarda herhangi bir uluslararası fuara evsahipliği yapmadı. Bunun yerine Hitler günümüzde (dünya fuarları kârlı olmaktan çıkınca) bunların yerini almış olan kitle gösterisinin yeni biçimine başkanlık ediyordu. "Olimpiyat Oyunları" 1936'da Berlin'de 85 bin kişilik "Olimpiyat Stadyumu"nda düzenlendi (Şekil 9.34). Burada sanayi makinelerinin en son örnekleri yerine en formda insan bedenleri sergileniyor ve kitlesel izleyiciler önünde hünerlerini göstermeleri bekleniyordu. Televizyon da ilk kez bu olimpiyatlarda denenmişti. Nitekim Leni Riefenstahl oyunları filme almış ve birbirinden mekânsal olarak yalıtılmış bireylerden bir kitlesel izleyici yaratacak yeni teknik olanakları göstermişti.

1896'da başlayan modern olimpiyatlar neoklasisizm ideolojisinin bir parçasıydı, güya antik ("Ari") Yunanların doğal, atletik cesaretine bir geri dönüştü. Benjamin 1936 Sanateseri denemesine düştüğü bir notta, olimpiyatları, mekanikleşmiş üretimde işçilerin üretkenliği için normlar belirlemek amacıyla işçilerin bedensel eylemlerini dakikası dakikasına analiz etmek için kronometre kullanan Taylorizmin sınai bilimiyle karşılaştırmıştı. Yeni olimpiyatların temel niteliği tam da buydu — dolayısıyla sözümona antik bir olay



9.35 Hitler tarafından çizilmiş (1924-26) ve Berlin planında kullanılması için mimar Speer'a verilmiş zafer anıtı (üstte).

9.36 Alman birliklerinin Paris'e girişi (1940) (altta).

kendisinin mutlak anlamda modern olduğunu gösteriyordu. Berlin'deki atletler saate karşı koşuyorlardı. Performansları "saniyelerle ve santimetrelerle" ölçülüyordu; "Spor rekorlarını yerleştiren bu ölçümlerdir. Mücadelenin eski biçimi ortadan kalkmıştır [...]."[139] Bu tür bir ölçüm bir test biçimidir, rekabet değil: "Modern biçimiyle teste en tipik örnek, insanları bir aygıtla ölçmektir."[140] Ve bu testler sergilenememesine karşın, Olimpiyatlar bunlara temsili bir biçim sunar. Tüm bu nedenlerden ötürü: "Olimpiyatlar gericidir."[141]

10

"Kayda değer olan şey [...] Paris'in hâlâ var olmasıdır."[142]

III. Napolyon uluslar arasındaki barışçıl rekabeti kutlayan 1867 Paris Fuarı'nda Bismarck'a evsahipliği yapmıştı. Kendisiyle üç yıl sonra bir kez daha karşılaşacak ve muharebe alanında yenilgiye uğrayacaktı. Hitler 1937 fuarını es geçmeyi tercih etti. Ama üç yıl sonra Paris'e bir fatih olarak girecekti. Bu onun Paris'e ilk ziyaretiydi. Maiyetinde Hitler'in Berlin'i Paris suretinde (ama daha büyük ölçekte) yeniden inşa etmeyi amaçlayan projesinden sorumlu olan Albrecht Speer de vardı. Uçakla sabahın altısında şehre indiler. Yaklaşık üç saat boyunca, Paris'in kültürel "hazineleri"nde molalar vererek terk edilmiş sokaklarda arabayla dolaştılar: Haussmann'ın yönetiminde inşa edilmiş opera en çok görmek istediği yerdi — keza alışveriş pasajlarıyla Champs Elysées, Arc de Triomphe, Trocadére, Napolyon'un mezarı, Panthéon, Notre Dame, Sacré-Coeur ve Eyfel Kulesi (9.37). Speer'e "hayatının rüyası"nın Paris'i görmek olduğunu söylemiş ve şunları anlatmıştı:

> Paris güzel değil miydi? Ama Berlin çok daha güzel olmalı. Geçmişte sık sık Paris'i yıkmak zorunda kalıp kalmayacağımızı düşünürdüm, ama Berlin'de işimiz bittiği zaman Paris onun gölgesi bile olamayacak. O zaman neden yok edelim ki?[143]

Böylece bu yeni ve en barbar fatihler kültürel miras çizgisinde — hükümdarların "yerde yatanları çiğneyerek geçtikleri zafer alayı"[144] çizgisinde— yerlerini almak istedikleri için Paris yıkımdan kurtulmuştu.



9.37 Hitler, Eyfel Kulesi'nin önünde, 25 Haziran 1940, Eva Braun'a gönderilen fotoğraf.

Hitler Paris'i 25 Haziran 1940'ta ziyaret etti. Benjamin Paris'i bundan sadece birkaç hafta önce terk etmişti, yanında "gaz maskesi ve tuvalet malzemeleri"nden başka bir şey de götürememişti.[145] Ağustos ayı boyunca Marsilya'da kaldı, hâlâ çıkış vizesi yoktu. Eylül ayında Fransa'yı yasadışı yollarla terk ederek İspanya'ya geçen küçük bir gruba katıldı. Günler öncesinde Alman *Luftwaffe* (Havagücü) Londra'ya hava saldırılarına başlamıştı. Yangın bombaları



9.38 Reichstag'ın kalıntıları, Berlin, 1945.

modern şehrin fevkalade acz içinde olduğunu kanıtlıyordu. Çok geçmeden Berlin'in kaderi de Hitler'in kent planlaması değil, hava bombardımanı olacaktı (Şekil 9.38).

Şehirler savaştan sağ kurtulmayı başaracak ve en modern kentsel tasarım örneklerini yansıtacak şekilde yeniden inşa edilecekti; on dokuzuncu yüzyıl öncepheleri tarihsel hazineler olarak restore edilecekti. Fakat ulusal emperyalizmin, sermaye ve tüketimin ideolojik merkezi olarak modern metropolün taşıdığı önem bu hava saldırılarıyla birlikte tarih oldu. Gezegenin metropol nüfusu hiç bu kadar yüksek olmamıştı. Şehirleri hiç bu kadar birbirine benzer görünmemişti. Fakat Benjamin'in Paris şehrinin tarihinde kaydettiği anlamda, yirminci yüzyıl sonlarının bir "başkenti"nin olması mümkün değil. *Pasajlar*, yazarın hiç niyetlenmediği bir tarzda kentsel rüya âlemleri çağının sonunu ifade ediyor.

Sonsöz
Devrimci Miras

Kim ve Mona Benjamin için

1

Olgular nelerden kurtarılıyor? İçinde bulundukları itibarsızlık ve aldırmazlık çukurundan ziyade, belli bir gelenek biçiminin çoğu zaman bunları, bunların "değerini miras olarak" temsil etmesinden doğan felaketten.[1]

Profesör Chimen Abramsky 1980'de Stanford, California'da Şabat tatilindeyken, yetmiş yaşında Berlinli bir kadın olan Lisa Fitko ile karşılaşır. Fitko kendisine bundan kırk yıl önce Walter Benjamin'i Pireneler üzerinden İspanya'ya götürdüğünü, elinde de ağır bir çanta taşıdığını anlatır. Benjamin'in dediğine göre, içinde kendi hayatından bile daha önemli bir elyazması varmış. Fitko'nun anlattıklarının önemli olabileceğini düşünen Profesör Abramsky, İsrail'deki Gershom Scholem'i durumdan haberdar eder, o da Lisa Fetko'ya telefon edip kendisinin aşağıda anlattığı hikâyeyi kayda geçirir:

Daha birkaç saat önce uykuya daldığım o küçük odanın çatısı altında uyandığımı hatırlıyorum. Biri kapıya vuruyordu... Yarı açık gözlerimi ovuşturdum. Bizim arkadaşlardan biriydi, Walter Benjamin — Almanlar Fransa'ya girince Marsilya'ya akın etmiş olan pek çok kişiden biri.

[...] *Gnädige Frau*, dedi, "Rahatsız ettiğim için lütfen bağışlayın." Dünya yıkılıyor, diye düşündüm, ama Benjamin'in nezaketi baki. "*Ich Herr Gemahl*," diye devam etti, "bana adresinizi verdi. Sınırı geçip İspanya'ya ulaşmamı sağlayabileceğinizi söyledi."
[...]
[...] Gerçek anlamıyla tek güvenli yol [...] Pireneler'i batı tarafından, daha yüksek bir yerden geçmekti, bu da daha fazla tırmanmak demek. "O]

sun, sorun değil," dedi, "güvenli olsun da. Fakat benim kalbim var," diye devam etti, "bu yüzden yavaş yürümem gerekecek. Ayrıca Marsilya'dan buraya gelirken bana eşlik eden iki kişi daha vardı, onların da sınırı geçmesi gerekiyor, Bayan Gurland ve genç oğlu. Onları da alır mısınız?" Tabii, tabii. "Fakat Bay Benjamin, benim bu bölge için işinin ehli bir rehber olmadığımın farkındasınız değil mi? [...] Bu riski almak istiyor musunuz gerçekten?" "Evet," dedi tereddüt etmeden. "Asıl risk gitmemek."

[...]

Benjamin'in elinde büyük siyah bir evrak çantası olduğunu fark ettim [...] Ağır görünüyordu ve taşımasına yardım etmeyi teklif ettim. "Bu benim yeni elyazmalarım," diye açıklama getirdi. "Fakat niye yanınıza aldınız ki?" "Bu benim için hayatta en önemli şey," dedi. "Bunu kaybetmeyi göze alamam. Asıl kurtarılması gereken bu elyazması. Benden daha önemli."

[...]

Bayan Gurland'ın on beş yaşındaki oğlu José ve ben sırayla bu siyah çantayı taşıdık; feci ağırdı. [...] Bugün, Benjamin yüzyılın önde gelen araştırmacılarından ve eleştirmenlerinden biri olarak görülüyor ve bazen soruyorlar bana: Elyazması hakkında ne dedi? İçindekiler hakkında bir şey söyledi mi? Yeni bir felsefi kavram geliştirmiş miydi? Heyhat, ellerim dolu, küçük grubumu tepenin başına çıkarmaya çalışıyordum, rampa kısmı tırmanıp aşağı salınana kadar felsefenin beklemesi gerekiyordu. O an asıl önemli olan birkaç insanı Nazilerden kurtarmaktı; ben bu–bu–*komischer Kauz, ce drole de type*– bu tuhaf eksantrik ile birlikteydim. İhtiyar Benjamin: Hiçbir şey onu bu eşek ölüsünden, bu siyah çantadan ayıramazdı; bu canavarı çeke çeke dağlara taşımak zorundaydık.

Neyse, sarp üzümbağına gelelim. [...] Burada ilk ve son kez Benjamin tekledi. Daha kesin söylersek, denedi, başarısız oldu ve sonra açıkça bu yokuşu çıkamayacağını söyledi. José ile ben onu aramıza aldık, kolları omuzlarımızda onu ve çantayı sürükleyerek götürdük. Ağır ağır nefes alıyordu, ama hiç şikâyet etmedi, bir of bile çekmedi. Sadece ara ara siyah çantaya bakıyordu.

[...]

Bir göleti geçtik. Su çamurluydu ve yeşile çalıyordu. Benjamin içmek için eğildi. [...] "Beni dinle," dedim. [...] "Neredeyse geldik sayılır [...] bu çamuru içmek delilik. Tifüs kaparsın..." "Evet, kapabilirim. Ama görmüyor musun, böylece olabilecek en kötü şey [...] sınırı geçtikten SONRA tifüsten ölmem... O zaman Gestapo beni bulamaz ve elyazması emniyette olur. Kusura bakmayın." Eğilip içti.

[...]

"Aşağısı Port-Bou! İspanya sınır kontrolünün olduğu kent, oraya gidiyorsiniz [...]. Benim şimdi gitmem gerek, *Auf Wiedersehen.*"

Bir hafta sonra haberi geldi: Walter Benjamin ölmüştü. Port-Bou'ya vardığının ertesi günü canına kıymıştı.[2]

Yol arkadaşları —Bayan Henny Gurland ve oğlu José— Amerika'ya sağ salim ulaşmıştı. Bayan Gurland 11 Ekim 1940'ta bir kuzinine bu son gece hakkında şunları yazmıştı:

Bir saat boyunca dört kadın ve üçümüz [Port Bou'da] görevlilerin karşısında ağlayıp yalvararak, umutsuzluk içinde oturduk, iyihal kâğıtlarımızda hiç pürüz olmadığını gösteriyorduk. Hepimiz *sans nationalité* idik. Bize birkaç gün önce gelen bir kararnameyle milliyeti olmayan kişilerin İspanya üzerinden seyahat etmelerinin yasaklandığı söylendi. [...] Elimdeki tek belge Amerikan yetkililerine aitti; bu José ve Benjamin açısından bir kampa gönderilecekleri anlamına geliyordu. Bu yüzden hepimiz müthiş bir üzüntüyle odalarımıza çekildik. Sabah 7'de Bayan Lipmann beni aşağı çağırdı, Benjamin beni görmek istiyordu. Bana önceki akşam 10'da önemli dozda morfin aldığını ve durumunu hastalık olarak göstermemi söyledi; bana ve Adorno Th. W.'ya ... [aynen böyle] hitaben bir mektup verdi. Sonra bilincini kaybetti. Doktor çağırttım [...] Ertesi sabah ölüm kâğıdı verilene kadar José ve kendi adıma müthiş bir korku duydum. [...] Tüm kâğıtları ve parayı yargıca bırakmam gerekiyordu, kendisinden her şeyi Barcelona'daki Amerikan konsolosluğuna göndermesini rica ettim [...]. Beş yıllığına bir mezar satın aldım vs. [...] Size durumu bundan daha ayrıntılı anlatamıyorum. Her halükârda Adorno'ya ve bana yazılmış bu mektubu okuduktan sonra yok etmem gerekiyordu. Beş satır bir şeydi, artık devam edemeyeceğini, bir çıkış yolu görmediğini ve Adorno'ya da oğluna da hakkında bilgi verilmesini istediğini yazıyordu.[3]

Bayan Gurland sonradan Adorno'ya Benjamin'in mektubunda şunları yazdığını söyler: "Lütfen düşüncelerimi arkadaşım Adorno' ya aktarın ve içine düştüğüm durumu açıklayın."[4] "Düşünceler" derken çantadaki elyazmasını mı kastediyordu?

Ekim 1940'ta Horkheimer İspanya sınır polisinden ayrıntılı bilgi almak istedi. Benjamin'in ölümünün "intihar değil, doğal nedenler"[5] olduğu bilgisini ve ellerindeki kişisel eşyaların dökümünü aldı:

[...] işadamlarının kullandığı türde bir deri evrak çantası, bir adet erkek saati, bir pipo, altı fotoğraf, bir X-ışını fotoğrafı (*radyograf*), gözlük, çeşitli mektuplar, dergiler ve bunların dışında birkaç kâğıt, ki ne yazdığı belirtilmemişti ve biraz para [...].[6]

"Ağır" bir elyazmasından bahsedilmiyor. "Bunların dışındaki birkaç evrak" da saklanmamış.[7] Ayrıca mezarı işaretlenmemiş ya da bakılmamıştı.[8]

1944'te Erich Fromm'la evlenen Henny Gurland 1952'de Meksika'da öldü. Oğlu "José", yani Joseph Gurland ABD'de mühendislik profesörü. Benjamin'in editörü Rolf Tiedemann kendisiyle bağlantıya geçmiş:

Pek çok ayrıntıyı net bir şekilde hatırlıyor olmasına karşın, pek çoğunu da unutmuştu ya da hayal meyal hatırlıyordu. Esas soruda yardımcı olamadı: Benjamin'in yanında bir evrak çantası taşıyıp taşımadığını artık bilmiyor, Benjamin'e ait bir elyazması gördüğünü çok az hatırlıyordu, ayrıca annesinin de sonrasında böyle bir şeyden bahsettiğini hiç duymamıştı.[9]

Scholem şu olasılığın yabana atılamayacağını söyler: "Benjamin'in ölümünden sonra olanlarla bağlantılı nedenlerden ötürü, ki annesi buna mektubunda yalnızca muğlak bir şekilde değinmişti, elyazmasını yok etmiş olabilir [...]."[10] Tiedemann "bu yargıyı kabul edemeyeceği"ni söyler.[11] Benjamin'in sınırı geçmeden önce Fransa'nın güneyinde geçirdiği "üç ayı aşkın dönem"de, "kısa, hatta biraz uzun bir elyazmasını tamamlayacak vakti bulabileceğini" kabul eder ve "bunun da Pasajlar projesiyle ilgili bir metin dışında başka bir şey olmasının pek mümkün olmadığını"[12] söyler. Ama "kendisinin 'mikroskobik elyazısı' dikkate alındığında," İspanyol yetkililere teslim edilen "bunların dışında birkaç evrak" daha uzun bir metin de olabilir. Yeni bir metin olsaydı, Benjamin bu son aylarındaki yazışmalarında bundan mutlaka bahsederdi. Tiedemann'ın kendi tahmini, "elyazması"nın aslında Paris'ten ayrılmadan hemen önce tamamlanmış olan "Tarih Tezleri" olduğu yönündedir. Benjamin kâğıtlarını tam bir "*belirsizlik*" içinde Paris'te bırakmıştı.[13]

İronik olsa da, Hitler'in Paris'i yok etmeme kararı bugün kültürel mirasımızın bir parçası olarak *Pasajlar*'da toplanan muazzam miktarda nota sahip olmamız anlamına geliyor. Peki, ya Scholem'in evraktaki elyazmasının *Pasajlar* çalışmasının taslak mahiyetinde

olsa bile tamamlanmış bir versiyonu olduğu tahmini doğruysa. O zaman bu büyük çalışma, ki artık bizim kuşağımız tarafından yalnızca modernite hakkındaki en önemli kültürel yorum olarak değil, aynı zamanda (yokluğunda sık sık tahmin yürütüldüğü gibi) yirminci yüzyılın en büyük edebi başarılarından biri olarak da görülebilir, oğlunun ve kendisinin güvenliğinden endişe eden bir kadın tarafından yok edilmiştir.

Benjamin'in intiharından bir ay önce, (José Gurland'dan beş yaş büyük olan) oğlu Stefan annesiyle birlikte İngiltere'ye kaçar. Hava saldırılarından sağ çıkmayı başarır, kitap koleksiyoncusu olarak Londra'ya yerleşir, evlenir ve çocukları olur. Bu sonsöz onlara, torunlarına ve Londra'daki evlerinde birbirimize büyükbabalarının on dokuzuncu yüzyıl çocuk kitapları koleksiyonundan hikâyeler okuyarak geçirdiğimiz akşamın anısına ithaf edilmiştir.

2

[...] tehlike hem geleneğin içeriğini hem de alıcılarını etkiler. İkisinin tepesinde de aynı tehdit sallanır: Egemen sınıfların maşası olma tehdidi. Her çağda geleneği içini boşaltacak olan konformizmden çekip kopartmak için çaba gösterilmelidir. [...] o kazandığı takdirde *ölüler bile* emniyette olmayacaktır. Dahası bu düşman muzaffer olmayı sürdürüyor.[14]

1982'de Benjamin'e 56 yıl önce bir kürsü vermeyi reddetmiş olan Frankfurt Üniversitesi'nde, Benjamin'in toplu eserlerinin beşinci cildi olarak *Pasajlar*'ın yayımlanışı vesilesiyle bir uluslararası konferans düzenlendi. Formalitelerden sonraki sabah Benjamin yorumcuları öğrencilerin de dahil olduğu açık tartışmada, karşıt entelektüel kamplara karşı "kendi" Benjamin'lerini savundular. Bu tartışmalar hakkında hiçbir şey hatırlamıyorum, bunun nedeni belki de çok sık tekrar ediliyor olmasıdır. Ama o sabah esas bilgece laf bizlerden birinden değil, birdenbire odada eksik olanlardan —bu öğrenci kuşağının parçası olabilecek Alman Yahudilerden— bahseden bir Alman öğrenciden geldi. Bu öğrenci onların eksikliğini hissetmiş ve yokluklarından duyduğu üzüntüyü dile getirmişti. Oda birdenbire hayaletlerle dolmuş, hepimiz ürpermiştik.

Kültürel mirasımıza sahip çıkarak, diğer "hazineler" kaybolmuş ve sayısız başka "hazine" de daha yaratılmamışken, bu "hazineler" bir araya getirilip muhafaza edilmeden önce gerçekleşen bu şiddetin ayırdında olabilir miyiz? Akademik müşkülpesentliği entelektüel sorumluluk için gerekli tek şey olarak gören akademisyenlere (kendimi de buna dahil ediyorum) kültürel mirasın koruyucuları ve taşıyıcıları olarak güvenilebilir mi? Dahası, kitle kültürünün ıskartaya çıkartılmış maddi nesnelerine geçmiş kuşakların ütopik umutlarının ve bunlara ihanet edilişinin bir anıtı olarak ciddiyetle ve hürmetle bakılabilir mi? Kim öğretecek bize *bu* hakikatleri ve bunlar bizden sonra gelenlere hangi biçim içinde aktarılacak?

3

[Hikâye] en eski iletişim biçimlerinden biridir. Kendine iş edindiği şey (enformasyonun yaptığı gibi) salt olup biteni kendi başına aktarmak değildir; hikâye olayı anlatıcısının yaşamına öyle bir gömer ki dinleyenlere deneyim olarak aktarabilir.[15]

Benjamin *Tek Yönlü Yol*'da şöyle yazar:

[...] çağdaş bilgi üretim tarzının da gösterdiği üzere, kitap daha şimdiden, iki farklı kartoteks sistemi arasındaki günü geçmiş bir dolayım halini almış durumda; çünkü önemli olan her şey kitabı yazan araştırmacının kart kutusunda, kitabı inceleyen âlim de onları kendi kart kutusuna aktarıyor[16] (*SBA*, s. 63).

Benjamin *Pasajlar*'da bize kart kutularını bırakmıştır. Yani, bize "önemli olan her şeyi" bırakmıştır. *Pasajlar* modernliğin kapitalist kökenlerinin tarihsel bir lügatidir; kent deneyiminin somut, olgusal imgelerinin bir derlemesidir. Benjamin bu olguları sanki siyasal anlam yüklü, kuşaktan kuşağa devrimci enerji aktarabilecek şeyler olarak kavramıştı. Bugünkü okurlar arasında siyasal bilinç uyandırma gücüne sahip basım teknikleri yaratmak gibi bir yöntemi vardı. Bu yapıların kasıtlı bağlantısızlığından ötürü Benjamin'in içgörüleri anlatısal ya da söylemsel açıdan katı bir yapı içine yerleştirilmiş değildi ve hiçbir zaman da yerleştirilmeyecekti. Bunun yerine, değişen "şimdi"nin ihtiyaçlarına yanıt olarak, değişik düzenlemeler ve de-

neme kombinasyonları şeklinde kolaylıkla hareket ettirilebilmektedir. Onun, ardından gelen okurlarına bıraktığı miras böyle, otoriter olmayan bir miras sistemidir. Bu sistem, kültürel hazineleri, fetheden güçlerin yağmaları olarak aktaran burjuvazinin tarzına benzemez — daha ziyade, tahakküm altına almadan bilgilendiren ve pek çoğu "bu kuvvetler karşısında alınan zaferlerin geleneksel hikâyeleri"[17] olan ütopyacı peri masalları geleneğine benzemektedir.

"Tarih Tezleri" geleneksel anlamda bir peri masalı değildir. Fakat imgeleri, *Pasajlar*'ı güdüleyen aynı hikâyeyi anlatmaktadır. Benjamin "Tezler"de bir uyanıştan ziyade "şok"tan bahseder, fakat bunlar aynı deneyimi anlatan farklı sözcüklerdir. "Rüya imgeleri"nin yerini "geçmiş imgeleri" alır; bunlar da yine diyalektik olarak çiftdeğerli ve mistikleştiricidirler ama yine de "umut kıvılcımları"[18] içerirler. Devrim, "siyasal dünya-çocuğu" henüz doğmamıştır,[19] ama başlatacağı ütopya Fourier'nin çocuksu terimleriyle anlaşılır; onun doğayla işbirliği konusundaki en fantastik hayallerin "şaşırtıcı derecede akla yatkın olduğu görülmüştür."[20] "Tarihsel bilginin öznesi mücadele eden, ezilen sınıfın kendisidir,"[21] ama tüm "kuşak" "mesihçi güce"[22] sahiptir. Tarih, felaket ve barbarlığın ve ezilmenin cehennemi, döngüsel tekrarı olarak görünür. Fakat Benjamin'in sesinde Blanqui'nin "umutsuz tevekkülü"[23] yoktur; bunun yerine "faşizme karşı mücadelede konumumuzu ilerletme" ihtiyacından bahseder.[24] Bu bizi tarihsel döngünün patlak verişi konusunda apokaliptik bir anlayışa götürür — burada proleter devrimi Mesihçi Kurtuluş bayrağı altında görünmektedir.[25]

Benjamin "Tarih Tezleri"nde tarihselcinin "evvel zaman içinde"sini açıkça reddeder; tarihsel materyalist "tarihselcilik batakhanesindeki" bu fahişeyle "gönül eğlendirip gücünü tüketmeyi başkalarına bırakır. Kendi gücünün efendisi olarak kalır. Erkekliğini tarihin sürekliliğini parçalamaya saklar" (*SBA*, s. 48).[26] Gelgelelim bu fahişeleştirilmiş olandan farklı bir hikâye anlatma tarzı vardır, çünkü bunun imgeleri bu sürekliliği çoğaltmaktan ziyade kesintiye uğratmıştır.

"Tarih Tezleri"nin ilki cüce ve kukla imgesiyle şöyle başlar: "*Bekannntlich soll es* [...] *gegeben haben* [...]." Bu cümle şöyle tercüme edilmiştir: "Hikâye anlatılır [...]."[27] Benjamin'in son konumu da hikâye anlatıcısının konumuydu. Dünya savaşının sürekli gele-

neği onun elinde yalnızca şu umudu bıraktığında bu biçime geri dönmüştü: Ütopyacı siyasetin sürek*siz* geleneği içinde hikâyesi yeni bir dinleyenler kuşağı bulacaktı — kendi döneminin rüya gören kolektifinin geçmişin uyuyan devi olarak göründüğü, "çocuklarının, kendi uyanışının talihli vesilesi olduğu" bir kuşak. *Pasajlar*'ın özgün planı ışığında ikinci tezi düşünün:

Bizimle geçmiş kuşaklar arasında gizli bir anlaşma vardır. Bizim gelişimiz yeryüzünde bekleniyordu. Bizden önceki bütün kuşaklar gibi biz de *zayıf* bir Mesihçi güçle donatılmışız — geçmişin üstünde hak iddia ettiği bir güç. Bu iddianın karşılığını vermek kolay değil. Tarihsel materyalist bunun farkındadır[28] (*SBA*, s. 40).

4

En bilgece şey —peri masalı eski zamanlarda insanlara bunu öğretiyordu ve bugün de çocuklara bu şekilde öğretmektedir— mitik dünya güçlerini kurnazlıkla ve mutlulukla buluşturmaktır.[29]

Tarihsel olaylar, kaçınılmaz olarak, ardından gelen şeylere göre yazılır. Tarihsel araştırmacılığın hedefinin, yani "'araya giren hiçbir şeye [...]'" aldırmaksızın, tam bir "saflıkla geçmişin ne olduğunu öğrenme"nin zor olması bir yana, elde edilmesi olanaksızdır.[30] Burjuva akademisyenleri üzen bu olgu, tarihsel materyalist tarafından olumlanmalıdır. Onun amacı, diye yazar Benjamin, tarihyazımında bir "Kopernik Devrimi"ni başarmaktır:

Kopernik Devrimi tarihsel algıda şudur: Öncesinde geçmiş sabit bir nokta, şimdi ise bilgiyi el yordamıyla bu noktaya ilerletme çabası olarak görülüyordu. Şimdi bu ilişki tersine çevrilmiş ve geçmiş uyanmış bir bilince esin veren diyalektik dönüş halini almıştır. Siyaset tarih karşısında önceliği elinde tutar.[31]

Fakat burjuva tarihyazımı altüst edilecekse, bu durumda mesele bunu Marksist bir anlatıyla değiştirmek değildir. Hedef daha ziyade "şimdiyi kritik bir konuma yerleştiren" geçmişin bu bastırılmış öğelerini (gerçekleştirilmiş barbarlıklarını ve gerçekleşmemiş rüyalarını) bilince çıkarmaktır.[32] Diyalektik imgede devrimci olasılığın ânı olarak şimdi, tarihsel parçaların toplamı için bir kutupyıldı-

zı işlevi görür. Benjamin *Pasajlar*'da şöyle yazar:

Başkalarının gemilerin manyetik kuzey kutbunun etkisiyle saparak rotalarından çıktıkları bir deniz seyahatine çıkma çabaları ile yapılacak bir karşılaştırma. *Bu* kuzey kutbunu keşfetmek. Diğerlerinin sapma olarak gördüğü şey benim için yolumu belirleyen veriler.[33]

"Şimdi-zaman" olarak bugün, tarihsel materyalisti ayakta tutar. Onun saf tutturma gücü olmaksızın, geçmişi yeniden inşa etme olanakları sınırsız ve keyfidir.

Bu eleştiri günümüzdeki en moda kültürel yorumlama biçimi olan "yapısökücülük" —dekonstrüksiyon— ile bağlantılıdır.[34] Kabul etmek gerekir ki, yorumlayıcı bir yöntem olarak yapısökücülük geçmişin "sabit bir nokta" olduğunu reddeder —şimdiyi kesin bir biçimde yorumun içine çeker ve bunun hem anti-ideolojik, hem de felsefi açıdan radikal olduğunu iddia eder. Fakat sürekli bir anlam huzursuzluğu olarak deneyimlenen şeyi durma noktasına getiremez, çünkü düşünceyi yakalayacak devrimci olanak ânı olarak bir şimdi imgesi yoktur.[35] Bir "manyetik kuzey kutbunun" yokluğunda yapısökücülük bir dizi bireyci ve anarşist eylem olarak metinleri "merkezsizleştirir". Değişiklik edebi görünür, hatta toplum durağan kaldığında bile böyledir. Değişikliğin devrimci hareketi böylece yorumların salt yeniliğine indirgenir: Siyaset olarak moda maskaralıkları.

Benjamin'in diyalektik imgeleri ise ne estetiktir ne de keyfi. Tarihsel "perspektifi" geçmişte bir odak olarak görmüştür; öyleki bu perspektifin ufuktaki kesişim noktası bugündür, devrimci "şimdiki-zaman" olarak bugün. Gözlerini bu ışığa dikmiştir ve yorumcularının da aynı şekilde hareket etmeleri kendi yararlarınadır. Bunun sürekli ışığı olmadan, Benjamin'in yazılarındaki (ya da kendi yazılarındaki) parıltılar nedeniyle gözlerinin kamaşması ve en önemli hususa gözlerin kapanması gerçek bir tehlikedir.

5

Gerçekte, beraberinde *kendi* devrimci olasılığını getirmeyen tek bir an yoktur — yalnızca özgül bir olasılık olarak tanımlanmak ister o — yani tümüyle yeni bir görev karşısında tümüyle yeni bir çözüm şansı olarak.[36]

Benjamin "bir yazarın kendi eseri hakkında söylediklerine asla güvenmemek gerek,"[37] diye yazar. Eğer Benjamin haklıysa bir edebiyat eserinin hakikat içeriği ancak sonradan ortaya çıkar ve hayatta kalmasının aracı olan da, bu gerçeklik içinde neler olduğunun bir işlevi olur. Dolayısıyla *Pasajlar*'ı yorumlarken tutumumuz, sözcüklerini artık burada olmayan büyük bir yazarın ürünü olarak ölümsüzleştirecek şekilde Benjamin'e hürmet etmek değil, bizim kendi "bugün"ümüzü biçimlendiren ölümlü ve güvenilmez gerçekliğe duyulan hürmet olmalıdır — çünkü Benjamin'in eserini bunun sayesinde görüyoruz.

Bugün Paris pasajları antikalar gibi eski azametine kavuşuyor; Fransız Devrimi'nin ikiyüzüncü yıl kutlamaları, en azından, başka bir dünya fuarı halini alma tehdidini savurmuştur; Le Corbusier'den mülhem artık pek kabul görmeyen kent yenileme projeleri *Otomatik Portakal* gibi bir film için metruk bir ortam olurken, onun mirasını reddeden "postmodernist" yapılar farklı takımyıldızlarına hem istek imgesi hem de fetiş eklemektedir; "Walt Disney Şirketleri" Fourier ve Saint-Simon'un geleneğini takip ederek, —biri Paris'in dış kesimlerinde olmak üzere— teknolojik ütopyalar inşa etmektedir. Pasajların, fuarların, şehirciliğin ve teknolojik rüyaların Benjamin için ne anlama geldiğini yeniden yapılandırmaya çalışırken bunların bizim açımızdan hangi konuma geldiğine gözlerimizi kapatamayız. Dolayısıyla hakikatin hizmetinde, Benjamin'in kendi metninin de "bağlamından kopartılması"[38] gerekir, hatta bazen "görünüşte vahşice bir kavrayışla."[39]

Pasajlar'ı "teolojik" açıdan okumanın sorumluluğu (yalnızca metinle değil, aynı zamanda metnin okunabilirliğinin işareti olan değişen bugünle ilgilenen bir okuma tarzıdır bu—) bir kenara atılamaz. Bunun tek anlamı, siyasetin bir kenara atılamayacağıdır. Bu çalışmayı noktalamak babında, okuru böyle yorumlayıcı bir projeye kendi kendisine başlamaya teşvik edeceğini düşünerek, devam eden sayfalarda bir dizi imge sunuyorum.

Art-imgeler

1988 Kartpostal



Walter Benjamin Ibiza'da, 1932. Fotoğraf © Theodor W. Adorno Arşivi, Frankfurt.

Pasajlar: Süreklilik/Süreksizlik



Kendimiz de avare avare dolaşarak Benjamin'in işgününü yeniden inşa edebiliriz. Metroya bindikten sonra 4 Septembre sokağında Yeni-Sanat'ın girişinden yukarı çıkar, Choiseul Pasajı'ndan geçtikten sonra loş ışıklı Louvois Meydanı yakınlarından dışarı çıkar, Richelieu sokağında aniden kesilir sessizlik. Hızlı trafiğin aktığı bu şeridi geçtikten sonra kendini Bibliothèque Nationale'e atar. "Tüm gün orada" çalışır, ana okuma odasının "sinir bozucu düzenlemeleri"ne alışmaya çalışır (V, 1100). Okumaktan yorulunca, kütüphane dışında kısa bir yürüyüş Paris'in tüm merkezini ayaklarının altına serer, hepsinden önce de modern dünyayı minyatür halinde keşfettiği pasajlar: Choiseul, Vivienne, Colbert, Puteaux, Havre, Panoramalar, Jouffrey, Verdeau, Princes, Brady, Prado, Caire, Bourg l'Abée, Grand-Cerf, Vero-Dodat.

Yeniden inşa edilmiş Paris pasajları, evet bugün de, rüya âlemleri işlevini görmektedir, ama kent modernliğini kutlamak yerine ondan kurtulma fantazileri sunmaktadır: İngiliz çay salonları, antikacı dükkânları, sahaflar ve seyahat acentaları doğal mekânlarını bugünün pasajlarında bulurlar.



Vivienne Pasajı, 1832'de inşa edildi, 1974'ten beri tarihsel anıt konumundadır, 1982' de restore edilmiştir.

Bir Toplumsal Tipin Diyalektiği: Avare - *Flâneur*



1906'da Eugène Hénard tarafından önerilmiş olan trafik akışı.

"1840'larda pasajlarda kaplumbağaları yürüyüşe çıkarmak modaydı (bu, avarenin temposu hakkında bize bir fikir vermektedir)" (V, s. 532). Benjamin'in dönemine gelindiğinde, kaplumbağaları sokakta yürüyüşe çıkarmak kaplumbağalar için aşırı tehlikeli bir hal almıştı ve avareler için de belki bir o kadar tehlikeliydi. Kitlesel üretimin hızlandırma ilkeleri sokaklara taşmış, "'avareliğe karşı savaş'" veriyordu (V, s. 547). "'İnsanlığın akışı ... nezaketini ve dinginliğini kaybetti,'" diye yazıyordu *Le Temps* 1936'da. "'Artık sizi bir o yana bir bu yana fırlatan, itip kakan, geriye fırlatan bir sel mahiyetinde.'" (V, s. 547). Motorlu taşımacılığın hâlâ evriminin başlangıç aşamasında olduğu bir dönemde denizde kaybolma riski vardı.

Bugün Paris'te yaya gezen biri açısından kamusal alan dahilinde otomobillerin baskın ve yırtıcı türler olduğu açık. Bunlar kentin *aura*'sına o kadar rutin bir şekilde nüfuz ederler ki kent kaynaştığından daha hızlı bir şekilde parçalanır. Avareler, kaplanlar ya da sanayi-öncesi kabileler gibi kordon altına alınır, yaya caddelerinin, parklarının ve yeraltı geçitlerinin yapay oluşturulmuş çevrelerinde muhafaza edilir.



Hénard'ın "basit ve zarif çözümü" uygulamada. Fotoğraf: Nora Evenson.

Avareliğin ütopik ânı saman alevi gibiydi. Fakat avare özgül bir figür olarak kaybolmuş olsa da, avarenin cisimleştirdiği algısal tutum modern varoluşa, özel olarak kitlesel tüketim toplumuna sinmiştir.
Avarede, somut anlamda, kendi tüketici olarak dünyada-var-olma tarzımızı görürüz. (Aynısı Benjamin'in tüm tarihsel figürleri için de söylenebilir. Meta toplumunda hepimiz fahişeyiz, kendimizi yabancılara satarız; hepimiz bir şeylerin koleksiyoncusuyuz.)

Benjamin şöyle yazar: "Alışveriş merkezi [avarenin] son dadandığı yerdir" (V, s. 562). Fakat bir algı biçimi olarak avarelik kitle toplumunda insanların ve şeylerin karakteristik mübadele edilebilirliğinde ve reklam dergileri, resimli dergiler, moda ve seks dergileri tarafından sağlanan salt hayali tatminde korunup sürdürülmektedir; bunların hepsi avarenin "bak, ama elleme ilkesi"ne göre işler (V, s. 968). Benjamin avareliğin algısal üslubu ile gazeteciliğin algısal üslubu arasındaki bağı incelemiştir. Gazeteler o dönemde (ve bugün hâlâ daha) kentli bir okur kitlesi talep ediyorsa, daha güncel kitle iletişim araçları da avarenin şehirle esas bağlantısını gev-

şetmektedir. Radyo dinleyicisinin istasyon değiştirme davranışının işitsel türde bir avarelik olduğuna işaret eden kişi Adorno'ydu. Bugünse televizyon bunu görsel ve gezici olmayan bir biçimle sağlamaktadır. ABD'de özellikle televizyon haber programlarının formatı avarenin şaşkın, izlenimci, fizyonomik bakışına yaklaşmaktadır; çünkü bu haberlerdeki görüntüler insana dünyanın çevresinde günlük bir tur attırır. Dünya seyahatiyle bağlantılı olarak kitlesel turizm sanayii bugün artık avareliği iki ve dört haftalık paketlerde satmaktadır.

Böylece avare yalnızca infilak edip pek çok biçime dağıldığında yok olacaktır — bu biçimlerin fenomenolojik karakteristiği, ne kadar yeni görünürlerse görünsünler, bir kök-biçim olarak onun izlerini taşımayı sürdüreceklerdir. Bu, avarenin "hakikat"idir, serpilip gelişme dönemine nazaran bu ölümden sonraki hayatında daha kolay görülebilir bir niteliğe sahip olmuştur.

Alışveriş Torbası Kadın, 1980



Fotoğraf © Ann Marie Rousseau.

Benjamin 1934 yılına ait bir kitapta şu notu düşüyordu: Bu "ıstırap resmi, muhtemelen Seine köprülerinin altında ... 'Çingene bir kadın ağlıyor, kafası öne eğik, boş cüzdanı bacaklarının arasında. Elbisesi güneşte parıldayan iğnelerle kaplı ve eve ve kendisine aldığı tüm eşyalar şunlar: iki fırça, bir açık bıçak, ağzı kapalı bir kâse, güzelce düzenlenmiş ... kadının etrafında neredeyse bir mahremiyet, bir iç mekân gölgesi yaratıyorlar" (V, s. 537). ABD'de bugün onun gibi kadınlara "çanta teyzeler" deniliyor. Bunlar kadınlardan prototip tüketiciler yaratan bir toplum tarafından tüketilmektedir. Pejmürde kıyafetler içinde ve ellerinde eskimiş çantalarla dünyalıklarını taşıyan bu kadınların görünüşü bir alışveriş âleminden dönmekte olduklarını anlatan grotesk derecede ironik bir jesttir.

Avare sokakları kendi oturma odası gibi işgal eder. Sokaklara insanın yatak odası, banyo ya da mutfak olarak ihtiyaç duyması ise çok daha farklı bir şeydir; çünkü o zaman kişinin yaşamının en mahrem yönleri yabancıların ve son kertede polisin gözleri önündedir. Ezilenler açısından (bu yüzyılın yalnızca bir sınıfla sınırlı olmadığını öğrendiği bir kavram) kamusal alanda varoluşun devlet nezareti, kamusal sansür ve siyasal iktidarsızlıkla eşanlamlı olması çok daha muhtemeldir.

Şeyler Dünyası



Ahşap baskı kalıbı, Albrecht Dürer, 16. yüzyıl.

Bugünkü evleri bu denli farklı, bu denli çekici kılan başka nedir ki?



Montaj © Richard Hamilton, 1956

"Simge ile reklam imgesi arasındaki aralık kişinin on yedinci yüzyıldan beri şeyler dünyasında ne tür değişiklikler yaşandığını ölçmesine olanak tanır" (V, s. 440).

Little Treasure Cupboard – Küçük Hazine Dolabı, on yedinci yüzyıl



Yağlıboya resim, Johann Georg Hainz, 1666.

Yirminci yüzyıl hazineleri



Modern Mitoloji Müzesi'nin koleksiyonundan, 693 Mission Street, San Francisco. Fotoğraf © Matthew Selig.

Koleksiyoncu

Fetiş olarak Nesne:

"'Özel mülkiyet bizi öyle aptallaştırdı, öyle edilgen bir hale soktu ki, bir nesne ancak ona *sahip olduğumuzda*, yani bizim için sermaye işlevi gördüğünde ya da bizim tarafımızdan *kullanıldığında bize* ait görülmektedir ...'" (Marx, alıntılayan V, s. 277).

"'Biriktirme ihtiyacı toplumlar için olduğu kadar insanlar için de ölümün yaklaştığına delalet eder.'" (Morand, alıntılayan V, s. 275)

Kurtarılan Fetiş:

"Ama bunu bir de çocukların koleksiyonlarıyla karşılaştırın!" (V, s. 275).

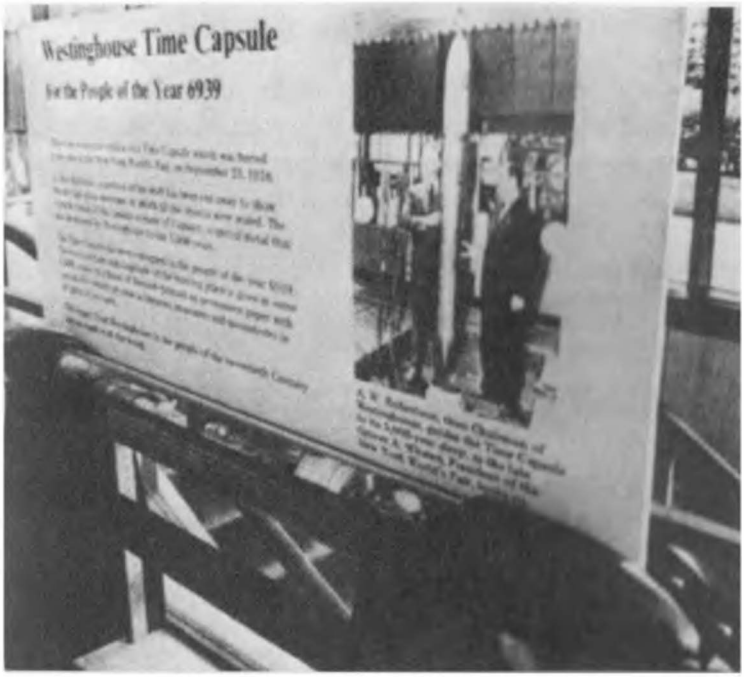
"Koleksiyon yapmak incelemenin bir kök-olgusudur: Öğrenci bilgilerin koleksiyonunu yapar" (V, s. 278).

"Koleksiyon yapmanın önemli olan yanı nesnenin kendi kullanımının tüm özgün işlevlerinden [...] soyutlanmasıdır." (V, s. 1016).

"Şunu anlamak gerek: Koleksiyoncu için, nesnelerinin her birinde bir dünya mevcuttur ve hatta, düzenlenmiştir — ne var ki şaşırtıcı bir ilişki uyarınca, dindışı terimlerle anlaşılabilir değildir bu" (V, s. 274).

İstemdışı bellek gibi koleksiyon yapmak da "üretken bir düzensizliktir" (V, s. 280), "bir pratik hatırlama biçimidir" (V, s. 271); burada şeyler "*bizim* yaşamlarımızın içine adım atar, biz onlarınkine değil" (V, s. 273). "Dolayısıyla kesin bir anlamda en küçük siyasal düşünüm edimi bile antikalar ticaretinde bir çağa işaret eder" (V, s. 271).

"'Pratik anlamda, ben bir nesneye ancak nesne insanlara insanca bir şekilde davrandığında insanca davranabilirim'" (Marx, aktarılan V, s. 277).



Sergi panosu, New York Dünya Fuarı, 1939.

ZAMAN KAPSÜLÜ, 1938. "6939 Yılı İnsanları İçin", Westinghouse Elektrik Şirketi tarafından bir araya getirilmiş ve saklanmıştır. Bir kopyası 1939 New York Dünya Fuarı'nda sergilenmiştir.

Zaman kapsülündeki kalemler arasında bir Miki Fare çocuk kupası; bir Woolworth sahte elmas parçası: "Rockefeller Merkezi hikâyesi"; Picasso, Mondrian, Dali ve Grant Wood'a ait resimlerin kopyaları; Flat Foot Floogie'nin ciltlenmemiş notaları; *Gone With the Wind* – Rüzgâr Gibi Geçti; bir radyo yayınının fotoğrafları: 30 Ağustos 1938 tarihli *Daily Worker* (ve sekiz diğer New York gazetesi); 1938-39 Sears, Roebuck kataloğu; Gettysburg Muharebesi'nin 75. yıldönümündeki emektarların yeniden birleşmesi filmlerini içeren bir aktüalite filmi; Howard Hughes'un Temmuz 1938'de "New York Dünya Fuarı 1939" adı verilen Lockheed 14 ile dünyanın çevresini dolaştığı rekor seyahat; 1936 Berlin Yaz Olimpiyatları'nda 100, 200, 4x100 m bayrak ve uzun atlamada dört altın madalya kazanan Jesse Owens, futbol ve beyzbol oyunları, askeri fuarlar, Japonlar tarafından Kanton'un bombalanması (Haziran 1938), bir moda gösterisi ve 30 Nisan 1938 tarihli Dünya Araba Konvoyu Fuarı Tanıtımı.

Postmodernizmin kök-biçimleri



Arundel Kalesi. Fotoğraf © Joan Sage.



AT&T Binası, New York City, Tasarım: Philip Johnson ve John Burgee, 1983. Fotoğraf © Danielle Moretti.

Modernlik-öncesi

Burjuva yurttaş evinde yaşamak için "kurmaca bir ortam" yaratır (V, s. 69), Benjamin'in dediğine göre, hayal gücünün "kendi toplumsal işlevinin vicdan rahatlığını iş ilişkilerine bulaştırmayı hayal etmemesi bakımından çok daha yakıcı olan" bir görevidir bu (V, s. 67). Ne var ki -ortaçağdaki hisarların diyagonal köşelerini hatırlatan kilimlerin ve sandalyelerin diyagonal konumlanışı gibi küçük bir ayrıntıda bile (V, s. 285)– kuşatma altındaki bir sınıfa ait izler vardır. Karyola çerçeveleri on sekizinci yüzyıl silahlarının tarzıyla "'diken diken'" olurlar; odalar "ortaçağa ait istihkamlar" la korunmaktadır (V, s. 281). "Merdiven bir ulaşım aracı ve gelen giden eşe dosta sunulan bir erişim olmaktan ziyade düşmanların bir evi işgal etmelerini engellemek için yapılmış, askeri yapıya benzer bir şey olarak kalmıştır." (V, s. 512). "'Gerek şehirlerdeki gerekse mobilyadaki tahkimat niteliği burjuvazinin yöntemlerinde de sürmüştür" (V, s. 284). 1833'te Paris şehrini "'ayrı tabyalardan oluşan çemberler'" ile çevirme önerisi "'genel bir muhalefete'" ve "'çok büyük katılımlı halk gösterilerine'" yol açtı (V, s. 197-8). Le Corbusier şunu söyledi: "'Müstahkem şehir bu zamana kadar hep şehirciliği felç eden bir sınırlama olageldi'" (V, s. 143).

Postmodern – modernlik-sonrası:

Atlanta, Georgia, 1983: "Atlanta kent merkezi, etrafındaki şehrin üzerinde başka bir çağa ait duvarla çevrili bir hisar gibi yükseliyor. [...] Vızır vızır trafiğin aktığı I-85 karayolunun batık kale hendeği, tepenin doğu eteği etrafında güneyden kuzeye ulaşmakta ve avukatları, bankacıları, danışmanları ve bölgesel yetkilileri düşük gelirli mahallelerin tacizinden korumaktadır" (Carl Abbot, *The New Urban America*, s. 143).

Los Angeles Bonaventure Hotel, 1985: "Portman [mimar] üst-orta sınıflar için şaşırtıcı derecede karmaşık güvenlik sistemleriyle korunan büyük vivaryumlar inşa etmiştir.

"[...] Portman'ın amacı binalarının kale işlevini saklamak ve 'insanileştirmek'ken, bir diğer postmodernist öncü kol bu işlevi tasarımlarında giderek adeta ikonlaştırıyorlar. Yakın dönemde açılan Philip Johnson imzalı Wall Street, 33 Maiden Lane, Londra Kulesi'nin 26 katlı bir taklidi olup, 'güvenliğe yaptığı ... vurguyla lüks meskenlerde sanat durumu' şeklinde reklamı yapılmaktadır." Bu arada Johnson ve ortağı John Burgee, Trump Castle projesi üzerinde çalışıyorlar [...]. Şimdiden yapılan reklamlarına bakılırsa Trump Castle koni biçimli mazgallı silindirleriyle, altın varak kaplamalı ve asma köprülü gerçek bir kale hendeğinin çevrelediği, insana Ortaçağı hatırlatan bir Bonaventure olacak" (Mike Davis, *New Left Review*, no. 151, s. 112-3).



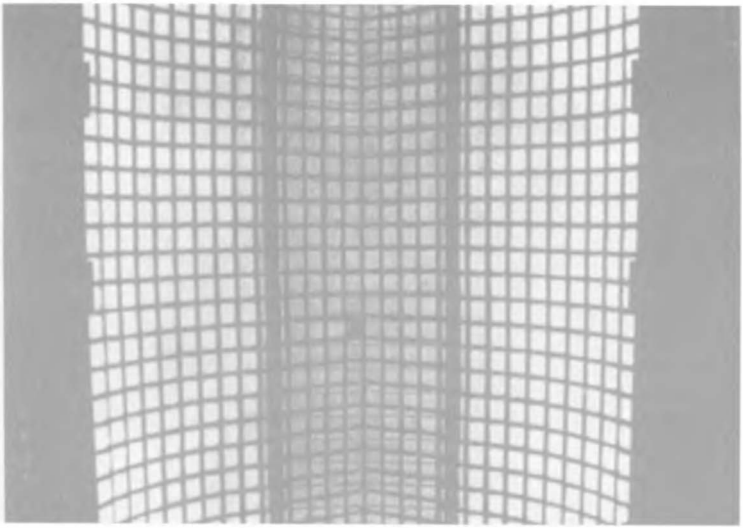
1930'larda Philip Johnson'ın minimalist mimarisi, Le Corbusier tarzında, mimari modernizmin özelliklerinin tanımlanmasına yardımcı olmuştu. 1970'lerin sonuna gelindiğinde "postmodernizm"in klasik örnekleri olan Johnson'ın gökdelenlerinde tarihteki üsluplara göndermede bulunan süslü çatılar bulunuyordu. Burada Chippendale mobilyasının karakteristik eğim ile çeşitli tarihsel çağlara ait birbiriyle çelişen üslupları birleştirmişti. Zemin düzleminde AT&T binası pasaj üslubunun cam mimarisini benimsemiştir (sağda). Fotoğraf © Danielle Moretti.

Modernlik-öncesi:

Erken dönem on dokuzuncu yüzyıl modası hakkında: "'Daha önce hiç sunulmamış bir şey görüyoruz: daha önceden evlendirilemeyeceği düşünülen üslupların evliliği [...]'" (V, s. 283).

On dokuzuncu yüzyıl iç mekânı hakkında: "Üsluptaki değişimler: Gotik, Acem, Rönesans, vs. Yani: Burjuva oturma odasının iç mekânına Caesera Borgia'nın ziyafet salonu eklenmiş; ev kadınının yatak odasından Gotik bir şapel zuhur ediyor; evin beyinin çalışma odası gökkuşağı gibi, adeta bir Acem şeyhinin odasına dönüştürülmüş. Bu tür imgeleri bizim için sabitleyen fotomontaj söz konusu kuşakların en ilkel algı biçimine tekabül etmektedir" (V, s. 282).

Mimari hakkında: "'Sonraki dünya fuarlarının arkitektonik veçheleri: 'birbirine en karşıt beğenileri [Gotik, Şark, Mısır ve klasik Yunan] en çeşitli geometrik biçimler içinde evlendirmek'" (V, s. 264).



St. Hubert Galerileri, Brüksel, ilk anıtsal pasaj inşası, on dokuzuncu yüzyılın ortaları. Fotoğraf © Johann Friedrich Geist.



AT&T binası, anıtsal pasajın zeminden ayrıntılı görüntüsü. Fotoğraf © Daniel Moretti.

Pasajlar şunu savunur: Kapitalizm çağını biçimci "modernizm" ve tarihsel açıdan eklektik "postmodernizm" diye ikiye ayırmak bir anlam ifade etmez, çünkü bu eğilimler zaten sınai kültürün başından beri var olmuştur. Paradoksal dinamikler olan yenilik ve tekrar, basit bir biçimde kendilerini yeniden tekrar ederler.

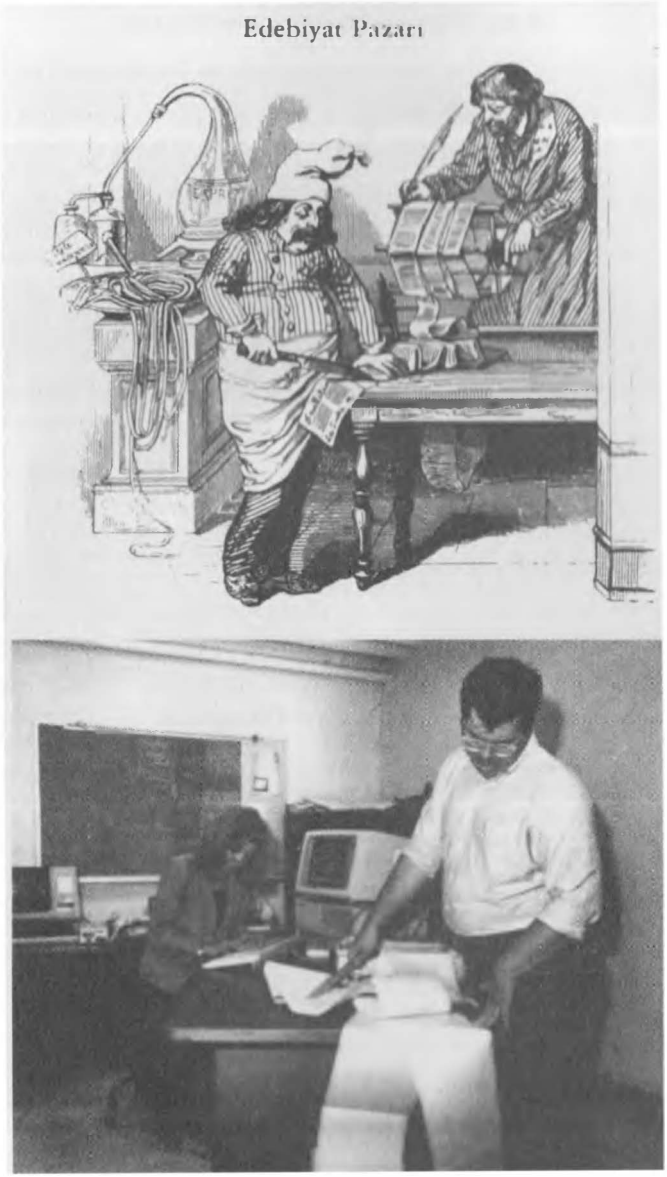
Modernizm ve postmodernizm kronolojik çağlar değil, sanat ile teknoloji arasında yüzyıla yayılan mücadeledeki siyasal konumlardır. Nasıl ki modernizm toplumsal işlevle estetik biçimin uzlaşmasını öngörerek ütopyacı özlemi ifade ediyorsa, postmodernizm de bunların özdeş olmadığını kabullenir ve fantaziyi canlı tutar. Dolayısıyla her iki konum da ancak kısmi bir hakikati temsil eder; meta toplumunun çelişkileri aşılmadığı sürece bunların her biri "yeniden" ortaya çıkacaklardır.

Medya Starları: Politika ve Eğlence Endüstrisi

Sefiller Reagonomik

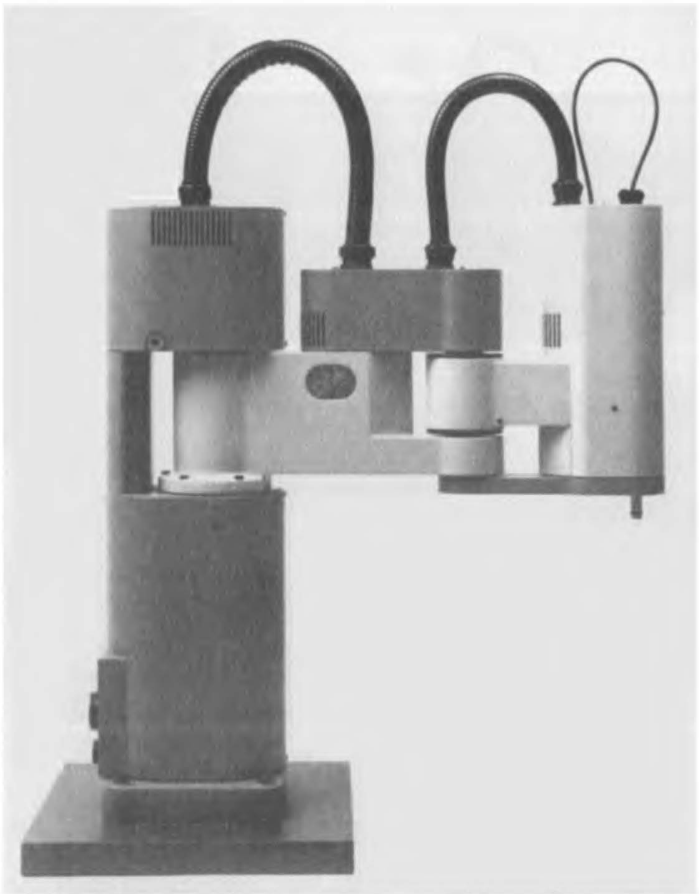


Fotomontaj © Michael Busch ve Leslie Gazaway.



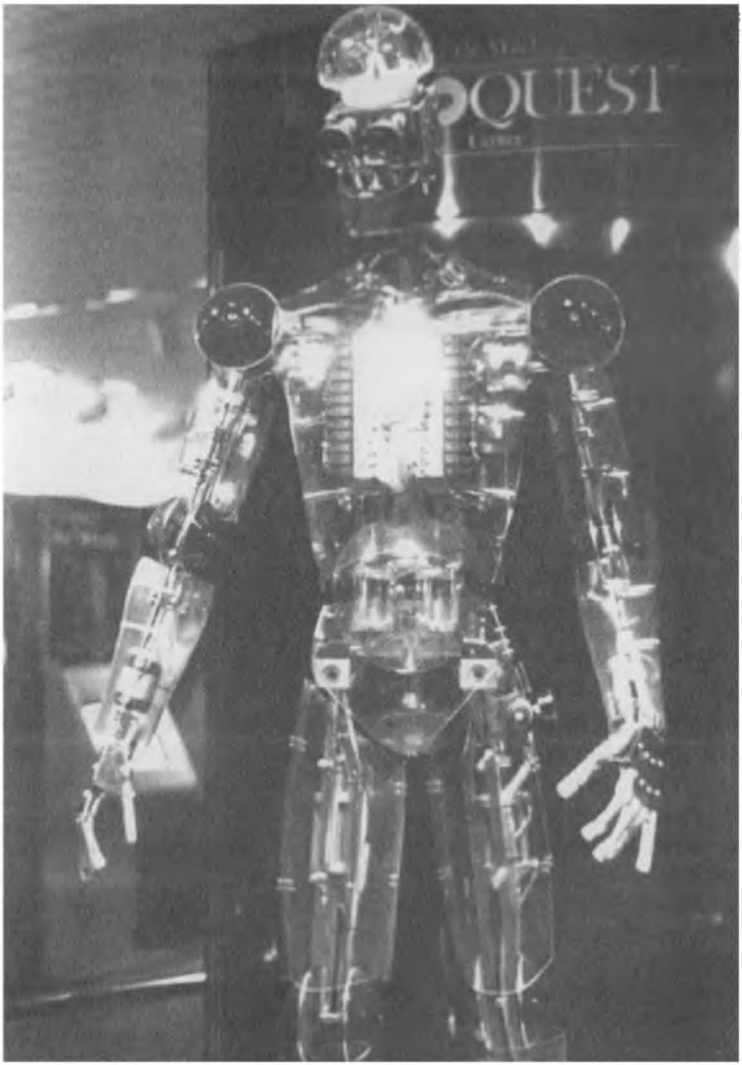
Üstte: Grandville, *Un autre monde*, 1844. *Altta*: Fotoğraf © Joan Sage, 1988.

