

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Eduardo Cadava | Işık Sözcükleri

Eduardo Cadava Işık Sözcükleri

TARİHİN FOTOĞRAFISI ÜZERİNE TEZLER



metis

Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>

Eduardo Cadava

Işık Sözcükleri

Princeton Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı bölümünde öğretim üyesidir. Amerikan edebiyatı ve kültürü, edebiyat ve siyaset kuramı, medya teknolojileri ve çeviri kuramı konusunda uzmanlaşmıştır. *Işık Sözcükleri* ve *Emerson and the Climates of History* (1997, Emerson ve Tarihin İklimleri) adlı iki kitabın yazarı, başta *Who Comes After the Subject?* (1991, Özmeden Sonra Kim Geliyor?) ve *And Justice for All?: The Claims of Human Rights* (2004, Herkes için Adalet mi? İnsan Haklarının Talepleri) olmak üzere çeşitli derlemelerin editörüdür. Emerson, Benjamin, Kafka ve Celan gibi isimler ve fotoğraf, mimari, demokrasi, savaş, bellek, kölelik ve karar verme etiği gibi temalar üzerine çok sayıda yazısı yayınlanmıştır. Derrida, Lacoue-Labarthe, Blanchot gibi çağdaş Fransız düşünçesinin önemli adlarından İngilizceye çeviriler yapmıştır. Halen biri yas ve milliyetçilik ilişkisiyle, diğeri müzik ve yeniden üretim, ezberleme ve yazı teknikleri arasındaki ilişkiyle ilgili iki kitap üzerinde çalışmaktadır.



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Işık Sözcükleri
Eduardo Cadava

Orijinal Basımı: Words of Light
Theses on the Photography of History
Princeton University Press, 1998

© Princeton University Press, 1997
© Metis Yayınları, 2005

Bütün hakları saklıdır. Bu kitap yayımcısının yazılı izni olmaksızın, tümüyle ya da bir bölüm halinde, fotokopi de dahil olmak üzere elektronik ya da mekanik herhangi bir kayıt ya da veri işleme aracıyla ve herhangi bir biçim altında çoğaltılamaz ya da iletilemez.

İlk Basım: Temmuz 2008

Yayıma Hazırlayan: Tuncay Birkan

Kapak Fotoğrafı: Eylül 1940 hava saldırısından sonra
Londra Holland House Library'nin görünümü (detay).
Kapak Tasarımı: Emine Bora

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

ISBN-13: 978-975-342-678-7

Eduardo Cadava

Işık Sözcükleri

TARİHİN FOTOĞRAFISI ÜZERİNE TEZLER

Çeviren:

Aziz Ufuk Kılıç



metis

Ücretsiz E-Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Fotografî, düşünceñin gerçekliğini gösterir

JEAN-LUC NANCY, *Le poids d'une pensée*

İÇİNDEKİLER

<i>Teşekkürler</i>	11
<i>Kısaltmalar</i>	13
<i>Önsöz: Phōtagōgós</i>	17
TARİH	35
İŞİĞA YÖNELİŞ	37
KÖKENLER	38
KÖRELME	40
HAYALETLER	44
MİMESİS	46
ÇEVİRİLER	49
YAZITLAR	52
ŞİMŞEK	55
YILDIZLAR	60
EBEDİ DÖNÜŞ	65
YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK	77
SİYASET	79
TEHLİKE	83
DURAKLAMA	94
İZLER	100
GECE DÜŞLERİ	103

ALACAKARANLIK	107
UYANIŞ	119
DİL	122
MADDE	125
YANSIMALAR	131
<i>PSİKE</i>'LER	135
ŞOKLAR	140
BENZERLİK	144
TAŞLAŞMA	154
ÖLÜM	168
MEZAR YAZILARI	169
<i>Notlar</i>	173
<i>Kaynakça</i>	199
<i>Dizin</i>	213

T EŞEKKÜRLER

NASIL Kİ FOTOĞRAF verili bir ânı asla bütünüyle yakalayamazsa, şükranların andıcı da şükranla anılacak sayısız armağanı asla gerektiğince iyi anımsayamaz. Her türlü yapının kaynağındaki minnettarlığı ve borçluluğu asla tamamiyle dile getiremez. Bu yüzden bu andıcın söylediği, olsa olsa, çalışmanın yalnızlığı ile tek başına olmanın hiçbir ilgisi olmadığıdır. Birçok dost ve meslektaşın desteği ve teşviki olmasaydı, bu kitap asla gün yüzü görmeyecekti. Aşağıdaki sayfaların pek çoğunda dostluk ve sohbetlerinin izi bulunan Princeton'dan meslektaşlarımla her birine minnettarım: Diana Fuss, Anke Gleber, Michael Jennings, Thomas Keenan, Thomas Levin, Eric Santner, Thomas Trezise ve Michael Wood. Bütün çevirilerimi gözden geçirdikleri için Anke Gleer ve Gerhard Richter'e özellikle teşekkür etmek isterim. Çevirilerde herhangi bir isabetsizlik kaldıysa, tamamen benim sorumluluğumdadır. Ayrıca kendimi, bu projenin çeşitli aşamalarında, okumaları ve yorumlarıyla, Benjamin ve fotoğrafı üzerine düşüncelerime vazgeçilmez önemde katkılarda bulunmuş olan dostlar ve meslektaşlardan oluşan daha geniş bir topluluğa ait hissetmenin mutluluğuna da sahibim. Ian Balfour, Homi Bhabha, Judith Butler, Cynthia Chase, Peter Connor, Karin Cope, Kelly Dennis, Deborah Esch, Chris Fynsk, Eva Geulen, Maria Gough, Werner Hamacher, Wolf Kittler, David Lloyd, Elissa Marder, Patrice Petro, Eric Rentschler, Larry Rickels, Avital Ronell, Allan Sekula, Charles Sherry, Sally Stein, Andrzej Warminski, Samuel Weber, Patricia Williams ve Laura Zakarin ile yaptığım tartışmalardan bilhassa faydalandım.

Bu kitapta yer alan baskıları elde etmeme yardımcı olan ve onları burada yeniden basmak için gerekli izni veren Dr. Konrad Scheurmann, New York'taki Modern Sanat Müzesi, Edinburgh'daki İskoç Ulusal Portre Galerisi, Marbach'taki Kracauer Vakfı, Alman

Edebiyatı Arşivi, J. Paul Getty Müzesi, Klaus Wagenbach, Rochester'daki George Eastman Uluslararası Fotoğrafevi, Gisèle Freund, Hattula Moholy-Nagy, Arnold H. Crane, Londra'daki Kraliyet İngiltere Tarihî Anıtlar Kurulu, Berlin'deki Bauhaus-Archiv, Frankfurt'taki Adorno-Archiv, Suhrkamp Verlag, Gary Smith, Günther Anders ve Port Bou belediyesine müteşekkirim. Araştırmamı ve üretim giderlerini karşılamakta yardımcı olan paralar için Princeton Üniversitesi Beşeri Bilimler Araştırma Kuruluna teşekkür ederim.

Bu kitabın bazı kısımları *diacritics* (Güz-Kış 1991), *Fugitive Images*, Patrice Petro (haz., Bloomington: Indiana University Press, 1995), *Genre* (yaz 1996) ve *Aleph*'te (Güz 1996) çeşitli biçimlerde yayımlanmıştı. Editörlere bu malzemelerin yeniden basımına izin verdikleri için teşekkür ederim.

Mary Murrell'e böyle harika bir editör olduğu için teşekkür etmek isterim. Hem bu çalışmayı coşkuyla karşılayıp destek vererek esin kaynağı oldu, hem de proje boyunca emsalsiz bir sabır, alıcılık ve cömertlik gösterdi. Dostluğu için kendisine teşekkür ederim. Jane Taylor ve Beth Gianfagna'ya da elyazmalarına vakfettikleri kılı kırk yaran dikkat için müteşekkirim.

Son olarak, bana daima güven duydukları için anne-babama ve yaptığı ışık deneyleriyle ışığın büyüsunü formüle etmeme yardım eden oğlum Gerry'ye teşekkür etmek isterim. Bu kitap, olduğu her şey için ona duyduğum şükran hisleriyle, ona adanmıştır.

- B** Walter Benjamin, *Briefe*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- BW** Walter Benjamin/Gershom Scholem, *Briefwechsel*, 1933-1940, Gershom Scholem (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- C** *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (haz.), İng. çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- CB** Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, İng. çev. Harry Zohn, Londra: New Left Books, 1973.
- CBS** *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem: 1932-1940*, Gershom Scholem (haz.), çev. Gary Smith ve Andre Lefevre, New York: Schocken Books, 1989.
- CP** Walter Benjamin, "Central Park", İng. çev. Lloyd Spencer, *New German Critique* 34 (Kış 1985): 32-58.
- D** Walter Benjamin, "The Doctrine of the Similar", İng. çev. Knut Tarnowski, *New German Critique* 17 (Bahar 1979): 65-69.
- GS** Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser (haz.), c. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- I** Walter Benjamin, *Illuminations*, Hannah Arendt (haz.), İng. çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1968.
- N** Walter Benjamin, "N (Theoretics of Knowledge; Theory of Progress)", İng. çev. Leigh Hafrey ve Richard Sieburth, *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* içinde, Gary Smith (haz.), Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- O** Walter Benjamin, *Origin of German Tragic Drama*, İng. çev. John Osborne, Londra: New Left Books, 1977.
- OWS** Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings*, İng. çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: New Left Books, 1979.

- R Walter Benjamin, *Reflections*, Peter Demetz (haz.), İng. çev. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace, 1978.
- SE Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, James Strachey (haz. ve İng. çev.), 24 cilt, Londra: Hogarth Press, 1953-74.
- T Walter Benjamin, "Theories of German Fascism", İng. çev. Jerolf Wikoff, *New German Critique* 17 (Bahar 1979): 120-28.

[ÇEVİRMENİN NOTU]

Benjamin'in yazılarının kimi zaman içerik olarak birbiriyle kısmen örtüşen derlemelere kaynaklık etmiş olması, bu yazılardan yapılan alıntılar için verilen referansların çoğalmasına ve karmaşıklaşmasına yol açıyor. Aşağıdaki açıklamaların bu karışıklığa biraz olsun düzen getirmekte yararlı olmasını umuyoruz.

1. Cadava bu kitapta Benjamin'den yaptığı alıntılar için iki ayrı türden kaynak gösteriyor: 1. orijinal Almanca metinler (*Gesammelte Schriften*, yani "toplu yazıları"nı içeren 7 ciltlik bir edisyonun yanı sıra "mektuplaşmalar"nı içeren iki bağımsız cilt) ve 2. çeşitli biçimler altında İngilizce çeviriler (kitaplar, derlemeler ve dergilerde yayımlanmış çeviriler).

2. Cadava hemen her zaman kullandığı Benjamin metninin İngilizce çevirisi ile birlikte *Gesammelte Schriften*'deki yerini de belirtmek suretiyle çifte referans veriyor.

3. Cadava İngilizce çevirisi olmayan –ya da ola ki başka bir nedenden dolayı çevirisini kullanmadığı– bir metin için yalnızca *Gesammelte Schriften*'i referans veriyor.

4. Hem metnin akışı içindeki, hem de ayrı paragraf biçimindeki uzun Benjamin alıntıları sık sık bir makale başlığı (örneğin "Tarih Kavramı Üzerine") altında sunuluyor. Bu makale başlıklarını Cadava daima kitabın dilinde –yani İngilizcesiyle– veriyor. Bu kitapta alıntılanan makaleler arasında Türkçe çevirisi yapılmamış olanlar da var. Her ne kadar çevirisi yapılmamış bir metnin başlığını –üstelik ikinci bir dilden – çevirmek sorunlu olsa da, metnin akışıyla tematik olarak bütünleşmiş makale başlıklarını Türkçeye çevirmeden edemezdik. Çevirisi olsa da olmasa da, kullanılmış olsa da olmasa da, Benjamin makaleleri metinde ve notlarda Türkçe başlıklarla veriliyor.

5. Benjamin'in makale başlıkları temelinde, Cadava'nın alıntıladığı ve referans gösterdiği yazılar için çevirilerin kullanılmış olup olmadığından bağımsız olarak– şu Türkçe kaynakça okurun işine yarayabilir (ayrıca

"Türkçede Walter Benjamin Bibliyografyası" için bkz. *Cogito*, Sayı 52, Güz 2007):

– "Tarih Kavramı Üzerine", "Hikâye Anlatıcısı", "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", çev. Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy; "Tek Yönlü Yol" çev. İskender Savaşır (kısmi çeviri; ayrıca bütün olarak *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi, 1999); "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk* içinde, Nurdan Gürbilek (haz.), çev. Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 2006 (4. basım).

– "Franz Kafka – Ölümünün Onuncu Yıl Dönümü İçin", çev. Dürrin Tunç; "Zentralpark" ve "Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, Sayı 52, Güz 2007, İstanbul.

– "Öykünme Yetisi Üzerine", çev. Zeynep Sayın, *Defter*, Sayı 34, Yaz 1998, İstanbul.

– "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pa-sajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi, 2004.

– "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi", *Fotoğrafın Kısa Tarihçesi*, çev. Ali Cengizkan, İstanbul: YGS, 2001 (İngilizce çeviriden çevrilmiş: A Short History of Photography).

– "Çevirmenin Görevi", çev. Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 14, Eylül-Ekim 1983.

– "Üretici Olarak Yazar", çev. Güven Işısağ, Haluk Barışcan, *Brecht'i Anlamak* içinde, İstanbul: Metis, 2007 (3. Basım).

– "Alman Faşizminin Kuramları", çev. Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam* içinde, Ünsal Oskay (haz.), İstanbul: Der, 1995.

Aziz Ufuk Kılıç

ÖNSÖZ: PHŌTAGŌGÓS

HER ÖNSÖZ ışığa doğru bir açılıştır. Tıpkı sabah ışığını içeri alan küçük pencere ya da görüntülere geçit veren fotoğraf makinesi açıklığı gibi, önsöz de bir tür ışığı deneyimlememizi sağlar. Bu ışık sunuşun hem koşulu hem de malzemesidir. Çoktan yazılmış olanın anlamı üzerine bir gelecek zaman kipi düşürür. Ancak sonradan geliştirilebilen/tab edilebilen fotoğraf negatifi gibi, gelecek olanın izini çiziktirir. Ama aynı zamanda, yalnızca geride bırakılmak için yazılır. İşte bu yüzden, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki boşluklarda yuvalanır önsöz. Zamanın bir fotoğrafıdır, geçişin üzerine –kendisi de bu geçiştir zaten– kendi ışığını düşürür. Önsöz, Walter Benjamin'in yazılarında parıldayıp sönen imge gibi, ışık ile karanlık arasındaki geçişin adıdır ki buna yazı da diyebiliriz. Yine diyebiliriz ki önsöz, yazma etkinliği ile fotografi etkinliği arasında bağ kurması bakımından, ışık sözcüklerinden oluşur.

