



## Walter Benjamin'de Dönüştürücü bir Güç olarak Tarihsel Eleştiri

*Historical Criticism as a Transformative Power in Walter Benjamin's Thought*

### Makale Bilgisi

Gönderildiği Tarih: 18.10.2017  
Kabul Edildiği Tarih: 20.01.2018  
Yayınlandığı Tarih: 14.02.2018

### Article Info

Date submitted: 18th October 2017  
Date accepted: 20th January 2018  
Date published: 14th February 2017

### Emrah AKDENİZ

Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü  
[ekdeniz@yyu.edu.tr](mailto:ekdeniz@yyu.edu.tr)

### Öz

*Walter Benjamin'in, bir tarih felsefecisi olmamasına rağmen, düşüncesinin temelini köktenci bir tarih anlayışı ve eleştirisi oluşturur. Benjamin'in, içinde yaşadığı çağı kavramaya ve dönüştürmeye dönük eleştirisi, onun son derece özgün görünen, alegorik dünya kavrayışı ve mesiyani dil anlayışları bağlamında gerçekleşir. Tarih eleştirisi, teknoloji ve ilerleme gibi ana motiflerin zamanı homojenleştirerek çağı cehenneme çeviren etkisine yönelerek tarihin akışında devrimci bir anı uyandırmaya çalışır. Bu bağlamda düşünürde ve onun eleştirel misyonunda dile gelen ya da açığa çıkan, yeniden yorumlayıcı ve kurtarıcı bir gücün harekete geçirilmeyi bekleyen olanağıdır. Bu çalışma Benjamin'in eleştirel anlayışını onun dil ve alegorik dünya kavrayışı bağlamında nasıl ele aldığını ana hatlarıyla serimlemeye çalışacaktır.*

**Anahtar Sözcükler:** Tarih eleştirisi, Alegorik dünya kavrayışı, Kurtarıcı güç, Teknoloji

### Abstract

*The essential point of Walter Benjamin's philosophy; although he was not a competent about the philosophy of history especially, is a radical concept of history and an attempt of critique about the common concept of history. His critique that is consist of trying to understand and change the modern epoch which he found himself was realized by an allegorical world of view and a messianic concept of language that seems original or authentic considerably. The critique of history that going towards the effect of the main points of the modern world, like technology and progress that make the epoch a kind of hell by homogenizing it, tries to awake a revolutionary moment in the course of history. In this context, the result of his thought is about the potentiality, that is re-interpretative and re-redemptive power of which, that expect to be activated. In this paper, it will try to explicate with the main lines Benjamin's concept of critique in the context of his concept of language and allegorical world.*

**Key Words:** Critique of history, The concept of Allegorical world, Redemptive power, Technology

### Giriş

Eleştiriye bağımsız, dönüştürücü bir güç atfederek sanatı ve tarihi alışılmışın dışında bir tutumla ele almasıyla 20. yüzyılın en etkili eleştirmen ve kuramcılarında birisi olduğunu gösteren W. Benjamin'in düşünsel arka planını, görünüşte birbiriyle ilgisi olmayan birçok düşünce ve akım oluşturur; doğup büyüdüğü zaman diliminin 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişi oluşturan son derece çalkantılı bir döneme karşılık gelmesi, ölümüne değin içinde yaşadığı kültürel ortamlarda hem Yahudi hem de Alman olmanın getirdiği ikili durumun yükünü taşımış olması, I. Dünya savaşının dehşetine yakından tanıklık etmiş ve sürgünlerle gelen sıkıntıları yaşamış bir Avrupa vatandaşı olması, Avrupa'nın sanatsal ve düşünsel bakımdan en hareketli olduğu dönemlerden birinin açık etkilerine maruz kalması gibi sayılabilecek daha birçok gerekçe Benjamin'in kuramsal ve eleştirel alanlardaki birikimini ve eğilimini etkilemiştir. Benjamin'in düşünsel art alanında, ana çizgileriyle düşünülecek olursa, *neo-romantizm, anarşizm, sosyalizm, Marksizm, Yahudi mesiyанизmi, sürrealizm, tinsel devrim ideali, tarihsel maddecilik* gibi birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılan, bağdaşması zor birçok düşünce ve akım yanyana gelerek



kaynaşmıştır. Öyle ki bu denli eklektik bir düşüncede romantizm kaynaklı kötümser bir bakışla Yahudi geleneğiyle karışmış mesiyani bir anlayış hiç zorlanmaksızın Marksizm ile birleşerek devrimci bir teoloji şeklinde boy gösterebilmiş ya da özellikle ilk gençlik yıllarında ön plana çıkan ve karşılığını organik bir dinsel cemaat anlayışında bulan tinsel devrim ideali, düşünülenin aksine hiç de çelişkili görünmeksizin rahatça, anarşizmle biraraya gelebilmiştir. Gene bu düşünce içinde anarşizmle Marksizm, amaç ve yöntem ilişkisi bağlamında birlik oluşturabilmişlerdir. Kısaca gelenek ve teknoloji, romantizm ve modernite, ahlak ve politika, geçmişin kurtarılması tasarısı ve köktenci bir özgürlük anlayışı, yıkıcı karakter ve devrimci disiplin, nesnesini koruyan kurtarıcı bir estetik ile ayırıştırıp parçalayan yıkıcı bir estetik, devrimin kurtarıcı yanı ile yıkıcı yanı gibi temel karşıtlıklar ya da heterojen temalar, aynı düşünce temelinde birleşmişlerdir. Tüm bu farklı etkilerden dolayı Benjamin'i tam anlamıyla *tutarlı bir bütünlük içinde* açıklamak, Tiedemann ya da Penosky gibi Benjamin uzmanlarının da zaman zaman vurguladıkları gibi, pek mümkün ol(a)mamaktadır; erken yaşta ölmesi, özellikle de ana yapıtı niteliğindeki *Pasajlar*'ı tamamlayamadan bırakmış olması, ölümüne yakın, düşüncesinde görülen gelişmelerin varlığı, Benjamin'i ilk dönem düşünceleriyle çelişkiler oluşturan bir düşünsel tutarsızlık görüntüsü içine sokmaktadır. Kaynaklarındaki çeşitliliğin yarattığı, tutarlı bir anlamayı zorlaştıran, tüm bu "olumsuzluklara" rağmen yine de Benjamin'in dünya görüşünü ve bu dünya görüşü bağlamında oluşturmaya çalıştığı eleştiri anlayışını, içinde barındırdığı kimi çelişkileri de göz önünde tutarak, ana hatlarıyla ele alıp betimlemek olanaksız değildir.

W. Benjamin genellikle, yaşamının sonlarında kendisine bağlanan aylık ile akademik ilgilerinin de kimi ortak temalara dayanıyor olması nedeniyle, teknik olarak Frankfurt Okuluna bağlı bir düşünür olarak ele alınsa da, aslında birçok açıdan düşünceleri bakımından bu okulun üyelerini, özellikle Adorno ve Horkheimer başta olmak üzere, etkilemiş ve kimi temel kavramlarla kullandığı motiflerde Frankfurt okulunun literatür dağarcığında etkisi azımsanmayacak ölçüdedir; işte bu nedenle Benjamin'in düşüncesinin, ayrı başına da ele alınabilecek kendine özgü, orijinal bir düşünsel renkliliğe sahip olduğunu söylemek olanaklı görünmektedir; çünkü Benjamin, her şeyden önce gerek alıntılama yöntemi ve mesiyani tarih anlayışıyla gerekse estetik alandaki görüşleriyle, bir düşünür olarak, bağımsız bir konuma ele alınmayı hak etmektedir. Bu söylenenler bağlamında bu çalışmada öncelikle Benjamin'in son derece özgün olan dil anlayışına bakılarak bu dil anlayışıyla bağlantısında Barok dönem kavrayışının "ifade biçimi" olan alegorik yapının dille ve tarihle olan ilişkisine değinilecek, buradan hareketle Benjamin'in hakikat anlayışı ve montaj yönteminin onun kurtuluşçu tarih anlayışıyla olan sıkı bağlantısı betimlenerek bu tarih anlayışında temelini bulan ilerleme ve teknoloji eleştirisinin Benjamin tarafından nasıl kuram-eylem bağlamına dâhil edildiği gösterilmeye çalışılacak ve böylece Benjamin'in eleştirel düşüncesi, anlayışımız çerçevesinde, ana hatlarıyla sergilenmiş olacaktır.