Robot Tasarımında Dönüm Noktası



IBM, 7575 Robot, Tasarım: Randall Martin, 1987 IDEA makine ödülü. IBM'in izniyle.

Robotların Kök-biçimi



"Gor-don", insan biçimli robotların uzun dizisinde en sonuncu. "InfoQuest Center"da kendi bilgisayar yazılımını açıklıyor, AT&T Binası, New York. Fotoğraf © Danielle Moretti.

Çocukların Alımlayışı



Üstte: Seyyar satıcılar bir Paris pasajının dışında oyuncak satıyor, 1936. *Miroir du monde.*

(Altta) "Gor-don" AT&T InfoQuest Center'da çocuklarla konuşuyor, 1988. Fotoğraf: Danielle Moretti.

Otomatlar



Fotoğraf © Grant Kester.

Mekanik oyuncaklar burjuva kültürünün bir buluşuydu. On dokuzuncu yüzyılda bu otomatlar yaygındı. 1896 gibi geç bir tarihte bile "oyuncak motifi toplumsal açıdan kritik bir anlama sahipti. Dolayısıyla: 'Bu otomatların ve oyuncakların nasıl mide bulandırdığını, bu toplumda tümüyle doğal bir varlıkla karşılaştığında insanın nasıl rahat bir nefes aldığını tahmin bile edemezsiniz'" (V, s. 848). İroniktir, oyuncaklarla oynamak, ilk başta, çocukların yetişkinlerin toplumsal ilişkilerini öğrenme tarzıyken, şimdi şeyleştirilmiş davranışları öğrenmek için bir talim alanı haline gelmiştir. Küçük kızların hedefi şimdi bir "oyuncak" olmaktır. Bu tersine dönüş Marx'ın kapitalist-sınai üretim tarzının temel özelliği olarak gördüğü şeyin iyi bir örneğidir: İnsanlığın doğallaştırılması ve doğanın insanileştirilmesi vaadiyle gelmiş olan makineler, bunun yerine her ikisinin de mekanikleşmesine yol açmaktadır.

Olgu ile Kurmaca Arasındaki İnce Çizgi

NEW YORK TIMES, PAZAR, 20 KASIM 1983

Bir avuç küçük laboratuvar yeni alanın değişen teknolojileriyle boğuşuyor.

N. R. Kleinfield

Son teftişle görevli bir kadın duvara monte edilen kitaplık raflarına benzeyen, arka tarafına bilemediğimiz bir nedenle parlak bir kapı tokmağı sokulmuş bir şey tutmuştu elinde. Aslında bu yapay bir kalçaydı. Orada çalışan bir işçi, raftan ince musluğa benzer bir şey çıkartarak, "Alın size bir omuz," dedi. "Sanırım bu da bir bilek."

Burası Rutherford, New Jersey, Howmedica Inc.'teki yapay uzuvlar fabrikası — biyonik adamın gerçek-yaşam dünyasına geniş çaplı yolculuğun pek çok durağından biri. Burada kalçalar yapıyorlar. Dizler. Omuzlar. Birkaç bilek, dirsek, ayak bileği, topuk, başparmak. Ara ara bir çene.

Esasen parçalar krom-kobalt alaşımından üretiliyordu. Howmedica'nın başkan vekili David Fitzgerald, "Bazı cerrahlar bu şeylerin bir tür halıcıda yapıldığını düşünüyorlar," yorumunda bulunuyor. "Uzay çağı malzemeleri kullanıyoruz. İstesek jet uçaklar için fan pervanesi üretebiliriz." Şaka yapmıyordu. Kalçalar ve dizler için kullanılan malzeme fan pervaneleri yapmak için havacılık ve uzay sanayiinde kullanılıyor.

Pek çok uzuv birkaç boyda geliyor, hırkalar gibi: küçük, orta boy, büyük, battal boy. Kendi boyutuna göre uzuv bulması zor olanlar için ısmarlama reyonu var. Orada biri korkunç derecede büyük bir diz üzerinde çalışıyor. Bir başkasına da Goodyear için bir iş tahsis edilmiş. Lastikçiler geçenlerde bir yüzgecini köpekbalığına kaptırmış dev bir deniz kaplumbağasına rastlamışlardı. Howmedica yapay bir deniz kaplumbağası yüzgeci üretebilir miydi? Yani, neden olmasın?

Ismarlama bölümünde çalışanlardan biri, "Ünlüler için bazı şeyler ürettik," dedi. "Bizim kalça kupalarımızdan biri Arthur Godfrey'de. Bir gangster için kafatası tabağı yaptık. Casey Stengel'in kalçasını yaptım. Yine Casey için üzerinde aynı türde kalça olan bir küllük yaptım. Seviyorum bunu [...]."

Sanayi ziyadesiyle amorf bir niteliğe sahip. Satışlar ve kâr rakamları sıkı sıkıya korunuyor; her ne kadar idareciler bedeni çoğaltmaya ayrılan paranın yüklü olduğunu kabul ediyor olsalar da. Bedenin tüm uzuvlarının tahmini satışlarını hesapladığımızda rakam 1 milyarı aşıyor. Milyarlarca fazlası geleceğin havuçları.

Bir yöneticinin ifadesiyle, "Herkes potansiyel bir müşteri. 70 ya da 80 yaşına kadar yaşarsanız, o zaman içinizden bir şeylerin gideceği yüksek ihtimal. Mesela yarın kalçanız gidebilir."

Üçüncü öneri uzun erimli ve çok daha esaslıydı. *Ectogenesis*, protez ve genel *transception* savunuluyordu. İnsandan yalnızca güzel bir şekilde duraplast içine yerleştirilmiş beyin kalacaktı; soketlerle, tıkaçlarla, kopçalarla teçhizatlı bir küre. Ve atomik pillerle çalışacak — dolayısıyla artık fiziksel olarak fuzuli olan besinlerin yenmesi yalnızca uygun şekilde programlanmış yanılsama yoluyla gerçekleşecekti. Beyin kabı uzantılarla, makinelerle, araçlarla, vs. bağlanabilir. Bu protezleştirme süreci yirmi yıla yayılacak, ilk on yıl için kısmi ikameler zorunlu olacak, tüm gereksiz organlar evde bırakılacak; örneğin tiyatroya giderken kişi cinsel ilişki ve dışkı modüllerini çıkartıp odasına asacak [...]. Kitlesel üretim, pazarı kişiye uygun hazırlanmış iç parça ve aksesuarlarla —iç demiryolları için beyin rayları da dahil— dolu tutacak. Bunlar kafaların odadan odaya kaymasını sağlayacak — masum bir eğlence."

—*Futurological Congress* (Gelecekbilim Kongresi). Stanislaw Lem'in bilimkurgu romanından alınma, 1971.

Öngörü Niteliğindeki Arkaik Nesneler: Feminizmin Kök-biçimleri



Teknoloji devrimi bağlamında ütopik Amazon kadını imgesi yeni bir anlamla geri döner. Bu, teknolojinin hem doğayı hem de insanlığı özgürleştirme kapasitesine işaret eder.

Yıkıntı Olarak İstek İmgesi: Ebedi Geçicilik

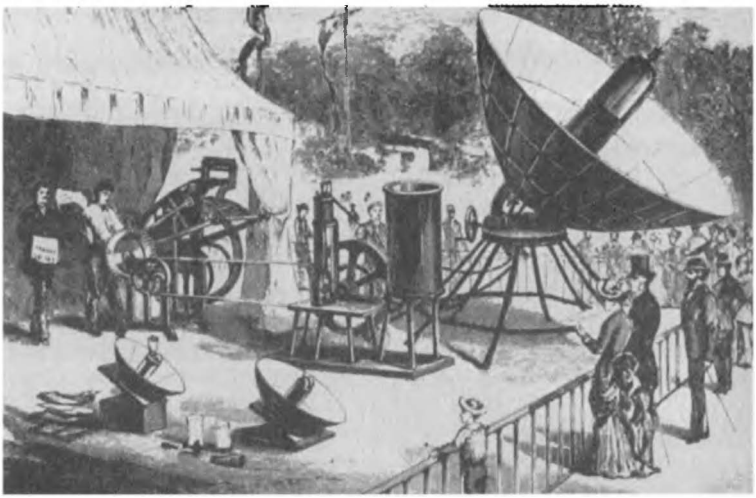
"Hiçbir ölümsüzleştirme biçimi mumdan figürlerin sağladığı geçici ve moda biçimler kadar şaşırtıcı değildir. Bunları gören herkes, tıpkı André Breton gibi [*Nadja*, 1928], Graviu Müzesi'nde, locanın köşesinde jartiyerini düzelten kadına kalbini kaptırır" (V, s. 117).



Balmumu heykel, Gravin Müzesi, 1984. Fotoğraf © Susan Buck-Morss.

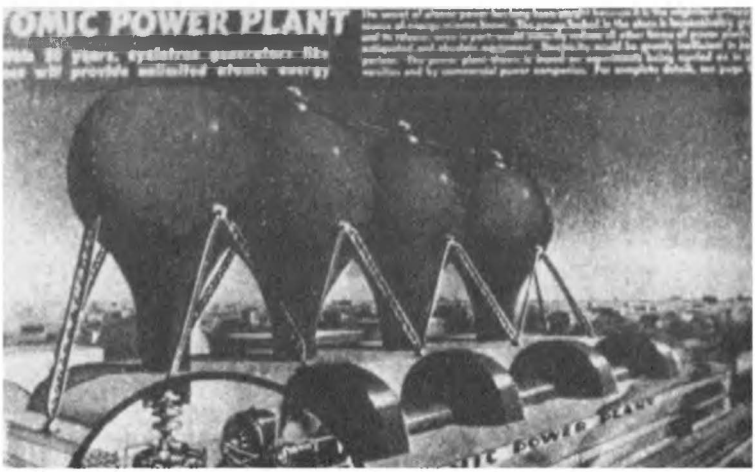
Hem Breton'un hem de Benjamin'in inanmakta güçlük çektiği mumdan kadın, yaklaşık yarım yüzyıl önce olduğu gibi, bâlâ jartiyerini düzeltiyor. Geçici eylemi zamanda dondurulmuştur. O değişmezdir, organik çürümeye meydan okur. Fakat kıyafeti küllüdür; şekli ve saçı artık modaya uygun değildir; açıkçası yaşlanmıştır.

Gerçekleştirilememiş potansiyel



Güneş enerjisiyle çalışan matbaa, Abel Piffre tarafından 1880'de inşa edildi. O yıl Jardin des Tuilleries'de düzenlenen bir sergide *Solar Journal* dergisinin 5,000 nüshasını bastı.

Gerçekleşmiş Kurgu

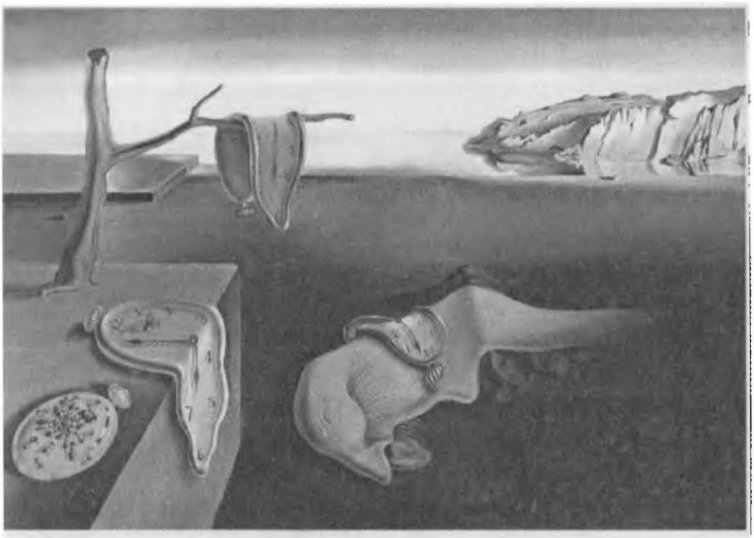


Nükleer Güç, bilimkurgu dergisi *Amazing Stories*'den, Ekim 1939. Resim © F. R. Paul.



"Yalnızca avcı ve göçebe insanlar burada yaşamlarını sürdürebilir. Bir zamanlar büyük önemi olan kuzey şehirleri boşaltılmıştır. Nüfus güneye akmaktadır." Resim © Frank R. Paul, Bruno Burgel'den, "Kozmik Bulut", *Wonder Stories Quarterly* 3 (Güz 1931): 6. (Frank R. Paul, Forrest J. Ackerman, Hollywood, California vakfının izniyle yayımlanmıştır.)

Belleğin Dayanıklılığı

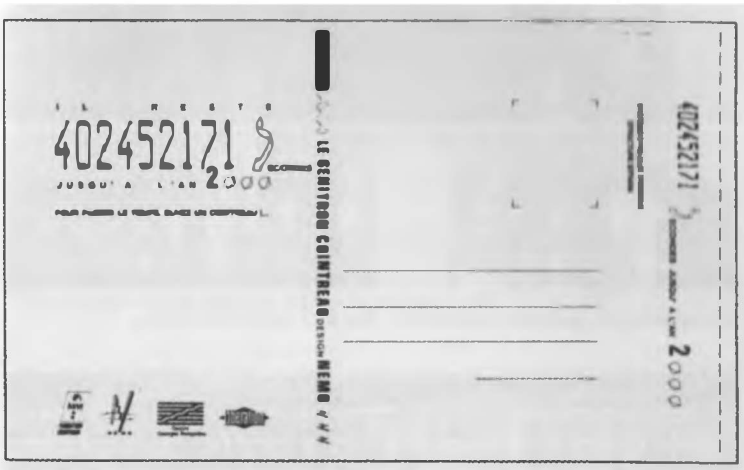






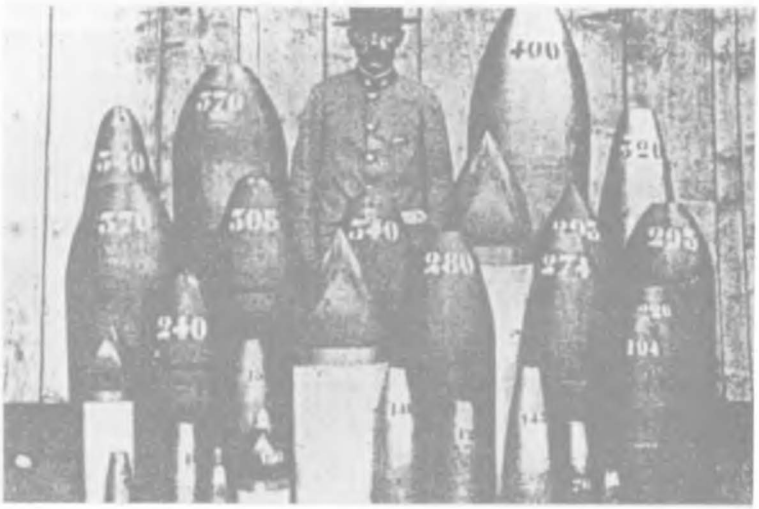
Üstte: "Belleğin Dayanıklılığı", 1931. Salvador Dali resmi. Ketenbezi üzerine yağlıboya, 9.5 x 13". Koleksiyon, The Museum of Modern Art, New York. Anonim. *Altta*: 9 Ağustos 1945. Solda: Saat üzerindeki eller atom bombasının Hiroşima'ya çarptığı zamanı göstermektedir, sabah 8:15 (Peace Memorial Müzesi, Hiroşima). Sağda. Bir saat Nagazaki'deki bombalama ânını göstermektedir, sabah 11:02 (Atom Bombası Malzemeleri Merkezi, Nagazaki).

Boş Zaman

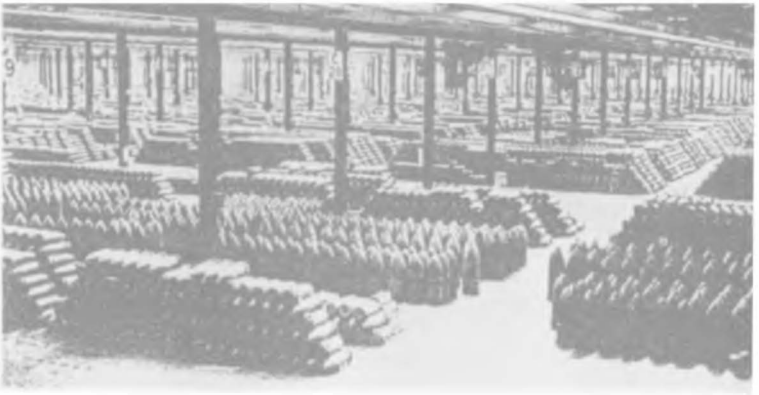


2000 yılına kadar kalan saniyeleri gösteren, Paris'te Centre Pompidou'nun dışındaki bir zaman makinesinden çıkma bir kartpostal — "Zaman geçirmek için portakal likörü için!" (Bahar, 1987).

"Moda: Ölüm Bey, Ölüm Bey!" (V, s. 110)



Presentation de quelques nouveautes – Bazı yeni ürünlerin sunumu.



Magasin de Nouveauté – Yeni Ürünler Mağazası.

Moda "yeni olan"ın, "her zaman aynı olan"ın kitlesel üretilen biçimi içinde "ebedi tekrarı"dır (I, s. 667).

Silah teçhizatlarındaki son modaları gösteren bu fotoğraflar 1911 yılında silahlanmanın arkasındaki mali çıkarları ortaya sermek ve Birinci Dünya Savaşı olasılığına dikkat çekmek için yayımlandı. 1933'te bu mali çıkarların devam ettiğini göstermek ve olası İkinci Dünya Savaşı'na dikkat çekmek için *Crapouillot*'nun silahlanmaya ilişkin özel sayısında yeniden yayımlandı.

"Felaket demek olan kayıtlı bir gelenek var" (V, s. 591).

"'Bu şekilde sürüp gitmesi' felaketin *ta kendisidir*" (V, s. 592).

Notlar

Birinci Kısım: Giriş

1. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Bütün Eserleri), 6 cilt, hazırlayan: Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser, Theodor W. Adorno ve Gershom Scholem'in yardımlarıyla (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972–), cilt V: *Das Passagen-Werk*, hazırlayan: Rolf Tiedemann (1982), s. 83 (A1, 1). Benjamin'in *Gesammelte Schriften*'inden yapılan alıntılar bundan sonra cilt numarasına göre verilecek (I-VI). Alıntılarda kendi koyduğum üç noktaları Benjamin'inkilerden ayırmak için köşeli ayraç içinde verdim: [...].
2. V, s. 83 (A1, 1).
3. Benjamin'den Gershom Scholem'e Mektup, 15 Mart 1929, V, s. 1091.
4. Pasajlar projesinin "bir tarih bilinci teorisini" cisimleştirmesi amaçlanıyordu. "Heidegger'i orada, yolumun üzerinde bulacağım; ikimizin tarihi tasavvur etme konusundaki çok farklı tarzlarımız arasındaki bağlantılandırıcı şoktan hayat dolu bir şeyler bekliyorum" (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Ocak 1930, V, s. 1094).
5. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 23 Nisan 1928, V, s. 1086.
6. İlk notlar (1928-29), V, s. 1045 (a°, 3).
7. Bu deyiş Adorno'ya ait (bkz. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 6 Kasım 1934, V, s. 1106).
8. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 30 Ocak 1928, V, s. 1083.
9. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 23 Nisan 1928, V, s. 1086.
10. Benjamin "*Passagenarbeit*" terimini ya da kısaca "*Passagen*"i kullanmıştır. "*Passagen-Werk* başlığı Benjamin'in toplu eserlerinin editörleri tarafından konmuştur.
11. Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, hazırlayan: Karen Ready ve Gary Smith (Londra: Faber & Faber, 1982), s. 135.
12. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 24 Mayıs 1928, V, s. 1086.
13. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 30 Kasım 1928, V, s. 1089.
14. Tiedemann'ın açıklayıcı notları Pasajlar'ı okumak için olmazsa olmaz önemdedir. Theodor Adorno gibi yetkin bir okur bile bu notlar olmaksızın malzemeyi çözememiştir (bkz. V, s. 1072-73). *Pasajlar* üzerine çalışmış olan herkesin kolaylıkla görebileceği gibi, Tiedemann'ın editörlük çalışmasına çok şey borçluyum.
15. Bunlar arasında kendi eserimi de sayıyorum: *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977). Benjamin hakkındaki en iyi dü-

şünsel biyografiler için bkz. Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982), Bernd Witte, *Walter Benjamin* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985) ve Julian Roberts, *Walter Benjamin* (Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press, 1983).

16. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, s. 704.

1. Zamansal Kökenler

1. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, I, s. 226.
2. Scholem evliliklerini ayakta tutan şeyin Benjamin'in "büyük alaka gösterdiği" oğlu Stefan, ekonomik ihtiyaçlar (Dora en kötü enflasyon yıllarında çevirmen olarak aileye destek olmuştu), ortak Yahudi geçmişleri ve Berlin'deki ortak arkadaş çevreleri olduğunu söyler. Bu arkadaşlarının çoğunu asimile olmuş (Scholem'in kendi Siyonizmi bir istisnaydı) Yahudiler oluşturuyordu ve bunlar siyasal açıdan değil, daha ziyade kültürel açıdan radikaldiler. Buna rağmen Nisan 1921'e gelindiğinde, "Walter ve Dora'nın evliliğinin çatırdadığı iyice ortaya çıktı." Boşanmalarına kadar geçen dokuz yılda bu durum değişmeden kaldı; tek değişiklik Walter'in uzun yolculukları ve bazı dönemlerde ayrı odaya çıkmasıydı" (Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, hazırlayan: Karen Ready ve Gary Smith, Londra: Faber & Faber, 1982, s. 93-4).
3. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 85 (ayrıca bkz. *a.g.y.*, s. 54). 1923 güzünde (bu olayda bir anlam bulmaya çalışanlar açısından) "Benjamin'in babası ciddi derecede hastalanmış ve sağ ayağını kesmek zorunda kalmışlardı" (*a.g.y.*, s. 121). 1924'te Benjamin Napoli Müzesi'nde Rilke'nin aynı adlı şiirine esin kaynağı olan arkaik Apollo gövdesini gördü (*a.g.y.*, s. 64). Çok geçmeden "torso" başlıklı bir aforizma kaleme aldı: "Ancak kendi geçmişini, zorlama ve ihtiyacın canavarca ürünü olarak görmesini bilen biri, içinde yaşadığı anda o geçmişten bütünüyle yararlanabilir. Zira yaşanmış olan olsa olsa taşınırken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Ondan geriye yalnızca, insanın kendi geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır." (*Einbahnstrasse*, IV, s. 118; *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 71).
4. Benjamin'den Scholem'e Mektup, I, s. 875.
5. Enflasyon babasının mali durumunu feci etkilemişti. Benjamin babasının baskısından ötürü, en büyük erkek çocuk olarak, bir bankada çalışmak zorunda kaldı (bkz. Gary Smith'in mükemmel bir araştırmanın ürünü olan denemesi, "Benjamins Berlin", *Wissenschaft in Berlin*, hazırlayan: Tilmann Buddensieg ve diğ., Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987, s. 101).
6. O dönemde Scholem günlüğüne şu notu düşmüştü: "Eğer bir gün Benjamin önemli bir yerde felsefe dersi verirse, bir Allahın kulu onu anlamayacak. Ama yaftalama yerine gerçek *sorgulama* olsaydı dersler muazzam olurdu" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 34).
7. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 79.
8. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 31 Ocak 1918, Walter Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978), cilt 1, s. 169 (ayrıca bkz. s. 171).

9. Benjamin'in kimi tuhaf akademik beğenileri vardı. Neo-Kantçı Heinrich Rickert ve Hermann Cohen gibi görece daha fazla kabul gören çağdaş filozofları ya da Husserl ve Heidegger gibi fenomenologları reddederken, Franz von Baader'i "Schelling'den daha etkileyici" bulduğunu (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 22) ve "gnostik Hıristiyan" Florens Christian Range'ye (*a.g.y.*, s. 115-7) ve Yahudi mistik Franz Rosenzweig'e (*a.g.y.*, s. 138) müthiş bir hayranlık beslediğini söyler. 1916'da Münih'teyken grafolojiyle ilgili yazılarını "çok etkileyici" bulduğu *Lebensphilosoph* Ludwig Klages ile birlikte çalışmayı umut etmiş, ama Klages İsviçre'ye gittiğinden bu isteğini gerçekleştirmemişti (*a.g.y.*, s. 19-20). Ne var ki Benjamin'in öğrencilik yıllarında bile, hiçbir zaman bir profesör kendisine akıl hocalığı yapmamıştı. Entelektüel dürtü esasen arkadaşlarından kaynaklanıyordu (arkadaşları onun "deha" sından her defasında etkilenmekten kendilerini alamıyorlardı). Benjamin'in en yakın arkadaşlarından biri olan Scholem şunu anımsar: "Felsefe hocalarını pek ciddiye almıyorduk [...]. Akademik yıldızlara bakmadan biz kendi yıldızlarımızı takip ediyorduk" (*a.g.y.*, s. 21).
10. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 10 Mayıs 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 244-5. Napoli'deki ünlü felsefe profesörü Benedetto Croce "toplantıda hazır bulunmuş, fakat dikkat çekecek derecede uzak bir yerde durmuştu" (*a.g.y.*, s. 344).
11. Benjamin'in Frankfurt *Institüt für Sozialforschung*'daki müstakbel iş arkadaşlarına gelince, henüz Horkheimer, Löwenthal ya da Marcuse ile bir bağı yoktu ve kendisinden on bir yaş küçük olan Adorno ile ortak arkadaşları Siegfried Kracauer aracılığıyla 1923'te yeni tanışmıştı. Adorno Benjamin'den aldığı ilk izlenimi, "karşıma çıkan en değerli insanlardan biri" diye anlatır (Theodor W. Adorno, "Erinnerungen", *Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, s. 70).
12. Benjamin'in öğretmenlik yapmaya gönlü yoktu. Öğrencilerin ve eğitmenlerin "kendi zamanına katil gibi saldıracak"larından korkuyordu (Benjamin' den Scholem'e Mektup, 19 Şubat 1925, *Briefe*, cilt 1, s. 373). Adorno şöyle yazar: "İçindeki antikacı tıpkı sigorta şirketlerine çekildiğini hisseden Kafka kadar ironik bir tarzda akademik yaşama çekildiğini hissediyordu" (Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber, Londra: Neville Spearman, 1967, s. 232).
13. En önemli eserleri Goethe'nin *Wahlverwandschaften*'i hakkında bir inceleme ve "Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı" (I) hakkında bir tezdi.
14. "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti" 1928'de *Tek Yönlü Yol*'da (*Einbahnstrasse*) yayımlanmadan önce birkaç kez gözden geçirilmişti. Benjamin'in editörü bunları şu şekilde kısımlara ayırmıştır:
    - M^1 = Güz 1923'te (başlıksız) Scholem'e sunulan elyazması.
    - M^2 = "Önceki, çok daha geniş bir elyazması" (IV, s. 907), başlığı "Orta Avrupa'nın Durumunun Analizine yönelik Düşünceler": IV, s. 916-28.
    - J^7 = 1927 Felemenkçe versiyonu, M^1'de ve *a*'da (hangi kısımların hangi kaynakta olduğu söylenmez) bulunan farklı tarzda düzenlenmiş kısımlar ve yeni yazılmış (başka bir yerde yayımlanmamış) bir önsözün Almanca çevirisi de vardır: IV, s. 935.
    - *a* = *Einbahnstrasse*'de 1928'de yayımlanan metinler: IV, s. 85-148.

Bu revizyonlar Benjamin'in 1923-28 arasında Marx'a yönelişini belgelediğinden. aşağıda "İmparatorluğun Panoraması: Alman Enflasyonunda Bir Gezinti"den alınan kısımlar yayımlandıkları özgül versiyona göre adlandırılacak ve 1928'deki son versiyon (*a*) ile arasındaki farklılıklar belirtilecektir. Bu sayede Benjamin'in metne Marksist bir yönelim katmak için metinde ne denli —aslında ne denli az— değişiklik yapması gerektiği (ve dolayısıyla daha 1923'te bu yönelime ne kadar yakın olduğu ya da başka bir açıdan, kendisinin gevşek Marksizm yorumunun önceki düşüncelerine ne denli uyduğu) anlaşılabilmektedir.

15. "İnsanın kendi varoluşunun güçsüzlüğünü ve dahil olmuşluğunu en azından yetkin bir değerlendirmeye tabi tutmak yerine, ki böylece varoluşumuzu evrensel hezeyan ortamından koparmak mümkün olabilir, kişisel varoluşumuzun itibarını kurtarmaya yönelik körce bir kararlılık galebe çalıyor her yerde" ("İmparatorluğun Panoraması" [M²], IV, s. 928. *Einbahnstrasse* (*a*) ile özü itibarıyla aynıdır, IV, s. 98).
16. "İmparatorluğun Panoraması" (M¹), IV, s. 928. *Einbahnstrasse* (*a*) ile özü itibarıyla aynıdır, V, s. 94-5, sadece önemli bir değişiklik olarak son cümledeki "milyonlar"ın yerine "sınıflar" (*Schichten*) geçmiştir. Fakat M¹'in devamında (1923) şaşırtıcı şekilde *a*'da (1928) atlanmış olan "devrim"e açık bir gönderme yapıldığını belirtelim. "Ezilen insanlar"ın "kendi otoriteleri" ile, "sahici bir özgürleşme anlayışı" oluşturarak "devrim fikri sayesinde bu tür bir istikrarın kalıcılığına zamansal bir sınır koyabileceklerini" kabul eder. "Fakat bu tür niyetler burjuva konuşma tarzına uzaktır. Çöküş sürecini dizginlemeye çalışmak bile akıllarına gelmez [...] çünkü tam da bir toplumun ya da bir ulusun çözülüşünü otomatikman eski haline geri dönecek istisnai bir durum olarak görürler (oysa tarih tam tersini söylemektedir)" (M¹, IV, s. 928-9).
17. M¹, IV, s. 935. *Einbahnstrasse* (*a*) ile özü itibarıyla aynıdır, IV, s. 96.
18. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 119.
19. 1915'ten "en azından" 1927'ye kadar "dinsel alanın Benjamin açısından temele dair bir şüpheden tümüyle uzak, merkezi bir önemi vardı [...] Tanrı onun açısından gerçekti [...]" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 56). Ayrıca bkz. 7. Bölüm.
20. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 116.
21. Siyonizmle ilk tanıştığında (1912) Benjamin'in şöyle bir konumu vardı: "'En iyi Yahudiler bugün Avrupa kültüründeki değerli bir süreç ile bağlantı içindedirler [...]'"; "'[...] kültürel bilincimiz *ideal olarak* bizi kültür kavramını insanlığın herhangi tek bir kısmıyla sınırlamaktan men etmektedir'"; "'kültürel Siyonizm [...] Yahudi değerlerini *her yerde* tespit etmekte ve bunlar için çalışmaktadır. Burada kalacağım ve kalmam gerektiğine inanıyorum.'" Benjamin'in Ludwig Strauss'la olan yazışmalarından alınan bu kısım (Kudüs'te Yahudi Ulusal ve Üniversite Kütüphanesi'ndeki Strauss koleksiyonunda bulunmaktadır) Anson Rabinbach'ın "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism" adlı (Scholem'in Benjamin'in ilk Museviliği hakkındaki izahını düzelten ve değiştiren) önemli makalesinde tercüme edilerek alıntılanmıştır: *New German*

Critique, 34 (Kış 1985): 78-124 (bkz. s. 94-7). Rabinbach haklı olarak şu sonucu çıkarmaktadır: Benjamin açısından Siyonizm "*yalnızca* fikirler alanında kaldığı sürece —siyasetin değil, kültürel evrenselliğin ütopik bir vaadi olarak— bir alternatifti" (*a.g.y.*, s. 98). Benjamin ile Strauss'un yazışmasının bir kısmı, II, s. 836-44'te bulunabilir.

22. Scholem Benjamin'le 1916'da yaptığı bir görüşmeyi aktarır. Bu konuşmada "Filistin'e gitmenin bir görev olup olmadığı ilk kez tartışılmıştı. Benjamin benim savunuculuğunu yaptığım 'tarımsal Siyonizm'i eleştirmiş ve siyonizmin kendisini üç şeyden kurtarmak zorunda olduğunu söylemişti: 'tarım yönelimi, ırkçı ideolojisi ve [Martin] Buber'in "kan ve deneyim" argümanları'" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 28-9). Scholem Buber'in o dönemde ilerlemekte olan "savaş 'deneyimi' denen şeye" karşı olumlu bir tutum takındığını söyler (*a.g.y.*, s. 7), oysa Benjamin (hastalık numarası yaparak) askerlik hizmetinden kurtulmayı başarmıştı. Ne var ki Scholem onun "özel olarak bu savaşa" karşı çıktığında ve ideolojik görüşleri bakımından pasifist olmadığında ısrar eder. "Bu onun tarzı değildi" (*a.g.y.*, s. 214-25).
23. Benjamin, aktaran Scholem, *Walter Benjamin*, s. 122.
24. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 122.
25. Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, haz.: Hildegaard Brenner (Münih: Regner & Bernhard, 1971), s. 431.
26. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 7 Temmuz 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 351.
27. Bkz. Benjamin'in bu dönemdeki yazıları, özellikle de I, s. 7-104; ayrıca Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982), s. 4-13.
28. Scholem'e göre Benjamin genel olarak "günlük siyasal meseleleri konuşmaktan büsbütün nefret ederdi" (*Walter Benjamin*, s. 23). Benjamin o dönemde hâlâ proletarya diktatörlüğü fikrini reddediyordu: "Şunu söyleyebilirim, Rusya'da büyük ölçüde Sosyal-Devrimci Parti'ye sempati duyuyorduk [...]" (*a.g.y.*, s. 78). Keza Macaristan'da 1919'daki Sosyalist Devrim girişimi hakkındaki görüşleri: "Macar Sovyet cumhuriyetini çocukça bir sapma olarak görüyordu ve onu ilgilendiren yegâne şey Bloch'un en yakın arkadaşı olan Georg Lukács'ın akıbetiydi; o dönemde (yanlış bir bilgi nedeniyle) yakalandığından ve kurşuna dizilebileceğinden korkuluyordu" (*a.g.y.*, s. 80).
29. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 7.
30. 1927'de Benjamin şu gözlemde bulunuyordu: "Ben bugün otuz ile kırk yaş arasında olan kuşağa mensubum. Bu kuşağın entelijansiyası kuşkusuz tümüyle apolitik yetişme şansını elde etmiş son kuşak. Savaş en solda olan bu unsurları az çok radikal bir pasifizm kampına çekti [...]; [onun bu] radikalleşmesinin ardında savaştan ziyade, Alman Sosyal Demokrasisinin ne oldum delisi küçük-burjuva ruhundan ötürü başarısızlığa uğrayan Almanya'daki 1918 [Kasım] Devrimi var." "Bağımsız" olduğu iddia edilen entelijansiyanın, "ister bilinçli ister bilinçsiz olsun, sınıflardan birinin hizmetinde" çalışmakta olduğu 20'li yıllarda giderek daha açık hale geldi (VI, s. 781).
31. Benjamin'den Ludwig Strauss'a Mektup, 7 Ocak 1913, II, s. 842. Benjamin

Lacis'le tanıştıktan iki yıl sonra bile hâlâ aynı meyanda konuşmaktadır: "[...] Ben [...] komünist 'hedefleri' saçma ve gerçekleşmesi olanaksız görüyorum; ama bu insanı komünist eylemin değerini bilmekten zerre kadar uzaklaştırmıyor, çünkü bu eylemler komünist hedefleri düzeltir; çünkü anlamlı siyasal hedefler mevcut değildir" (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 29 Mayıs 1926, *Briefe*, cilt 1, s. 426).

32. Scholem Benjamin'in *Geist der Utopie*'yi okumaya zor dayandığını, yazılanların hepsini onaylamadığını söyler. Benjamin Bloch'un kimi yazılarına hayrandır; diğerleriyse onu "öfkeden deliye çevirmektedir" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 109). Benjamin'in Bloch'u nasıl algıladığı hakkında bkz. Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse", s. 109-21.
33. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 56.
34. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 13. Bu, Benjamin'in Scholem'le "bir tarihsel eserin gerçekten tarihi temel alıyorsa neye benzemesi gerektiği sorununu" tartıştığı erken tarihli bir konuşmasından (1915) alınmıştır (*a.g.y.*).
35. Tarih değil, maddi dünya anlamlıydı ve bu anlamda mistisizm ve hatta animizm Hegel'in felsefi soyutlamasına nazaran daha yeterli bir yorumlayıcı şema sunuyordu (ayrıca bkz. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 30-1).
36. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 37.
37. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 37.
38. Benjamin, aktaran Scholem, *Walter Benjamin*, s. 59 (ayrıca bkz. s. 13).
39. Ernst Bloch, "Erinnerung", *Über Walter Benjamin, mit Beitragen von Theodor W. Adorno et al.* (Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1968), s. 17.
40. Bkz. "Über Sprache Überhaupt und Über die Sprache des Menschen", I, s. 140-57 (Türkçesi için bkz. s. 508); ayrıca Benjamin'in erken dönem dil felsefesinin güçlüğüyle adı çıkmış yanı hakkında önceden mevcut olmayan materyal için bkz. VI (yayım tarihi 1986). Benjamin'in *Sprechphilosophie*'sini başarılı bir şekilde ele alan iki monograf için: Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1980) ve Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamin's* (Frankfurt am Main: Athenaüm, 1973). Ayrıca bkz. Benjamin'in dil teorisinin (tartışmalı) nihilist okuması (*Pasajlar*'da *place du Maroc* hakkındaki kısmın parlak bir okumasıyla sonlanmaktadır) için Michael W. Jennings'in yakın dönemde yazdığı harikulade kitabının üçüncü bölümü, *Dialectic Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism* (Ithaca: Cornell University Press, 1987), s. 82-120. Benjamin'in dil teorisi hakkında şu makalelerden çok şey öğrendim: Daniel Purdy, "Walter Benjamin's Blotter: Soaking up the Dialectical Image" (Cornell University, Alman Dili İncelemeleri Bölümü, 1986) ve Christiane von Bülow, "History, Metaphor, and Truth in Benjamin" (University of California, Irvine, İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü).
41. M[1], IV, s. 931.
42. *a.* IV, s. 97 (italikler bana ait).
43. Scholem (ne olduğunu tam olarak belirtmeden) değişiklikleri bu şekilde reddeder, *Walter Benjamin* içinde, s. 118-9.
44. "Değişim onun siyasal radikalleşmesinin düsturu olarak görülebilir" (yayın-

cının notu, Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings*, İng. çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: NLB, 1979, s. 34). Evet. Ama bir de şunu düşünün. 1927 gibi geç bir tarihte, "İmparatorluğun Panoraması"nın Felemenkçe tercümesinde (J^7) kuşkusuz Benjamin tarafından yazılmış "başka hiçbir versiyonda bir benzeri olmayan" (haz. notu, IV, s. 935) bir giriş vardır. Bu girişte ilahiyat ve siyaset (ve keza doğa ve tarih) imgeleri birleştirilmekte, hiç çaba harcamadan kolayca tek bir parça halinde kaynaştırılmaktadır: "Dört yıllık savaşın sonunda Almanya'da enflasyon başladı. Sekiz yıldır ortalığı kasıp kavuruyor, bir o ülkeyi vuruyor bir diğerini, ancak birkaç ay ya da hafta kesiliyor. Fakat tüm Avrupa'da egemen sınıf açısından bu aylar ve haftalar 'savaş-öncesi istikrarlı ilişkileri' yeniden kuracağını iddia etmeye devam etmesi için yeterli oluyor. Ama zaten savaşın kendisinin (onlar bunu unutmak istiyorlar) bu ilişkilerin istikrarlılaşması *olduğunu* —ve bunu delilik noktasına kadar taşıdığını— ve sonunun tam da bu ilişkilerin sonlanmasıyla çakıştığını, işte bunu anlamıyorlar. Onları kızdıran şey, sonu gelmeyen kötü havalar gibi, aslında ve hakikatte kendi dünyalarının çöküşüdür. Almanya'da yıllardır devam eden ekonomik durumun düşük barometre basıncı, ilk defa, bu göstergeden ötürü, yeni bir tufan düşüncesini akla getiriyor.

"Bu tufanı tetiklemek tarihin değil siyasetin işidir; bu iş vakanüvislere değil peygamberlere aittir" (J^7, IV, s. 935).

45. "[...] Dört yıl önce Museviliği bir düstur olarak görebilirdim. Şimdiyse bunu yapamam"; "Çünkü bana göre Musevilik hiçbir şekilde kendi içinde bir amaç değil, daha ziyade zekânın en saygıdeğer taşıyıcısı ve temsilcisidir" (Benjamin'den Strauss'a mektup, Kasım 1912, I, s. 838). Elbette aynısı Benjamin'in Marx'a yaklaşımı için de geçerlidir. Marksist "dogma"yı değil, komünizmin "tutum"unu (*Haltung*) "zorunlu" buluyordu (Benjamin'den Max Rychner'e mektup, 7 Mart 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 524).
46. 1 Mayıs 1927'de yazılan bu metin Benjamin'in "Moskauer Tagebuch"unun yayımlanmış bir versiyonunun giriş kısmı olarak düşünülmüştü" (VI, s. 782). Bu basım gerçekleşmedi.
47. "Programm eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 768. "Proletarya sınıf çıkarlarını genç kuşaklara çocukların etki altına alınabilirliklerini bastırmak için tasarlanmış bir ideoloji gibi haksız bir araçla taşıyamaz. [...] Proleter eğitimi çocuklara çocukluklarını doya doya yaşamalarını garanti ederek gösterir üstünlüğünü" (*a.g.y.*). Bu alıntılar Lacis ve Benjamin'in 1928'de birlikte yazdıkları proleter çocuk tiyatrosunun ardındaki felsefeye ilişkin bir açıklamadan alınmıştır. Lacis kendi anlayışını şöyle tarif ediyordu: "Çocukların oyun yoluyla uyandırılabileceği ve geliştirilebileceği kanaatindeydim" (Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 22) ve Benjamin Kapri'de "buna müthiş ilgi göstermişti" (*a.g.y.*, s. 25-6).
48. Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 43-4. Lacis şöyle devam eder: "O dönemde verdiği cevaplar benim için tatmin edici değildi. Barok tiyatrocular ile Ekspresyonistlerin dünya görüşleri arasında benzerlik görüp görmediğini ve bunların hangi sınıfsal çıkarları dile getirdiklerini düşündüğünü de sordum. Muğlak bir cevap verdi ve ardından şu sıralar Lukács okuduğunu ve materyalist estetike ilgi duymaya başladığını kabul etti. O dönemde. Kapri'dey-

ken alegoriyle modern şiir arasındaki bağı doğru kavrayamamıştım. Bugün geriye dönüp baktığımda, Walter Benjamin'in biçim gibi modern bir sorunu nasıl doğru algıladığını görebiliyorum. Daha 1920'lerde alegori 'Ajit-prop' piyeslerinde ve Brecht'in oyunlarında ("Mahagonny", "Das Badener Lehrstück vom Einverständnis") tümüyle değerli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkar. Batı'daki oyunlarda, örneğin Genet'de ve keza Peter Weiss imzalı çalışmalarda ritüel önemli bir faktördür" (*a.g.y.*, s. 44).

49. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 13 Haziran 1924. *Briefe*, cilt 1, s. 347. Benjamin Lacis'le tanışmasından (henüz ismini vererek olmasa da) ilk kez bu mektupta bahsetmiştir.
50. Bkz. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 22 Aralık 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 365.
51. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 22 Aralık 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 368.
52. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 22 Aralık 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 367.
53. I, s. 209.
54. I, s. 208.
55. IV, s. 85.
56. IV, s. 85.
57. IV, s. 85.
58. IV, s. 85.
59. "Risale Araplar'a özgü bir biçimdir. Dışı ayrışmamıştır, göze batmaz; eklemlenişi ancak avluda başlayan kimi Arap binalarının cepheleri gibi. Risalenin de eklem yapısı, dışarıdan görülmez; kendisini ancak içeriden bakıldığında ele verir. Bölümleri —eğer varsa— sözlü başlıklarla değil, numaralarla gösterilmiştir" (*Einbahnstrasse*, IV, s. 111; *SBA*, s. 65).
60. IV, s. 125.
61. M², IV, s. 917 (*a*'da değil).
62. IV, s. 109.
63. IV, s. 146.
64. Witte bunu "yirmilerdeki Alman avangard edebiyatının en önemli eserlerinden biri" diye nitelendirir (Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985, s. 65). Fakat teknolojik imgelerin egemenliğine karşın fütürist duyarlılıklardan mahrum olan bu eserde, modernist estetiğin içsel bir değere sahip olduğu iddiası bulunmamaktadır. Pankartların "hazır dili"ni benimsediğinde bile matbaacılıktaki devrimin kötü bir etkiye sahip olduğunu kabul eder (IV, s. 103). Ayrıca *Tek Yönlü Yol* kimi zaman açıkça Marksistken bile —Scholem bundaki "Marksist terminoloji" için hâlâ "uzaktaki bir tür şimşek" demektedir (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 34)— sınıf mücadelesinin tarih sahnesine modern bir mit —burjuva düşmanlarının sırtını yere getiren proleter kahramanlarının bir temsili— şeklinde yansıtılarak romantikleştirilmesine karşı uyarmaktadır: "Sınıf mücadelesi kavramı yanıltıcı olabilir. 'Kim kazanacak?' sorusunun yanıtlanacağı bir karşılıklı güç sınamasıyla alakası yoktur. [...] Sınıf mücadelesini bu şekilde düşünmek olguları romantikleştirmek ve bulandırmak olur. Çünkü burjuvazi savaşı kazansa da kaybetse de, gelişim sürecinde kendi sonunu hazırlayacak iç çelişkileri nedeniyle yıkılmaya mahkûmdur. Buradaki soru, çöküşünün kendiliğinden mi, yoksa proletarya aracılığıyla mı gerçekleşeceği. [...] siyasal müdahale, teh-

likeler ve zamanlama tekniktir — şövalyece değil" (IV, s. 122; *SBA*, s. 71). Burjuvazinin çöküşünün geri döndürülemezliği Benjamin açısından sadece bir olgunun ifade edilmesidir; fakat aynısı yeni kültürel biçimlerin ortaya çıkışı için de söylenmelidir; Benjamin proletaryanın hizmetinde bir mühendis olarak bunların ifade potansiyeliyle deneyler yapmaktadır. Böylece metinde modernist estetik de Marksist siyaset de belli bir işleve sahip olmakla birlikte, benzeş olarak sunulmazlar. Daha ziyade devrim geçirmiş iletişim araçları ile kültür üreticisi "müttefiktirler" — bunu çıkardığı edebiyat dergisi *Die Fackel*'de gazeteciliğin dil üzerindeki yozlaştırıcı etkilerini tek başına ele alan Viyanalı yazar Karl Kraus'a karşı eleştirisinde de dile getirir: "Kök-eski zırhı içinde, öfkeyle sırıtan bir Çin putu iki eliyle tuttuğu kılıcını savuruyor, o [Kraus] ise Alman dilinin yeraltı mezarlığının önünde savaş dansı ediyor [...] Onun bu dönüşümünden daha çaresiz ne olabilir? Onun insanlığından daha güçsüz ne olabilir? Basına karşı verdiği mücadeleden daha ümitsiz ne olabilir? Aslında ve hakikatte müttefikleri olan güçler hakkında ne biliyor ki?" (IV, s. 121).

65. Ayrıca bkz. I, s. 329-33.
66. "Hayvanlardan duyulan tiksintiye egemen olan, onlara dokunduğumuzda bizi tanıyacakları korkusudur" (IV, s. 90; *SBA*, s. 54).
67. Benjamin *Trauerspiel* incelemesinde Barok tiyatronun "en iyi parçaları"nı "tamir etmeye" çalışan "en güncel dramatik deneylere" (örneğin Ekpresyonizm) işaret eder; bu girişimleri "gerçekten de beyhude çabalar" olarak görüyordu (I, s. 390).
68. Benjamin, geleneksel olarak burjuvazinin müstahkem mevkii olan şehri, parça parça olmuş, dışarıdan anayollarla içeriden de yeni mimari "canavarlıklar"la kuşatılmış bir alan olarak tarif eder (IV, s. 100). Barok tiyatroda parça parça olan yıkıntıların merkezi önemi için bkz. I, s. 353-5.
69. "Karşılıklı konuşma özgürlüğü yitiriliyor. [... B]ugün bunun yerini başkasının ayakkabısının ya da şemsiyesinin fiyatına duyulan merak almış durumda. [...] Sanki insan bir tiyatroda tutsak edilmiş de, beğensin beğenmesin oyunu izlemeye ve aynı oyunu hiç durmadan kendi düşünce ve sözlerinin konusu haline getirmeye mahkûmmuş gibi" (IV, s. 98).
70. "Eşya sıcaklığını yitiriyor [...]. Donarak ölmemek için bu soğukluğu [insanlar] kendi sıcaklığımızla telafi etmek durumundayız [...]" (IV, s. 99).
71. Burada bir kez daha *Tek Yönlü Yol* bize *Trauerspiel* incelemesinin teorik açıdan ne sunduğunu göstermiş oluyor pratikte, yani geçiciliği deneyimlemenin farklı tarzları olarak alegori ile sembol arasındaki ayrım: "Sembolde ölüm dönüştürülür ve doğanın şekil değiştirmiş yüzü kurtuluş ışığında geçici olarak ortaya serilirken, alegoride kişinin gözleri önünde taşlaşmış, ilkel bir manzara olarak tarihin ölü maskesi —*facies hippocratica*— durur" (I, s. 342-3). Bkz. 6. Bölüm, 2. Altbölüm.
72. IV, s. 92, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, *One Way Street and Other Writings* (Londra: NLB, 1979), s. 52. Bu pasaj Lacis için yazılmıştır ve Benjamin kendisine Moskova yolculuğu sırasında okumuştur ("Moskauer Tagebuch", IV, s. 297).
73. IV, s. 113, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 95.

74. IV, s. 107. Aynı ifade *Trauerspiel* incelemesinde de karşımıza çıkar: "Her tamamlanmış eser, niyetinin ölü maskesidir" (I, s. 875).
75. IV, s. 138, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 95.
76. IV, s. 83.
77. I, s. 203.
78. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 30 Ocak 1928, *Briefe*, cilt 1, s. 455.
79. İlginçtir, aynısı Benjamin'in araştırma yöntemi için de geçerlidir. 1924'te Scholem'e *Trauerspiel* incelemesinde kullandığı "eksantrik sıkılık"tan bahseder: "Elimin altında 600'ün üstünde alıntı var. Bunlar mümkün olan en iyi şekilde düzenlenmiş ve gözden geçirmesi en kolay tarzda sıraya koyulmuştur" (*Briefe*, s. 329). Ayrıca "yazılı metin neredeyse tamamen alıntılardan oluşuyor" (*a.g.y.*, s. 366). *Pasajlar*'ı da aynı "eksantrik sıkılık"la hazırlamıştır, fakat alıntıların sayısı binlere vurduğu için, kendi sözleriyle, "şeytanca bir yoğunlaşmayla" gerçekleşmiştir bu.
80. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 124.
81. Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesine notları, I, s. 918.
82. Bkz. 7. Bölüm.
83. Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 45.
84. Bkz. "The Failed Project, 1928-29", Scholem, *Walter Benjamin* içinde, s. 143-56.
85. "Yine [Kapri'ye yaptığım] yolculuktan bahsedeceğim, ama gözle görülür bir değişim geçirdiğim konusunda Berlin'de herkes hemfikir" (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 22 Aralık 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 368).
86. Asja (Paris üzerinden) Berlin'e de geçmiştir, ama Bernard Reich'ın eşliğinde (Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 45).
87. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 19 Şubat 1925, *Briefe*, cilt I, s. 372.
88. Lacis bunun "Walter'in ne kadar naif" olduğunu gösterdiğini söyler. "Çalışma gerçekten akademik, bilgince alıntılarla dolu (hatta Fransızca ve Latince olanlar bile var) görünmesine ve geniş bir malzemeyi ele almasına karşın, yine de bunu bir akademisyenin değil, dile âşık olan ve parlak bir aforizma ortaya çıkarmak için mübalağalara başvuran bir şairin yazdığı açıktır" (Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 45).
89. Hans Cornelius; Burkhardt Lindner'in ayrıntılı ve güvenilir izahında aktarılmaktadır: "Habilitationsakte Walter Benjamin: Über ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der 'Frankfurter Schule' (Horkheimer, Adorno)", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53/54 (1984), s. 155.
90. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 5 Nisan 1926, *Briefe*, s. 416.
91. *Briefe*, s. 418. Benjamin *Trauerspiel* kitabının bu önsözünü iki yıl sonra Moskova'ya ziyareti sırasında Asja'ya okuduğunda, "Asja her şey bir yana [yayımlanacak malzemeye] bir tek şunu yazabileceğimi düşünmüştü: 'Frankfurt Üniversitesi tarafından reddedilmiştir'" ("Moskauer Tagebuch", VI, s. 326).
92. Bloch, "Erinnerungen", *Über Walter Benjamin*, s. 22.
93. V, s. 578 (N3, 2).
94. Bloch, "Erinnerungen", *Über Walter Benjamin*, s. 16. Bloch Paris'te yaban-

cılar olarak belki de birbirlerinin arkadaşlığına muhtaç olduklarını söylemektedir (*a.g.y.*). 1930'lara gelindiğinde, Benjamin kendisini Bloch'tan biraz uzaklaşmış hisseder ve Bloch'un kendi fikirlerini, özellikle de *Pasajlar*'ın takımyıldızına ait görüşlerini çaldığına ilişkin kaygılarını dile getirir (bkz. V, s. 1082).

95. "Diary of my Loire Trip" (1927), VI, s. 410.
96. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1117.
97. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 25 Nisan 1930, *Briefe*, cilt 2, s. 513.

2. Mekânsal Kökenler

1. "Moskauer Tagebuch", VI, s. 306, çev. Richard Sieburth, Walter Benjamin, *Moscow Diary*, hazırlayan: Gary Smith (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1987), s. 25.
2. Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, haz.: Hildegaard Brenner (Münih: Regner & Bernhard, 1971), s. 44-5.
3. "Neapel", IV, s. 314.
4. IV, s. 314.
5. IV, s. 309.
6. IV, s. 313.
7. IV, s. 308.
8. IV, s. 313.
9. IV, s. 310.
10. "Yabancıların arzuladığı, hayran olduğu ve satın aldığı her şey 'Pompeii'. 'Pompeii', tapınak yıkıntılarının alçı taklitlerini, lav damlacıklarından kolyeleri ve tur rehberinin bitli kişiliğini dayanılmaz hale sokuyor" (IV, s. 308).
11. IV, s. 311.
12. IV, s. 311.
13. IV, s. 315.
14. IV, s. 312. Benjamin ve Lacis İtalya'da birkaç yıldır hüküm sürmekte olan faşizmden hiç bahsetmezler (yine de bkz. Walter Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1978, cilt 1, s. 364-5).
15. Benjamin'den Martin Buber'e Mektup, 23 Şubat 1927, *Briefe*, cilt 1, s. 442-3.
16. Benjamin'den Hugo von Hoffmannsthal'a Mektup, 5 Haziran 1927, *Briefe*, cilt 1, s. 443-4.
17. "Moskau", IV, s. 343.
18. IV, s. 325.
19. IV, s. 325-6.
20. IV, s. 324-5.
21. "Burada kamusal mekân olan müzelerde kendilerini göstermeye nadiren cesaret eden birkaç proleterin ürküntü uyandıran, ezik tavrından hiç iz yok. Rusya'da proletarya burjuva kültürünü gerçekten eline almaya başladı: bizdeyse bu tür girişimler bir soygun planı diye görülüyor" (IV, s. 323).

22. IV, s. 343.
23. Aslında fazla temkinli ve öngörüsüz denebilecek İngiliz sendikalarının raporunda, Lenin'in gelecekte "bir aziz mertebesine yükseltilmesi" ihtimalinden bahsedilir. Benjamin şunu ekler: "Bugün bile resimlerine tapınma işi çok aşırıya kaçmış durumda" (IV, s. 348).
24. "Şu anda kendini sunduğu şekliyle Moskova her türlü olasılığın şablonlaştırılmış kısaltmalar halinde tanınmasını mümkün kılıyor: Hepsinden de öte, devrimin başarısı ve başarısızlığı olasılıklarını" (Benjamin'den Martin Buber'e Mektup, 23 Şubat 1927, *Briefe*, cilt 1, s. 443). "Rusya'daki [devrimin] nihayetinde neye evrileceği hiçbir şekilde tahmin edilemez. Belki gerçek bir sosyalist topluluğa, belki de tümüyle farklı bir şeye" (Benjamin'den Jula Radt'a Mektup, *a.g.y.*, s. 349.
25. "Moskau", IV, s. 333.
26. IV, s. 335-6, çev. Jephcott ve Shorter, "Moskau", *One Way Street* (Londra: NLB, 1979), s. 195-6.
27. "Moskauer Tagebuch", VI, s. 367-8.
28. "Moskau", V, s. 320.
29. IV, s. 337-8.
30. IV, s. 338-9.
31. Tiyatroya, sinemaya ("ortalama bakımından o kadar da iyi değil", IV, s. 340), müzelere gitmiş, edebiyat toplantılarına katılmış ve koleksiyon çılgınlığını dindirmek için bol bol alışveriş yapmıştı.
32. Yolculuktan önce "her halükârda, er geç" Komünist Partisi'ne katılmayı düşündüğünü yazar (Benjamin'den Scholem'e Mektup, [20-25] Mayıs 1925, *Briefe*, cilt 1, s. 382); fakat böyle bir hareket kendisi açısından deneyseldi, "bir evet hayırdan ziyade ne kadar sürecek" meselesiydi (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 29 Mayıs 1926, *a.g.y.*, s. 425).
33. "Moskauer Tagebuch" (VI, s. 292-409) yayımlanmış "Moskova" denemesinin taslak parçalarını Benjamin'in kendi durumu üzerine son derece şahsi görüşleriyle birleştirmektedir.
34. VI, s. 319, çev. Richard Sieburth, *Moscow Diary*, s. 73. "Çalışmamın yakın gelecek için sağlam bir tür çerçeveye ihtiyaç duyduğu giderek daha açık hale geliyor. [...] Beni Alman Komünist Partisi'ne katılmaktan yalnızca bazı ikincil kaygılar alıkoyuyor. Şimdi doğru zaman gibi görünüyor; geçip gitmesine izin vermem benim açımdan tehlikeli olacak belki de. Çünkü tam da Parti üyeliği benim için geçici bir olay olabileceğinden, bunu daha fazla ertelemem doğru değil" (*a.g.y.*, s. 72; VI, s. 358).
35. VI, s. 358, çev. Richard Sieburth, *Moscow Diary*, s. 72.
36. VI, s. 294.
37. Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 54.
38. Benjamin ikisi arasındaki ilişkiden baştan beri haberdardı, çünkü 1924 yazında Lacis Kapri'ye giderken yanında Reich da vardı. Reich' ın birkaç haftalık yokluğunda Lacis Münih'te Benjamin'le birlikte olmuştu (bkz. Lacis, *Revolutionär im Beruf*, s. 41). Anlaşılan o ki hem Reich'ın hem de Lacis'in Benjamin Moskova'dayken başka ilişkileri de olmuş: Lacis bir Kızıl Ordu subayıyla, Reich da Lacis'in sanatoryumdaki oda arkadaşıyla ilişkideydi.

Kuşkusuz Benjamin de hâlâ Dora'yla birlikte yaşıyordu, ona Moskova'dan doğum günü için tebrik kartı göndermişti.

39. "Moskauer Tagebuch", VI, s. 317
40. Bkz. Bernd Witte, *Walter Benjamin: Der Intellektuelle als kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk* (Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1976).
41. "Moskauer Tagebuch", VI, s. 409, çev. Richard Sieburth, *Moscow Diary*, s. 121.
42. Benjamin'den Jula Cohn Radt'a Mektup, 26 Aralık 1926, *Briefe*, cilt 1, s. 439-40. Jula Cohn, Benjamin'in öğrencilik yıllarından beri tanıdığı (ve sevdiği) bir heykeltıraştı. 1925 Eylülü'nde Kapri'ye döndüğünde orada görüşmüş olabilirler (bkz. *a.g.y.*, s. 423); Jula aynı yıl Fritz Radt'la evlendi. Benjamin onu 1926 yazında Fransa'nın güneyinde tekrar görecekti (*a.g.y.*, s. 439).
43. "Goethe", II, s. 705-39.
44. Benjamin makale üstünde çalışmaya Moskova seyahatinden önce başlamıştı ve yazının bir taslağını editörlerle birlikte tartışmak için yanında götürmüştü. Editörler çalışmaya ihtiyatlı yaklaşmıştı. 1928'de ilgilerinde geçici bir artış olmuş. Benjamin de Goethe maddesini o sonbahar tamamlamıştı. Çalışma ertesi bahar kesin olarak reddedildi. Mart 1929'da Sovyetler Birliği Eğitim Komiseri olarak son günlerinde Benjamin'in makalesine göz atan Anatoli Lunaçarski *Ansiklopedi* editörlerine "uygun olmadığı"nı yazmıştı (29 Mart 1927): "Önemli bir yetenek olduğu belli ve zaman zaman şaşırtıcı derecede isabetli içgörülere sahip, ama herhangi bir sonuca varmıyor. Dahası Goethe'nin ne Avrupa kültür tarihindeki yerini ne de bizim açımızdan — deyim yerindeyse— kültür panteonumuzdaki yerini açıklıyor" (*Literaturnoe nasledstvo*'da yayımlandı [Moskova 1970], çev. Richard Sieburth, Benjamin, *Moscow Diary* içinde, s. 131). *Büyük Sovyet Ansiklopedisi*'nde yayımlanan Goethe maddesinin Benjamin'in özgün elyazmasına yüzde 12 nispetinde paralellik taşıdığı hesaplanmıştır (bkz. haz. notu, II, s. 1472).
45. Benjamin'den Hugo von Hofmannsthal'a Mektup, 5 Haziran 1927, *Briefe*, cilt 1, s. 444; ayrıca bkz. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 23 Şubat 1927 (*a.g.y.*, s. 441-2).
46. "*Passagen*" başlıklı (V, s. 1041-3) birkaç sayfalık bir parça, "eserin bu erken aşamasına ait, tümüyle formüle edilmiş ve bütünlüklü tek metindir. Bu metnin yazıldığı 1927'nin ortalarında Benjamin Franz Hessel'le birlikte hâlâ bir dergi makalesi yazmak istiyordu" (haz. notu, V, s. 1341). Bu işbirliğinin Benjamin'in yazıları arasında bulunan notları V, s. 1341-8'de basılmıştır. Bu notların içinde daha sonradan projeden çıkartılmış konular da vardır. Bunlar ilk not dizilerinden (A° ve a° dizileri) önemli ölçüde farklıdır ve projenin geliştirilmiş şekline daha çok benzemektedir.
47. Benjamin Gerçeküstücülerden önceleri bu denli etkilenmemişti. Temmuz 1925'te Scholem'e bir yandan "Paul Valéry'nin harikulade yazılarıyla (*Variété*, *Eupalinos*), diğer yandan Gerçeküstücülerin tartışmalı kitaplarıyla" tanışmakta olduğunu yazmıştı (II, s. 1018). Moskova seyahatinden sonra görüşünü nasıl değiştirdiği Hofmannsthal'a 5 Haziran 1927 tarihli mektubunda görülebilir: "Almanya'da benim kuşağımdan insanlar arasında çabalarım

ve ilgilerim bakımından kendimi tümüyle yalnız hissediyorum, oysa Fransa'da kendi kaygılarımın bir şekliyle ön planda olduğu özgül olgular ---Gerçeküstücülük gibi, Giraudaoux ve özellikle de Aragon gibi yazarlar— var" (*Briefe*, cilt 1, s. 446).

48. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, *Briefe*, cilt 2, s. 662-3. Benjamin daha neşeli tanıdıklarıyla olan arkadaşlığındansa Hessel'in arkadaşlığından memnun kalmıştı. Pasajlar projesinin özel olarak hangi fikirlerinin Hessel'e ait olduğunu kesin olarak söyleyemeyiz, ama Hessel'in 1929' da yayımlanan *Spazieren in Berlin* kitabından, Benjamin'in kavrayışının, özellikle de felsefi karmaşıklığı bakımından, ikisinin en başta birlikte tasarladıkları özgün fikirden çok ileride olduğu açıkça görülür.
49. V, s. 993-1039 ve 1044-59.
50. Deneme Fransız sol entelijansiyasının geri kalanını, "tıpkı Rus muadilleri gibi, devrime değil de kültür geleneğine yükümlülük" duydukları için eleştiriyordu ("Der Sürrealismus: Die letzte Aufnahme der europäischen Intelligenz", II, s. 304).
51. "Der Sürrealismus", II, s. 306.
52. "Der Sürrealismus", II, s. 307. Benjamin bu tür bir aydınlanma için ilaçla uyarılmış durumların önemini dışlamaz; aydınlanma bu tür durumlar *üzerine* düşünüm ile gelmektedir, yoksa durum kendiliğinden aydınlanma getirmez (*a.g.y.*). Benjamin'in haşhaşla ilişkisi 1927'de başlamış, 1930-31'de daha sıklaşmıştır ve 1934 gibi geç bir tarihte de sürmektedir. Bkz. "Protokolle Zu Drogonversuchen", VI, s. 558-618.
53. "Der Sürrealismus", II, s. 300.
54. Scholem Gerçeküstücülüğün "psikanalizin olumlu bir değerlendirmesine giden yolda ilk köprü" olduğunu kaydeder (II, s. 1019). Bkz. 8. Bölüm.
55. "Der Sürrealismus" denemesinin notları, II, s. 1024.
56. İlk notlar (1927-29), V, s. 1026 (0°, 4).
57. "Der Sürrealismus", II, s. 307.
58. Aslında bu onun üçüncü anlatımıydı. Birkaç yıl önce *Trauerspiel* incelemesinin "önsöz"ünde anlatmamıştı yalnızca; 1908'de on altı yaşındayken, Weyneken'in *Jugendbewegung*'unun üyesi ve bunun öğrenci gazetesi *Der Anfang*'ın editörü sıfatıyla derginin ikinci baskısında da aynı şeyleri yazmıştı: "Fakat gençlik Uyuyan Güzel'dir, onu uyandırmak için yaklaşan prensten şüphelenmeksizin uyumaktadır. İşte dergimiz gençliğin uyanması için, kendi etrafındaki mücadelelerde yer alması için, gücü oranında katkıda bulunmak istiyor" — geçmiş edebiyatı (Schiller, Goethe, Nietzsche) yaklaşan bir "gençlik *Zeitalter*"i gibi ahlaki bir görev için bilgilendirici olması amacıyla yorumlayarak: "Genç bir insan, hepsinden de önce metropolden gelen bir genç, en azından bir dönem kötümserliğe kapılmadan en büyük sorunlarla, toplumsal sefaletle boğuşabilir mi? [... Ne var ki] dünya ne kadar kötü olursa olsun, siz [gençler] bu havayı dağıtmak için varsınız. Kendini beğenmişlik olmayacaktır bu; yalnızca kişinin görevinin bilincinde olması anlamına gelecektir" ("Das Dornröschen", II, s. 9-10).
59. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 17 Nisan 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 531.
60. Bu başarı konusunda (ve genel olarak Berlin'deki Benjamin hakkında) bkz.

Gary Smith makalesi, "Benjamins Berlin", *Wissenschaften in Berlin*, hazırlayan: Tilmann Buddensieg ve diğ. (Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987), s. 98-102.

61. Ernst Bloch, "Erinnerungen", *Über Walter Benjamin, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno et al.* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968), s. 22.
62. Bu değerlendirmelerin önemi Witte, *Walter Benjamin: Der Intellektuelle als Kritiker*'de tartışılmaktadır.
63. Bu radyo yayınlarının birkaçının yazılı hali ilk kez Walter Benjamin, "Radiofeuilletons für Kinder und Jugendliche"de yayımlanmıştır, *Sinn und Form* 36, 4, Temmuz/Ağustos 1984, s. 683-703. Daha tam bir koleksiyon *Aufklärung für Kinder: Rundfunkvorträge* adıyla yayımlanmıştır, hazırlayan: Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985). Ayrıca Benjamin'in Frankfurt am Main radyosu için yaptığı programların örnekleri için bkz. "Hörmodelle", *Sudwestdeutscher Rundfunk* (IV, s. 627-720). Yayınlar hakkında yapılmış, radyo tarihi konusunda mükemmel, özgün bir araştırma niteliğindeki ampirik bir inceleme için bkz. Sabine Schiller-Lerg, *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programarbeit zwischen Theorie und Praxis. Rundfunkstudien*, cilt 1, hazırlayan: Winfried B. Lerg (New York: K. G. Saur, 1984). Program içerikleri hakkında bir tartışma için bkz. Susan Buck-Morss, "Verehrte Unsichtbare! Walter Benjamins Radiovortäge", *Walter Benjamin und die Kinderliteratur*, hazırlayan: Klaus Dorderer (Weinheim ve Münih: Juventa Verlag, 1988).
64. Radyo yayını, 24 Nisan 1931, Frankfurt am Main, *Aufklärung für Kinder*, s. 116.
65. "Theodor Hosemann", *Aufklärung für Kinder*, s. 69.
66. Bkz. IV, s. 671-73.
67. Brecht'in etkisi Frankfurt am Main'daki yetişkinlere hitap eden radyonun "Hörmodelle" adlı dizisinde özellikle dile getirilir. Bir yayında "günlük yaşam"dan bir olay (patrondan ücret artışı talebi) sorunsallaştırılmıştı. Sorunun çözüm yolu "örnek ile karşı-örnek arasındaki bir karşılaşma" olarak sunulmuş ve süreç içinde bu tür "çözümler"in gerçekleştiği sınıfsal bağlam ortaya serilmişti ("Gehaltserhöhung? Wo denken Sie hin!" [1931] IV, s. 629-40).
68. Benjamin'den Brecht'e Mektup (Şubat 1931), VI, s. 826 (italikler onun), kuruldan neden çekildiğini açıklamak için yazılmıştır, çünkü kurul derginin standartlarına uymayan makaleler kabul etmişti. Proje hiçbir zaman gerçekleşmedi (*a.g.y.*, s. 826-7). Bir önceki yıl "Heidegger'i mahvetmek için başını Brecht ve benim çektiğim çok küçük bir okuma grubu kurmayı" planladığını söylüyor Benjamin, ama bu da gerçekleşmeden kalmış görünüyor (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 25 Nisan 1930, *Briefe*, cilt 2, s. 514).
69. "Moskauer Tagebuch", VI, s. 358-9.
70. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Ocak 1930, *Briefe*, cilt 2, s. 505. Benjamin kendi edebi türünü yaratmayı tarif eder: "[...] yazının popüler doğası [*Volkstümlichkeit*] tüketimde değil üretimde oluşturulmakta, yani profesyonelce. Tek kelimeyle, yaşam ilişkilerinin sözelleşmesi yoluyla çözülmez çatışkılar üzerinde hâkimiyet kurulmaktadır; öyle ki bugün her türlü estetik yaratıcılık bunun denetimi altındadır ve gazete, basılı sözcüğün en fazla soy-

suzlaştırıldığı bu alan, yeni bir toplumda sözcüğün tekrar kazanılacağı zemindir. Bu gerçekten de İdea'nın en aşağılayıcı Kurnazlığı değil. Zorunluluk — bugün inanılması güç bir atmosfer basıncıyla en iyi insanların yaratıcılığını bastıran bu zorunluluk, bir yandan da bu yolla Troya'nın tahta atının karanlık karnında bir yer edinmiştir — bir gün bu basının Troya şehrini baştan aşağıya alevlere boğmak için ("Tagebuch vom 7.8.1931 bis zum Todestag", VI, s. 446).

71. 3 Ekim 1931'de Benjamin Scholem'e aşırı işsizliğin, bir işi olan işçileri salt bu nedenle "işçi aristokrasisi"ne dönüştürdüğünü yazdı ve komünistler de "muhtemelen [bu durumu] Sosyal Demokratlar'ın ele aldığından farklı bir şekilde ele alamazlar," diye ekledi; aslında bu sırada Nasyonal-Sosyalistler işsizlerin temsilcileri olarak görülmeye başlamıştı: "Komünistler henüz bu [işsiz] kitlelerle, dolayısıyla devrimci eylem olanaklarıyla gerekli teması kuramadılar [...]" (*Briefe*, cilt 2, s. 537-8).
72. Benjamin'den Max Rychner'e Mektup, 7 Mart 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 523.
73. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Ocak 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 506.
74. Bkz. "Diary from 7 August 1931 to Date of Death". Günlük şöyle başlar: "Bu günlük çok uzun olmayı vaat etmiyor" (VI, s. 441).
75. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Aralık 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 544.
76. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 26 Temmuz 1932, *Briefe*, cilt 2, s. 556.
77. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Mart 1933, *Briefe*, cilt 2, s. 566.
78. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 28 Şubat 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 562.
79. "Die Mississippi-Überschwemmung 1927", *Aufklärung für Kinder*, s. 188.
80. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 17 Nisan 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 532.
81. Hessel, Johann Friedrich Geist tarafından (Benjamin'den esinlendiği) parlak incelemesi *Arcades: The History of a Building Type*'da alıntılanmıştır: çev. Jane O. Newman ve John H. Smith (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983), s. 157-8 (düzeltilmiş çeviri).
82. *Berliner Chronik* (1931'de başlandı), hazırlayan: Gershom Scholem (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970) ve "Berliner Kindheit um Neunzehn Hundert" (1932'de başladı), IV, s. 235-403.
83. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 15 Ocak 1933, *Briefe*, cilt 2, s. 560-1.
84. Bkz. Benjamin'in Bibliothèque Nationale'deki dosyalarında yer alan şu not: "1932 yılında yurtdışındayken [İspanya'da], doğduğum şehri yakında belki de bir daha dönmemek üzere terk etmek zorunda olduğumu anlamaya başlamıştım. Hayatım boyunca iyileşme amacıyla birkaç kez denemiştim bağışıklık yöntemini; sürgün durumunda buna bir kez daha bağlı kaldım ve kasıtlı olarak insanda en fazla sıla hasreti uyandıran imgelere, çocukluk imgelerine sarıldım. Nostalji duygusunun ruhumu egemenliği altına almasına, bağışıklık kazandırıcı malzemelerin sağlıklı bir beden üzerinde egemenlik kazanmasına verildiğinden daha fazla izin verilmiyordu. Bunu, incelememi kendi biyografik geçmişimle sınırlamaktan ziyade, zorunlu ve sosyal olarak telafi edilemez olan bir geçmişle sınırlayarak başarmaya çalıştım (Mektup no. 1, Benjamin dosyaları, Georges Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris).
85. Benjamin'den Gretel Karplus Adorno'ya Mektup, Mart 1934, V, s. 1103.

86. "Zum Bilde Prousts", II, s. 311.
87. V, s. 497 (K2a, 3).
88. V, s. 580 (N4, 4; ayrıca 0°, 76).

İkinci Kısım: Giriş

1. Benjamin bağlantı konusunda çoğu zaman açıktı: Gerçeküstücülük denemesi, bir giriş işlevi görebileceği (II, s. 1020) "Pasajlar projesinin önünde opak bir paravan"dı (V, s. 1090); Proust ve Kafka denemeleri "Pasajlar projesinin genel izahına girebilir"di (II, s. 1020); Sanateseri denemesi *Pasajlar*'ın tarihsel araştırmasına "demirliydi" (V, s. 1150), sanatın "şimdiki zamandaki konumu"nu (V, s. 1152) sabitliyor, böylece buradan hareketle sanatın tarihsel "kader"i hakkında neyin belirleyici olmuş olabileceğini görmek ilk kez mümkün hale gelmiş oluyordu (V, s. 1148). (Benjamin ara ara Sanateseri denemesinden Pasajlar projesinin "ikinci sunumu" diye bahsetmiştir, "1935 sunumuna bir tür karşı eser" [V, s. 1151]). Fuchs makalesinin "ilk çeyreği", "geçici olarak [Pasajlar] kitabımla eşzamanlı hale gelmiş olan diyalektik materyalizm üzerine bazı önemli düşünceler" içerir (V, s. 1158). İki Baudelaire denemesinin (1938 ve 1939) ki "Central Park" belirleyici bir teorik armatür sağlamıştı, Baudelaire hakkında bir kitabın parçaları olarak Pasajlar projesi için de bir "model" oluşturmaları amaçlanıyordu (V, s. 1165). Ve nihayet, Tarih Tezleri *Pasajlar*'ın *Konvolut* N'sinde görülen metodolojik notlardan fazlasıyla yararlanmaktadır, "On Epistemology: Theory of Progress" (bkz. I, s. 1225).
2. Bkz. V, s. 1041-3.
3. Haz. notu, V, s. 1341. Yardımcı, ortak notlar için bkz. s. 1341-7.
4. Metnin bu parçası (V, s. 1060-3) *Konvolut* G'nin başına yerleştirilmiştir. Bunun bazı parçaları Benjamin'in radyo programına da sızmıştır, "Die Eisenbahnkatastrophe von Firth of Tay", Walter Benjamin, *Aufklärung für Kinder: Rundfunkvorträge* içinde, hazırlayan: Rolf Tiedemann (Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1985), s. 178-83.
5. V, s. 1033 (0°, 70).
6. Benjamin'den Gretel Karplus Adorno'ya Mektup, 16 Ağustos 1935 (V, s. 1138).
7. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1118.
8. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 17 Ekim 1934, V, s. 1104.
9. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 18 Mart 1934, V, s. 1102.
10. Pasajlar projesi bu noktadan itibaren, İngilizce "The Social History of the City of Paris in the 19th Century" başlığıyla, sürgündeki Frankfurt Enstitüsü'nün resmi programında yer almıştır (haz. notu, V, s. 1097).
11. Benjamin Brecht'le 1929'dan sonraki arkadaşlığının kendi üzerinde etkili olduğunu belirtir (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1117). 1934 yazında sunumun notları üzerinde yoğun bir şekilde çalışırken Danimarka'da Brecht ile birlikte kaldı.
12. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Mayıs 1935, V, s. 1112.
13. Bu argüman Üçüncü Kısım'ın Giriş'inde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

14. Bütünü bakımından araştırma malzemesi içinde alıntılanan kitaplar 850'yi bulmaktadır (bkz. yayıma hazırlayanın derlediği kaynakça, V, s. 1277-1323).
15. V, s. 1349.
16. Mart 1936'da "hazırlık niteliğindeki malzeme incelemeleri"nin "birkaç küçük alan" haricinde tamamlanmış olduğunu ilan etmesine karşın (Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Mart 1936, V, s. 1158), Paris'ten ayrılmak zorunda kaldığı yıla kadar *Konvolut*'lara sürekli eklemelerde bulunmayı sürdürecekti.
17. Liste (V, s. 81-2) Benjamin'e aittir. Başlıkların olmadığı c, e, f, h, ... harfleri başka *Konvolut*'lar planladığını akla getiriyor (bkz. haz. not, s. 1261). *Konvolut* Z'nin ("Oyuncak, Otomat") fotokopisi yoktur; tıpkı D5 ve B8 dizileri gibi (atlamalar *Konvolut* listesinde bir yıldız işaretiyle gösterilmiştir; maddelerin tarih ve fotokopileri için bkz. s. 1262). Maddelerin bazıları birbirine, zaman zaman kendi *Konvolut*'u olmayan ama diğerleri içine altkonular olarak yerleştirilmiş kilit sözcüklere (örneğin "Haşhaş", "Kadife", "Şeyler Dünyası", "Toz", "Hava", "Öncül", "Mitoloji", "Rüya Yapısı") gönderme yapmaktadır.
18. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, güz 1934.
19. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, [?] Mayıs 1935, V, s. 1112.
20. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Mayıs, 1935, V, s. 1112.
21. Benjamin'den Brecht'e Mektup, 20 Mayıs 1935. Benjamin yazışmalarında belli oranda blöf yapabilme yeteneğine sahipti, özellikle de Enstitü örneğinde olduğu gibi bu muhataplar istikrarsız bir fonlama kaynağı olduklarında. Gelgelelim projenin tamamlanmasına ilişkin büyük iyimserliğinin sahici olduğu açıktır. Bu iyimserlik Adorno'nun sunuma gösterdiği eleştirel yaklaşımla azalmış olabilir, özellikle de Adorno'nun en başta, projenin en coşkulu destekçisi olması nedeniyle (bkz. V, s. 1128 ve 1140). Horkheimer ise yorumlarında daha sitayişkârdı (V, s. 1143) ve Benjamin'in Enstitü'nün dergisindeki en önemli makalelerinde, Pasajlar kompleksinin parçası olarak formüle edilen anlayışları geliştirmeyi sürdürdü.
22. Benjamin'den Karplus'a Mektup, [?] Mart 1934, V, s. 1103.
23. Adorno şöyle yazar: "Bölümlemenin insanlar esas alınarak yapılması bana tümüyle doğru gelmiyor: Bu bende varlığından rahatsız olduğum, sistematik bir dış mimari yönünde bir itki uyandırıyor" (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1130).
24. Sunumun 1939 versiyonunun içeriğinin önemli ölçüde değiştirildiğini belirtelim (bkz. Üçüncü Kısım: Giriş).
25. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1128.
26. "Bu suretle, belirleyici bir örnekte, [daha önce] çok ezoterik bir şekilde ele aldığım 'tanımanın şimdisi' kavramında billurlaşmış bilgi teorimi gerçekleştirmiş oldum. On dokuzuncu yüzyıl sanatının ancak 'şimdi' tanınabilir hale gelmiş öğelerini keşfettim — bunlar daha önce hiç tanınmamış ve gelecekte de hiçbir zaman tanınamayacak şeylerdir" (Benjamin'den Gretel Karplus'a Mektup, 9 Ekim 1935, V, s. 1148).
27. Bkz. haz. not, V, s. 24n.
28. Bkz. "Sonsöz: Devrimci Miras".

29. V, s. 1009 (G°, 3).
30. Bkz. V, s. 1014 (I°, 2).
31. V, s. 416 (J56a, 7).
32. Benjamin bu terimi bizzat *Trauerspiel* incelemesinde Alman trajik dramasının tarihsel kökenlerini felsefi olarak inşa etme yöntemini tarif etmek için kullanmıştır: "Kökenlerin bilgisi olarak felsefi tarih (*Die philosophische Geschichte*), gelişmenin aşikâr fazlalıkları olan aşırı uçlardan, bütün o çelişkilerin anlamlı bir şekilde birbirine eklenerek toplanması imkânının nitelediği bir bütünsellik fikrinin şekillenmesine olanak tanıyan bu biçimdir" (I, s. 227).
33. Benjamin *Trauerspiel* incelemesinde felsefi fikirleri "süreksiz" diye tanımlar: "Bunlar sözcüklerin hiçbir zaman olamayacağı bir şekilde tam bir yalıtılmışlık içinde dururlar" (I, s. 217) ve *Pasajlar*'ın ilk notlarında kendisinin "sıkı bir süreksizlik dünyası"nı tarif etmekte olduğunu söyler (V, s. 1011; G°, 19).
34. Burada, Benjamin'in araştırması özellikle kitlesel tüketim kültürünün bir tarihçisi olarak öncü nitelikteydi. Yakın dönemde ortaya çıkan ve bulgularını doğrulayan mükemmel incelemelerin var olduğu bugünün koşullarında bile bu takdire layık niteliğini koruyor. Özel olarak on dokuzuncu yüzyıl Fransası hakkındaki şu kitapları hatırlatmak istiyorum, bunlardan elinizdeki inceleme için yararlı pek çok şey öğrendim: Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crown in Late Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981); Nora Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978* (New Haven: Yale University, 1979); Johann Friedrich Giest, *Arcades: The History of a Building Type*, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983). Michael B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*. (Princeton: Princeton University Press, 1981): Rosalind Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France* (Berkeley: Universiy of California Press, 1982).
35. Benjamin'den Karplus'a Mektup, 16 Ağustos 1935, V, s. 1138.
36. Adorno'dan Scholem'e Mektup, 9 Mayıs 1949, V, s. 1072-3.

3. Doğa Tarihi: Fosil

1. Theodor W. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamin", *Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), s. 17.
2. Aslında bu noktayı vurgulamak için Sternberger'den yararlanıyor olmam Benjamin'in hiç hoşuna gitmezdi, çünkü ortada doğrudan bir etkilenme olmakla beraber, onun Sternberger üzerinde bir etkisi vardı, tersi değil. Ayrıca bu Benjamin'in, en hafifinden (beceriksizce yapılmış) bir intihal olarak gördüğü bir şekilde gerçekleşmişti. Scholem'e 2 Nisan 1939'da şöyle yazar: "Bir ara Sternberger'in kitabı *Panorama of the Nineteenth Century*'ye bakmalısın. Tam bir intihal girişimi olduğunu göreceksin" (V, s. 1168). İkinci cümle Walter Benjamin, *Briefe*'de yayımlanan versiyonda üç nokta koyula-

rak silinmiştir, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), s. 802.

On iki gün sonra Adorno'ya yazdığı mektupta, Benjamin'in hakaretamiz saldırısı devam eder (Sternberger'in aslında kendi fikirlerini çok iyi "çaldığını" belirtir). Sternberger intihal yapmayı bile, diyordu, yalnızca başlıkta doğru düzgün kotarabilmişti. "*Pasajlar* fikri iki filtrelemeden geçtikten sonra — birincisi Sternberger'in kafatasından geçebilmek için [... ikincisi de,] Üçüncü Reich'ın Edebiyat Kurulu'nun icazetini almak için yediği filtre — geriye ne kaldığını artık kolaylıkla tasavvur edebilirsin [...]. Sternberger'in tarif edilemez derecede kıt kavramsal aygıtı [Ernst] Bloch'tan, ondan ve benden çalınmıştır [...]. Belki de Max [Horkheimer] ile bir eleştiri yazmamın —yani ifşa etmemin— gerekli olup olmadığını tartışabilirsin" (V, s. 1164-5).

Benjamin sonradan New York'taki Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ne bir yazı gönderdi ama sessizlikle karşılaştı. 26 Haziran 1939'da Gretel Adorno'ya Sternberger'in *Panorama*'sı hakkındaki eleştiri yazısının "tüm çevrelerden gördüğü sessizliğin" yüreğine derinden işlediğini yazmıştır. "Sen bile nihayetinde kitap hakkında bana yazdığında bu sessizliği bozmadın" (*Briefe*, cilt 2, s. 828). Adorno'nun Sternberger konusundaki görüşü daha olumlu görünüyor (V, s. 1107). Her ne kadar Sternberger'in gazete yorumları Hitler iktidara geldikten sonra da *Frankfurter Zeitung*'da yayımlanmaya devam etmişse de, eşi Yahudi olduğu için sonunda o da zulme maruz kalmıştır. Enstitü Benjamin'in eleştiri yazısını yayımlamamıştır (fakat bu yazı muhafaza edilmiş ve III, s. 572-9'da basılmıştır).

3. Dolf Sternberger, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, ilk basımı: Hamburg, 1938 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974), s. 108-9.
4. Theodor W. Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte", *Gesammelte Schriften*, cilt 1: *Philosophische Frühschriften*, hazırlayan: Rolf Tidemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), s. 355.
5. Adorno doğal nesneler olarak görünen şeylerin, tarihsel bakımdan insanlar tarafından üretilmiş olmaları nedeniyle, gerçek anlamda doğal olmadıklarını savunuyordu; ve tarih de "tarihsel" değildi — bu zamana kadar tarihin akışını nitelendirmiş olan o doğaya karşı (ki bu doğaya fiziksel insan bedenleri de dahildi) kör yıkıcılıktan ötürü. Adorno'nun bu konuşmadaki argümanını ve bunun Benjamin ile ilişkisini şurada ayrıntılı olarak ele almıştım: Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977), 3. Bölüm.
6. Adorno, *Gesammelte Schriften*, cilt 1, s. 360-1.
7. V, s. 1034 (0°, 80).
8. *John Heartfield: Photomontages of the Nazi Period* (New York: Universe Books, 1977), s. 11. "Eisenstein'ın filmleri gibi, Heartfield'in fotomontajları da bakan kişide çelişki uyandıracak taban tabana zıt imgeler kullanır; bunlar çağrışım bakımından genellikle parçaların toplamından daha güçlü olan üçüncü bir sentetik imge ortaya çıkarırlar" (*a.g.y.*, s. 13). Heartfield on dokuzuncu yüzyıl taşbaskıcısı Daumier'e benzetilmiştir (*a.g.y.*). Benjamin şimdi-

nin "kökenler"inin izini sürerken Daumier'yi *Pasajlar*'da önemli bir figür haline getirir. Diğer yandan Benjamin, "kendisi bunu öngörmemiş olsa da, fotoğrafçılıktan ajitatif olarak yararlanmak için montaja ihtiyaç duyan ilk kişi" olarak sanatçı Antoine Wiertz'in gösterilebileceğini söylemiştir (1935 sunumu, V, s. 49).

9. Görünen o ki eserini yazarından daha önce tanımıştır. Benjamin'in 1934 yılında yazdığı "Üretici Olarak Yazar", Heartfield'in fotoğraftan siyasal amaçlarla yararlanmasına övgüyle yaklaşır (bkz. II, s. 692-3). Fakat Heartfield ile tanışıklığından 18 Temmuz 1935'te Paris'ten yazdığı bir mektuba kadar bahsetmez: "Yeni tanıdıklarım arasında kısa zaman önce tanıştığım John Heartfield kadar eğlenceli insanlara her zaman rastlanmıyor. Kendisiyle fotoğrafçılıkla ilgili gerçekten harika bir sohbet ettik" (*Briefe*, cilt 2, s. 670). Heartfield kendi fotoğraf sergisi için Paris'e gelmişti; sergi Louis Aragon'un ve avangard hareketin solundaki diğerlerinin sponsorluğunda Hitler tarafından 1933'te sürgüne gönderilen bu sanatçıya küçük bir jest mahiyetinde Mayıs 1935'te düzenlenmişti. Heartfield'in Prag'daki 1934 sergisi ise Hitler'in doğrudan baskısı altında Nazizmi en çok eleştiren posterlerden bazılarının çıkartılmasıyla siyasal bir mesele halini almıştı (bkz. *Heartfield*, s. 14).
10. "Heartfield'in fotomontajları [Kübistlerin biçimsel-modernist kolajlarından] tamamen farklı bir türü temsil etmektedir. Bunlar esasen estetik nesneler değil, okuma (*Lesebilder*) imgeleridir. Heartfield eski bir sanat olan simge sanatına dönmüş ve bunu siyasal olarak kullanmıştır" (Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michael Shaw, önsöz: Jochen Schulte-Sasse, *Theory and History of Literature*, cilt 4 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), s. 75. Ayrıca bkz. "Eski simgeler gibi bu fotomontajlar da resim ve düşturun güçlü bir kaynaşmasıdır ve tıpkı simgeler gibi bir kuşağın gözüne ve zihnine kazınırlar" (*Heartfield*, s. 11).
11. Bkz. bu bölümde 9. not.
12. Benjamin'den Kitty Steinschneider'e Mektup, aktaran Gershom Scholem, *Walter Benjamin: the Story of a Friendship*, hazırlayan: Karen Ready ve Gary Smith (Londra: Faber & Faber, 1982), s. 64.
13. Marksizmle kaynaştığında evrimci bir sosyalizm anlayışına varan Darvinizmin popüler algılanışının Alman işçi sınıfı üzerindeki zayıflatıcı etkileri Alfred H. Keelly tarafından inceleme konusu yapılmıştır: *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwin in Germany, 1860-1914* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981).
14. IV, s. 95-6. M² (s. 929) ve M² (s. 918-9) versiyonlarıyla esas olarak aynıdır, bkz. 1. Bölüm, 14. not).
15. IV, s. 147.
16. Marx'ın *Kapital*'in ikinci cildini Darwin'e ithaf etmek istediği, ama Darwin'in kendi isminin ateizmle ilişkilendirilmesini istemediği için reddettiği iddiasının uzun zamandır hâkim olmasına karşın mesnetsiz olduğu yakın dönemde kanıtlanmıştır (bkz. Lewis S. Feuer, "The Case of the 'Darwin-Marx' Letter: A Study in Socio-Literary Detection", *Encounter* 51, 4, Ekim 1976: 62-78).
17. V, s. 1250 (1935 sunumunun 24. notu).

18. V, s. 1045 (a°, 3). Proust'un da 1914 öncesi dünyadan "tarihöncesi" diye bahsettiğini belirtelim.
19. V, s. 670 (R2, 3).
20. V, s. 993 (A°, 5).
21. V, s. 670 (R2, 3).
22. V, s. 1048 (c°, 1).
23. V, s. 93 (A3a, 7; ayrıca bkz. R2, 3).
24. V, s. 1048 (b°, 2).
25. "Denizaltı olarak yeryüzü atmosferi" (V, s. 1013 [H°, 4; ayrıca bkz. 0°, 46]).
26. V, s. 1047 (b°, 2; ayrıca bkz. a°, 3; c°, 4; H°, 4).
27. "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 549 (ayrıca bkz. V, s. 1035 [P°, 3] ve s. 292 (I 4, 4]).
28. V, s. 1056 (f°, 3).
29. Karş V, s. 496 (K2a, 1).
30. V, s. 1215 (yine H2, 6).
31. Adorno, *Gesammelte Schriften*, cilt 1, s. 359.
32. Ayrıca bkz. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 9. Bölüm. Adorno da "diyalektik imge" terimini kullanmıştır ve bu kavram özellikle de (Benjamin'in alıntıladığı bir parçada, V, s. 576 [N2, 7]) Kierkegaard incelemesinde (1933) çok önemli role sahiptir. Fakat 1935'ten sonra Benjamin'in "diyalektik imgeleri" konusunda giderek daha eleştirel bir tavır takınmış ve bunları "durağan" ve "dolayımsız" diye nitelendirmiştir (bkz. *a.g.y.*, 9. Bölüm).
33. Bu tür bir perspektif "idealizmin tarih imgesi"nin temel bir özelliğiydi (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1117).
34. II, s. 697-8.
35. V, s. 572 (N1, 10).
36. *Pasajlar*'ın ilk aşamalarında Benjamin'in panoramalara yaklaşımı yalnızca eleştirel değildi. Özellikle Prévost'un mimetik şehir kopyaları "penceresiz bir monad" olarak "şehrin gerçek bir imgesi"ni sunmuştu (V, s. 1008 [F°, 24; ayrıca Qla, 1]). Dahası Benjamin bunları on dokuzuncu yüzyılın "rüya âlemi"yle ilişkilendirmesine karşın, fotoğrafı ve filmi esinleyen kök-biçimler olarak da görüyordu (K°, 9; K°, 17; K°, 18). Bunların alımlanış biçimleri özellikle muğlaktır: Kişinin baktığı "gözetleme deliği" nedeniyle (bkz. 4. Bölüm, şekil 4.1) özel ve kişisel kalmıştır; oysa hareket halindeki imgeler panoraması seyircileri sırayla geçtiği için de, aynı zamanda kamusal ve kolektifti.
37. Bkz. bu bölümde 2. not.
38. Sternberger, *Panorama*, s. 83.
39. "Fotoğrafçılardan beklentimiz çektikleri fotoğraflara bunları modanın yarattığı erozyondan koruyacak başlıklar, açıklamalar yerleştirmeleri ve bunlara devrimci kullanım değerleri vermeleridir" (II, s. 693).
40. "Klages gibi gerici düşünürlerin doğanın sembolik mekânı ile teknolojinin sembolik mekânı arasına yerleştirmeye çalıştıkları kadar sığ, çaresiz bir antitez yoktur"; teknoloji "temelde" bir "doğa biçimi — *Naturgehalt*"dır (V, s. 493, [K1a, 3]).

41. Adorno, *Gesammelte Schriften*, cilt 1, s. 356 vd. Benjamin, "benim için özel bir öneme sahip" dediği Lukács'ın yeni yayımlanan *Tarih ve Sınıf Bilinci* kitabını Haziran 1924'te Kapri'de okumuştu (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 13 Haziran 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 350). Eylülde bu kitapta kendisini etkileyen şeyin, "Lukács'ın siyasal düşüncelerden başlayarak kendi bilgi teorisinde muhtemelen benim ilk başta düşündüğüm gibi tümüyle değil ama en azından kısmen, benim için çok tanıdık ve konumumu doğrulayan ifadelere gelmesi" olduğunu yazar (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 7 Temmuz 1924, *Briefe*, cilt 1, s. 355). Dolayısıyla Benjamin, Lukács'ın eserinden etkilenmiş olmasına karşın, entelektüel konumlarının ilk anda göründüğü kadar yakın olmadığını çok geçmeden fark etmiştir.
42. Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde tüm doğanın toplumsal bir kategori olduğunu iddia edecek kadar ileri gider, yani bilinç ya da tarihin dışında bir nesnel madde yoktur. Sonradan bu konumu "Hegel'den çok Hegelcilik yapma" girişimi olarak eleştirmiş ve yakın dönemde okuduğu Marx'ın *1844 Elyazmaları* sayesinde Marx'ın kendisinin böyle bir şey kastetmediğine ikna olduğunu belirtmiştir (bkz. s. 234 ve *History and Class Consciousness* [1923] için sonradan, 1967 tarihli önsözü, çev. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971).
43. Benjamin'in anlayışı genç Marx'ın anlayışına belki de daha yakındır. Marx *1844 Elyazmaları*'nda (bu kitap *Pasajlar*'da bol bol alıntılanır) sanayinin doğa üzerindeki dönüştürücü etkilerinden bahseder. Ayrıca bkz. "Sanayi, insanlıkla gerçek tarihsel ilişkisi içindeki doğadır, ve dolayısıyla doğa bilimidir'" (Marx, *1844 Elyazmaları*, aktaran Landshut ve Mayer [1932], aktaran V, s. 800 [X1, 1]).
44. V, s. 282 (I1, 6).
45. 5. Bölüm.
46. V, s. 595 (N11, 1).
47. Benjamin'den Gretel Karplus Adorno'ya Mektup, 10 Eylül 1935, V, s. 1142.
48. Michel Melot, V, s. 1324. Melot, Benjamin'in çalışmış, ele almış olması gereken malzemenin idari bölgelere ve sokakların alfabetik sıralanışına göre "çeşitli türlerden 150.000 civarında imge"ye (çizimler, haritalar, gazete ve dergi kupürleri, kartpostallar, fotoğraflar, posterler) sahip olan bir dizi (*Topographie de Paris*) ile on dokuzuncu yüzyıl üzerine birkaç yüz cilt içeren Fransa tarihine dair bir başka diziden oluştuğunu kaydeder. Keza sanatçıların atölyelerine ve eserlerine, Salon'a vs. ilişkin *Enseignement des arts* dizisini de ele almıştı. Kendisini, erişime hazır dizileri incelemekle sınırlamamış, aynı zamanda sınıflandırılmaları çok karmaşık olan malzemeleri de ele almıştı (*a.g.y.*).
49. Alfred Sohn-Rethel, editöre, V, s. 1324.
50. Haz. notu, V, s. 1324. *Pasajlar*'daki belli maddeler, Tiedemann'ın arşivlerde izini sürdüğü ve Benjamin'in arkadaşlarından fotoğrafçı Germaine Krull tarafından çekilen Paris pasajlarının birkaç güncel fotoğrafıyla birlikte V'ye dahil ettiği belli imgelere işaret eder (bkz. V'in 1. cildinin sonu).
51. V, s. 575 (N2, 6).
52. V, s. 574 (N1a, 6).

53. "Um verlorenen Abschluss der Notiz über die Symbolik der Ekenntnis", VI, s. 38.
54. VI, s. 38.
55. Georg Simmel, *Goethe* [ilk basımı: 1913], 3. basım (Leipzig: Klinhhardt & Biermann, 1918), s. 56-7.
56. Simmel, *Goethe*, s. 57 (ayrıca bkz. yukarıda 2. Bölüm)
57. Simmel, *Goethe*, s. 56.
58. Simmel, *Goethe*, s. 57 (italikler Simmel'e ait).
59. V, s. 577 (N2a, 4). (Ayraç içindeki tabir *Pasajlar* maddesinde olmayıp *Trauerspiel* kitabında "Ek"tir, I, s. 953.) Madde şöyle devam eder: "'Köken' — bu *Urphänomen* kavramıdır [tarihsel olarak farklılaşmış, hem teolojik hem de tarihsel olarak canlı, ve] doğanın pagan bağlamından çıkartılarak tarihin Yahudi bağlamına sokulmuştur" (V, s. 577 [N2a, 4]). (Köşeli ayraç içindeki ifadeler "Ek" bölümündedir, I, s. 954). Benjamin açısından "tarihin Yahudi bağlamı" ile ilişkili olarak "teolojik" olanın anlamı ve bu bağlamda yeni doğanın eski doğayla ilişkisi bu kitapta 7. Bölüm'de ele alınmaktadır.
60. V, s. 592. Bu tür öznel olmayan metafizik semboller de "teolojik" diye adlandırılabilir (bkz. 7. Bölüm, 7. Altbölüm).
61. V, s. 577 (N2a, 4).
62. V, s. 1033 (0°, 73).
63. V, s. 574 (N1a, 8).
64. Adorno, aktaran V, s. 1072.
65. Adorno'dan Horkheimer'e Mektup, 9 Mayıs 1949, V, s. 1072.
66. Haz. notu, V, s. 1073.
67. V, s. 226-7 (F6, 2). Sir David Brewster tarafından 1815'te bulunmuştur.
68. "İmparatorluk döneminde ortaya çıkan *'casse-tête* (Çin Bulmacası) yüzyılın yapıma, inşaata duymaya başladığı yeni ilgiyi göstermektedir [...] resim sanatında da kübizm ilkelerinin ilk belirtisi" (V, s. 226-7 [F6, 2]).
69. A. G. Meyer (1907), aktaran V, s. 223 (F4a, 2).
70. V, s. 575 (N2, 6).
71. VI, s. 39.

4. Mit Tarihi: Fetiş

1. *Konvolut* N, "Epistemoloji Üzerine: İlerleme Teorisi", V, s. 570-611'de tematik olarak ele alınmaktadır. Bu belirleyici önemdeki *Konvolut*, Leigh Hafrey ve Richard Sieburth tarafından mükemmel bir dille İngilizceye tercüme edilmiştir, "Theoretics of Knowledge, Theory of Progress", *The Philosophical Forum* içinde, Walter Benjamin konulu özel sayı, hazırlayan: Gary Smith. XV, no. 1-2 (Güz-Kış 1983-84): 1-40.
2. V, s. 1013 (H°, 16).
3. V, s. 1026 (0°, 5). Bu ilk notlar Benjamin'in Tarih Tezleri'nde yayımlanan eleştiriyi de içerir (1940); burada von Ranke'nin tarihi "'gerçekte olduğu şekilde'", "'on dokuzuncu yüzyılın en güçlü narkotiği'" olarak gösterme girişimi anlatılmaktadır (V, s. 1033 [0°, 71]).
4. V, s. 574 (N2, 2).

5. V, s. 596 (N11a, 1).
6. Tarih Tezleri, I, s. 699.
7. V, s. 596 (N11a, 1).
8. V, s. 598-9 (N13, 1).
9. V, s. 596 (N11a, 1). Ayrıca bkz. "İlerleme kavrayışı nereden gelmektedir? Condorcet'den mi? Her halükârda on sekizinci yüzyılın sonlarında bile sağlam köklere sahip olduğu söylenemez. *Eristik* adlı eserinde Hérault de Séchelles kişinin kendisini düşmandan kurtarması tavsiyesi kılığında, şunu önermektedir: 'Onu ahlaki özgürlük ve sınırsız ilerleme sorunlarına doğru yönlendir'" (V, s. 828 [Y2a, 1]).
10. Appleton, aktaran Norma Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 1.
11. "O sihirli *Paris* başlığıyla, bir tiyatro oyununun, revünün ya da kitabın başarısı her zaman garantilidir'" (Gautier [1856], aktaran V, s. 652 [P4, 3]).
12. Evenson, *Paris*, s. 1.
13. V, s. 1049 (C°, 1).
14. Bkz. *Konvolut* T, "Beleuchtungsarten", V, s. 698-707.
15. "Burada şeyler arasındaki fantazmagorik ilişki biçimini alan şey, aslında insanlar arasındaki özel toplumsal ilişkiden başka bir şey değildir" (Marx, *Kapital*, aktaran V, s. 245 [G5, 1]).
16. V, s. 86 (A2, 2; ayrıca L°, 28).
17. V, s. 700 (T1a, 8).
18. V, s. 614 (O1a, 2; ayrıca c°, 2).
19. V, s. 90 (A3, 3).
20. V, s. 45 (1935 sunumu).
21. Ayrıca bkz. V, s. 239 (G2a, 7; G2a, 8). Kristal Saray'ın uzunluğu 560 metredir (G8, 5).
22. Lothar Becher (tarihsiz), aktaran Julius Lessing, aktaran V, s. 248 (G6-6a).
23. Julius Lessing (1900), aktaran V, s. 248-9 (G6-6a).
24. Daha 1798'den başlayarak Paris'te "'işçi sınıfını eğlendirmek için'" ulusal sanayi fuarları düzenleniyordu (Sigmund Engländer [1864], aktaran V, s. 243 [G4, 7]); 1834'ten sonra beş yılda bir düzenlenmiştir (ayrıca bkz. V, s. 242-3 [G4, 2; G4, 4]).
25. (1855), aktaran V, s. 257 (G11, 1).
26. Paul Morand (1900), aktaran V, s. 243 (G4, 5).
27. Théophile Gautier (1867), aktaran V, s. 253-4 (G9, 2).
28. Ayrıca bkz. V, s. 243 (G4, 4) ve s. 268 (G16a, 3).
29. V, s. 238 (G2, 3).
30. V, s. 267 (G16, 7).
31. V, s. 267 (G16; 6; yine m4, 7). Haz sanayiinin diğer yönleri fuarlarda ortaya çıkmıştır — ilk eğlence parkları, ve belki de uluslararası kitle turizminin ilk biçimi, yabancı pavyonlar olarak görsel tüketim için sergilik-kültürler sunmuştur: "1867'de 'Şark köşesi' esas ilgi odağıydı" (V, s. 253 [G8a, 3]); Mısır sergisi Mısır tapınağı model alınarak yapılmış bir binanın içinde yer alıyordu (V, s. 255 [G9a, 6]).
32. "'Bu fuarlar gerçek anlamıyla ilk modern festivallerdir'" (Hermann Lotze.

[1864], aktaran V, s. 267 [G16, 5]).

33. Eyfel Kulesi'nin inşası altı milyon frank tutmuştu ama henüz bir yıl bile geçmeden giriş biletlerinden 6,459,581 frank gelir elde edilmişti (V, s. 253 [G9, 1]). Seyirliğin ticaretin önüne geçtiği dikkate alındığında, 1853'te New York'taki ilk dünya fuarını düzenleme görevinin bir sirk organizatörü olan Phineas Barnum'a verilmiş olması anlamlıdır (V, s. 249 [G6a, 2]).
34. V, s. 255 (G9a, 5).
35. V, s. 253 (G8a, 4).
36. V, s. 250 (G7, 5).
37. Ayrıca bkz. Walpole'un Londra'da Kristal Saray'daki makine sergilerine ilişkin anlattıkları: "'Bu makine salonunda otomatik eğirme makineleri [...,] kılıf yapan makineler, buharlı dokuma tezgâhları, lokomotif modelleri, santrifüj pompalar ve bir de lokomobil vardı; bunların hepsi deli gibi çalışırken, hemen yanlarında silindir şapkalı ve işçi kasketli binlerce insan sessiz, hiçbir şey yapmadan ve bu gezegen üzerinde insanların devrinin sonuna geldiğimizden bir an bile kuşku duymaksızın oturuyorlardı" (Hugh Walpole [1933], aktaran V, s. 255 [G10, 2]).
38. V, s. 252 (G8, 4).
39. Ayrıca bkz. "Paris atölyelerinde doğmuş [...] ve [fuar sırasında] bakım için Londra'ya getirilmiş çocuk" olarak proletarya "mit"i (S. Ch. Benoist [1914], aktaran V, s. 261 [G13, 3]).
40. Prusya Kralı 1851 Londra fuarını protesto etmiş ve kraliyetten bir temsilci yollamayı reddetmişti. Aslında (özel girişimciler tarafından finanse edilmiş ve düzenlenmiş) bu projeyi onaylayıp destek vermiş olan Prens Albert, fuardan önceki baharda annesine şunları yazıyordu: Fuara karşı çıkanlar, "'yabancı ziyaretçilerin radikal bir devrim başlatarak Victoria ile beni öldürecekleri ve kızıl bir cumhuriyet ilan edecekleri inancını taşıyorlar. Salgının patlak vermesi için [dediklerine göre] bu denli büyük bir kalabalığın bir araya gelmesi yeterliymiş; bu salgının her şeyin birikmiş maliyetinin sürüklemediği şeyleri de yutacağına inanıyorlar'" (aktaran V, s. 254 [G9, 3]). Polis fuar sırasında kalabalığa karşı sürekli tetikteydi (V, s. 255 [G10, 1]). 1855 Paris Fuarı'nda: "İşçi heyetleri bu kez tümüyle yasaklıydı. Fuarın işçilere eyleme geçme fırsatı vereceğinden korkuluyordu" (V, s. 246 [G5a, 1]).
41. Ayrıca bkz. V, s. 256 [G10a, 2]).
42. Ayrıca bkz. V, s. 252 [G8a, 1]).
43. David Riazanov (1928), aktaran V, s. 245-6 (G5, 2).
44. Plehanov (1891), aktaran V, s. 244 (G4a, 1).
45. Şekil 4.3'teki metin, "Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris"ten: 1900 fuarının reklamı yapılıyor, aktaran *Le Livre des Expositions Universelles, 1851-1889* (Paris: Union Centrale des Arts Décoratifs, 1983), s. 105.
46. "'1851 serbest ticaret devriydi... Bugün 20-30 yıldır gitgide artan gümrük tarifeleri devrindeyiz [...] ve 1850'de en büyük düstur hükümetin bu tür meselelere burnunu sokmamasıydı, bugünse bütün ülkelerin hükümetleri bizatihi bir müteşebbis gibi görülmeye başlanmıştır'" (Julius Lessing [1900], aktaran V, s. 247 [G5a, 5]).
47. V, s. 247 (G5a, 6).

48. Ayrıca bkz. V, s. 1219 (19. not).
49. Ayrıca bkz. haz. notu, V, s. 1218: "*Pasajlar* ile ilgili eserin ikinci aşaması 1934'ün başlarında *Le Monde* için Haussmann hakkında ... Fransızca bir makale yazma planlarıyla başladı." Hiçbir zaman tamamlanmamış olan bu makaleye ait bazı notlar korunmuştur (bkz. V, s. 1218-9, 1935 sunumu, 19. not). Benjamin Gretel Adorno'ya 1934'te Haussmann makalesi planlarından bahseder, Brecht'in bunu önemli bir konu olarak gördüğünü söyler ve "benim *Passagenarbeit*'ıma çok yakın" diye yazar (V, s. 1098).
50. V, s. 188 (E3, 6).
51. Ayrıca bkz. V, s. 187 (E3, 2).
52. Benjamin Engels'i alıntılar: "'Ben 'Haussmann' derken bugün artık genel bir uygulama olan, işçi semtlerinin, özellikle de büyük kentlerimizin merkezindeki semtlerin harabeye çevrilmesini anlıyorum.... Sonuç her yerde aynı... bunları ortadan kaldırdığı için burjuvazi kendi kendini tebrik ederken... hemen başka bir yerde yenileri patlak veriyor [...]'" (V, s. 206 [E12, 1]).
53. "'Büyük hanımefendiler gezinti için dışarı çıktılar; arkalarında da küçük hanımefendiler oynuyor'" (Nyugen Trong Hiep [1897], aktaran V, s. 45 [1935 sunumu]).
54. Ayrıca bkz. V, s. 182 (E1a, 4).
55. V, s. 182 (E2a, 5).
56. Benjamin şu notu düşer: "Paris'in mimari imgesi için 1870'lerin [Fransa-Prusya] savaşı belki de bir nimetti, çünkü III. Napolyon şehrin tüm bölgelerini yeniden tasarlama işini daha da ileri götürmeye niyetlenmişti" (V, s. 1016 [K°, 5, yine; E1, 6]).
57. Benjamin şu notu düşer: "Yanılsamacılık şehrin imgesine kök salmıştır: Perspektifler" (V, s. 1211 [1935 sunumu, 5. not]).
58. J. J. Honeggar (1874), aktaran V, s. 181 (E1a, 1).
59. Dubech-D'Espezel (1926), aktaran V, s. 189 (E3a, 6).
60. V, s. 57 (1935 sunumu); ayrıca bkz. V, s. 190 (E4. 4, tekrar E8, 1).
61. Hugo'nun gazetedeki ölüm ilanı, aktaran V, s. 905 (d2, 3).
62. V, s. 905 (d2, 2). Benjamin başka bir yerde şu notu düşer: "Hugo'da düzmece bir ilerleme anlayışı: Paris incendié (L'année terrible): 'Ne? Her şeyin kökünü kazımak mı? Tahıl ambarlarını da mı? Ne?' Bu kütüphane, üzerinde şafağın söktüğü bu mavna, İlerleme'nin, ebedi okurun, dirseklerini üzerine koyup rüyaya daldığı... şu akıl sır ermez ABC'si ideallerin'" (V, s. 604 [N15a, 2]).
63. V, s. 736 (U14, 3).
64. Michel Chevalier (1853), aktaran V, s. 739 (U15a, 1). "Chevalier [Saint-Simoncu] Enfantin'in çömezi [... ve] *Globe* dergisinin editörüydü" (V, s. 244 [G4a, 4]).
65. Ayrıca bkz. V, s. 717-18 (U5, 2).
66. V, s. 716 (U4, 2).
67. V, s. 733 (U13, 2).
68. V, s. 716 (U4a, 1).
69. "Lebende Bilder aus dem modernen Paris" (1863), aktaran V, s. 236-7 (G2, 1).

70. Dubech-D'Espezel (1926), aktaran V, s. 193 (E5a, 2).
71. Rattier (1859), aktaran V, s. 198 (E7a, 4). "'Evren, Paris'in sigara izmaritlerini kapmaktan başka bir şey yapmaz'" (Gautier [1856], aktaran V, s. 652 [P4, 4]).
72. V, s. 1217 (1935 sunumu 14. not).
73. Tarih Tezleri notları, I, s. 1232.
74. Tarih Tezleri, I, s. 697-8 (italikler Benjamin'e ait).
75. Henri de Pène (1859), aktaran V, s. 165 (D1a, 1).
76. "'Grange-Bateliére sokağı özellikle tozludur ve [...] Réaumur sokağındayken insan feci tozlanıyor'" (Louis Aragon [1926], aktaran V, s. 158 [D1a, 2]).
77. "Yağmur, tozla Pasajlardan öcünü alıyor" (V, s. 158 [D1a, 1]).
78. "Kadife toza davetiye çıkarır. Güneş ışığında toz oyununun sırrı. Toz ve salon'" (V, s. 158 [D1a, 3]).
79. V, s. 1006 (F°, 8).
80. Ayrıca bkz. V, s. 158 (D1a, 3).
81. V, s. 158 (D1a, 1). Benjamin'in kanıtı, yolu-üzerinde-durdurulmuş-tarihin, takipeden tozlu sahnesidir. Garde Nationale'daki bir firarla başlamış, Bourbon Hanedanı'nın alaşağı edilmesi ve yerine Orléans Hanedanı'nın ve "burjuva kral" Louis-Philippe'in geçmesiyle sonlanmış olan 1830 Devrimi'nden on iki yıl sonra, genç Orléans Prensi'nin evlilik planları vesilesiyle gerçekleşmiş bir hadisedir bu: "'[...] devrimin ilk belirtilerinin ortaya çıkmış olduğu balo salonunda büyük bir kutlama düzenlenecekti. Genç evli çift için salonun temizliğine girişildiğinde, salonun hâlâ 1830 Devrimi'nin bıraktığı gibi olduğu görülmüştü. Yerlerde askeri şölenin izleri duruyordu — cam kırıkları, şampanya mantarları, Garde du Corps'un çiğnenmiş rozetleri ve Flanders taburunun subaylarının merasim kurdeleleri'" (Karl Guzkov [1842], aktaran *a.g.y.*).
82. Leon Daudet (1930), aktaran V, s. 155 (C9a, 1).
83. V, s. 487 (J91a, 1). "'Eski Paris artık yok. Bir şehrin biçimi —heyhat!— ölümlü kalpten bile daha çabuk değişiyor.' Baudelaire'in bu iki dizesi Meyron'un toplu eserlerine bir epigraf olarak koyulabilir" (Gustave Geffroy [1926], aktaran V, s. 151 [C7a, 1]).
84. V, s. 1010 (G°, 17).
85. V, s. 1213 (1935 sunumu 7. not).
86. V, s. 177 (D10, 3).
87. V, s. 1010-11 (G°, 17).
88. V, s. 1011 (G°, 17).
89. Benjamin antikçağda modanın bilinmediğini yazar (V, s. 115 [B2, 4]), bu Cabet'in öngördüğü gibi (V, s. 120 [B4, 2]) "modanın sonu"nu yaşayan (V, s. 1211 [1935 sunumu 5. not]) devrimci, komünist toplumlar için de geçerlidir: "Moda artık tempoya ayak uyduramadığı için ölüyor olabilir mi — Rusya'da örneğin, en azından belli bölgelerde?" (V, s. 120 [B4, 4]; ayrıca bkz. s. 1028-9 [0°, 20]). Ne var ki Benjamin aynı zamanda kapitalist moda biçiminin tahayyül edilebilecek tek moda biçimi olmadığını da söyler. On dokuzuncu yüzyıl toplum ütopyacısı Charles Fourier modanın çeşitliliğini

ve bolluğunu öngörmüş, ama sonsuza dek devam edecek mükemmel nitelikteki mallarda olacağını düşünmüştür: "'en yoksulu bile... her mevsim için bir oda dolusu kıyafete sahiptir'" (aktaran V, s. 129 [B8a, 1]).

90. Benjamin 17 Mart 1928'de Hofmannsthal'a şöyle yazar: "Şu anda, bu zamana dek modanın felsefi sunumu ve araştırılması diye zayıf ve kıt bir şekilde denenmiş şey üzerinde çalışıyorum: Tarihin akışının bu doğal ve tümüyle mantıkdışı zamansal bölünmesi neyin nesidir" (V, s. 1084-5).
91. V, s. 997 (C°, 2).
92. Bkz. Angus Fletcher, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (New York: Cornell University Press, 1982), s. 131; 132-3n.
93. Edouard Foucaud (1844), aktaran V, s. 125 (B6a, 3; ayrıca bkz. B8, 3).
94. Egon Friedell (1931), aktaran V, s. 125 (B6a, 2).
95. Charles Blanc (1872), aktaran V, s. 123-4 (B5a, 3).
96. İlk maddelerden birinde modanın öngörü potansiyeli genel anlamda kabul edilmektedir: "'Filozof açısından modanın en kaydadeğer kısmı olağanüstü öngörüleridir. [Moda] dişil kolektifin gelecekte hazır bekleyen şey konusunda sahip olduğu emsalsiz koku alma gücünden ötürü, gelecekteki şeyle temas içindedir. En yeni yaratımlarıyla her sezon gelecek şeylerin bir tür gizli bayrak işaretini getirir. Bunları nasıl okuyacağını anlayan insan, yalnızca yeni sanat akımlarını değil, aynı zamanda yeni yasaları, savaşları ve devrimleri de önceden bilebilecektir'" (V, s. 112 [B1a, 1]). Benjamin devrimin ufukta göründüğü zamanlarda modanın bedeni ortaya çıkarma eğilimine dikkat çeker (bkz. V, s. 119 [B3a, 5]); oysa İkinci İmparatorluk'un ilk yıllarındaki çemberli etek modası, bunun koni şekli, emperyal bürokratik hiyerarşilerin şeklini taklit ediyordu. Benjamin burada Friedrich Theodor Vicscher'i alıntılar (1879): Çemberli etek "'devrimin iyisi ve kötüsü, adaleti ve adaletsizliği üzerine haşmetini bir çan gibi devirip yatmış olan [...] imparatorluk gericiliğinin şaşmaz sembolüdür'" (V, s. 116 [B2a, 7; keza B7, 5]).
97. Sonraki maddeler, "dişil kolektif"in öngörü gücüne yapılan coşkulu göndermeleri atlar, ayrıca daha eleştireldir. Simmel'in gözlemini aktarır Benjamin: "'modalar her zaman sınıfsal modalardır, üst sınıfların modaları alt sınıflarınkinden farklıdır ve alt sınıflar bu modaları sahiplenmeye başladığı andan itibaren üst sınıflar bırakırlar'" (Georg Simmel [1911], aktaran V, s. 127 [B7a, 2]). 1930'lardaki maddeler ise modanın ütopik veçhelerinin çarpıtılmasında sermayenin belirleyici rolüne dikkat çeker. Benjamin burada Fuchs'tan bir alıntı yapar: "'Sınıflar arasındaki farklı çıkarların modada sık sık görülen değişikliklerin yalnızca bir nedeni olduğu, ve ikincisi, özel sermayeye bağlı üretim tarzının bir sonucu olarak modadaki sık değişikliklerin ... bir o kadar önemsiz olduğu, çünkü kâr için ikame edilme olasılıklarını daima artırmak zorunda oldukları vurgulanmalıdır'" (Edward Fuchs [1926?], aktaran V, s. 128 [B7a, 4]). Moda, sınıf ayrımları ve kapitalist üretimin ihtiyaçları arasındaki bağlar için ayrıca bkz. V, s. 124-9 (D, 6; B6a, 1; B7, 7; B7a, 3; B8a, 1; B8, 2).
98. V, s. 51 (1935 sunumu).
99. Ayrıca bkz. Benjamin'in notu "Moda/Zaman // Lethe (Modern)" (V, s. 1001 [D°, 5]).

100. V, s. 131 (B9a, 1).
101. Benjamin, Rudolph von Jhering'i alıntılar (1883): "'[...] bugün modamızın üçüncü dürtüsü ... zalimliğidir. Moda kişinin 'iyi topluma' ait olması ... dışsal kıstasını içerir. Gülü seven dikenine katlanacaktır [...]'" (V, s. 125 [B6a, 1]).
102. Paul Valéry (1935), aktaran V, s. 123 [B5a, 2]).
103. V, s. 115 (B2, 4).
104. "'Kişinin gardırobunu Londra'dan doldurma modası yalnızca erkeklere özgüydü; kadınlar için, hatta yabancılar için moda her zaman Paris'ten daha iyisini almak oldu'" (Charles Seignobos [1932], aktaran V, s. 126 [B7, 3]).
105. V, s. 694 (S9a, 2).
106. Helen Grund (1933), aktaran V, s. 123 (B5, 3).
107. Georg Simmel (1911), aktaran V, s. 127 (B7, 8). Zayıf olması için doğal gücünün toplumsal anlamları dışında başka ne neden olabilir ki?
108. V, s. 1213 (sunum 7. not; tekrar s. 1211, ve B2, 5).
109. V, s. 115 (B2, 5)
110. Benjamin "aşk kültüne" göndermede bulunur: "Üretimin teknik kuvvetini üretimin doğal kuvveti karşısındaki alana yöneltme girişimi" (V, s. 1210 [1935 sunumu 5. not]).
111. V, s. 1015 (I°, 7). Burada Baudelaire'e gönderme yapılmaktadır.
112. "'Friedell kadınlara göndermede bulunarak şu açıklamayı getirir: "kadınların kıyafet tarihi şaşırtıcı gelse de birkaç çeşitten ibarettir ve küçük değişiklikler dışında bunlar arasında pek bir fark yoktur: kuyruk kısmının uzunluğu, saç şeklinin uzunluğu, kol kısmının uzunluğu, eteğin uzunluğu, dekolte derecesi, bel kısmının biçimi. Günümüzdeki kısa kesim saçlar gibi radikal devrimler bile sadece 'aynının ebedi tekrarıdır' [...]." Dolayısıyla yazara göre kadın modası daha çeşitli ve etkili olan erkek modasıyla zıtlık içindedir'" (Egon Friedell [1931], aktaran V, s. 120 [B4, 1]). Ayrıca bkz. V, s. 1207 ve 1032 (0°, 60).
113. Benjamin dünya fuarları ve meta teşhiriyle bağlantılı olarak, Grandville'in on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki taşbaskılarını yakından incelemiştir. Paris'le bağlantılı olarak Cehennem ve Cennet imgeleri Grandville'in *Un autre Monde*'unda Kahraman Krackq pagan cenneti olan "Elysia Tarlaları" nı gezdiğini hayal ederken gerçekleşir. Burada çağının ünlü simalarını Paris Champs Elysées'nin maddi hazlarının keyfini sürerken bulur; Krackq daha sonra alt bölgelere taşınır ve Charon'un Styx nehri üzerindeki feribot işi (o dönemde Paris'te yapımı sürmekte olan) demirden yaya köprüsünün inşası nedeniyle mahvolur (V, s. 215 [F2, 3]).
114. "Focillon [1934] moda fantazmagoryası üzerine" (aktaran V, s. 131 [B9a, 2]).
115. V, s. 115 (B2a, 5).
116. V, s. 117-8 (B3; 5; ayrıca B1, 5).
117. Apollinaire (1927), aktaran V, s. 118-9 (B3a, 1).
118. V, s. 132 (B10a, 2).
119. V, s. 1207 (1935 sunumu, 2. not).
120. Auguste Blanqui (1885), aktaran V, s. 129 (B8a, 3). Ayrıca bkz. "Çiçekler

hakkındaki kısım. Dönemin moda dergilerinde çiçek buketlerini nasıl saklayacağınıza dair bilgiler vardı" (V, s. 1035 [P°, 1]).