Işık sözcükleri. William Henry Fox Talbot, 3 Mart 1839 tarihli bir defter yaprağında, fotografik ortamı (*medium*) bu sözcüklerle adlandırır.¹ Bu kitabı bu sözcüklerin ışığı altında sunmaktan amaçım, Benjamin'de hem tarih hem de fotografi için geçerli olan alıntılama yapısını çağrıştırmak. Diyeceğim o ki, alıntılama belki de fotografinin bir başka adıdır. Benjamin "tarihi yazmak, tarihi *alın-tılamak* demektir" derken (*N 67/GS 5: 595*) şunu düşündürür: *historiography* (tarih yazımı), *photography*'nin (ışık yazımı, fotografi) ilkeleriyle hareket eder. *Işık sözcükleri.* Öyleyse bu, yalnızca tarih

* *Phōtagōgós*: "ışığa açılış" ya da "ışık deliği". *Photography* sözcüğünün sırayla "ışık" ve "yazı" anlamlarına gelen Grekçe sözcüklerin bir araya getirilmesiyle oluşturulduğu malum. Bu kitapta *fotografi* sözcüğü "ışık yazımı" anlamında kavramsallaştırılıyor, dolayısıyla biz de bu kavramsallaştırmanın hep göz önünde tutulabilmesi için "fotoğraf çekme etkinliği" karşılığı olarak "fotografi" kullanırken, bu etkinliğin sonunda ortaya çıkan ürün için daha alışık olduğumuz "fotoğraf" sözcüğünü kullandık.

ile fotografi arasındaki ilişkinin değil, dil ile fotografi arasındaki ilişkinin de adıdır. Fotografi bir ışık yazımıdır, bir ışık yazısıdır, Talbot'un başka bir yerde "doğanın kalemi" dediği şeydir. Fotografinin alıntı niteliği bize aynı zamanda tarihin de dilin devinimi içinde mühürlü olduğunu söyler. Fotoğrafın alıntı niteliği bize aynı zamanda tarihin de dilin devinimi içinde mühürlü olduğunu söyler. İşte bu yüzden, fotografi tarihin dile etkisi üzerinde düşünmemizi gerektirir: Tarihin musallat olmadığı hiçbir sözcük ya da imge yoktur. Daha doğrusu, Benjamin'in diyeceği gibi, dil olayı olmadan ve buna karşılık gelen bir imge belirmeden, tarih de olamazdı. *Işık sözcükleri*. Bu tamlama aynı zamanda dil ile ışık arasındaki, dil ile şeffaflığın ve genel olarak bilginin olanaklılığı arasındaki ilişkinin de adıdır. Fotoğrafının hem dille hem de ışıkla ilişkisini düşündürmesi bakımından, Benjamin'in yeniden üretim teknikleri hakkındaki düşüncelerinin izini taşır.

Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler. Benjamin'in "Tarih Kavramı Üzerine Tezler"ine –başlığı tam da başkalaştırırken yeniden üreterek– şifreli bir gönderme içeren bu ifade, *kavram* sözcüğü yerine *fotografi* sözcüğünü koyuyor ve bunu yaparak Benjamin'in düşüncenin teknik boyutu olarak anladığı şeyi işleme sokuyor. Bir tarih düşüncesi ile bir fotografi düşüncesinin aynı yönde hareket ettiğini işaret ederek, bellek olarak düşünce ile bellemenin teknik boyutu, yani maddi kayıt teknikleri arasında indirgenemez bir bağlantı olduğunu belirtiyor. Başka deyişle, fotografi –Benjamin'in "hakikaten devrim niteliğindeki ilk yeniden üretim aracı" (I 224/GS 1: 481) olarak anladığı fotografi– yalnızca bir tarihyazımı sorunu, bellek kavramının tarihiyle ilgili bir sorun değil, aynı zamanda genel olarak kavramların oluşumunun tarihiyle ilgili bir sorundur. *Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler*. Buradaki mesele, geçmiştekiyle mukayese edilemez bir hız ve boyutla bugün dünyayla ilişkimizin her veçhesini etkilemekte olan yapay bellek ve çağdaş arşivleme biçimleridir.² Bu ifade, bu teknolojik yeniden üretim tekniklerini psikik ve içsel belleğimiz denen şeye bağlayanın ne olduğunu yeniden düşünmeye zorluyor bizi. Belleğin ve düşüncenin fotografiyle ilişkisini belirleyen şey, bunların yinleme, yeniden üretme, alıntılama ve kaydetme olanaklarıdır. Bu olanakların ne olduğu söylenebileceğidir. Düşünce, tıpkı tarihin bir anını sabitlemeye çalışan fotoğraf

makinesi gibi, tarihi bir kavramın kavrayışı içine almak ister (*Begriff* (Almanca: kavram) sözcüğü, *begrieffen*'den gelir: kavramak, elle tutmak).³ *Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler*. Siegfried Kracauer'ın ifadesiyle, "tarihselcilik zamanın fotoğrafisini konu edinir" ("Photography", 50). Tarihyazımı da fotoğrafı de birer tarihsel araştırma ortamıdır/aracıdır. Fotoğrafı teknolojisinin tarihsel düşüncenin fizyonomisine ait olması şu anlama gelir: her tarih düşüncesi aynı zamanda bir fotoğrafı düşüncesidir.

Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler. Birleştiren ayıran iki noktanın bir araya getirdiği bu iki cümlecik, bizzat aşağıdaki tezlerin birer ışık sözcüğü –ışık hakkında, sözcükler ile ışık arasındaki ilişkinin tarihi hakkında birer sözcük– olduğunu ima ediyor. "Işık sözcükleri"nin aynı zamanda fotoğrafıya de göndermede bulunuyor olması, bu tezleri, Benjamin'in kendi ışık sözcüklerinin, kendi tezlerinin bir dizi fotoğrafı olarak, bu tezlerin enstantanelerden oluşan bir düzyazısı olarak görebileceğimiz anlamına gelir. *Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler*. Bu kitap, Benjamin'in tarih kavramını, tarihle ilgili irdelemelerinde ısrarla fotoğrafının diline başvurmasını çözümleyerek anlama çabasına giriyor. Benjamin'in ışık, parıltılar, imgeler/görüntüler, ya da tarihin gelişimi ile ilgili irdelemelerine odaklanarak, onun hem tarih ile tarihselcilik arasındaki ilişkiyi, hem de estetik ideoloji ile siyasetin faşist estetizasyonu arasındaki ilişkiyi gözden geçirme uğraşında fotoğrafın bir araç haline nasıl geldiğine işaret ediyor. Fotoğrafının diline yapılan bu başvuru, yalnızca 1931 tarihli "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi" denemesinde, "Sanat Yapıtı" yazısında ve "Tarih Kavramı üzerine Tezler"inde değil –Benjamin'in tarih ile teknoloji arasındaki ilişki hakkındaki araştırmaları denince ilk akla gelen denemelerdir bunlar– bütün yapıtında okunabilir. Bu kısmen onun fotoğrafı pratiğine duyduğu ilgiyle açıklanabilir. Benjamin, *avangard i10* dergisine yazılar vermiştir. Bu dergi Laszló Moholy-Nagy'in yönetiminde teknik araçlar, özellikle de film ve fotoğraf üzerine yoğunlaşan bir dergiydi. Ayrıca "G Gruppe" adıyla anılan, Meies van der Rohe, Walter Ruttmann, Naum Gabo, Raoul Hausmann gibi farklı disiplinlerden sanatçı ve kuramcılardan oluşan ve dadaist ve sürrealist *G* dergisine düzenli olarak katkı yapan bir çevreyle işbirliği içindeki tek yazardı. Tristan Tzara'nın "Man Ray ve Öbür Yüzün

Fotoğrafi" adlı yazısını G'nin 1923'teki ilk sayısı için çevirmiş, fotoğrafı üzerine kendi denemesinde çoğunun adını andığı çok sayıda fotoğraf kitabı eleştirisi yazmıştı ve dostları arasında Sasha Stone (Benjamin'in *Einbahnstrasse*'sinin kapak tasarımını yapmıştı), Gisèle Freund (*La photographie en France au dix-neuvième siècle* adlı kitabı Benjamin'in fotoğrafı tarihi hakkındaki pek çok önermesinin temelini oluşturmuştu) ve Germaine Krull (Benjamin onun çektiği fotoğrafları pasajlar projesinin, yani *Passagen-Werk*'in illüstrasyonları olarak kullanmak istiyordu) gibi fotoğrafçılar vardı.⁴ Ama fotoğrafa yönelik bu pratik ve kişisel ilgisi, fotoğrafı ortamına duyduğu daha felsefi ve siyasal ilgiden ayrılamaz. Fotoğrafi ile tarih arasındaki bağlantıların ortaya çıkardığı sorular, onun yazılarının bütün güzergâhına ait meselelerle bağlantılıdır: teknolojinin tarihsel ve siyasal sonuçları; yeniden üretim ile mimesis, görüntüler ile tarih, anımsama ile unutma, alegori ile yas, görsel temsil ile dilsel temsil, film ile fotoğrafı arasındaki ilişkiler. Hatta, Benjamin'in metinlerini ördüğü motif ve temalar ağının, tarih sorunu ile fotoğrafı sorununun kesişimini kayda geçirmemizi ve yeniden düşünmemizi sağlayacak bir mercek oluşturduğunu söyleyebiliriz.

Bu motif ve temaları Benjamin'in gözde sunum tarzına, yani bir tezler dizisinin devinimine kaydederek, birbiriyle sözdizimsel bir ilişkiye sokmaya çalıştım. Bu yolla, tarihsel olayın meydana getirdiği duraklamayı (*caesura*), tarihin kaynağındaki ayrışma ve süreksizliği –Benjamin'in de çok sık yaptığı gibi– biçimsel olarak kopyalamaya çalıştım. Benjamin, tarihsel hareketi zaptetme kapasitesi olmaksızın tarihin de olmayacağını ima eder, ama aynı zamanda bu duraklama ya da askıda kalma hareketine sadık kalabilecek bir yazma tarzına gereksinim duyar. Tarihi anlık olarak bir görüntüde sabitleyen fotoğraf makinesi gibi, tez de bir ilişkiler ağını sınırları geçiren bir çerçeve içinde yoğunlaştırır. Tez, bir düzyazı fotoğrafı olarak, bir zaptetme kuvvetini tarif eder. Yazının yarattığı kesintiyi yazıyla haber verir. Benjamin'in açıkladığı gibi, tarihsel düşünce "düşüncelerin yalnızca akışını değil, zaptedilmesini de" gerektirdiğinden, tarihi anlayanın, icra etmenin modeli olarak fotoğrafı kullanılabilir. Benjamin'in *Trauerspiel* kitabında tarihin mekânda kapatılması ve dondurulması niteliğindeki sahne ortamı (*stage setting*) (O 92/GS 1: 271) gibi, fotoğrafı de bir imgeyi ele geçirip bağlamın-

dan kopararak tarihin akışını durdurmaya çalışan bir işlemin/süre-
cin adıdır. Bu yüzden, fragman ya da tez gereğine uyarak şu söyle-
nebilir: Fotografi Benjamin'in devrim âniyla özdeşleştirdiği zaptet-
menin bir başka adıdır. Marx devrimleri "dünya tarihinin lokomo-
tifleri" olarak tanımlasa da, Benjamin "belki de tam tersidir. Belki
de devrimler, bu gezgin nesiller treninde, imdat freninin çekilmesi-
dir" der (GS 1: 1232). Benjamin'in düşüncesinde bu zaptetme anı,
Goethe hakkındaki denemesinde ifadesiz olanın ani belirişi olarak,
"Şiddetin Eleştirisi" denemesinde genel grevin kesintiye uğratici
niteliği olarak, Baudelaire hakkındaki yazılarında imgenin taşlaş-
mış huzursuzluğu olarak, mimesis yetisi hakkındaki yazılarında ben-
zerliğin bir flaş çakımıyla algılanması olarak ve "Tezler"inde tari-
he yapılan Mesihçi müdahale olarak gördüğü şeyle ilintilidir. Ör-
neklerin her birinde, Benjamin düşüncenin hareketindeki durakla-
manın etkilerinin izini sürer (N 67/GS 5: 595). Bu duraklama –hare-
ketsizleştirme kuvvetiyle hem imgenin görünmesinin yolunu açan,
hem de tarihin ve siyasetin çizgiselliğine müdahale eden durakla-
ma– fotoğrafın Medusa efekti olarak adlandırabileceğimiz şeyle
ilişki kurularak anlaşılabilir.⁵ Bu duraklama, tezin parataktik özel-
liğinin bir parçasıdır ve Benjamin'in getirdiği biçimsel yeniliğin
yalnızca epistemolojik değil, aynı zamanda siyasal bir talep oldu-
ğunu imler.

Aşağıdaki tezlerin bir başka amacı da bir anma çalışması olma-
larıdır: Ernst Bloch'un bir keresinde "fotomontaj"a benzettiği (*He-
ritage of Our Times*, 335) Benjamin'e özgü tezli yazma yönteminin
anısını saklamaya yönelik bir çalışma. Bu tezler ne çizgisel zaman-
sal bir sıra içinde anlatılabilen, ne de felsefi bir kavramın sınırları
içinde anlaşılabilen bir tarih düşüncesi önerirler. Tarih daha ziyade
imgelerden, Benjamin'in terimleriyle "diyalektik imgelerden"den
inşa edilir. Bana kalırsa, bu imgeler en iyi Benjamin'in fotoğrafı ile
tarih arasındaki ilişki üzerine düşünceleriyle ilişkili olarak anlaşılabilirler. İmge kavramı Benjamin'in tüm yapıtlarında merkezi yer-
dedir – düşüncesinin imgesel (*imagistic*) niteliği, Benjamin'in dil
hakkındaki ilk yazılarından *Trauerspiel*'e ve tarih kavramı üzerine
en son metnine ve pasajlar projesine kadar her yerde belirgindir.
Ona göre pasajlar projesinin amacı, tarihin materyalist sunumu-
nun, geleneksel tarih yazımındakinden daha yüksek bir anlamda

imgesel olduğunu kanıtlamaktır" (N 51/GS 5: 578). İşte bu yüzden, Benjamin'in düşüncesini bir "enstantane fotoğraf"a benzeten Theodor Adorno, 1955 tarihli "Benjamin'in *Schriften*'ine Sunuş" yazısında, Benjamin'in dünyayı bir "düşünsel optik" içinden geçerek deneyimlediğini öne sürer (228, 230). Benjamin'in *Berlin'de Çocukluk*'una yazdığı sonsözde, Adorno bu optiği özgül olarak fotoğrafı ile ilişkisi içinde betimlemişti. Adorno orada yazar Benjamin ile fotoğrafçı Nadar arasındaki, yani Benjamin ile özellikle hava fotoğrafisini icat eden Nadar arasındaki –Hölderlinvari hava-gezgini (*aeronaut*) Salomo'nun aracılık ettiği– şifreli özdeşleşmeyi çözümler. Benjamin'in otobiyografik metninin fotografik niteliğine istinaden, şunu yazar Adorno: "*Berlin'de Çocukluk*'un masalsı fotoğrafları, yalnızca çoktandır konum değiştirmiş bir hayatın kuş bakışı görülen harabeleri değil, aynı zamanda o hava-gezgininin, modellerinden hareketsiz kalmalarını rica ederek, o havai halden yakaladığı (*knipste*) enstantanelerdir" ("Nachwort", 76).⁶ Benjamin'in yazıları, Nadar'ın hava fotoğrafları gibi, bakışı altındaki değişen dünyayı yakalamaya –ve bunu fotoğrafı ile ölüm arasındaki özsel bağ tanımlayan harabelerle, bu harabelerin firari imgelerinin alanı içinde gerçekleştirmeye– çalışırlar. Aşağıda, Benjamin' in yazma ve düşünme üslubunun kalbindeki bu imgeselliğin –bu fotografik *Bildlichkeit*'in– onun imge sorununu modernitenin merkezi sorunsalı olarak konumlandırma çabasıyla ilintili olduğunu öne süreceğim.

Dolayısıyla aşağıdaki tezler, Benjamin'in bütün yapıtını kat ederek, bu yapıttaki imgelerin fizyonomisinin izini sürmeyi, Benjamin'in genellikle birbiriyle ilişkili olarak düşünülmeyen metnlerinin çeşitli unsurlarını bir araya getirmeyi arzulamaktadırlar. fotoğrafla ilgili irdelemelerinden alegori ve yaşla ilgili irdelemelerine, teknolojiyen yazıya, felsefeden psikanalize, kuramdan kuramın ışıqla ilişkisine, etikten tehlikeye, kişilerden fotoğraf makinelerine uzanarak, Benjamin'in kendi fragmanter tezli yazma tarzı ile modernitenin bir tarihini –başka pek çoklarının yanı sıra, Marx, Blanqui, Baudelaire, Bergson, Freud, Kafka, Proust ve Bloch'u da içeren bir tarihi– yazma çabası arasındaki özsel ilişki olarak gördüğü şeyin üzerine düşünen bir dizi düzyazı fotoğrafı sunmaktalar. Dahası, Benjamin'in tarih ve fotoğrafı üzerine düşündükleri ile faşizm çözümlemesinin birbiriyle nasıl bağlantılı olduğunu netleştirmeye

çalışarak, Benjamin'in fotoğrafı irdelemelerini hem çağdaşlarının –özellikle Jünger ve Kracauer'in– diliyle ilişki içinde, hem de Nazi rejiminde teknolojinin önemini vurgulayan propaganda yazılarıyla karşıtlık içinde konumlandırmaktalar. Böylece, Benjamin'in imge sorununu modernitenin tarihinin herhangi bir olası yapıbozumunun odağına yerleştirmesinin önemini ve aciliyetini kavramamıza yardım edebilirler.