## I- Dil Anlayışı

Benjamin'in dil anlayışı, Yahudi geleneğinin içrek kanadını oluşturan Kabala'dan, özellikle de Kitab-ı Mukaddes'in Tekvin bölümünde dile getirilen yaratma dil ilişkisinin temelinde yatan ve Benjamin'in eleştirel düşüncesinin neredeyse tamamı üzerinde derin bir şekilde iz bırakan, mistik boyuttan etkiler taşımaktadır. Dolayısıyla içinden çıktığı Yahudi geleneğinden gelen ve mistik renkler taşıyan böylesi bir dil kavrayışı, Benjamin'in düşüncesinde merkezi bir yerde konumlanarak onun düşüncesini en temel hatlarıyla belirler. Bu mistik anlayış bağlamında dil, en temelde Benjamin için ne anlama gelmekte ve nasıl kavranmaktadır? Dil, Benjamin için, her şeyden önce bir tür "tinsel içeriği iletme ilkesidir... gerek canlı gerekse cansız doğada dilden bir şekilde pay almamış hiçbir şey ya da olay yoktur; çünkü tinsel içeriğini iletme herşeyi özünde vardır" (Benjamin, 2001:169). Bu bağlamda "tinsel özde iletilebilir olan, onun dilsel özüdür. O halde dil, şeylere özgü dilsel özü iletir" (Benjamin, 2001:170). Gerek şeylerin bir toplamı ve çokluğu olarak doğa, gerekse bu çoklukla ilişki içinde insan, dile sahiptir; fakat burada dikkat edilmesi gereken doğanın dilinin, insan dilinde iletilebilir sessiz, adsız bir yapıya sahip olmasıdır; insan, bu iletilebilirlik bağlantısında merkezi bir konuma sahiptir; çünkü "İnsanın dilsel özü dildir. Bu, insan kendi tinsel özünü dilinde iletir demektir. Ne var ki insan dili sözcüklerde dillenir. Yani insan kendi tinsel özünü tüm diğer şeyleri adlandırarak iletir... şeyleri adlandırmak, insanın dilsel özüdür" (Benjamin, 2001:171). Bu bağlamda "şeyler kendilerini insana iletirler yoksa şeyleri adlandırmak mümkün olmazdı" (Benjamin, 2001:172). Dolayısıyla insan dili ve şeylerin dili arasındaki



temel ayırım addır. "İnsan, tinsel özü dilin kendisi olduğu için kendisini dil aracılığıyla değil, yalnızca dilde iletir. İnsanın tinsel özü olarak dilin bu yoğun bütünselliğinin en mükemmel örneğidir ad. İnsan adlandırıcıdır; saf dilin ondan dile geldiği de buradan anlaşılır. Tüm doğa kendisini iletmediği ölçüde, kendisini dilde iletir; yani son tahlilde insanda" (Benjamin, 2001:172).

Benjamin için burada aslında büyümlü bir ilişki açığa çıkmaktadır. Şöyle ki, şeyler yapıları itibariyle temelde sese sahip değildir ve bu anlamda da dilleri yetkin değildir. Dilin saf biçim ilkesi olarak sestemden yoksun oluşu, insan diliyle şeyler arasındaki büyümlü ortaklığın maddesiz, başka bir deyişle tinsel doğasına işaret etmektedir; çünkü ses, sessiz maddenin, dile getirileşle ilgisinde dille paylaştığı ortak bir doğayı açığa çıkarır ve bu anlamda ses, tinsel olanın simgesi olmaktadır. Benjamin için, "Kitab-ı Mukaddes'in, Tanrı'nın insana nefesini üflediğini söylerken dile getirdiği de bu simgesel olgudur: Bu nefes aynı zamanda hem yaşam hem tin, hem de dildir" (Benjamin, 2001:175). Bu büyümlü bağlantı, kendini en açık biçimde *okuma* etkinliğinde gösterir. "Dünyevi ya da (astrolojide olduğu gibi) büyümlü olsun okuma: tını, şeylerin akıp gidişinde benzerliklerin parıldadığı başka bir zamansallığı paylaşabilme gücüyle donatır. Bununla birlikte böylesi aydınlanma edimleri, dilin göstergesel ve iletişimsel yanı aracılığıyla görünüşe gelen mimesisi gereksinir. Resimli bulmaca ya da yap-boz, yalnızca harflerin maddeselliği ve alfabenin büyümlü işlevi aracılığıyla görünür kılınabilir. Maddenin ve tının bu büyümlü birleşimi, içinde okuyucunun konakladığı ya da kelimenin tam anlamıyla oturduğu bir duruma, benzerliğin sözcüklerle sağlandığı bir dünyaya karşılık gelir" (Hansen, 2004:69). Aslında burada söz konusu olan "geçip giden benzerlik görüntüsünün bir anımsama karakterine, yani dağılıp gitmeye eğilimli olmaktan başışık yitik bir benzerlik karakterine sahip olmasıdır" (Hansen, 2004:69).

Bu söylenenler bağlamında Benjamin dilin, özellikle de burjuva dil anlayışında temelini bulan, doğayı yansıtmaya savını eleştirir. Dil, burjuva dil anlayışında dile getirildiği gibi bir yansıtmaya değildir. Dil, temel yapısı olan adlarla, yani insan diliyle kendini ortaya koyan çok-katmanlı bir yapıdır; yani her bir adlandırma, temelde Tanrı kelamının, saf dilin bir tür tekrarı, mimesisidir. Bu anlamda adlarla kurulu olan diller, en yetkin saf dilin, deyim yerindeyse alt katmanlarını oluşturmaktadırlar. Dolayısıyla tinsel anlamda bir katmanlaşmaya karşılık gelen dilsel anlamda bir katmanlaşma söz konusudur ve insan da, yetkin dilin tasarrufuyla yaratılmış olan bu nesnel diyarında nesnelere sessiz dillerine tercüman olup bir tür çevirmenlik yaparak onlara ses verirken yaratıcı kelamın parodisini yapmış olur. Tanrı, yaratıcı kelamı aracılığıyla oluşturduğu nesnel dünyadaki nesnelere dile gelişini, değişik yoğunluk düzeyleri arasındaki geçişi, insan aracılığıyla gerçekleştirir. Başka bir deyişle, şeyler adsız, dilsiz olarak ada, dile çevrilme olanağını taşırlar; işte burada devreye çeviri girer: Sessizin dilinin seslinin diline çevrilmesi. Çeviri, bu bağlamda "bir dilin kesintisiz bir dizi dönüşüm aracılığıyla bir başka dile aktarılmasıdır. Çeviri, soyut özdeşlik ve benzerlik alanlarını değil, kesintisiz dönüşüm dizilerini kat eder" (Benjamin, 2001:178). Burada söz konusu olan, "eksik bir dilin daha yetkin bir dile çevirisidir ve ona ister istemez birşeyler katar; işte bu bilgidir" (Benjamin, 2001:178).

İnsanın bir tür çevirmen olarak, iletici olarak görevi, Benjamin'e göre, cennetten kovuluşun ve kötülüğün bilgisini elde edişin doğal bir sonucudur. Dillerin çokluğu, Babil kulesi meseli, bu kovuluşun doğal sonucuna işaret etmektedir aslında. İnsanın nesnelere arasındaki işlevi, doğayla bir bütünlük oluşturacak şekilde doğanın dillerin çokluğundan kaynaklanan dilsizliğin yarattığı acı verici duruma tanıklık etmektir. Düşüşle birlikte kaybolan evrensel dil, doğanın farklı dillerce çeşit çeşit adlandırılmasına neden olmuş, bu da doğanın, dillerin fazlalığından kaynaklanan mutsuzluğunu açığa çıkarmıştır. Bu nedenle doğanın, dile gelmesi halinde ilk yakınacağı nokta da diller fazlalığından ileri gelen bir dilsizlik durumudur. Dolayısıyla Benjamin için bu diller fazlalığı, bir metinler çokluğu, ilişkiler bütünü, ikonlar alanı olan doğanın (sadece doğal anlamda doğanın değil bir tür ikinci doğa olarak kültürel anlamda da doğanın) okunmasını, birbirleriyle ilişkisinde çevirisinin yapıp deşifre edilmesini ve böylece nesnelere soluklaşmış ısıtılarının anlık bir aydınlanma içerisinde yakalanmasının kapılarını aralar. Buradaki "*anlık aydınlanma*", "*soluklaşan nesnelere sönük parıltı*" gibi değişmeceli kullanımlarla anlatılmak istenen düşüncüyü kısaca şöyle açıklamak ya da yorumlamak olanaklıdır: Hale, ısıltı anlamına gelen "aura Latince'de nefes (breath of air) anlamına gelir" (Hansen, 2004:61). Bu nokta buradaki dil anlayışında içkin olan mistik kavrayışın en açık ifadelerinden birisidir: Tanrının aynı zamanda hem yaşam hem tin, hem de dil olduğu düşünülürken