121. V, s. 130 (B9, 2).
122. V, s. 130 (B9, 2).
123. V, s. 118 (B3, 8).
124. V, s. 111 (B1, 4).
125. V, s. 118 (B3, 8).
126. V, s. 126 (B6a, 4).
127. Benjamin "ceset imgesine gizliden gizliye değer veren" bu parçalanmanın Baudelaire'de olduğu gibi Barok edebiyatta da bulunabileceğini belirtir (V, s. 130 [B9, 3]). Bkz. 6. Bölüm.
128. V, s. 139 (B8, 4).
129. V, s. 111 (B1, 4).
130. V, s. 51 (1935 sunumu). Pasaj şöyle devam eder: Moda "cesedin yaşayanlar üzerinde hakları olduğunu kabul eder. Fetişizm, inorganik olanın seksapelinin temelinde yatan fetişizm, onun canlı siniridir, ve meta tapınması bunu kendi hizmetine sokar" (*a.g.y.*; tekrar B1a, 4 ve B9, 1).
131. "'[..y]alnızca kıyafetine bakarak dürüst bir kadını bir fahişeden ayırt etmek güçleşiyor'" (Charles Blanc [1872], aktaran V, s. 124 [B5a, 3]). Hatta: "'[İkinci İmparatorluk'ta] moda olan tip yosma rolü yapan *grand dame*'dır'" (Egon Friedell [1931], aktaran V, s. 125 [B6a, 2]).
132. V, s. 111 (B1, 4; tekrar F°, 1). Moda ve metalarla, ölüm ve arzuyla bağlantılı olarak Pasajlar sahnesindeki fahişe figürü, Aragon'un *Le Paysan de Paris*'deki betimlemesini çağrıştırmaktadır.
133. V, s. 137 (C2, 1).
134. J. F. Benzenberg (1805), aktaran V, s. 143 (C3a, 2).
135. Victor Hugo (1881), aktaran V, s. 146 (C5a, 1).
136. Sigmund Engländer (1864), aktaran V, s. 142 (C3a, 1).
137. "'Bu yeraltı tünellerinde öyle dondurucu bir soğuk var ki [Haziran ayaklanmasında tutuklanmış] mahpusların çoğu hayatta kalabilmek için gerekli sıcaklığa ancak sürekli koşarak ya da kollarını hareket ettirerek erişebiliyorlar, ve bu soğuk taşların üzerinde yatmaya kimse cesaret edemiyor. Mahpuslar geçitlere Paris sokaklarının adlarını vermişler, buluştuklarında birbirlerine adreslerini veriyorlar'" (Sigmund Engländer (1864), aktaran V, s. 142 [C3a, 1]).
138. Dubech-D'Espezel (1926), aktaran V, s. 142 (C3, 8).
139. V, s. 135-6 (C1a, 2).
140. V, s. 1020 (L°, 22; tekrar C2a, 2).
141. V, s. 1019 (L°, 7; ayrıca bkz. C1a, 2). Benjamin Paris Pasajlarının tipografisini MS 200'de yazılmış Yunan Pausanias tipografisiyle karşılaştırır, çünkü "tapınaklar ve diğer anıtların çoğu çürümeye başlamıştır" (V, s. 133 [C1, 5]).
142. V, s. 178 (D10a, 4).
143. V, s. 1008 (F°, 31; tekrar C1, 4).
144. V, s. 1033 (0°, 74; ayrıca bkz. O3, 6).
145. Kumar da tıpkı fahişelik gibi yeni değildi, ama kapitalizm bunun biçimini

değiştirmişti: Nasıl ki büyük şehirde fahişelik meta biçiminin simgesi haline geldiyse, aynı şekilde: "Borsadaki spekülasyon da feodal toplumdan tevarüs eden kumar biçimlerinin gerilemesine yol açmıştı. [...]. Lafargue kumarı piyasanın gizemlerinin minyatür halde çoğaltılması olarak tanımlamıştır" (V, s. 56-7 [1935 sunumu]).

146. V, s. 1046 (g°, 1; tekrar O1, 1).
147. İlerleme kavramını eleştiren Benjamin, "Strindberg'in düşüncesine" göndermede bulunur: "Cehennem önümüzde durabilecek bir şey değildir — buradaki bu yaşamdır" ("Zentralpark", I, s. 683).
148. V, s. 1056 (g°, 1).
149. Bkz. V, s. 114 (B2, 1).
150. V, s. 1057 (g°, 1).
151. V, s. 1057 (g°, 1).
152. Bkz. Yaradılış'ın ilk bölümü hakkında Benjamin'in "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen"de yer alan felsefi yorumu (II, s. 140-57; Türkçesi: "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", çev. Haluk Barışcan, *SBA*, s. 169-83). Burada Tanrı'nın Cennet'te yarattıklarına ad veren Âdem "ilk filozof" diye adlandırılır. Burada insanın "adlandırılma"sının alan, kabul eden kutbu ile kendiliğinden kutbu arasında bir gerilim mevcuttur (Almanca "*heissen*" sözcüğünün taşıdığı iki anlamda da ifade edilebilen bir gerilim: "anlamına gelmek" ve "adlandırılmak"). Benjamin doğanın anlamının insanlar tarafından (yaratılmaktan ziyade) açığa çıkarıldığında ısrarlıdır. İnsanlar şeylerin "dilsel özü"nü konuşmaya taşırlar, bunların adsız, sessiz dilini ses-diline, insanların ad-diline tercüme ederler. Fakat onları yaratan, "şeyleri adlarıyla bilinebilir kılan" Tanrı'nın dilidir (*a.g.y.*, s. 142-9). Yaradılış hikâyesinin desteği olmadan (bu hikâyenin felsefi hakikatten ziyade felsefi bir arzuya mitik ifade kazandırdığı iddia edilebilir) anlamın yaradılışı ile yorumlanışı arasında felsefi bir ayrım gütmek sorunludur. Bu soruna 7. Bölüm'de tekrar döneceğiz.
153. V, s. 962 (m1a, 5).
154. Jean Vaudal (1937), aktaran V, s. 168 (D5, 6).
155. Bu katı bir süreksizlik dünyasıdır: "Her-zaman-yeni-olan ne süregiden eskidir, ne de tekrar zuhur eden geçmiş; aksine sayısız kesintilerle kesişen bir-ve-aynıdır. (Kumarbaz kesintilerde yaşar) [...] ve bunun doğurduğu şeylerde: Cehennem Zamanı [...]" (V, s. 1011 [G°, 19]).
156. V, s. 165 (D3a, 4).
157. V, s. 167 (D4a, 3).
158. Louis Veuillot (1914), aktaran V, s. 160 (D2, 2). Benjamin Haussmann'ın anılarından kendisiyle III. Napolyon arasında son dönemlere ait bir konuşmayı aktarır (1890): "Napolyon: 'Bu denli değişime açık görünen Fransız halkının temelde rutine en yatkın halk olduğunu söylerken ne kadar da haklısınız!' — [Haussmann]: 'Evet, efendim, yalnız şunu eklememe müsaade buyrun: Şeyler söz konusu olduğunda!.. Ben şahsen iki günah işledim: Birincisi, şehrin neredeyse tüm bölgelerini altüst etmekle (*bouleversant*), "bulvarlaştırmakla" (*boulevardisant*) Paris nüfusunu fazlasıyla rahatsız ettim, ikincisi Parislilere aynı yerde aynı sahneyi görmekten gına getirttim'"

(aktaran V, s. 187 [E3, 3]).

Ayrıca bkz. Blanqui'nin Haussmann eleştirileri: "'Taşların bu şekilde, bir toplumsal kendiliğindenlik olmaksızın despotizmin elinde baştan aşağı yeniden düzenlenişi kadar üzüntü verici bir şey olamaz. Bundan daha iç karartıcı bir çöküş belirtisi olamaz. Roma ölüm çığlıkları atmaya yakınken, anıtlar hem sayıca artmış hem de daha heybetli bir hal almıştı. Adeta kendi mezarını hazırlıyor, ölümü güzel karşılamak istiyordu'" (Auguste Blanqui, aktaran V, s. 205-6 [E11a, 1]).

159. V, s. 178 (D10a, 2). *Pasajlar* için "Can Sıkıntısı" başlığı altında bir "bekleme metafiziği" planlanmıştı.
160. Ayrıca bkz. *Konvolut* D, başlığı "Can Sıkıntısı, Ebedi Tekrar" (Baudelaire züppeye "işsiz bir Herkül" der [D5, 2]).
161. Jules Michelet (1846) vasıfsız emekteki bu ilk uzmanlaşma için "'mensucat tezgâhlarındaki 'can sıkıntısı cehennemi,' der: 'İlânihaye, ilânihaye, ilânihaye' otomatik olarak dönen tekerin kulağımızdaki yankısı [...] hep bu aynı sözcüktür. İnsan buna asla alışamaz'"(Michelet, aktaran Friedman [1936], aktaran V, s. 166 [D4, 5]).
162. V, s. 164 (D3, 7). Ayrıca bkz. "Can Sıkıntısı her zaman birtakım bilinçdışı oluşmaların dış yüzeyidir" (V, s. 1006 [F°, 8; tekrar D2a, 2]).
163. V, s. 161 (D2, 7; ayrıca bkz. F°, 11).
164. "Bekleme ve insanları bekletme. Bekleme [toplumun] parazit öğelerinin varoluş biçimidir" (V, s. 1217 [1935 sunumu, 12. ve 13. not]).
165. Baudelaire'in "sıkıntı"sının kaynağıdır. Baudelaire'in Paris'i yağmurludur, kasvetlidir (ayrıca bkz. V, s. 157 [D1, 4]).
166. "Sıradan insanı hiçbir şey kozmos kadar sıkmaz. Sonuçta onun için can sıkıntısı ile hava arasında çok yakın bir bağ vardır" (V, s. 157 [D1, 3], ayrıca bkz. D2, 8]). Benjamin Fransızcada "'*temps*'ın çift anlamı' olduğuna'" [zaman ve hava] dair not düşer (V, s. 162 [D2a, 3]).
167. V, s. 162 (D2a, 4).
168. "Kumarbaz. Zaman onun her gözeneğinden fışkırır" (V, s. 164 [D3, 4]).
169. V, s. 164 (D3, 4).
170. V, s. 161 (D2, 7).
171. "L'Eternité par les astres" (Paris, 1872).
172. Bkz. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 6 Ocak 1938, aktaran I, s. 1071.
173. "Blanqui burjuva toplumuna teslim olur. Fakat dizlerinin üzerine öyle bir güçle çöker ki burjuvazinin tahtı sallanmaya başlar" (V, s. 168 [D5a, 2]).
174. Pasaj şöyle bir sonuca vararak biter: "Dilsel olarak büyük kuvvete sahip olan bu parçanın hem Baudelaire hem Nietzsche ile çok sıkı bağı vardır" (V, s. 169 [D5a, 6], ayrıca bkz. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 6 Ocak 1938, I, s. 1071-2 ve 6. Bölüm, 5. Altbölüm).
175. Auguste Blanqui (1872), aktaran V, s. 170 (D6, 1).
176. Auguste Blanqui (1872), aktaran V, s. 170 (D6, 1).
177. Auguste Blanqui (1872), aktaran V, s. 170 (D6a, 1).
178. Auguste Blanqui (1872), aktaran V, s. 171 (D7, D7a).
179. V, s. 429 (J62a, 2).
180. V, s. 429 (J62a, 2). Benjamin "ebedi tekrar teorisi"ni, "henüz yeniden üre-

tim teknolojisi alanında ortaya çıkmamış hayret uyandırıcı keşiflerin bir rüyası" diye adlandırır ("Zentralpark", I, s. 680).

181. Bkz. V, s. 174-8 (D9 ve D10 dizileri). Nietzsche'nin iyi bilinen ebedi tekrar teorisi dikkate alındığında (ilk notlarda alıntılanır, D1°, 1), Benjamin'in Blanqui'nin metinlerini keşfetmekten duyduğu heyecanın bizatihi fikirler tarafından tetiklendiğini görmek güçtür (Blanqui'nin sonsuz tekrar tanımı, meta toplumunun temel niteliği olan kitle toplumunu daha şeffaf bir şekilde ifade eder). Büyük proleter devrimci (ve Marx'ın teorilerinin büyük muarızı) Blanqui'nin metinleri, yalnızca burjuva ilerleme ideolojisinin bir eleştirisi olarak değil (bu Nietzsche'de de vardır), aynı zamanda proleter sınıfının devrimci uyanışı için hayati olan (Marksist) pedagoji olarak kolaylıkla *Pasajlar*'ın dokusuna işlenebilir niteliktedir. Benjamin şu notu düşer: "Nietzsche'nin teorisinin taşıyıcısının Zerdüşt değil, Sezar olduğu bir versiyon vardır. Bu kaydadeğerdir. Nietzsche'nin, kendi teorisinin emperyalizmle suç ortaklığının kokusunu aldığını gösterir" (V, s. 175 [D9, 5]). Kitleleri hor gören Nietzsche, proleter davasının savunuculuğunu yapmayı hiçbir zaman aklının ucundan bile geçirmemişti. Blanqui'nin ise, tersine, onların yorulmak bilmez destekçisi olması, düşüncelerini pedagojik bir bakış açısından çok daha güçlü kılmaktadır.

182. V, s. 177 (D10a, 1). "Ebedi tekrarın büyülü çemberi içinde yaşam *auratik* olanın dışına çıkmayan bir varoluş algısı içindedir."

183. V, s. 1256 (ayrıca bkz. 1939 sunumu, s. 61).

184. V, s. 1010 (G°, 8).

185. V, s. 1023 (M°, 14).

186. V, s. 591 (N9, 5).

187. V, s. 178 (D10a, 5).

5. Mitik Doğa: İstek İmgesi

1. V, s. 1212 (1935 sunumu 5. not).
2. V, s. 560 (M16a, 3).
3. "Benim analizimin esas konusu geçmişe duyulan bu açlıktır" (V, s. 513 [L1a, 2]).
4. Friedrich Theodor Vischer (1861), aktaran V, s. 115 (B2a, 3).
5. V, s. 1017 (K°, 20).
6. V, s. 110 (B1, 2 ve B1, 3).
7. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 634 [Türkçesi için bkz. s. 508].
8. "*Phalansterie*'yi (falansterleri) bir insan-makine diye tarif edebiliriz. Bu bir eleştiri değildir, mekanist bir şey de kastetmez. Yalnızca Fourier'nin inşasının büyük karmaşıklığını anlatmaktadır. Bu, insanlardan çıkmış bir makinedir" (V, s. 772 [W4, 4]).
9. 1935 sunumu, V, s. 47.
10. V, s. 838 (Y7, 5).
11. V, s. 228 (F7, 3).
12. "[18]30'ların ortasında demir karyola ve sandalyelerle birlikte ilk demir mobilyalar da ortaya çıkar [...] ve o dönemde özel bir üstünlük diye pazar-

lanan başlıca özelliklerinin bunların ahşaba çok benzedikleri, her türlü ahşapla karıştırılabilirlikleri olması, söz konusu dönem açısından çok temel bir özelliktir'" (Max von Boehn [1907], aktaran V, s. 212 [F1, 3; ayrıca bkz. F5a, 2]. Ayrıca bkz.: "'Demirle yapılan dolaplar ahşaptan yapılanlarla rekabet etmektedir [...]'" (Foucaud [1844], aktaran V, s. 255 [F5a, 2]).

13. V, s. 287 (I2a, 3 ve 12a, 4).
14. V, s. 1011 (G°, 22).
15. V, s. 152 (C8, 2).
16. V, s. 260 (G12a, 2).
17. V, s. 216 (F2, 8).
18. V, s. 216 (F2, 8).
19. V, s. 105 (A10a, 1; tekrar F4, 5).
20. V, s. 98 (A7, 5).
21. V, s. 1044 (a°, 1; tekrar F3, 2).
22. V, s. 1052 (d°, 2; tekrar F1, 2 ve F3, 2).
23. V, s. 1031 (0°, 42).
24. V, s. 46 (1935 sunumu; ayrıca F2, 7). Ayrıca bkz. 1875 yılına ait bir demiryolu istasyonu projesi: "'Şık kemerlerle desteklenen demiryolları yerden 60 santim yüksekliğinde ve 615 metre uzunluğundaydı'" — "'bir tür İtalyan malikânesi'", "'Geleceğin demiryollarından ne kadar uzaktı?'" (Maxime Du-Camp [1875], aktaran V, s. 214 [F2, 1]).
25. Sigfried Giedion (1928), aktaran V, s. 215 (F2, 5).
26. V, s. 497 (K2a, 4).
27. V, s. 46-7 (1935 sunumu). Sunumun birkaç versiyonu bulunmaktadır. Bu versiyon M²'dir (güvenilir versiyonu sıfatıyla V'de yayımlanmıştır).
28. Bkz. Bloch'un *Tek Yönlü Yol* hakkındaki değerlendirmesi. "Revueform der Philosophie" [1928], *Erbschaft dieser Zeit* içinde [1935]. Ernst Bloch, *Gesamtausgabe*, cilt 4 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962), s. 368-71. Bloch'un iddiasına göre Benjamin'in yazılarında "her-daim-yeni 'ben'ler" ortaya çıkar ve sonra bunlar "kendilerini silerler": tanınabilir bir "'ben'" ya da "'biz'" yerine, "yalnızca oyalanan beden. ilk önce göz ve kulak değil, sıcaklık, iyilik, hayret değil, iklimsel olarak duyarlılaşmış dokunma ve tat duyusu vardır [...] dünyanın felsefi önermeleri sergilenmek için camekânlara koyulmaktadır" (*a.g.y.*, s. 369-70). Fakat Benjamin tam da Bloch'un bu kitabında kendi fikirlerinin öylesine yakından ifade edildiğini görür ki, intihal korkusuyla bunları Bloch'la paylaşmayı bırakır (bkz. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 9 Ağustos 1935, V, s. 1137).
29. V, s. 1224-5 (1935 sunumu, M¹ versiyonu, tarihsiz [bkz. haz. notu, s. 1252]).
30. Marx, alıntılayan V, s. 217 (F2a, 5).
31. V, s. 217 (F2a, 5).
32. Sanateseri denemesinde (1935 güzünde yazılmıştır) Benjamin'in yazılarında nadiren görülen Lukácsçı "ikinci doğa" terimi kullanılır: "Fakat bizim özgürleşmiş teknolojimiz bugünün toplumuyla bir ikinci doğa olarak karşılaşır, hatta ekonomik bunalımların ve savaşların kanıtladığı üzere, kök-topluma verilen önem, en az bu doğa kadar temeldir. İnsanlık kendisinin icat ettiği ama uzun zamandır hükmetmeyi başaramadığı ikinci doğayla karşı-

laştığında tıpkı ilk doğayla karşılaştığında olduğu gibi bir öğrenme sürecinden geçmek zorunda kalır" (I, s. 444).

33. V, s. 139 (C2a, 2).
34. V, s. 1225 (1935 sunumu, M^1 versiyonu).
35. Bu, yukarıda belirtilen sunumun daha sonraki bir versiyonuna ait sözcüklerdir.
36. V, s. 777 (W7, 4).
37. Victor Hugo, aktaran George Betault (1933), aktaran V, s. 907 (d3, 7).
38. V, s. 765-6 (W1a).
39. V, s. 47 (1935 sunumu).
40. Langle ve Vanderbusch (1832), aktaran V, s. 50 (1935 sunumu).
41. Ayrıca bkz. V, s. 852 (a1, 1).
42. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında, tüccarlar arasında, ürünlerini başka bir biçim alacak şekilde, sanki sanayileşme çağında bir şeyden her şey yapılabilirmiş gibi (fırıncılar bile mimari ya da heykelcilikle ilgili yapılara benzeyen kekler yapmaya başlamışlardı) başkalaşıma uğratma çılgınlığıyle ilgili yorumlarını aktaran Benjamin, bunun kökeninde "kısmen insanların bir gecede önlerine konan teknolojik yöntemlerin ve yeni malzemelerin aşırı bolluğundan doğan" bir "çaresizlik" olduğunu yazar. Bunları daha bütünlüklü şekilde kendilerinin kılmaya çalıştıkları durumlar, yanlış tasavvur edilmiş, eksik çabalara yol açmıştır." Ne var ki tam da burada şunu ekler: "Fakat başka bir açıdan, teknolojik üretimin ilk başlarda kendini ne denli büyük bir rüyaya kaptırmış olduğunu gösteren en özgün tanıklıktır. (Yalnızca mimari değil teknoloji de belli bir aşamada kolektif rüyaya tanıklık yapmıştır)" (V, s. 213 [F1a, 2]).
43. Örneğin Benjamin 1939 sunumuna eklenen bir kısımda Marx'ın Fourier'yi savunduğuna dikkat çekmeyi önemli bulur: "Fourier'nin ütopyasının en kayda değer özelliklerinden birisi doğanın insanlar tarafından sömürülmesi fikrinin, ki sonrasında bu çok yaygınlaşmıştır, ona yabancı oluşudur [...] Doğanın insanlar tarafından fiili olarak sömürülmesi şeklindeki anlayış insanların üretim araçlarının sahipleri tarafından sömürülmesinin bir yansımasıdır. Eğer teknolojiyle toplumsal yaşamın bütünleşmesi başarısız olmuşsa, hata bu sömürüdedir" (V, s. 64; ayrıca bkz. aşağıda, 8. Bölüm, 6. Altbölüm).
44. V, s. 1224-5 (1935 sunumunun M^1 versiyonu).
45. V, s. 245 (G5, 1) *Kapital*'in birinci bölümünden iyi tanınan pasajı alıntılar. Benjamin bunu Otto Rühle, *Karl Marx: Leben und Work*'ten (1928) alıntılamıştır.
46. Marx ve Engels, *Kutsal Aile* [1843], yay. yılı 1932, aktaran V, s. 778 (W7, 8).
47. Adorno, bazı açılardan burada aktarılan her iki versiyondan da farklı olan bir versiyon (T^1) almıştır (haz. notu, V, s. 1252); fakat ele aldığımız pasaj $T^{1'}$ de ve yukarıda verilen ilk versiyonda (1935 sunumundan, s. 46-47) aynıdır.
48. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1128.
49. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1128.
50. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1128.
51. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1113.
52. Benjamin'den Gretel Karplus'a Mektup, 16 Ağustos 1935, V, s. 1138.

53. Bkz. 4. Bölüm.
54. Bu pasajlar (bkz. yukarıda 45. not) *Konvolut* "G"de "kuşkusuz Temmuz 1935'ten önce yazılmış olan" önceki kısımda (haz. notu, V, s. 1262), yani Benjamin Adorno'nun itirazlarının olduğu mektubu almadan önce yazılmıştır.
55. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1132.
56. Bkz. 3. Bölüm.
57. Karl Marx, "Der 18te Brumaire des Louis Napoleon", *Die Revolution* (1852), Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, cilt 8 (Berlin: Dietz Verlag, 1960), s. 115.
58. Marx, "18te Brumaire", s. 116. Daha sonra Marx Paris Komünü'nü coşkuyla destekleyecektir, çünkü işçi sınıfı Komün'de kendi çıkarlarını dile getirmiştir. Fakat Benjamin mücadelenin sınıfsal içeriğine ilişkin olarak bu tür bir "kendi kendini aldatma"yla kaybedebilecekleri çok şeyi olan Komünarların bile devrimci fantazmagoryaya kurban düştüğünü belgelemiştir; Komün "kendisini hâlâ tamamen 1793'ün mirasçısı olarak görüyordu" (V, s. 950 [k1a, 3]). "Hâlâ Komün'ün temelinde yatan yanılsama en çarpıcı ifadesini Proudhon'un formülasyonunda bulur; şöyle seslenmiştir burjuvaziye: 'Halkı kurtarın; kendinizi babalarınızın yaptığı gibi Devrim ile kurtarın'" (V, s. 952 [k2a, 1]).
59. Marx, "18te Brumaire", s. 116.
60. Marx, "18te Brumaire", s. 116.
61. Marx, "18te Brumaire", s. 115.
62. V, s. 500-1 (K3a, 2). Ayrıca bkz. "bizim için açık olan" tabirinin yerinde "kök-tarihsel"in olduğu önceki madde (0°, 32). K3a, 2 versiyonu şunu ekler: "Elbette: teknolojinin diyalektik özünde bu yalnızca belli bir âna ışık tutar. (Hangisi olduğunu söylemek zordur: sentez olmasa bile antitez.) Her hâlükârda teknolojide başka bir durak mevcuttur: doğaya yabancı hedefler ortaya koymak — keza bunu doğaya yabancı, hatta düşman olan, kendilerini doğadan kurtaran ve doğayı kendilerine tabi kılan araçlarla yapmak."
63. Bkz. V, s. 451-4 (J72a, 4-J74, 3). Bunun yerine, insanlığı geçmişinden kurtarmaya hazırlamada farsın rolüne ilişkin olarak Marx'ın *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*'nden ilgili bir pasajı aktarır, V, s. 583 (B5a, 2).
64. Marx, "18te Brumaire", s. 116.
65. Bkz. 2. Bölüm.
66. Sanateseri denemesi ile *Pasajlar* arasındaki yakın bağ Benjamin'in (1933'te âşık olduğu) ismi bilinmeyen Hollandalı bir kadına Sanateseri denemesini tamamladıktan hemen sonra yazdığı bir mektupta belgelenmektedir: "[..E]serimin çekim merkezi [...] hâlâ büyük kitabımı [*Pasajlar*] ilgilendiriyor. Fakat şimdi onun üzerinde çok nadir çalışıyorum kütüphanede. Onun yerine tarihsel araştırmayı bıraktım [...] ve terazinin diğer kefesiyle ilgilenmeye başladım. Çünkü her türlü tarihsel bilgi bir çift terazi kefesi imgesiyle kavramsallaştırılabilir [...] bir kefede geçmiş tartılmaktadır, diğerinde şimdinin bilgisi. İlk kefede toplanan olgular yeterince hassas, dakik ve çok sayıda olamayacaktır, ikincisinde ise sadece birkaç iri, anlamlı kayda değer ağırlığa imkân tanınacaktır. Son iki ayda bugün sanat yaşamını belirleyen şeyi ele almak suretiyle bu sonuçlara vardım. Süreç içinde yeni içgörülerden

ve kavramlardan doğan olağanüstü formülasyonlara ulaştım. Ve şimdi materyalist sanat teorisinin, ki kişi bunun hakkında çok şey duymuş ama kendi gözleriyle çok az şey görmüştür, artık mevcut olduğunu ilan edebilirim.

Seni bulduğumdan bu yana bulduğum en iyi şey bu olduğu için kimi zaman sana da göstermeyi arzu ediyorum" (mektup, Kasım 1935, VI, s. 814).

67. Sanateseri denemesi, II, s. 435.
68. Benjamin bu sürecin retrospektif tarzdaki analizinin, bize peşin olarak proletarya iktidarı ele aldıktan sonra sanatın neye benzeyeceğini söyleyemeyeceğini belirtirken ihtiyatlıdır —"sınıfsız bir toplumda sanatın hali pürmelâlindense bahsetmiyorum bile"—; bunun yerine sanattaki mevcut eğilimlere ilişkin olarak öngörü niteliğinde bazı iddialar ortaya atar (Sanateseri denemesi, II, s. 435).
69. Ayrıca bkz. Benjamin'in iddiası: "[...] tarih yalnızca bir bilim değil, en azından bir anımsama biçimidir. Bilimin 'kurumlaştırdığı'nı, anımsama düzeltebilir. Anımsama eksikliği (mutluluk) tamamlanmış, bitirilmiş bir şeye; ve bitirilmiş, eksiksiz bir şeyi (sıkıntı) tamamlanmamış bir şeye çevirebilir. Bu teolojidir, ilahiyattır; fakat anımsamada, tarih'i temelden teolojik-olmayan bir biçimde tasavvur etmeyi yasaklayan bir deneyime sahibizdir, tıpkı tarihi dolaysız teoloji kavramlarıyla yazmamıza çok az imkân verilmesi gibi" (V, s. 189 [N8, 1]). Benjamin'in teolojik kavramları kullanmasına neden "olanak tanınmadığı"na ilişkin olarak bkz. 7. Bölüm.
70. Sunumun kısaltılmış dili ve *Pasajlar* malzemelerinde sanat ve teknolojinin ilişkisine dair çok miktardaki tarihsel verinin çok az yorumla derlendiği dikkate alındığında, Benjamin'in argümanının sıkı, sistematik bir yeniden inşası, tek başına *Pasajlar* temelinde olanaksızdır. Burada devam eden analizde Benjamin'in sunumdan hemen önce ve sonrasında yayımlanan ilgili denemelerden yararlandım: "Üretici Olarak Yazar", II, s. 683-701, ve "Teknik Yeniden Üretim Çağında Sanateseri", I, s. 435-508.
71. Kracauer'in Offenbach ile ilgili eserine yapılan birkaç gönderme bir yana, Pasajlar'da müzikle ilişkili malzeme ve yorumlar dikkat çekici ölçüde eksiktir; bunun nedeni belki de Frankfurt Enstitüsü üyeleri arasında bunun açıkça Adorno'nun entelektüel tekelinde olmasıdır. Gelgelelim ilk notlarda (1927 A° dizisi) şu gözlemler vardır: "Pasajlarda müzik. Müzik bu mekânlara pasajların çöküşüyle girdi, yani mekanik olarak yeniden üretilmiş müzik çağıyla aynı çağda. (Gramafon. 'Tiyatrofon' belli bir noktaya kadar bunun öncüsüdür.) Fakat Pasajlar ruhuna uygun yazılmış müzik eserleri vardı; bugün ancak saygın eski moda konserlerde duyma fırsatına sahip olduğumuz panoramik bir müzik, *Kurkapelle*'in Monte Carlo'daki müzikleri gibi: David'in panoramik kompozisyonları ('Le Desert', 'Herculanum')" (V, s. 1005-6 [F°, 3]; ayrıca bkz. 0°, 61 ["Cazda ses özgürleşir"]; ve H1, 2; H1, 5, Q1a, 6, Q4a, 1).
72. Benjamin Marx'ın üstyapı teorisini açıkça yetersiz görüyordu (bkz. örneğin V, s. 581 [N4a, 2]) ve *Pasajlar*'ın amaçlarından biri de bu eksikliği telafi etmekti.
73. V, s. 59 (1935 sunumu).
74. Marx'ın üstyapının üretim araçlarından ayrı olduğu teorisi, sanat ile tekno-

loji arasındaki bölünmeyi özgül anlamda burjuva bir olgu olmaktan ziyade toplumsal bir değişmez olarak kabul eder. Sanayi kapitalizminin etkilerinin tam da bu bölünmenin (sosyalizmin biçimlerinin mevcut kapitalizm ilişkileri içinde ortaya çıktığı şeklindeki kendi argümanının bir uygulaması olarak) altını oymak olmuş olabileceği ihtimalini dikkate almaz.

75. "*Ingénieur*" terimi Fransa'da 1790'larda ilk kez askeri kuşatma ve tahkimat sanatında eğitilmiş subayları nitelendirmek için kullanılmıştır (V, s. 218 [F3, 6]).
76. "'*L'Ecole polytechnique*'in temel niteliği ... salt teorik eğitimle birtakım *uygulamalı derslerin* (kamusal işler, inşaat, askeri tahkimatlar, madencilik ve hatta gemi inşaatı) bir arada olmasıydı ... Napolyon öğrencilere kışlalarda yaşama zorunluluğu getirmişti'" (de Lapparent [1894], V, s. 982 [r1, 3]).
77. V, s. 219 (F3, 6).
78. Ayrıca bkz. Balzac'ın eleştirisi: "'*L'Ecole polytechnique*'ten bir mühendisin Leonardo da Vinci'nin dikebildiği mimari mucizelerinden birini bile inşa edebileceğine inanmıyorum; [da Vinci] hem mekanikçi hem mimar hem de ressamdı, hidroliğin mucitlerinden biri ve iflah olmaz bir kanal inşaatçısıydı. Teoremlerin mutlak basitliğiyle çok genç yaşlarında hamurları yoğrulmuş olan *L'Ecole* mezunları zarafet ve süs duygularını kaybediyorlar; bir sütun koymak gereksiz geliyor onlara; yararlılıktan ayrılmamaları bu gençleri sanatın başlangıç noktasına geriletiyor'" (Balzac, aktaran V, s. 986 [r3, 2]).
79. Giedion (1928), aktaran V, s. 217 (F3, 1).
80. "'1811'de yapılan *Halle au blé* [pasajları müjdeleyen tarzda camdan yapılma çatı pencereleri vardı] demir ve bakırdan mamul karmaşık yapısını ... mimar Bellangé ve mühendis Brunet'den almıştı. Bilebildiğimiz kadarıyla mimar ve mühendis ilk defa tek bir kişi değildi'" (Giedion [1928], aktaran V, s. 215 [F2, 6]).
81. V, s. 217 (F3, 1).
82. Johann Friedrich Geist, *Arcades: The History of a Building Type*, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith (Cambridge. Mass.: The MIT Press, 1983), s. 64.
83. V, s. 222 (F4, 5).
84. "'Sanayileşmeye doğru en önemli adım: Mekanik geçitlerin yapımında dökme demirden ya da çelikten özgül biçimlerin (kısımların) inşası. Alanlar birbiriyle iç içe geçmektedir: İşe yapısal elemanlarla değil demiryollarıyla başlanmaktadır... 1832. Parçalar halindeki demirin, yani [modern gökdelenlerin yapıldığı] çelik konstrüksiyonların temel elemanlarının başlangıçları burada yatmaktadır'" (Sigfried Giedion [1928], aktaran V, s. 216 [F2, 8]).
85. "'İmparatorluk tarzı o ilk lokomotiflerden bugünün tamamlanmış yeni nesnelliğine (*Sachlichkeitsform*) giden yol bir devrim niteliğindedir'" (Joseph August Lux [1909], aktaran V, s. 224 [F4a, 7]).
86. Giedion (1928), aktaran V, s. 218 [F3, 5]).
87. V, s. 1016 (K°, 6).
88. V, s. 218 (F3, 5). Benjamin özel olarak Giedion'un resimlerinden 61-63 no.lu olanlara işaret eder. Burada basılı olan (Şekil 5.4) no. 62'dir.
89. Joseph August Lux (1909), aktaran V, s. 224 (F4a, 7).

90. Gazeteci (1837), aktaran V, s. 219 (F3a, 2).
91. V, s. 229 (F7a, 1).
92. Emile Levasseur (1904), aktaran V, s. 214 (F1a, 4).
93. V, s. 56 (1935 sunumu).
94. Fritz Stahl (1929), aktaran V, s. 231 (F8a).
95. A. G. Meyer (1907), aktaran V, s. 219 (F3a, 1).
96. Meyer (1907), aktaran V, s. 219 (F3a, 1).
97. Meyer (1907), aktaran V, s. 220 (F3a, 4; ayrıca bkz. F3a, 1).
98. 1805'te Paris mimarları arasındaki "defalarca yayımlanmış" bir polemikten, aktaran V, s. 228 (F6a, 3; keza F4, 3).
99. Benjamin neoklasik binaların her türlü amaca hizmet edebileceğini, çünkü bunların mimari "üslubu"nun yararlılıkla hiçbir bağının olmadığını belirtir. Victor Hugo'nun şu gözlemini aktarır: Borsaya evsahipliği yapmak için inşa edilen sahte-Yunan tapınağı, aynı şekilde, "'bir sarayı, Avam Kamarası'nı, belediye dairesini, yüksekokulu, atlıkarıncayı, akademiyi, depoyu, mahkemeyi, müzeyi, kışlayı, kabri, tapınağı ya da tiyatroyu'" da içine alabilir (Hugo, aktaran V, s. 227 [F6a, 1]). Halksa bunun tersine Londra Fuarı'ndan sonra Kristal Saray'ın nasıl *kullanabileceğine* ilişkin bir gazete araştırmasına hastane, hamam ve kütüphane de dahil olmak üzere her şeyi önererek yanıt vermişti (V, s. 225 [F5a, 1]). Benjamin şu yorumda bulunur: "Borsa her şey *anlamına gelebilir*; Kristal Saray her şey için *kullanılabilir*" (*a.g.y.*). Meta toplumunun temel bir niteliği olarak anlamın keyfiliği konusunda, bkz. 6. Bölüm.
100. Meyer (1907), aktaran V, s. 221 (F4, 1; ayrıca F2a, 1).
101. "Ne Londralıların ne de Paxton'un alaşağı etmek istemedikleri harikulade karaağaçları" halletmek gibi pratik bir sorunla karşı karşıya kalmıştı (Meyer [1907], aktaran V, s. 221 [F4, 2]).
102. V, s. 216 (F2a, 1; ayrıca F6a, 2).
103. Meyer (1907), aktaran V, s. 222 (F4, 5).
104. Meyer (1907), aktaran V, s. 222 (F4a, 1).
105. Dubech-D'Espezel (1926), aktaran V, s. 223 (F4a, 5). Burada işaret edilen "gotik" demir üslubu Eiffel'in 1878 Paris Sergi Sarayı'dır (resmi için bkz. 9. Bölüm, Şekil 9.7).
106. Perret (1935), aktaran V, s. 230 (F8, 4).
107. Aktaran V, s. 222 (F4, 6).
108. V, s. 1062 ("Der Saturnring, oder etwas von Eisenhau").
109. V, s. 223 (F4a, 4).
110. V, s. 216 (F2, 8).
111. Chéronnet (1937), aktaran V, s. 230 (F8, 2).
112. V, s. 826 (Y1a, 4).
113. V, s. 826 (Y1a, 4; ayrıca Q2, 7). "Paris'in ilk panoraması Birleşik Devletler'den ... Fulton adında ... bir Amerikalı tarafından yürütülüyordu. ... Kendisi [istimbotu icat eden] mühendisti..." (Louis Lurine [1854], aktaran V, s. 664 [Q4, 2]).
114. V, s. 658 (Q1a, 8).
115. V, s. 655 (Q1, 1).

116. V, s. 659 (Q2, 2).
117. V, s. 659 (Q2, 5).
118. V, s. 658 (Q1a, 8; ayrıca Q2, 6).
119. V, s. 48 (1935 sunumu). Daguerre, panoramasının yandığı yıl (1839) *daguereotype*'yi keşfetti (*a.g.y.*, ayrıca bkz. Q2, 5).
120. V, s. 49 (1935 sunumu).
121. "*Daguereotype* denen o koca oğlan olgunluk çağına geldiğinde, gücü kuvveti tam olarak geliştiğinde, işte o zaman, sanat dehası yakasına yapışacak onun ve bağıracak: 'Sen benimsin! Artık benimsin! Birlikte çalışacağız!'" (Antoine Wiertz [1870], aktaran V, s. 824 [Y1, 1]).
122. Benjamin'in Sanateseri denemesi, fotografik röprodüksiyonun imgeleri estetik nesnelerden pratik bir iletişim diline dönüştürdüğünü anlatır: "[R]esimsel röprodüksiyon süreci öyle muazzam bir şekilde hızlandı ki artık konuşmayla aşık atabilir" (I, s. 475). Fotoğraf imgeleri bilişsel deneyimin kapsamını genişletti: "Örneğin fotoğrafçılıktaki yeniden üretim süreci çıplak gözle erişilemeyen yalnızca merceğin erişebildiği veçheleri ortaya çıkarabilir; mercek ayarlanabilir özelliktedir, istenildiği şekilde odaklanabilir. Büyütme ya da yavaş çekim gibi belli süreçlerin yardımıyla fotografik röprodüksiyon doğal görmenin tamamen kaçırdığı imgeleri yakalayabilir" (*a.g.y.*, s. 476).
123. Marx, *Early Writings*, aktaran V, s. 802 (X1a, 3).
124. Marx, *Early Writings*, aktaran V, s. 802 (X1a, 3).
125. Marx, *Early Writings*, aktaran V, s. 801 (X1a, 2).
126. V, s. 49 (1935 sunumu).
127. Gisèle Freund (1930 elyazması), aktaran V, s. 826 (Y1a, 4).
128. V, s. 827 (Y2, 2).
129. V, s. 827 (Y2, 3).
130. Arago, aktaran Freund (1930 elyazması), aktaran V, s. 830-1 (Y4, 1).
131. Benjamin şöyle demektedir: "fotoğraf ile resim arasındaki mücadelenin bir safhası olarak sanatın fotoğraflı yeniden üretimi" (V, s. 826 [Y1a, 3]).
132. Benjamin arkadaşı Gisèle Freund'un açıklamasına karşı çıkar. Freund'un fotoğrafçılık tarihi hakkındaki 1930 elyazmasına başka açılardan herhangi bir eleştiri yöneltmemesine rağmen, tam da fotoğrafçılığın demokratikleştirici etkisi konusunda eleştirir onu: "Fotoğrafçılık ... ilk önce hâkim sınıf tarafından benimsendi...: sanayiciler, fabrika sahipleri ve bankerler, devlet adamları, edebi simalar ve entelektüeller." Benjamin bundan kuşku duymaktadır: "Bu doğru mu? Sırayı tersine çevirmek gerekmez mi?" (V, s. 829 [Y3, 2]).
133. Benjamin yorumcuları onun sanat eserlerinin "*aura*'sının dağılıp çözülüşünü" üzüntüyle karşıladığında ısrar ederler. Aslında bu Adorno' nun konumuydu ve genel olarak kitle kültürüne ilişkin algılayışının bir parçasıydı. *Pasajlar* malzemesi çok net bir şekilde ortaya koymaktadır ki, diyelim Marx 1848'de *Komünist Manifesto*'da burjuvazi "insanı 'doğal üstleri'ne bağlayan binbir çeşit feodal bağı acımasızca söküp attı" diye yazarken ne kadar nostalji duyuyorsa, Benjamin de bu nesnel gelişmeleri betimlerken nostaljinin o kadar esiridir.

Estetik *aura* öznel yanılsamadır. Nesnelerin metafizik *aura*'sı ise apayrı bir konudur. Bu ikincisi hakikatin üstünü örtmekten ziyade, yalnızca nesnelerin hakikati teşhir edildiğinde parıldar. Bu farklılık konusunda bir tartışma için bkz. 7. Bölüm.

134. Walter Crane (1895/96), aktaran V, s. 828 (Y2a, 5).
135. V, s. 832 (Y4a, 4).
136. V, s. 832 (Y4a, 3).
137. V, s. 838 (Y7, 5). Benjamin örneğini Galimard'dan seçer (1805): "'Bu yıl kendisini, inceliği bakımından *daguereotype*'ların provalarıyla yarışabilecek bir resimle temsil eden ... titiz sanatçıya ... hayranlık duyan halkla aynı kanıda olacağız.'"
138. V, s. 832 (Y4a, 2). İlk kez 1882'de mümkün olan hareketli konuların fotoğraflanabilmesi gazete fotoğrafçılığının önünü açmıştır (Y7, 8).
139. V, s. 49 (1935 sunumu).
140. V, s. 45 (1935 sunumu); örneğin bkz. V, s. 98 (A7, 1).
141. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale (tarihsiz), aktaran V, s. 908 (d3a, 7).
142. Cabinet des Estampes, aktaran V, s. 908 (d3a, 6).
143. "'"Marsilya'da 1850'lerde toplasan dört ya da beş minyatür ressamı vardı, bunlardan yalnızca ikisi yılda elli resim bitirmek gibi özel bir şöhrete sahipti. Bu sanatçılar kendilerini geçindirecek kadarını zar zor kazanabiliyorlardı ... Birkaç yıl sonra ise Marsilya'da kırk elli fotoğrafçı vardı ... Her biri yılda tanesini 15 franktan sattıkları ortalama 1000-1200 negatif üreterek 18.000 frank kazanıyordu. Dolayısıyla böyle bir fotoğrafçı grubu yılda bir milyona yakın bir iş hacmine sahipti. Aynı gelişmenin Fransa'nın tüm büyük şehirleri için geçerli olduğunu söyleyebiliriz."'" (Vidal [1871], aktaran Freund, aktaran V, s. 830 [Y3a, 2]).
144. V, s. 49 (1935 sunumu). Benjamin "Üretici olarak Yazar" yazısında fotoğrafçılığın "artık bir apartman bloğunu ya da bir çöplüğü şekil değişikliğine uğratmadan resmedememesi"ni eleştirir. "[...] Fotoğrafçılık sefaleti bile modaya uygun tarzda bir kusursuzluk içinde kaydederek bir zevk nesnesi haline getirmeyi başarmıştır" (II, s. 693).
145. Ticari yönden başarılı fotoğrafçılar ressamları taklit etmeye çalışarak dekor eşyaları, fon perdeleri ve rötuşlama kullanmışlardır (ayrıca bkz. V, s. 831 [Y4, 4]). Disderi bu tür dekor eşyalarıyla tarihsel "soyluluk" resimlerinin kolaylıkla taklit edilebileceğini söyler (V, s. 831-2 [Y4a, 1]).
146. "Yüksek devirli matbaanın icadı, 1814. İlk kez [Londra] *Times* gazetesi tarafından uygulandı" (V, s. 835 [Y5a, 8]).
147. II, s. 683-701. Bu konuşma Paris'te, Komünist Partisi'nin bir cephe örgütlenmesi olan *Institut zum Studium des Fascismus*'da yapılan konuşmadır.
148. 1822 gibi erken bir tarihte Saint-Beuve bu potansiyeli görmüştür: "'Seçim alışkanlıklarımız ve sınai yaşam alışkanlıklarımız dikkate alındığında, herkesin hayatında en azından bir kere kendi sayfası, kendi konuşması, kendi broşürü olacak, onun şerefine kadeh kaldırılacak — bir yazar olacak [... A]yrıca, günümüzde, insanın yaşamak için biraz da olsa yazmadığını kim söyleyebilir ki?'" (aktaran V, s. 725-6 [U9, 2]).

149. "Üretici olarak Yazar", II, s. 686-8 ve 696.
150. Sanateseri denemesi, II, s. 688-9.
151. II, s. 688.
152. II, s. 688.
153. II, s. 688.
154. II, s. 688.
155. II, s. 688. Benjamin'in argümanının esas özü (s. 688'in tümü) aslında daha önceki bir yazısından, "die Zeitung"tan alıntıdır (II, s. 623-34). Bu yazıyı *Tek Yönlü Yol*'a bir tamamlayıcı not ya da ek olarak kaleme almıştır. Tek farkla ki "die Zeitung" ideal sosyalist basını SSCB'deki basınla özdeşleştirmez. Adorno Benjamin'e yazarak, onun bu yazısı ("die Zeitung") için "fevkalade" nitelemesini kullanmıştır (II, s. 1437). Benjamin "Üretici Olarak Yazar" metnini Adorno'ya hiçbir zaman göndermemiştir.
156. Balzac buna üzülür: "'Artık ürünler var, eserler değil'" (Balzac, aktaran Curtius [1923], aktaran V, s. 926 [d12a, 5]).
157. Friedrich Kreyssig (1865), aktaran V, s. 824 (Y1, 2).
158. Friedrich Kreyssig (1865), aktaran V, s. 825 (Y1, 2).
159. "Jacquot de Mirecourt bir kitap yayımlıyor: *Alexandre Dumas and Co., Factory of Novels* — Aleksandr Duma A.Ş., Roman Fabrikası (Paris, 1845)" (V, s. 908 [d3a, 8]).
160. J. Lucas-Dubreton (1928), aktaran V, s. 908 (d4, 2).
161. Paulin Limyrac (1845), aktaran V, s. 903 (d1, 4). Başarıya giden bu yol yazarların tümü tarafından da tercih edilmiş değildi (ayrıca en ünlülerinden bazıları hâlâ devlet himayesinde yaşıyordu). Bağımsız yazarların yüzyıl boyunca ekonomik dengesizliklerinin sürekli arttığından söz eder Benjamin. İlk kuşak, "lonca bohemleri", sağlam burjuva ailelerden geliyordu (Gautier, de Nerval, Houssaye) ve ağır ekonomik istikrarsızlık gibi bir riskle karşılaşmadan toplumsal uyuşmazcılık içine girebilirken, "'gerçek Bohemler,'" ki bunlar 1848'de hâlâ yirmilerindeydi, "gerçek entelektüel proletarya"yı temsil ediyorlardı: "'Murger bir *concierge tailleur*'ün oğluydu; Champfleury'nin babası Laon'da bir belediye dairesinde kâtipti ... Delvau' nun babası Saint-Michel banliyösünde yaşayan bir tabakçıydı; Courbet'nin ailesi yarı köylüydü ... Champfleury ve Chintreuil bir kitap tüccarının paket taşımacılığını yapıyorlardı: Bonvin tipografi işçisiydi'" (Martino [1913], aktaran V, s. 921 [d10, 1], ayrıca bkz. s. 725 [U8a, 5]). Benjamin'in anonim yazar için asıl örneği elbette Baudelaire'di. Baudelaire, 6. Bölüm'de ayrıntılı olarak ele alınmıştır.
162. V, s. 717 (U4a, 7).
163. Gazetelerin işçi sınıfından okurlara ilk önce elden satışlarla ulaşmış olması bir başka alımlama tarzına karşıt olarak gelişmiştir: pasajlarda sıklıkla rastlanan okuma odaları (*cabinet de lectures*). Bunlar küçük bir ücret karşılığında kitap ve gazetelerin kolektif bir ortamda okunabileceği yerlerdi. Ucuz yayınlarla rekabet etmek zorunda kalan bu okuma odaları 1850'den sonra (tıpkı pasajlar gibi) çöküşe geçti.
164. V, s. 725 (U9, 1).
165. V, s. 731 (U12, 3).

166. V, s. 734 (U13, 4).
167. Ayrıca bkz. Yeni dergilerin yıllık istatistikleri, V, s. 737 (U14, 6).
168. V, s. 726 (U9a, 1).
169. Benjamin "satış gelirleri [Hugo *Sefiller* için 300.000 frank; Lamartine *Les Girondins* için 600.000 frank] ile siyasal iştiyaklar arasındaki bağ"dan bahseder (V, s. 913 [d6a, 1]). Sosyo-politik etki seçim arenasıyla sınırlı değildi: "George Sand'ın romanları boşanmalarda artışa yol açtı, ki hemen hepsinde boşanma talebi kadınlardan geliyordu. Sand, kadınlara danışman işlevi gördüğü geniş bir yazışma ağına sahipti" [V, s. 914 [d6a, 7]).
170. Esas olarak idealist olan bu duruş için şu örnek verilebilir: Victor Hugo Notre Dame'ın şeklinde kendi isminin devasa bir izdüşümü olarak "H" harfi görmüştü (bkz. V, s. 935 [d17a, 1]).
171. J. Lucas-Dubreton (1927), aktaran V, s. 903 (d1, 3).
172. "İronik bir anlamı vardı bunun: 'Bir köylü ayaklanmasını öngörmesi ve feodalizmin yeniden tesis edilmesi talebi Mösyö Balzac'a çok şans getiren bir fikir oldu! Ne demezsiniz! Bu da onun kendi sosyalizmiydi işte. Madam Sand'ın da kendi sosyalizmi vardı. Keza Mösyö Sue'nün de: Her romancıya bir sosyalizm'" (Paulin Limayrac [1845], aktaran V, s. 903 [d1, 5], ayrıca bkz. V, s. 926 [d12a, 6]).
173. Albert Malet ve P. Grillet (1919), aktaran V, s. 904 (d1a, 3).
174. "'Bize getirdiğiniz kızıl bayrağın '91 ve '93'te halkın kanını almak ve Champ de Mars'ta dolaştırılmak dışında bir özelliği yok. Üç renkli bayrak ise ulusun adı, şerefi ve özgürlüğüyle yerküreyi dolaşmıştır'" (Lamartine'in Belediye Sarayı'ndaki konuşması, 25 Şubat 1848, aktaran Albert Malet ve P. Grillet [1919], aktaran V, s. 903 [d1, 2]).
175. Friedrich Szarvody (1852), aktaran V, s. 904 (d1a, 2).
176. 6 Nisan 1848'de Lamartine bir Rus diplomata şöyle güvence veriyordu: Fransız halkı "'öyle güçlü bir sağduyuya sahiptir, aileye ve özel mülkiyete karşı öylesine saygı duyar'" ki "'Paris'te düzenin'" sürdürüleceğinden kuşku duyulamaz. Dahası şehre geri çağrılan (ve on gün sonra bir işçi gösterisini şiddetle bastıran) burjuva Ulusal Muhafız, Lamartine'e göre, "'birkaç bin serseri ve suçlu tarafından desteklenen derneklerdeki fanatikleri denetim altında tutacak [...]'" tır (Lamartine, aktaran Pokrowski [1928], aktaran V, s. 925 [d12, 2]).
177. "*Sefiller*'deki belirleyici olgular gerçek olaylardan alınmıştır" (V, s. 925 [d12, 1]).
178. V, s. 907 (d3, 6).
179. Eugène Spuller, aktaran E. Meyer (1927), aktaran V, s. 918 (d8a, 5).
180. V, s. 935 (d17, 3).
181. V, s. 918 (d8a, 5). Hugo daha sonra Louis Napolyon'un darbesine direndiği zaman, Fransa'dan sürgün edilmekle ödüllendirilmişti.
182. Bir eleştirmenin Hugo'nun konuşmasını hicvettiği gibi: "'Ben devrimci bir rüzgâr çıkartırım. Eski sözlüğe kızıl bir başlık geçiririm. Artık söze gerek yok, senatör! Artık söze gerek yok, ey avam! Ben mürekkep hokkasında fırtına koparırım'" (Paul Bourget [1885], aktaran V, s. 905 [d2a, 3]). Hazi-

ran '48'in devrimcilerinden biri şu yargıda bulunur: "Yurttaş Hugo Ulusal Meclis'in kürsüsünde siftah yapmıştır. Tam da tahmin ettiğimiz gibiydi: şarlatanca laflar ve el kol hareketleri, tumturaklı ve içi boş lakırdılardan ibaret bir hatip" (siyasal bildiri, aktaran V, s. 904 [d1a, 2]).

183. V, s. 917 (d8, 4).
184. J. Lucas-Dubreton (1928), aktaran V, s. 908 (d4, 1).
185. Alphonse de Lamartine (tarihsiz), aktaran V, s. 937 (d18, 5).
186. "Der Autor als Produzent", II, s. 687.
187. Ayrıca bkz. V, s. 926 (d12a, 2).
188. *Pasajlar*, Benjamin'in Sanateseri denemesinin sonundaki, faşizm "siyaseti estetize eder, komünizm ise sanatı siyasallaştırarak yanıt verir," şeklindeki siyasal-kültürel saptamayı destekleyecek tarihsel araştırmayı sağlamıştır (Sanateseri denemesi, I, s. 508).
189. Balzac, aktaran Batault (1934), aktaran V, s. 907 (d3, 5).
190. Gautier, aktaran Alfred Michiels (1863), aktaran V, s. 906 (d3, 1).
191. V, s. 216 (F2, 8). Teknolojinin karşısına çıkartılan "güçlükler ve eleştiriler", "artık kolaylıkla algılanamayan" bir dereceye ulaşmıştı: "Buharlı arabalar"ın demiryolları ağından ziyade "granit sokaklar"da gitmesi gerektiği düşünülüyordu ("Der Saturnring...", V, s. 1061).
192. Aktaran, V, s. 906 (d2a, 5).
193. V, s. 826 (Y1a, 5).
194. Dubech-D'Espezel (1926), aktaran V, s. 826 (Y1a, 5). Demiryollarının gelişimi "'herkesi şaşırtmıştı'" (*a.g.y.*). Siyasetçiler de yeni demiryollarının önemini görmek konusunda daha kavrayışlı değildi. "'Demiryollarının asla işlemeyeceğini düşünen Thiers, kendisinden tren istasyonları inşa ettirmesinin beklendiği bir dönemde Paris'e yol geçitleri yaptırmıştı'" (*a.g.y.*, aktaran V, s. 220 [F3a, 6]). "'Haussmann tren istasyonları [inşa] planı diye adlandırılabilecek politikaya nasıl uyum göstereceğini bilmiyordu'" (*a.g.y.*, aktaran V, s. 223 [F4a, 3]).
195. V, s. 834 (Y5a, 2).
196. Belirleyici nokta buydu. Benjamin'in tarihsel olguları bu şekilde derlemesinin nedeni, kendi döneminin yazarlarına ve sanatçılarına, "teknisyenler" olarak nesnel çıkarlarının onları "er geç", "proletaryayla dayanışmayı en tutkulu tarzda kuracakları" değerlendirmeler yapmaya iteceğini kanıtlamaktı ("Der Autor als Produzent", I, s. 69).
197. İlk yıllarında *Ecole polytechnique* Saint-Simon'un teorilerine açıktı (V, s. 728 [U10a, 3]). Marx, 1848'de işçilerin ayaklanmasına ilişkin olarak şunu belirtir: "'Halkın son yanılsamasının da uçup gitmesi için, geçmişten tamamen kopabilmesi için, ateşli burjuva gençlerin o malum şairane zevatının, *Ecole Polytechnique* öğrencilerinin, üçgen şapkalıların da ezenlerin yanında saf tutmaları gerekti'" (Marx, aktaran V, s. 987 [r3a, 2]).
198. V, s. 828 (Y2a, 6).
199. V, s. 232 (G1, 1).
200. V, s. 59 (1935 sunumu).
201. "Der Autor als Produzent", II, s. 693.
202. Sonuç, avarenin "fantazmagoryası" (V, s. 540 [M6, 6]. Avarenin algıları

gündüz düşleriyle karışınca, haşhaş içen adamın algılarına benzer (M2, 3; M2, 4).

203. V, s. 1062 ("Der Saturnring...").

204. V, s. 692 (S8a, 1). Benjamin Gerçekçilik'ten, bu ikisini teknolojinin saldırısına karşı bilinçli bir tepki içinde kaynaştırmaya yönelik ilk girişim diye söz eder (bkz. S5, 5). *Jugendstil* dönemine gelindiğinde bu saldırı "bastırılmıştı"; *Jugendstil*'in teknolojiye karşı "saldırısı" tam da gizli olması nedeniyle, "çok daha saldırgan bir şekilde" gerçekleşmişti (S8a, 1).

205. V, s. 693 (S8a, 7).

206. Marksistler sosyalizmi geleneksel olarak, zihin emeği ile kol emeği arasındaki ayrımın ortadan kaldırılması olarak tasavvur etmişlerdir; toplumda herkes iki işi de yapacaktır. Benjamin'in anlayışı ise, teknoloji devriminin her iki emek türünü aynı hale getireceği yönündedir. Zihin emeği gitgide teknolojikleşen bir üretim aygıtı tarafından dolayımlanırken, "kol" emeği de entelektüelleşecektir. Benjamin, Eyfel Kulesi'nin şantiyesinde "'düşüncenin kas gücüne hâkim hale geldiğini'" söyler; insan enerjisi "'güçlü yapı iskelesinde ve vinçte'" kendine bir ikame bulmuştur (V, s. 1063 [Der Saturnring...]).

207. V, s. 560 (M16a, 3).

208. Bunlar ağırlıkla, *Konvolut* X'in 1937 öncesi maddelerinde alıntılanmaktadır, "Marx" (V, s. 800-4).

209. V, s. 500-1 (K3a, 2). Ayrıca bkz. "bizim için açık olan" ifadesinin yerinde "kök-tarihsel"in olduğu önceki madde (0°, 32). K3a, 2 versiyonu şunu ekler: "Elbette: teknolojinin diyalektik özünde bu yalnızca bir âna ışık tutar. (Hangisi olduğunu söylemek zordur: sentez olmasa bile antitez.) Her halükârda teknolojide başka bir an mevcuttur: Doğaya yabancı hedefler ortaya çıkarmak ve bunu yine doğaya yabancı, hatta düşman olan, kendilerini doğadan kurtaran ve onu tahakküm altına alan araçlarla yapmak."

210. V, s. 578 (N3, 1).

211. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 211.

212. Karikatürde "bu yüzyılın burjuva toplumu sanata açıldı" (Eduard Fuchs [1921], aktaran V, s. 899 [b1, 4]).

213. Edouard Drumont (1900), aktaran V, s. 899 (b1, 1).

214. Daumier'nin kendisi de klasik ideale nostaljiyle yaklaşıyordu: "Sanatsal İmparatorluk fikri hakkında. Daumier'ye ilişkin olarak: 'Kasla ilgili ajitasyondan fevkalade büyüleniyordu. Kalemi yorulmaksızın kasların gerilimini ve faaliyetini yüceltiyordu... Fakat onun rüyasını gördüğü kamusal âlem bu değersiz ... dükkân toplumununkinden daha farklı bir ölçüye sahipti. Daumier, Yunan antik dönemi kaidelerinin üzerinde olduğu gibi insanlara güçlü bir güzellik içinde yükselebilecekleri bir temel veren toplumsal çevre arzuluyordu... Burjuvazi bu tür önkabullerin olduğu bir perspektiften gözlemlendiğinde ... grotesk bir çarpıklığın ortaya çıkması ... kaçınılmazdı'" (Schulte [1913/14], aktaran V, s. 224 [F5, 2]).

215. Baudelaire, aktaran V, s. 901 (b2, 3; ayrıca bkz. b2, 1).

216. "Der Autor als Produzent", II, s. 698-9.