Bu aciliyetin ne olduğunu Jünger'in teknolojinin acıyı deneyimleme yeteneğimiz üzerindeki etkilerinin izini sürdüğü "Über den Schmerz" başlıklı denemesinden bir pasajı anımsatarak ortaya koyabiliriz. Jünger 1934'te –Nürnberg gösterilerinin yılı– şu gözlemlere bulunuyordu:

Günümüzde herhangi bir yerde bir olay olduğunda, çevresi merceklerden ve mikrofonlardan oluşan bir daireyle sarılıyor ve patlayan flaşların parıltısıyla aydınlatılıyor. Olayın kendisi birçok durumda olayın "aktarımına" göre ikincil kılınıyor; olay büyük ölçüde nesneye dönüştürülmüş oluyor. Nitekim, bütün amacı dünya çapında yayın nesnesi olmak olan siyasal davalar, parlamento toplantıları ve yarışmaları daha şimdiden görmüş bulunuyoruz. Olay ne kendi tikel mekânıyla ne de kendi tikel zamanıyla sınırlı, çünkü her yerde yansıtılabilir ve sayısız kez tekrarlanabiliyor. Bunlar büyük bir mesafeyi gösteren işaretlerdir (183).

Jünger'e göre teknik ortamların/araçların elinin değmediği, ışıktan görüntülere ya da sese dönüştürülmemiş hiçbir olay yoktur. Bir olayın anlamı, teknik dolayimler (*mediation*) –örneğin fotoğraf mercekleri ve radyo mikrofonları– sayesinde büyük mesafeler boyunca nakledilebiliyor olmakla kalmıyor, olay *olarak* olay iletişimin, temsilin ve enformasyonun diline yazılıyordur. Benjamin'e göre tarihsel olayı kitlesel bir mala dönüştüren ebedi dönüş düşüncesi gibi (GS 5: 429), bu görüntü-olayın teknik ortamlar tarafından anında aktarılması, bir olayın anlamının her görülüşünde ve duyuluşunda yeniden deneyimlenebileceği anlamına gelir. Jünger zaman ve mekânın artık "patlayan flaşların parıltısı" olmadan tasavvur edilemediğini söylüyor, ama şunu da söylüyor: burada karşılaştığımız deneyim, yeniden üretilebilirliği dolayısıyla, zamansal ve mekânsal belirlenimlerden bütünüyle kopmuş bir deneyimdir. Başka deyişle, medya olayı (ki Jünger'e göre başka olay yoktur) görüntü üretimi-ne yönelik olduğu içindir ki, aktarım, aktarım olmak için, çoğulla-

malı, çoğalmalı, yeniden üretilmelidir: "her yerde yansıtılabilir ve sayısız kez tekrarlanabilir" olmalıdır. Bir olayı olay yapan, teknik sayesinde yeniden üretilabilir olmasıdır. Bir siyasal ya da tarihsel olayda bizim gördüğümüz şey, olaya odaklanan ve olayın anlamını dışarıdan dayatılmış bir sahnenin içine sıkıştıran mercekler ve mikrofönlar tarafından belirlenmektedir. Avital Ronell'in son yapıtlarının öne sürdüğü gibi, bugün teknolojinin siyaseti ve tarihi bize, başka şeylerin yanı sıra, şunu söylemektedir: siyaset ve tarih artık teknoloji öncesine göre düşünülemeyecektir.⁷ Siyaset ve tarih artık telekomünikasyonun ikincil, türev niteliğindeki formları olarak anlaşılmalıdırlar. Medya devriminin naklen yayınlara duyduğu arzu –Jünger'in, başka bir yerde, herhangi bir anda "tele-mevcut" ("tele-present") olacak bütün bir dünya yanılısamasının "topyekûn seferber edilmesi" olarak adlandırdığı şeye duyulan arzu– ışık görüntülerine ve seslere duyduğu arzudan ayrı tutulamaz. Jünger'e göre, I. Dünya Savaşı'ndan bu yana fotoğraf makinesinin "yapay gözü" tarafından yakalanmamış tek bir önemli olay olmamıştır ("Über den Schmerz", 181). Dünyayı bir görüntüye, yani gezegen çapında enformasyonun operasyon araçları tarafından dağıtılabilen ve dolaştırılabilen bir nesneye dönüştürmek isteyen tele-fotografik görüntü dünyayı görüşümüzü dönüştürmektedir. Artık dünyaya bakmaya bile gerek duymuyoruz: artık kamera bizim için bakıyor. Daha doğrusu, kamera gibi, biz de birer görüntü ve ses kayıt aleti olup çıktık. Teknik ortamların kişileri ve araçları arasındaki geçişlilik, Benjamin'in *Passagen-Werk*'te dediği gibi, "aktarım ile yeniden üretim teknikleri arasındaki ilişkinin araştırılması gerekliliği"nin (N 58/GS 5: 586) sebeplerinden biridir.⁸ Belki de bu zorunluluğa en açık biçimde işaret eden şey, Nazilerin kendi *Weltanschauung*'unu, yani "dünya görüşünü", teknik ortamlar aracılığıyla Alman ulusuna benimsetme çabalarıydı.⁹

Jünger fotoğrafı ve film gibi kitlesel ortamların/araçların köksüzleştirici gücüne işaret ederek bunların bizi hem yeryüzünden hem de kendimizden uzaklaştırdığını da söyler. Bu ortamlar/araçlar, teknolojiyle ilişkimizi karakterize eden nesnelleştirme ve bağısızlaşma (*detachment*) sürecini yoğunlaştırırlar. Jünger'e göre mesele, hayatın gitgide nesnelleşmesi ile taşıyıcı dayanma kapasitemizin artmasının birbirine karşılık düştüğü bir mekânın kurulmasıdır;

"hayatın gitgide taşlaşmasının daha derin bir anlamda haklılaştırılabilirdiği" bir mekândır bu ("Über den Schmerz", 183). Fotografi ve film, bu nesnelleşme ve taşlaşmaya katkı yaptıkları ölçüde, modern teknoloji adı altında gerçekleşmekte olan bir sessiz faşist devrimi, Nazilerin 1933'te iktidarı ele geçirmeleriyle çoktan başlamış olan bir devrimi ifade ederler. Nazilerin iletişim ortamlarını programlı bir biçimde eşgüdümlemelerinde (*Gleichschaltung*) başrolü oynayan, medya teknolojisinin siyaset alanını istila etmesi olmuştur. Basın ve radyo, film ve fotoğraf endüstrileri Nazi propagandasının ilk formlarını yeniden üretmek ve dolaşıma sokmak için seferber edilmişlerdi. İşte bu bakış açısından, Nazizmi medya şiddetinin en yaygın figürü olarak, modern telekomünikasyon araçlarının siyasal olarak sömürülmesinin en habis örneği olarak görebiliriz.¹⁰ Benjamin'in *Passagen-Werk*'te ifade ettiği gibi, "öyle bir aktarım vardır ki, felakettir" (N 63/GS 5: 591). Bu felaket aktarım, tek bir şeyi –bir beden, bir fikir, bir topluluk, bir halk, bir ulus, ya da bir liderin tek anlamını– örgütlemeye çalışan bir aktarım olacaktır. Bu tek anlamın sürekliliğini ve aktarımını güvenceye almak için seferber edilen ve Jean-Luc Nancy'nin aracısızlık ve vahiy hayalleri olarak adlandırdığı şeyle işbirliğine girmiş bir aktarım olacaktır.¹¹ Benjamin'in tüm yazıları, bu içkinlik ve vahiy mantığına karşı yöneltilmiş sayılabildikleri ölçüde, en âlâsından birer siyasal edim olarak okunmalıdırlar – üstelik açıkça siyasal terimlerle değil de, dilsel ve görsel terimlerle ifadelendirilmiş olduklarında bile. Adorno'ya göre, örneğin Benjamin'in *Berlin'de Çocukluk*'unun imgeleri –bütün o "yabancılaştırıcı yakınlıkları içerisinde"– "ne dingindirler, ne de dalgın", çünkü "üzerlerinde Hitler'in Reich'ının gölgesi vardır" ("Nachwort", 74).

Bizi tarihin daha yakınına, bir olayın gerçek zamanı olan içkinliğin daha yakınına getirme iddiasındaki medya, olayın uzaklık ve ölümle ilişkisini belirsizleştirir. Medya gerçeklik kavrayışımızı belirliyor gibi görünür, ama aynı zamanda bizi bize sunduğu daha şimdiden uzaklaşmış olan gerçeklikten de uzaklaştırır. Bu uzaklığı aşma –yani insanlar ve olaylar, ya da insanlar ve yerler arasındaki uzaklığı ortadan kaldırma– iddiasında olması, onun yalnızca daha da büyük bir uzaklık yaratmasına neden olur. Medya insanları ve olayları ya da yerleri bir araya getirir, ama yalnızca onları ayrı tut-

mak için.¹² İşte Benjamin'in bir defasında "ne kadar yakın olursa olsun tekil bir uzaklık fenomeni" olarak tarif ettiği (I 243/GS 1: 480) aura kavrayışının ardında bu tür bir çelişki yatar. Benjamin, mercekler ve mikrofonlar aracılığıyla yakınımıza getirilen şeyin hâlâ uzak olabileceğini, uzakta olanın da bize çok yakın olabileceğini öne sürer. Mekân ile zaman, uzaklık ile yakınlık arasındaki bu gidip gelme, fotoğrafı ve film ortamlarının bizzat doğasına düşündürür: Bu ortamların yapısı, uzaklığın eşzamanlı olarak hem azaltılması hem de çoğaltılmasından ibarettir. Heidegger'in 1947 tarihli "Şey" başlıklı dersinde, teknolojinin zaman ve mekândaki uzaklıkları nasıl azalttığı üzerine bir tartışmada yazdığı gibi: "İnsan en büyük mesafeleri en kısa zamanda geride bırakıyor. En büyük mesafeleri geride bırakıyor ve böylece her şeyi en kısa menzilde kendi önüne getiriyor. Ama her türlü uzaktalığın böyle harala gürele ortadan kaldırılması yakınlığı getirmiyor; çünkü yakınlık mesafenin indirgenmesi değildir. Filmdeki görüntüde ya da radyodaki seste, mesafe bakımından hiç uzağımızda olmayan bir şey, yine de uzak olabilir. Mesafe bakımından hayal edilemeyecek kadar uzakta olan bir şeyse, bize çok yakın olabilir. Ortadan kaldırılmış mesafe kendi başına yakınlık değildir. Büyük mesafe de uzaklık değildir" ("The Thing" 165 / "Das Ding" 163).¹³ Başka deyişle, bir olayın uzaklığı, bir mesafe üzerinde etkide bulunmak suretiyle olayı bize getiren çeşitli teknik ortamlar sayesinde ortadan kaldırılıyorsa, artık her şey eskisinden daha uzak demektir: hem olay anlamını aldığı bağlamdan kopar, hem de biz yalnızca olayın yeniden üretimine yaklaşılmış oluruz. Yeni olaya değil de başka bir şeye yaklaşmış oluruz. Karşı karşıya kaldığımız şey, olayı olay yapan uzaklıktır: bir görüntü ya da yeniden üretim formunu alan bir uzaklık. Benjamin bu noktayı "Sanat Yapıtı"* denemesinde ortaya koyar:

Şeyleri mekân bakımından ve insani bakımdan "daha yakın" kılma eğilimi, günümüzün kitlelerinde, en az verili bir (olayın) biricikliğini olayın yeniden üretiminin alımlanması (*Aufnahme*) yoluyla aşma kadar tutkulu bir eğilimdir. Bir nesneyi olabildiğince yakın olarak, bir görüntüde, ya-

* "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilindiği Çağda Sanat Yapıtı", kitap boyunca kısaca "Sanat Yapıtı" olarak geçecektir -ç.n.

simli dergilerin onları algılamaktan alıkoyduğu dünyayı görürler. Fotoğraf makinesinin perspektifindeki mekânsal *continuum*, algılanan nesnenin mekânda belirişine hükmeder; görüntü ile nesne arasındaki benzerlik nesnenin "tarih"inin konturlarını siler. Kendi hakkında bu kadar az bilgi sahibi başka bir çağ olmamıştı. Resimli dergilerin icat edilmesi, anlama yetisine karşı bir darbe düzenlemek için egemen toplumun elindeki en etkin araçtır. Görüntülerin renkli düzenlemesi bile böyle bir darbeyi gerçekleştirmekte yabana atılmayacak bir araçtır. Bu görüntülerin *yan yanallığı* onların bağlamsal çerçevesini sistematik olarak dışlar. (...) "Görüntü-fikir", fikri öteye sürer. Fotoğraf bombardımanı şeylerin ne anlama geldikleri karşısındaki kayıtsızlığı ele verir. (...) Bu böyle olmak zorunda değil, ama sonuçta Amerikan resimli dergileri –başka ülkelerin yayınları da büyük ölçüde onları taklit etmekte– dünyayı fotoğrafların saf özüne eşitliyor. Bu denklem kurulduysa, iyi bir sebebi vardır. Zira dünyanın kendisi "fotografik bir çehre" edinmiştir; fotoğraflanabilmektedir, çünkü enstantane görüntülere açılan mekânsal *continuum* içinde soğurulmak için can atmaktadır. (...) Resimli dergilerde dünya fotoğraflanabilir bir şimdi'ye dönüşmüştür ve fotoğraflanmış şimdi bütünüyle ebedileştirilmiştir. Görünüşte ölümün pençesinden kurtulmuş, gerçekteyse ona yenik düşmüştür (58-59).

Jünger'e göre, bir olay ancak yeniden üretilebiliyorsa bir olay olabilir; Kracauer ise, bizi olayı deneyimlemekten ve anlamaktan alıkoyan şeyin tam da bu yeniden üretilebilirlik olduğuna dikkat çeker. Ona göre tarihsel görüntülerin sırf kitlesel varlığı bile, hem bellek ile deneyim arasındaki bağlantıyı, hem de genel olarak bilginin ve algının olanaklılığını tehdit eder. Resimli dergi ve gazeteler dünyanın bütününi bu görüntüler yoluyla sunmaya ve yeniden üretmeye çalıştıkları için, dünya tarihi hızla büyüyen bir fotoğraflar koleksiyonuna –her ne kadar kendi hakikatini ardında bıraksa da kolaylıkla geri getirilebilen, yani teknik ortamların olanaklı kıldığı ebedi şimdi'de hemen erişilebilen bir koleksiyona– dönüşme tehlikesi altındadır. Kracauer'in hayal ettiği, "zamansal olarak kendi aralarında bağlantılı olayları her görüş noktasından" (a.g.y., 50) resmedebilecek dev film gibi, tarih artık dünyanın her yerinde olmakta olanları görmemizi sağlayan potansiyel olarak sınırsız bir aktarım hareketinin adıdır. Tarihin bu hareketi oluşturan görüntüler yoluyla hem yapıldığını hem de silindiğini söylemek, fotoğraf ya da film formundaki enformasyonun aktarımının bizi aynı zamanda hem tarihe doğru hem de tarihten uzağa götürdüğünü söylemektir. Başka

deyişle, şimdiye kadar "kendinden bu kadar haberdar" –kendisinin bu kadar çok görüntüsüne sahip– bir çağ olmadığı gibi, "kendi hakkında bu kadar az bilgi sahibi" bir çağ da olmamıştır. Dünyayı bir görüntü olarak elinde tutmak, dünyaya erişebilir olmak değildir. Kracauer'in önerdiği üzere, dünya fotoğrafların "saf özü"ne eşitlenemez. Fotoğraf seli ya da bombardımanı, "şeylerin ne anlama geldikleri karşısındaki kayıtsızlığı ele verir" ve böylece fotografik teknisizasyonun bağrındaki tarihsel körleşmeyi ya da bellek yitimini açığa çıkartmaktadır. Nesnenin ve nesnenin tarihinin yerini alan görüntü dünyaya dair bir özelliği temsil eder, ama aynı zamanda onu algı alanından geri çeker. Teknik yeniden üretilebilirlik çağına imzasını atan, bu duyudan geri çekilme olayıdır.