"...aura"nın, parlaltının görülmesi, yakalanması diller içinde bir dil olan nesnenin de saf dil içindeki anlamının yakalanması, dolayısıyla nesnenin bulunduğu dil içindeki konumu itibarıyla, tanrı kelamındaki, başka bir ifadeyle bütün içindeki anlamının ne olduğunun açığa çıkarılması, böylece daha yetkin bir dille olan parça bütün ilişkisinin de gösterilmesi anlamına gelmektedir. Aslında bu düşünce tam da Mesihçi anlayışa sıkı sıkıya bağlı olan ve sanatsal/dilsel karşılığını Alman Barok sanatının 'ifade biçimi' olan alegoride bulan parçalı anlayışın, mistik Yahudi düşüncesindeki parçalı anlayışın ana motifi olan Tikkun kavramıyla olan benzerliğinin görünür olduğu yerdir. Bu anlayışın özü olan: "Kabalaya göre, Tanrının nitelikleri, dış yüzeyi kötülüğün varlığıyla kirlenilen cam kapların içine konmuş ve bunun sonucunda söz konusu kaplar içindekilerinin yeryüzünün dört bir yanına dağılmasıyla parçalara ayrılmışlardır. İşte Tikkun, dört bir yana saçılmış bu parçaları toplayarak bir kere daha bütünleştirme sürecidir" (Cohen, 2004:210).

Tüm bu söylenenler bağlamında Benjamin'in metni, aynı Rabbiler'in metinlerle ilişkilerindeki gibi, kutsal sayan teolojik bir yorum anlayışı temelinde ele aldığını söylemek açık bir hale gelir. Düşünce yaşamının ilk ürünlerinden biri olan "*Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine*" adlı yazısından da anlaşılacağı üzere Benjamin'in amacı şimdilik hakikate ulaşarak hakikatin devrimci, toplumsal dönüşümü sağlayacak kurtuluşçu yanının kuramsal altyapısını oluşturmaktır. Söz konusu yazı: insan dili, saf dil, eşyanın dili, çeviri, metin, yaratım gibi temel kavramların ağırlık noktasını oluşturdukları mistik bir dil anlayışı çerçevesinde, uygulanımını tam da yarım kalan Pasajlar adlı yapıtında bulacağı bir hazırlık niteliğindedir. *Adlandırabilen* tek varlık olarak insanın, hakikatle ilişkisinin en açık ifadesini bulduğu bu yapıt, akustik bir görüngü olan hakikatin de yönetsel araçlar sayesinde açık seçik bir şekilde belirlediği yerdir. Bu bağlamda hakikati ortaya çıkaran poetik düşünebilme yeteneği önem kazanır. Dolayısıyla insanın adlandırıcı vasfıyla birlikte bakılması gereken yer Benjamin'in tarih ve hakikat anlayışlarıdır. Poetik düşünebilme yeteneği Benjamin'e göre modern zamanın yaşayan her şeye daha kendi zamanı içindeyken bile harap olmaya mahkûm ettiği bugünkü koşulları karşısında, şeylerin, ideaların ve her çeşit yaşam deneyimlerinin geçmişin derinliklerinde geçirdikleri kristalleşme süreci sonucunda aldıkları yeni biçimlere rağmen yeniden gerçekliklerine kavuşması ya da kavuşturulması için en uygun düşünme biçimidir.

Gerçekten özellikle 19. yüzyıldan itibaren daha da hızlanmış bir süreç içinde, yaşayan her şey zaman içinde harap olmaya mahkûmdur. Geçmişin derinliklerine inmektedir her şey, hem de daha kendi fiziksel varlığı eskiiyip yıpranmadan. Dipteki bu bekleyiş ve biçim değiştirme, aynı zamanda, gören gözün ve yaşayan kemiğin denizin altındaki kalkerli rif topluntuları arasında istirdiyeye ve inciye dönüştüğü bir süreçtir. Başka bir deyişle her şey bu hayatta harap olmakta; fakat yaşanan gün tarafından bastırıldığı geçmişin derinliklerinde sırlarını bir inci gibi saklayarak beklemektedir. Suyun altında bazı şeyler çözülmeye uğrasa da, bu süreç, aynı anda bir billurlaşma (kristalize olma) süreci, zamanın derinliklerinde, içlerindeki saklı incisiyle inciye su üstüne çıkartacak olanı beklemektedir. Yaşanmış olan her şey, yaşayanın, gören gözün, acılarımızın şifrelerini üzerinde taşıyan kemiklerimizin oluşturduğu ve oluşturacağı zamanın derinliklerindeki bu 'incilere' dönüşmektedir. Bir zamanlar yaşamış olan canlının kendi tarih döneminde dışlanan, anlaşılmayan, işitilmeyen acıları ve özgürleşim beklentileri zamanın derinliklerinde ebediyen yaşayabilecek, ebediyen sırrını saklayabilecek inciye, Urphanomene dönüşmektedir. Yaşanan her şey, yaşanmış olan her şey tarihin zaman derinliklerinde bir inci gibi beklemekte; yaşanan hayatın her deneyimi bir Urphanomen olarak kendisine yaklaşacak ve kendisini düşünce fragmanları olarak yeniden deşifre edecek olan İnsanı beklemektedir. Ne var ki tarihte bir kez yaşanmış olan bir şey, yalnızca, 'bir kez yaşanmış olduğu için' yitirilmeyecek denilemez. Tersine ilgilenmememiz halinde, yaşanmış olan bu deneyimlerimiz, bu acılarımız, bu özgürleşim beklentilerimiz 'hayatın karşıtı' olan 'Azrail'in de eline geçebilir. Çünkü 'beklenen' biz ilgilenmezsek 'Mesih' değil 'Azrail' olacaktır (Oskay, 1995:48).

Beklenen insan, geçmişe kurtarıcı bir anlayışla bakacak insan, koleksiyoncu anlamında okuyucudur aslında. Benjamin bu noktada Almandaki okumak (lesen) ve toplamak (herauslesen) kavramları arasındaki yakınlığa işaret ederek "Toplamanın okumanın asli biçimi olduğunu" vurgular (Hanssen, 2004: 67). Bu bağlamda okuyucu, adlandırılan ya da koleksiyoncu aslında Tikkun'a ulaşmada aynı görevi yerine getiren farklı tiplerin görüntüleri olmaktadır.

## II- Alegorik kültür anlayışı ve kültürün dile getirmesi olarak kurgu yöntemi

Daha önce de dile getirildiği gibi alegorik yapının Benjamin'de kendini gösterdiği yer, tam da bu benzer konumların içerdiği eylem biçimlerini bir yaşam tarzı haline getirmiş olan tiplerin karşı karşıya kaldıkları parçalanmış bir dünya imgesidir. Hepsisi de aynı işlevi yerine getiren bu kişilerin varoluşu aslında dilin alegorik yapısıyla, enkaz haline gelmiş bir tarihin/kültürün yaşandığı parçalanmış, fragmanter bir



dünyanın birbirine denk düştüğü yerde anlam kazanır. Öyle ki bu denk düşme alegorik bir yapısı olan dil ile fantazmagorik bir yapısı olan kültürün, terimlerin kökeni bakımından gösterdikleri yakınlıkta kendini daha da açık eder: "Alegori sözcüğü allos agoreuein kökeninden türemiş olup ortalık yerde ya da pazar yerinde konuşulandan farklı türden konuşmak anlamına gelirken, fantazmagori sözcüğü de phantasma agoreuein kökeninden türeyerek ortalık yerde ya da pazar yerinde görülen görüntü/hayalet anlamına gelmektedir" (Cohen, 2004:209). Alegori burada tam da kutsal olanın, tanrısal gücün ortalık yerde görüldüğü an takındığı ya da kullandığı bir maskeyken ve dilin kullanımı da, bu bağlamda, kendini gizlemeye yönelik 'kutsal, büyü' bir yapıya işaret ederken, dolayısıyla alegoride, görünenden farklı bir oluş söz konusuysa, fantazmagori tam da terimin kökeninin belirttiği gibi, kapitalist sistemdeki malın fetişleşmesi olgusunda ortaya en açık biçimiyle çıkan büyüleyici, hayaletsi, yani burada ortaya çıkan ama görüldüğünden farklı görünen bir yapıya işaret eder; işçi mal ilişkisinde, üretilen malın üreticisinden bağımsızlaşarak ayrı başına hayaletsi bir kimlik kazanması ve bir fetiş halinde kendini yabancılaştığı işçiye dayatması aslında alegoriye görünüşte değil de temelde benzeyen bir biçimde pazar yerinden ya da ortalık yerden başka yerde olabilecek bir konuşma biçimine değil de pazar yerinde, burada, 'kutsallığın olmadığı' yerde olabilecek bir 'olduğundan farklı' pazar hayaleti olma durumuna gönderme yapar. Bu nedenle fantazmagorik bir dünyanın dile getirimi de mitolojik bir yapının görülüp gösterilmesinin dile getirime dönüşür; başka bir deyişle düşüşe karşılık gelen parçalanmış ve fantazmagorik bir yapıya bürünmüş bir dünyanın adlandırılması, daha önce de vurgulandığı gibi, ancak dilin alegorik yapısının kavranmasıyla olanaklı olur; çünkü artık, "Kutsanmış Âdemi dil ruhunun kaybolması, Babil kulesinin linguistik kaosu içinde meydana gelen çürüme ile cennetten kovuluş söz konusudur" (Löwy, 1999: 207).