217. V, s. 218 (F3, 2).

218. V, s. 216-7 (F2a, 5).
219. V, s. 1022 (M°, 3).
220. V, s. 51 (1935 sunumu).
221. V, s. 51 (1935 sunumu).
222. V, s. 246 (G5a, 2; yine 1935 sunumu).
223. V, s. 51 (1935 sunumu).
224. V, s. 267 (G16, 4).
225. V, s. 51 (1935 sunumu).
226. *Un autre monde*'da Grandville'in karakteri, "'bu gezegenin [Satürn] çevresindeki halkanın Satürnlülerin akşamları hava almak için geldiği daire şeklinde bir balkondan başka bir şey olmadığını'" görür (Grandville, [1844], aktaran V, s. 212 [F1, 7]; ayrıca bkz. s. 1060 ["Der Saturnring..."]).
227. Benjamin bu metalaşmış doğada, işçinin bunu üretmek için feda edilmiş "ruh"unun görülüp görülemeyeceğini sorar (V, s. 260 [G12a, 3]).
228. V, s. 120 (B4, 5).
229. Georg Simmel'in "'tümüyle çocukça bir kavram'" dediği eleştirisini (1900) alıntılar: "Doğayı fethettiğimiz ya da tahakküm altına aldığımız" şeklindeki "mitolojik düşünce tarzı"nı eleştirir ve Fourier'yi "teknolojiyi tümüyle farklı bir tarzda algıladığı" için över (V, s. 812-3 [X7a, 1]).
230. "Neues von Blumen", Karl Blossfeldt'in *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*'i hakkında değerlendirme yazısı.
231. "Neues von Blumen", III, s. 153.
232. "Neues von Blumen", III, s. 152.
233. "Neues von Blumen", III, s. 152. Benjamin fotoğrafçılıkla ilgili olarak Moholy-Nagy'yi alıntılar: "'Burada her şey hâlâ o kadar yeni ki arayış kendi başına yaratıcı sonuçlar doğurabiliyor'" (*a.g.y.*, s. 151).
234. "Neues von Blumen", III, s. 152.

6. Tarihsel Doğa: Yıkıntı

1. Ayrıca bkz. Adorno'nun (Benjamin'in *Trauerspiel* incelemesinden esinlenerek) "tarihin bir tür büyülenmesi" olarak *Naturgeschichte* tanımı (Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte", *GS* I, s. 361).
2. V, s. 698 (T1, 4; ayrıca T1a, 8; ayrıca bkz. D°, 6; a°, 2).
3. V, s. 1046 (a°, 4). Roman Pont Neuf Pasajı'nın tasviriyle başlar: "[...] bir tür loş dar koridor [...] Sarımtırak, aşınmış, yerlerinden oynamış taşlarla döşeli; her zaman ekşi ekşi kokan bir rutubet yayılıyor, pasajı örten camekân çatı kirden kapkara.

"Güzel yaz günlerinde kirli camlardan beyazımsı bir ışık huzmesi süzülür ve pasajın orasında burasında sefil bir şekilde asılı kalır [...] Arkalarında, camekânların içine yığılmış malların da ardında, karanlık dükkânlar korkunç kara delikler gibidir, içlerinde tuhaf şekiller oynaşır. [...] Pont Neuf Pasajı, güzel bir gezinti için gidilecek yer değildir" (Emile Zola, *Thérèse Raquin*, İng. çev. Leonard Tancock, New York: Penguin Books, 1978, s. 31-2; Türkçesi: *Thérèse Raquin*, çev. Semih Tiryakioğlu, İstanbul: Varlık).
4. V, s. 1215 (1935 sunumu 9. not; ayrıca bkz. C2a, 9). "[burada hakkında ko-

nuştuğumuz şey] hiçbir zaman yaşanmamıştır, tıpkı gerçekte hiçbir kafatasının yaşamamış olması, yalnızca bir insanın yaşamış olması gibi" (V, s. 100 [D°, 3]).

5. Theodor W. Adorno, "Die Idee der Naturgeschichte", (1932), *GS*, cilt 1: *Philosophische Früschriften*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, s. 356. Adorno Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nde, Marx'ın meta fetişizmi kavramı ile eşanlamlı olarak kullandığı bir terim olan, şimdi artık meşhur olmuş "ikinci doğa" tartışmasını değil, Lukács'ın *Roman Kuramı*'nda terimi Hegelci anlamda daha erken tarihli kullanımını alıntılamaktadır: "'İnsan yaratımının ikinci doğasının hiçbir lirik tözselliği yoktur. Biçimleri, kendisini sembol-yaratıcı âna uyarlayamayacak kadar katı ve sabittir, [...] Bu doğa ilk doğa gibi dilsiz, bariz ve anlamsız değildir; yabancılaşmış ve artık ruhu uyandırmayan donmuş bir duyular bütünüdür. Çürüyen içselliklerin kafatası yığınıdır [*Schädelstätte*] ve dolayısıyla — eğer mümkün olsaydı— ancak başlangıçta ya da ideal varoluşta onu yaratmış ya da korumuş olan ruhların metafizik olarak diriltilmesiyle canlanabilirdi; ama başka bir içselliğin onu canlandırması olanaksızdır'" (aktaran *a.g.y.*, s. 356-7).
6. Adorno, "Die Idee...", *GS* I, s. 357.
7. Adorno, "Die Idee...", *GS* I, s. 357. Benjamin Scholem'e bir mektubunda farklı yollardan da olsa Lukács'la benzer sonuçlara vardıklarını söyler (*Briefe* I. s. 355).
8. Adorno, "Die Idee...", *GS* I, s. 357.
9. Adorno, "Die Idee...", *GS* I, s. 358.
10. Benjamin Barok simge kitaplarını "şeylere bakmanın modern alegorik tarzının hakiki belgeleri" olarak görüyordu (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 339).
11. *Trauerspiel* incelemesi, (I, s. 343), aktaran Adorno, *GS* I, s. 358-59.
12. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 354.
13. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 353.
14. *Trauerspiel* incelemesi, (I, s. 343), aktaran Adorno, *GS* I, s. 359.
15. Bu simge, Barok araştırmacı Gottfried Kirchner tarafından tarif edilmiştir: "Simgenin *lemma*'sı [başlığı] —'*Vivitur ingenio*' (Ölürse ten ölür, can ölesi değil)— ruhen sürekli yaşamı vurgulamaktadır. *Pictura* [imge] kader/kibirdolu dünyanın yıkıntılar-içindeki-manzarasının önünde, elinde dünyevi gücün geçici unsurları taç ve asa tutan ya da ayağıyla onlara dokunan bir ölüm iskeletini göstermektedir. Bunun yanında düz bir kayanın üstünde sarmaşık kaplı bir kitap, üzerinde de daire şeklinde bir yılan yatmaktadır — her ikisi de ebedi sürekliliğin simgesel göstergeleridir. *Subscriptio* [açıklama] grafik kompozisyonun farklı düzeyleri arasındaki bağlantıyı açık hale getirir [...]. İmparatorlukların çöküşü ve en büyük şehirlerinin yıkımı açısından Roma'nın konumu on yedinci yüzyıl için çok uygun bir örnektir; imparatorluğun eski azametinden yalnızca boş bir kavram kalmıştır geriye" (Gottfried Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barok: Tradition und Bedeutungswandel eines Motivs*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagscbuchhandlung, 1970, s. 78).

16. Barok yayımcının Jakob Ayrer'in oyunlarına yazdığı önsöz, aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 320.
17. V, s. 1216 (1935 sunumu, 11. not).
18. Bkz. örneğin V, s. 153 (C8a, 2; C8a, 3).
19. Bkz. örneğin V, s. 152 (C7a, 4).
20. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 354.
21. "[Barok] şair, derleyip düzenlediği gerçeğini saklamamalıdır, çünkü bütün niyetlenilmiş, kastedilmiş etkilerin merkezinde yer alan, salt bir bütünlük değil, daha ziyade onun bariz bir şekilde görünür olan inşa edilmişlik özelliğiydi" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 355).
22. V, s. 1215 (1935 sunumu, 10. not; tekrar H2, 6).
23. V, s. 344 (J22, 5).
24. "Zentralpark" (1939-40), I, s. 677. Bu parçalı metin Benjamin'in Baudelaire üzerine planladığı kitapla ilişkili olarak biçimlendirilmişti. Bu "kitabın" *Pasajlar* ile tartışmalı ilişkisini Üçüncü Kısım'ın Giriş'inde ele alıyoruz.
25. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 354.
26. "'İnsan eseri yıkıntılar [...] günümüzün modern dünyasında gerçekte yalnızca pitoresk bir harabe alanı olarak görünür olabilen bir antikçağın son mirası gibi görünmektedirler'" (Karl Borinski, aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 354).
27. "Çünkü, yalnızca geçiciliğin değil suçun da, ten âleminde olduğu kadar idoller dünyasında da bariz bir yeri olması, [Barok] düşünce tarzının gelişiminde kesin bir biçimde belirleyici olmuştu" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398).
28. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 399.
29. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 399.
30. Benjamin bu soysuzlaşmayı, Rönesans hümanizminde ve bizatihi antikçağın hayvan mesellerinde ortaya çıkan seküler alegorik biçimlere karşıt olarak, "modern alegori"nin bir alamet-i farikası olarak görür. Benjamin'in özgül şemasında bu "modern" biçimin kökleri Kutsal Roma İmparatorluğu'nun geç [Hıristiyan] dönemine kadar gider: "alegori için yoğun bir hazırlığın parçası" olacaktır bu dönem (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 397), oysa Rönesans'ın seküler hümanizmi alegorinin en antik biçiminin atavist bir tekrarı olarak görünür bu şemada.
31. Barok alegori, Hıristiyanlığın bu klasik antikçağa bakışına dayalıdır; bu çağın Apollocu kavranışı, ancak daha sonra, Aydınlanma'yla birlikte gelmiştir; Benjamin Warburg'un gözlemini alıntılar: "'Antikçağ tanrılarının klasik tarzda soylulaştırılmış dünyası Winckelmann'ın zamanından beri genel anlamda antikçağın göstergesi olarak içimize öylesine derin bir biçimde işlenmiştir ki, bunun hümanist kültürün araştırmacılarının yarattığı yeni bir şey olduğunu tamamen unutuyoruz: Antikçağın bu "Olimpik" veçhesi, geleneğin ona miras bıraktığı şeytani yandan kopartılmalıdır ilk önce [...]'" (Aby Warburg, aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 400).
32. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 400 (aktaran V, s. 409 [J53a, 1]).
33. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 395.
34. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 399-400.

35. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398-9. "[..A]legorik şerh, her şey bir yana, iki yöne eğilim gösteriyordu: Hıristiyanlık tarafından görüldüğü şekliyle antikçağ tanrılarının gerçek, şeytani doğasını oturtmak için tasarlandı ve insan bedeninin dindarca alçaltılmasına hizmet etti. Ortaçağ'ın ve Barok'un, idollerin imgeleri ile ölü kemiklerinin bu anlamla-yüklü yan yana getirilişinden zevk alması asla bir tesadüf değil" (*a.g.y.*, s. 396).
36. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398.
37. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 397.
38. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 338-9, daha önce, 1. Bölüm, 3. Altbölüm'de ele alındı.
39. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 342.
40. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 342.
41. "Batan güneşin ışınımıyla birlikte, doğanın şekil değiştirmiş görünümü, geçici olarak kefaretin ışığında gösterir kendini" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 343).
42. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 342.
43. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 355.
44. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 339.
45. *Trauerspiel* incelemesinde alegori "çöküş durakları" ile bağlantılıdır (s. 343).
46. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 397.
47. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 244. "Tarihsel yaşam" —hatta toplumsal "felaket"— bunun "gerçek nesnesiydi. Bu açıdan tragedyadan farklıdır"; nesnesi "tarih değil, mittir" (I, s. 242-3).
48. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 405.
49. Özellikle bkz. 7. Bölüm.
50. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 319.
51. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 346.
52. "Pierio Valerianos'un şu cümlesinde, Mısır hiyerogliflerinin doğanın her karanlığını aydınlatan geleneksel bir bilgelik içerdiğini söyleyen teolojik inançtan başka [...] ne ifade edilmektedir ki: 'Hiyerogliflerin diliyle konuşmak, insani ve ilahi şeylerin doğasının örtüsünü kaldırmaktan başka bir şey değildir'" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 347).
53. Simgebilimin gelişmesiyle, "Mısır, Yunan ve Hıristiyan resimsel dilleri birbiriyle iç içe geçmişti"(*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 348).
54. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 349.
55. Karl Giehlow, aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 350.
56. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 390.
57. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398.
58. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398.
59. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 400.
60. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 401.
61. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 398.
62. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 402.
63. "Zira bu [Barok] şiirde, dinmek bilmeyen bir mucize beklentisi içinde, yoğunlaştırma maksadıyla alınan klişelerle belirlenmiş herhangi bir hedef ide-

ali olmaksızın fragmanların hiç durmadan derlenip yan yana getirilmesi yaygın bir özelliktir" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 354).

64. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 363. Wiesenthal, Benjamin'in modern alegori sorununa ilişkin analizinin iyi bir özetini sunar: "Alegoricilerin anlamlar üzerindeki gücünde, aynı zamanda güçsüzlükleri de yatmaktadır [...]. Alegoricinin gözlemlediği maddi nesneler 'tek bir anlam yaymaya muktedir' değildir [WB]. En uç biçimi içinde alegori 'içi boşaltılmış' simgelerin anlamsız bileşimlerinin ifadesi haline gelir. Her simge bırakılıp bir yana atılabilir; çünkü anlamsızlıkları nedeniyledir ki simgelerkeyfi olarak birbirinin yerine kullanılabilir" (Liselotte Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt an Main: Athenaum, 1973), s. 120.
65. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 380-4.
66. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 404.
67. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 404.
68. "Dolayısıyla alegoride, bir yanda şeylere anlam verme gücü ile, diğer yanda bu anlamı esas itibariyle sabitleyememe arasında bir çiftdeğerlilik ortaya çıkmaktadır" (Wiesenthal, s. 58).
69. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 405.
70. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 405.
71. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
72. Daniel Caspers von Lohenstein, aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
73. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
74. Özellikle bkz. "Über Sprache überhaupt und Über die Sprache des Menschen" (1916), bundan alınma pasajlar *Trauerspiel* kitabına dahil edilmiştir (I, s. 398 ve 407); ayrıca "Zür Kritik der Gewalt" (1921) ve "Theologisch-Politisches Fragment" (1920-21) [belki de 1937-38], hepsi de II'de. Fakat bu denemelerin ilki sorunludur. Benjamin *Trauerspiel* incelemesinin son sayfalarında bundan doğrudan yararlanır (I, s. 407), ne var ki alegoriciler hakkındaki tanımlamalarının nerede bitip kendi teorisinin nerede başladığını açık bir şekilde göstermez. böylece bazen Barok çözümü onaylıyormuş gibi görünür. Daha da büyük bir olasılıkla, Hıristiyan olmayan bir *teolojik* çözümü tasvip ettiğini söylemektedir (bkz. 7. Bölüm).
75. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 260. (Bu ortaçağa özgü bakıştı.)
76. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 334.
77. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
78. "Entrikacının boş faaliyeti, tutkulu tefekkürün onursuz karşı imgesi olarak değerlendirilmişti [...]" (*Trauerspiel* incelemesi, I, s. 320).
79. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 246.
80. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
81. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
82. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
83. Aktaran *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
84. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406.
85. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 406-7. Benjamin 1917 tezinde Alman romantiklerini aynı şekilde eleştirmişti, "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", II, s. 7-122.

86. Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamin*, Theodor W. Adorno'nun giriş yazısı (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973), s. 38.
87. Benjamin'den Max Rychner'e Mektup, 7 Mart 1931, Walter Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholeem ve Theodor W. Adorno (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; 1978, cilt 2), s. 523. Bağlantının daha ayrıntılı ele alınışı için bkz. 7. Bölüm.
88. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, *Briefe*, cilt 2, s. 644 (ve V, s. 1117-8); ayrıca bkz. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Mayıs 1935, V, s. 1112-3.
89. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 10 Kasım 1938, *Briefe*, cilt 2, s. 783 (bkz. 1. Bölüm, 5. Altbölüm).
90. V, s. 1022-3 (M°, 5).
91. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977), s. 20-3 vd.
92. Bkz. 7. Bölüm'deki tartışma.
93. Bkz. 1. Bölüm.
94. Benjamin *Trauerspiel* incelemesinin son sayfalarında Hıristiyan alegorisinin "öznelciliği" ile bağlantılı olarak Kierkegaard'dan söz eder.
95. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 7. Bölüm, s. 111-21.
96. Benjamin "İç Mekân; İz" başlıklı *Konvolut*'ta Adorno'nun Kierkegaard incelemesinden burjuva iç mekân hakkındaki pasajını aktarır (*Konvolut* I), V, s. 290-1 (I3a).
97. Ayrıca bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, s. 116-21 ile *Konvolut* I, "Interieur, der Spur" (V, s. 281-300). Burjuva iç mekân imgesi Adorno ve Benjamin'in her ikisi tarafından da, öznel, içe dönük burjuva bilincinin bir simgesi olarak yorumlanmıştır (bkz. Adorno'dan Benjamin'e mektup, 2 Ağustos 1935 [V, s. 1128]).
98. Bkz. özellikle N2, 7 maddesi (V, s. 575-6). Benjamin bu maddeye, *Pasajlar* malzemesi üzerinde Baudelaire kitabı için yaptığı düzenleme denemeleri sırasında tekrar tekrar dönmüştür (Üçüncü Kısım'ın Giriş'inde tartışıyorum bunu).
99. V, s. 405 (J51a, 5).
100. Aktaran V, s. 313 (J7, 3).
101. V, s. 460 (J77, 2).
102. "Fakat bu çöküş çağının Dante'sidir, modern ve ateist Dante, Voltaire'den sonra gelen bir Dante" (Barbey d'Aurevilly [1857], aktaran V, s. 306 [J3a, 1; ayrıca bkz. J3, 1; J11, 3; J11, 4; J23a, 2; J26, 1; J33a, 10; J37, 3]).
103. Baudelaire, aktaran V, s. 273 (H2, 1).
104. Dolayısıyla Benjamin şöyle yazar: "Eğer bir tahmin hakkımız varsa o da şu olacaktır: Baudelaire'e, kendi özgünlüğünü anlayabilmesi için, çok az şey, Romalı hicivcileri okumak kadar yüksek bir kavrayış getirebilir" ("Zentralpark" [1939-40], I, s. 658).
105. "Zentralpark", I, s. 677.

106. Honoré de Balzac (1846), aktaran V, s. 84 (A1, 4). Bu parça Bibliothèque Nationale'de Bataille arşivinde Baudelaire kitabı malzemesi içinde ("meta" başlığı altında) yer almaktadır; bundan sonra Baudelaire tartışması içinde alıntılanan neredeyse tüm parçalar gibi. (Baudelaire "kitabı"nın *Pasajlar* karşısındaki konumunu netleştirmeye çalıştığım Üçüncü Kısım'ın Giriş'ine bakınız.)
107. Her ne kadar Benjamin, Baudelaire'in siyasal bakışında yaşadığını iddia ettiği değişiklikleri (Haziran 1848'de devrime duyduğu kısa süreli coşku da dahil) aktarıyor olsa da, bunlar onun, yorumcunun eline Baudelaire şiirlerinin siyasal anlamına ilişkin anahtarı verdiğine inandığı şiirler değildir. Öznel bir niyetin ürünü değildir bu; nesnel bir kaynağı vardır.
108. V, s. 309 (J5, 1).
109. Charles Baudelaire, "Le Cygne", *The Flowers of Evil* (*Les Fleurs de mal*) hazırlayan: Marthiel ve Jackson Mathews, gözden geçirilmiş baskı (New York: New Directions Book, 1962), s. 329-30 (çeviri bana ait). Bu şiir hakkında bkz. V, s. 450 (J72, 5) vd.
110. "Zentralpark", I, s. 658.
111. Benjamin'in, Adorno'nun 1935 sunumuna (eleştirel) yanıtındaki bir yorumdan esinlendiğini düşünmek için nedenlerimiz var. Adorno şöyle yazar: "Meta bir yandan kullanım değerinin kendisini tükettiği yabancılaşmış nesnedir; ama diğer yandan da var kalandır [..F]etiş —senin Barok [*Trauerspiel*] kitabında haklı olarak kurduğun bağlantıyı daha ileriye götürecek olursak— on dokuzuncu yüzyıl için, sadece insan kafatasına benzetilebilecek inançsız bir nihai imgedir" (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1130). Bu pasajın kenarına Benjamin şunları yazar: "Mübadele değeriyle ilişkili olarak anlam nerede durmaktadır?" (Benjamin'e gönderilen orijinal mektup, zarf no 5, Benjamin dosyaları, Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris). Cevabı aslında bunun devamındadır.
112. V, s. 409, (J53a, 1).
113. "Zentralpark", I, s. 660.
114. Karl Marx (1843), aktaran V, s. 805 (X3, 6).
115. "Zentralpark", I, s. 681. Tanrının insanları "üretim"ine dair Barok bakış ile kapitalizmdeki montaj hattı üretiminin karşılaştırılması için bkz. V, s. 463 (J78, 4).
116. [Marx] aktaran Otto Rühle (1928), aktaran V, s. 245 (G5, 1).
117. V, s. 466 (J80, 2/J80a, 1).
118. "On yedinci yüzyılda bir üslubu biçimlendirmiş olan alegorik sezgi, on dokuzuncu yüzyılda artık geçerli değildi" ("Zentralpark", I, s. 690). Böylece: "Baudelaire'in alegorik kavramsallaştırma tarzı hiçbir çağdaşı tarafından anlaşılamamıştı, ve bu yüzden de nihayetinde hakkında herhangi bir yorum bile yapılmamıştı" (V, 426 [J61, 3]).
119. Benjamin Baudelaire'i, ait olduğu burjuva sınıfına gizliden gizliye duyduğu hoşnutsuzluktan ötürü "zoraki bir detektif" diye yorumlar (I, s. 543). Eserleri "tarih mahkemesi" önünde, istemeden de olsa, sınıfının tahakkümünün kriminal etkilerine tanıklık etmişti: Avareliği ve pazar ve kalabalık konusundaki gözlemleri onu "dava olguları konusunda bir uzman" yapmış-

tı (V, s. 459 [J76a, 2]). Şiirinde aynı motiflerin tekrar tekrar ortaya çıkışı, "suçluları suç mahalline geri getiren itkiyle karşılaştırılabilir" (I, s. 669). "*Kötülük Çiçekleri, disjecta membra* [saçılmış parçalar] olarak bir detektif hikâyesinin belirleyici öğelerinden üçüne sahiptir: Kurban ve suç mahalli ('Öldürülmüş Bir Kadın'), katil ('Katilin Şarabı'), kitleler ('Akşamın Alacakaranlığında'). Dördüncü öğe ise eksiktir — bu duygu yüklü atmosferi parçalayabilecek kavrayış gücü" (I, s. 545). Baudelaire'in "sınıfsal ihaneti"nin "imzası" siyasal değil, üretimine ilişkindir: Eseri, dönemindeki "gazeteciliğin moda olmuş alışkanlıklarıyla uyumsuzdu" (V, s. 416 [J56a, 5]).

120. V, s. 71 (1939 sunumu).
121. Adorno (1935), aktaran V, s. 582 (N5, 2).
122. V, s. 582 (N5, 2).
123. "İtiraf", *Les fleurs du mal*, çeviri bana ait.
124. Edmond Jaloux (1921), aktaran V, s. 366 (J33, 2).
125. "Zentralpark", I, s. 671.
126. V, s. 414 (J55a, 3).
127. V, s. 344 (J22, 5).
128. Bu yorum Benjamin tarafından J22, 4 ile (aşağıda alıntılanıyor) ilişkili olarak yapılmaktadır, Alegori başlığı altında, "Baudelaire Kitabı Notları" içinde (Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale).
129. "Baudelaire şiirlerinin açıklamaları" (1937-38), I, s. 1144-5 (tekrar, V, s. 419 [J57a, 3]).
130. V, s. 344 (J22, 4). Bu şiir *Kötülük Çiçekleri*'nde 1843 yazına kadar yazılmış 23 şiirden biriydi (J38, 1). Benjamin şunları söyler: "*Vormärz* sabahı, bu şiirde doğar" (J22, 4).
131. Baudelaire, "Le Crépescule du matin", *Les Fleurs du Mal*, çeviri bana ait.
132. "Baudelaire şiirlerinin açıklamaları", I, 1145.
133. Baudelaire, "Le Crépescule du matin", *Les Fleurs du Mal*, çeviri bana ait.
134. Bkz. Hugo, aktaran V, s. 364 (J32, 1); ayrıca bkz. Baudelaire'in Hugo ile ilgili yazdıkları (1865): "'İnsan aynı anda hem özel bir dehaya sahip olup hem de aptal olabilir. Victor Hugo bize bunu çok iyi kanıtladı — Okyanus bile ondan sıkılmıştır'" (aktaran V, s. 338 [J19a, 7]).
135. "Çiçekler ruhsuz mu? Bu 'Kötülük Çiçekleri başlığına da dahil edilebilir mi? Bir başka deyişle, çiçekler fahişeyi mi simgeliyor? Yoksa bu başlıkla birlikte, çiçekler gerçek yerlerine mi gönderilmelidir?" (V, s. 348 [J24, 5]).
136. V, s. 465-6 (J80, 1). Ayrıca bkz.: "Makineler Baudelaire'de yıkıcı güçlerin göstergesi halini alır. Bu makineler içinde insan iskeletinin yeri azımsanacak gibi değildir" ("Zentralpark", I, s. 684). Fransızca *armature* sözcüğü, hem insan iskeleti hem de yapı iskeleti anlamına gelir ve bu ikisini kaynaştırır (ayrıca bkz. J71, 1).
137. V, s. 415 (J56, 3).
138. V, s. 365 (J32a, 5).
139. Charles Baudelaire, aktaran V, s. 365 (J32a, 5).
140. "Simge ile reklam imgesi arasındaki mesafe, insanın on yedinci yüzyıldan beri şeyler dünyasında meydana gelmiş değişiklikleri ölçmesine olanak tanıyor" (V, s. 440 [J67a, 2]).

141. "Zentralpark", I, s. 671.
142. "Zentralpark", I, s. 671.
143. "Zentralpark", I, s. 671.
144. "Zentralpark", I, s. 671.
145. Ayrıca bkz. V, s. 455 (J75, 1; ayrıca J67, 5; J67a, 1). Benjamin "Baudelaire kitabı"na "emek pazarı"nın kökenlerine dair bir açıklama eklemeyi düşünmüştü (bkz. V, s. 715-6 [U4, 1], "Baudelaire Kitabı Notları"nda, "Meta" başlığı altında verilmiştir, Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris).
146. Bkz. bu bölümde 3. Altbölüm.
147. Marx, *Kapital*, aktaran V, s. 807 (X4, 3). Ayrıca bkz. Marx'ın *1844 Elyazmaları*'ndaki ifadesi: "'Fahişelik, emekçinin *genel* fahişeliğinin yalnızca *özgül* bir biçimidir [...]'" (aktaran X2, 1).
148. Ayrıca bkz. "Şeyleri, olağan karşılıklı bağlantılarının bağlamından koparıp çıkartmak —ki metaların sergilenme aşamasında bir norm olarak olan da budur— çok Baudelaire'e özgü bir işlemdir. Alegorik kavrayışta, organik, karşılıklı ilişkilerin yıkılması işlemi ile ilişkilidir bu" ("Zentralpark", I, s. 670).
149. V, s. 422 (J59, 10).
150. V, s. 55 (1935 sunumu).
151. "Zentralpark", I, s. 687-88.
152. "Zentralpark", I, s. 687, ayrıca bkz. V, s. 425 (J60a, 2).
153. Baudelaire, aktaran V, s. 341 (J21, 2).
154. V, s. 416 (J56a, 3).
155. "La Muse vénale", *Les Fleurs du Mal*, çeviri bana ait.
156. "Çok erken dönemden itibaren, edebiyat piyasasına yanılsamalardan azade bir gözle bakmıştı" ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" [1938], I, s. 535).
157. "Baudelaire'in, tüm eserlerinden hepsi hepsi 15.000 frank kazandığı tahmin ediliyor" ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 535, ayrıca bkz. V, s. 386 [J42a, 3; ayrıca bkz. J78a, 1]).
158. "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 536, ayrıca bkz. V, s. 54 (1935 sunumu).
159. "Notes sur les tableaux parisiens de Baudelaire", (1939), I, s. 746, ayrıca bkz. V, s. 383 (J41, 3).
160. "Le Soleil", *Les Fleurs du Mal*, çeviri bana ait.
161. V, s. 437 (J66a, 6). "Leiris'in bir notu: Baudelaire açısından '*familier*' (aşina, tanıdık, bildik) sözcüğü gizem ve huzursuzluk doludur; daha önce hiç ifade etmediği bir şeyi ifade eder gibidir" ("Zentralpark", I, s. 678) — "Obsession" (Saplantı) şiirinde "*familier* bakışlar"; "Bohémiens en voyage" (Çingeneler Yolculukta) şiirinde "*familier* imparatorluk".
162. Istırap, Baudelaire'in "estetik tutku" mefhumu açısından temel nitelikteydi (ayrıca bkz. V, s. 420 [J58a, 1]).
163. "Alegoride ilk başta ilgi dilsel değil optik kaynaklıdır. [Baudelaire:] 'İmgeler, benim en büyük, ilkel tutkum.' Soru: Şehrin imgesinde meta ne zaman önemli hale geldi? Vitrinli öncephelerin yaygınlaşması hakkında istatistiki bilgi belirleyici önemde olabilir" ("Zentralpark", I, s. 686, ayrıca bkz. V, s.

302 [J1, 6]). Her ne kadar Baudelaire'in imgelerinde pasajlar görünmese de, Benjamin "Le Crépescule du matin" (Sabahın Alacakaranlığında) gibi bir şiiri okuma deneyimini bir pasajda yürümekle karşılaştırmıştır (J88a, 2).

164. V, s. 424 (J60, 1).
165. V, s. 54 (1935 sunumu).
166. V, s. 723 (J59a, 4). Benjamin sık sık değiştirdiği hitap biçimlerinden bahseder (J29, 11).
167. Baudelaire, aktaran V, s. 555 (M14, 3; tekrar M15a, 3). Baudelaire hakkında 1939'da yazdığı makalesinde Benjamin, "A une passante" (Geçip Giden Bir Kadına) şiirine dair çarpıcı bir örnek verir. Yas tülü içinde, gizemli ve sessiz, yabancı bir kadın, "sokağın sağır edici kalabalığı" içinden süzülerek şairin yanından geçip gider: Yan yana geçerken birbirlerine attıkları bakış, der Benjamin, "aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk [...]. [Şairin] bedenini spazmla kasan şey —*'crispé comme un extravagant'* (büzülmüş ayyaş)— Eros'un tüm hücrelerini ele geçirdiği birinin kendinden geçmesi değildir; bu daha çok yalnız bir insanı ele geçirebilecek cinsel şoka benzer" ("Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" [1939], I, s. 623 [*SBA*, s. 129]).
168. "Jules Renard Baudelaire hakkında şunu yazar: "'Kalbi [...] kâğıt oyununun ortasında gelen bir kupa asından daha yalnızdır'" (aktaran V, s. 440 [J67a, 5]).
169. V, s. 466 (J80a, 1).
170. V, s. 423 (J59a, 4).
171. V, s. 466 (J80a, 1).
172. Bkz. bu bölümde 3. Altbölüm.
173. Baudelaire, aktaran V, s. 395 (J47, 3); ayrıca bkz. J44, 3).
174. V, s. 413 (J55, 12). Kapanış dizesi şöyle başlar: "'Berrak resimler, tablo kusursuz'" (aktaran J70, 4).
175. "L'Irrémédiable", aktaran V, s. 446 (J70, 4).
176. V, s. 466 (J80a, 10).
177. V, s. 419 (J57a, 4).
178. "Zentralpark", I, s. 665.
179. V, s. 441-2 (J68, 4).
180. "Zentralpark", I, s. 662; ayrıca V, s. 415 (J56, 5).
181. "Les Sept Vieillards", aktaran V, s. 461 (J77a, 3): "Sandalyesini modernlik sahnesine koyan kahraman, aslında her şeyden önce bir aktördür" (*a.g.y.*).
182. *Trauerspiel* incelemesi, aktaran V, s. 409 (J53a, 4): "'Kahkaha şeytanidir, dolayısıyla da insanidir,'" Baudelaire, *L'Essence du rire*, aktaran V, s. 409 (J53a, 3) (Türkçesi: *Gülmenin Özü*, çev. İrfan Yalçın, İstanbul: İris, 1997).
183. V, s. 409 (J53a, 4).
184. "Zentralpark", I, s. 680, ayrıca bkz. V, s. 414 (J55a, 8).
185. "L'Héautontimorouménos", aktaran V, s. 411 (J54a, 3).
186. "Zentralpark", I, s. 689.
187. "[Baudelaire'in şiiri] 'La Destruction'da (Yıkım) şeytan hakkında: 'Onu ciğerlerimde yanarken hissediyorum / Sonsuz, suçlu arzularla doldurarak.' Bir isteğin mekânı olarak ciğerler, bu isteğin gerçekleşmesinin olanaksızlı-

ğını anlatmak için düşünülebilecek en cesur ifadedir" (V, s. 440-1 [J68, 1]).

188. "Lanetlenmişlerin erotolojisinde —Baudelaire'inki böyle adlandırılabilir— kısırlık ve iktidarsızlık belirleyici verilerdir. Cinsellikteki vahşi ve düşkün içgüdüsel anlara o saf olumsuz özelliği veren de *yalnızca* bunlardır" (V, s. 438 [J66a, 9]).
189. "Kadın bedeninin Barok ayrıntılandırılması. 'Le beau navire'" (V, s. 415 [J56, 7]). Barok şiirin çok hazzettiği kadın güzelliğinin ayrıntılandırılması" hakkında: "Kadın güzelliğinin en şöhretli parçalarına bölünüşü bir otopsi gibidir ve popüler muhayyilede bedenin parçalarının su mermeri, kar, mücevher ya da başka şeylerle, çoğunlukla inorganik olan biçimlerle karşılaştırılması da aynı şeyi yapar. (Bu tür bir parçalama Baudelaire'de de vardır: 'Le beau navire')" (B9, 3. Şiir "harikulade bir gemi" gibi yürüyen bir kadının "çeşitli güzelliklerini" över: Göğsü bir pruva gibi çıkıntılıdır, etekleri yelkenler gibi süzülmektedir, ayrıca bacakları büyücüler, kolları pitonlar gibi tasvir edilir ve boyun, omuz, kafa vs. diye devam eder).
190. Ayrıca bkz. fahişe: "kalbi bir şeftali gibi buruşmuştu" ("L'Amour du mensonge"); ya da küçük yaşlı kadınlar: "insanlığın enkazı" ("Les Petites Vieilles").
191. "La Destruction", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait.
192. V, s. 441 (J68, 2). Benjamin şöyle devam eder: "Şiir aniden kesilir; parça parça bir şey olduğu izlenimini yaratır — bir sone için iki kat şaşırtıcı bir durum" (*a.g.y.*).
193. V, s. 440 (J67a, 7; ayrıca bkz. "Zentralpark", I, s. 670).
194. "Une Martyre", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait.
195. V, s. 440 (J67a, 7).
196. V, s. 415 (J56, 2).
197. V, s. 413 (J55, 13).
198. "L'examin de minuit", Benjamin tarafından "içi boşaltılmış, özünden kopartılmış yaşanmış deneyimler"in bir örneği olarak alıntılanmıştır (V, s. 410 [J54, 7]).
199. V, s. 464 (J79, 5).
200. V, s. 440 (J67a, 5).
201. "Zentralpark", I, s. 681.
202. V, s. 405 (J51a, 6).
203. "Zentralpark", I, s. 681.
204. "Zentralpark", I, s. 689.
205. "Zentralpark", I, s. 681. Benjamin şöyle açıklar: "Baudelaire'de göründüğü şekliyle ruhun melekeleri insanların 'hatıralık eşyalarıdır' (*Andenken*), tıpkı ortaçağ alegorilerinin tanrılardan hatıralık olması gibi. Claudel bir keresinde şöyle yazmıştı: 'Baudelaire on dokuzuncu yüzyıl insanları için hâlâ mümkün olan tek iç deneyimi kendisine konu almıştı: pişmanlık.' Fakat bu çok tozpembe bir tablo çizmek olur. İç deneyimler arasında pişmanlığın, en az daha önce kanonlaştırılmış diğerleri kadar soyu tükenmiştir (*ausgestorben*). Baudelaire'de pişmanlık yalnızca bir hatıralıktır, tıpkı erdem, umut ya da hatta endişe gibi [...]" (V, s. 407-8 [J53, 1; ayrıca bkz. J33, 8]). Ayrıca bkz. "Pasajlarda satılanlar hatıralık eşyalardır" (V, s. 1037 [0°, 76]).

206. "Zentralpark", I, s. 669.
207. "Hatıralık eşya" dönüşümün şemasıdır. Mütekabiliyetler "her bir hatıralık eşyanın diğerleriyle girdiği sonsuz sayıdaki yankılanmadır" ("Zentralpark", I, s. 689).
208. "Spleen (II)", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait, ayrıca bkz. V, s. 447 (J71, 2).
209. Burada Adorno'nun Kierkegaard incelemesiyle bariz bir paralellik söz konusu. Adorno bu incelemesinde, Kierkegaard'ın metaforik bir tanımlama olmasını amaçladığı şeyin, aslında gerçekliğin kendi öznel içselliğine girmesi, sızması olduğunu söyler (bkz. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics*, 7. Bölüm). Benjamin Adorno'nun incelemesini (ya da doğrudan Kierkegaard'ı) birkaç maddede alıntılamaktadır, V, s. 422-31.
210. V, s. 360 (J30, 8).
211. "Avec ses vêtements..." (Jeanne Duval'e yazılmıştır), aktaran V, s. 411 (J54a, 5).
212. "Je te donne ces vers..." (Jeanne Duval'e yazılmıştır), aktaran V, s. 416 (J56, 9).
213. "Zentralpark", I, s. 675.
214. "Zentralpark", I, s. 675.
215. "Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle" (Jeanne Duval'e hitaben yazılmıştır), aktaran V, s. 447 (J71, 1, ayrıca bkz. J80, 1).
216. V, s. 450 (J72a, 2).
217. "Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait.
218. "Zentralpark", I, s. 668.
219. V, s. 437 (J66, 8; ayrıca J61a, 1).
220. "Zentralpark", I, s. 687.
221. Ayrıca bkz. V, s. 427 (J61a, 1).
222. V, s. 436 (J66, 4).
223. Baudelaire, aktaran V, s. 369 (J34a, 3).
224. V, s. 474 (J84, 4).
225. V, s. 71 (1939 sunumu).
226. "Les sept vieillards", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait.
227. V, s. 413 (J55, 10).
228. V, s. 417 (J56a, 10).
229. V, s. 71 (1939 sunumu).
230. V, s. 401 (J50, 1).
231. Ayrıca bkz. V, s. 370 (J35, 2).
232. V, s. 474 (J84a, 5).
233. Baudelaire, "Perte d'auréole", aktaran "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 651-52.
234. V, s. 422 (J59, 7).
235. V, s. 475 (J84, 5).
236. "Zentralpark", I, s. 686.
237. V, s. 429 (J62, 5).
238. V, s. 433 (J64, 4). "Yanılsamalı görünüşlerin eksikliği (*Scheinlosigkeit*) ile *aura*'nın çöküşü aynı olgulardır. Baudelaire alegorinin sanatsal araçlarını

bunların hizmetine koşar" ("Zentralpark", I, s. 670).
239. V, s. 342-3 (J21a, 1; ayrıca bkz. J58a, 3).
240. V, s. 433 (J64, 4).
241. "Crépescule du soir", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait.
242. "Zentralpark", I, s. 670. Uzaklığın büyüsünün reddedilmesi hakkında: "En üstün ifadesini 'Le Voyage'ın ilk dizesinde bulur" (V, s. 417 [J56a, 12]). Bu dize şudur: "Ne kadar büyüktür evren, onun büyük iştahı kadar / Haritalara pullara düşkün bir çocuk için / Nasıl da büyür lamba ışığında bakıldığında / Hafızanın gözleriyle oysa, nasıl küçülür dünya! ("Le Voyage", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait).
243. "Zentralpark", I, s. 670. Tekrar: "Ovidius'ta, insan çehresinin yıldızların yansımasını göndermek için yaratıldığının söylendiği yer neresidir?" (V, s. 336 [J18a, 8]). Baudelaire Ovidius'taki bu pasaj için, insan çehresinin, tersine, "'ahmakça bir gaddarlık ifadesinden daha fazlasını anlatmadığı (?! [WB])'" yorumunu getirmiştir (aktaran J69a, 3).
244. "L'Amour du mensonge", *Les Fleurs du mal*, çeviri bana ait. "Tekrar: Yanılsamalı görünüşün kökünün kuruması: "L'Amour du mensonge" ("Zentralpark", I, s. 970). Tekrar: "Uzaklığın büyüsünün söndürüldüğü bakış: 'Gözlerini Satirlerin ya da su perilerinin sabit gözlerine daldır'" ("L'Avertissueur", aktaran V, s. 396 [J47a, 1]).
245. "Tu mettrais l'univers...", aktaran V, s. 447 (J70a, 9).
246. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 649.
247. V, s. 429 (J62a, 1).
248. V, s. 414 (J55a, 2).
249. "Zentralpark", I, s. 658.
250. "Zentralpark", I, s. 658.
251. V, s. 424 (J60, 6; ayrıca J59a, 2; J59a, 3).
252. V, s. 306 (J3a, 4; ayrıca bkz. J24a, 5; J59a, 2).
253. V, s. 423 (J59a, I; ayrıca bkz. J52, 6).
254. "Zentralpark", I, s. 664-5; ayrıca bkz. V, s. 420 (J58, 4).
255. "Kitlesel ürünlerin üretimiyle beraber uzmanlık kavramı ortaya çıkmıştır" (V, s. 93 [A4, 2]).
256. V, s. 470 (J82, 6; J82a, 1).
257. Baudelaire, aktaran V, s. 369 (J34a, 1).
258. V, s. 71 (1939 sunumu).
259. V, s. 56 (1935 sunumu). Baudelaire daha önceleri, *sanat için sanat* düşüncesini reddedip "yararlı" sanatı savunmuştu. Ama Benjamin şu iddiayı getirmektedir: "1852'den sonra Baudelaire'in sanatsal-teorik konumlarında bir gelişim görmek büyük bir hata olacaktır [...]. Bu sanat [*için sanat*] yıkıcı olmasıyla [yine de] yararlıdır. Bu sanatın rahatsız edici hiddeti fetişist sanat anlayışını karşısına almaktan kaçınmaz" (J49, 1). Baudelaire'in hayatı boyunca tutarlı bir şekilde savunduğu şey, "sanatın, varoluşun [*Dasein*] bütünselliğinin bir kategorisi olarak uygulanmasını reddetmek" oldu (J53, 2). Benjamin şöyle açıklar: "Alegori, hem varoluşu hem de sanatı kırılganlık, yıkıntı ve harabeler göstergesi altında görür. *Sanat için sanat* düşüncesi, sanat âlemini dindışı varoluş âleminin dışına diker. Her ikisinin de or-

tak yönü, hem Alman idealizminin hem Fransız eklektizminin teorilerinde de görülebileceği gibi, sanat ve dindışı varoluşun birbirinin içine girdiği kaynaşmış, ahenkli bir bütünsellik fikrinin reddidir" (J56a, 6).

260. V, s. 55 (1935 sunumu).
261. V, s. 55 (1935 sunumu).
262. "Zentralpark", I, s. 673.
263. "Zentralpark", I, s. 687. Ayrıca bkz.: "'İlerleme fikri. Günümüzde felsefe yapmanın icadı olan bu loş ışıklı fener için, tanrının ya da doğanın garantisi olmaksızın patent alınmıştır — bu modern ışıldak, tüm bilgi nesnelerinin üzerine bir karanlık huzmesi düşürüyor: Özgürlük buharlaşıp uçuyor, disiplin kayboluyor" (Baudelaire [1855], aktaran V, s. 397 [J48, 6; ayrıca bkz. J38a, 7 ve J38a, 8], çev. Jonathan Mayne, Baudelaire, *Art in Paris*, s. 125-6).
264. Proust (1921), aktaran V, s. 390 (J44, 5).
265. V, s. 444 (J69a, 1). Ayrıca bkz. Benjamin "L'Horloge" hakkında: "Bu şiirde belirleyici olan şey zamanın boş olmasıdır" ("Baudelaire şiirinin açıklamaları", I, s. 1141).
266. "'İnsanoğlu yaşamaz bir an olsun / uyarıya uymadan...'" ("L'Avertisseur", aktaran V, s. 411 [J54a, 1]).
267. V, s. 423 (J59a, 4).
268. Jaloux (1921), aktaran V, s. 366 (J33, 4).
269. V, s. 71 (1939 sunumu).
270. "Zentralpark", I, s. 668.
271. V, s. 418 (J57, 5).
272. "Zentralpark", I, s. 673. Aynı şekilde Benjamin Kierkegaard'ın "estetik tutkusu" (Benjamin buna ilişkin olarak Adorno'nun çalışmasına atıfta bulunur) ile Baudelaire'inki arasında güçlü bir benzerlik görür (özellikle bkz. V, s. 430-1 [J62a, 3-J62a, 4 ve J63, 1-J63, 6]).
273. "Zentralpark", I, s. 670; ayrıca bkz. V, s. 174 (D9, 1).
274. V, s. 414 (J55a, 4).
275. V, s. 429 (J62a, 2). Benjamin Blanqui'nin diğer gezegenlerin her ayrıntısında tekrarlanan "çiftler"imiz görüşünü Baudelaire'in "Yedi Yaşlı Adam"ıyla karşılaştırır. (J76, 3).
276. V, s. 425 (J60, 7). "Baudelaire açısından bu, 'yeni'yi her-zaman-aynı'dan kahramanca bir çabayla koparma girişimidir" (*a.g.y.*). (Nietzsche'nin ebedi tekrar anlayışı için ayrıca bkz. Blanqui, bkz. J74a, 4, yine bkz. "Zentralpark", I, s. 673.)
277. Bkz. 4. Bölüm, 5. Altbölüm.
278. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 652.
279. "Le Reniement de Saint Pierre", *Les Fleurs du mal*, İng. çeviri bana ait (kısaltılmış versiyonundan aktarılmıştır, V, s. 456 [J75, 2]).
280. V, s. 414 (J55a, 5). Gottfried Keller bu tabiri, "kayıp adaletin, kayıp mutluluğun" imgesi olarak gördüğü Medusa'nın kalkanı imgesine bağlar. Bu imge Baudelaire'in "La Destruction" şiirinin kapanışında karşımıza çıkar (V, s. 402 [J50a, 5]). Keza Benjamin, Baudelaire'deki cinsel iktidarsızlık temasını toplumsal iktidarsızlığın simgesi olarak yorumlayacak psikolojik

açıklamalara da rağbet etmez. Aynı şekilde: "Yardıma muhtaç biri olarak Baudelaire burjuva toplumunun ortaya koyduğu örneği hiç durmadan test etmişti. Kendisinin annesine karşı keyfi olarak başlamış bağımlılığı (eğer keyfi olarak kesilmemişse) yalnızca psikanalizin vurgulayacağı tarz bir nedenden ötürü değildi, aynı zamanda toplumsal bir nedene sahipti" (V, s. 427 [J61, 7]).

281. Bkz. daha önce 3. Altbölüm.
282. *Trauerspiel* incelemesi, aktaran V, s. 410 (J54, 5).
283. "Zentralpark", I, s. 684.
284. "Zentralpark", I, s. 682.
285. "Zentralpark", I, s. 683.
286. V, s. 352 (J26, 2).
287. V, s. 352 (J26, 2).
288. V, s. 352 (J26, 2).
289. V, s. 401 (J50, 2).
290. "Zentralpark", I, s. 671.
291. Benjamin Verhaeren'den 1904 tarihli bir dize aktarır: "O zaman ne hacet kötü kaçık saatlere / Ve şehrin içinde debelendiği ahlaksızlık çukuruna / Ya bir gün ... / yeni bir Mesih çıkıp da, ışıktan yontulmuş / çekerse insanlığı kendisine yükseklere / yıldızların ateşiyle vaftiz ederse?" Sonra şu yorumda bulunur: "Baudelaire böyle bir perspektif bilmez. Onun metropolün kırılganlığı kavramı, Paris'in üzerine kazıdığı şiirlerinin kalıcılığının kaynağıdır" ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 586; ayrıca bkz. V, s. 458 [J76, 6]).
292. V, s. 415 (J56, 1).
293. V, s. 417 (J57, 3; ayrıca J56, 1).
294. "Zentralpark", I, s. 660 (ayrıca bkz. s. 1139).

Üçüncü Kısım: Giriş

1. Bkz. haz. notu, V, s. 1262. "J" maddelerinin tarihi diğer *Konvolut*'lar gibi belirlenemez, çünkü Baudelaire malzemesinin fotokopisi yoktur (oysa diğer *Konvolut*'ların yalnızca 1937 Aralık sonrasına ait kısmı kopyalanmadan kalmıştır). Editör *Konvolut* J'nin bu özel konumu için hiçbir açıklama getirmemektedir. Ancak bu dosyanın asıl gelişiminin Benjamin'in ayrı bir Baudelaire kitabı tasarlamaya başladığı otuzların ortalarına kadar gerçekleşmemiş olduğunu varsaymamız mümkün.
2. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 16 Nisan 1938, V, s. 1164. Benjamin, birlikte yaptıkları San Remo seyahati (Aralık 1937-Ocak 1938) sırasında "Teddie" (Adorno) ile yaptıkları tartışmalarda, *Pasajlar* ile olan bu ilişkiyi, Baudelaire incelemesindeki bir "eğilim" olarak "öngörmüş olduğunu" yazmıştı.
3. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 10 Kasım 1938, I, s. 1096. Adorno, Benjamin'in Enstitü'nün konumunu yanlış okumak suretiyle Marksist kategorileri "Marksizme övgüde saygısını sunmak için" dolayımsız bir şekilde uyguladığını söyleyerek onu mazur göstermeye çalışmıştı.

4. Bu keşif 1982 baharında Benjamin'in eserlerinin İtalyanca baskısının editörü Agamben tarafından —"*Pasajlar*'ın Benjamin'in *Gesammelte Schriften*'inin V. cildi olarak yayımlanışından önce— duyuruldu. Bkz. Giorgio Agamben, "Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin", *Aut... Aut...* (189/90 [1982]), s. 4-6.
5. Benjamin şu şekilde ilerlemişti: Önce bütün *Pasajlar* malzemesini okumuş, "Baudelaire" ile ilgili *olabilecek* maddeleri işaret ve renk kodlarıyla işaretlemiştir (bkz. 7. not). Sonra bu maddeleri kod fikir ya da kategoriler altında listelemiş, bu özel bağlamlarının anlamlarına ilişkin kısa notlar düşmüştür. Anlamlarının sabit olmadığı, bazı maddelerin birden fazla kod kavram altına yerleştirilmiş olmasından anlaşılmaktadır.
6. Bu ikinci denemenin tarihsel malzemesi *Pasajlar*'dan çıkarılmış olmasına karşın, ilginçtir ki bu ikinci versiyonda yeni olan şeyin önemli bir kısmı, en başta da Freud ve Bergson'a, ve keza Dilthey, Krauss, Valéry ve Proust'a yapılan teorik göndermeler *Pasajlar*'da herhangi bir yerde görülmemektedir. (Freud'un "Haz İlkesinin Ötesinde" ve Bergson'un "Madde ve Bellek" metinleri Benjamin tarafından "Kafka'nın diyalektik anlamda aydınlatılmasında" belirleyici önem taşıyan "dayanak noktaları" olarak belirtilmiştir. Benjamin 1930'ların sonunda İsrail'e göç etmesi durumunda bir destek olabileceği düşüncesiyle Kafka üzerinde de çalışıyordu [bkz. II, s. 1255].)
7. Agamben bu dosyaya önce "Fiches et notes pour le 'Passagen-Werk' (1983-40)" gibi yanıltıcı bir başlık koymuştu. Tiedemann sonradan haklı olarak "Et pour 'Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus'"u eklemiştir. Agamben'in bu notların *Pasajlar*'ın yayımlanmış versiyonunu daha yayımlanmadan eskittiği şeklindeki orijinal iddiası mesnetsiz kalmıştır. Bulunanların açığa çıkardığı bir şey varsa o da Benjamin'in *Pasajlar*'ın birçok maddesinin kenarına koyduğu esrarengiz "renkli işaretler" dir (Tiedemann tarafından açıklanmıştır, V, s. 1264-77). Arşiv malzemesi Baudelaire kitabının kodlaması olarak bu renkli işaretlerin anahtarıdır, ve renkle kodlanmış maddelerin hangi başlıkların altına gireceğini gösterir.
8. Michael Espagne ve Michael Werner, "Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire': Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamin", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (4 [1984]): 593-657. Bulunanlarla ilgili kendi gözlemlerimden doğrulayabildiğim kadarıyla, aktarımları mükemmel ve eksiksizdir; katılmadığım yanlar bunların yorumlanışıyla ilgilidir — ileride bunu açık hale getiriyorum.
9. Espagne ve Werner, s. 648.
10. "Başarısızlığın muhtemel nedenlerinden biri: Diyalektik imge" şeklindeki iddialarını (*a.g.y.*, s. 622) ileride 2. Altbölüm'de ele alıyorum.
11. "Benjamin için, '19. Yüzyılın Kök-tarihi'nin felsefi bir özeti olması amaçlanan *Pasajlar* projesinin gerçekleşmesi [1936/37'den sonra] mali zorluklardan ötürü gazeteye yazması gerektiğinden [*journalisticsche Brotarbeit*] daha da ileri bir tarihe itilmişti, ve dolayısıyla bir Baudelaire kitabı planı gerçekten de *Pasajlar* projesinin en temel düşüncelerini ve malzemelerini, tarihsel durumun artan karanlığı ve bununla ilişkili olarak Benjamin'in hayatına yönelik tehdit karşısında, 'minyatür bir model halinde' sağ salim billur-

laştırma girişimiydi" (Espagne ve Werner, s. 596). Espagne ve Werner açıklamalarının satır aralarında (ve s. 598'de açık bir biçimde) Sosyal Araş-tırmalar Enstitüsü'nün tanıdık hayaletini sanık olarak sahneye çıkartır ve Enstitü'nün Benjamin'i, gerçek çıkarları başka bir yerde olmasına karşın Baudelaire denemesini yazmaya zorladığını ima ederler.

12. Espagne ve Werner şöyle devam eder: "Bugün *Pasajlar* projesinin malzemesinin Baudelaire metinlerinden (ve [Tarih] Tezler'inden) ayrılmasını haklı gösterebilmek çok zordur" (*a.g.y.*, s. 597). Gayet doğru. Ama Benjamin'in 1927-40 dönemindeki yazılarının hepsi için aynısı söylenebilir. Dahası 6. Bölüm'deki alegori tartışmamızın da açıkça gösterdiği üzere, *Pasajlar* Alman *Trauerspiel*'i ile ilgili önceki çalışmasından da "ayrılamaz". Keza Benjamin'in Baudelaire "kitabı" da daha önce şairin "Tableaux parisiens" ve *Fleurs du mal*'ın diğer parçalarından yaptığı çevirilerden ayrı düşünülemez (III, s. 7-82). Benjamin felsefi fikirlerine saplantılı bir şekilde sadıktı. Bölümler ne kadar parça parça olursa olsun, eserinin bütünündeki olağanüstü odaklanma yoğunluğunu sağlayan da bu olgudur.
13. Benjamin'den Pollock'a Mektup, 28 Ağustos 1938, I, s. 1086.
14. Espagne ve Warner makalelerinde kendi tezlerine karşıt bir kanıt sunan bu mektubu görmezden gelirler. Altı ciltlik *Gesammelte Schriften*'de, editörün notları içinde yayımlanmış mektuplara yeterince dikkat göstermemişlerdir.
15. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Eylül 1938, V, s. 1167. Ertesi hafta Adorno'ya yazdığı mektupta ise şu sözcükleri tercih etmiş: "[Horkheimer'e] formüle ettiğim şekliyle şu nokta kesin: Pasajlar'ın sorunsalı açısından sorumluluğunu reddetmeyen bir Baudelaire denemesi ancak bir Baudelaire *kitabının* parçası olarak yazılabilirdi" (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 4 Ekim 1938, V, s. 1168).
16. Şunu gerçeğin tümüyle akla yakın bir yorumu olarak alabiliriz (Espagne ve Werner tarafından tam da karşıtını kanıtlamak için öne sürülmüştür): Gözden geçirilmiş 1939 sunumunda "tüm yeni kavramsallaştırma çabaları [...] Baudelaire çalışmasının teorik sonuçlarından çıkartılmıştır" (Espagne ve Werner, s. 601).
17. Bu varsayım 1939 sunumundaki belli format değişikliklerini açıklamayı mümkün kılıyor. "Bölümler"in sayısı "Daguerre ya da Panorama" başlıklı II. Bölüm'ün çıkartılmasıyla (bkz. bu bölümde 18. not) altıya inmiştir. Geriye kalan beş bölüme harfler verilmiştir (A-E); romen rakamları bu bölümlerin alt bölümleri olarak yeniden karşımıza çıkar, ki bunların da her biri üç bölüme ayrılmıştır (bütün bunlar metnin tüm paragraflarının yeniden düzenlenmesini gerektirmiş olmalıdır). Bu değişikliğin önemsiz olduğu düşünülebilir. Ancak şu var: "Baudelaire ya da Paris Sokakları" başlıklı "D" bölümünde 1935 sunumuna nazaran radikal bir şekilde yeniden tasarlanmış olan malzeme (V, s. 1171), üç yeni alt bölüm özü bakımından olmasa bile eğilim bakımından aynı romen rakamlarıyla tasarlanmış Baudelaire "kitabı"nın üç "parçasına" tekabül etmektedir. Yani, bu "kitabın" Bataille arşivinde keşfedilmiş olan I., II. ve III. "parçaları" diyalektik bir sunumun "uğrakları" olarak *Pasajlar*'ın dördüncü "bölüm"ünün 1939 yılına ait özetinin benzer şekilde tasarlanmış parçalarıyla doğrudan bir paralellik göstermektedir: I) Bau-

delaire'in şiirindeki alegorik ifade tarzı; II) kent fantazmagoryası ve Baudelaire'in çalışmalarına yansıdığı şekliyle kitlesel ölçekli edebi üretimin sosyo-ekonomik bağlamı; III) Marksgil meta biçiminin yol göstericiliğinde, toplumsal gerçekliğin ifadesi olarak alegori.

18. Bir anlamda, "bölüm"lerden birinin başına gelen de budur: "Daguerre ya da Panorama" başlıklı bölüm 1939 sunumunda "düşürülmüştür", çünkü "en önemli parçaları büyük ölçüde Sanateseri denemesinin Fransızca tercümesinde yer alan konuların kapsamı içinde kalmıştır" (Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 13 Mart 1939, V, s. 1171).
19. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Eylül 1939, ilk Baudelaire denemesini tamamladıktan sonra (V, s. 1168). Fransız Komünist *Monde* dergisi için Haussmann hakkında ayrı bir makale yazma düşüncesi 1934'ten beri mevcuttu (V, s. 1098).
20. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Eylül 1939, Walter Benjamin, *Briefe*, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, 2 cilt (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978), cilt 2, s. 774.
21. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 4 Ekim 1938, *Briefe*, cilt 2, s. 778.
22. Tüm alıntılar Benjamin'in Horkheimer'e mektubundan alınmıştır, 28 Eylül 1939, *Briefe*, cilt 2, s. 774-75.
23. "Zentralpark" (1938-39), I, s. 677.
24. Bkz. 6. Bölüm, 4. Altbölüm.
25. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Eylül 1939, *Briefe*, cilt 2, s. 774.
26. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 4 Ekim 1938, V, s. 1168.
27. Bu Blanqui metinlerini ilk notlara damgasını vuran "Cehennem olarak On dokuzuncu Yüzyıl" teması bağlamında 4. Bölüm'de ele alma kararım, Blanqui malzemesini, Benjamin'in 1930'ların sonunda konumunu büyük ölçüde değiştirdiğinin göstergesi olarak görenlerin hoşuna gitmeyecektir. Blanqui'nin kozmolojisi yeni bir yönlenme değildi, ama Benjamin'in daha önceki argümanları için bir onay anlamı vardı.
28. Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 13 Mart 1959, V, s. 1171. Tarihsel bir figür olan Louis-Philippe —"burjuva kral"— *Pasajlar*'da hiçbir yerde öne çıkmaz. Bu isimde bir *Konvolut* başlığı yoktur; maddelerde kavramsal olarak bütünlüklü bir tarzda atıfta bulunulmaz. Louis-Philippe yalnızca "pasajların serpilip geliştiği" dönem olan 1848 öncesi tarihsel çağı temsil ediyor görünür (V, s. 1216 [1935 sunumu 10. not]).
29. Diyalektik imgenin "şimdiki-zamanı", "bir yandan meta biçiminin sürekli bir fenomenolojisi" olarak *Pasajlar*'ın "sonuçlandırma noktasıydı; diğer yandan da taşlaşmış bir süreçti, sürekliliğin patlamasıydı": "Diyalektik imgenin ima ettiği süreksizlik, [metnin] bu yapısını tehlikeye düşürür, binaya yerleştirilecek en sonuncu yapı elemanı gibi görüldüğünde bile böylelidir bu. Önerilen gelişmiş doğa teorisi, daha çok yarı ütopik bir alternatif sağlar meta fetişizmine karşı" (Espagne ve Werner, s. 622-3). Yazarlar Baudelaire "kitabında" bu iki kutbun "belli bir kendi kendini yadsıma niteliğine sahip olan", geçici bir denge durumunda" tutulduğunu iddia ederler (*a.g.y.*, s. 624).
30. Bkz. I. Bölüm, 4. Altbölüm.
31. 7. Bölüm'de uzun bir şekilde ele alınacak.