Kracauer'e göre "anlama yetisine indirilen [bu] darbe" hem fotografik görüntülerin oluşturulma ve yönlendirilme biçimlerinin bir sonucudur, hem de genel olarak fotografi ve filmin yapısal bir bileşenidir. Görüntüler, bir olayın "hakikiliğini" inşa etmeye yarasalar ve "gerçek bir olayı" sunduklarını iddia etseler de, hakikatin alanına ait değildirler. Aslında, resimli dergiler ne kadar bütün dünyayı okurlarına getirme iddiasındalarsa, okurlar bu dünyayı anlamak ya da algılamaktan o kadar uzaktırlar. Bu tür dergilerin anlama yetisine indirdikleri darbeye karşı bir darbe indirme arzusuyla, Kracauer anlamamanın koşullarını anlamamanın bu geri çekilmişliği bağlamında düşündürmeye çalışır: fotoğrafının öneminin verili bir nesneyi yeniden üretme yeteneğinde değil, nesneyi kendinden koparma yeteneğinde olduğunu öne sürer. Fotoğrafı fotoğraf yapan, fotoğrafladığı şeyi sunma yeteneği değil, kesintiye uğratan bir kuvvet olma özelliğidir. Bu kesintiden önce bir olay olmadığını öne sürmesinin nedeni, dünyanın "fotoğraflanabilirliği"nin dünyanın kurulma ve algılanma koşuluna dönüşmüş olmasıdır. Kracauer'in açıklamasıyla, "dünyanın kendisi 'fotografik bir çehre' edinmiştir." Fotoğraf öncesi bir dünya yoktur – demek ki dünya yalnızca kendi ölümünde görünür.

Hatta diyebiliriz ki, mutlak ve ebedi içkinlik istenci saikiyle hareket eden her türlü kolektif ya da siyasal program, ölümün üretimi çevresinde örgütlenmiştir. Fotografik şimdi, nesnelerini bir görüntünün zaman ve mekânında ebedileştirmeye çalışarak, kendi ölümünün olayına –anlama yetisinin ölümüyle gelen bir ölüme– ebe-

diyen geri döner. Fotografinin daima ölümün dokunuşunu taşıması, bize artık ait olmadığı bir tarihi bir anlığına göstermesi anlamına gelir.¹⁵ Kracauer'ın umudu, bu anlık görünün bizi ölümlülükle karşı karşıya bırakarak ölüm üzerine daha genel bir düşünmeyi olanaklı kılmasıdır. Böyle bir düşünme yalnızca siyasal bir boyut içermeyecektir. Aynı zamanda ona göre siyasal olanın özünü de devreye sokacaktır. Kracauer'de ölüm ve yasin zamanının ve mekânının örgütlenmesi olmaksızın siyaset olamaz.¹⁶ Weimar Cumhuriyeti bağlamında Kracauer bu siyaseti teknik modernitede okur – yani, çağdaş teknik ortamlar ile (I. Dünya Savaşının neden olduğu teknolojik kitlesel imhanın anısı ve travmasına, ya da Taylorcu üretim sistemlerinin getirdiği yıkıma indirgenemeyecek deneyimler de dahil) çeşitli ölümle ilişki deneyimleri arasındaki ilişkide. Ona göre mesele hâlâ, ölümlülüğümüzü önkabul alarak, bizden bu ölümlerden sorumlu olmamızı isteyen bir siyasetin olanaklılığıdır. Miriam Hansen'in yakınlarda ifade ettiği gibi, "Kracauer için sorun, filmin ölümle hesaplaşmaya yönelik *maddi yatkınlığını* nasıl ... *estetik ve siyasal bir pratiğe* dönüştürebileceği, yeni deneyim ve öznelilik formlarını olanaklı kılıp kılamayacağı, nasıl kılacağıdır" ("With Skin and Hair," 466). Bu "yeni deneyim ve öznelilik formları"nın olanaklılığına yönelik ilgi, Benjamin'de de saptanabilir. Yine "Sanat Yapıtı" denemesinde açıkladığı gibi, film, "saniyenin onda birinin dinamitiyle" dünyayı tuzla buz eder, "öyle ki şimdi biz, dünyanın uzaklara saçılmış yıkıntı ve kalıntıları arasında, maceralı yolculuklarımıza sakın sakın devam ederiz. Yakın çekimde mekân genleşir; ağır çekimde hareket uzar. Enstantanenin büyütülmesi, belli belirsiz de olsa 'zaten' görülebilir olanı daha kesinlikli kılmakla kalmaz, konunun yepyeni yapısal formlarını açığa çıkarır" (I 236/ GS 1: 499-500).

Benjamin'in bütün yapıtı bu "konunun yepyeni yapısal formları"nı, teknik ortamlara ilişkin düşüncelerine şekil vermiş olan yenden üretilebilirlik sorunlarıyla ilişki içinde çözümleme çabası etrafında örgütlenir. Fotoğraf diline başvurusu yazılarının tarihsel fizyonomisinin özsel bir boyutunu oluşturur; ama aynı zamanda onun için modernitenin temel olayı olan şeyle kapışmasını işaret eder: görüntü üretimi, *Der Kunstfilm* (1930) başlıklı denemesinde, bu üretimin gerçekleştiği ayrıştırıcı sosyopolitik ilişkilerin katmanlaşmış ağını

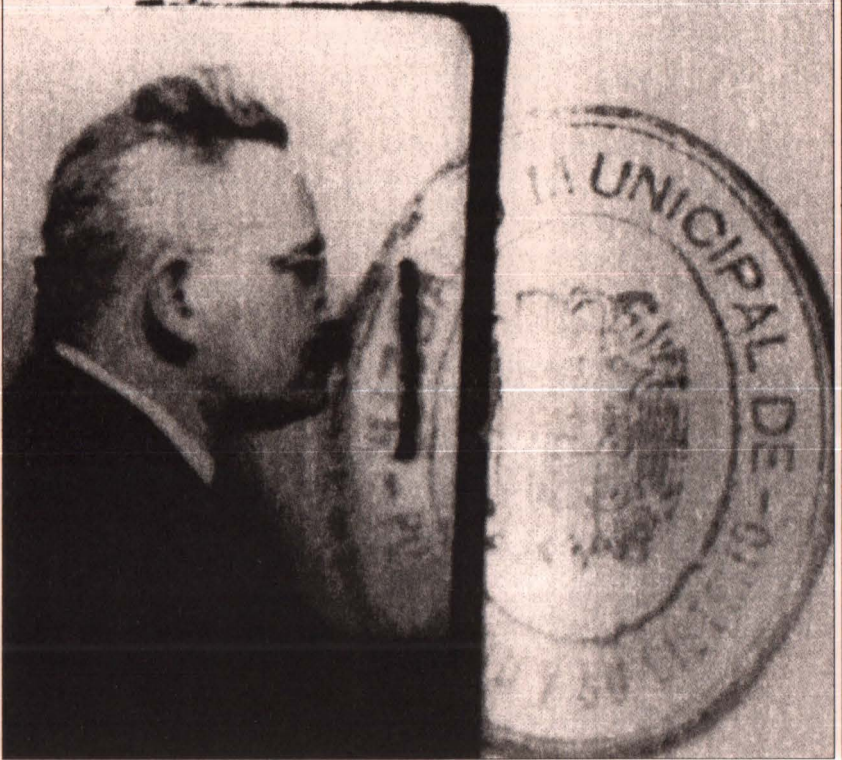
çözümlemektir. Bu yüzden, Baudelaire hakkındaki denemesindeki bir notta, Baudelaire'de görüntünün "fotoğraf makinesindeki görüntü"ye benzetilebileceğini iddia eder. "Toplumsal gelenek bu fotoğraf makinesidir. Fotoğraf makinesi eleştirel kuramın araçlarındandır ve vazgeçilmez bir tanesidir" der (GS 1: 1164). Başka deyişle, toplumsal gelenek ile fotoğraf arasındaki ilişki anlaşılmadan, bir görüntünün ne olduğuyla ve bir görüntünün sorumluluğunu almanın ne anlama gelebileceğiyle ilgili bir hissiyat oluşmadan, eleştirel bir kuram olamaz. İşte bu anlayış ve bu hissiyat, Benjamin'i yalnızca Weimar Almanyası'nın en keskin siyasal ve kültürel eleştirmenlerinden biri değil, aynı zamanda teknoloji ile görüntünün yeniden üretilebilirliği arasındaki ilişkiyi dert edinen en derin ve en araştırmacı düşünürlerden biri yapar. Bu Laszlo Moholy-Nagy ile paylaştığı bir anlayış ve hissiyattır. Moholy-Nagy "bu yüzyılın ışığa ait olduğunu" iddia eder ve "fotografi bilgisinin alfabe bilgisi kadar önemli olduğunu" belirtir.¹⁷ Bu yüzden, Benjamin'in fotoğrafı üzerine denemesinde kaynak bildirmeden alıntılandığı bir pasajda, şunu ilave eder: "geleceğin cahilliği okuma ya da yazma bilmemek değil, fotoğrafı bilmemek olacaktır" ("Zur Diskussion", 233).

Işık Sözcükleri: Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler. Bu kitap cehalete karşı bir direniş adına yazıldı. O da bir *phōtagōgós* olma arzusundadır.

IŞIK SÖZCÜKLERİ

NOMBRE Y APELLIDOS

Walter Dr.
Benjamin



Anonim. Benjamin'in son fotoğrafı; ölüm belgesinin sol üst köşesinde yer alır.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi: <https://ranney.org>
Dr. Konrad Scheurmann ve İspanya Port Bou belediyesinin izniyle.

Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir. (...) Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her şimdiki zamanla birlikte, yitip gitme tehlikesiyle karşılaşır: bu imge bir daha geri getirilemez.

– Walter Benjamin, "Tarih Kavramı Üzerine"

I.

TARİH.— Benjamin'e göre bütün tarihi tanımlayan nitelik olan olağanüstü hal, daimi alarm durumu fotoğrafı olayına karşılık düşer. Benjamin, 1940'taki intiharının hemen öncesinde, Nazi Almanyası'ndan kaçtığı sıralarda topladığı "Tarih Kavramı Üzerine Tezler" yazısında, tarih üzerine en son düşüncelerinin bir dizi enstantane fotoğrafını sunmak istercesine, tarihi fotoğrafının diliyle ele alır. Yıkımın ve felaketin bakış açısından yazılmış olan bu tezler, hızlandırılmış tarih-yaşamöyküsü fotoğrafı kareleri misali, Benjamin'in kaygılarına, özellikle 1930'lardaki yazılarında görülen faşizmin siyaseti ve savaşı estetize etmesi ile estetik ideoloji arasındaki suç ortaklığına dair kaygılarına ışık tutarlar. Şöyle bir çakıp sönen görüntülerden, hareketli fotoğraf makinesi işlevi gören yeni devrim takvimlerinin başlangıç anlarından, geçmişi ışığın tarihine bağlayan gizli ışığa yönelişlerden (*heliotropism*) söz eden bu tezler –Benjamin'in, hakikatini olgu diye bilinen şeylerin otoritesine dayanarak

* Bu alıntı ufak değişikliklerle *Son Bakışta Aşk* derlemesindeki Sabir Yücesoy-Nurdan Gürbilek çevirisinden alındı. Bu metnin başlığı bu çeviride de Türkçedeki son dönemde yapılan diğer çevirilerde de, Almanca edisyondaki değişiklik izlenerek "Tarih Kavramı Üzerine" olarak geçiyor. Ama Cadava'nın kullandığı İngilizce kaynakta "Tarih Kavramı Üzerine Tezler" dendiği için bu metne daha ileride kısaca "Tezler" olarak da gönderimde bulunulduğunda müdahale etmedik. –ç.n.

kuran bir gerçekçiliğin birer versiyonu olarak gördüğü— pragmatizm, pozitivizm ve historisizm/tarihselcilik biçimlerini sorgulamaya yönelirler.¹

Benjamin'e göre her faşizm zorunlu olarak bu gerçekçilik ideolojisinin —hem fotoğrafı tarihinin bir parçası olan, hem de onun dışında kalan bir ideolojidir bu— izini taşır. Öyleyse, fotoğrafının yükselişi ve düşüşünün akla getirdiği sorulara ilişkin Benjamin'in yaptığı değerlendirmeler, teknik yeniden üretim ortamlarının (*media*), onun görüşünde betterin de betterine doğru gitmekte olan toplumsal ve siyasal kuvvetlere ne derece alet olduklarını ölçmeye yönelik bir çaba olarak anlaşılabilir. Bu değerlendirmeler aynı zamanda, bu tür ortamların devrimci potansiyellerini —özellikle de sanat yapısındaki otorite, özerklik ve özgünlük gibi değerleri (Benjamin'e göre, bunlar aynı zamanda faşist Almanya'da başat konumda bulunan ve Philippe Lacoue-Labarthe'in ulusal-estetik köken mitleri dediği şeylerin formülleştirilmesini sağlayan değerlerdir) yapıbozuma uğratmaları açısından— araştırmanın bir yolu olarak da anlaşılabilir.² Benjamin'in "biçimselleştirme" eleştirisi, faşizmin yükselişi ile estetik kavramı arasındaki ilişkiye dair yaptığı okuma, organizmizm ideolojisi ile teknolojik güce bağlılık arasındaki ilişkiye dair bir açıklama da sunar. Fotoğrafiye —fotoğrafının icadına ve tarihine— yönelik ilgisi, teknolojinin estetik olana ilişkin anlayışımız üzerindeki etkilerine (ki bunlar modernliğimizin ana hatlarını belirleyen etkilerdir) yönelik ilgisiyle çakışır. Fotoğrafının ortaya çıkışı, Benjamin'e göre, teknolojik yeniden üretim çağında sanat yapısı sorununu faşizm sorunu olarak gündeme getirir; böylece "yaratıcılık ve deha, ebedi değer ve gizem gibi ... denetimsiz (ve günümüzde hiç de denetlenemez olmayan) bir biçimde uygulanmaları durumunda verilerin Faşistçe işlenmesine yol açacak kavramların" (*I* 218/GS 1: 435) yeniden düşünülmesi yolunda bir başlangıç oluşturur.³

Benjamin, bu sorunlar ve ilişkilerin bugün —o gün 1930'larda, ama bugün de, felaketlerin hiç de azalmadığı bir tarihsel uğrağın ışığında ya da karanlığında— ele alınması gerektiği üzerinde diretirken, her şeyden önce bir sorumluluk çağrısında bulunur, tutkulu ve kararlı bir düşünme çabası talep eder.⁴ Nasıl ki eyleme geçme yükümlülüğünden kaçılmazdıysa, artık bu düşünme yükümlülüğünden de kaçılmaz. Bu sorunların aydınlığı ya da karanlığında düşü-

nülecek ve eyleme geçilecek konu şudur: fotoğrafı ile tarihin birbirine yakınlaşma ihtimali. Benjamin bu yakınlaşmayı çoğu kez tarihyazımı olayının içinde bulur:

Burjuva toplumunun geleneği bir fotoğraf makinesine benzetilebilir. Makineden bakan burjuva âlimi, vizördeki renkli görüntülerle gönlünü hoş eden amatörden farksızdır. Materyalist diyalektikçi ise makineyle işlem yapar. Onun işi odak ayarı yapmaktır (*festzustellen*). Açığı daraltıp genişletebilir, daha fazla siyasal ışık veya daha az tarihsel ışık verebilir – ama eninde sonunda objektifi ayarlar ve deklanşöre basar. Fotoğraf klişesini – toplumsal geleneğe girmiş haliyle nesnenin görüntüsünü – elde ettiği andan itibaren, kavram kendi haklarını eline alır ve klişeyi geliştirmeye başlar. Zira klişe bir negatiften fazlasını sunamaz. Gölge yerine ışık, ışık yerine gölge koyan bir aygıtın ürünüdür. Bu yolla oluşturulmuş görüntünün kendi başına nihai olma iddiasında bulunması kadar uygunsuz bir şey olamazdı (GS 1: 1165).⁵