İşte bu bağlamda devreye alegori girer. "Benjamin'e göre Barok'un stilistik praxisleri, ardında melankolik bir patolojinin seçilebileceği hiyerogliflerden ya da imgelerden oluşmuş dil sembollerini üretmiştir. Şeylerin özüne ulaşmanın olanaksız olduğu kurtarılamayacak derecede düşmüş bir dünyaya ilişkin teolojik bir anlayışta temel bulan Barok anlayışın nihai somutluktaki bir dilde ısrarı, artan ölçüde bir neo-logizmle sözcükleri ve dilin parçalarını metne dağıtarak parçalama eğilimine yol açmıştır" (Ley-Roff, 2004:121). Bu parçalanmışlık kültürel alanda karşılığını enkazdan geriye kalan parçalar halinde bulur. Bu nedenle de Benjamin'e göre, kültür aslında bir bütün değildir ve Alman Barok tiyatrosunun temel biçimi olarak alegori, *dile getirilemez, tanımlanamaz* yapısının özelliklerini burada gösterir. "Alegori, dağılan bir dünyanın, şeylerle anlamın birbirinden koptuğu bir dünyanın biçimidir" (Benjamin, 2001:21). Bu bağlamda koleksiyoncunun, tarihçinin dolayısıyla okuyucunun karşı karşıya kaldığı nesnelere, enkaz olarak anlaşılan bir tarih anlayışının soluk, rengini yitirmiş nesnelere ve bu alandaki her bir nesne alegorik bir 'yapının' parçası olarak, görüldüğünden farklı bir anlamı dile getiriyor olabilir. Koleksiyoncu ya da materyalist tarih anlayışına sahip tarihçi, bu farklı anlamın/anlamaların görülmesinde önemli roller oynarlar; çünkü böyle bir dünyada karşı karşıya kalınan malzemeler görünen yaşamın ardındaki görünmeyenler olarak, Benjamin için, yaşama ilişkin binlerce biçimin, doğrudan deneyimin, sönüp gitmiş anının ifadesinden başka bir şey değildir. Böyle bir enkazlar yığını olarak kültürün en açık seçik biçimde sergilendiği yer de doğal olarak 19. yüzyıl olmaktadır. Benjamin'in küçük, büyük, kenarda kalmış, gözden kaçmış, önemsenmemiş binlerce ayrıntısıyla ele aldığı, göstermeye çalıştığı da tüm ilgileri içinde koca bir çağın panoramasıdır: 19. yüzyıl Paris'i Baudelaire'yle, Haussman ve Hugo'suyla, Proust'uyla binbir ayrıntıyı içeren görsel bir şölen aracılığıyla bütün görkemi içinde görünür kılınır. Bu anlayış bağlamında ele alınan her bir nesne, içinde bulunduğu bağlamdan kopararak anlamlandırılır; deyim yerindeyse nesne, özellikle de koleksiyoncunun eyleminde açık seçik görüldüğü üzere, *fetiş olma durumundan* sıyrılır. Aslında bu Benjamin'in sürrealistlerden devraldığı montaj tekniğinin, kültürü anlama çabası içinde, uygulamaya konulmasından başka bir şey değildir. Bu, aynı zamanda, yöntem olarak montaj ile dilin alegorik yapısının birbirlerine uygun düştüğünün de açığa çıkması anlamına gelir. Dilde nasıl ki alegorik bir yapıya sahip olmasından dolayı, bir şey söylerken başka bir şey ima edilebiliyorsa, montaj tekniğinde de bağlamından kopartılarak bağlamsızlaştırılan ve başka bir bağlama aktarılan nesne, artık söylediğinden farklı bir şey dile getirir hale gelir. Böylece bağlamından kopararak biraraya getirilen parçalar, oluşturdukları bütünlük içinde, olduklarından başka bir anlama gelerek yanyana geldikleri fragmanların varlığını aydınlatırlar. Böylece alegorik anlayış montaj yönteminde uygulanım alanı olarak karşılığını bulmuş



olur. Bu yöntemi Benjamin gerek "Pasajlar'da" toplanan yazılarında gerekse "Tek Yönlü Yol" adlı yapıtında uygular.

Benjamin'in 'Tek Yönlü Yol'daki montaj yöntemi yeni, montajlanmış anlatsal olmayan bir biçime uygun, yeni bir tür okumayı talep eder. Benjamin'in metni, okuyucusunda alışılmadık talepler ikame eden 'uzamsal bir biçim' sergiler. Eğer onun içsel 'ben'inin yeni görüntüleri okurda okuma süreciyle birlikte açılacaksa okur onun 'zihninin devinimini', askerlerini cepheye yerleştiren bir komutan gibi, metin uzaklıkları, cihannümaları, açık alanları, manzaraları kat ederken takip etmelidir. Metindeki her bir bireysel bölüm, montajın bir ögesi olarak, Benjamin'in severek kullandığı bir benzetmeyle, bir yıldız kümesindeki yıldızı oluşturur; görüntüler ve özgün biçimsellik metnin diğer bölümlerini genelde bu yıldızdan hatırı sayılır derecede bir uzaklıkta açar (Miezkowski, 2004:31).

Montaj tekniği, böylece yıkıntıya uğramış bir kültür dünyasının sessiz dilini dillendirmeye çalışan bir dünya görüşünün yöntemi olur. "Benjamin, Proust'la birlikte sürrealistlerden, toplumsal kurumların yapılarının çürümeye başladıkları zaman bir kere daha görünür oldukları şekilde özetlenebilecek anlayışı ödünç alır" (Cohen, 2004:203). Dolayısıyla son tahlilde Benjamin için yapılacak olan, bu enkazın altından tek tek parçaları kurtararak onlara anlamlarını geri vermek ve böylece doğrudan deneyimin yolunu açmak olacaktır; çünkü "Aura deneyimi, insan toplumunda yerleşmiş bir tepki biçiminin cansız ya da doğal nesneyle insan arasındaki ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığına inanan, bu bakışa karşılık verir. Bir görüntünün aurasını duymak ana, bakışa karşılık verme yeteneğini tanımak demektir" (Benjamin, 2001:149).