32. Bunu "durağan haldeki diyalektik" diye adlandırmıştır (V, s. 577 [N2a, 3]). Bkz. 7. Bölüm, 2. Altbölüm.
33. V, s. 1011 (G°, 19). Bu dünyada eski (Cehennem zamanı) kendisini yeninin içinde tekrar eder, ama bu tekrar bir "kesin süreksizlik" tekrarıdır: "her-zaman-tekrar-yeni-olan ne süregelen eski'dir, ne de geri dönen geçmiş'tir, aksine sayısız fasılayla kesilen bir ve aynı şeydir" (*a.g.y.*).
34. Benjamin Scholem'e yazdığı mektubunda *Pasajlar* "kitabı"nın "iç yapılanması"nın *Trauerspiel* incelemesine benzediğini, çünkü "burada da geleneksel bir kavramın açımlanışının orta noktada duracağını," söyler, "orada bu *Trauerspiel* kavramı olmuştur, burada ise metanın fetiş niteliğidir" (mektup, 20 Mayıs 1935, V, s. 1112).
35. İlk notlarda (V, s. 1048 [c°, 1]) bahsedilen "iz" fikri *Konvolut* I'de geliştirilmektedir ("das Interieur, Spur").
36. Pasajlarda görülen paçavracı (*chiffonnier*) figürü, Irving Wohlfarth'ın "The Historian as Chiffonnier" yazısında Benjamin'in yöntemini anlamak için bir anahtar olarak kullanılmıştır, *New German Critique*, 39 (Güz 1986), s. 142-68.
37. Gershom Scholem. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Londra: Faber & Faber, 1982, s. 197.
38. "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik", I, s. 41 (italikler Benjamin'e ait).
39. Fakat bkz. Karl Kraus denemesi için *paralipomena*. Burada anahtar sözcükler eksik bir koordinat şeması şeklinde düzenlenmiştir (II, s. 1090). Benjamin Adorno'ya yazdığı bir mektubunda, kendi çalışma örüntüsünü, "eşmerkezli çemberlerin merkezi"ne yaklaşan bir örüntü diye tanımlamıştır, 10 Haziran 1935 (V, s. 1121).
40. I, s. 1177.
41. Bunların içinde yalnızca eşmerkezli çemberler değil (bkz. Krauss denemesi için "ek şemalar", II, s. 1092), aynı zamanda Baudelaire "kitabı" notlarında olduğu gibi, sayfadaki diğerleriyle bağlantısız şekilde daire içine alınmış yalıtılmış, kısaltılmış fikir öbekleri de vardı (bkz. Zarf 5. Benjamin Dosyaları, Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale. Paris).
42. Bu notun dördüncü paragrafından parçalar aktarırlar. Bkz. Espagne ve Werner, s. 605.
43. Not, Zarf 5, Benjamin Dosyaları. Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris.

7. Felsefe mi bu?

1. V, s. 575 (N2, 4).
2. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 20 Mayıs 1935, Zarf 5, Benjamin Dosyaları, Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris.
3. Brecht'in etkisi, "kendisine karşı hiçbir şekilde önyargılı olmak istemem ama", "burada durmalı, tam burada" (Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 20 Mayıs 1935).
4. "Gerçekten tasavvur edildiği şekliyle eserin Enstitü tarafından kabul edil-

me" olasılığını, "yanılmayı çok isterdim ama pek muhtemel görmüyorum" (Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 20 Mayıs 1935).

5. Hem Brecht'in hem de Enstitü'nün Marksist kavramları Adorno'ya göre çok soyuttu ve analizlerinde "*dei ex machina* gibi" işliyordu (Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 20 Mayıs 1935). 1938'e kadar Enstitü'nün tam bir üyesi olmayan Adorno, "bizler için" düşünce, "kendi kategorilerimizin bir sonucu olarak" ilerlemeli şeklinde uyarıda bulunmuştu; Benjamin'i "kendi Kök-tarihine sadık Pasajlar yazmalısın" diye teşvik etmişti, çünkü bu yolla, "çalışmanın tam da Marksist bir eser olacağına derin bir inanç duyuyorum," diyordu (*a.g.y.*).
6. Karplus'tan Benjamin'e Mektup, 28 Mayıs 1935, V, s. 1115. Berlin'de yirmilerden beri Benjamin'in yakın arkadaşı olan Karplus, Adorno, Horkheimer ve Lacis'le birlikte Benjamin'in *Pasajlar* için ilk notlarını okuduğu 1929 Königstein sohbetlerine katılmıştı. 1935'te zamanının önemli bir kısmını Adorno'yla geçiriyordu; nitekim 1937'de de evlendiler.
7. Bkz. Benjamin'in Adorno'ya 31 Mayıs 1935 tarihli cevap mektubu, V, s. 1116-9.
8. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 20 Mayıs 1935, V, s. 1112.
9. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1118.
10. Bu *Konvolut*'ta projenin ilk aşamasında formüle edilen notlar vardır (özellikle bkz. ilk notların 0° dizisi). Bunlar, Benjamin'in projenin başlangıcından son metni Tarih Tezleri'ne kadarki yönteminin sürekliliğine bir kanıt oluşturur ("Über den Begriff der Geschichte", 1940).
11. V, s. 575 (N2, 6).
12. V, s. 574 (N1a, 8).
13. V, s. 578 (N3, 2).
14. V, s. 579 (N3a, 1; tekrar Tarih Tezleri içinde).
15. V, s. 578 (N3a, 4; tekrar Tarih Tezleri içinde).
16. V, s. 594 (N10, 4).
17. "Engels şöyle der [...:] 'Unutmamak gerekir ki, yasaların da tıpkı din gibi kendine özgü bir tarihi yoktur.' Bunların her ikisi için de geçerli olan, ama gerçek anlamıyla öncelikle kültür için belirleyici bir geçerliliğe sahip bir şey" (V, s. 583 [N5, 4]). Tekrar: "'siyaset, hukuk, bilgi vs., sanat, din vs. tarihi diye bir şey yoktur'" (Marx, aktaran V, s. 584 [N5a, 3]). Ayrıca bkz. N6a, 1 (Engels aynı amaçla alıntılanır, ve daha sonra Fuchs denemesinde, II, s. 467, tekrar alıntılanır) ve N7a, 2 (bu Marx ve Engels'in bir eleştirisi olarak okunabilir): "[...] homojen, türdeş bir edebiyat ya da hukuk tarihi ne kadar varsa, sözgelimi, türdeş bir ekonomi tarihi de o kadar vardır [...] tarihsel sunumda sürekliliğe erişilemez."
18. Bkz. V, s. 591 (N9, 4).
19. Karl Korsch'u takip eden Benjamin, Marksizmin "'evrensel bir teori'" ye indirgenmesine karşı çıkmıştır; bunun yerine "araştırma ve pratik için, dogmatiklikten tümüyle arınmış bir kılavuz sunmuştur Marksizm" (Korsch, aktaran V, s. 607 [N17a ve N17]).
20. Benjamin'den Karplus'a Mektup, 16 Ağustos 1935, V, s. 1139.
21. Bu onun "gerçekten sorunlu bileşeniydi: [...] materyalist tarih sunumunun

bize miras bırakılan sunumdan daha üst bir anlamda imgelere açık olduğunu kanıtlamak" (V, s. 578 [N3, 3]).

22. Eserin "teori"si, "montaj teorisine sıkı sıkıya bağlıydı" (V, s. 572 [N1, 10]).
23. Benjamin kendisinin aslında Goethe'nin kök-olgular kavramını "doğayla olan pagan bağından çıkartarak, tarih ile olan Musevi bir bağ içine" soktuğunu söylemiştir (V, s. 577 [N2a, 4]). Goethe'nin *Urpflanze*'sinde olduğu gibi, bu kökensel olgular, her ne kadar daha sonradan gelenlerle yan yana varlık sürdürebilseler de, sonraki biçimlerde gelişen tüm özelliklere sahiptiler (bkz. 3. Bölüm, 2. Altbölüm).
24. "Kendi içinden ilerleme fikrini atıp yok etmiş bir tarihsel materyalizm olduğunu göstermenin, bu çalışmanın yöntemsel hedeflerinden biri olduğu anlaşılabilir" (V, s. 574 [N2, 2]).
25. V, s. 587 (N7, 7).
26. V, s. 587 (N7, 6).
27. "Materyalist tarihyazımındaki yıkıcı ya da kritik an, her şeyden önce gelen ve önemli olan, tarihsel öznenin kendini kurmasını sağlayan tarihsel sürekliliğin yerle yeksan edilmesi sonucunda işin içine girmektedir" (V, s. 594 [N10a, 1]).
28. V, s. 594 (N10, 3).
29. V, s. 578 (N3, 2).
30. "Şimdi, geçmiş nesnenin kendi içinde önceki [*Vor-*] tarihi ile sonraki [*Nach*] tarihinin onun çekirdeğini çerçevelemek üzere birbirlerinden nerede ayrıldıklarını belirler" (V, s. 596 [N11, 5]).
31. V, s. 587 (N7a, 1).
32. V, s. 594 (N10, 3).
33. "Böylece geçmiş olayları her zaman 'çok geç' diye algılarız ve 'siyaset" şimdiyi 'önceden görmek' için 'zihnin varlığı'na ihtiyaç duyar" (Benjamin, Turgot'dan alıntı, V, s. 598 [N12a, 1]).
34. V, s. 574 (N2, 2).
35. V, s. 591-2 (N9, 7; ayrıca bkz. Q°, 21 ve Q°, 23).
36. V, s. 577 (N2a, 3).
37. V, s. 570 (N1, 1; ayrıca N9, 7).
38. V, s. 587 (N3, 1; ayrıca bkz. P°, 4).
39. V, s. 595 (N10a, 3).
40. V, s. 595-6 (N11, 4).
41. V, s. 602-3 (N15, 1).
42. V, s. 571 (N1, 4).
43. V, s. 570-1 (N1, 4).
44. Adorno, "Zu Benjamins Gedächtnis", *Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, s. 15.
45. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 1117.
46. Ayrıca bkz. 1935 sunumu: "Meta bu tür saf ve basit bir imge sunar: fetiş olarak. Bu tür bir imge hem ev hem sokak olan pasajlar tarafından sunulur. Fahişe de böyle bir imge sunar: aynı anda hem satıcı hem metanın kendisi" (V, s. 55).
47. V, s. 574 (N1a, 8).

48. "Der Begriff der Kunst in der deutschen Romantik" başlıklı tezini yazdığı kadar erken bir tarihte bile argümanı buydu, I, s. 7-122.
49. Bkz. Benn, Celine ve Jung eleştirisi, V, s. 590 (N8a, 1; ayrıca bkz. K7a, 2).
50. Benjamin "edebiyat yazarları ile filozoflar arasında yapılan ayrıma saygı duymuyordu" (Adorno, *Über Walter Benjamin*, s. 16).
51. "*Sanat için sanat*'ta şair ilk kez, tüketicinin metayla semt pazarında karşılaştığı şekilde dil ile karşılaşacaktır" ("Beğeni", ilk Baudelaire denemesi için yazılmıştır, I, s. 1167).
52. "Beğeni", I, s. 1169. Benjamin'in çağdaş düşüncenin belli okullarındaki "namevcudiyet" temasına yönelik eleştirilerinin de benzer olacağını varsayabiliriz.
53. Baudelaire'in şiiri, doğanın tüm faaliyetinin durmuş olduğu donmuş bir yeryüzü manzarası içinde bir "su, çelik sütun/merdiven ve pasaj" düşüncesidir:

    "Billur gibi perdeleri andıran
    Koca gövdeli çağlayanlar vardı
    Metal duvarlar üstüne, yukarıdan
    Göz kamaştırarak sarkıyorlardı."

    ("Rêve parisien", *Les Fleurs du mal*, İng. çev. bana ait)

54. Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, çev. Timothy Bahti, giriş yazısı: Paul de Man, *Theory and History of Literature*, cilt 2, hazırlayan: Wlad Godzich ve Jochen Schulte-Sasse (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), s. 172.
55. Jauss, s. 173.
56. Jauss, s. 179.
57. Jauss, s. 179.
58. Benjamin'in her kültürel "sürem"e (*continuum*) ilişkin siyasal eleştirisini ileride 9. Bölüm'de ele alıyoruz.
59. Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, ikinci basım, giriş yazısı: Wlad Godzich, *Theory and History of Literature* cilt 7, hazırlayan: Wlad Godzich ve Jochen Schulte-Sasse (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 182-3 (Türkçesi: *Körlük ve İçgörü*, çev. F. Burak Aydar-Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2008).
60. De Man, s. 183. (Babadan-oğula aktarımın bu tikel alegorisinin, bu toplumun üniversite kurumları içinde kültürün geleneksel olarak ataerkil çizgide miras bırakıldığı olgusunu ifade ettiğine işaret etmek, De Man'ın aklına gelmez.)
61. De Man, s. 174. Bunun aksine, De Man için, edebi yorumlamanın dışında bir edebiyat tarihi yoktur. Nesnenin "maddeselliği" konusunda ısrar etmekle beraber, bu, temsil edilen ama asla var olmayan bir maddeselliktir. De Man için "tarihsel bilginin temelleri ampirik olgular değil yazılı metinlerdir, hatta bu metinler savaşlar ya da devrimler kılığında tebdil gezseler bile" (*a.g.y.*, s. 165). Metinlerin dışında herhangi bir bilişsel referans noktası olmadığı içindir ki her türlü bilgi metinlerarasıdır. Dahası, gösterge ile anlam arasında özdeşliğin olmaması hep var olan bir durumdur; gizemden arındı-

rıcı bir edebi biçim olan alegori bu özdeş olmamayı bilinçli ifade kertesine getirir (*a.g.y.*, s. 27). Dolayısıyla De Man edebi bir buluş olarak Jauss'un tarihsel "sürem"ini eleştirmekte, ancak edebi buluşları eleştirmemektedir.

62. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michale Shaw, önsöz: Jochen Schulte-Sasse, *Theory and History of Literature*, cilt 4, hazırlayan: Wlad Godzich ve Jochen Schulte-Sasse (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), s. 68.
63. "'Alegorik kasıt alanında imge bir parçadır, bir *rune*'dir ... Bütünselliğin sahte görünüşü [*Schein*] söndürülür'" (Benjamin, aktaran Bürger, s. 69).
64. Bürger, s. 69.
65. Bürger, s. 72.
66. Bürger, s. 78.
67. Bürger, s. 90-1.
68. Bürger, s. 90.
69. Bürger, s. 90.
70. "Tarihsel avangard hareketler bir kurum olarak sanatı yok edemediler; ama belli bir okulun kendisini evrensel geçerliliğe sahipmiş gibi sunma olanağını yok ettiler" (Bürger, s. 87).
71. Bürger, s. 88.
72. Bürger, s. 92.
73. Burada *Pasajlar*'a göndermede bulunuyoruz. Benjamin'in önceki çalışması *Tek Yönlü Yol* ise, tersine, açıkça bir avangard, estetik çalışmaydı.
74. Bürger, s. 84.
75. Bürger, s. 66.
76. "Teorik anlaşmazlığımız hakkında o dönemde de genel olarak düşündüğüm gibi, bu gerçek anlamda bizim aramızdaki bir şey değil, daha ziyade, Brecht güneşi bir kez daha egzotik sulara batıncaya kadar senin kolunu düzgün tutmak benim görevim" (Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 18 Mart 1936, I, s. 1006).
77. I, s. 1096. Adorno'nun düşüncesi, "öznenin bu şekilde tükenmesi"nin, modern kitle toplumu içindeki gerçek güçsüzlüğünün felsefedeki mimetik çoğalışından başka bir şey olmadığı yönündeydi.
78. V, s. 1250 (sunum 23. not).
79. Bkz. 6. Bölüm.
80. Pek çok şeyin benim *Trauerspiel* incelemesindeki "*treulos*" sözcüğünü nasıl yorumladığıma bağlı olduğunun (şu pasaja bakınız: alegoricilerin "kastı" — Golgatha imgesini yorumlarlarken "son kertede kemikleri düşünerek sadık bir şekilde [*treu*] devam etmez, aksine sadakatsizce [*treulos*] Diriliş'e sıçrar" [I, s. 406] demeleri) ve ilk yorumcularının Benjamin'in bu sözcükle kendi yargısı arasına ironik bir mesafe koyduğunu düşündüklerinin farkındayım. Ne var ki Benjamin'in bedenin çarmıha gerilmesi ve ruhani diriliş şeklindeki Hıristiyan düşüncesini gerçekten benimsemiş olduğunu kabul edilebilir bir şey olarak görmüyorum, çünkü anlayış olarak onun düşüncesinin tam da teolojik öğelerine çok yabancı bir şey bu.

    2 Ağustos 1935'te Benjamin'e yazdığı bir mektubunda, onu "teolojiyi kendi kavrayışıyla yeniden buluşturmaya" teşvik eden (V, s. 1130) Adorno.

~on dokuzuncu yüzyılın sadakatsiz [*treulos*] nihai imgesi olarak (bu imge sadece ölü kafatasına benzetilebilir) fetişe" atıfta bulunmaktadır. Metalaştırılmış doğanın bizatihi "sadakatsiz" olduğunu anlamış görünür. Benjamin kenara şu notu düşecektir: "Bu anlam mübadele değeri ile nasıl bir ilişki içinde?" (mektubun orijinali, Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris). Bu soruya verdiği cevap Baudelaireci alegoriye ilişkin yorumudur (bkz. 6. Bölüm). Baudelaire'i, alegoricinin melankolik düşünümünü aşamadığı için eleştiren Benjamin'in kendi aşkınlık mefhumu siyasaldı (maddi dünyanın parçalarını, bugünkü verili durumları içinde, sonsuza dek yeniden düzenleyen mekanizmayı "parçalamak"), manevi değildi ("sadakatsiz bir şekilde" maddi dünyayı tümden terk etmek). Bu bağlam açısından Benjamin'in Proust'a övgüsüne bakabiliriz: "Kendisinden önce başka hiçbir şairin bilmediği bir tutku içinde, meselesi yaşamlarımızı kesen şeylere karşı sadakatsizlikti [*die Treue zu den Dingen*]. Bir öğleden sonraya, bir ağaca, güneşin halının üstüne bıraktığı ışık öbeğine sadakatsizlik; cüppelere, mobilyalara, parfümlere ya da manzaralara sadakatsizlik" (V, s. 679 [S2, 3]).

81. Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, hazırlayan: Karen Ready ve Gary Smith (Londra: Faber & Faber, 1982), s. 125.
82. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 125.
83. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 125.
84. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 125.
85. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 217.
86. I, s. 217.
87. I, s. 217.
88. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 31 Mayıs 1935, V, s. 117 (daha önce alıntılandı, 3. Altbölüm).
89. Scholem, *Walter Benjamin*, s. 38.
90. "Kanımca saygısızlık etmeksizin, I. Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda var olduğu kadar boş ve anlamsız bir Yahudi ilahiyatının hiçbir zaman olmamış olduğunu söylemek mümkün [... '0]rtodoks ilahiyat, tabiri caizse, Kabalafobisi denen şeyden mustariptir'" (Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays in Jewish Spirituality*, New York: Schocken Books, 1971, s. 321).
91. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 1.
92. Tarih Tezleri de, bunların yazımına hazırlık mahiyetindeki şu notta olduğu gibi bunu açık bir biçimde göstermektedir: "Marx sınıfsız toplum kavramı ile Mesih Çağı kavramını sekülerleştirmiştir. Ve olması gereken de buydu" (I, s. 1231). Bu alıntı ileride 9. Bölüm'de tartışılmaktadır.
93. Benjamin'in, 1914 kuşağının "yeni Yahudi duyarlılığı" olarak antikapitalist Mesihçilikle bağlantısı hakkındaki mükemmel bir tartışma için bkz. Anson Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism", *New German Critique*, 34 (Kış 1985), s. 78-124. Ayrıca bkz. Michael Löwy'nin saygı duyulacak çalışması. Bu gelenek içinde Mesihçiliğin hem Yahudi hem de Hıristiyan takipçileri olduğunu belirtelim. Leo Löwenthal kendisi gibi Benjamin'in de 1920'lerin başında muhafazakâr bir Katolik filozof olan Franz von Baader'e ilgi duyduğunu

söyler; von Baader'in "kurtuluş mistisizmi ve toplumun en alt sınıflarıyla dayanışma şeklindeki dinsel felsefesi Benjamin'in Tarih Felsefesi Üzerine Tezler'inde açıkça görülmektedir" (bkz. Leo Löwenthal, "The Integrity of the Intellectual: In Memory of Walter Benjamin", çev. David J. Ward, *Philosophical Forum* içinde, Walter Benjamin özel sayısı, hazırlayan: Gary Smith, cilt XV, no 1-2, Güz-Kış 1983-84, s. 148).

94. "Her şeyden yararlanırlar: Yalnızca Son Günler ile açıkça ilgilenen metinlerden değil daha pek çok şeyden — ve ne kadar çoksa o kadar iyidir. Resim ne kadar renkli ve ne kadar eksiksizse, kefaretin bireysel aşamaları ile içeriğindeki çokluk ve yoğunluğun dramatik montajını yaratma olanağı o kadar büyük olacaktır" (Scholem, *The Messianic Idea*, s. 32).
95. Gershom G. Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism* (ilk basım tarihi 1941), New York: Schocken Books, 1946, s. 10.
96. Scholem, Major Trends, s. 8.
97. Scholem, Major Trends, s. 13.
98. "'[...] Kelipoth [alt âlemler] ile karışmış ve kutsal kıvılcımlarla dolu olmayan ve bunlardan ayrılıp yukarıya kaldırılması gerekmeyen, organik olsun inorganik olsun tek bir varoluş alanı yoktur'" (Isaac Luria, aktaran Scholem, *Major Trends*, s. 280).
99. V, s. 588 (N7a, 7).
100. Hıristiyan Kabalası ile ilgili olarak bkz. Gershom Scholem, *Kabbalah*, New York: Quadrangle, 1974, s. 196-200.
101. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 358.
102. Marksistler Benjamin'in belli yazılarında reddedilemeyecek denli açık olan teolojik terminolojiyi metafor diye değerlendirip reddederek durumu mazur göstermeye çalışmışlardır. Benjamin'in eserinin editörlerini Marksgil/Brechtgil motiflerin önemini yeterince vurgulamamakla suçlarlar (örneğin bkz. Hildegaard Brenner. "Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenentwurf". *Alternative* 59/60 [1968], s. 48 vd).

    Madalyonun diğer yüzünde Scholem. Benjamin'in bu ilahiyatçı metafizik ile Marksizmi karıştırma çabalarının kendisini "din ile siyaset arasındaki karışıklığın. en son olmasa da. en anlaşılmaz kurbanı" yaptığını düşünür [...]" (Scholem'den Benjamin'e Mektup. 30 Mart 1931. Walter Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, hazırlayan: Gershom G. Scholem ve Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1978. cilt 2, s. 529).
103. Gershom G. Scholem. *From Berlin to Jerusalem: Memories of My Youth*, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books. 1980), s. 128-9.
104. Burada *sadece* Scholem'e dayanıyorum. Onun Kabala yorumunun eleştiriler aldığının farkında olsam da. önemli olan şu ki Benjamin'i en çok etkileyen buydu. Kabalacı terimlerin yazım şekli Scholem'e aittir.
105. Scholem. *Major Trends*, s. 14.
106. Scholem, *The Messianic Idea*. s. 67.
107. Scholem, *The Messianic Idea*. s. 68.
108. "'Şimdi var olduğu (ya da şimdi gözlemlendiği) şekliyle Tevrat, Mesih'in geri geldiği çağda var olmayacaktır'" (Cardozo [1968], aktaran Scholem, *The Messianic Idea*, s. 65). Ayrıca bkz.: "'[...] Tanrı'ya şimdi yaptığı gibi

(yani, geleneksel yaşam tarzına uygun olarak) hizmet eden herkes (Mesih'in) o günlerinde Şabat'ın kutsallığını bozan ve ekinleri yok eden biri olarak görülecektir (yani tam bir kâfir diye adlandırılacaktır)'" (Iggeret Magen Abraham [1668], aktaran *a.g.y.*, s. 72). Parantez içindeki yorumlar Scholem'e ait.

109. Bkz. Gershom Scholem, "Redemption through Sin", *The Messianic Idea*, s. 78-141.
110. Yahudi araştırmacılar, ortaçağ haham düşüncesinin akılcı yöneliminden Aydınlanma'ya, ve onun içinden şimdiki zamanın pozitivist akılcılığına doğru doğrudan ve tedrici bir ilerlemenin izini sürerler; aynı zamanda Mesih fikrinin devrimci iğnesini çıkartırlar, onu burjuva ilerlemeci tarih öğretisiyle aynı çizgiye sokarlar (bkz. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 24-33).
111. Scholem, *Major Trends*, s. 319-20.
112. "[...] dünyanın yenilenmesi, restore edilmesinden daha fazlasını ifade eder" (Scholem, *The Messianic Idea*, s. 14).
113. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 87.
114. "'Bu çağda ne kıtlık olacaktır ne savaş, ne kıskançlık olacaktır ne kavga, yalnızca dünya nimetlerinde bolluk olacaktır'" (Maimonides [12. yüzyıl], aktaran Scholem, *Major Trends*, s. 29).
115. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 71.
116. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 10. Gerçekten de kurtuluşu öngören ilerleme değil felakettir, bu "tarihin kendisinin yok olduğu bir müdahaledir" (*a.g.y.*).
117. "Yaratıcı sürecin aşamalarını bilmek kişinin her türlü varoluşun kökenine geri dönüşünün de aşamalarını bilmek demektir" (Scholem, *Major Trends*, s. 20). Bu bilgi ezoterik olmakla birlikte, yalnızca araştırmacılar ya da filozoflar tarafından anlaşılabilir olması anlamında seçkinci değildir. Scholem'i alıntılamak gerekirse: "Kabalacının kendisi [aynen böyle] tarafından anlaşıldığı anlamda, mistik bilginin, yalnızca onun şahsi deneyimi içinde ve ona, yalnızca ona açık edilmiş özel bir mesele olmadığı akılda tutulmalıdır. Tersine, ne kadar saf ve kusursuzluğa ne kadar yakınsa, insanlığın [aynen böyle] ortak malı olan özgün bilgi stoğuna da o kadar yakın demektir" (*a.g.y.*, s. 21).
118. Gershom Scholem, *Kabbalah*, s. 152-3.
119. Kabalacılık tüm tarihi boyunca "Tanrı'nın *ötekiliğ*inin neredeyse abartılı bir bilinçliliğini" açığa vurur (Scholem, *Major Trends*, s. 55).
120. Scholem, *Kabbalah*, s. 147.
121. Scholem, *Kabbalah*, s. 88.
122. "Şerrin fiziksel maddeyle özdeşleştirilmesi, *Zohar*'da ve diğer Kabalacı kitaplarda nadiren ortaya çıksa da, asla herhangi birinin kabul ettiği bir öğreti olmamıştır. [..A]sıl ilgi İlahi varlığın maddede nasıl yansıdığı sorunuydu" (Scholem, *Kabbalah*, s. 125).
123. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 46.
124. Scholem, *The Messianic Idea*, s. 13.
125. *Kaf ha-Ketoret* (16. yüzyıl), aktaran Scholem, *The Messianic Idea*, s. 42.
126. Scholem. *Major Trends*, s. 26.

127. "Bir sembol halini alan şey özgün biçimini ve özgün içeriğini muhafaza eder. Deyim yerindeyse, içine başka bir içeriğin akıtıldığı içi boş bir kabuk haline gelmez; kendi içinde, kendi varoluşu aracılığıyla, herhangi başka bir biçim içinde ortaya çıkamayan başka bir gerçekliği şeffaf hale getirir" (Scholem, *Major Trends*, s. 27).
128. Ayrıca bkz. I, s. 340.
129. Scholem, *Major Trends*, s. 27-8.
130. Scholem, *Major Trends*, s. 28.
131. Scholem, *Major Trends*, s. 28.
132. Benjamin'den Ludwig Strauss'a Mektup, 10 Ekim 1912, aktaran Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse", s. 96.
133. Benjamin elbette aynı zamanda "Marksist bir sapkın"dı (bkz. Rabinbach, "Between Enlightenment and Apocalypse", s. 122).
134. Scholem, *Kabbalah*, s. 266.
135. Scholem'den Benjamin'e Mektup, 30 Mart 1931, *Briefe*, cilt 2, s. 525.
136. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 14 Şubat 1929, *Briefe*, cilt 2, s. 489. Scholem'in anıları bize özel olarak Benjamin'in Kabala konusunda bildikleri hakkında bir miktar fikir vermektedir. Scholem'in araştırmacılığının ilk yıllarında (Filistin'e göç etmeden önce) aralarında geçen konuşmalardan bahsetmiştik. Sonradan, Scholem'in 1927'de Paris'e seyahati sırasında, Benjamin (o sırada *Pasajlar* projesine yeni başlıyordu) "yaptığım çok şaşırtıcı bir keşiften bahsettiğim ilk insandı: Sabetaycı ilahiyat — yani Musevilik içinde sıkı sıkıya Yahudi kavramlarıyla gelişmiş olan Mesihçi bir çatışkıcılık", Scholem, *Walter Benjamin*, s. 136.

    Benjamin 1932'de Scholem'den Kabala hakkında yazmış olduğu hayli uzunca bir makalesini istedi. Bu yazı o yıl *Encyclopedia Judaica*'da yayımlanmıştı, cilt 9, s. 630-732 (*a.g.y.*, s. 181). Kabalacı Isaac Luria'nın (sonrasında Sabetay Sevi'yi etkilemiştir) diyalektiği hakkındaki bölüm özellikle hoşuna gitmişti ve Scholem'e karşılığında kendi yazdığı "Bolşevizm Tarihi"nin bir kopyasını yollamış ve ithafen şunu yazmıştı: "Luria'dan Lenin'e!" (*a.g.y.*, s. 192).
137. "İlgim halihazırda tümüyle yetersiz ve çaresiz ise, yine de genel bir ilgi değil, *senin* eserlerine duyulan bir ilgidir" (Benjamin'den Scholem'e Mektup, 29 Mayıs 1926, *Briefe*, cilt 1, s. 428).
138. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 15 Ocak 1933, *Briefe*, cilt 2, s. 561.
139. Bkz. Winfried Menninghaus'ta tartışma: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980), s. 91-2 vd.).
140. 10 Sefirot'un sırası için bkz. Scholem, *Major Trends*, s. 123.
141. Bkz. 8. Bölüm, 1. Altbölüm.
142. Roman "der Sürrealismus"ta tartışılmaktadır (1929), II, s. 295-310.
143. *Trauerspiel* incelemesi, I, s. 350.
144. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* (Paris: Gallimard, 1953), s. 141.
145. "Hemen yanı başımızdaki bir hata: Gerçeküstücülüğü bir estetik hareket olarak düşünmek" (Gerçeküstücülük denemesine notlar, II, s. 1035).
146. II, s. 297.
147. II, s. 297. Ne uyuşturucunun ne de dinin tümüyle reddedilmediğine dikkat

etmek lazım. "Halkların afyonudur derdi, Lenin din için" (*a.g.y.*, s. 277); ama her ikisi de, zihni aldatmakla birlikte, görü optiğini de keskinleştiriyordu.

148. Benjamin'den Max Rychner'e Mektup, 7 Mart 1931 [Scholem'e gönderilmiş kopya], *Briefe*, cilt 2, s. 523.
149. V, s. 1023 (M°, 14).
150. *Pasajlar*'ın tam metninin ışığında, sık sık dile getirilen, Benjamin'in teolojik dile ancak Stalin'in 1936 temizliklerinden ya da Nazi-Sovyet Saldırmazlık Anlaşması'nın (1939) imzalanmasından sonra geri döndüğü şeklindeki yorumu savunmak olanaksızdır. Bu daha geç dönemdeki siyasal kötümserliği yeni olsa da, teolojik dili yeni değildir.
151. Benjamin'den Werner Kraft'a Mektup, 25 Mayıs 1935, V, s. 1115.
152. V, s. 579 (N3a, 2; ayrıca bkz. 0°, 79).
153. Ayrıca bkz. V, s. 577 (N3, 1).
154. Bu noktada AIDS, Çernobil ya da nükleer savaşta Kıyamet günü kehanetinin gerçekleştiğini söyleyerek dini modernleştirenlerin aksine, şu çok önemli farklılığa dikkat çekmek gerek: Metin gerçekliğin tarihsel olarak geçici hakikatini temsil etmektedir, gerçeklik metinlerin ebedi hakikatini değil. Kısacası hakikat nesnededir, metinde değil; metin, geleceği öngörme kabiliyetine sahip değildir, ancak olgudan sonra betimleyici tarzda onu takip eder.
155. Marx'ın 1844 elyazmalarından alıntılar (ilk kez 1928'de yayımlanmıştır) *Pasajlar*'ın maddelerinde sık sık karşımıza çıkar. Benjamin Marx'ın ilk yazılarının Landshut ve Mayer baskısını (1932) kullanmıştı (özellikle bkz. "Marx" başlıklı *Konvolut* X, V, s. 800-2 vd.).
156. X3a, 4–X4a maddelerinde, 1 (V, s. 806-8) Marx'ın soyut emek teorisi ele alınmaktadır.
157. V, s. 466 (J80, 2/J80, 1).
158. Bkz. 4. Bölüm.
159. V, s. 1057 (g° 1).
160. V, s. 580 (N4, 2).
161. V, s. 574 (N2, 1; tekrar, 0°, 9).
162. V, s. 465 (J79a, 1)
163. V, s. 465 (J80, 2).
164. "Koleksiyoncu teorisi; metanın alegori statüsüne yükselmesi (V, s. 274 [H2, 6]). Alegorici ve koleksiyoncu "karşıt kutuplardır"; aynı zamanda "her koleksiyoncuda bir alegorici vardır" ve tersi (V, s. 279 [H4a, 1]).
165. V, s. 271 (H1a, 2).
166. Bkz. bu bölümde 129. not.
167. Bkz. bu bölümde 125. not.
168. Tarih Tezleri, I, s. 701.
169. Ayrıca bkz. Benjamin'in (Marx hakkında) Korsch'tan yaptığı alıntı: "'Yalnızca şimdiki burjuva toplumda işçilerin yurttaşlar olarak eşit haklarla özgür olmalarının ... onların ekonomik alanda gerçek anlamda sürekli olarak özgürlükten mahrum olduklarının bilimsel kanıtlanışı, teorik bir keşif niteliğine sahiptir'" (Karl Korsch, aktaran V, s. 605-6 [N16a, 1]).

170. Tarih Tezleri, s. 704.
171. Tarih Tezleri, I, s. 701. Ayrıca bkz. "Tarihin sürekliliğini infilak ettirdiklerinin bilincinde olmak, devrimci sınıfların eylem anındaki temel özellikleridir" (*a.g.y.*).

Benjamin Tezler'in bir notunda Marx'ın devrim derken kastettiğinin geneldeki kavranışının kendi Mesihçi kavrayışıyla aynı olmadığını söyler. Marx için: "insanlık bir dizi sınıf mücadelesinden geçerek tarihsel gelişim içinde sınıfsız topluma ulaşır. = Fakat sınıfsız toplum tarihsel bir gelişimin son noktası olarak alınmamalıdır. = Bu yanlış kavrayışın içinden, başka şeylerin yanı sıra Marx'ın ardılları tarafından savunulan 'devrimci durum' fikri doğmuştur ki bu, bilindiği üzere, asla gelmeyecektir[.] = Sınıfsız toplum kavramına özgün Mesihçi çehresi yeniden kazandırılmalıdır, tam da proletaryanın kendisinin devrimci siyasal çıkarı için (Tarih Tezleri'ne notlar, I, s. 1232).

172. Hermann Lotze (1864), aktaran V, s. 600 (N13a, 2). Ayrıca bkz. Marx'ın ilk yazılarının alıntılandığı daha önceki bir madde: "'Eleştirmen ... herhangi bir teorik ya da pratik bilinç biçiminden başlayabilir ve mevcut gerçekliğin *tikel* biçimlerinden, norm ve nihai amaç olarak hakiki gerçekliği geliştirebilir'" (Marx'tan Arnold Ruge'a Mektup, Eylül 1843). Benjamin şu yorumda bulunur: "Marx'ın burada bahsettiği başlangıç noktasının illa gelişimin son aşamasına bağlanması gerekmiyor. Çoktan geçmişte kalmış çağlar için deruhte edilebilir, bu durumda norm ve nihai amaç elbette takip eden gelişimsel aşamayla bağlantılı olarak değil, bunun yerine, başlı başına tarihin nihai amacının bir ön oluşumu olarak temsil edilmelidir" (V, s. 582-3 [N5, 3]).
173. V, s. 600 (N13a, 1).
174. V, s. 608 (N18a, 3).
175. V, s. 578 (N3, 1).
176. V, s. 589 (N8, 1).
177. Pierre-Maxime Schuhl (1938), aktaran V, s. 609 (N18a, 2).
178. "Marx'a göre nefretin gücü. İşçi sınıfının mücadele etme arzusu. Kurtuluş fikriyle devrimci yıkıma geçmek" (Tarih Tezleri notları, I, s. 1241).
179. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, 2 cilt, hazırlayan: Werner Hecht (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973, cilt 1), s. 16 (25 Temmuz 1983 tarihli günlük notu). Yine de Brecht'in, açık teolojik diline rağmen Tarih Tezlerini olumlu değerlendirmesine dikkat çekmek gerek: "bu kısa eser gayet açık ve kafa karışıklığından kaçınıyor (bütün o metaforlara ve Yahudiliğe karşın)" (*a.g.y.*, s. 294).
180. Adorno'nun denemesi, "Charakteristik Walter Benjamins" (1950), *Pasajlar*'ın elyazmalarını okuduktan iki yıl sonra yazılmıştır ve günümüze kadar da Benjamin'in felsefesi hakkındaki en eksiksiz incelemelerden biri olarak kalmıştır — hem "mistisizm" hem de "aydınlanma" kutuplarına hakkını veren bir değerlendirme. Adorno, Benjamin'in Kabala'ya olan borçluluğundan bahsederken, bizim burada yaptığımız gibi arada bağlantı kurmaya çalışmaz — belki de Benjamin'in kendisi bu borçluluğu hiçbir zaman açıkça dile getirmediği içindir bu. Dolayısıyla: onun "yeni-Platoncu ve ça-

tışkıcı Mesihçi gelenekten ne ölçüde etkilendiğini söylemek zordur" der (Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber, Londra: Neville Spearman, 1967, s. 243).

181. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977), s. 88-90, ayrıca entelektüel arkadaşlıkları için s. 140 vd. Adorno, Enstitü'nün *Pasajlar* üzerindeki muhtemel etkisinden kaygı duymasına karşın, üyeler arasında çalışmayı takdir eden bir tek o değildi. Löwenthal şunu anımsıyor: "Mesihçi-Marksist ikilemde ben tümüyle Benjamin'in tarafındayım — hatta onun öğrencisiyim". Marcuse açısından da Mesihçi ütopik motif önemli bir rol oynarken, Horkheimer "sonraki yıllarında [...] —benim beğenimin biraz ötesinde— somut dinsel sembolizme gömülmüştür," der (Leo Löwenthal, "The Integrity of the Intellectual: In Memory of Walter Benjamin", *The Philosophical Forum:* 150 ve 166).
182. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 17 Aralık 1934, V, s. 1110.
183. Bkz. 8. Bölüm.
184. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, s. 235.
185. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms*, s. 236.
186. Bu tartışmada Benjamin hakkında yazan en akıllı ve yetenekli yazarlardan birini atlıyor oluşuma —ki kendisi tam da Benjamin'in Mesihçiliği ile Marksist siyasetinin bir ve aynı şey olduğunu söyler— bir açıklama getirmeliyim. Benjamin metinlerinin parlak okumalarını gerçekleştiren Irving Wohlfarth'ın denemelerinden bahsediyorum. De Man gibi Wohlfarth'ın yöntemi de metinsel eleştiridir, felsefi analiz değil. Son dönemde bu iki alan arasındaki sınırı görmezden gelme yönündeki girişimlere rağmen, bana göre bir farklılık var — ve bu tam da Benjamin kadar "edebi" bir yazarı yorumlarken düşünülmesi gereken bir farklılık. Felsefe (hatta imgeleri konu edinen bir felsefe) kavramsaldır ve kavramlar metnin ötesinde nesnelerden meydana gelen bir gönderge dünyasına (onların yüzey özelliklerine olsa bile) işaret eder, ki anlamı (bu her zaman yalnızca bir metinde verilse bile) bir özerkliği korur, sürdürür. Adorno'nun da dediği gibi, hiçbir nesne tümüyle bilinmez, ama bu bilgi için çabalamak tam da felsefenin vazgeçemeyeceği şeydir. Bu nedenle Benjamin metinlerinin tümüyle içkin, ezoterik yorumlanışı *edebi* bir okuma olarak yeterli olmakla birlikte, felsefi bir okuma olarak durum böyle değildir. Felsefi okuma dikkatini *neyin* temsil edildiğine odaklar, nasıl edildiğine değil. Bunları söyledikten sonra, Wohlfarth'ın eserine çok büyük saygı duyduğumu da eklemem gerek. Ayrıca belirtmeliyim ki onun son derece incelikli analizlerinin aksine benimkiler Brechtyen "kaba düşünce" (*plumpes Denken*) mührünü taşıyor olabilir.
187. "Historischer Materialismus oder politischer Messianismus?" denemesi ilk kez "Materialien zu Benjamin's Theses 'Über den Begriff der Geschichte'" adıyla, aynı adı taşıyan antolojide yayımlandı, hazırlayan: Peter Bulthaup (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975), s. 77-121. Giriş kısmı önemli ölçüde değiştirilmiş olan ikinci bir versiyon yeni başlıkla yayımlandı: Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983), s. 99-142. Bu

versiyon İngilizceye "Historical Materialism or Political Messianism? An Interpretation of the Thesis 'On the Concept of History'" başlığıyla, Barton Byg tarafından çevrilmiştir, *The Philosophical Forum* içinde, Walter Benjamin üzerine özel sayı: 71-104.

188. Bu denememin ilk versiyonunda Tiedemann argümanını açıkça Gerhard Kaiser'e yöneltir. Kaiser, Benjamin'in ilahiyat ile siyaseti *özdeşleştirdiğini* söylemekte ve "'dolayısıyla ilahiyatı sekülerleştirmediğini, Marksizmi ilahiyata çevirdiğini,'" iddia etmektedir (Kaiser, aktaran Tiedemann, "Historischer Materialismus..." hazırlayan: Bulthaup içinde, s. 80).
189. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 90.
190. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 81.
191. Benjamin [I, s. 1231], aktaran Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 83.
192. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 95.
193. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 90.
194. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 96.
195. Tiedemann, "Historical Materialism...", *The Philosophical Forum:* 95. Eleştirel bir sonuç çıkarır: "Benjamin'in tezleri kent gerillaları için bir el kitabından daha azı değil" (*a.g.y.*, s. 96). Benjamin'in anarşizmine ve ilahiyat ile devrimci siyaseti kaynaştırma girişimine çok daha olumlu yaklaşan bir değerlendirme Michael Löwy'nin mükemmel denemesinde yer alıyor (geç yayımlandığı için buradaki tartışmaya tümüyle dahil etmem mümkün olmadı): "A l'écart de tous les courants et à la croisée des chemins: Walter Benjamin", *Rédemption et utopie: Le Judaïsme libertaire en Europe centrale* (Paris: Presses Universitaires de France, 1988), s. 121-61.
196. Jürgen Habermas, "Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins", *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hazırlayan: Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972, s. 207. "Benim tezim Benjamin'in Aydınlanma ile mistisizmi birleştirme niyetini çözüme kavuşturamadığı yönündedir, çünkü içindeki ilahiyatçı, Mesihçi deneyim teorisini tarihsel materyalizm için nasıl elverişli kılacağını anlayamamıştı. Kanımca Scholem'e bu kadarının hakkını teslim etmek gerek" (*a.g.y.*).
197. Habermas, s. 202.
198. Habermas, s. 205.
199. Habermas, s. 211.
200. Habermas, s. 212 ve 215.
201. Habermas, s. 206. Habermas burada, "tam da —hatalı bir şekilde— kendi eserinden çıkan aynı ideolojik-eleştirel niyeti açık bir şekilde Benjamin'e atfetmekte hiç tereddüt etmemiş" olan Adorno ile ters düşmektedir (*a.g.y.*, s. 209).
202. Richard Wolin, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption* (New York: Columbia University Press, 1982), s. 225. Benjamin'in "nostaljik bir bilince" sahip olduğu iddiası ilk kez Fredric Jameson tarafından dile getirilmiştir: *Marxism and Form: Twentieth-Century Theories of Literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971), s. 82 (Türkçesi: *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 1997).

203. Wolin. s. 264-65.
204. "Marksistlerin geleneğe duyduğu horgörü, ideolojik-eleştirel yöntemin refleksif olmayan kullanımında da görülür [...]" (Wolin, s. 265).
205. Benjamin'in yaşamındaki "başarısızlıklar"dan bahsederken şöyle yazar Wolin: "Ayrıca genel felsefi projesinin çiftdeğerli olarak kabul edilen bir sonucu var: mutlak olanı dolayımsız bir maddi öğeler takımyıldızından çıkmaya zorlamak için materyalizmin ve metafiziğin yöntemlerini birleştirme girişimi" (Wolin, s. 272). Wolin nihayetinde Benjamin'in kendini filozof olarak kavradığı fikrini reddeder: "Benjamin Yahudi mistisizminin gizli alanına yaptığı bütün o baskınlara karşın, her şeyden önce ve her şeyin ötesinde bir edebiyat eleştirmeni olarak kalmıştır" (*a.g.y.*, s. 26); "tarihsel hakikatin garantörü olarak estetik bilinç", Benjamin'in "genel çerçevesiydi", tıpkı Bloch ve Lukács'ta olduğu gibi (*a.g.y.*, s. 27).
206. Ayrıca bkz. V, s. 578 (N3, 4).
207. V, s. 592 (N9a, 3).
208. V, s. 595 (N11, 3).
209. Benjamin bu tür bilinçliliğe eleştirel yaklaşıyor ve C. G. Jung'un teorisinin "hiçbir muğlaklığa yer bırakmayacak biçimde gerileticı, regresif işlevi"nden bahsediyordu. Jung'un teorisine göre arkaik imgeler sanatçılar tarafından "'nostaljileri'" içinde şimdinin sunduğu tatmin yetersizliğine bağlı olarak yaratılmış ve "'çağın ruhunun tekyanlılığını telafi etme'" olanağı sağlamıştır (V, s. 589 [N8, 2]).
210. V, s. 578 (N3, 1).
211. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1128.
212. Özellikle V, s. 588 (N7a, 7).
213. V, s. 577 (N2a, 3; ayrıca N3, 1; N10a, 3).
214. André Monglod (1930), aktaran V, s. 603 (N15a, 1).
215. Benjamin'in epistemolojisi için filmin taşıdığı önemin (ve tersinden, Benjamin'in epistemolojisinin film için taşıdığı önemin) en zekice analizi, Miriam Hansen'in "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'" başlıklı denemesidir. Benjamin'in nesnenin "sana geri bakması" mefhumunun "çiftdeğerliliği"ni ve genelde "optik bilinçdışı" izahını ele alışında Hansen'in yürüttüğü tartışma tam da Benjamin'in mistisizmini tümüyle "fiili" bir söyleme dahil edebilmesinden ötürü açıklayıcıdır.
216. İlk notlar (s. 27-29), V, s. 1013-14 (H°, 16).
217. V, s. 572 (N1a, 1).
218. V, s. 578 (N3, 4).
219. V, s. 576 (N2a, 3).
220. V, s. 598-9 (N13, 1).
221. V, s. 594 (N10, 5).
222. V, s. 599 (N13, 3).
223. V, s. 594 (N10, 5).
224. Lotze. *Mikrokosmos* (1858), aktaran V, s. 599 (N13, 3).
225. V. s. 1030 (O°, 36).

226. Benjamin'den Karplus'a Mektup [Nisan 1940]. I, s. 1227.
227. Tarih Tezleri, I, s. 693; *SBA*, s. 39.

8. Kitle Kültürünün Rüya Âlemi

1. Bazı Weber yorumcuları (örneğin Reinhard Bendix) özel olarak ilk eserlerinden hareketle, akılcılaştırma sürecini tarihin kendisinin evrimiyle birleştirerek düşünürler. Diğer bazıları ise (örneğin Wolfgang Mommsen), haklı olarak, özellikle de *Wirtschaft und Gesellschaft*'ın sonradan yazılmış kısımlarında Weber'in akılcılaştırma sürecini, ortaya çıkışı Batılı gelişimle sınırlı ya da eşanlamlı olmayan, toplumsal yapısal dinamiklerin temel bir biçimi olarak, bir ideal tip olarak anladığına dikkat çekmektedirler (bkz. Wolfgang J. Mommsen, "Rationalisierung und Mythos bei Max Weber", hazırlayan: Karl Heinz Bohrer, *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion* içinde (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983), s. 382-402).
2. Benjamin, Piranesi'nin antik Roma gravürlerinin (Baudelaire'in de açıkça dile getirdiği üzere) "muhtemelen" bu şehre duyduğu "'doğal sevgi'"nin kaynağı olduğunu söyler ("Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 593).
3. V, s. 494 (K1a, 8). Weber'i takip ederek, karizmatik lider tipinin modernliğin akılcılaştırmalarının demir parmaklıklarından kurtulmanın bir yolu olarak arzulanır hale geldiği savunulabilir; oysa Benjamin'e göre faşizm, dünyanın ve kitle insanının yanılsamalı rüya durumunun yeniden büyülenmesinin bir *uzantısıdır* (—Adorno ve Horkheimer için ise, faşizm bizatihi modern akılcılığın bir uzantısıdır, *Dialektik der Aufklärung*).
4. Bu noktada Weber de aynı fikirde olabilir. Modernleşmeyi somut anlamında değil, yalnızca biçimsel ve araçsal anlamda bir "akılcılaşma" süreci diye tarif eder. Mommsen, Weber'in ünlü dersi "Wissenschaft als Beruf"tan bir pasaj alıntılamaktadır. Bu pasaj aslında Gerçeküstücüleri önceleyerek Modernlikte "'sayısız eski tanrının'" geri dönüşünü görür; ne var ki bunların "'büyüsü bozulmuştur, dolayısıyla gayrişahsi güçler biçimini'" alırlar ve "'mezarlarından çıkıp yaşamlarımız üzerinde güç sahibi olmaya çabalar ve tekrardan kendi aralarındaki ebedi mücadeleye girişirler'" (Weber, aktaran Mommsen, "Rationalizierung...", *Mythos und Moderne*, s. 390).
5. V, s. 96 (K2a, 1).
6. *Einbahnstrasse*, IV, s. 132.
7. V, s. 1007 (F°, 13).
8. V, s. 993 (A, 5).
9. "'Her türlü sembolizm doğadan çıkmalı ve doğaya geri dönmelidir. Doğanın şeyleri, hem işaret ederler hem vardırlar. [...] *Yalnızca* mitolojide *gerçekten sembolik bir malzeme vardır: ama mitolojinin kendisi daha baştan yalnızca mitolojik biçimlerin doğayla ilişkisi aracılığıyla mümkündür.* [...] Sembolik bir doğa görüşünün yeniden doğuşu, gerçek bir mitolojinin yeniden tesis edilebilmesinin ilk adımı olacaktır'" (Schelling, aktaran Manfried Frank, *Der kommende Gott: Vorlesungen über die Neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982, s. 198-9 [italikler Schelling'e ait]).

10. Wagner *Volk*'u sanatın gerçek kaynağı olarak görüyordu; bireysel sanatçı insanların ruhuna ifade kazandıracaktı (bkz. Frank, *Der kommende Gott*, s. 226-31).
11. V, s. 1021 (G°, 26).
12. V, s. 1021 (G°, 26).
13. Romantiklerin genel olarak milliyetçi bir insan "cemaati" anlayışına bağlı olmadığı ve yirminci yüzyıldaki takipçilerinin aksine kullandıkları *Volk* kavramının ilerici siyasal anlamları olduğuna dikkat çekilmiştir. "[Schelling'e göre] evrensel bir mitoloji yalnızca bir *Volk*'u ulus içinde birleştirmekle kalmamıştır; burada söz konusu olan, düzanlamıyla ifade edildiği gibi 'insanlığın yeniden birleşmesi'ydi, yani özel hakkın kamusal haktan ayrılmadığı, toplum ile devlet arasında bir boşluğun olmadığı bir ulus-ötesi cemaat — Marx'ın 'evrensel beşeri sınıf' fikrinde doğrudan doğruya yaşamaya devam etmiş bir düşünce' [...]" (Frank, *Der kommende Gott*, s. 203).
14. Ayrıca bkz. "Aragon: yeni mitoloji", "Pasajın yeni anlamı" başlığı altında verilmiştir, 1935 sunumu, 9. not, V, s. 1215.
15. V, s. 1006 (F°, 4 ve bir varyasyon, F°, 10; bir başka listede şunlar vardır: "Ballhorn, Lenin, Luna, Freud, Mors, Marlitt, Citroen" [h°, 1]). Aragon'un Passage de l'Opéra hakkındaki 135 sayfası içinde "saklı" olan bu ilham perileri o denli gelip geçiciydi ki bunlardan birkaçı tümüyle tanınmaz hale gelmişti. On dokuzuncu yüzyıl sonlarında resimli çocuk kitapları hazırlayan Kate Greenaway, Victoria dönemi çocuk kıyafetleri tarzıyla ilişkili bir isimdi; Bebek Cadum, Cadum sabununun reklam imgesiydi; Hedda Gabler, Ibsen'in feminist kadın kahramanıydı; "Libido", Freud'un yaşam içgüdüsü, bizatihi geçiciliği temsil ediyordu (ayrıca bkz. II, s. 1033). Benjamin ayrıca bir "kolektif rüya figürü" olarak "dünya seyyahı Miki Fare"den bahseder (Sanateseri denemesi, I, s. 462).
16. V, s. 1207 (1935 sunumu 3. not).
17. Ayrıca bkz. V, s. 1208 (1935 sunumu 3. not).
18. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris* [1926], Paris: Gallimard, 1953, s. 145. Ayrıca bkz. Benjamin: "Metropol güçleri: benzin istasyonları" (V, s. 1207 [1935 sunumu 3. not, "Paris hakkındaki en iyi kitap" üzerine]).
19. V, s. 583 (N5a, 2).
20. V, s. 583 (N5a, 2).
21. V, s. 584 (N5a, 2).
22. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 142.
23. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 141-3. "Aragon'daki mitik öğenin bilinç ile somut madde, öznellik ile doğa arasındaki olağan ayrımın aşıldığı, ve aydınlanma anlarında ortadan kaldırıldığı bir deneyimi ifade ettiği" gözlenmiştir (Jans Freier, "Odyssee eines Pariser Bauern: Aragons 'Mythologie moderne' und der Deutsche Idealismus" *Mythos und Moderne*, s. 165-6).
24. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 141.
25. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 143. Yıkım tehdidi karşısında pasajlar "etkili bir şekilde uçuculuk kültünün tapınakları" olmuştur (*a.g.y.*, aktaran V, s. 140 [C2a, 9]). Ayrıca bkz. Benjamin: "Gizli 'mitoloji'nin en önemli tanığı olarak mimari. Ve en önemli 19. yüzyıl mimarisi pasajdır (V, s. 1002 [D°, 7]).

26. Aragon için "mitoloji neredeyse hiçbir zaman hikâye biçiminde açımlanmaz. Mitoloji hikâyelerinin anlatı yapıları, ve bu yolla mevcut gerçekliğe getirilen mitsel açıklamaların soykütüksel biçimi onun ilgi alanına girmez" (Freier, "Odyssee eines Pariser Bauern", *Mythos und Moderne*, s. 164).
27. "Mitin her şeyin üstünde bir gerçeklik olduğu dışında hiçbir şey anlamadım [...]" (Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 140).
28. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 146.
29. Aragon, *Le Paysan de Paris*, s. 146.
30. "Rüyayı (1) tarihsel, (2) kolektif bir olgu olarak tasavvur ederiz" (V, s. 1214, 1935 sunumu 8. not).
31. V, s. 492-3 [K1, 4).
32. Romantikler bu sorunu öngörmüşlerdi. Örneğin Schelling, "'geçmiş çağların iktidarsızca övülmesini, şimdinin güçsüzce cezalandırılışı'"m açıkça reddederken, "atomize olmuş bir toplumun ... kendini meşrulaştıramayacağını kabul ediyordu" (Frank, *Der Kommende Gott*, s. 195).
33. Benjamin, S. Giedion'u alıntılar: "'19. yüzyıl. Bireysel ve kolektif eğilimlerin dikkat çekici şekilde iç içe girişi. Önceki herhangi bir çağda neredeyse hiç görülmemiş bir tarzda tüm eylemler 'bireyci' (ego, ulus, sanat) diye yaftalanıyordu. Fakat yüzeyin altında, yasak, gündelik alanlarda, tıpkı bir vecd halinde olduğu gibi, kolektif bir oluşum için gerekli öğeler yaratılıyordu... İşte bu hammaddeyle meşgul olmalıyız, gri binalar, meyve sebze halleri, alışveriş merkezleri, sergiler" (Giedion, aktaran V, s. 493 [K1a, 4]).
34. "[Aragon] mitik olanı bireyselleştirdiği için, kolektif bilinç biçimleriyle bağlantı noktası hâlâ yalnızca hayalidir [...] evrensel'in somut olmasını engelleyen bireysel deneyimlere" dayalıdır (Freier, "Odyssee eines Pariser Bauern", *Mythos und Moderne*, s. 167).
35. V, s. 580 (N4, 1).
36. V, s. 1014 (H°, 17; tekrar N1, 9).
37. V, s. 1214 (1935 sunumu 8. not).
38. "Aragon'da izlenimci bir öğe —'mitoloji'— varlığını korurken (ve kitaptaki pek çok boş felsefi önermeden de bu izlenimcilik sorumlu tutulmalı), biz burada 'mitoloji'yi tarih mekânında çözüştürmekle ilgileniyoruz" (V, s. 1014 [H°, 17; tekrar N1, 9]).
39. V, s. 1214 (1935 sunumu 8. not).
40. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 15.3.1929, V, s. 1091. Ayrıca bkz. Siegfried Kracauer'e Mektup (25.2.1928): "[...] Tam da *bu* Paris incelemesi [...] benim çocuk oyuncaklarına olan ilgime çok yakın düşmektedir — ve eğer bunda diyoramalardan, dikizleme gösterilerinden vs. bahsedildiğini görürseniz, bu durumda kuşkusuz neyle karşılaşacağınızı bilirsiniz" (V, s. 1084).
41. V, s. 994 (A°, 8).
42. E*inbahnstrasse*, IV, s. 93, çev. Jephcott ve Shorter, Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings* içinde (Londra: NLB, 1979), s. 53.
43. Ayrıca bkz. "Aussicht ins Kinderbücher" (1926) ve "ABC-Bücher vor hundert Jahren" (1928), IV, s. 609-15 ve 619-20. 1985'te Benjamin'in kitap koleksiyonu Klaus Doderer'in yönetiminde Frankfurt Üniversitesi, Institut für Jugendbuchforschung'a getirildi. Benjamin 1927'de Moskova'ya yaptığı zi-

yarette. "Fantazi" diye adlandırılacak bir belgesel çalışmaya dair "büyük planı" hakkında Rus bir çocuk kitabı koleksiyoncusuyla yaptığı konuşmayı not etmiştir günlüğüne (IV, s. 1049).

44. IV, s. 1049.
45. Scholem, "Walter Benjamin", *On Jews and Judaism in Crisis: Selected Essays*, hazırlayan: Werner J. Dannhauser (New York: Schocken Books, 1976), s. 175. (Scholem'in işaret ettiği yazılar "Berliner Chronik" ve *Berliner Kindheit um 1900*'dür.)
46. Scholem, "Walter Benjamin", *On Jews and Judaism in Crisis*, s. 193.
47. Scholem, "Walter Benjamin", *On Jews and Judaism in Crisis*, s. 185.
48. Scholem, "Walter Benjamin", *On Jews and Judaism in Crisis*, s. 175.
49. *Einbahnstrasse*, IV, s. 115, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 74.
50. Walter Benjamin (Asja Lacis ile birlikte), "Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 766.
51. "Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 766.
52. Piaget'nin evrensel, bilişsel bir psikolojinin temellerinin atılması diyebileceğimiz projesi, formel rasyonel işlemlerin gelişimindeki bu tarihsel özgüllükle ilgili olarak masumiyetini korumaktadır — testlerinin kültürlerarası uygulamaları esnasında özellikle problemli hale gelen bir eksiklik (bkz. Susan Buck-Morss, "Socio-Economic Bias in the Theory of Piaget and its Implications or the Cross-Culture Controversy", *Jean Piaget: Consensus and Controversy*, hazırlayan: Sohan ve Celia Modgil (New York: Holt, Rinehart ve Winston, 1982).
53. Ayrıca bkz. Benjamin, "Probleme der Sprachsoziologie", (1935), Piaget'nin yazılarını onaylayan. ama tahmin edilebileceği üzere Piaget'nin çocuğun dil kullanımının ("toplumsallaşmış" dile karşıt olarak) daha ilkel, "benmerkezci" aşaması olarak gördüğü dönemiyle ilgilenen —çünkü bu aşama "duruma", yani çocuğun faaliyetine bağlıdır: Benmerkezci dil bu faaliyet kesintiye uğradığında tetiklenen bir düşüncedir— dil sosyolojisi literatürü hakkında bir değerlendirme (III, s. 474).
54. "Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 768.
55. "Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 768. Marx'ın Feuerbach'la ilgili üçüncü tezindeki meşhur sorusuna Benjamin'in verdiği yanıt buradadır: "İnsanların içinde bulundukları koşulların ve yetiştirilme tarzlarının ürünü oldukları ve dolayısıyla değişik insanların başka koşulların ve değişik yetişme tarzlarının birer ürünü olduğunu savunan materyalist öğreti, koşulları değiştirenin insanın kendisi olduğunu ve eğitimcinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unutmaktadır" (Karl Marx, "Thesis on Feuerbach", *The Marx-Engels Reader*, hazırlayan: Robert C. Tucker, gözden geçirilmiş 2. baskı, New York: W. W. Norton & Company, 1978, s. 144).
56. Paul Valery, *Idée Fixe*, çev. David Paul, Bollingen Dizisi XLV. 5 (New York: Pantheon Books, 1965), s. 36.
57. Benjamin kendi okul eğitimini hatırlar: "Nesnelere yapılan göndermeler de en az tarihe yapılan göndermeler kadar azdı; hiçbir yerde insanın gözüne en küçük bir sığınak sağlamıyordu; kulak ise çaresizlik içinde ahmakça nutuklara terk edilmişti" ("Berliner Chronik", VI, s. 474, çev. Jephcott ve Shorter,

One Way Street, s. 303).