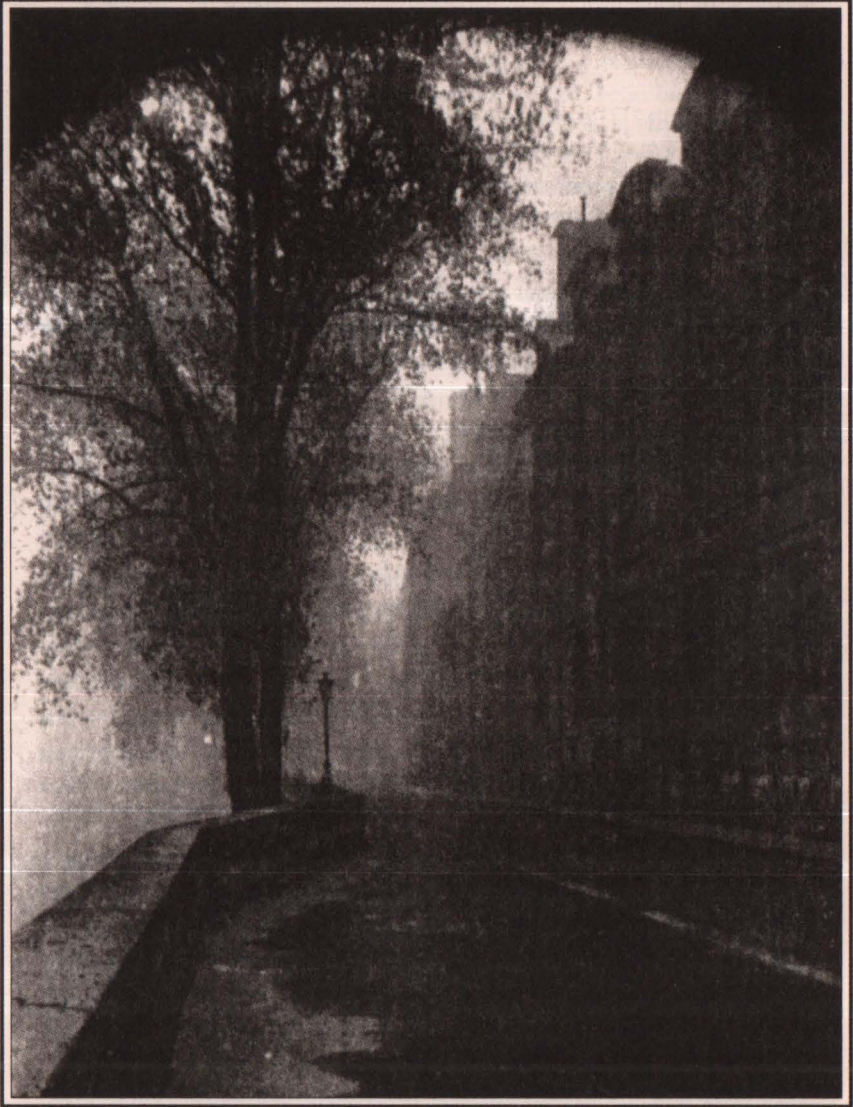
II.

IŞIĞA YÖNELİŞ. — Fotoğrafın olmadığı, ışık kalıntısı ve ışık yazısının olmadığı hiçbir zaman olmamıştır. Eğer başlangıçta Söz varsa, bu Söz daima bir ışık Sözü, "ışık olsun" sözü olmuştur ki on-suz tarih diye bir şey de olmazdı. Villiers de l'Isle-Adam'ın *L'Ève future*'ünde (Yarının Havvası), Tanrı Âdem'e tarih armağanını fotoğrafıyı vermek suretiyle bahşeder. Zaman içinde aktarılmak için fotografik sabitlemeye/tesbit banyosuna gereksinimi olan fotonların evreni, yaratılışın ilk günlerinde aydınlığa çıkar. Villiers, Kitabı Mukaddes tefsirini elektrik sorunlarıyla ilişkilendirerek, Tanrı'nın neden ışığı birden fazla kez yapmak zorunda kaldığı sorusunu ortaya atar. Işık, varlığını sürdürmek için, gelip geçtikten sonra da varlığını sürdürmek için, bir daha gelmelidir; bu bir daha gelişin adlarından biri de fotografidir.⁶ Fotoğrafi ile felsefe arasındaki kadim alışverişte, fotoğraf, ışık eğretilmesinin akım düzenleyicisinden geçerek, doğanın olduğu kadar bilginin de mecazı haline gelir, güneşe ait bir biliş diline dönüşerek zihin ve duyuların görünmez olana erişmesini sağlar. Bu yüzden, fotoğrafın/tarihinde, yani fotoğrafı olan tarihte aydınlığa çıkan şey, fotoğrafı ile felsefe arasındaki giz-

li ilişkidir. İkisine de can veren ışıktır; anlaşılabilirlik, düşünüm, kurgulama ve açık seçikliğın –yani genel olarak bilginin– olanaklılık koşullarıyla örtüşen bir ışık. Benjamin'e göre bilginin tarihi ışığın serüvenlerinin tarihidir. Fotografi olmadan felsefe olamaz. *Passagen-Werk*'te yazdığı gibi, "bilgi ancak parıltılar halinde gelir" (N 43/GS 5: 570), eşzamanlı bir aydınlanma ve körlük anında.⁷

III.

KÖKENLER.— Fotografi, imge denen şeyin ne olduğunu, hatta ömrü hayatımızda imge görüp görmediğimizi bilmemizi engeller. Benjamin'in 1931 tarihli "Fotografin Kısa Tarihçesi" denemesinin, bir anda belirerek bilgiyi emniyete alan bir berraklıkla değil de, fotografiyi başlarda çevrelediğini iddia ettiği "sis"den dem vurarak başlaması tesadüf değildir. Bu sis, matbaanın ilk günlerini kuşatan sis kadar yoğun olmasa da, hem bilgiyi hem de görüşü engelleyen bir sistir. Demek ki daha en başta denemenin görünüşteki nesnesi sisin içinde kalır: fotografinin kökenlerine dair çizgisel bir tarih anlatısı imkânı tehlikeye düşer. Benjamin'e göre, tarihin *klişesini* –gerek gelişerek tarihe dönüşen negatif, gerekse tarihin klik sesi anlamında– simgeleyen "vaktiyle..." sözüyle başlayan bir fotoğrafı tarihi düşünülemez. Bu başlangıçtaki buğu, bu ışıltılı pus –belleğin işlediği atmosferi alegorisini yapmak için Benjamin'in sık sık başvurduğu mecaz budur– anlayabileceğimiz ya da bellekte karşılaşılabileceğimiz hiçbir şeyin üstünü örtmez. Dolaysız olarak kendinden farklı olan, hep biçim değiştiren sis, pusunu bütün denemeye yayar. Böylece, fotoğrafı tarihinin yapısını oluşturan, fotografik olay arzusunu biçimlendiren bilme ve görme düşünüyü –başlamasına bile fırsat vermeden– kesintiye uğratır.⁸ Eğer fotografinin çocukluğu –tıpkı Benjamin'in *Berliner Chronik*'deki çocukluk anıları gibi, ki bu anılar özünde bir dizi düzyazı fotoğrafı karesidir– bir sis tarafından kuşatılmışsa, bunun sebebi kısmen fotoğrafı deneyiminde pek de doğru dürüst bir şey görmememizdir. Görmek ile görmemek arasındaki alacakaranlık kuşağında kaldığımızı, resmi kavramayı başaramayız.



Eugène Atget, "Rihtım, Anjou", Nisan 1926.

Albümin-gümüş baskı, 23.8 x 17.8 cm. Museum of Modern Art,
New York. Abboni Ücretsiz PDF Kitap Arşivi için <http://Panteyin.org> kısmi armağan.

IV.

KÖRELME* — Fotoğrafının beşikteki hali –başları, çocukluğu, ama aynı zamanda mezarlığı, cenaze merasimi, matbaa ve yazıt (*inscription*)** ile ilişkisi – fotoğrafın hakikatini bir anlığına aydınlatır. Bu hakikatin söylediği bir şey varsa o da şudur: Fotoğrafik görüntü ile herhangi bir tikel gönderge arasındaki ilişkiyi, yani fotoğraf ile fotoğraflanan arasındaki ilişkiyi şekillendiren şey ilişkinin yokluğudur, daha doğrusu Benjamin'in –Eugène Atget'nin çektiği ıssız Paris sokakları fotoğraflarında sürrealist fotografiyi önceleyen şeye göndermede bulunarak– "insan ile çevresi arasındaki hayırlı yabancılaşma" diye adlandırdığı şeydir (OWS 251/GS 2: 379). Bu yüzden, diye açıklar, "fotoğrafların 'sanatsal mükemmelliğini' vurgulamak, fotoğrafının beşikteki halini yanlış okumak olacaktır" (248/ 376). Fotoğrafik görüntü, fotoğraflananı olduğu haliyle sadık ve kusursuz bir biçimde yeniden üretmekten ziyade, fotoğraflananın ölümünü gözler önüne serer. *Atget photographe de Paris*'nin (Paris Fotoğrafçısı Atget) 1930 edisyonuna yazdığı önsözde Pierre Mac Orlan da aynı noktaya temas eder: "fotoğrafın gücü ani ölüm yaratmasındadır... Fotoğraf makinesinin 'klik' sesi yaşamı askıya alır ve tab edilmiş film bu edimi kendi özü olarak açığa vurur" ("Preface", 43).⁹ Fotoğrafik olay, fotoğrafının mimetik kapasitesine dair belli bir inancın hilafına okunduğunda, yaşanmış deneyimimizin ölüm-sonrası niteliğini kendi sadık ve katı ölüm-getirici tarzında yeniden üretir. Fotoğraflananın evi mezarlıktır. Benjamin bu içgörüsünü David Octavius Hill'in ilk dönem portreleri hakkındaki tartışmasında açık eder:

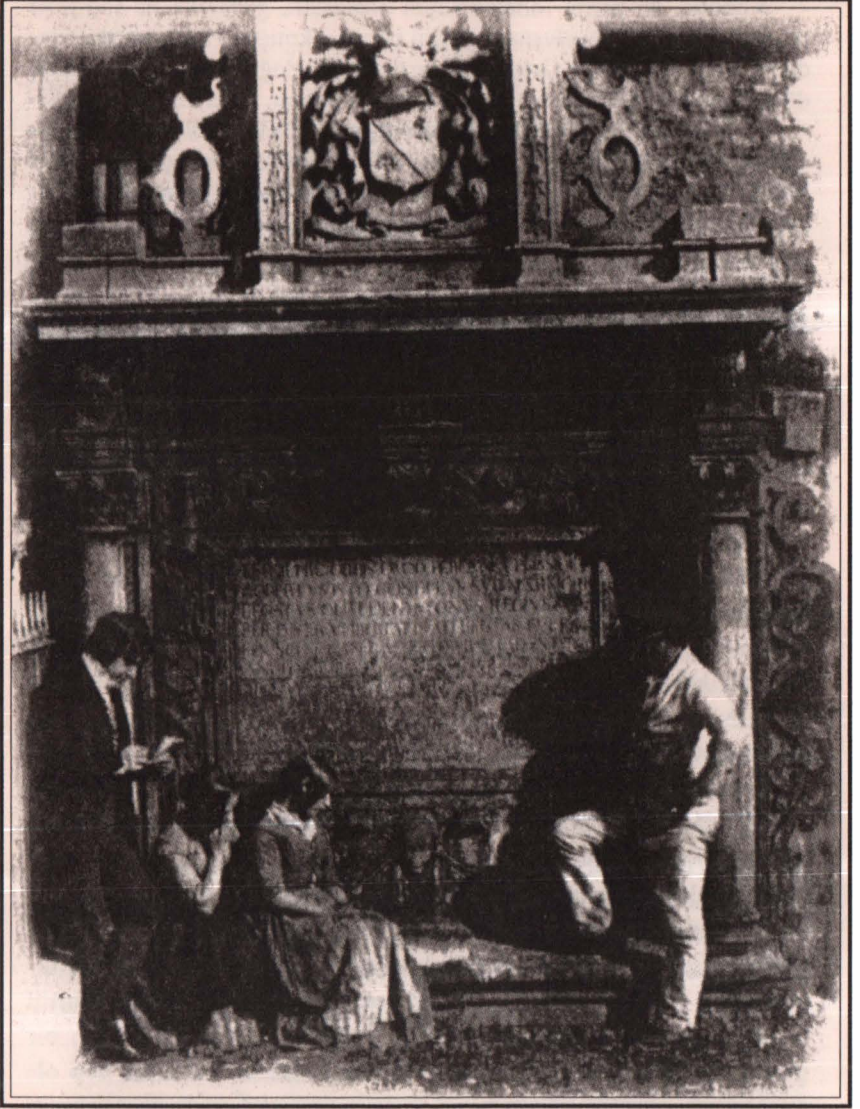
* *Mortification*. Bu sözcük, kendini kimi bedensel hazlardan yoksun bırakmadan kendine fiziksel acı vermeye uzanan muhtelif çileci Hristiyan pratiklerini adlandırır: tam biçimiyle "mortification of the flesh" ya da tenin öldürülmesi, nefsi köreltme, riyazet. Bu metinde ve bağlamda çileci pratik fikri yok, bir eylemden değil bir etkiden söz ediliyor. Ayrıca burada söz konusu olan ölüm, bedene dokunmayan bir ölüm gibi görünüyor –ç.n.

** *Inscription* un pek çok anlamı var: kayıt, yazıt, madalya ya da sikke üzerindeki yazı –ç.n.

Kısacası, bu portre sanatının tüm olanakları, güncellik ile fotografi arasında henüz temas oluşmadığı için ortaya çıkmıştır. Hill'in portrelerinden birçoğu Edinburgh Greyfriars mezarlığında doğmuştur – ressamın ilk döneminin bundan daha ayırt edici bir yönü yoktur, belki bir tek modellerin orada kendi evlerinde gibi olmaları dışında. Nitekim Hill'in resimlerinden birine bakılırsa, bu mezarlık bir iç mekân gibidir: sivri tepelikli duvarlara yaslanmış, şömine gibi oyulmuş mezar taşlarının –içinde alevden diller değil de yazıtlar olan bir şömine– çimlerden yükseldiği bir müstakil mekân (OWS 244-45/GS 2: 372-73).¹⁰

Benjamin'e göre Hill'in Edinburgh portreleri, yaşam koşullarının (R 225/GS 2: 688), yani içinde yer aldığımız yaşayan toplumsal bağlamın bir "edebileştirilmesi"ni (*Literarisierung*) sunar: sanki daima bir mezarlıktaymışız gibi yaşıyoruz ve böyle bir ölüm kipinde yazıtlar arasında, birer yazıt *olarak* yaşıyoruzdur. En çok kendimiz olduğumuz, en rahat ettiğimiz zaman, ölümümüzün olanaklılığını anımsadığımız zamandır – Hill'in portreleri bunun kabulüne tanıklık eder. Bu fotoğraflardan, yani henüz başlamamış bir yasın bu anılarından geçerek, kendimize geliriz. Bellekle ve anma süreciyle ilişkimizi böyle deneyimlememiz kesinlikle rastlantısal değildir, hatta bundan daha karakteristik bir şey yoktur. Ölüm ânımızdan bile önce yalnızca bu yaşlı alegoride görünürüz kendi gözümüze. Fotoğraf makinesinin yakaladığı birer fotografi konusu olarak köreltiliriz – yani, nesneleştirilir, "şeyleştirilir", görüntüleniriz. "Prosedürün kendisi", diye açıklar Benjamin, "modellerin ânın dışında değil, ânın içinde yaşamalarına neden olmuştur; uzun pozlama süresinde modeller adeta gelişip görüntüye dönüşmüşlerdir" (245/373).