### III- Mitos eleştirisi, devrimci tarih ve hakikat anlayışı

Alegorik dile karşılık gelen parçalanmış bir nesnelere dünyasının silinmeye yüz tutmuş silüetini, atılmış ve unutulmuş nesnelere yardımcı bir anlık bir parıldamanın aydınlığında görmeye çabalayan bir anlayışın söz konusu olduğu yerde, doğal olarak devreye montaj tekniğini daha anlaşılır kılacak olan geçmişe dönük kurtuluşçu ve materyalist bir tarih kavrayışı girer. Benjamin, montaj yönteminde kurtarıcı bir anlayışın olanağını görmektedir; çünkü "Benjamin için montaj yalnızca bir biçim değildir, bir tarih felsefesidir: Montaj geçmişle şimdiyi ayırarak devamsızlığa yoğunlaşmayı ve yıkıma uğramış yaşamdan başka bir yaşamda umut olanağını koruma yolu olarak tarihsel dönüşüme ilişkin ilerlemeci anlayıştan ziyade ütopyacı tarafı vurgulamayı şart koşar" (Cohen, 2004:200). Tarih alegorik bir açıdan kavrandığında temelini, hiç de modernitenin göstermeye çalıştığı gibi, özellikle de Alman idealizmiyle aydınlanmada bulan ilerleme idesinde bulmaz. Bu bağlamda tarih, tarihi alegorik bir dünya görüşünden yola çıkarak kavramaya çalışan tarihçi için 19. yüzyılın ele alınışı olarak, aslında tam da ilerlemenin somutlaşması biçiminde okunabilecek olan bir tür kapitalizm eleştirisidir. Bu nedenle "kapitalizmin eleştirisi (19. yüzyılda) mitosun eleştirisi olarak gerçekleşir" (Benjamin, 2002: 20). Kapitalizmin leitmotivleri ilerleme görüntüsü -fantazmagorisi- altında ortaya çıkan 'en yeni en modern olanın sansasyonu' ile 'hep ayınının sonsuz geri dönüşü' görüntüleridir. Bu aslında 19. yüzyılın bir tür düş olduğunu da göstermektedir. Nasıl ki düşlerde özdeşlikten çok hep bir aynılık ve birbirine benzerlik söz konusuysa kapitalizmin yükseliş çağı olarak 19. yüzyılda da ilerleme yanılsamasının altında hep aynı olanın egemenliğini sürdürdüğü totaliter bir yapı söz konusudur. İşte bu yapının niteliğini açığa çıkarmak, mistifikasyonu devre dışı bırakmak tam da montaj yöntemiyle yapılmak istenendir. Benjamin bu bağlamda özellikle "Pasajlar yapıtıyla aydınlatmayı düşündüğü tarihsel materyalizmin odak noktası niteliğindeki sorunu şöyle özetlemektedir: Daha yüksek bir düzeyde somutluğu, Marksist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek, hangi yolla mümkün olabilir? Bu yolun ilk aşaması kurgu (montaj) ilkesini tarihe dâhil etmek olacaktır. Başka bir deyişle, büyük yapılar çok somut biçimde üretilmiş küçük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününün kristali ortaya çıkarılacaktır" (Benjamin, 2002: 11). Kristalin ortaya çıkması Benjamin'in eleştiriye, eleştirel tarihe atfettiği devrimci, kurtarıcı misyonun anlamını da açıklığa kavuşturur; çünkü bu anlayış 'tarih nasılsa öyle öğrenilmelidir' anlayışını tersyüz ederek kurgucu, montajcı bir anlayışla mitik bir yapıya sahip otoritenin egemenliğini kırmakta ve görünenden görünmeyeni elde etmektedir; böylece değişmezlik, süreklilik, ilerleme olarak tarih algısının, sömürerlerin yarattığı bir durum olduğu açığa çıkmaktadır. Benjamin'in anlayışı, tarihin bu görünümünü kırmaya yöneliktir; ancak bu şekilde otantik geçmişimiz açığa çıkabilir. Bu, tam da Benjamin'in görüşündeki ütopyacı taraftır; çünkü "kurtulma ve



özgürleşme olanağının farkında olabilmek için kurtarılmamışlığın, özgürleşmemişliğin hiç kesilmeyen, hiç durmayan katastrofundan haberdar olmak, bunun farkında olmak gerekir" (Oskay, 1995: 134). Bu nedenle Benjamin için devrim en yüksek noktasında geçmişin kurtarılmasıdır. Bu da ancak tarihi, egemenlerin oluşturduğu tarih anlayışının dayattığı bir tarih olarak değil de, kurgulayıcı(montajcı) bir tarih olarak, başka bir deyişle eleştirel bir tarih anlayışıyla kurgulanan bir tarih olarak okumak anlamına gelir; çünkü eleştirel bir tarih anlayışı, egemenlerin yarattığı otoriteyi devre dışı bırakabilir. "Kapitalizm, bir doğa görüngüsüydü, onunla birlikte Avrupa'ya mitik güçlerin yeniden etkinlik kazanmasını da içeren, düşlerle dolu bir uyku geldi" (Benjamin, 2002:19). Bu durumda yapılması gereken, Bloch'tan alınmış bir ifadeyle *'geçmişe ilişkin; ama henüz bilinç düzeyine varmamış bir bilmenin'* uyandırılmasıdır. Bu da ancak geçmişin diyalektik bir şekilde kavranışıyla olanaklıdır; ancak diyalektik bir bakış geçmiş, bugünle ilişkisi içinde kurgulanan bir geçmiş olarak ele alıp anlamlandırabilir. Bu bağlamda diyalektik bakış, bir düş olarak kapitalizmin yarattığı totaliter yapıdan kurtulmanın da olanağı olmaktadır. Burada hermeneutik anlayışla bağlantısı da kurulabilecek bir tarih anlayışı söz konusudur. Geçmiş, artık pozitivist tarih anlayışında olduğu gibi, insanlığın acılarından ve sıkıntılarında başışık, aynı bir bilim nesnesi gibi kümülatif özelliklere sahip, içi boş, mekanik bir zaman diliminin etki alanını oluşturduğu bir tarih ya da idealistlerde olduğu gibi sürekli ilerlemenin, mutlak olana doğru sürüp giden bir ilerlemenin varsayıldığı ve böylece yine insanlığın acılarının ve umutlarının gözardı edildiği iyimserlikle dolup taşan bir tarih değildir; tarih, belli bir sınıfın egemenliği altında anlamlarını yitirmiş onlarca, yüzlerce, binlerce nesneden oluşan ve anlamı/anlamları hiç bir zaman tamamlanmamış, sürekli şimdiyle ilişkisinde adlandırılan, gerçekliğine kavuşan bir tarihsel geçmişin söz konusu olduğu bir tarihtir. Bu nedenle nesnel, homojen, mekanik bir tarihten söz etmek, ancak söz edenin bakış açısını, başka bir deyişle egemen sınıflara aitliğini göstermek bakımından önem taşır; dolayısıyla tarihsel anlamların anlamları, maddeci tarih anlayışını benimsemiş tarihçinin görebileceği ve gösterebileceği üzere, hep içinde bulunan şimdiyle ilişkisinde kazanılması gereken anlamlara işaret eder. Tarih, bu bağlamda, sürekli olarak şimdiyle geçmişin birarada bulunduğu bir ikili duruma (constellation) gönderme yapar. "Her şimdiki zaman, tarihin belli anlarıyla eş zamanlı olmalıdır; tıpkı geçmişte kalan herşeyin tek tek ancak belli bir dönemde okunabilir olması gibi- bu dönem (19. yüzyıl) insanlığın gözlerini ovuşturarak belli bir düşsel görüntüyü bu yapıyla saptadığı andır. Bu anda tarihçi düşü yorumlama görevini üstlenmiş olur" (Benjamin, 2002:18). Bu tarih anlayışı, montaj yöntemini de kullanıma sokmasıyla tarihin akışında bir kopuşu başarmaya çalışır. Bu kopuş, bildik tarih anlayışlarında egemen olan zaman anlayışında meydana gelen bir kopuştur; çünkü burada tarihsel akış montaj tekniğiyle bağlamından koparılarak durdurulur; bu, homojen zamanın egemen olduğu bir tarihin kesintiye uğratılıp şimdiki zamanla dolu bir zamanın oluşturulduğu kurgusal bir tarihin kapılarını aralar. Alegoristin, şimdiden bakılan bir geçmişle ilişkisinde bir Medusa bakışıyla dondurduğu, taşlaştırdığı geçmişin tarihsel nesnesi, bu şimdiyle oluşturulan ikili durumda bir tür aydınlanmaya yol açar. Bu, monadik olanın hiçbir zaman bir bütün olarak dile getirilemeyecek olan 'bütüne, totaliteye' ilişkin hakikati yansıtmaya biçimidir. Monadik hakikatin ortaya çıktığı yerde mitosun yapısına ilişkin kimi imgelerin ana hatları, silüetleri görünür olur. Alegorik bir tarihin nesnelere, kurgulanmalarıyla, tarih içindeki yerlerinden kopartılarak tarihinin durduğu konumla birleştirilmeleriyle, başka bir deyişle, alıntılanmalarıyla Mesihçi olanağı da göstermiş olurlar. Şimdiyle dolu bir tarih anlayışı, alıntılan bir tarih anlayışı, alıntılanmasıyla Mesih'i de çağırır. Dolayısıyla alıntılama (citation) eylemi, aynı zamanda devrimin olanağına ilişkin bir tür çağırının da devreye sokulması anlamına gelmektedir. Benjamin'ın XIII. Tezinde de belirttiği gibi "Robespierre'e göre Roma, şimdi ile dolu olan ve kendisinin tarihin akışı içerisinde zorla koparıp aldığı bir geçmişti. Fransız Devrimi, kendini geri dönmüş bir Roma sayıyordu. Eski Roma'yı, tıpkı modanın geçmişe karışmış bir giysiyi alıntılanması gibi alıntılıyordu" (Benjamin, 2002:46). Bu anlayışta Fransız devrimi, Roma'yı alıntılan bir yapı olarak ortaya çıkar; başka bir deyişle alıntı yapmak, tarih yapmak anlamına gelir. Tarihin akışının montaj tekniğinde somut ifadesini bulan eleştirel bir tarihsel maddeci bakış açısından kesintiye uğratılması, bu tarih anlayışının devrimci yanını ortaya çıkarmaktadır. Bu, akışın birdenbire durdurulmasıdır. Tarih tam da Mesih'in yapabileceği gibi apokaliptik bir şekilde durdurulup tersyüz edilir; böylece hep olagelenin, yani mitosun çevrimi, başka bir deyişle ezen ezilen çelişkinin türlü biçimleri kırılarak tarihsel gelenek, konformizmin, teslimiyetin elinden kurtarılır; konformizmin eline bırakılmak istenmeyen nesnelere ilişkin deneyim temelinde açığa çıkan şey hakikattir. "Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gerçekleşmiş olanların bütününden oluşmaktadır" (Benjamin, 2002:55). Bu hakikatin ele geçirilebilmesi