58. Eğer modern çağda sanatsal ve siyasal radikalizm birbirine yaklaşmışsa, bu sanatçıların mimetik bilişi sürdürmüş ve olgunlaştırmış olmaları olgusuyla alakalı olabilir. Sanatçı "gözün zayıfladığı [...ve] göz kaslarının algılayıcı dürtülerini elin yaratıcı dürtülerine dönüştürdüğü yerde, elinin yardımıyla daha yakından bakabilmektedir" ("Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 766).
59. Bkz. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute* (New York: Macmillan Free Press, 1977), s. 177 vd.
60. Tarih Tezleri'nin notları, I, s. 1243.
61. "Eğer bir adamın tamı tamına elli yaşında, oğlunun doğum gününde öldüğünü, oğluna ve onun oğluna da vb. aynı şeyin olduğunu hayal edersek, sonuç şu olacaktır: İsa'nın doğumundan beri, kırk insan bile yaşamadı. Bu kurgunun amacı: Tarihsel zamana anlamlı, insan yaşamına uygun bir ölçü biçmek" (V, s. 1015 [I° s. 2]). Ayrıca bkz. Marx'ın *Alman İdeolojisi*'ndeki yorumu: "Tarih farklı kuşakların art arda gelişinden başka bir şey değildir [...]" (*Marx-Engels Reader*, s. 172).
62. "Moskau", IV, s. 318, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 179.
63. "Çocuğun yaşamının korkutucu, grotesk, acılı tarafıyla karşı karşıya geliyoruz. Pedagoglar hâlâ Rousseaucu rüyalara takılıp kalsalar da, Ringelnetz gibi yazarlar ve Klee gibi ressamlar çocukların despotik ve insani olmayan yönünü kavramışlardır" ("Alte Spielzuge", IV, s. 515).
64. ("Programm eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 768. "Çocuğun sinyallerini saf fantazinin tehlikeli büyülü âleminden çıkartıp kurtarmak ve bunları maddi şeylerle ilişkilendirmek tiyatro yönetmeninin görevidir" (*a.g.y.*, s. 766).
65. "Bilindik bir resim: Aile yılbaşı ağacının altında toplanmış, baba daha demin çocuğa hediye olarak verdiği oyuncak trenle oynamaya dalmış, gözü hiçbir şey görmüyor. çocuk ise yanı başında durmuş ağlıyor. Bu tür bir oynama ihtiyacının yetişkinleri esir alabilmesi. çocukluğa keskin bir geri dönüş değildir. Devasa bir dünya tarafından çepeçevre sarılmış durumdaki çocuklar, oyunu kendi ölçülerine uygun şeylerle çekip çevirirler. Fakat gerçeklik tarafından farklı, tehditkâr bir şekilde konumlandırılmış olan yetişkinler, bir çıkış kapısı bulamayıp. küçük ölçekli kopyası vasıtasıyla dünyayı dehşetinden arındırırlar. Dayanılmaz bir varoluştan bir ıvır zıvır yaratılması, savaşın bitiminden bu yana çocuk oyunlarına ve çocuk kitaplarına olan ilginin artmasına ciddi katkıda bulunmuştur" ("Alte Spielzeuge", IV, s. 514).
66. "Programın eines proletarischen Kindertheaters", II, s. 766.
67. *Einbahnstrasse*, IV, s. 147, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 104.
68. Bkz. Benjamin'in yazışmaları. II. s. 951-5.
69. "Über das mimetische Vermögen", II, s. 210.
70. "Über das mimetische Vermögen", II, s. 211.
71. İki nesne arasındaki benzerliklerin algılanması, "kişinin kendisini nesne ile benzeş kılma etkinliğini" —ki bu büyünün temelidir— takip eden "daha geç, türetilmiş bir davranış"tı ("Über das mimetische Vermögen", II, s. 211).

72. Nesnelerdeki bu ifade edici unsur "tinsel bir öz"dü (*geistiges Wesen*), fakat öznenin *ratio*'sundan ziyade (insan bedeni de dahil) maddi bedenlerden ortaya çıkmıştı. Bkz. "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", II, s. 140-57.
73. "Über das mimetische Vermögen", II, s. 211. Astroloji "yıldızların etkileri ya da güçleriyle değil, arkaik insanın belli bir anda yıldızların konumuna uyum sağlama yeteneğiyle" ilgilenir. "Bu, doğuş ânıdır [...]" (II, s. 956).
74. "Grafoloji bize elyazısında yazarın bilinçdışının saklı olduğu imgeleri tanımayı öğretmiştir. Yazı formu içinde, kişinin yazma etkinliği içinde ifadesini bulmuş olan mimetik işlemin, yazının ilk ortaya çıktığı o uzak zamanlarda yazma için çok önemli olduğu akılda tutulmalı. Dolayısıyla yazı, dilden sonra duyusal olmayan ilişkilerin bir arşividir" ("Über das mimetische Vermögen", II, s. 212-3).
75. "Über das mimetische Vermögen", II, s. 211.
76. "Probleme der Sprachsoziologie", III, s. 478. Dil sosyolojisindeki mevcut yazarlar (Piaget, Vygotski, Saussure, Yerkes, Ernst Cassirer, Lévy Bruhl) ile ilgili bu değerlendirme, Benjamin'in yakın döneme ait literatür hakkında bilgi edinme yoluydu.
77. Sanateseri denemesi, I, s. 500. Benjamin burada özel olarak Freud'un *The Psychopathology of Everyday Life*'daki dil sürçmeleri analizine gönderme yapmaktadır.
78. Sanateseri denemesi, I, s. 500.
79. Sanateseri denemesi, I, s. 496.
80. Sanateseri denemesi, I, s. 488.
81. Sanateseri denemesi, I, s. 499.
82. Sanateseri denemesi, I, s. 495.
83. V, s. 1026 (O°, 2).
84. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 614.
85. Sanateseri denemesi, I, s. 488.
86. *Einbahnstrasse*, IV, s. 103, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 62.
87. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 628n.
88. Sanateseri denemesi notları, I, s. 1040.
89. "Der Sürrealismus", II, s. 309.
90. "Der Sürrealismus", II, s. 309-10.
91. Bkz. 2. Bölüm ve İkinci Kısım'a Giriş. Irving Wohlfarth, Benjamin'in "peri masalı" (*Märchen*) yerine "*Feen*" sözcüğünü seçmiş olmasının anlamlı olduğuna dikkatimi çekti. Bu sözcük, "perili bir sahneyi" akla getirmekte ve Benjamin'in hikâye anlatır gibi (1936 yılına ait denemesi "Hikâye Anlatıcısı"nda —der Erzähler— belirttiği üzere modern dönemde yara almış bir pratiktir bu) bir peri masalı *anlatmayı* değil, tarihsel temsillerin montajı vasıtasıyla rüya imgelerini diyalektik imgelere dönüştürerek resmetmeyi amaçladığını göstermektedir. Yine de ben Benjamin'in "perili sahnesi"nin bir bilgilendirme biçimi olarak bir peri masalıyla aynı etkiye sahip olduğunu düşünüyorum; bu yüzden ilerleyen sayfalarda bu terimleri münavebeli olarak kullandım.
92. V, s. 1002 ([D°, 7]).

93. V, s. 494 (K1a, 8), *Konvolut* K'nin başlığı "Rüya Şehri ve Rüya Evi; Geleceğin Rüyaları, Antropolojik Materyalizm, Jung"tur.
94. V, s. 513 (L1a, 1). Üst çatı aydınlatmaları "rüyaların sualtı atmosferini" yaratmıştır (O°, 46; karş H°, 4)
95. V, s. 1012 (H°, 1). "Profesyonellerin bugünkü inşaat tarzının öncülleri olarak kabul ettikleri yapıların, uyanık ama mimari açıdan eğitim görmemiş bir duyarlılığı özellikle eski moda ve rüyavari (eski demiryolu istasyonları, benzin istasyonları, köprüler) olarak etkilemesi kayda değerdir" (V, s. 493 [K1a, 4]).
96. V, s. 1002 (L1, 1).
97. Bkz. *Konvolut* L. Benjamin'in sondan bir önceki "rüya evi" olarak sinema salonundan bahsetmemesi manidardır. Tersine, kolektif rüya mekânlarının teknolojik yeniden üretiminde sinema karşıt bir etkiye sahiptir: "Bizim meyhanelerimiz ve metropol sokaklarımız, ofislerimiz ve mobilyalı odalarımız, demiryolu istasyonlarımız ve fabrikalarımız bizi ümitsizce hapsetmiş gibi görünüyordu. Sonra sinema geldi ve bu hapishane-dünyayı saniyenin onda biri gibi bir süre içinde dinamitle yerle bir etti, böylece şimdi çok uzaklara saçılmış yıkıntılarının ve enkazının ortasında, soğukkanlı ve maceracı bir şekilde bunların arasında seyahate çıkıyoruz" (Sanateseri denemesi, I, s. 500, çev. Harry Zohn, Walter Benjamin, *Illuminations* içinde, hazırlayan: Hannah Arendt, New York: Schocken Books, 1969, s. 236).
98. V, s. 494 (K1a, 7; ayrıca bkz. O°, 8).
99. Bu tür son imgelerden biri Hobbes'ın *Leviathan*'ının kapak resmidir: kralın, atomize olmuş ve aynı ölçüde itaatkâr bireylerden oluşan beden imgesi.
100. V, s. 492-3 (K1, 4; ayrıca bkz. G°, 14).
101. V, s. 494 (k1a, 9; ayrıca bkz. O°, 69).
102. V, s. 496 (K2, 6).
103. "Der Sürrealismus", II, s. 307.
104. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 30 Ekim 1928, V, s. 1089.
105. V, s. 1058 (h°, 3).
106. V, s. 234 (G1, 7; tekrar 1935 sunumu 8. not).
107. 1935 sunumunda şöyle yazar: "Her çağ ... kendi sonunu içinde taşır ve bunu —Hegel'in de kabul etmiş olduğu gibi— kurnazlıkla ortaya çıkartır" (V, s. 59).
108. Benjamin'in "yeni diyalektik tarihyazımı yöntemi"nin hedefi, "bizim geçmiş [*Gewesenes*] diye adlandırdığımız rüyanın gerçekte ilişkili olduğu uyanan dünya olarak şimdi'yi deneyimleme sanatıydı" (V, s. 491 [K1, 3; ayrıca bkz. F°, 6]).
109. "Franz Kafka", II, s. 415. Benzer şekilde, Benjamin de Gerçeküstücülerin tarzını tarif ederken "bir yöntemden ziyade bir hileden bahsetmenin daha uygun" olacağını söyler ("Der Sürrealismus", II, s. 300).
110. "Franz Kafka", (1934), I, s. 415. Pasaj şöyle devam eder: "Ve diyalektikçiler için peri masalları Kafka'nın efsaneleri ele alırken yazdığı şeydir. Kafka bunların içine küçük hileler yerleştirmişti, sonra bunları 'yetersiz, hatta çocukça araçların bile kurtarıcı olarak iş gördüğünün' kanıtı olarak oku-

muştu" (*a.g.y.*). *Pasajlar*'da Odysseus ile doğrudan bir benzerlik kurulur: "Yaklaşan uyanış, rüyanın Troya'sında Yunanların tahta atı gibi duruyor" (V, s. 495 [K2, 4]).

111. "Çok sayıda farklı uyuma ve uyanış örüntüsü halindeki bilinç durumunun bireyden kolektife aktarılması gerekir. Kuşkusuz, bireye dışsal olan pek çok şey, kolektif için içseldir: mimari, modalar, ve evet hava, kolektifin iç mekânındadır — aynen organ duyumlarının, hastalık ya da sağlık hislerinin bireyin iç mekânında oluşu gibi. Ve bunlar bilinçdışı ve şekilsiz rüya biçiminde varlığını sürdürdüğü müddetçe, sindirim, solunum vs. kadar doğal süreçlerdir. Bunlar, hep-aynı-olanın döngüsü içinde kalırlar, ta ki kolektif bunlara siyasal olarak el atana ve içlerinden tarihin zuhur etmesine kadar" (V, s. 492 [K1, 5]).
112. V, s. 490 (K1, 1; ayrıca bkz. F°, 7).
113. V, s. 490 (K1, 1; ayrıca bkz. F°, 7).
114. V, s. 1054 (e°, 2; ayrıca bkz. D2a, 1).
115. V, s. 576 (N2a, 1).
116. Bkz. Yukarıda 5. Bölüm.
117. V, s. 493 (K1a, 3; ayrıca bkz. M°, 20).
118. V, s. 492 (K1a, 2; ayrıca bkz. M°, 16).
119. V, s. 1057 (h°, 1).
120. Theodor W. Adorno, *Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970), s. 13.
121. Bkz. "Sonsöz: Devrimci Miras", 3. Altbölüm.
122. "Der Erzähler", (1936), II, s. 458.
123. V, s. 455-6 (J75, 2).
124. V, s. 494 (K2, 2; ayrıca bkz. I°, 8).
125. Ayrıca bkz. V, s. 579 (N3a, 3) ve: "Proust'un burada bireysel çocukluk için yaptığı şey kolektif için yapılmalıdır" (K1, 2). Benjamin burada Proust'u yardıma çağırarak diyalektik imgede "geçmiş bir araya gelip bir an içinde toplanır" ve bu suretle "insanlığın, istemdışı hafızasına kaydolur," demektedir (Tarih Tezleri'ne Notlar, I, s. 1233).
126. "Franz Kafka", (1934), II, s. 416.
127. V, s. 1026 (O°, 5).
128. V, s. 1052-3 [e°, 1]).
129. V, s. 1032 (O°, 56).
130. V, s. 1054 (e°, 2).
131. Louis Veuillot (1914), aktaran V, s. 492 (K1a, 1).
132. V, s. 493 (K1a, 6).
133. Bloch (1935), aktaran V, s. 497 (K2a, 5).
134. Benjamin Scholem'e yazdığı bir mektubunda, çocukluğunun bu günlüklerinden "'Berlin'le ilişkimin tarihi'" diye bahseder, 28 Şubat 1932, aktaran Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship* (Londra: Faber & Faber, 1981), s. 180.
135. *Pasajlar*'da bir çocukluk anısını anlatır: "Yıllar önce tramvayda bir reklam afişi görmüştüm, dünyaya doğru araçlarla ayak basmış olsa, en azından büyük bir edebiyat eseri ya da büyük bir resim kadar hayranları, tarihçileri,

yorumcuları ve taklitçileri olacak bir reklam. İşin aslına bakarsanız bu afiş hem bir edebiyat eseri hem de bir resimdi. Ne var ki bazen insanın o çok derin, beklenmedik izlenimlerinde de olduğu gibi, bende yarattığı şok o kadar güçlüydü, aldığım izlenim beni öylesine çarpmıştı ki, ne derece doğru ifade edebiliyorum bilmiyorum ama, sanki bilincimin temelini delip geçmiş ve yıllarca orada bir yerde, karanlıkta ulaşılmaz bir şekilde kalakalmıştı. Yalnızca '*Bullrich-Salz*' [bir tuz markası] ile ilgili olduğunu biliyordum. [...] Gel zaman git zaman bir pazar günü, ikindi vakti '*Bullrich-Salz*' [yazan bir işaret gördüm]. Bir tek isim yazıyordu, ama bu sözel işaretin çevresinde aniden, ben hiçbir çaba göstermeden ilk afişin çöl manzarası ortaya çıktı. Şimdi tekrar gözümün önündeydi. Şöyle bir şey: Çölün ortasında atların çektiği bir yük arabası ilerliyordu. Hanidir yere tuz akıtan çuvallarla doluydu. Çöl manzarasının arkaplanında iki adam, üzerinde 'en iyisi' yazan büyük bir tabela taşıyorlardı. Ya çölden geçerken geride kalan tuz izi? Bu tuz birtakım harfler oluşturuyor, bu harflerin bir araya gelmesiyle de bir sözcük ortaya çıkıyordu: '*Bullrich-Salz*.' Çölde, bıçak keskinliğinde, ince bir düzene girmiş bu mukadderatla karşılaştırıldığında Leibnitz'in o önceden kurulmuş ahenk fikri bile çocukça kalmıyor mu? Ve bu tabloda bu dünyadaki yaşamda henüz hiç kimsenin deneyimlemediği bir şeylere benzerlik yok mu? Ütopyanın her-günkülüğüne bir benzerlik?" (V, s. 235-6 [G1a, 4]). Çocuğun bu kitle kültürü biçimini insanlıkla uzlaşmış bir doğanın işareti olarak yaratıcı tarzda alımlayışının, çocuğun bilişsel güçlerinin kitle kültürünün manipülasyonu karşısında bir panzehir işlevi gördüğüne dikkatinizi çekmek isterim.

136. Benjamin 1936'da Horkheimer'e Enstitü için Klages ve Jung hakkında bir deneme yazmayı önermişti: "*Pasajlar*'ın yöntemsel hedeflerini daha da ilerletecek ve —*Pasajlar*'ın merkezi epistemolojik kategorisi olan— diyalektik imge kavramını Jung'un arketipleri ve Klages'in arkaik imgeleriyle karşı karşıya getirecekti. Horkheimer'in müdahalesi nedeniyle bu çalışma gerçekleştirilemedi" (haz. notu, V, s. 1145). Yine de *Pasajlar* materyali Benjamin'in argümanının benimseyeceği çizgiyi açıkça ortaya koymaktadır. Örneğin Jung ütopik bir imgenin tekrarlanmasını, bilinçdışı içeriklerin "başarılı bir geri dönüşü" olarak görürken, Freud'a (ve Bloch'a) çok daha yakın duran Benjamin, tekrar ile geri gelişi, ütopyacı arzuların gerçekleştirilmesini engelleyen toplumsal baskının sürdüğünün bir işareti olarak yorumlamıştır (K2a, 5) Ya da Jung dilenci imgesini kolektif psike hakkında tarihötesi bir hakikati ifade eden ebedi bir sembol olarak görürken, Benjamin için dilenci tarihsel bir figürdü ve dilenci figürünün bu inatçı kalıcılığı, psikenin değil arkaik dönemin, yüzeydeki bütün değişime rağmen mitik düzeyinde kalan toplumsal gerçekliğin işaretiydi: "Tek bir dilenci bile kaldığı sürece, mit var olmaya devam edecektir" (K6, 4).
137. V, s. 1236 (1935 sunumunun versiyonu).
138. "Berliner Chronik", VI, s. 489, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 316.
139. V, s. 576 (N2a, 2).
140. V, s. 576 (N2a, 2).

141. V, s. 490 (K1, 1; tekrar F°, 1).
142. V, s. 118 (B3, 6).
143. Benjamin'in bu duruma üzüldüğünü gösteren ifadeler bulmak mümkün olsa da geleneksel burjuva ailenin (*Einbahnstrasse*'deki sözleriyle "şu çürümüş, kasvetli yapı"nın [IV, s. 144]) destekçisi değildi. Ayrıca teolojiye, ilahiyata karşı ne kadar olumlu bir tavır alırsa alsın, bunun içine örgütlü din kurumu girmiyordu (—*Berliner Chronik*'te, "olayın ilahi veçhelerinden olduğu kadar ailevi veçheleri yüzünden de" sinagog hizmetlerinden duyduğu nefreti hatırlatmaktadır [VI, s. 512]). *Pasajlar*'da Benjamin "evliliğin olumlu bir toplumsal değeri"nin *kalıcı olması*, nihai anlamda belirleyici olan her türlü ihtilafı ve uzlaşmayı sonsuza dek ertelemesi!" olduğunu söyler (V, s. 438 [J67, 1]).
144. V, s. 1214 (1935 sunumu 8. not).
145. "Traumkitsch" (1925), II, s. 620.
146. Sunumun çeşitli versiyonları için bkz. haz. notu, V, s. 1251.
147. Sunumun (Adorno'ya gönderilen) ilk müsveddesinde kültürün mirasçısı anlamında kuşak anlayışı şu tür ifadelerde üstü kapalı bir şekilde görülebilir: "[...] bu [kolektif] istek imgelerinde, modası geçmiş olan şeyle —ne var ki bu aynı zamanda en yakın geçmiş anlamına gelir— kopuş yaşamak için enerjik bir çaba ortaya çıkar" (V, s. 1239). Daha önceki bir versiyon ("M") daha açıktır: "en yakın geçmişle bu amansız karşılaşma tarihsel olarak yeni bir şeydir. Kuşaklar zincirindeki diğer komşu halkalar kolektif bilinç içinde duruyordu [ve] bu kolektif içinde kendilerini birbirlerinden çok daha az ayırt ediyorlardı. Oysa şimdiki zamanın artık en yakın geçmiş ile ilişkisi, uyanmanın rüya ile olan ilişkisine benzemektedir" (s. 1236).
148. V, s. 45-59 ve 1223-49; ayrıca Benjamin'in Karplus'a mektubu, s. 1140. Ayrıca bkz. sunumun 1934-35 arasındaki hazırlık notları, özellikle no. 5-9, s. 1209-14 ve sonradan eklenen notlar, s. 1249-51.
149. V, s. 1138.
150. V, s. 1139.
151. V, s. 1139.
152. Ne var ki Benjamin'in *Berliner Kindheit um 1900 – Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'un elyazmasını çalışmaya devam ettiğini ve 1938 gibi geç bir tarihte bile basılma ihtimaline karşı metni yeniden gözden geçirdiğini belirtmemiz gerek. En son gözden geçirme IV'de yayımlanan değil, daha yakın dönemde Benjamin'in Bibliothèque Nationale'deki Bataille arşivinde keşfedilen dosyalarıdır.
153. Bu rüya teorisine adanmış olan *Konvolut* K maddeleri 1930'ların sonlarında Baudelaire "kitabı"nın notlarında listelenmiştir (Bataille arşivi, Bibliothèque Nationale).
154. Bkz. 1. Bölüm, 5. Altbölüm.
155. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1129.
156. V, s. 1129.
157. 1936'nın sonunda Benjamin Adorno'yla San Remo'da vakit geçirmiş ve o sıradaki fikir alışverişinden, özellikle de "kitap projemin 1935 sunumunda benim açımdan en az tatmin edici olan veçhelerine ilişkin" olarak yaptığı-

mız tartışmalardan ("kolektif bilinçdışı ve bunun imge fantazisi ile bağlantılı olan düşünce çizgisini kastediyorum") çok yararlandığını yazmıştır (Benjamin'den Horkheimer'e Mektup, 28 Mart 1937, V, s. 1157).

158. Adorno'nun 2 Ağustos 1935 tarihli mektubunun aslı Benjamin'in Bataille arşivindeki dosyaları arasındadır. Benjamin bunu dikkatli bir şekilde okumuş, notlar almış ve kenara kırmızıyla çift çizgi çekerek işaretlemiştir — ancak bu işaretlerin hepsi de kendisinin Adorno'nun formülasyonunda en problemli gördüğü hususlar değildir. Benjamin'in bu tür notları içinde aynı fikirde olmadığını gösteren soru işaretleri ve ünlemler de vardır.

159. Adorno'nun sunuma tepkisini öğrenmeden kısa süre önce Benjamin ona Freud'un teorisini Fromm ve Reich'ın teorilerine tercih ettiğini yazar ve Freud ya da okulunun yazdıklarında halihazırda bir uyanma psikanalizi ya da bu konuyla ilgili incelemeler olup olmadığını sorar. Yine aynı mektupta Marx'ın *Kapital*'inin ilk cildine göz gezdirmeye başladığını yazar (Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 10 Haziran 1935, V, s. 1121-2). Mart 1937' de Horkheimer'e, "artık birkaç küçük alan dışında materyal araştırması bittiği için, [*Pasajlar*'ın] kesin ve bağlayıcı planının temel olarak iki yöntemsel analizden yola çıkacağı görülüyor: Bunlardan biri, bir yandan pragmatik tarih eleştirisiyle diğer yandan materyalistler tarafından sunulduğu şekliyle kültür tarihi eleştirisi ile ilgilidir. Diğeri ise materyalist tarihyazımı açısından psikanalizin anlamıyla ilgili olacak" diye yazar (s. 1158).

160. Marx, aktaran V, s. 583 (N5a, 1).

161. Marx, aktaran V, s. 570.

162. V, s. 495 (K2, 5; ayrıca bkz. M°, 14).

163. V, s. 495 (K2, 5).

164. Psikanaliz teorisinin Benjamin için taşıdığı öneme vurgu yapmak hatalıdır. 1930'larda Freud'u hâlâ dolaylı yollardan, hiç de ortodoks olmayan iki kaynaktan, Gerçeküstücülük ve Frankfurt Enstitüsü üzerinden tanıyordu. Freud' un yazılarıyla ilk kez öğrencilik yıllarında tanışmıştı ve ilk izlenimi olumlu olmaktan çok uzaktı. Scholem, 1918'de Bern'de, diye yazar: "Benjamin Paul Häberlin'in Freud seminerine katılmış ve Freud'un libido teorisi hakkında, olumsuz bir kanaat ile sonlandırdığı ayrıntılı bir yazı yazmıştı. Seminerle bağlantılı olarak okuduğu kitaplar arasında Daniel Paul Schreber' in *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* adlı çalışması da vardı ve bu eseri Freud'un makalesinden daha ilgi çekici bulmuştu [...]. Benjamin bu kitaptaki sarih bir pasajdan *'flüchtig hingemachte Männer* [alelacele takıp takıştırılmış İnsan]' tabirini türetmiştir. Paranoyasının doruk noktasındayken bir süre dünyanın düşman "ışınlar" tarafından yok edildiğine inanmış olan Schreber, kendisine tımarhanedeki doktorların, hastaların ve çalışanların aşikâr biçimde mevcut oldukları söylendiğinde bu cevabı vermişti" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 57). Scholem aynı zamanda şunu da aktarır: "Kendisine birkaç yıl önceki bir mektubumda Freud'un *Düşlerin Yorumu* kitabından derin bir hayal kırıklığı duyduğumu ifade etmiştim, ama söylediklerime karşı çıktığını hatırlamıyorum" (*a.g.y.*, s. 31). 1921'de Benjamin eğer kapitalizm bir din ise, Freudcu teorinin de, "bu inancın rahip egemenliğinin" bir parçası olduğunu yazmıştı (VI, s. 101). Sovyet Ansik-

lopedisi için yazdığı Goethe makalesinde Freud'un burjuva psikeyi tıpkı Goethe'nin *Die Leiden des Jungen Werther*'de yaptığı gibi, "içgörülü bir şekilde ve övgüyle" tarif ettiği yorumunda bulunur (II, s. 709).

165. Scholem şunları söyler: "onun açısından Gerçeküstücülük psikanalizi daha olumlu bir değerlendirmeye tabi tutmak için bir tür köprü gibiydi, ama her iki okulun da işleyişindeki zayıflıklar konusunda herhangi bir yanılsamaya düşmüş bir hali de yoktu" (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 134-5). Benjamin ancak 1930'ların ortalarına doğru, Adorno'nun rüya gören kolektif kavramının kendisini Jung'a yakınlaştırdığı uyarıları karşısında, Jung'a saldırmak için Freud'u daha ciddi bir şekilde incelemeye karar vermişti (bkz. V, s. 1069, 1158, 1162). Kafka hakkındaki ikinci denemesi için arkaplan oluşturacak notlar almıştı. Fakat bu dönemde bile Benjamin'i asıl ilgilendiren şey, Freud'un esas yazılarından çok kendi dil teorisi ile ("Über das Mimetische Vermögen") Freud'un "Telepati ve Psikanaliz" konulu 1935'te yayımlanan denemesi arasındaki "benzerlikler"di (Benjamin'den Werner Kraft'a Mektup, 30 Ocak 1936, *Briefe* 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, 2 cilt, s. 705) — özellikle de, böceklerde zaten var olan [!] bir iletişim biçimi olarak telepatinin filogenetik anlamda dilin öncülü olduğu fikri (bkz. II, s. 953). *Konvolut* K'nin 1935 sonrasına ait Freudcu teoriyle bağlantılı maddeleri esasen Freudcu analist Theodor Reik tarafından belleğin iyileştirici gücü hakkında yazılmış bir kitaptan alınmış alıntılarla sınırlıdır. Belleğin bu sağaltıcı gücü, geçmişin bilinçli yeniden inşasının onun şimdi üzerindeki gücünü yok etmesinden gelir (V, s. 507-8 [K8, 1; K8, 2]).

166. Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, James Stratchey (haz. ve İng. çev.) (New York: Avon Books, 1965), s. 123.
167. Freud, s. 194.
168. V, s. 1212 (1935 sunumu 5. not).
169. V, s. 1210 (1935 sunumu 5. not).
170. V, s. 506 (K6a, 2).
171. V, s. 261 (G13, 2).
172. V, s. 52 (1935 sunumu).
173. V, s. 669 (R2, 2).
174. "Zentralpark", I, s. 677 (ayrıca bkz. V, s. 175 [D9, 3]).
175. V, s. 448 (J71, 7). İfade Goethe'ye ait.
176. V, s. 1210 (1935 sunumu 5. not).
177. V, s. 1215. Brecht alıntısı şöyle devam eder: "'Onlar [yönetenler] ayın olduğu yerde durmasını, güneşin de artık yörüngesinde dönmemesini tercih ederler. O zaman hiç kimse acıkmayacak, yiyecek istemeyecektir. Onlar silahlarını ateşlediklerinde, karşılarındakilerin ateş etmesine asla izin verilmemelidir; onlarınki son ateş olmalıdır'" (aktaran B4a, 1).
178. V, s. 1209 (1935 sunumu 5. not).
179. V, s. 1000 (D°, 1).
180. V. s. 1035 (P°, 6).
181. *Berliner Chronik*, VI, s. 499.
182. V. s. 1033 (O°, 67).

183. V, s. 1033 (O°, 68).
184. V, s. 471 çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 300.
185. VI, s. 488, çev. Jephcott ve Shorter, *One Way Street*, s. 316.
186. V, s. 1018 (K°, 28).
187. V, s. 59 (1935 sunumu).
188. Benjamin'den Scholem'e Mektup, 9 Ağustos 1935, V, s. 1137.
189. V, s. 130 (B9, 1; ayrıca bkz. B1a, 4).
190. v, s. 113 (B1a, 4).
191. V, s. 1018 (K°, 27).

9. Materyalist Pedagoji

1. V, s. 603 (N15, 3).
2. V, s. 1026-7 (0°, 5).
3. "Über den Begriff der Geschichte", I, s. 693-704. Adorno 1950'de bu Tarih Tezleri'nin "Pasajlar projesinin gelişimine eşlik eden epistemolojik düşünceleri özetlediğini" yazmıştır (Theodor W. Adorno, "Charakteristik Walter Benjamins", *Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970, s. 26). Espagne ve Werner'e göre bu ifade Benjamin'in 22 Şubat 1940'ta Horkheimer'e yazdığı mektubundaki ifadesiyle bire bir örtüşmez: Tezler "'ikinci Baudelaire denemesine teorik armatür işlevi görecektir'" (Benjamin [V, s. 1129-30], aktaran Espegne ve Werner, s. 646). Bu olguyu Baudelaire incelemesinin Pasajlar projesini aştığı iddiasını desteklemek için kullanırlar. Onların bu iddiasına ilişkin eleştirilerimi daha önce belirtmiştim (Üçüncü Kısım, Giriş).
4. Tarih Tezleri, I, s. 696 (ayrıca bkz. V, s. 584 [N5a, 7]).
5. Tarih Tezleri, I, s. 696.
6. Tarih Tezleri, I, s. 696-7.
7. Haz. notu, II, s. 1355.
8. "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker", II, s. 472-3.
9. Fuchs denemesi, II, s. 473.
10. 1927'deki Moskova seyahati onu kültürel eğitim sorununun devrim sonrası toplumda da yakıcılığını koruduğuna ikna etmişti: Sovyetler'de Komünist Partisi'nin Avrupa edebiyatının "klasikler"ini öğretme çabasının burjuva değerlerini "tam da çarpıtılmış, korkutucu bir tarzda" popülerleştirdiğini, ve bu yüzden de "sonuçta emperyalizme teşekkür borçlu olduklarını" yazar ("Moskauer Tagebuch" VI, s. 339; ayrıca bkz. daha önce 2. Bölüm).
11. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 608. Ayrıca "en sık yayımlanan kitaplardan biri" olmuştur (*a.g.y.*).
12. Brecht'in bu konudaki görüşüne zıttı bu: Brecht, Baudelaire'in "'hiçbir şekilde kendi çağına, hatta on yıllık bir döneme bile ifade kazandırdığına'" inanmıyordu. "'O uzunca bir süre anlaşılamayacak; bugün bile okurken birçok açıklayıcı not gerekli'" (Brecht'in editoryel sonsözü, Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* içinde, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, s. 193).

13. I, s. 1166. Parantez içindeki üç noktalar, notlardaki üstü çizili ifadeleri göstermektedir.
14. Fuchs denemesi, II, s. 477. Benjamin'in Marx'ın teorisindeki Hegelci miras hakkındaki yorumu tam da bu noktaya işaret etmektedir: Mesele Marx'ın teorisinin proletaryaya Alman idealizminin mirasını sahiplenme olanağı vermesi değildi. Daha ziyade proletaryanın gerçek tarihsel durumu, bizatihi "'üretim süreci içindeki konumu'" (C. Korn [1908], aktaran *a.g.y.*, s. 473), Marx'ın Hegel'i radikal bir gözle yeniden okuyabilmesini sağlamıştır. Proletaryanın bugünkü gerçek imgesi, Hegel'in felsefesini bugün için bir vuruşta "kurtarmış" ve bu felsefenin önüne onun en yıkıcı eleştirisini koymuştur.
15. Fuchs denemesi, I, s. 478.
16. Fuchs denemesi, II, s. 467-8.
17. Tarih Tezleri notları, I, s. 1236.
18. V, s. 592 (N9a, 5).
19. I, s. 1242.
20. Tarih Tezleri notları, I, s. 1231.
21. *Einbahnstrasse*, [IV, s. 116-17], çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Walter Benjamin, *One Way Street*, Londra: New Left Books, 1979, s. 75.
22. "Zum gesellschaftlichen Standort des französichen Schriftstellers" (1934), II, s. 787.
23. "Zum gesellschaftlichen Standort ...", II, s. 789.
24. "Gerçeküstücülük", (1929), II, s. 309.
25. V, s. 588 (N7a, 3).
26. V, s. 576 (N2a, 3; tekrar N3, 1).
27. J. Joubert (1883), aktaran V, s. 604 (N15a, 3).
28. V, s. 595 (N11, 3).
29. V, s. 572 (N1, 11).
30. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 9 Eylül 1938, I, s. 1103.
31. Rudolf Borchard (1923), aktaran V, s. 1026 (O°, 2; tekrar N1, 8). 1810-1820 yılları arasında icat edilmiş olan stereoskop Benjamin'in tarihsel perspektif teorisinin imgesiydi (ayrıca bkz. Adorno'dan Benjamin'e Mektup, 2 Ağustos 1935, V, s. 1135).
32. Maddelerin zaman zaman "şimdi" ile çok basit bir ilişkiye sahip olduğu görünmektedir. Örneğin geçmişte kaplıcalara aristokrasi giderken, şimdi film yıldızları gidiyor, denmektedir. Bismarck'ın lakabı, "demir şansölye", ki bu "teknolojinin dile girişine" işaret eder (V, s. 231 [F8, 5]) Stalin'in kendine seçtiği lakabı çağrıştırmaktadır: Stalin, yani demir adam (*der Stahlene*). Benjamin 1851 fuarının mekânı Hyde Park'ın bir "alarm durumu"na neden olduğunu yazar, çünkü "bir fantazi gösterisi için ağaçların feda edilmemesi gerekir" (V, s. 247 [G6; G6a, 1]). 1937'de "Esplanade des Invalides Dostları"ndan da aynı feryat duyulmuştu: "Fuar bahanesiyle başkenti mahvetmeyelim. Ağaçları kurtaralım!" Bu protestoyu Léon Blum yanıtlamış, bir soruşturma başlatmıştı (bkz. *La Semaine à Paris*'teki yazı dizisi, Şubat-Ağustos 1937 [Paris, Bibliothèque de l'Histoire de la Ville de Paris]). Tamamlanmış olası bir *Pasajlar* kitabının içinde okur bu tür ayrıntılarla karşılaşmış olsaydı, eserin nasıl okunması gerektiğine ilişkin bir yöntem elde etmiş olacaktı.

33. "Passagen" (1927), V, s. 1041.
34. V, s. 1045 (a°, 2).
35. V, s. 1038 (Q°, 23).
36. Gropius'un 1914'te Köln'de sergilenen model fabrikasının camdan duvarları vardı; Paul Sheerbart da "Cam Ev"i bu sergi için hazırlamıştı (ayrıca bkz. Benjamin'in ütopik bir ifade olarak cam mimarisiyle bağlantılı olarak Sheerbart'a yaptığı gönderme [1935 sunumu, V, s. 46]).
37. V, s. 573 (N1a, 5).
38. V, s. 1035 (P°, 3).
39. Bkz. 5. Bölüm.
40. V, s. 292 (14, 4).
41. V, s. 528 (M1a, 4).
42. V, s. 1030 (O°, 33).
43. Tarih Tezleri notları, I, s. 1244.
44. V, s. 1218 (1935 sunumu 15. not).
45. Önceki kısımda yer alan mimari fotoğraflarının bazıları Benjamin'in ilk kaynaklarından biri olan Sigfried Giedion'un *Bauen im Frankreich*'ından (1928) alınmıştır (Ayrıca bkz. Adolf Behne'nin çok alıntılanan kitabından alınan maddeler, *Neues Wohnen – Neues Bauen*, Leipzig: Hesse ve Becker Verlag, 1927).
46. "İlerlemelerinin ve başarılarının, toplumsal içeriklerinin *şeffaflığı* ile orantılı olması *teknik* üslup biçimlerinin (ki sanatsal biçimlerde olanın tam tersinedir bu) belirgin bir özelliğidir (Sonuç, cam mimari)" (V, s. 581 [N4, 6]).
47. Adorno da buna benzer bir şekilde o yıllarda yeni bir toplumsal düzenin müjdecisi olarak Schönberg'in atonal müziğine ilişkin bir teori geliştirmişti. Fakat örnekleri arasında önemli bir fark vardı. Schönberg'in burjuva tonalitesini aşması, miras aldığı müzik geleneğiyle aynı sonuçları çıkartan ve yalnız, izole koşullarda çalışan bireysel sanatçının kendi içsel-müziksel başarısıydı. Modalarda, mimaride, mobilyalarda ve genel olarak "üslupta" ortaya çıkan bütün o dönüşümler ise tersine kolektif projelerdi; mühendisler, ticari tasarımcılar, fabrika üreticileri ve benzerlerinin işbirliği neticesinde başarılıyordu. Ayrıca özerk sanattan ziyade kullanım değerleri olarak, kolektif bilinçdışının içeriklerinin parçaları olma sıfatıyla insanların günlük deneyimlerine dahil oluyorlardı. Böylece en azından potansiyel olarak, Benjamin'in yaklaşımı Adorno'nun kültür eleştirisine içkin olan seçkincilikten kaçınmış oluyordu (bkz. Susan Buck-Morss, *The Origins of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: Macmillan Free Press, 1977, 8. Bölüm, s. 127-31). Müjdeleyici kültürel biçimler fikri Ernst Bloch'ta da vardır.
48. Ayrıca bkz. V, s. 775 (W5a, 5). Benjamin, Ledoux'nun "'bizim bugün verdiğimiz adla, ortak mutfaklı binası'" fikrini ilk defa ortaya atmış olduğu bir konut yerleşimi planından bahseder (Kaufmann [1933], aktaran V, s. 742 [U17, 3]).
49. V, s. 786 (W11a, 3).
50. "Fourier uygarlığa herhangi bir yararı dokunmayan, yalnızca yeni haberler bulup bunları etrafa yaymaya çalışan, armonicilerin yemek masalarında ku-

laktan kulağa dolaştıran ve böylece onları gazete okuma zahmetinden kurtaran insanlar görmek istiyordu: İnsan karakterini incelemenin sağladığı öngörüyle radyonun gelişini görmüştü" (V, s. 793 [W15, 5]).

51. Kendisi bir "optik telegraf" tahayyül etmişti (V, s. 793 [W15, 2]).
52. V, s. 783 (W9a, 3).
53. V, s. 776 (W6, 4; ayrıca W6a, 4; W8a, 1).
54. V, s. 1058 (h°, 4). Fakat bu rüya imgelerini her zaman çiftdeğerli olarak görmüştü (bkz. 8. Bölüm, 8. Altbölüm). Fourier'nin falansteri nasıl toplu konutların öncüsüyse, aynı şekilde pasajların inşa tarzını da özelleştirmiştir — "semptomatik" nitelikte "gerici bir dönüşüm" (V, s. 47 [1935 sunumu]).
55. Benjamin'in yazışmaları hem faşizm tehlikesini fark etmekte geç kaldığını hem de Sovyetler'in yönettiği Komünist Partisi'nin buna karşı koyacak bir güç olarak yetersizliğini görmekte geciktiğini gösterir (bkz. Walter Benjamin, *Briefe*, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Schlem ve Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, cilt 2, s. 536, 646, 722 vd.).
56. Bu Benjamin'in 1934'teki açıklamasıydı (bkz. Benjamin'den Adorno'ya Mektup, 18 Mart 1935, V, s. 1102-3).
57. V, s. 994 (A°, 9; tekrar d°, 1, M3a, 4).
58. "Die Wiederkehr des Flaneurs", III, s. 198.
59. "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire", I, s. 539.
60. V, s. 554 (M13a, 2).
61. V, s. 964 (m2a, 3).
62. "Das Paris des Second empire bei Baudelaire", I, s. 537-9.
63. Benjamin onun sanki Marx'ın şu tanımını biliyormuş gibi davrandığını yazar: "her metanın değeri [...] üretimi için toplumsal bakımdan gerekli emek zamanına göre belirlenir [...]." İşçinin ve sık sık da işvereninin gözünde bu değer [emek zamanının değeri] fantastik bir telafi, bir tazminat alır. İşçi kullanım değerinin üretim zamanını, onu bulvarlarda hem harcayarak hem de sergileyerek kamusal değerlendirme için gözlemlenebilir kılabilen ayrıcalıklı bir konumda olmamış olsaydı, bu tazminatın söz konusu olmayacağı açıktır" (V, s. 559-60 [M16, 4]).
64. V, s. 562 (M17a, 2; ayrıca bkz. M19, 2; her iki madde de 1937 sonrasına aittir). Bu tema hakkında daha eksiksiz bir inceleme için bkz. Susan Buck-Morss, "Avare, Sandviççi ve Fahişe: Aylaklık Siyaseti", *New German Critique* 39 (Güz 1986): s. 99-140.
65. V, s. 967 (m4, 2).
66. I, s. 516.
67. *Charles Baudelaire* notları, I, s. 1174.
68. V, s. 436 (J66, 1).
69. V, s. 469 (J81a, 1).
70. "Yalnızca on dokuzuncu yüzyılın yaz mevsimini andıran ortalarında, ancak güneş altında insan Fourier'nin fantazilerinin gerçekleşmiş olduğunu düşünebilir" (V, s. 785 [W10a, 4, geç döneme ait bir madde]).
71. "[Diyalektik] imgelerin tarihsel dizini bunların yalnızca özel bir zamana ait olduklarını değil, ama aynı zamanda her şeyin ötesinde, yalnızca belli bir zamanda 'okunabilirlik' kazandıklarını da söylemektedir" (V, s. 577 [N3, 1]).

72. Benjamin ironik bir şekilde "III. Napolyon 1848'de Fourierci bir gruba mensuptu," diye yazar (V, s. 789 [W12a, 5]).
73. "Zum Geschichtsphilosophie, Historik und Politik" (1934), VI, s. 104.
74. 1935 sunumundaki ilk notta. 10 Aralık 1848'de Louis-Napolyon Bonaparte'ın başkan seçilmesi ile üç yıl sonra cumhuriyetin lağvedilişine ve sonraki başarılı halk oylamalarına kadar geçen süreç içindeki olayların bir kronolojisi de yer almaktadır (V, s. 1206-7).
75. De Lignières (1936), aktaran V, s. 926 (d12a, 2).
76. Bataille arşivindeki Benjamin dosyaları içinde Miki Fare ve Walt Disney hakkında Fransız gazetelerinden kesilmiş kupürler de yer almaktadır (Paris, Bibliothèque Nationale).
77. Walt Disney imzalı tam renkli ilk animasyon film 1932'de yayımlandı: "Çiçekler ve Ağaçlar": Huysuz bir ağaç kütüğü iki genç ağaç arasındaki aşkı baltalar ve tüm ormanı tehlikeye atan bir yangın çıkartır. Kuşlar bulutları deler ve alevleri söndürecek yağmurlar yağdırır. Kütük yok olur, âşıklar bir ateşböceğini nikâh yüzüğü niyetine kullanarak evlenirlerken çiçekler de düğünü kutlar. Benjamin *Pasajlar*'ın bir maddesinde Grandville'in eseriyle Walt Disney'inki arasındaki farklılığa dikkat çeker: Disney'de "'en küçük bir kangrenleşme tohumu yoktur. Bu anlamda, içinde her zaman ölümün yer aldığı Grandville'in mizahıyla arasına bir mesafe koyar'" (Mac-Orlan [1934], aktaran V, s. 121 [B4a, 5]).
78. "Fourier'nin aşırılıklarını açıklamak için Miki Fare'den yararlanabiliriz. Miki tam da Fourier'nin fantazilerinin kastettiği anlamda, doğayı ahlaki anlamda seferber etmiştir: Onda mizah, siyaseti teste tabi tutar. Marx'ın Fourier'de, her şeyin ötesinde, büyük bir mizahçı görmekte ne kadar haklı olduğunun kanıtı bu" (V, s. 781 [W8a, 5]).
79. Sanateseri denemesinin notları, I, s. 1045.
80. On sekizinci yüzyıl prospektüsü, aktaran V, s. 702 (T2, 5).
81. V (E°, 33).
82. V, s. 1207 (1935 sunumu 3. not).
83. V, s. 1207 (1935 sunumu 3. not).
84. V, s. 500 (K3a, 1).
85. V, s. 595 (N11, 1).
86. C. E. Jung (1932), aktaran V, s. 589-90 (N8, 2).
87. V, s. 963 (m1a, 6).
88. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 609.
89. "[...N]ürnberg stadyumunun yanındaki alevler, büyüklüğüyle insanı ezen bayraklar, yürüyüşler ve korolar, [bugünün] modern dinleyicilerine, Hitler'in de her akşam izlemekten zevk aldığı 1920'lerin ve 1930'ların o Amerikan müzikallerinden farklı olmayan bir gösteri sunmaktadır" (George Mosse, *The Nationalization of the Masses*, New York: Howard Fertig, 1975, s. 207).
90. Le Corbusier, *Urbanisme* (1927), aktaran V, s. 184 (E2a, 1; ayrıca bkz. E2, 9).
91. "Rivayete göre Madam Haussmann bir partide naif bir şekilde şu mülahazada bulunur: "Ne tuhaf! Ne zaman bir bina alsak içinden bir bulvar geçiyor" (V, s. 192 [E5, 4]).

92. Washington D.C. neoklasik tasarımın özelliklerine uygun olarak kriz yıllarında yeniden inşa edilmişti.
93. Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, V, s. 941-2 (g2a, 3).
94. Saint-Simon'un fikirleri "sosyalizmden çok devlet kapitalizmine yakındı" (Volgin [1928], V, s. 720 [U6, 2]). "Saint-Simon teknokratların bir öncülüydü" (U5a, 2); Benjamin şu notu düşer: "Saint-Simonculuk ile faşizm arasındaki temas noktaları" (V, s. 1211 [1935 sunumu 5. not]).
95. Robert Moses, aktaran Marshall Berman, *The Experience of Modernity: All that is Solid Melts into Air* (New York: Simon and Schuster, 1982), s. 290 (Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker, İstanbul: İletişim, 1994).
96. Nazilerin *volkish* kültürü ideolojisine karşın, Hitler neoklasisizmi Töton geleneğinden üstün görürdü, dolayısıyla Speer'in onun talimatı ve himayesinde yaptığı planlar, geçmişin Alman binalarından çok 1930'ların Washington D.C.'sindeki bina projelerini andırıyordu. Benjamin, Raphael'in "Yunan sanatının normatif niteliği şeklindeki Marksist anlayışı" düzeltme çabasını alıntılar: "'soyut [...] 'norm' mefhumu [...] ancak Rönesans'ta, yani ilkel kapitalizm tarafından yaratılmıştır ve sonrasında buna tarihsel silsile içinde bir yer tahsis etmeye başlayan klasisizm tarafından kabul görmüştür'" (Max Raphael [1933], aktaran V, s. 580 [N4, 5]).
97. V, s. 1212 (1935 sunumu 5. not). Nazi kent tasarımı Alman halkının ruhunu "'yeniden uyandırma'" gayesiyle devlet binalarının abidevi niteliğine vurgu yapmıştır (Robert B. Taylor, *The Word in Stone: The Role of Architecture in National Socialist Ideology*, Berkeley: University of California Press, 1974, s. 30). Hitler için "'cemaat' mimarisi, hiçbir zaman cemaatin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde [örneğin işçi konutları ya da hastaneler için] bina yapılması anlamını taşımamıştır" (*a.g.y.*, s. 28). Antik Roma'nın devlet mimarisini —tapınaklar, stadyumlar, sirkler ve su kemerleri— över, buna karşın "otellerin ve "'birkaç Yahudiye ait alışveriş merkezlerinin ön plana çıktığı'" Weimar Almanyası'nın mimari vurgusunu beğenmez (*a.g.y.*, s. 40). 1938'de *Reichskristallnacht*'ta hepsi de Yahudilere ait 39 alışveriş merkezi yakılmıştır.
98. Benjamin Komün'ü (bkz. *Konvolut* k) 1793 ruhunun bir devamı olduğu yanılsamalarına kapıldığı için eleştirir (bkz. V, s. 952 [k2a, 1]). Aynı "yanılsamalara" 1936 seçimlerinde Fransız Komünist Partisi'nin de kapıldığını belirtmek gerek: Sloganları şuydu: "Komünizm yirminci yüzyıl Jakobenizmidir" (Joel Colton, "Politics and Economics in the 1930s", *From the Ancien Régime to the Popular Front: Essays in the History of Modern France in Honor of Shepard B. Clough*, hazırlayan: Charles K. Warner, New York: Columbia University Press, 1969, s. 186).
99. Ayrıca bkz. Benjamin'in Tarih Tezleri'nde Sosyal Demokratlar'ın "teknokratik" ütopya imgesinin protesto edilmesi bağlamında Fourier'ye yaptığı gönderme. Faşizmde de bulunan bu imge çalışmayı yüceltir ve "1848 Devrimi'nden önceki sosyalist ütopyalardan meşum bir farklılık gösteren" bir doğa anlayışına sahiptir: "Bugün anlaşıldığı şekliyle emek, doğanın sömürülmesine çıkıyor ve bu naif bir rahatlıkla proletaryanın sömürülmesiyle karşı karşıya getiriliyor. Bu pozitivist anlayışla karşılaştırıldığında, çok fazla alay

edilmiş Fourier gibi birinin fantazileri bile şaşırtıcı derecede akla yakın görünmektedir. Fourier'ye göre iyi planlanmış toplumsal emek şu sonuçları doğurur: Yeryüzünün gecelerini dört ay aydınlatır, buz kutuplardan çekilir, deniz suyu artık tuzlu gelmez ve av hayvanları insanlara hizmet eder. Tüm bunlar Doğa'yı sömürmek bir yana, onu kendi bağrındaki yaratılarından kurtarmaya muktedir bir emek biçimini resmetmektedir" (I, s. 699, ayrıca bkz. V, s. 775-76 [W6, 4; ayrıca W11a, 8; W14a, 6; W15, 8]).

100. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 589 (ayrıca bkz. V, s. 152 [C7a, 4]).
101. V, s. 184 (E2, 10).
102. V, s. 203 (E10a, 2).
103. V, s. 198 (E7a, 3).
104. Dubech-D'Espezel (1926), V, s. 854 (a1a, 1).
105. V, s. 208 (E13, 2).
106. V, s. 585 (N6, 5).
107. Louis Aragon (1935), aktaran V, s. 579 (N3a, 4).
108. Oteli, Four sokağı ile Saint-Germain bulvarının "stratejik açıdan özel öneme sahip" bir köşesindeydi, Bourbon Sarayı'na ve Senato'ya yakındı (Benjamin'den Gretel Karplus'a Mektup, Şubat 1934'ün ilk günleri, V, s. 1099). Benjamin'in 1930'lardaki yaşamına dair mükemmel bir biyografi için bkz. Chryssoula Kambas, *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Asthetik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
109. Makale komünist gazete *Le Monde* için yazılmıştı.
110. Kitap muhtemelen Lucien Dubech ve Pierre D'Espezel imzalı *Histoire de Paris* idi (1926). "Haussmannlaştırma; Barikat Savaşları" başlıklı *Konvolut* E'de bu döneme ait maddelerde sık sık alıntılanmaktadır bu kitap. Haussmann hakkındaki denemede *Pasajlar*'ın bu *Konvolut*'undaki malzemeden yararlanılmıştır. Benjamin Şubat 1934'te Karplus'a, Brecht'in Haussmann'ı özellikle önemli bir tema olarak gördüğünü ve bu temayı ele alarak "tekrardan Pasajlar projesinin alanına girdiğini" yazar; o sırada Pasajlar ile ilgili çalışmaları geçici olarak kesintiye uğramıştı (V, s. 1098). Hiçbir zaman tamamlanmamış olan bu makale belli bir tarihsel an için çarpıcı bir siyasal güncelliğe sahip olacaktı.
111. "İç savaş taktiği" yeterince "gelişmemişti" (V, s. 182 [E1a, 6]). Engels daha 1848 Devrimi'nde, barikat savaşlarının "maddi olmaktan çok manevi bir önemi" olduğunu yazmıştı (Engels'ten aktaran *a.g.y.*, E1a, 5).
112. Ağustos 1870'teki başarısız Blankist darbe üzerine: "Sokak savaşı biçimleri için anlamlı olan husus işçilerin tüfektense hançeri tercih etmiş olmalarıydı" (V, s. 204 [E10a, 5]). Barikatların en şaşaalı yılları 1830 devrimi olmuştu: "Hesaplara göre, şehirde 6000 barikat vardı" (1935 sunumu 19. not, V, s. 1219). "Haziran [1848] ayaklanmasının bastırılmasında sokak savaşlarında ilk kez top ateşi kullanılmıştı" (V, s. 202 [E9a, 7]).
113. Benjamin'den Karplus'a Mektup, Şubat 1934, V, s. 1099. Sokak göstericilerinin güç kullanmak isteyen bir devletle başa çıkamayacağı tezi, polis ve gezgin muhafızların kalabalığı durdurduğu, 14 kişiyi öldürüp binin üstünde kişiyi yaraladığı o akşam kanıtlanmış oldu (bkz. Joel Colton, *Leon Blum:*

Humanist in Politics, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1974, s. 94). Benjamin *Pasajlar* sunumunu 1934-35'teki bu siyasal istikrarsızlık döneminde hazırlamıştı.

114. Benjamin o gün, daha sonra kendisine şöyle yazacağı Fritz Lieb'le birlikte olmuş olabilir: "Birlikte geçirdiğimiz Bastille Günü'müzü hatırlıyor musun? O dönemde yalnızca kısık bir sesle ifade etmeye cesaret ettiğimiz huzursuzluk şimdi ne kadar da akla yakın görünüyor?" (Benjamin'den Lieb'e Mektup, 9 Temmuz 1937, *Briefe*, cilt 2, s. 732).

115. "Grevler her yerde ortak bir biçime büründü. İşçiler gece gündüz fabrikalarda kaldılar ve güvenlik ekipleri oluşturup makinelere gözleri gibi baktılar. Aileler ve destekçileri yiyecek ve battaniye tedarik ediyordu, ayrıca bir eğlence tertip edilmişti. Vandalizm örnekleri çok azdı, hatta hiç yoktu. Gerçekten de işçiler fabrikalara sanki üretim araçları kendilerine aitmiş gibi davranıyorlardı, ki bu da burjuvazinin yüreğine korku salmak için yeterliydi. *Le Temps* fabrikalarda hüküm süren düzende tekinsiz bir şeyler sezmişti" (Colton, s. 135).

116. Troçki, aktaran Colton, s. 152.

117. Benjamin'in toplu eserlerinin (henüz yayımlanmamış) VII. cildi yazışmalarından oluşuyor ve bu başka bir yöne işaret edebilir.

Front Populaire ve *Pasajlar*'ın takımyıldızı için bkz. Philippe Ivernel' in mükemmel makalesi, "Paris — Halk Cephesi'nin Başkenti", çev. Valerie Budig, *New German Critique* 39 (Güz 1986): s. 61-84, ya da *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 Juin 1983* içinde yayımlanan özgün Fransızca baskısı, hazırlayan: Heinz Wissman (Paris: Cerf, 1986), s. 249-72. Ayrıca bkz. Jon Bassewitz'in iyi bir araştırmaya dayanan çalışması "Benjamin's Jewish Identity during his Exile in Paris" (Benjamin'in Paris'teki Sürgün Yıllarında Yahudi Kimliği). Bassewitz burada Benjamin'in eserlerini Paris'te 1930'lardaki Sol-kültürel tartışmalar bağlamında değerlendirmektedir.

118. Gerçekten de Benjamin'in Aralık 1937'de yeni grevlerin ortaya çıkmasıyla geriye dönük olarak belirttiği gibi, hareketin önderliği bu potansiyeli boğmuştu: "Grev hareketi, kendisini önceleyen sürecin bir devamı halini aldığı oranda, sonu pek parlak değildir. İki yıl içinde, önderlik işçileri en temel içgüdüsel eylem hissiyatlarından —ne zaman ve hangi koşullar altında yasal bir eylemin yasadışı bir eyleme dönüşmesi gerektiği ve yasadışı bir eylemin ne zaman şiddete başvurması gerektiğine dair sezgilerinden— arındırmayı başarmıştır. Halihazırdaki eylemleri yine de burjuvazinin yüreğine korku tohumları ekiyor ama gözdağı verebilecek bir niyetten, öyle gerçek bir güçten yoksun" (Benjamin'den Fritz Lieb'e Mektup, 31 Aralık 1937, aktaran Chryssoula Kambas, "Politische Aktualität: Walter Benjamin's Concept of History and the Failure of Popular Front", *New German Critique* 39 (Güz 1986): s. 93-4.

119. V. s. 937 (d18, 5; ayrıca bkz. d1, 2; d1a, 2; d10a, 1; d12, 2; d18a, 1).

120. Benjamin'den Fritz Lieb'e Mektup, 9 Temmuz 1937, *Briefe*, cilt 2, s. 732. Benjamin Komünist Parti'nin İspanya İç Savaşı'ndaki oportünizmini de aynı şekilde eleştiriyordu. Benjamin'e göre burada "esas sorun uğruna değil,

daha ziyade İspanya'daki devrimci fikirler ile Rus önderliğin Makyavelciliği ve yerel önderliğin Mammonizmi arasındaki uzlaşma adına [...] şehit olunmaktadır" (Benjamin'den Karl Thieme'ye Mektup, 27 Mart 1938, *Briefe*, cilt 2, s. 747).

121. V, s. 798 (W17a, 1).
122. Üretimlerinin ulusal kaynakları yiyip yutması nedeniyle tüketimdeki yenilikler bazı eleştiriler almış olsa da, kozmetik ve moda faşist Almanya'da hiçbir şekilde ortadan kalkmamış, tersine, bu alanda Fransızların üstünlüğüne karşı yerli sanayiler olarak teşvik edilmiştir. Özel ev talebi de aynı şekilde teşvik görmekteydi; kitlesel otomobil tüketimi devletin hedefleri arasındaydı ve bu hedefe "klasik" Kaplumbağa Volkswagenlerle ulaşılmıştı (bkz. *Sex and Society in Nazi Germany*, hazırlayan: Heinrich Fraenkel, çev. J. Maxwell Brownjohn, New York: J. B. Lippincott Company, 1973).
123. Hitler ilk eylemlerinden biri olarak turizm, spor, tiyatro ve konser gibi boş zaman faaliyetlerini düzenleyecek "Kraft durch Freude" (Hazla Gelen Kuvvet) derneğini kurmuştu. "Seyahat ve Turizm" bürosu tatil organizasyonundan sorumluydu — aynı kuruluş daha sonra Yahudilerin ölüm kamplarına taşınması işini organize etti.
124. Karl Marx, 1848 Şubat Devrimi hakkında, aktaran V, s. 183 (E1a, 6).
125. Blum'un cumhuriyetçi parlamentarizme tümüyle bağlı olması anlamında, bir fark vardı. Oysa "Saint-Simoncuların demokrasiye sempatileri çok sınırlıydı" (V, s. 733 [U13, 2]). Radikal, romantik bir Saint-Simoncu olan l'Enfantin, "Louis-Napolyon'un darbesini Allah'ın bir hikmeti diyerek coşkuyla karşılamıştı" (V, s. 741 [U16a, 5]). Fakat onun sınıflararası uyum ve devlet kapitalizmi savunuculuğu, Blum'un ve keza Franklin D. Roosevelt'in refah devleti felsefelerinin de habercisiydi ve Benjamin'in solun esas hatası derken kastettiği *buydu*. Materyalist eğitimin amacı bu hatanın düzeltilmesiydi.
126. Voglin (1928), aktaran V, s. 717-8 (U5, 2).
127. Aktaran V, s. 734 (U13, 9).
128. Voglin (1928), aktaran V, s. 720 [U6, 2]).
129. "Uzlaşmaz toplumsal çelişkilerin tümü, *progrés*'nin —*ilerleme*'nin— çok yakın geleceğin gündeminde olduğu şeklindeki peri masalında erimektedir" (V, s. 716 [U4a, 1]).
130. Bkz. 4. Bölüm.
131. Bkz. *Le livre des expositions universelles, 1851-1989*, Paris: Union centrale des Arts Décoratifs, 1983, s. 137 ve 310. Benjamin şu notu düşer: 1867 fuarında "esas ilgi odağı şark köşesiydi" (V, s. 253 [G8a, 3; ayrıca G9a, 6]).
132. *Le livre des expositions*, s. 145-56.
133. Bu sonuncusunda, içinde oturulabilecek şekilde ve o zamandan günümüze kanserojen olduğu kanıtlanmış olan bu malzemeyle tümüyle donatılmış kendi pavyonu vardı.
134. Bkz. Invernel, *New German Critique*, s. 76.
135. Bir öncül olarak: "1889 dünya fuarında Victor Hugo'yu alegorik bir Fransa anıtı —ata toprağının ve emeğin savunusu alegorilerinin koruduğu bir anıt— önünde [gösteren] bir tarihsel panorama vardı" (V, s. 664 [Q4, 5]).