Benjamin'in burada betimlediği tuhaf durumun en çarpıcı yanı, ölümümüzden *önce* ölümümüz hakkında konuşmamıza imkân tanınmasıdır. Görüntü daha şimdiden yokluğumuzu ilan eder. Ölümlü olduğumuzu bilmemiz yeterlidir – fotoğraf bize öleceğimizi, bir gün artık burada olmayacağımızı, daha doğrusu, yalnızca hep olmuş olduğumuz gibi, yani birer görüntü *olarak* burada olacağımızı söyler. Görüntü fotoğraflananın ölümünü ilan eder. Bu yüzden, bir fotoğrafta hayatta kalan şey, aynı zamanda ölülerin –gidenlerin, bırakanların, çekilenlerin– hayatta kalmasıdır. "İnsan fotografik görüntüden geri *çekilir*" (R 226/GS 1: 485) *diye yazar Benjamin sanat yapıtı denemesinde. Bu çekilme, fotografik olaya eşlik eden çeşit-*



David Octavius Hill ve Robert Adamson, Dennistoun Monument, Greyfriars Kilise Mezarlığı. "Sanatçı ve Mezar Kazıcısı" adıyla bilinen kalotip. <https://www.scottishartgallery.org.uk/visit/visit-us>, Edinburgh.

li utangaçlık biçimlerinden ibaret değildir. Bu utangaçlık biçimleri örneğin Hill'in fotoğraflarında şöyle sıralanabilir: fotoğraf makinesinin "sakınlı mesafeliliği", fotoğrafı çekilen kişilerin "aygıt karşısındaki" utangaçlığı, ya da çektiği fotoğraflara bakarken modellerinin bakışlarından –sanki onu göreceklermiş gibi– bakışını kaçırarak fotoğrafçının utangaçlığı. Benjamin'in burada bahsettiği çekilme, ampirik bir çekilmeden ziyade, fotoğrafın zamansal yapısının temelinde bulunan bir çekilmedir. Fotoğraflanana geri çekilmediği bir fotoğraf olamaz. Fotoğraflar fotoğraflanana ölüm getirirler –tıpkı, Gustave Geffroy'nin sözleriyle, Charles Meryon'un "doğrudan doğruya yaşamdan alınmış" olan, ama yine de "tükenmiş bir yaşam, ölmüş ya da ölecek bir şey izlenimini veren" resimleri gibi (CB 88/GS 1: 592). Aslında ölümün ve fotoğraflanana bir arada olması tam da fotografik kesinliğin ilkesidir: fotoğraf bir mezarlıktır. Küçük bir cenaze anıtı olan fotoğraf yaşayan ölümler için bir mezardır. Onların tarihini –bir hayaletler ve gölgeler tarihi– anlatır, çünkü fotoğraf bu tarihin *ta kendisidir*. Roland Barthes'ın belirttiği gibi, fotoğraf bir tür dehşete delalet eder, çünkü "cesedin *ceset olarak* canlı olduğunu belgeler: Ölü bir şeyin yaşayan imgesidir" (79).¹¹

İmge ile ceset arasındaki bu özdeşleşme –imgenin ölüme-doğru-olma hali– Maurice Blanchot'nun 1955 tarihli "İmgeselin İki Versiyonu" denemesinin odağını oluşturur. Blanchot burada şöyle yazar: "kadavranın tuhaflığı belki imgenin de tuhaflığıdır" (256). Eğer imgenin gücü hakikaten ölümün gücüne –Blanchot'nun "olumsuzun gücü" adını verdiği (261) şeye– aitse, o zaman bir imge yalnızca ölümün bakış açısından, fotoğraflanana bakış açısından olanaklı sayılabilir. Bir başka deyişle, hiçbir imge yoktur ki aynı zamanda ölümün imgesi olmasın. Gelgelelim, özne ile nesnenin içinde şifrelendiği bir nevi kabir olarak görülebilecek bu ceset-imge, aynı zamanda fotoğrafa indirgenemeyecek şeye de işaret eder – fotoğrafın kendisine. Kendi kendisinin mezarı olarak fotoğraf, fotoğrafın içindeki fotoğrafı aşan şeydir. Tarihe geçen şeyden geriye kalandır. Hayatta kalmak için, çürümelerini geciktirebileceği bir mekâna, bir iç mekâna –bizatihi yazının kapalı mekânına– çekilmek için kendi içine kıvrılır. Bir fotoğrafın fotoğraf olması için, kendi ölümünü yazan, kendi ölümünü *Daftardırans kabre dönmüşmesi* gerekir. Fotoğrafın modernliğimizin alegorisi olmasının nedeni, tıpkı alegoride

olduğu gibi onun da cesetle ilişkisi tarafından tanımlanmasıdır. Nasıl ki *Trauerspiel*'in karakterleri, Benjamin'in dediği gibi "alegorinin anayurduna yalnızca böyle, cesetler olarak girebildikleri" için ölürlerse, fotoğraf da fotoğrafta ölür, çünkü yalnızca bu yolla bel-
leğimizin tekinsiz kabri olabilir.

V.

HAYALETLER.— Fotoğrafi bir yitirmişlik biçimidir. Bize körelmeden söz eder. Ölüm ile dil arasındaki temel ilişki, hâlâ düşünülmemiş olsa da, fotografik görüntüde bir anlığına önümüzde parlayıp söner.¹² "Çok yakında artık önümüzde olmayacağını bildiğimiz şey", der Benjamin, "işte, görüntüye dönüşen budur" (*CB 87/GS 1: 590*). Görüntü, bu ortadan kayboluşun izlerini kanatlarıyla kaydeden bir tarih meleği gibi, ışığa çıkamayacak bir deneyime tanıklık eder. Bu deneyim, deneyimin şokunun deneyimidir, yitirmişlik olarak deneyimin deneyimidir. Bu yitirmişlik tüm fotoğraflarda vuku bulan şeyin –gidenlerin geri dönüşünün– kabul edilmesidir. Fotoğrafın fotoğrafladığı şey artık burada ya da canlı değildir, ama burada-olmuş-olma hali artık fotoğrafla ilişkimizin göndermeli yapısının bir parçasıdır. Ama yine de, bir zamanlar burada olanın geri dönüşü musallat olma biçiminde gerçekleşir.¹³ Benjamin'in 1916 tarihli *Trauerspiel* denemesinde öne sürdüğü gibi, "ölüler hayaletlere dönüşürler" (*GS 2: 136*). Fotografik görüntünün olanaklılığı, hayalet ve hortlak gibi şeylerin varlığını gerektirir.¹⁴ Robert Desnos fotografik süreç ile hayalet figürü arasındaki bu özdeşliği, Atget'nin ölümüyle ilgili geç kalmış ilanda onun adına kurar. "Atget artık yok" diye yazar Desnos. "Hayaleti –az daha 'negatifi' diyecektim– başkentin sayısız şiirsel mekânına musallat oluyordur şimdi" ("Spectacles of the Street", 17). Atget'nin hayaletinden Paris'in sayısız şiirsel baskısının yapılabileceğini öne süren Desnos, fotografik olayı şekillendiren yaşam ile ölüm arasındaki indirgenemez ilişkiyi gündeme getirir. Hatta diyebiliriz ki, tarih açısından fotoğraftan –ışığın hayaletleştirilmesi hakkında, uzak ruhların elektriksel parıltıları hakkında söylediklerinden– çıkarılacak ders şudur: Öte-



Siegfried Kracauer, 1930. Kracauer Malikânesi. Deutsches
Literaturarchiv, Marback am Neckar, Almanya.

kini gün ışığına çıkarmaya, canlı tutmaya yönelik her girişim, onun ölümlü olduğunu, ölümün ona daima çoktan dokunmuş (ya da yeniden dokunmuş) olduğunu zımnen kabul eder. Dolayısıyla, fotoğraflananın hayatta kalması, hiçbir zaman yalnızca yaşamının kalması değil, ölümünün de kalmasıdır.¹⁵ "*Kişinin yaşamaya devam edişinin tarihinin ve tam da bu ölümden sonraki yaşamın kendi tarihiyle birlikte yaşamın içinde gömülü oluşunun*" bir kısmını oluşturur (C 149/B 220). Kracauer bunu, Benjamin'in içgörüsünü önceleyerek şöyle açıklar:

Görüntü şimdiki zamanda hayalet gibi gezinir. Hayaletler yalnızca korkunç bir eylemin gerçekleştirildiği yerlerde meydana çıkarlar. Fotoğraf bir hayalete dönüşür çünkü o giysili oyuncak bebek yaşamıştır... Bu hayaletimsi gerçekliğin *kefareti ödenmemiştir*... Eski fotoğraflara bakan kişinin içinden bir ürperti geçer; çünkü bu fotoğraflar orijinalin tanınmasının değil, bir anın mekânsal düzenlenişinin timsalidir; kişi değildir fotoğrafta görünen, ondan eksiltileceklerin toplamıdır. Fotoğraf kişinin suretini çıkarak onu yok eder; ve kişi suretiyle örtüşseydi, var olamazdı ("Photography", 56).

İşte bu yüzden fotoğrafın gücü tam da ölümdedir, artık orada olamayanı hâlâ anıştırabildiği ölçüde açığa çıkar. Bu olanak ölümden ortaya çıktığına göre, ölümden önce var olduğunu farzedebiliriz. Bir kimseyi fotoğraflarken biliriz ki fotoğraf o kimseden sonra hayatta kalacaktır – hatta o daha hayattayken onsuz dolaşır, her bakılışında onun ölümünü ifade eder ve öngörür.¹⁶ Fotoğraf bir vedadır. Fotoğraflananın ölümden sonraki yaşamına aittir. Daima ölümün anlık parıltısının aleviyle daima yanar.

VI.

MİMESİS.— Fotoğrafın hayaleti ya da heyulayı andıran niteliğinin, kendinden sonra hayatta kalan bir ölümle ilişkisinin unutulması, Benjamin'in "fotoğrafının düşüşü" dediği şeye karşılık gelir.¹⁷ Bu düşüş, ilk olarak, zaman bağlamında anlaşılabilecek, fotoğrafı olayının tarihi içerisinde özetlenebilecek bir düşüş olarak sunulur. İlk fotoğraflara ilişkin betimlemelerde, bu fotoğrafların, kendileri-

ne fantazmatik, anlık, sanrılı bir nitelik –Benjamin'in söylediği gibi, "kesinlikle ilkel bir fotoğraf makinesinin ürününden ibaret olmayan" (OWS 248/GS 2: 376) bir nitelik– veren atmosferik bir ortama, bir aura'ya sahip olduklarından bahsedilir. Daha sonraki fotoğrafların ise giderek daha mimetik bir gerçekçilik ideolojisinin izini taşıdığı söylenir ki fotoğraf makinesinin teknik ayrıntılarının karmaşıklaşması bu ideolojiyi pekiştirmiştir. Şaşırtıcı olan nokta, fotoğrafının düşüşünün, beklenileceği üzere fotoğraf makinesinin teknik yetkinliğindeki ya da fotoğraflanana kaydetme yeteneğindeki bir düşüşe koşut olarak yaşanmamasıdır. Düşüş daha ziyade makinenin performansının teknik bakımdan mükemmelleşmesine tekabül eder. "O ilk dönemde," diye yazar Benjamin, "nesne ile teknoloji ne kadar uyumlu idiyse, ardından gelen düşüş döneminde de o kadar uyumsuzdular. Zira, kısa zaman içinde, optikteki ilerlemeler karanlığı bütünüyle alt eden ve görüntüleri ayna gibi kaydeden aletleri mümkün kıldı"¹⁸ (248/376-77). Fotoğrafının artan ışığının karanlığı fethetmesi, fotoğraf ile fotoğraflanana arasında bir sadakat bağı yaratır. Fotoğraf aygıtındaki ilerlemeler, fotoğraflanana görüntüleri bir levha ya da film üzerine kaydedilmek üzere aktaran merceklerden oluşan optik sistemdeki ilerlemeler, son olarak da optik sistemin nesnesini görünür hale getiren kimyasal süreçteki ilerlemeler, kayıt ânı ile göndergenin ânının örtüşmesine imkân vermiş gibi görünüyor. Ne var ki, Benjamin'e göre fotoğrafının düşüşünü gösteren şey, tam da bu örtüşmeye, yani fotoğrafının aslına sadık yeniden üretim olanağını doğurduğuna duyulan inançtır. Benjamin'in alıntılıdığı bir pasajda Baudelaire bu durumu şöyle açıklar: "Şu bedbaht günlerde yeni bir endüstri ortaya çıktı ve ... sanatın doğayı aslına uygun biçimde yansıtmaktan başka bir şey olamayacağı yolundaki eşeklere yaraşır inancın güçlenmesine az yardım etmedi... Hınç dolu bir tanrı bu çoğunluğun sesine kulak verdi. Da-guerre onun Mesih'i oldu" (256/384-85).

Hem Benjamin hem de Baudelaire'e göre, fotoğrafının düşüşü zamanında –(1) fotoğrafının ortaya çıkışıyla başlayan ve sanat yapıtı ile onun temsil ettiği şey arasındaki ilişkiyi algılama tarzımızda yaşanan düşüş; (2) fotoğrafının *kendi içindeki*, fotoğrafının kendi tarihindeki düşüş, ve (3) fotoğrafının *ortaya/kendisi olan* düşüş– var sayılan ve uygulamaya koyulan tarihsel ve mimetolojik şema, Ben-

jamin'in fotografik olayın yapısında bulunduğunu saptadığı koparma gücünü saptırır, çünkü bu gücü unuttur. İşte bu yüzden "karanlığı tamamen alt eden" fotografik ışık, fotoğrafı aydınlatamaz; zira tam da bir fotoğrafın ne olduğunu unutmuş, fotoğrafın temsil etme kabiliyetsizliğini gizlemiştir. Benjamin'in uyumsuzluk ve uyumluluk, sadakatsizlik ve sadakat değerlerini tersyüz etmesi –Baudelaire'inkini takip eden bir tersyüz etme– şunu gösterir: hakkında yazdığı düşüş, zamanda ve zamanla gerçekleşen bir düşüş değildir. Başka bir yerde de, "düşüş dönemleri yoktur" (N 44/GS 5: 571), diye izah eder bunu. Düşüş *dönemleri* yoktur, çünkü düşüşün *olmadığı* bir dönem yoktur. Bu yüzden fotoğrafının düşüşü zamansal bir süreç içinde yer alan salt bir andan ziyade, tüm fotoğraflara ait yapısal ve zorunlu bir boyut olarak anlaşılmalıdır. Fotoğrafının düşüşü bizatihi fotoğrafın düşüşünü, fotoğrafın mimetik yeniden üretim şemasından uzaklaşması ifade eder. Bu düşüş, en sadık fotoğrafın, yani fotografi olayına en sadık fotoğrafın, en sadakatsiz, mimetiktikten en uzak fotoğraf –kendi sadakatsizliğine sadık kalan fotoğraf– olduğunu ortaya koyar. Yansıtmaya olanağını yerinden eder –bizzat bu olanağın içeriden hareketle yerinden edilmesidir. Fotoğraf ile fotoğraflanan arasındaki geçişi durduran ve yasaklayan bu düşüş, hem bir mesafenin, bir auranın gayriiradi olarak yaratılmasıdır, hem de böyle bir hayaletvari tezahürün unutulması. Benjamin'in fotoğrafı hakkındaki denemesinin odağındaki mimesis öğretisi –1933 tarihli iki denemesi "Benzerlik Öğretisi" ve "Öykünme Yetisi Üzerine"de sunduğu genel mimesis kuramını önceleyen öğretisi¹⁹– nesne ile teknik arasında özsel bir uyumsuzluğa tekabül eden ve buna uyan bir uyumluluk olduğunu varsayar. Benzerliğin ortamı olan fotoğraf, yalnızca benzer olmayan hakkında bir şeyler söyler. "Fotoğraf olanaksız bir anıdır," der fotoğraf. Bu unutuş her fotoğrafta kayıtlı olduğu içindir ki, tarih vardır – hem fotoğrafının tarihi hem de fotoğrafının başlattığı tarih vardır.