de ancak tarihsel materyalistin tarihe ilişkin apokaliptik yıkımı hedefleyen kurtarıcı anlayışıyla olanaklıdır. Bu bağlamda tarihçilik politik praksisin ön plana geçtiği bir etkinlik haline gelir. Dolayısıyla Benjamin'in soyut bir kavramsallık anlayışını dışarıda bırakan monadolojik hakikat anlayışı ile politik praksişi ön plana çıkardığı devrimci tutumu birbiriyle örtüşür.

Monadolojik hakikat temelini, Benjamin'in düşüncesinde çok da açıklığa kavuşturulmamış, üstünde fazla durulmamış olan mimesis yetisi kuramında bulan deneyim kuramında bulur. Bu anlayışa göre "deneyimin temeli benzerlikler üretmek ve algılamak yetisidir. Bu, evrimsel süreç içinde değişikliğe uğramış; başlangıçta nesnelere karşısında insanın duyuşsal-nitel bir davranışiyken giderek artan ölçüde anlamsız benzerlikleri tam-algılaya yetisine dönüşmüştür" (Benjamin, 2002:17). Bu anlayışta ön plana çıkan, duyumsanan bilgidir. "Önemli olan duyumsananın görüntüsü değil ölü veriler üzerinde de, artık deneyim konusu olmuş ve yaşanmış Birşeyinki gibi egemenlik kurabilmektir. Burada artık kavramların yerini görüntüler almaktadır" (Benjamin, 2002:17). Dolayısıyla alıntılanan, başka bir deyişle şimdiyle ilişkiye sokulan bir geçmiş bu mimetik kuram bağlamında yeniden oluşturulabilecek bir geçmiş olur. Baudelaire'in "L'élégance sans nom de l'humaine armature" / "İnsan zırhının (iskeletinin) unutulmuş, farkedilmemiş zarafeti" dizesinde dile getirildiği biçimiyle yüzyıllar sonra o insanın kişiliği, yapısı, kalan kemiklerde kodlanmış olan bilgiler aracılığıyla yeni baştan oluşturulur. Bu anlayış bağlamında geçmişin, şimdiyle ilişkisi içinde bir geçmişin, görüntüsü oluşur oluşmaz diyalektik sürecin devrimci yapısı da gözler önüne serilir. Otoritenin oluşturduğu yanılısama deşifre edilerek görünür kılınır ve monadik hakikat aracılığıyla mitosun yapısı görsel bir biçimde sergilenir. İşte burası doğrudan deneyimin, geçmişle karşılıklı bir ilişkinin olduğu alanın, karşılıklılığın, eş-duyumun yeridir; burası modern özneye melankoliye neden olan boş zaman akımının kırılmaya uğradığı yerdir. Tarihinin devrimci bir nitelik taşıyan tarih anlayışıyla baktığı ve izlediği tarih, burada artık imgelerin, kokuların, birbirini izleyen görüntülerin hareket alanı olan bir tarihe dönüşür; bu nedenle artık geçmişe soyutlayıcı bir tarihsel anlayışın tutumuyla yaklaşmak söz konusu değildir. Bu, aslında tarihe bir kuramla yaklaşmayı da devre dışı bırakan bir çelişkiyi açığa çıkarmaktadır; çünkü kuramlar en nihayetinde ilişkide oldukları nesnelere ya da nesne alanlarını açıklayan soyut yapılarıdır. Bu bağlamda Benjamin'in soyutlayıcı ve genel olması bakımından kurama karşı bir tutum takındığından söz edilebilir: "Benjamin, kuramların genelde kuramcının niyetlerine bağlı kaldığına ve tüm diyalektik karşıtlıklara/tersine dönüşlere (inversions) rağmen 19. yüzyıla ilişkin tarihsel hakikatin, topladığı fragmanlarda nesneleşmiş bir biçimde sunulduğuna ve bu hakikatin onlar üzerindeki kuramsal bir dayatmayla kazanılamayacağına, tersine kaybedileceğine inanıyordu" (Pensky, 2004: 180). Benjamin'de çözülemeyen çelişkilerden birisi olarak kalan bu noktanın, özellikle Adorno tarafından kuram karşıtı olması nedeniyle neredeyse vulgar Marksizm'le eşdeğer tutularak eleştirilmesi, Benjamin'in başta *Pasajlar*, *Tek Yönlü Yol* ve *Parıltılar* olmak üzere belli başlı yapıtlarının ve yazılarının birçoğunda kullandığı yönteminin ana çekirdeğini oluşturan bu somut yaklaşımın önemini ve değerini azaltmamaktadır. Max Pensky'nin de vurguladığı gibi, "Benjamin, şimdi olarak kurgulanmış olanı sarsıp şoka uğratabilecek, hermeneutikçilerin geçmişle şimdi arasında olduğunu varsaydıkları ilişkiyi kesintiye uğratabilecek tarihsel malzemeyi harekete geçirme yolunu arar. Kuram, Benjamin'e göre, daima kuramlaştıran bir öznenin durağanlığıyla tarihsel zamanın yapısı üzerinde öznel niyetlerin dayatılmasını talep eder; iyi niyetli bir kuramın bile değişmez sonucu, tarihin kesin olarak etkisiz hale getirilip geçmişle şimdinin bildik hatlarını kaybettiği alanları tanıma yeteneğinin kaybedilmesidir. Bu nedenle, Benjamin'e göre kuram, yöntemle yer değiştirmelidir. Benjamin, öznel ögenin imge yapılarından ancak bu yolla uzaklaştırılabileceğine inanır" (Pensky, 2004: 181). Kuramın yerini yöntemin aldığı bu anlayış, doğal olarak, alıntılanmış bir geçmiş-şimdi diyalektiğinde, yerleştirildiği bağlama göre, monadik hakikatler biçiminde parıldayan diyalektik imgelere dönüşmüş umut ve istek imgelerinin bir ifadesi olarak şimdinin yapısının kavranmasına yönelik bir anlayışın romantik renklerini taşıyacaktır. Bu bağlamda yapılacak olan, Pasajlar projesinde görüldüğü üzere, birbirinden farklı nesnelere, yerlere, alanlara yönelmektir; çünkü unutulmuş, gözden kaçmış, bir kenara atılmış materyaller otoritenin kırılmasıyla birlikte çatlaktan ışılan görüntüler olarak gözler önüne serilirken, aynı zamanda ütopye olanın olanağına ilişkin kapıyı da aralarlar. "Böyle yerler ve etkiler kesintiye davetiyedir... ve kesinti de en gerçek anlamda devrimci eylemden başka bir şey değildir" (Pensky, 2004:191). Kesinti, kendini kültürün çeşitli alanlarında nesneleştirmiş olan ve hep sınıfsız bir topluma gönderme yapan gerçekleşmesi istenmiş; ama gerçekleşmemiş insan ümitlerinin monadik bir hakikat biçiminde görünür hale gelmesiyle olanaklı olur; çünkü insan, yapısı gereği