136. Broşür, Pavillion de Solidarité, Paris: Bibliothèque de l'Histoire de la Ville de Paris. Ayrıca bkz. Jean Castou (1936), aktaran V, s. 953 (k2a, 6). Evrensel fuarların "'naif rüyası'" hakkında, Gustave Courbet'nin ifadesiyle: "'Yok edilemez bir düzen, yurttaşlar eliyle düzen.'"
137. V, s. 256 (G10a, 2).
138. Fourier'den aktaran Paul Lafargue (1904), aktaran V, s. 770 (W3a, 2).
139. Sanateseri denemesi notları (1935-36), I, s. 1039.
140. I, s. 1039.
141. I, s. 1040.
142. Léon Daudet (1930), aktaran V, s. 155 (C9a, 1).
143. Hitler, aktaran Albert Spier [aynen böyle], *Inside the Third Reich*, New York: Avon Books, 1970, s. 172.
144. Tarih Tezleri, bu bölümde 1. Altbölüm'de alıntılanmıştır.
145. Benjamin'den Karplus'a Mektup, 19 Temmuz 1940, V, s. 1182.

Sonsöz: Devrimci Miras

1. V, s. 591 (N9, 4).
2. Lisa Fitko ile Gershom Scholem arasındaki telefon görüşmesi, 15 Mayıs 1980, aktaran V, s. 1191-2.
3. Henry Gurland'dan (kuzeni) Arkadi Gurland'a Mektup, V, s. 1195-6, İng. çev. Gershom Scholem (kendisi mektubun Adorno'ya yazıldığını zannetmektedir), *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, New York: Faber & Faber, 1982, s. 225-6. (İtalikler bana ait. İtalik yazılmış kısımların çevirisi değiştirilmiştir: Özgün metinde, Benjamin'in elindekileri de ima ederek, "tüm evrakları (*alle Papiere*) orada bırakmak zorunda kaldım," denmektedir, oysa Scholem bunu "tüm evraklarımı orada bırakmak zorunda kaldım [...]" diye çevirmiştir.)
4. V, s. 1203.
5. Aktaran V, s. 1198.
6. Aktaran V, s. 1198 (italikler bana ait).
7. Bu eşyalar İspanyol yetkililer tarafından Figueras'a gönderilmişti. Rolf Tiedemann Haziran 1980'de Benjamin ile ilgili "başka birkaç evrak" daha içerebilecek bir dosyanın olup olmadığını araştırmak için İspanya'ya gitmiş, ancak başka bir dosya bulunamamıştır. Bkz. Tiedemann'ın seyahat tutanağı, V, s. 1199-1202.
8. Hannah Arendt birkaç ay sonra Port-Bou'ya geldiğinde, mezarından hiçbir iz bulamamıştı (Scholem, *Walter Benjamin*, s. 226).
9. V, s. 1202.
10. Scholem, aktaran V, s. 1203-94.
11. V, s. 1214.
12. V, s. 1119.
13. Benjamin, aktaran V, s. 1205.
14. Tarih Tezleri, I, s. 659, çev. Harry Zohn, Walter Benjamin, *Illuminations* içinde, hazırlayan: Hannah Arendt, New York: Shocken Books, 1969, s. 255.
15. "Über einige Motive bei Baudelaire", I, s. 611.

16. *Einbahnstrasse* (1928), IV, s. 103.
17. "Kafka", II, s. 415.
18. Tarih Tezleri, I, s. 695 (VI. tez).
19. I, s. 698 (X. tez).
20. I, s. 699 (XI. tez).
21. I, s. 700 (XII. tez).
22. I, s. 694 (II. tez).
23. V, s. 76 (1936 sunumu).
24. I, s. 697 (VIII. tez).
25. Peri masalının kurtuluş düşüncesiyle çok özgül bir bağlantısı vardır. Benjamin "Der Erzähler"de, Rus halk inancında, "Yeniden Diriliş'in bir şekil değişikliğinden çok (peri masalıyla bağlantılı anlamda) bir büyü bozumu olarak" yorumlandığını söylemektedir (II, s. 458-9).
26. Tarih Tezleri, I, s. 702. Bu eleştirinin 1904'te yeni olmadığını belirtelim. *Pasajlar*'da insanı klasik tarihsel anlatıyla uyutan "bir varmış bir yokmuş"u reddetme çağrısında bulunduğu ilk notlarından birini yeni sözcüklerle yazmıştır (V, s. 1033 [O°, 71]).
27. Tarih Tezleri, I, s. 693 (I. tez), çev. Zohn, *Illuminations*, s. 253.
28. Tarih Tezleri, I, s. 694 (II. tez), çev. (küçük değişikliklerle) Zohn, *Illuminations*, s. 254.
29. "Der Erzähler", II, s. 458, çev. Zohn, *Illuminations*, s. 102.
30. V, s. 587 (N7, 5).
31. V, s. 490-1 (K1, 2).
32. V, s. 588 (N7a, 5).
33. V, s. 571 (N1, 2).
34. Örneğin bkz. Carol Jacobs'ın Benjamin yorumu, *The Dissimulating Harmony* içinde, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978; ayrıca bkz. Irving Wohlfarth'ın Jacobs ile ilgili mükemmel eleştirel yazısı, "Walter Benjamin's 'Image of Interpretation' ", *New German Critique* 17 (Bahar 1979).
35. Dekonstrüksiyon bir postmodernizm biçimidir; felsefesinin kronolojik bir dönemden ziyade epistemolojik bir duruşa işaret ettiği söylenebilir. Felsefi açıdan modernizm Aydınlanma'nın özsel olarak rasyonel bir toplum rüyasıyla evliyken, postmodernizm felsefi görüşlerinin özünü Nietzsche, Baudelaire ve Blanqui'den almaktadır. Terimler bu şekilde tanımlandığında, Benjamin'i bir modernist olarak görmek gerekir.
36. Tarih Tezleri notları, I, s. 1231.
37. V, s. 1046 (a°, 4).
38. V, s. 595 (N11, 3).
39. V, s. 592 (N9a, 3).

—

Kaynakça

Ia Walter Benjamin'in Eserleri

Aufklärung für Kinder; Rundfunkvorträge, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

Benjamin dosyaları, George Bataille Arşivi, Bibliothèque Nationale, Paris.

Berliner Chronik, hazırlayan: Gershom Scholem, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

Briefe, 2 cilt, hazırlayan: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

Gesammelte Schriften, 7 cilt, hazırlayan: Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser, Theodor W. Adorno ve Gershom Scholem'in yardımlarıyla, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-.

Ib Benjamin'in Eserlerinin Türkçe Çevirileri

Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 2009.

Brecht'i Anlamak, çev. H. Barışcan-A. Işısağ (tiyatro yazılarını bir araya getiren kitapta "Üretici Olarak Sanatçı" yazısı da yer alıyor), İstanbul: Metis, 2007 [1984].

Çocuklar, Gençlik ve Eğitim Üzerine, çev. Mustafa Tüzel, Ankara: Dost, 2001.

Fotoğrafın Kısa Tarihçesi, çev. Ali Cengizkan, YGS, 2001.

Moskova Günlüğü, çev. Cemal Ener, İstanbul: Metis, 2006 [1999].

Parıltılar, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1990.

Pasajlar, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2009 [1993].

Son Bakışta Aşk, Walter Benjamin'den Seçme Yazılar, Sunuş ve Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis, 2008 [1993]. Bu seçkide yer alan yazılar şunlardır:

"Tarih Kavramı Üzerine", "Über den Begriff der Geschichte", çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy (1940'ta tamamlanıp ilk kez 1950'de yayımlandı), *Illuminationen*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977. Aynı metnin çok az değişik bir başka biçimi için: "Geschichtsphilosophische Thesen", "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler", *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Suhrkamp, 1981.

"Tek Yönlü Yol", "Einbahnstraße", çev. İskender Savaşır (1924-28 arasında yazılmış yazılardan oluşuyor, ilk yayım tarihi 1928; metnin tümü değil,

seçilmiş bir bölüm yer alıyor), *Gesammelte Schriften*, IV. I, Suhrkamp, 1980.

"Hikâye Anlatıcısı", "Der Erzähler", çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy (ilk kez 1936'da *Orient und Okzident* dergisinde yayımlandı), *Illuminationen* içinde.

"Proust İmgesi", "Zum Bilde Prousts", çev. Orhan Koçak (ilk kez 1929'da *Literarische Welt* dergisinde yayımlandı), *Illuminationen* içinde.

"Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine", "Über einige Motive bei Baudelaire", çev. Ahmet Doğukan (ilk kez 1939'da Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün dergisi *Zeitschrift für Sozialforschung*'da yayımlanan yazı) *Illuminationen* içinde.

"Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", "Der Sürrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", çev. N. Gürbilek, S. Yücesoy (ilk kez 1929'da *Literarische Welt*'te yayımlandı), *Über Literatur* içinde, Suhrkamp, 1970.

"Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", "Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", çev. Haluk Barışcan (1916'da yazılıp ilk kez 1955'te *Schriften*'de yayımlandı), *Gesammelte Schriften*, IV, Suhrkamp, 1980.

Tek Yön, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 1999.

II Benjamin'in Eserlerinin İngilizce Çevirileri

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, çev. Harry Zohn, Londra: NLB, 1973.

"Central Park", çev. Lloyd Spencer, *New German Critique* 34 (Kış 1985): 1-27.

Illuminations, hazırlayan: Hannah Arendt, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969.

"N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]", çev. Leigh Hafrey ve Richard Sieburth, *The Philosophical Forum* (Walter Benjamin konulu özel sayı, haz. Gary Smith), XV, no. 1-2 (Güz-Kış 1983-84): 1-40.

One Way Street and Other Writings, Giriş: Susan Sontag, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: NLB, 1979.

The Origin of German Tragic Drama, Giriş: George Steiner, çev. John Osborne, Londra: NLB, 1977.

Understanding Brecht, Giriş: Stanley Mitchell, çev. Anna Bostock, Londra: NLB, 1973.

III Arşivler

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.

Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris.

Archiv Gerstenberg, Wietze.

Historisches Museum, Frankfurt am Main.

The Jewish National and University Library, Kudüs.
International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y.
Musée Carnavalet, Paris.
Museum of Modern Art, New York.
Victoria and Albert Museum, Londra.
Wide World Photos, New York.

IV Kitaplar ve Süreli Yayınlar

Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, cilt 1: *Philosophische Frühschriften*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
——*Prisms*, çev. Samuel ve Shierry Weber, Londra: Neville Spearman, 1967.
——*Über Walter Benjamin*, hazırlayan: Rolf Tiedemann, Frankfurt anı Main: Suhrkamp Verlag, 1970; Türkçesi: *Walter Benjamin Üzerine*, İstanbul: YKY, 2004.
Agamben, Giorgio, "Un importante ritrouvamento di manoscritti di Walter Benjamin", *Aut... Aut...* 189/90 (1982): 4-6.
Applebaum, Stanley, Giriş ve Açıklama, *Bizarreries and Fantasies of Grandville*, New York: Dover Publications, 1974.
Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Paris: Gallimard, 1953.
Barnicoat, John, *Posters: A Concise History*, New York: Thames & Hudson, 1985.
Barrows, Susanna, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*, New Haven: Yale University Press, 1981.
Baudelaire, Charles, *Art in Paris: 1845-1862. Salons and Other Exhibitions*, çev. Jonathan Mayne, Ithaca: Cornell University Press, 1981.
——*The Flowers of Evil* [*Les Fleurs du mal*], hazırlayan: Marthiel ve Jackson Mathews, gözden geçirilmiş baskı, New York: New Directions, 1962.
Berman, Marshall, *The Experience of Modernity: All That is Solid Melts into Air*, New York: Simon and Schuster, 1982; Türkçesi: *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor, Modernite Deneyimi*, İstanbul: İletişim, 2004.
Bleuel, Hans Peter, *Sex and Society in Nazi Germany*, hazırlayan: Heinrich Fraenkel, çev. J. Maxwell Brownjohn, Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1973.
Bloch Ernst, *Erbschaft dieser Zeit* [1935], cilt 4, *Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1962.
Blossfeldt, Karl, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*, hazırlayan: Karl Nierendorf, Berlin: Ernst Wasmuth, 1928.
Bohrer, Karl Heinz (haz.), *Mythos und Moderne: Begriff und Bild einer Rekonstruktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
Brecht, Bertolt, *Arbeitsjournal*, 2 cilt, hazırlayan: Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Brenner, Hildegaard, "Die Lesbarkeit der Bilder. Skizzen zum Passagenetwurf", *Alternative* 59/60 (1968): 48-61.
Buck-Morss, Susan, "Benjamin's *Passagenwerk*: Redeeming Mass Culture for

the Revolution", *New German Critique* 29 (Bahar-Yaz 1983): 211-40.
—— "The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique* 39 (Güz 1986): 99-140.
—— *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute*, New York: Macmillan Free Press, 1977.
—— "Socio-Economic Bias in the Theory of Piaget and its Implications for the Cross-Culture Controversy", *Jean Piaget: Consensus and Controversy*, hazırlayan: Sohar ve Celia Modgil, New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.
—— "Walter Benjamin: Revolutionary Writer", *New Left Review* 128 (1981): 50-75 ve 129 (1981): 77-95.
Bulthaupt, Peter (haz.), *Materialien zu Benjamins Thesen "Uber den Begriff der Geschichte"*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.
Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, çev. Michael Shaw, Önsöz: Jochen Schulte-Sasse; *Theory and History of Literature*, cilt 4, hazırlayan: Wlad Godzich ve Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
Colton, Joel, *Leon Blum: Humanist in Politics*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1974.
—— "Politics and Economics in the 1930s", *From the Ancien Régime to the Popular Front: Essays in the History of Modern France in Honor of Shepard B. Clough*, hazırlayan: Charles K. Warner, New York: Columbia University Press, 1969.
Le Corbusier, *Toward a New Architecture*, çev. Frederick Etchells, New York: Dover Publications, 1986.
—— *Urbanisme*, Paris: G. Grès & Cie, 1925.
Crystal Palace Exposition: Illustrated Catalogue, Londra, 1851.
De Man, Paul, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. basım, Giriş: Wlad Godzich, *Theory and History of Literature*, cilt 7, hazırlayan: Wlad Godzich ve Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983; Türkçesi: *Körlük ve İçgörü*, çev. F. Burak Aydar-Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2008.
Doderer, Klaus (haz.), *Walter Benjamin und die Kinderliteratur: Aspekte der Kinderkultur in den zwanziger Jahren*, Münih: Juventa Verlag, 1988.
Espagne, Michael ve Michael Werner, "Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire': Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamin", *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte* 4 (1984): 593-657.
Evenson, Norma, *Paris: A Century of Change, 1878-1978*, New Haven: Yale University Press, 1979.
Fletcher, Angus, *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, New York: Cornell University Press, 1982.
Frank, Manfried, *Der kommende Gott: Vorlesungen Über die Neue Mythologie, I. Teil*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
Fuld, Werner, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*, Münih: Hanser Verlag, 1979.

Geist, Johann Friedrich, *Arcades: The History of Building Type*, çev. Jane O. Newman ve John H. Smith, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1983.

Giedion, Sigfried, *Bauen im Frankreich*, 2. basım, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

Habermas, Jürgen, "Bewusstmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins", *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hazırlayan: Siegfried Unseld, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.

Heartfield, John, *Photomontages of the Nazi Peried*, New York: Universal Books, 1977.

Holsten, Siegmar, *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahurhunderts*, cilt 27, Münih: Prestel Verlag, 1976.

Ivernel, Philippe, "Paris, Capital of the Popular Front", *New German Critique* 39 (Güz 1986): 61-84.

Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, çev. Timothy Bahti, Giriş: Paul de Man, *Theory and History of Literature*, cilt 2, haz. Wlat Godzich ve Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Jennings, Michael W., *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1987.

Kambas, Chryssoula, "Politische Aktualität. Walter Benjamin's Concept of History and the Failure of the Popular Front", *New German Critique* 39 (Güz 1986): 87-98.

—— *Walter Benjamin im Exil: Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.

Kelly, Alfred H., *The Descent of Darwin: The Popularization of Darwin in Germany, 1860-1914*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981.

Kiersch, Gerhard ve diğ., *Berliner Alltag im dritten Reich*, Düsseldorf: Droste Verlag, 1981.

Kirchner, Gottfried, *Fortuna in der Dichtung und Emblematik des Barok: Tradition und Bedeutugswandel eines Motivs*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1970.

Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf: Berichte über proletarisches Theater, über Meyerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, hazırlayan: Hildegaard Brenner, Münih: Regner & Bernhard. 1971.

Lindner, Burkhardt, "Habilitationsakte Walter Benjamin: Uber ein 'akademisches Trauerspiel' und über ein Vorkapitel der 'Frankfurter Schule' (Horkheimer, Adorno)", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 53/54 (1984): 147-65.

Le Livre des expositions universelles, 1851-1989, Paris: Union centrale des Arts Decoratifs, 1983.

Lorant, Stefan, *Sieg Heil! (Hail to Victory): An Illustrated History of Germany from Bismarck to Hitler*, N. Y.: W. W. Norton & Company, 1974.

Lough, John ve Muriel Lough, *An Introduction to Nineteenth Century France*, Londra: Longman, 1978.

Löwenthal, Leo, "The Integrity of the Intellectual: In Memory of Walter Benjamin" (1982), *Critical Theory and Frankfurt Theorists* içinde, New Bruns-

wick, NJ: Transaction Publishers, 1989, s. 73 vd.
Löwy, Michael, "A l'écart des tous les courants et à la croisée des chimens: Walter Benjamin", *Rédemption et Utopie: Le judaïsme libertaire en europe centrale. Une étude d'affinité electiv*, Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
Lukács, Georg, *History and Class Consciousness* [1923], çev. Rodney Livingstone, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1971.
Marx, Karl, "Der 18te Brumaire des Louis Napoleon", *Die Revolution (1852)*, Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, cilt 8, Berlin: Diets Verlag, 1960; Türkçesi: *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i*, İstanbul: Yazılama, 2009.
Menninghaus, Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
Miller, Michael B., *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton: Princeton University Press, 1981.
Mosse, George, *The Nationalization of the Masses*, New York: Horward Fertig, 1975.
Naylor, Gilian, *The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*, New York: E. P. Dutton, 1985.
Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts, Münih: Wilhelm Fink Verlag, 1984.
Peterich, Eckart, *Göttinnen im Spiegel der Kunst*, Olten und Breisgau: Walter Verlag, 1954.
Pichois, Claude ve François Ruchon, *Iconographie de Baudelaire*, Geneva: Pierre Cailler, 1960.
Rabinbach, Anson, "Between Enlightenment and Apocalypse: Benjamin, Bloch and Modern German Jewish Messianism", *New German Critique* 34 (Kış 1985): 78-124.
Roberts, Julian, *Walter Benjamin*, Atlantic Highlands, N. J.: Humanities Press, 1983.
Russell, John, *Paris*, New York: Harry N. Abrams, 1983.
Schäfer, Hans Dieter, *Das gespaltene Bewusstsein: Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit, 1933-45*, Münih: Carl Hanser Verlag, 1982.
Schiller-Lerg, Sabine, *Walter Benjamin und der Rundfunk: Programarbeit zwischen Theorie und Praxis, Rundfunkstudien*, cilt 1, hazırlayan: Winfried B. Lerg, New York: K. G. Saur, 1984.
Scholem, Gershom, *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York: Schocken Books, 1946.
—— *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays in Jewish Spirituality*, New York: Schocken Books, 1971.
—— *Kabbalah*, New York: Quadrangle, 1974.
—— *From Berlin to Jerusalem: Memories of My Youth*, çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1980.
—— *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Karen Ready ve Gary Smith (haz.), Londra: Faber and Faber, 1982.
Simmel, Georg, *Goethe* [1913], 3. basım, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1918.
Smith. Gary, "Benjamins Berlin", *Wissenschaft in Berlin*, hazırlayan: Tilmann

Buddensieg ve diğ., Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987, s. 98-102.
Speer, Albert, *Inside the Third Reich*, New York: Avon Books, 1970.
Stahl, Fritz, *Honoré Daumier*, Berlin: Rudolf Mosse Buchverlag, 1930.
Sternberger, Dolf, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* [1938], Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
Taylor, Robert R., *The Word in Stone: The Role of Architecture in National Socialist Ideology*, Berkeley: University of California Press, 1974.
Tiedemann, Rolf, "Historical Materialism or Political Messianism? An Interpretation of the Theses 'On the Concept of History'", *The Philosophical Forum* XV, no. 1-2 (Güz-Kış 1983-84): 71-104.
—— *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Giriş: Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.
Über Walter Benjamin, mit Beiträgen von Theodor W. Adorno, et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1968.
Valéry, Paul, *Idée Fixe*, çev. David Paul, New York: Pantheon Books, 1965.
Walter Benjamin zu Ehren: Sonderausgabe aus Anlass des 80. Geburtstages von Walter Benjamin am 15. Juli 1972, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
Wiesenthal, Liselotte, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Frankfurt am Main: Athenaum, 1973.
Williams, Rosalind H., *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth-Century France*, Berkeley: University of California Press, 1982.
Wismann, Heinz (haz.), *Walter Benjamin et Paris: Colloque international 27-29 juin 1983*, Paris: Cerf, 1986.
Witte, Bernd, *Walter Benjamin*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985; Türkçesi: *Walter Benjamin*, İstanbul: YKY, 2002.
—— *Walter Benjamin: Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1976.
Wohlfarth, Irving, "Et Cetera? The Historian as Chiffonnier?", *New German Critique* 39 (Güz 1986): 142-68.
—— "Walter Benjamin's 'Image of Interpretation'", *New German Critique* 17 (Bahar 1979): 70-98.
Wolin, Richard, *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*, New York: Columbia University Press, 1982.
v. Zglinicki, Friedrich, *Der Weg des Films: Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*, Berlin: Rembrandt Verlag, 1956.

—

Resimler

Barnicoat, *A Concise History of Posters*: 8.2, 8.7.
Bayer, Herbert: 8.4, 8.5.
Bibliothèque Nationale, Paris: 3.3, 3.6, 5.5, 5.6, 9.30.
Bleuel, Hans Peter, *Sex and Society in Nazi Germany*: 9.23, 9.24.
Blossfeldt, Karl, *Urformen der Kunst*: 5.24, 5.25, 5.26, 5.27.
Buck-Morss, Susan, özel koleksiyon, 2.2., 9.4.
Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, Paris (Arch. Phot. Paris/S.P.A.D.E.M.): 9.21, 9.22.
Le Corbusier: 5.14, 5.15, 5.16, 5.17, 9.6, 9.14, 9.18, 9.31.
Catalogue of the Crystal Palace Exposition: 4.2, 5.1, 5.2, 9.5, 9.9, 9.10.
Daumier, Honoré: 5.12, 5.13.
Dürer, Albrecht: 6.6.
Eisenstaedt, Alfred: 8.6.
Evenson, Norma, *Paris: A Century of Change*: 4.4.
Fourier, Charles: 9.17.
Fuld, Werner, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*: 5.9 (özel koleksiyon, Gunther Anders).
Geist, Johann Friedrich, *Arcades: The History of a Building Type*: 2.1, 2.3, 2.4, 3.5 (Meyer-Veden).
Giedion, Sigfried, *Bauen im Frankreich*: 3.7, 5.4, 9.7, 9.8.
Gerstenberg Arşivi, Wierze: 9.15.
Grandville, *Un autre monde*, Başlıklar: Stanley Applebaum, *Bizarreries and Fantasies of Grandville*: 4.6, 5.3, 5.10, 5.18, 5.19, 5.20, 5.21, 5.22, 5.23.
Guys, Constantin: 9.16.
Heartfield, John, *Photomontages of the Nazi Period*: 3.1, 3.2.
Historisches Museum, Frankfurt am Main: 9.26, 9.27.
Holsten, Siegmar, *Allegorische Darstellungen des Krieges, 1870-1918*: 6.5.
International Museum of Photography at George Eastman House, Rochester, N.Y.: 5.7.
The Jewish National and University Library, Jerusalem: 1.4.
Kiersch, Gerhard ve diğ., *Berliner Alltag im dritten Reich*: 9.28, 9.34, 9.35, 9.38.
Kirchner, Gottfried, *Fortuna in der Dichtung*: 6.1, 6.2.
Klee, Paul: 4.5.
Lacis, Asja, *Revolutionär im Beruf*: 1.3.
Lewis, Martin (Fotoğraf: Jon Ries): 9.15.
Le Livre des expositions universelles: 4.3, 9.33.
Lorant, Stefan, *Sieg Heil!*: 6.8, 9.36, 9.37.

Lough, John ve Muriel Lough, *An Introduction to Nineteenth Century France*: 5.11.
Nils Ole Lund Koleksiyonu, Aarhus Üniversitesi, Danimarka: 8.3.
Miroir du monde, Paris: 9.19.
Musee Carnavalet, Paris: 0.1.
Museum of Modern Art, New York: 6.7.
Naylor, Gilian, *The Bauhaus Reassessed*: 9.11 (Victoria and Albert Museum), 9.12 (Bauhaus Arşivi).
Peterich, Eckart, *Gottinnen im Spiegel der Kunst*: 6.3, 6.4.
Pichois, Claude ve François Ruchon, *Iconographie de Baudelaire*: 6.9, 6.10, 6.11.
Piranesi, Giovanni Battista: 8.1.
Rohwolt Verlag, Berlin: 1.1, 1.2.
Russell, John, *Paris*: 9.13 (Sirot-Angel).
Schäfer, Hans Dieter, *Das gespaltene Bewusstsein*: 9.20.
Sternberger, Dolf, *Panorama, oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*: 3.4.
Taylor, Robert R., *The Word in Stone*: 9.29.
Theodor Bruggemann, Çocuk Edebiyatı Koleksiyonu, Köln Üniversitesi: 9.2., 9.3.
Victoria and Albert Museum, Londra: 5.8.
Wide World Photos: 9.1, 9.32.
v. Zglinicki, *Der Weg des Films*: 4.1

Dizin

Abramsky, Chimen, 359
Adorno, Theodor, W., 3, 22, 41, 53, 70-1, 75, 77, 85, 88, 92, 96, 141-2, 146, 166, 182, 198-9, 204, 229-30, 233, 240, 242, 251-2, 254, 270-2, 275, 291, 307-8, 320, 361, 369, 375, 407:11n, 12n, 422:21n, 23n, 424:5n, 426:32n, 442:71n, 447:155n, 452:5n, 456:97n, 457:111n, 462:209n, 465:3n, 470:5n, 473:77n, 80n, 479:180n, 186n, 483:3n, 492:147n, 157n, 494:165n, 495:3n, 497:47n
Agamben, Giorgio, 466:4n, 7n
Alegori, 31, 34-5, 71-2, 78-80, 182-225, 233, 247-50, 257, 261-6
Appleton, Thomas, 100, 429:10n
Arago, François, 153-4, 163, 445:130n
Aragon, Louis, 50-2, 181, 263, 282, 285-8, 297, 351, 425:9n, 435:132n, 484:15n, 23n, 485:26n, 34n, 38n
Arbeiter Illustrierte Zeitschrift (Resimli İşçi Dergisi), 78
aura, 151, 154, 181, 207, 217, 270-1, 283
aydınlanma, 99, 100, 152, 164, 244-5, 255, 259, 272, 277, 281, 337, 476:110n, 479:180n, 481:196n, 505:35n
aylak (*flâneur*), 69, 208, 236-7, 334
aynalar, 51, 100, 219, 253, 320

Baader, Franz von, 407:9n, 474:93n
Balzac, Honoré de, 160-1, 163, 201, 443:78n, 447:156n, 448:172n, 457:106n
barikatlar, 70, 105, 346-8
Barrows, Susanna, 423:34n
Bassewitz, Jon, 502:117n
Bataille, George, 230-1, 238
Baudelaire, Charles, 51, 67-71, 74-5, 130, 168, 183, 199-202, 204-15, 217-20, 222, 225, 229-33, 236-8, 244, 247-9, 252, 264, 277, 303, 311, 317-8, 332-4, 432:83n, 437:160n, 165n, 456:104n, 457:106n, 107n, 118n, 119n, 458:135n, 136n, 459:148n, 163n, 460:167n, 168n, 461:188n, 189n, 205n, 463:259n, 505:35n
Bauhaus, 321, 325, 327
Benjamin, Stefan, 363, 406:2n
Benjamin, Walter, eserleri,
  Pasajlar projesi (*Passagen-Werk*) sunumları, 21, 67-8, 70-2, 75, 116, 118, 128, 131, 134-6, 138, 141-2, 144-5, 186, 198, 230, 233, 241-2, 264, 271, 275, 307-8, 421:1n, 422:21n, 439:27n
  Sanateseri denemesi ("Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit"), 71, 75, 144, 337, 354, 421:1n, 439:32n, 441:66n, 445:122n, 449:188n
  "Üretici Olarak Yazar" ("Der Autor als Produzent"), 157, 349, 428:9n, 449:144n, 450:155n
  Baudelaire "kitabı", 66-8, 71, 230-3, 238, 317, 459:98n, 460:106n, 461:128n, 462:145n, 468:1n, 469:7n, 11n, 470:12n, 17n, 472:41n, 495:153n
  Baudelaire denemeleri (Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i – "Das Paris des Second Empire bei Baudelaire" ve Baudelaire'deki Bazı Motifler Üzerine – "Uber einige Motive bei Baudelaire"), 66, 71, 229, 230, 421:1n

Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk (*Berliner Kindheit um 1900*), 56-7, 66, 305, 495:152n
Berlin Kroniği (*Berliner Chronik*), 56-7, 66
"Central Park" ("Zentralpark"), 41, 233, 421:1n
Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı (*Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*), 237, 410:13n
"Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi" ("Eduard Fuchs: der Sammler und der Historiker"), 316, 421:1n
"Franz Kafka" ("Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages"), 66, 271, 300, 304, 424:1n, 492:109n, 110n
"Goethe", 50
"Moskova" ("Moskau"), 45-9, 66
Moskova Günlüğü (*Moskauer Tagebuch*), 42, 49
"Napoli" ("Neapel"), 43-4, 66
Tek Yönlü Yol (*Einbahnstrasse*), 32-7, 39, 66, 82, 318, 365, 410:14n, 415:64n, 416:71n, 476:73n, 447:155n
Proust denemesi ("Zum Bilde Proust"), 421:1n
Radyo yayınları, 52-5, 419:63n, 67n, 421:4n
"Hikâye Anlatıcısı" ("Der Erzähler"), 66, 302, 365, 488:91n
Gerçeküstücülük denemesi ("Der Sürrealismus: Die letzte Aufnahme der europäischen Intelligenz"), 52, 286-8, 299
Tarih Tezleri ("Über den Begriff der Geschichte"), 66, 99, 241, 267, 272-3, 278, 316, 362, 365, 421:1n, 479:171n, 179n, 495:3n, 500:99n
Trauerspiel incelemesi (*Alman Trajik Dramasının Kökeni – Ursprung des deutschen Trauerspiels*), 24-5, 31-8, 71, 75, 77, 91, 182, 187-9, 196, 198-200, 234, 236, 245, 250, 253-4, 261. 263, 289, 413:67n, 414:74n, 79n, 89n, 91n, 423:32n, 33n, 428:59n. 469:34n
benzin istasyonu (~ deposu), 34, 263, 283, 286, 489:95n
Beraud, Henri, 334
Bismarck, Otto von, 356, 496:32n
Blanqui, Auguste, 71, 75, 126-8, 219-20, 233, 365, 435:120n, 437:158n, 173n, 438:181n, 464:275n, 468:27n
Bloch, Ernst, 22, 24, 29, 39-40, 134-5, 255, 276, 305
Blossfeldt, Karl, 178-80, 451:230n
Blum, Léon, 334, 342, 348-50, 352, 496:32n, 503:125n
Bolşevik Devrimi, 28, 46-7
Bracquemond, Félix-Joseph-Auguste, 220, 222-3
Brecht, Bertolt, 22, 31, 41, 53, 70, 78, 170, 240, 251-2, 271, 311, 356, 411:48n, 415:67n, 68n, 421:11n, 431:49n, 465:3n, 470:5n, 475:179n, 575:179n, 494:177n, 495:12n, 501:110n
Breton, André, 51, 52, 263, 321, 351, 397
Buber, Martin, 45, 409:22n
Bülow, Christiane von, 410:40n
Bürger, Peter, 249-52, 425:10n, 473:62n

can sıkıntısı, 51, 67, 69, 116, 124-6, 147, 323
cehennem, Barok ~ anlayışı, 195-6, 209; ~ olarak 19. yüzyıl, 67, 71, 75, 116-7, 119, 122-3, 141, 195-6, 308, 468:27n
Chaplin, Charlie, 296
Chateaubriand, François-René de, 160
Chevalier, Michel, 110, 431:64n
Cohen, Hermann, 32, 407:9n
Cohn (Radt), Jula, 50, 417:42n
Courbet, Gustav, 210, 447:161n, 504:136n
Croce, Benedetto, 407:10n
Cruezer, Friedrich, 261

çocukluk, 35, 56-7, 288-93, 300-9

da Vinci, Leonardo, 270, 443:78n
Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, 70, 445:119n, 467:17n, 468:18n
Dante (Durante Alighieri), 151, 200, 323,

456:102n
Darwin, Charles, 76-7, 86, 425:16n
Daumier, Honoré, 69, 168- 70, 283, 424: 8n, 450:214n
dekonstrüksiyon, 367
demir konstrüksiyon, 51, 66-7, 69, 135, 150, 152, 335-6, 373, 413:64n
demiryolları, 51, 69, 109-11, 131, 147, 163, 439:24n, 443:84n, 449:194n
devrimci pedagoji 31, 257, 316
Diderot, Denis, 248
dil teorisi, 29-30, 77-8, 124, 143, 193, 195, 254, 260, 264, 289-94, 410: 40n, 436:152n, 486:53n, 488:76n, 494 (165n)
diorama, 70, 151, 485:40n
Disney, Walt, 337, 368, 499:76n, 77n
Dışavurumculuk, bkz. Ekspresyonizm.
diyalektik imge, 51, 74, 85, 92, 141, 147, 189, 198-9, 233-5, 238-9, 243-6, 252,258, 266, 270, 275-6, 287, 308, 318-9, 366-7, 426:32n, 466:10n, 468:29n, 490:125n, 491:136n
diyalektik peri masalı sahnesi (*dialektische Feen*), 50, 52, 67, 71, 103, 110, 138, 297, 300-3, 306-8, 337, 365, 488:91n, 489:110n, 505:25n
Doğa Tarihi (*Naturgeschichte*), 74, 76-96, 99, 128, 142, 182, 199, 235, 243
Dumas, Alexandre, 159, 161, 447:159n
Dupont, Pierre, 318
dünya fuarları, 51, 70, 103-10, 150, 311, 351, 354, 368, 381, 385, 430:33n, 503:135n
Dürer, Albrecht, 191, 193-4, 376

ebedi tekrar, 116, 127-9, 219, 230, 265, 402, 434:112n, 437:180n, 438:181n, 464:276n
Ebert, Friedrich, 78, 80
edebiyat teorisi, 72, 246-52, 336, 472: 61n
Ekspresyonizm (Dışavurumculuk), 31, 250, 411:48n
Eluard, Paul, 351
Empresyonizm (İzlenimcilik), 155, 297
Engels, Friedrich, 106, 125, 431:52n, 470:17n, 501:111n
Espagne, Michael, 230, 233-4, 238
estetik, 31, 46, 53, 119, 145-7, 166-8, 182, 189, 200, 248-9, 251, 311, 331
Evenson, Nora, 373r, 423:34n, 429:10n
Eyfel Kulesi, 21, 94-5, 103, 151, 283, 323, 356-7, 430:33n, 450:206n

Fabien, Jacques, 337
fahişe, fahişelik, 51, 58, 67, 69, 121, 124, 198, 206-8, 214, 331, 373, 435: 131n, 132n, 459:147n, 471:46n
fantazmagori, 74, 100-3, 105, 107, 111-2, 115, 117, 123, 126-8, 140, 142, 161, 164, 181, 198, 201, 205-6, 219, 235-6, 270, 275, 298, 311, 321, 341, 429:15n
faşizm, 54-5, 78, 124, 331, 337, 340-1, 347-8, 350, 365, 415:14n, 449:188n, 483:3n, 498:55n, 500:94n, 99n
felaket, 113-6, 126, 189, 197, 225, 365, 403
Fichte, Johann Gottlieb, 80
film, 41, 66, 101, 276, 368, 381
fosil, 9, 57, 74, 76, 83-5, 182-3, 235-6
fotoğraf, 51, 66, 69, 78, 86, 131, 145, 151-7, 164-5, 178, 180, 276, 281-2, 334, 425:8n, 9n, 426:36n, 39n, 445: 122n, 131-2n, 446:138n, 143-5n
Fourier, Charles, 67, 69, 70, 130, 138-40, 230, 233, 236, 303, 332-3, 336-7, 342, 349, 352, 365, 368, 432:89n, 438:8n, 440:43n, 451:229n, 497:50n, 498:54n, 499:72n, 78n, 500:99n
Frankfurt (Johann Wolfgang von Goethe) Üniversitesi, 24, 39, 77, 199, 363, 414:91n, 485:43n
Frankfurt Okulu, bkz. Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü.
Frankfurter Zeitung, 44, 52, 424:2n
Freud, Sigmund, 279, 308-11
Freund, Gisèle, 445: 127n, 130n, 132n
Friedrich, Hugo, 248, 261
Fromm, Erich, 362, 493:159n
Fuchs, Eduard, 66, 316, 421:1n, 433:97n
Fütürizm, 166

Gautier, Théophile, 163
gazetecilik, 40, 145, 157, 164

geçicilik, 36-9, 44-5, 85, 88, 116, 118, 120, 128, 140-1, 150, 168, 181, 183, 186, 189-91, 196, 235, 237, 242, 286, 397, 484:15n
Geist, Johann Friedrich, 420:81n, 443:82n
Gerçeküstücülük, 21, 50-2, 66, 173, 248-9, 252, 263, 279, 282-3, 285-8, 297, 299, 302, 321, 351, 417:47n, 477:145n, 489:109n, 494:165n
Giedion, Sigfried, 53, 103, 147, 298, 319
Goethe, Johann Wolfgang von, 25, 45, 50, 90-2, 95, 188, 417:44n, 418:58n, 471:23n
Gramsci, Antonio, 317
Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard), 51, 67, 69-70, 120, 139, 158, 173-8, 180, 230, 232, 236, 283, 389, 434:113n, 451:226n, 495:77n
Gropius, Walter, 34, 321, 325, 497:36n
Gurland, Henny, 360-2
Gurland, Joseph (José), 360-3
günah, kader olarak, 123-4, 195, 200, 259, 264-5
Güzel Sanatlar Okulu (*l'Ecole des beaux arts*), 146-7, 164

Habermas, Jürgen, 15, 273, 274, 276, 481:196n
halk cephesi (*front populaire*), 348-50, 352, 502:117n
Haman, Johan Georg, 263
Hansen, Miriam, 15, 482:215n
haşhaş, 51, 204, 244, 263, 418:52n, 450:202n
hatıralık eşya, 51, 212, 461:205n, 462:207n
Haussmann, Georges-Eugène, Baron, 51, 69-70, 107, 109-11, 115-6, 120, 122, 124, 128, 201, 230, 232, 236, 341-2, 345-8, 356, 431:52n, 436:158n, 501:110n
hava durumu, 51, 111, 125
Heartfield. John, 78-81, 85, 424:8n, 425:9n, 10n
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 25, 29, 54, 85, 88, 167, 173, 182, 234, 243, 256, 299, 300, 410:35n, 485:107n, 496:14n
Heidegger, Martin, 19, 22, 36, 51, 77, 405:4n, 407:9n, 419:68n
Hessel, Franz, 50, 55-7, 67, 333, 417:46n, 418:48n
Hindenberg, Paul von, 78, 80
Hitler, Adolph, 41, 54, 78, 80, 270, 273, 336, 342-4, 350, 354-8, 363, 425:9n, 495:89n, 500:96n, 97n, 503:123n
hiyeroglifler, 193, 207, 454:52n
Hofmannsthal, Hugo von, 50, 417:45n, 47n, 433:90n
Horkheimer, Max, 41, 70, 92, 231-3, 361, 407:11n, 422:21n, 423:2n, 470:6n, 480:181n, 483:3n, 491:136n
Hosemann, Theodor, 53
Hugo, Victor, 69, 109, 138, 160-1, 163, 206, 248, 318, 336, 444:99n, 448:169n, 170n, 182n, 458:134n, 503:135n
Husserl, Edmund, 407:9n

ışıklandırma, 51, 83, 100, 131, 331, 337
Ivernel, Philippe, 502:117n

iç mekân, 34, 51, 56, 84, 200, 236, 254, 300, 332, 395
ilahiyat, teoloji, 22, 28-30, 97-8, 100, 124, 173, 195-8, 255-9, 264-6, 269-78, 308, 368, 442:69n, 474:90n, 475:102n, 477:136n, 481:188n, 195n, 196n, 492:143n
ilerleme, 74, 80, 86, 88, 97-129, 144, 201, 219, 242-4, 259, 268, 277, 289, 291, 300-1, 310-1, 317-8, 429:9n, 431:62n, 438:181n, 471:24n, 476:110n, 503:129n
İspanya iç savaşı, 346, 503:120n
istek imgesi, 74, 130, 134-41, 167, 181, 204-5, 235-6, 307, 311, 368
iz, bkz. fosil.
İzlenimcilik, bkz. Empresyonizm.

Jacobs, Carol, 505:34n
Jauss, Hans Robert, 247-50, 265, 472:61n
Jennings, Michael, 410:40n
Jugendbewegung, 28, 418:58n

Jugendstil, 51, 69, 119, 131, 166, 246, 299, 450:204n
Jung, Carl Gustav, 69, 89, 301, 305, 340, 482:209n, 491:136n, 494:165n

Kabala, 40, 254-63, 274, 475:100n, 104n, 476:117n, 119n, 122n, 477:136n, 479:180n
Kafka, Franz, 66, 80, 271, 300, 304, 314, 466:6n, 485:110n
Kambas, Chryssoula, 501:108n, 502:118n
Kant, Immanuel, 25, 28
Karplus (Adorno), Gretel, 41, 89, 141, 240-2, 307, 470:6n, 501:110n
Kelly, Alfred, 425:13n
Kierkegaard, Søren, 199, 426:32n, 456:94n, 462:209n, 464:272n
Kirchner, Gottfried, 452:15n
kitle kültürü, 13, 20, 142, 150, 155, 164, 181, 279-314, 334, 341, 364, 445:133n
kitsch, 51, 288, 299
Klages, Ludwig, 88, 407:9n, 426:40n, 491:136n
Klee, Paul, 113-4, 487:63n
koleksiyoncu, 51, 56, 67, 69, 71, 84, 212, 236, 266, 316, 380
kolektif bilinçdışı, 74, 137, 139, 269, 272, 300, 301, 309
Komünist Parti, 27, 31, 48, 51, 348, 349, 416:32n, 34n, 446:147n, 495:10n, 498:55n, 502:120n
komünizm, 28, 30, 32, 449:188n, 500:98n
Korsch, Karl, 53, 470:19n, 478:169n
kök-imge, 137-8, 270
kök-olgu, 19, 74-5, 90-5, 235, 243, 380, 471:23n
kök-tarih, 65, 74-5, 83, 116, 134, 167, 235, 241-3, 264, 301, 306-7
Kracauer, Siegfried, 22, 53, 407:11n, 442:71n
Kraus, Karl, 66, 412:64n, 466:6n
Krise und Kultur (Kriz ve Kültür), 53
Krull, Germaine, 427: 50n
kumarbaz (kumar), 67, 123-5, 236, 253, 265, 275, 436:155n, 437:168n
kurtuluş (*Rettung*), 30, 163, 168, 196-8, 255-69, 273, 277, 365, 475:93n, 476:116n, 505:25n
kutular, kılıflar, 51, 235, 323
kübizm, 155, 428:68n
kültür devrimi, 47, 144-67, 321-31

Labrouste, Henri, 148-9
Lacis, Asja, 27-8, 30-1, 36-8, 40-1, 43-5, 48-9, 53-4, 78, 410:31n, 411:47n, 48n, 412:49n, 414:88n, 415:14n, 416:38n, 470:6n
Lamartine, Alphonse de, 124, 160-1, 163, 349, 448:169n, 174n, 176n
Langlois, Hyacinthe, 220
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret), 170-2, 321, 324, 329, 331, 333, 341, 345-6, 368, 384, 385, 499:90n
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 32
Lenin, V. I., 30, 39, 46, 217, 229, 252, 273, 356, 416:23n, 478:147n
Leon, Moses de, 263, 349
Lieb, Fritz, 502:114n, 118n, 120n
Liebknecht, Karl, 28
Literarische Welt (Edebi Dünya), 52
Lotze, Hermann, 268, 277
Louis-Philippe, Kral, 432:81n, 468:28n
Löwenthal, Leo, 15, 407:11n, 474:93n, 480:181n
Löwy, Michael, 474:93n, 481:195n
Lukács, Georg, 53, 88, 182, 199, 255-6, 409:28n, 427:41n, 42n, 452:5n, 482:205n
Lunaçarski, Anatoly, 417:44n
Luria, Isaac, 260, 477:136n
Luther, Martin, 255

Mallarmé, Stéphane, 246, 248
Man, Paul de, 248-9, 255, 472:61n, 480:186n
manken, 121
Marcuse, Herbert, 53, 407:11n, 480:181n
Marksist teori, 25, 28-30, 43, 145-6, 241-2, 247-8, 255-7, 262, 271, 273-5, 308, 316, 366, 412:64n, 425:13n, 450:206n, 470:19n, 475:102n
Marx, Karl, 29, 51, 69, 71, 82, 100, 106, 112, 134-6, 141-4, 146, 152, 167,

173, 202, 204, 207, 255, 264, 268, 272-3, 279, 283, 308-9, 312, 316, 336, 380, 393, 425:16n, 427:42n, 43n, 440:43n, 441:58n, 442:72n, 443:74n, 445:197n, 452:5n, 459: 147n, 474:92n, 479:171n, 172n, 486:55n, 496:14n, 499:78n
Mehring, Franz, 316
Melot, Michel, 427:48n
Menninghaus, Winfried, 410:40n, 477: 139n
mesihçilik, 255-6, 259-60, 267-73, 474: 93n, 477:136n, 479:171n, 480: 181n, 186n
meta, diyalektik imge olarak, 234-5, 245-6; fetiş olarak, 40, 57, 101, 117, 121, 140-1, 165, 173, 183, 202, 204, 207, 275, 282-3, 311, 321, 452:5n, 457: 111n, 468:29n, 471:46n; poetik nesne olarak, 233
metrolar, 21, 34, 51, 122
Meyron, Charles, 116, 432:83n
Michelet, Jules, 134, 141, 437:161n
Miki Fare, 337, 381, 484:15n, 499:76n, 78n
Miller, Michael, 55, 423:34n
mimari 34, 51, 57, 95, 131, 134, 145-7, 150-2, 164-5, 168, 170, 181, 187, 280, 282, 287, 298-9, 310, 319, 385, 393, 413:68n, 422:23n, 431:56n, 440:42n, 443:80n, 444:99n, 484: 25n, 490:111n, 497:36n, 46n, 47n, 500:97n
mimesis, 248, 290, 293-4
mit, 54, 74, 80, 85, 97-8, 115, 128-9, 131, 245, 275, 300-1, 412:64n
moda, 32, 34, 37, 39-40, 51, 58, 67-8, 74-6, 83-4, 89, 102-3, 111-2, 115-21, 123-5, 128, 130, 134, 136, 139, 144, 157, 159-60, 165-6, 173, 181, 188, 204, 214, 219, 257, 265, 282, 287-8, 299, 301, 304, 306, 311, 313, 320-1, 331, 334, 368, 375, 385, 391, 426: 39n, 432:89n, 433:90n, 96n, 97n, 434:101n, 104n, 112n, 435:120n, 130n. 132n, 446:144n, 490:111n, 497:47n, 503:122n
modernizm, 151, 170, 249, 387, 505:35n
modernlik, 19, 74, 88-9, 112, 115-7, 119, 123, 128-9, 186, 202, 234, 248, 253, 275, 279, 306, 364, 384-5, 483:3n, 4n
Mommsen, Wolfgang, 483:1n
montaj, 40, 78, 82, 85-6, 88, 92-6, 182-3, 186, 229-30, 242, 246, 250-2, 295, 425:8n, 457:115n, 488:91n
Moses, Robert, 263, 342, 500:95n
mumdan figürler, 51, 115, 151, 253, 298, 397
Musevilik, Yahudilik, 26, 30, 255, 257, 259, 262, 267, 270, 363, 406:2n, 408:21n, 411:45n, 471:23n, 477: 136n, 500:97n, 503:123n
Musil, Robert, 53

mühendislik, 122, 146-7, 150
Münzer, Thomas, 255
müzik, 276, 280, 442:71n, 497:47n
Nadar (Félix Tournachon), 153
Napolyon, I. (Bonaparte), 130, 342
Napolyon, III. (Louis Bonaparte), 336, 354, 356
Nasyonal Sosyalizm, 80; ayrıca bkz. faşizm.
Nazi-Sovyet Saldırmazlık Anlaşması, 478:150n
Neoklasisizm 206, 282, 354
Nietzsche, Friedrich, 26, 127, 219, 297, 310, 418:58n, 437:174n, 438:181n, 505:35n

Olimpiyat oyunları, 354

panorama, 51, 69, 86, 101-2, 151-2, 165, 298, 370, 424:2n, 426:36n, 467: 17n, 468:18n
pasajlar, 19-20, 50-1, 55-61, 67-8, 70, 83-4, 93-4, 101-5, 111, 115, 121-3, 128, 130-1, 147, 151, 165, 181, 245, 298-300, 304-6, 320-1, 332, 336, 356, 368, 370-1
perspektif, 51, 85, 109. 111, 367, 431:57n
Piaget, Jean, 289-90, 486:52-3n, 488:76n
Piranesi, Giovanni Battista, 280r, 483:2n
Piscator, Erwin, 31, 53, 78
Platon, 32, 90, 95, 160, 254

Plehanov, Georgi, 106, 430:44n
Politeknik Okulu (*l'Ecole polytechnique*), 70, 146-7, 164, 443:76n, 78n, 449:197n
Pollak (Benjamin), Dora, 24, 36r, 38, 41, 406:2n, 417:38n
Pollock, Fritz, 240
postmodernizm, 72, 246, 382-7, 505:35n
Proust, Marcel, 50, 51, 56-7, 66, 219, 279, 304, 306, 426:18n, 466:6n, 473:80n, 490:125n
Purdy, Daniel, 16, 410:40n

Rabinbach, Anson, 408:21n, 474:93n
Range, Florens Christian, 407:9n
Ranke, Leopold von, 242, 428:3n
Redon, Odilon, 51
Reich, Bernhard, 48-9, 53, 78, 336, 342, 414:86n, 416:38n
Reik, Theodor, 494:165n
Reinhardt, Max, 78
reklamcılık, 105, 155, 160, 165, 173, 180, 207, 282, 295, 299, 334-6, 377
Riazanov, David, 106, 430:43n
Rickert, Heinrich, 407:9n
Riefenstahl, Leni, 354
Rimbaud, Arthur, 248, 297
Roberts, Julian, 406:15n
Romantizm, 272, 318
Roosevelt, Franklin, 342, 349, 503:125n
Rops, Félicien, 222, 224
Rosenzweig, Franz, 407:9n
Rousseau, Emile, 318
rüya âlemi, 55, 71, 165, 279, 287, 298, 302, 306-7, 358, 370, 426:36n
rüya evi, 51, 69, 165, 489:93n, 97n
rüya imgesi, 51, 57, 71, 134, 141, 164, 181, 287, 299, 300, 308, 365, 488:91n, 498:54n
rüya, kolektif, 137, 298, 307-10, 312-3, 484:15n, 489:97n
Rychner, Max, 254

Sabetaycılık, 40, 258-62
Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, Comte de, 51, 69, 110, 112, 138, 140, 141, 212, 310, 342, 350, 351, 352, 368
Saint-Simonculuk, 350, 500:94n
Salengro, Roger, 334
Scheler, Max, 32
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 281, 483:9n, 484:13n, 485:32n
Schiller-Lerg, Sabine, 419:63n
Scholem, Gershom, 20, 22, 24-30, 37-40, 54-5, 57, 70, 236, 254-5, 257-62, 266, 271, 289-90, 313, 360, 363, 406:2n, 6n, 407:9n, 408:21n, 409:22n, 410:32n, 412:64n, 418:54n, 475:102n, 476:117n, 477:136n, 493:164n, 494:165n
Schoonovius, Florentius, 186
Scribe, Eugène, 158, 159
sembol, 35-6, 47, 90, 95, 134, 136, 138, 140-2, 187-90, 235-6, 258, 261-3, 266, 281-2, 301-2, 413:71n, 477:127n, 483:9n
Sevi, Sabetay, 258-62, 477:136n
Sheerbart, Paul, 497:36n
Simmel, Georg, 90-1, 433:97n, 451:229
sinirsel güçlendirme, 137, 319
siyonizm, 27, 406:1n, 408:21n, 409:22n
Smith, Gary, 406:5n
sokaklar (Paris), 51, 69, 70, 107, 109, 125, 208-9, 333, 345, 375, 435:137n, 467:17n
Sosyal Darvinizm, 76-7, 80
Sosyal Demokrat Parti, 28, 80, 316, 409:30n, 420:71n, 500:99n
Sovyet kültürü, 27, 30, 48
Speer, Albrecht, 342, 344, 352, 355-6, 500:96n
Stalin, Joseph, 273, 478:150n, 496:32n
Sternberger, Dolf, 77, 86, 423:2n
Stierle, Karlheinz, 248
Strauss, Ludwig, 408:21n
Sue, Eugène, 51, 160, 448:172n
Sürrealizm, bkz. Gerçeküstücülük.

şehircilik, 107-9, 368, 384
şimdi-zaman (*Jetztzeit*), 51, 243, 267, 269, 273, 276, 367

tanımanın şimdisi (*Jetzt der Erkennbarkeit*), 243, 422:26n
tarih teorisi, 73-4, 77, 98, 241-6, 265-71,

273, 331, 366-7
teoloji, bkz. ilahiyat.
Tiedemann, Rolf, 16, 21, 92, 95, 198, 272-3, 316, 363, 405:14n, 427:50n, 466:7n, 481:188n, 504:7n
Tikkun, 260, 265
Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü (Institut für Sozialforschung), 22, 41, 230, 241
toz, 67, 75, 115, 245, 253, 313, 422:17n, 432:76-8n, 81n
Troçki, Leon, 348-9
Turgot, Anne-Robert-Jacques, 277, 471:33n

Uluslararası İşçi Derneği, 106
uyanma, 52, 54, 56-7, 140, 165, 235-6, 282, 287-8, 298-9, 302, 307, 314, 332, 366

ütopya, 106-7, 115, 130, 134-9, 145, 167, 181, 259, 262, 267, 303-4, 310, 365-6, 368, 387, 440:43n, 491:136n, 500:99n

Valéry, Paul, 291, 417:47n, 466:6n

Wagner, Richard, 281, 484:10n
Weber, Max, 279, 290, 483:1n, 3n, 4n
Weimar Cumhuriyeti, 22, 52, 78, 80
Werner, Michael, 230, 233-4, 238, 354, 466:11n, 12n, 14n, 468:29n
Wiertz, Antoine Joseph, 51, 152, 424:8n, 445:12n
Wiesenthal, Liselotte, 455:64n, 68n
Williams, Rosalind, 423:34n
Witte, Bernd, 412:64n, 419:61n
Wohlfarth, Irving, 16, 469:36n, 480:186n, 488:91n
Wolin, Richard, 274, 482:204n, 205n

yapıbozum, bkz. dekonstrüksiyon.
yeraltı mezarları, 21, 51, 122, 153
yıkıntı, 35, 43, 75, 113, 181-225, 235-6, 242, 397, 413:68n, 415:10n, 452:15n, 453:26n

Zohar, 263, 476:122n
Zola, Emil, 108, 181, 451:3n

METİS YAYINLARI

Susan Buck-Morss

RÜYA ÂLEMİ VE FELAKET

Doğu'da ve Batı'da Kitlesel Ütopyanın Tarihe Karışması

Çeviren: Tuncay Birkan

Yirminci yüzyılın kitlesel ütopyaları başarısız oldu. Bu ütopyalara bağlanmış rüyalar, hayaller de öyle. Yeni yüzyılın başlangıcında, sanayi üretiminin maddi kıtlığı aşmayı sağlayarak herkese mutluluk ve refah getireceği inancının yerinde yeller esiyor. Gezegenin bu süreçte uğradığı tahribatın ayan beyan ortaya çıkması ve sosyalizmin yenilgisi kolektif bir ütopya hayalini itibarsızlaştırdı. Artık ütopya sadece özel hayat içinde mazur görülebiliyor, kolektif mutluluk kavramı ezici bir çoğunluğa hiçbir anlam ifade etmez oldu.

Buck-Morss, Walter Benjamin'den aldığı "rüya âlemi" kavramını hem kolektif bir zihin durumunun şiirsel bir tasviri hem de analitik bir kavram olarak kullanarak, çöküş de denebilecek bu dönüşümün izlerini sürüyor. Yerleşik totalitarizm/demokrasi karşıtlığını reddedip Doğu ve Batı bloklarının rüya âlemleri arasındaki tekinsiz benzerliklerin altını çiziyor, sosyalist tahayyülün kapitalizminkine fazla sadık kaldığı için başarısız olduğunu gösteriyor. Bunu da geleneksel akademik metinlerin yaptığı gibi baştan sona kesintisiz akıp giden bir argüman geliştirerek değil, son derece deneysel bir tavır benimseyerek yapıyor: Yine Benjamin'in icadı olan "diyalektik imgeler" kavramını yaratıcı bir biçimde uygulamaya koyarak, 20. yüzyılın kitle ütopyasını, ilk bakışta önemsizmiş gibi görünen küçük görsel ayrıntılardan, tarihin büyük anlatısı içinde pek de bir yere oturtulamayan anekdot parçalarından hareketle, kitle kültürünün görsel enkazını eşeleyerek sorguluyor.

METİS YAYINLARI

Walter Benjamin

MOSKOVA GÜNLÜĞÜ

Hazırlayan: Cemal Ener

Walter Benjamin 1926 yılı sonunda, kısa bir tatil aşkı yaşamış olduğu Bolşevik aktris ve eğitimci Asja Lacis'in bir ruhsal rahatsızlık geçirdiği haberi üzerine, yaklaşık iki ay kalacağı Moskova'ya gitti. Sovyet kültürel politikasında Stalinizasyonun başladığı bir dönemdi bu; herşey yeniden yapılanıyordu, "kamusal yaşamın gerilimleri öylesine büyüktü ki, özel yaşam tamamen tıkanmış" görünüyordu. Rusça bilmeyen Benjamin, dönemin tartışmalarına ancak ünlü tiyatro eleştirmeni Bernhard Reich ve Asja Lacis aracılığıyla girebiliyordu. Moskova'da Benjamin'in "Partisiz ve mesleksiz" bir serbest yazar olarak konumuna şüpheyle bakılıyordu; Reich, Lacis'in sevgisine ulaşabilmesinde karşısına güçlü bir rakip olarak çıkmıştı, üstelik Moskova buz gibiydi ve kaldırımlarda yürümek bile bir ıstıraptı...

Moskova Günlüğü Benjamin'in hayatının bu zor döneminde tuttuğu notlardan oluşuyor. Bireysel bağımsızlığını kaybetmek pahasına Komünist Parti'ye katılıp sağlam bir çerçeve kazanmakla dışarlıklı bir solcu olmanın marjinalliğine sığınmak arasında sıkışıp kalışını, dönemin Moskova'sındaki kültürel ve siyasal olayları algılayışını anlatmanın yanı sıra sokakları, müzeleri ve günlük hayatıyla yazarın Moskova'yı algılayışını içten, edebi anlatımıyla aktaran bu günlük, hem hüzünlü bir anlatı, hem de siyasi bir değerlendirme kitabı olarak okunabilir.

Susan Buck-Morss

Görmenin Diyalektiği

Görmenin Diyalektiği, farklı amaçlarla yapılacak okumalara cevap verebilecek bir kitap: Öncelikle Walter Benjamin ve onun tamamlanmamış Pasajlar Çalışması üzerine kapsamlı bir düşünsel biyografi. Susan Buck-Morss, Benjamin'in bitmemiş projesini tamamlayıp kitap haline getirmek istercesine onun gözüne yerleşiyor, Pasajlar dosyalarına düştüğü bütün o not ve fragmanlarla Benjamin bize tam olarak ne demek istiyordu, bunu araştırıyor.

İkinci bir okuma ise, 19. ve 20. yüzyıl boyunca, kapitalistleşmenin getirdiği temel nitelikteki kültürel dönüşümleri ve bunların nasıl olup da bugün yaşadığımız dünyayı ortaya çıkardığını anlayabilmek için Benjamin'in kavramlarını takip etmek olacaktır. Böyle bir düşünsel ve sosyal tarihi kesen ve besleyen çok sayıda eksen var kitapta: İlerleme fikri, kapitalizmin ve modernizmin çekirdek başkentleri, ilk dünya fuarları, mimarlık, fosil, fetiş, istek imgeleri, yıkıntılar, kolektif rüyalar, metalaşma, Avrupa faşizmi, mitik tarih ve doğa algılaması.

Ve nihayet görme üstüne bir kitap: Nasıl "görebiliriz"? Benjamin'in görüsünü çağdaşlarından ayıran neydi? Onun "görme biçimini", o denli etkilendiği diğer Marksistlerden, ilahiyatçılardan, Hıristiyan ve Yahudi "kurtuluşçular"dan farklı kılan neydi?

Benjamin'in, ve ardından Buck-Morss'un onu takip ederek bu kitapla çok iyi bir örneğini verdiği yönteminin (geçmişe ve geçmişin zamanla atık haline gelmiş nesne ve imgelerine bugün için taşıdıkları devrimci imkânlar açısından bakmanın) Türkçe okuyup yazanlar için de esinleyici olacağını düşünüyoruz.

Metis Edebiyatdışı
ISBN-13: 978-975-342-692-3

Metis Yayınları
www.metiskitap.com