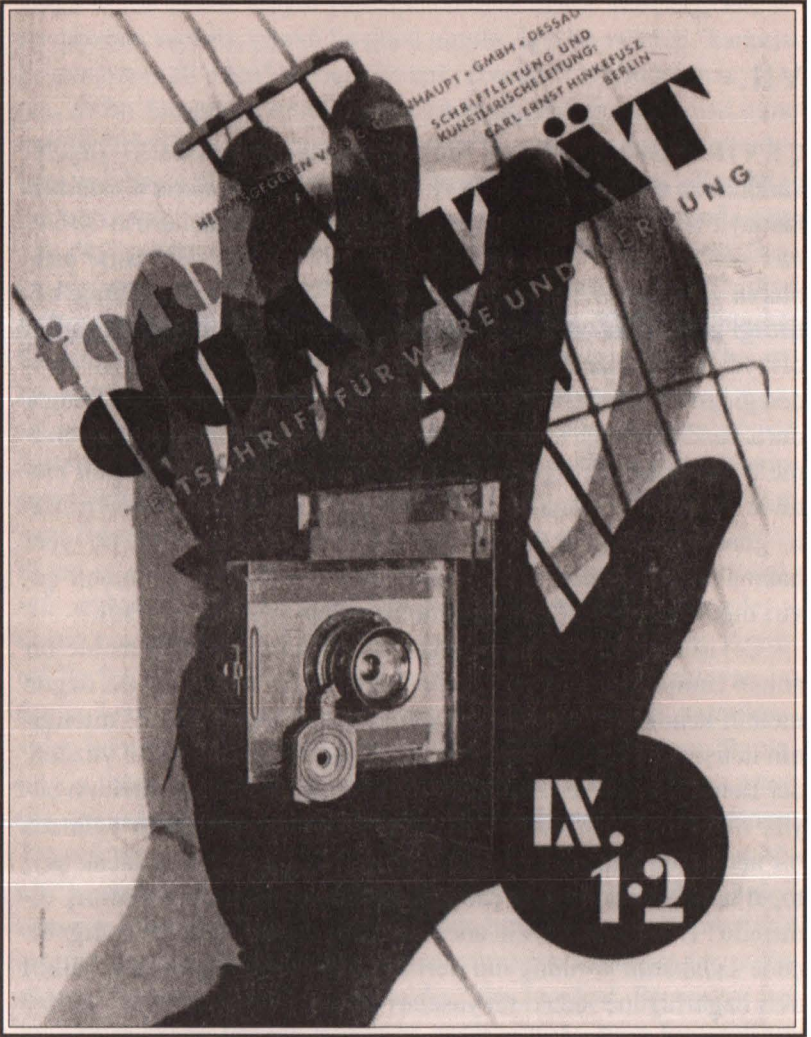
VII.

ÇEVİRİLER.— Fotoğraf ile fotoğraflanan arasındaki ilişkiyi karakterize eden kopukluk, çeviri metin ile özgün metin arasındaki fasılaya (*caesura*) denk düşer. Benjamin'in –Baudelaire'in *Tableaux parisiens*'inin (Paris Tabloları) kendi yaptığı çevirisine giriş olarak yazdığı– 1923 tarihli "Çevirmenin Görevi" denemesinde belirttiği gibi, "eğer çevirinin nihai özü özgün metne benzeme çabası olsaydı, çeviri olanaksız olurdu" (I 73/GS 4: 12).^{*} Benjamin'in izinden giden çevirmen, tıpkı fotoğrafının sadakatsizliğini kabul etmek durumundaki fotoğrafçı gibi, özgün metni sadakatle yeniden üretme çabasından vazgeçmelidir. Daha doğrusu, çevirmen özgün metinde çevirilebilir olana sadık kalmak için, özgün metinden ayrılmalı, görevini gerçekleştirmek için özgün metinden başka bir yere bakmalıdır. "Ne kadar iyi olursa olsun," der Benjamin, "hiçbir çeviri metin özgün metin açısından bir anlam taşımaz" (71/10).²⁰

Çevirinin bir iletişim meselesi olmamasının, özgün metne bir anlam katmaya yönelik bir görev olmamasının bir nedeni de, özgün metnin kendisinin ya da genel olarak edebi yapıtın temel niteliğinin iletişim ya da anlam alanına ait olmamasıdır (69/9). Bu yüzden, der Benjamin, "çeviri bir şeyi iletmekten, bir anlamı vermekten büyük ölçüde sakınmalıdır... Çeviri açısından özgün metin yalnızca bir açıdan önemlidir, o da çevirmeni ve çevirisini aktarılacak şeyi toparlama ve ifade etme çabasından daha şimdiden kurtarmış olmasıdır" (78/18). Çevirinin ancak anlamdan kurtuluşa dayandığı ölçüde sadakatini koruduğunu ileri süren Benjamin, çevirinin "dilsel akış özgürlüğüne sadakatin yasaları uyarınca kendi yolunu" (80/20) takip etmesi gerektiğini belirtir.

Çevirinin görevi, yabancı bir dili kendi dilimiz diyebileceğimiz bir dile aktarmak değil, bu dilin yabancılığını korumaktır. Çeviri, Benjamin'in dediği gibi, kendimizinki de dahil olmak üzere, "dille-

^{*} Bu metnin Türkçede iki ayrı çevirisi var: "Çevirmenin Görevi", çev. Ahmet Cemal, *Yazko Çeviri*, sayı 14, Eylül-Ekim 1985 ve "Çevirmenin İşlevi", çev. Yılmaz Öner, *Parıltılar* içinde, İstanbul: Belge, 1990.



Laszlo Moholy-Nagy, 1931 tarihli foto-QUALITÄT dergisinin kapak sayfası. Resim kâğıdı üzerine kırmızı/mavi/siyah linotip.
Bauhaus-Archiv, Berlin.

rin yabancılığıyla hesaplaşmanın biraz eğreti bir yoludur yalnızca" (75/14). Dillerin –başka dillere ve kendilerine– yabancı kalmalarının sebebi, farklı farklı ve kesintili yollar izleyerek zaman içinde gelişerek durmaksızın değişmeleridir. Benjamin'e göre, bir dilin daima kendinden farklılaşma sürecinde olduğu –yani gerçekte asla kendisi olmadığı–, imgelerin uçuculuğuyla ilişki kurularak anlaşılabilir. Biliş edimlerinin önünden daima uçup giden imge gibi, dil de çevirmenin elinden kaçıp gider. Dolayısıyla, "özgün metin ile çeviri metin arasında sahici bir ilişki yakalama" girişiminin gerektireceği araştırma, "bir imge kuramının olanaksızlığını kanıtlamak isteyen bir biliş edimi eleştirisinin başvurmak durumunda kalacağı düşünce hareketlerine benzer bir araştırma olacaktır" (73/12). Nasıl ki böyle bir eleştiri, "gerçeklik imgeleriyle uğraşan biliş edimlerinde nesnellik olamayacağını, hatta nesnellik iddiasının bile olamayacağını" (73/12) kanıtlarsa, çeviri eleştirisi de çeviri metin ile özgün metin arasında özsel bir "kopukluk" (*Gebrochenheit*; 75/15) olduğunu gösterecektir. Benjamin şöyle der: "Çünkü özgün metin [ölümden] sonraki yaşamında (afterlife) –eğer yaşayan bir şeyin dönüşümü ve yenilenmesi olmasa böyle denmezdi– bir değişim geçirir. Anlamı sabitlenmiş sözcükler bile olgunlaşma sürecinden geçebilirler" (73/12). Özgün metin ancak değiştirildiğinde yaşamaya devam edebiliyorsa, artık kendisi olarak değil kendinden başka bir şey olarak canlıdır. Dolayısıyla, "çeviri metin özgün metinden –özgün metnin yaşamından ziyade [ölümden] sonraki yaşamından– çıkar" demek, çeviri metin özgün metnin ölümünü talep eder demektir. Daha doğrusu, hem ölünün hem de ölünün hayatta kalmasının adı olan fotoğrafa benzer bir biçimde, çeviri de ölümün devam eden varoluşunun adıdır. Fotoğraflanan, fotoğraftaki ölümünden sonra nasıl yaşıyorsa, özgün metin de çeviri metinde kendi ölümünün ötesinde öyle yaşar. Çevirinin görevi fotoğrafının görevine dahildir, çünkü ikisi de nesnesinin ölümüyle başlar, ikisi de hayaletler ve hortlaklar âleminde gerçekleşir.

VIII.

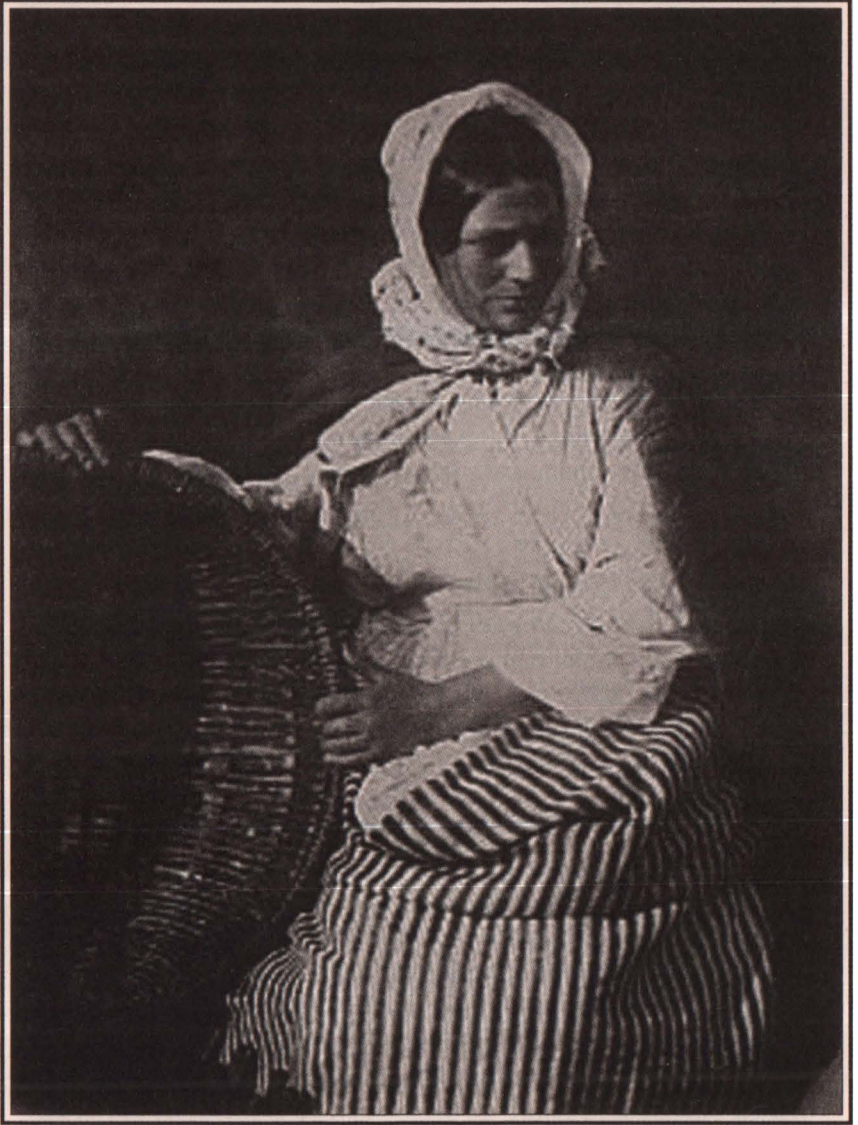
YAZITLAR.— Sanat yapıtının aurası, onun "burada-ve-şimdiliğine, şu ya da bu sebeple bulunduğu yerdeki biricik varoluşuna" göndermede bulunur (*I 220/GS 4: 475*). "Orijinalin burada-ve-şimdiliği", diye yazar Benjamin, "sahiciliğinin kavramını kuran unsurdur... Teknik yeniden üretimde –ve elbette teknik olmayan yeniden üretimde de– sahicilik alanı bütünüyle geri çekilir" (*220/476*). Sahici olan yeniden üretilebilirliğin dışındadır, ama bu ille de Benjamin burada "sahici" ile yeniden üretilmiş arasında bir ayrım yapıyor demek değildir. Daha ziyade, Rey Chow'un öne sürdüğü gibi, "yeniden üretilebilirlik süreci başladığından itibaren (ve daima çoktan başlamıştır) ... 'sahiciliğin' kendisi daima dışarıdadır: gerçekte yoktur" ("Walter Benjamin's Love Affair with Death", 70). Yeniden üretilebilirliğin olanaklı oluşu, sahicilik ölçütünü sanat yapıtının değerlendirilmesinin dışında bırakarak, auranın çürümmesine katkıda bulunur ve bu çürümeye karşılık düşer: "sanat yapıtının teknolojinin araçlarıyla yeniden üretilebildiği çağda yitip giden, yapıtın aurasıdır... Genel bir tespitle, yeniden üretim teknolojisi yeniden üretilmiş nesneyi geleneğin egemenlik alanından koparır, denebilir" (*I 221/GS 4: 477*). Örneğin yeniden üretim tekniklerinin fotoğrafı alanındaki yaygınlığı, herhangi bir negatifi sayısız kere kopyalamayı olanaklı kılmaktadır. Bu yeniden üretilme ve dolaşıma sokulma kapasitesi, sanat yapıtının tekilliği mefhumunun, Benjamin'in "kült değeri" dediği şeyin altını oyar (*224/482*). Böylece sanat yapıtını, öteden beri sanat yapıtının biricikliğine ayrıcalık tanımış olan, öteden beri deha, yaratıcılık ve özgünlük kavramlarına değer vermiş olan bir geleneğin tarihinden "koparır". Artık sanat yapıtı "kült değeri" yle tanımlanmaktan ziyade, "teşhir değeri"yle, dolaşıma sokulma ve teşhir edilme yeteneğiyle karakterize edilir. Dolayısıyla, Benjamin'in "teknolojik yeniden üretilebilirlik" irdelemesi, kopyalama tekniklerinin başatlığının sanat yapıtının anlamı üzerinde neden olduğu dönüşüme işaret eder: teknoloji, estetik alanıyla ilintili olduğu ölçüde, estetiğin tarihsel üretim ve dağıtım süreçlerine sırtını dayamış olduğunu açığa çıkarır ve özerk bir alan olarak estetiği sor-

gulama yönünde çabalar.

Benjamin'in film ve fotografinin ortaya çıkışıyla ilişkili olarak izlediği estetik sorgulaması, alegori ile sanat arasındaki ilişki hakkında daha önceki *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Alman Yas Oyununun Kökeni) yapıtında savunduğu argümanı anımsatır. Barok alegorinin sanat alanına davetsiz girişi (Benjamin alegorinin bu alandan hiçbir zaman eksik olmamış olduğunu iddia eder), "sanatsal yasaya uygunluğun huzur ve düzenine karşı yöneltilmiş aykırı bir davranış olarak betimlenebilir" diye yazar (O 177/GS 1: 353). Barok alegorinin, yinelemenin kaçınılmazlığına, tarihin alıntısallık ve yazısal karakterine yaptığı vurgu, "özgün" ve "biricik" sanat yapıtı mefhumunu savunmanın daha Alman Barok yas oyununda bile fotoğrafı ve filmin ortaya çıktığı zamanda olacağı kadar zor olduğunu düşündürür. Benjamin, ünlü fakat gizemli bir ifadesinde, "köken (*origin*)" der, "tarihsel bir kategori olsa da, ortaya çıkışla (*emergence*) hiçbir ortak yanı yoktur. Köken'den kastedilen, ortaya çıkmış bir şeyin oluşu (*becoming*) değil, daha ziyade varlığa gelmek ve geçip gitmekten dolayı ortaya çıkandır... Kökensel/özgün olan (*original*) asla kendini olgusal olanın çıplak ve bariz varoluşunda açığa çıkarmaz" (45/226). Ancak Barok alegoride "yası tutulan" şey yalnızca sanat yapıtının özgünlüğü ya da tekilliğinin kaybı değil, aynı zamanda "bir zamanlar... sanatsallığın özünü tanımlama çabasında kullanılmış olan" aşkın ışımanın kaybıdır (180/356). Her iki durumda da –özgünlük aurasının yitirilmesi ve sanat yapıtının aşkınlıkla ilişkisinin yitirilmesi– *Trauerspiel*'in amblemlere, yıkıntılara ve yazıtlara yaptığı vurgu, tıpkı film ve fotografinin karakteristik yeniden üretim teknikleri gibi, sanat yapıtının özgüllüğünü ya da "öz"ünü tanımlamanın olanaklılığı hakkında bir dizi soruyu gündeme getirir.