geleceği için, insanlığın geleceği için kiskançlıktan yoksundur: "İnsan doğasının en ilginç özelliklerinden biri bireyin bunca bencil oluşuna karşın, her şimdiki zamanın kendi gelecek zamanı karşısında kiskançlıktan bunca yoksulluğudur... başka deyişle mutluluk tasarımı içerisinde kaçınılmaz olarak, bir tür ilahi kurtuluşun titreşimleri de vardır. Tarihin konu edildiği, geçmişe ilişkin tasarım için de bu, böyledir. Geçmiş, kendisini kurtuluşa yönelen bir dizini de beraberinde taşır. Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiye biz de duyumsamaz mıyız?...O zaman demektir ki bizler bu dünyada beklenmişiz. O zaman, bizden önceki her kuşağa olduğu gibi bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır" (Benjamin, 2002: 38). Bu, geçmiş, şimdiki ve geleceği birbirine bağlayan bir tarihtir. Bu anlamda yıkıcıdır; çünkü geçmişi 'olduğu gibi' değil de ilgileri dâhilinde alarak tarihin sürekliliğinde kesinti yaratır; ama aynı zamanda da yapıcı ve kurucudur; çünkü tarihin sürekliliğini devrimci bir dönüşümle altüst ederek adlandırılmamış adlandırıp yeni bir toplumu ve kurtuluşu müjdelir. Dolayısıyla "diyalektik imgeler anlayışı, zamanın dinamiğine ilişkin bir kavrayışı şart koşar: bu anlayış geçmiş, şimdi ve geleceğin anlatsal yüzeyini yararak 'olmuş olanı', yeni baştan kuruluşu içinde birdenbire, Şimdiyle bir ikili-durum oluşturacak biçimde kristalize eder; çünkü şimdinin geçmişle ilişkisi tamamen zamansal ve süregiden bir ilişkiyken, olmuş olanın şimdi ile ilişkisi diyalektiktir; ilerleme değildir, imgedir, aniden ortaya çıkandır. Dolayısıyla diyalektik imgeler on dokuzuncu yüzyılın maddi kültürüne ilişkin dilsel tortularda karşılaşılan şeylerdir. Onlar tarihin, hakikate ilişkin heterojen anların algılanabilir 'ur-phenomena'sıdır. Diyalektik imgeye ilişkin bu şekilde anlaşılacak zaman, aslında Mesihane zamandır, dünyanın kefarete ve tarihin gerçekleşmesinden çok durması anlamında anlaşılacak sonunu, istemeye ilişkin bir zamandır" (Pensky; 2004:193). Geçmişin ve şimdinin birlikteliğinin bu şekilde kavranışının gelecek üzerindeki etkisi, "gelecek, içerisinde her an, Mesih'in girebileceği küçük bir kapıdır" (Benjamin, 2002:49) cümlesinde anlamını bulan bir eylem bağlamına kavuşur. İşte böylesi bir "tarihin akışını parçalama bilinci, eyleme geçtikleri anda devrimci sınıflara özgü olan bir anlayıştır" (Benjamin, 2002:46). Bu bilincin uyanması Benjamin'e göre ancak bilinçsiz bir kollektifin gördüğü bir düşün, daha doğrusu karabasanın somutlaşması olan kapitalizmin yükseliş çağı olan 19. yüzyılın çözümlenmesidir. Bu da ancak söz konusu çağın alternatif bir tarih anlayışıyla okunması ile olanaklı olacaktır; böylece bir düş yaşamı olan 19. yüzyıl kurgulanarak tekrar yaşanacak ve doğrudan deneyimin nesnesi olan bir alan olarak görünür olacaktır: "...ve pasajlardaki konum da bundan farklı olamaz; bu mimari yapıların içerisinde anne ve babalarımızın, onların anne ve babalarının yaşamlarını, ceninin ana rahminde yaşamını sürdürmesi örneği, rüyadaymışçasına bir kez daha yaşarız. Bu mekânlardaki yaşam tıpkı rüyada olup bitenler gibi, herhangi bir vurgudan yoksun akıp gider" (Benjamin, 2002:264-265). Böyle bir anlayış da doğal olarak, soyutlayıcı, kuramsal bir anlayışı değil doğrudan deneyimi, somutluğu ön plana çıkaran bir anlayışı şart koşar; çünkü burada söz konusu olan maddeci tarih yazımı, tamamen ikonografik bir kavrayışın ürünüdür ve kültürün farklı ifade biçimleriyle uğraşmaktadır: "Özellikle Pasajlar yapıtında görüldüğü üzere ayrıntılarla uğraşarak bütün, deşifre edilir; özelde genel sergilenir. Nominalist açıdan cisimsel somuttan yola çıkılır; tümevarımcı olarak ise görülebilenin alanı çıkış noktası alınır. Pasajlar 19. yüzyılın ürünleriyle, mağazalarıyla, reklamlarıyla, yaşam biçimleriyle bunların anlatım karakteri dolayımında uğraşır. Onun için sergilenmesi gereken kültürün ekonomi açısından doğuşu değil; ama ekonominin kültürdeki anlatımıdır" (Benjamin, 2002:27).

Örneğin Pasajlar bu anlayış içinde Benjamin tarafından şu şekilde yorumlanır: "1885 ilk dünya fuarının açılışı. Dünya fuarları, adına mal deneni fetişin hac yerleridir... Dünya fuarları, malın değıştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır. İnsanın zaman geçirmek için içerisine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır. İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur" (Benjamin, 2002: 96). Pasajlar ve kimi yapılar tam da uyanılması gereken bir düş olan 19. yüzyılın yapılarıdır. "Pasajlar, iç-mekânlardan, sergi salonları ve panoramalar bu dönemin ürünleridir. Bunlar bir düşler dünyasının kalıntılarıdır. Uyanış sırasında düşsel öğelerin değerlendirilmesi, diyalektik düşünmenin kürsü örneğidir. Bu nedenle diyalektik düşünme, tarihsel uyanışın organıdır; çünkü her çağ bir sonrakini düşlemekle kalmaz; ama düş kurarak uyanışı da zorlar" (Benjamin, 2002: 104). 19. yüzyılın tarihsel fenomenlerini pozitivist ya da idealist tarih anlayışlarından farklı bir şekilde ele alan ve tarihsel bakışta politik praksi kuramın yerine geçen bir yöntemle birleştiren Benjamin'in "siyasal/dinsel düşüncesinde görülen ve tezlerin



bütün alegorilerini dölleyen zaman kavramı, ilerleme doktrinlerinden birinin niceliksel, homojen, çizgisel ve kümülatif zaman kavramı değildir. Burada söz konusu olan bir yanda hatırlamayı ve öte yanda süreklilikteki mesiyani/devrimci kopuşu temel alan niteliksel bir zaman algısıdır" (Löwy, 1999: 229). Böyle bir algılama biçiminde vurgulanması gereken ve Benjamin'i Romantizmin gerici kanadından ayıran nokta, bu devrimci kopuşun kaybedilmiş cennete dönüşü amaç edinen çevrimsel bir anlayıştan değil de kaybedilmiş bir cennetin sonucu olan alegorik yapının hâkim olduğu bir tarihin, kültür dünyasının apokaliptik yıkımını amaçlayan devrimsel bir anlayıştan beslendiğidir. Bu bakış açısı devrimci momenti, yıkılmak istenen yapının, yani egemenlerin eleştirisi bağlamında ilerleme motifinin eleştirisinde görürken, aynı zamanda kapsamlı bir teknoloji eleştirisini de gündeme sokar.

#### IV- Teknoloji eleştirisi:

Benjamin'e göre egemenlerle bağlantısında "Emperyalist savaşın/gücün en belirleyici yanı, teknolojik gelişmeyi tüm insani değerlerden sıyrarak toplumu belirlemesi gereken ve söz hakkına sahip bir konumdan ederek toplumsal gerilemeye sevk etmesidir. Teknoloji bugün savaş teknolojisi olarak ortaya çıkmaktadır" (Oskay, 1995:106). Teknoloji doğanın sessizliğine ses verebilecek ve insani yararlar için kullanabilecek bir güçken bunun tam tersini yapmıştır. Böylece doğa ve dolayısıyla yaşam insana yabancılaşarak kendi dilsizliği içine kapanmıştır. Kapitalizm bunun en açık göstergesidir. Öyle ki teknolojinin geldiği noktada otantikliği bağlamında heroizmin bile 'aura'sı kaybolmuştur. "I. Dünya savaşı heroizmin bütün belirtilerini silip süpürmüştür... Gelecekte savaşta savaş alanlarındaki çarpışmanın heroik yanı kalmayacak; savaşlar bir tür hesaplaşma ve sayım sorununa dönüşecektir" (Löwy, 1999: 224). Bununla birlikte Benjamin'in eleştirisi, teknolojiye değil de teknolojinin kullanımına ilişkindir. Bu nedenle de teknoloji karşısındaki tutumu, gelişme ve teknoloji karşıtı art-nouveaucular, romantikler, burjuvalar, gerici ütopyaları üretip niteliksel olarak değiştiremedikleri gerçeği estetize ederek, hayatı mutlak bir estetizme indirgeme amacındaki totaliter zihniyetle, yani faşizmle örtüşen tüm anlayışlarla tezat teşkil eder; çünkü tüm bu anlayışlar, temelinde yaşamı tüm olumsuzluğu içinde olumlarlar; bundan dolayı da edilgindirler. Oysa Benjamin'in tarihsel maddeciliği, içinde yaşanan karabasanın negasyona uğratılmasını salık veren bir anlayıştan beslenmektedir. Bu nedenle eleştirilmesi gereken, teknolojinin egemen sınıfların egemenliklerini sürdürmek için oluşturdukları mitik yapıyla sağladığı eşgüdüm içinde aldığı insan ve doğa karşıtı durumdur. Bu bağlamda teknoloji, ilerleme kültürünün beslediği, egemen sınıfların bir aracı haline gelmiştir; dolayısıyla modern ilerleme kültürünü reddederek bunun yerine, merkezini felaket kavramında bulan bir tarih anlayışını getirmek kaçınılmaz bir duruma işaret etmektedir. Bu kavrayışta "felaket ilerlemedir; ilerleme felakettir; felaket tarihin sürekliliğidir" (Löwy, 1999: 224). Oysa ilerlemeyle felaketin birliğini, ne sosyal demokratlar ne de Ortodoks Marksistler görebilmişlerdir. Benjamin'e göre "Bilimsel doğal türde Darwinist evrimci belirlenimcilik, kör bir iyimserlik hem komünist hem sosyal demokrat 'partinin kaçınılmaz zaferi' dogması, 'akıntı yönünde yüzme' kanaati, 'teknik gelişme', sınırsız-süreklili-otomatik ilerlemeye duyulan kolay inanç, niceliksel birikim, üretici güçlerin gelişimi, doğa üzerinde artan hâkimiyet. Benjamin bu sayısız dışavurumun gerisinde, radikal bir eleştiriye tabi tuttuğu merkezi bir unsurun gözler önüne serildiğine inanır: Homojen, boş ve mekanik bir tarihsel zaman anlayışı (tıpkı bir saatin hareketi gibi)" (Löwy, 1999:225). Sosyal demokratların ve Marksistlerin tuzağına düştükleri bu yanlış anlamadan kurtulmanın tek yolu da Benjamin için mesiyani anlayışı tarihe mal ederek tarihte bir kırılma yaratmaktır. Bu, aslında tam da "devrimlerin dünya tarihinin lokomotifini olduğunu söyleyen Marks'a karşı Benjamin'in devrimlerin bu trende seyahat eden insanlığın imdat frenini çekme eylemi olduğunu söylemesine" (Löwy, 1999:227) denk düşmektedir. Burada söz konusu olan, ilerlemeci tarih anlayışında ya da dünya görüşünde ortaya çıkan sınıfsız toplumun ilerlemenin nihai hedefi olduğu yanılgısından kurtularak, devrim sonunda kurulması umulan toplumun, bu ilerlemenin kesintisi olduğunu kavramaktır. Dolayısıyla "Burjuvazi savaşı kazansa da kaybetse de gelişim sürecinde onun sonunu hazırlayacak iç çelişkileri nedeniyle yıkılmaya mahkûmdur. Buradaki soru, çöküşünün kendiliğinden mi yoksa proleteryanın aracılığıyla mı gerçekleşeceği... ve eğer iktisadi ve teknik gelişmenin neredeyse hesaplanabilir bir anında (işaretini enflasyon ve zehirli gaz savaşının verdiği bir anında) burjuvazinin tasfiyesi tamamlanmamışsa her şey yitirilmiş demektir. Kıvılcım dinamite ulaşmadan fitilin kesilmesi gerekiyor" (Benjamin, 2001:71). Bu fitilin kesilmemesi halinde insanlık bunu çok daha acı sonuçlarla ödeyecektir. 'Tek Yönlü Yol'da Planetarium başlığını taşıyan fragmanda dile



getirildiği gibi "Ancak kozmosun güçleriyle yaşayanlar, bu dünyanın efendisi olacaklardır. Hiçbir şey antik insanı modern insandan, onun kendisini kaptırdığı ve sonraki dönemlerin neredeyse hiç tanımadığı kozmik deneyim kadar ayırt etmez, Antik insanların doğayla alışverişi bambaşkaydı: Vecd... oysa kozmos ilk kez gezegen ölçeğinde yani teknolojik bir ruhla baştan çıkarılmaya çalışılıyordu. Ama egemen sınıf bu yoldan kendi kâr şehvetini tatmin etmeye çalıştığından, teknoloji insana ihanet etti; zifaf yatağı kan gölüne dönüştü" (Benjamin, 2001:75-76). Dolayısıyla tek başına önemsenen bir teknolojik ilerleme aslında gerçek anlamını kapitalist bir toplumda bulan bir tür gerilemeyi beraberinde getirir. Böylece insanın yaşam alanını tam da ulaşılmak istenen kayıp cennetin karşısına, yani cehennemi bir zamana çevirir. İlerleme idesinin temelindeki felaket vurgusu da işte bu cehennemi zamanla uyuşturmaktadır. Bu bağlamda August Strindberg'in yaşama ilişkin olarak dile getirdiği "cehennem yakında gerçekleşecek bir şey değildir; o, şimdiki hayatın ta kendisidir" aforizması ayrı bir anlam kazanmaktadır. Bu cehennemi zamanın gözler önüne serilerek, zamanda kırılma yaratılması ve kıyamete ertelenen bir kurtuluşun devreye sokulması, böylece eski halin iadesinin (restitutio in integrum) gerçekleşmesi, Benjamin'in 'Tarih Kavramı Üzerine' adlı yazısının XII. Tezinde belirttiği gibi "Tarihte insan soyunun ilerlemesine ilişkin bir tasarım, insanlığın homojen nitelikte ve boş bir zamandan geçerek gelişen ilerlemesi tasarımından kopuk olarak düşünülemez. Bu ilerleyiş tasarımının eleştirisi, bir bütün olarak ilerlemenin eleştirisinin temellerini oluşturmak zorundadır" (Benjamin, 2002:45) şeklinde dile getirilen bir anlayışta gerçek anlamına kavuşur.

Sonuç olarak bu anlayış çerçevesinde, cehennemi zamanın, karabasanlara gömülmüş çağın alegorik parçalarını deşifre ederek otantik gerçekliğe dönmek ve böylece geleneğin olanaklı kıldığı parıltılarla aydınlanarak özgürleşmek, ancak ve ancak içinde bulunulan kültürü olumsuzlayarak eleştirel bir tutumla şiddete uğratan ve böylece her bir tarihsel nesneyi, insanlığın geçmişini geleceğinin kurulmasında bir kefarete vesilesi olarak görecektir olan şimdiyle bağlayarak uyanışın ve devrimin anını oluşturma işinde kullanacak olan tarihsel maddecinin, eleştirmenin ya da düş yorumcusunun eylemiyle olanaklıdır. Böylece doğanın ve ikinci doğa olarak da kültürün sessizliğinin melankolik yapısı mesihvari bir dönüşümü başlatan insanda/tarihçide dile gelerek insanlığın kurtarılan, gerçek kimliğine kavuşan anlarını dile getirecek ve kurtuluşun yolunu açmış olacaktır.

## KAYNAKÇA

- Benjamin, W. (2001) *Metis Seçkileri-Son Bakışta Aşk*, editör Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları
- Benjamin, W. (2002) *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Benjamin, W. (2003) *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge Yayınları
- Caygill, H. (2004). "Walter Benjamin's Concept of Cultural History", The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom,73-79
- Cohen, M. (2004). "Benjamin's phantasmagoria:the Arcades Project", The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom,199-220
- Hanssen, B. (2004). "Language and mimesis in Walter Benjamin's work", The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom, 54-73
- Löwy, M. (1999) *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Mieszowski, J. (2004) "Art Forms" The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom,35-54
- Oskay, Ü. (1995) *Estetize Edilmiş Yaşam*, çev. ve haz. Ünsal Oskay, İstanbul: Der Yayınları
- Pensky, M. (2004) "Method and time: Benjamin's dialectical images", The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom, 177-179
- Roff, S. L. (2004) "Benjamin and psychoanalysis", The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Edited by David S. Ferris, Cambridge University Press, United Kingdom, 115-134