Benjamin'in irdelemelerinde bu sorular sıklıkla alegorinin ya da fotografinin yazısal ya da dilsel boyutu çevresinde düzenlenmişlerdir. Samuel Weber'in belirttiği gibi, "nasıl film ve fotoğrafı, bir başlık, bir okumalık (*legend*)* ya da bir yazıt gerektiriyorsa, Barok ale-

* Şekil, resim, illüstrasyon gibi görsel malzemeye eklenen açıklama yazısı. *Inscription* gibi, madalya ve sikkeler üzerindeki yazılar için de kullanılabilen bir sözcük. Latince orijinali *legendum*, yani "okunacak olan" ya da "okunması gereken" –ç.n.



David Octavius Hill ve Robert Adamson,
"Newhaven'lı Bayan Elizabeth (Johnstone) Hall."
J. Paul Getty Müzesi Koleksiyonu, Los Angeles, California.

goride fenomenal dünyanın fragmanlaşması ve yerinden edilmesi de yazıtın hâkimiyetinin damgasını vurduğu yinelemeli bir zaman-sallık doğurur: yolu işaretlemek ve görüntü ile görüntünün anlamı arasında köprü kurmak için okumalıklar zorunlu hale gelir ki, sonunda bizzat görüntüler ancak resimsel bir yazının (*Bilderschrift*) unsurları olarak imlemede bulunurlar."²¹ Bu okumalıkların fotoğrafının ışığından nasiplenmeleri şaşırtıcı değildir. "Alegorinin çetrefil karanlığı içinde bir parıldama" olarak bahsedilen bu okumalıklar, "Barok resimde ışıktandırmayla" aynı işleve sahiptirler (*O* 197/GS 1: 373). Benjamin'e göre, fotoğrafın sahiciliğine içsel bir ders vardır ki, o da fotoğraf ile yazı arasındaki, fotoğrafı ile yazıtın yaygınlığı arasındaki ilişkidir. Fotoğrafı denemesinde Laslo Moholy-Nagy'yi adını vermeden alıntılarken söylediği gibi: "Deniliyor ki 'geleceğin cahilliği', 'okuma yazma bilmemek değil, fotoğrafı bilmemek olacak.' Ama kendi resimlerini okuyamayan bir fotoğrafçı da bir o kadar cahil kabul edilmeli değil midir? Yazıt fotoğrafının en asli parçası olmayacak mıdır?" (*OWS* 256/GS 2: 385). Benjamin bu savı Paris Faşizm Araştırma Enstitüsüne sunduğu 1934 tarihli "Üretici Olarak Yazar" konuşmasında geliştirir. Orada, fotoğrafçının yarattığı görüntüyü ona devrimci değerini verecek bir başlıkla vurgulamayı öğrenmesi gerektiğini öne sürerek, bu talebin ancak yazarlar "yazı ile görüntü arasındaki duvarı" delip "fotoğraf çekmeye başladıkları" zaman daha kuvvetle gündeme getirilebileceğini belirtir (*R* 230/2: 693).

IX.

ŞİMŞEK. — Benjamin'de şimşek, tıpkı fotoğrafı gibi, yazma ve kayda geçirme (*inscription*) hareketinin adıdır.²² Benjamin'in şimşekle ilgili sözcük dağarı, belleğin parıldamalarıyla, benzerlik algısının birdenbireliliğiyle, olayların ya da görüntülerin aniden yüzeye çıkmasıyla ve hatta geceye geçişle ilişkilidir ve görüşün açılışı ve kapanışı sırasında gelip geçeni kayda geçirmeye yardım eder. Yazıya görme yeteneğini neyin getirdiğini anlatır bize. Benjamin'in yazılarını kat eden şimşek, yeni bir dünyanın görüntü-yapısını doğu-

ran Hegelci yıldırımla, tanrıların tanrısal dilini konuşan Hölderlin-ci şimşekle ve şimşek formunda gelen Nietzscheci sözcüklerle akrabadır ve o da dil olarak gelir. Adorno, Benjamin'in yazısının gücü ile şimşegün gücü arasındaki bu ilişkiyi Benjamin'in yazışmalarını tartışırken düştüğü şu notta kurar: "mütehakkimlik parıltıları, ekseriyetle dumanlı bir havası olan mektuplarının içinden, yakacak çıra arayan şimşek gibi hızla geçer" ("Benjamin the Letter Writer", 237). Şimşek ani bir açıklık ya da aydınlığa kavuşma ânını olanaklı kılan bir kesintinin gücünü ve deneyimini haber verir. Ne var ki, şu ya da bu şimşek çakmasının noktasal yoğunluğu tarafından ışıklandırılan ya da aydınlatılan şey –örneğin bir görüntünün beliriverişi– aynı zamanda yanabilir, kül olabilir, alevler içinde yok olabilir. Benjamin'in *Trauerspiel* kitabında alıntılıdığı Johann Wilhelm Ritter'e göre "söz ile yazının içeriden bağlantılılığını", "yaratılışın bütünü'nün sözü andıran karakterini gösteren "ışık motifi" ya da "ateş-yazımı" gibi (O 213-14/GS 1: 387-88), şimşek aydınlatığı ya da yok ettiği her şeyi damgalar ve mühürler ve arkasında bıraktığı kül-ler imzası olarak kalır.

Yazı-olan-şimşek, tam da beliriverdiği anda yok edilmekle kalmaz, onun yansımalarının/düşüncelerinin (*reflections*) aydınlatığı nesneler, bizzat düşünmeyi olanaklı kılmak için alevlere dönüşürler. Yani, herhangi bir düşüncenin hakikat-içeriği, ancak düşüncenin anlamaya çalıştığı şeyin yok edilmesiyle ortaya çıkabilir. Benjamin'in Alman yas oyunu irdelemesinde yazdığı gibi, "hakikat sırrı imha eden bir maruz-bırakma (*exposure*: fotografide pozlama) işlemi değil, sırta hakkını teslim eden bir vahyetmedir (*revelation*)."²³ Güzellik, hakikatin içeriği, "örtünün kaldırılışında belirmez, kendini daha ziyade, bir benzetmeye başvuracak olursak, fikirler çemberini arzeden örtünün tutuşması, yapıtın yanması olarak adlandırabileceğimiz, yapıtın formunun parlaklığının doruğuna eriştiği bir süreçte açığa vurur" (31/211). Aydınlatığı kadar kör de eden bir parlaklık olan alev, hakikatin yapıtın yangınından fışkırdığını söyler – hem yanan, yani tutuşturulmuş yapıt, hem de muhteviyatını yakan yapıt. Hakikat, yapıtın sırrına sadık kalarak, kendini sunma aczini, sunulabilme aczini açık eder.²³ Hatta diyebiliriz ki, hakikat kül imalatı demektir. Kül olmadan hakikat de fotoğrafı de olmaz demek, ikisi de alegori gibi yalnızca bir çürüme halinde, yani

ne ise o olmak için kendinden uzaklaşan bir halde gerçekleşebilirler demektir. Hakikat okunabiliyorsa, artık önümüzde olmayanı bize söyleyen fotoğraf gibi, yalnızca artık burada olmayanın izlerinde okunabilir. Benjamin'in şimşegin parıltısını okumaninkine bağlaması bu yüzdendir. Alegorinin ani baskın nitelikli zamansallığına dikkat çekerek, şöyle yazar: "Öyleyse, alegorik olanın alanında gelişmiş olan *Trauerspiel*, formu bakımından temelde bir okuma-dramasıdır... Durumlar pek sık değişmez, ama değiştiğinde de bir parıltı gibi (*blitzartig*), sayfayı çevirdiğinizde yazı fontunun görüldüğü gibi değişir" (185/361). "Tarih" sözcüğünü "doğanın simasına" kaydeden "geçiciliğin gösterge-yazısı (*Zeichen-script*)" gibi, bu parıldayan harfler yalnızca bizzat alegorinin geçici karakterini değil, tarihin yazısal karakterini de gösterirler. Alegori de tarih de geçicilikleri içinde okunmalıdır demek, alegorinin de tarihin de hakikati yalnızca harabeler biçiminde gelebilir demektir. Benjamin'in, "Zentralpark"ta, yaşamı ölümün gelişiyile ilintilendirerek alegorinin çarpıcı gücünden bahseden bir pasajda yazdığı gibi, "alegorik niyetin çarpmasına maruz kalmış her ne varsa, yaşam bağlamlarından koparılmıştır: aynı hamlede hem imha hem de muhafaza edilir. Alegori harabelere bel bağlar. Taşlaşmış huzursuzluğun imgesini sunar" (CP 38/GS 1: 666). Bu harabeler fotoğrafının hakikatinin hareketli mahallidir. Fotoğraf fotoğraflananın "hem imha hem de muhafaza edildiği" bir mahal olarak, bizzatihi bir harabedir, "bir taşlaşmış huzursuzluk imgesi"dir. Alegori gibi, "sunduğu şeyin tam da var olmayışını imler" (O 233/GS 1: 406).

Benjamin, 1921 tarihli Goethe denemesinin açılış paragrafında, alevin oluşu ve kayboluşunun salt başkalığını –bir anlamda şimşegin çakışının fotografik yoğunlaşmasını– hakikatin beliriverme âni ile ilintilendirmişti. Orada, eleştiri yapıtını, işe yorumla başlayarak sanat yapıtının bekasıyla ilgili soru soran bir çalışma olarak anlayan bir pasajda, Benjamin şunları yazar: "Yapıtların tarihi, yapıtların eleştirisini hazırlar... Bir benzetmeye başvurarak, büyümekte olan yapıtı bir ölünün yakıldığı alevler içinde bir odun yığını olarak görürsek, yorumcu o yığının önünde kimyacı gibi durur, eleştirmen ise simyacı gibi. Birincisine kalan tek çözümleme nesnesi odun ve kül iken, ikincisi için gizem barındıran tek şey alevin kendisidir: canlı olanın gizemi. Nitekim, eleştirmen, geçmişin ağır kü-

tüklerinin ve geçmiş deneyimin hafif küllerinin üzerinde canlı alevi yanmaya devam eden hakikat hakkında sorar sorularını" (GS 1: 125-26). Yapıtların tarihi, tüm yapıtların cenazeye değgin bir yanı olduğunu söyler bize: her yapıt kendi sonluluğu ile özsel bir ilişki içindedir ve gerçekten de yalnızca kendi ölümünü teşhir ettiği ölçüde hayatta kalabilir. Yorumcu alevi canlandıranın ne olduğunu, alevin geride ne bıraktığını okur; eleştirmen ise alevin giziyle, yani yaşamın giziyle karşı karşıya kalır. Yaşam gizemlidir çünkü ölümle birlikte gelir: hiçbir yaşam yoktur ki daha şimdiden bir ölme olmasın; hiçbir yaşam yoktur ki daha şimdiden içinde mühürlenmiş olduğu alev tarafından tüketilmekte olmasın. Demek ki, "ölümü imleyen yaşam"dan başka yaşam yoktur (CP 39/GS 1: 667). Bu yüzden de şunu söyleyebiliriz: hiçbir fotoğraf, hiçbir görüntü yoktur ki, fotoğraflanana kül etmesin. "Işık Çağı" başlıklı 1934 tarihli bir denemede Man Ray'in yazdığı gibi, görüntüler "canlı organizmaların ışık ve kimyasal elementler tarafından sabitlenmiş oksitlenmiş artıklarıdır. Bir plastik ifade asla bir deneyim artığından fazla bir şey olamaz... (Daha ziyade) bir deneyimin ardından trajik biçimde hayatta kalmış bir görüntünün tanınmasıdır, yanmış bitmiş bir nesnenin bozulmamış külleri gibi, olayı az ya da çok berraklıkla anımsatır" (53). Benjamin bu savı "Hikâye Anlatıcısı" denemesinde, alevi okur ile özdeşleştiren bir pasajda bir kez daha öne sürer.²⁴ Orada okur için şu söylenir: "ateş sobadaki odunu nasıl yutarsa" okur da bir öykünün "malzemesini" ya da "konusunu" (*Stoff*) öyle "yutar" (I 100/GS 2: 456). Bu okur-alevi besleyen artık yalnızca odun ve kül değil –bunlar şimdi bir metine dönüştürülmüş olsalar bile–, okurun ilgisini yanar halde tutan bir sorudur: ölümün bizi beklediğini nasıl öğrenmeli? Benjamin'in belirttiği gibi, "bir karakterin yaşamının 'anlamı' yalnızca ölümde açığa çıkar" demek, okurun okumak için "(bu) ölüm deneyimini paylaşacağını baştan bilmesi gerekir" demektir (I 101/GS 2: 456). Geçmişin kütükleri ve geçmiş deneyimin külleri üstünde yanan yaşayan okur-alev, okumayı ölümlülüğünü öğrenerek öğrenir. Okumak ölmeyi öğrenmek demektir.²⁵

Eleştirmen, geçmiş, deneyimlenmiş olduğu haliyle geçmişten ayırt ettiği gibi, geçmişe dair deneyimlenmiş olanın geçmişin kendisinden çok daha az olduğunu da öne sürer. Dolayısıyla, yaşamın gizemi aynı zamanda hem ölümün hem de belleğin gizemidir. Kaf-



Kafka'nın pasaport fotoğrafı, 1915-16 civarı.
Klaus Wagenbach Koleksiyonu, Berlin.

ka'nın "En Yakın Köy" öyküsünü tartışırken Benjamin'in dediği gibi:

Yaşamın hakiki ölçüsü bellektir. Geriye doğru bakarak, yaşamı şimşek gibi kat eder. Birkaç sayfa geriye dönmek için harcanan az zaman içinde, bellek sonraki köyden kalkar ve sürücünün yola çıkmaya karar verdiği yere gider. Bazıları vardır ki yaşam onlar için yazıya dönüşmüştür –Antikler için olduğu gibi–, onları bu yazıları ancak geriye doğru okuyabilirler. Yalnızca bu şekilde kendileriyle karşılaşır ve yalnızca bu şekilde –şimdiki zamandan kaçarak– yaşamı anlayabilirler (*R* 209-10/*GS* 6: 529-30).

"Geçmişin bütün ufkunu kaplayan şimşek çakması" olarak (*GS* 1: 1233) gelen diyalektik görüntü/imge gibi, bellek yazı olarak gelen bir yaşamın güzergâhını kat eder. Şimşek, yazı ve sayfa çevirme mecazlarını, yaşamı terk edişle başlayan bir yaşam anlayışı yönünde seferber eden Benjamin bellek tarafından ölçülen bir yaşamın şimdide değil bir metinde yaşandığını öne sürer. "Öykünme Yetisi Üzerine" başlıklı kısa denemesindeki bir pasajda ise, bu metnin fotografik bir tarzda anlaşılabilir olduğu ortaya konulur. Orada Benjamin, dilin öykünme yeteneğini hem alev hem de şimşek şeklinde gündeme getirerek, fotoğrafının "benzerlikler yaratma" yeteneğine gönderme yapar (*R* 333/*GS* 2: 210):

Dildeki öykünme unsuru, alev gibi, kendini yalnızca bir tür taşıyıcı sayesinde açığa vurabilir. Bu taşıyıcı gösterge unsurudur. Nitekim, sözcüklerin ya da cümlelerin bağlamı, benzerliğin bir parıltı gibi belirmesine aracı olan taşıyıcıdır. Zira insanın benzerliği üretmesi –tıpkı onu algılaması gibi– birçok durumda, özellikle de en önemli durumlarda, bir anlık parıltıdamaya bağlıdır. Benzerlik kayıp gider (335/213).

X.

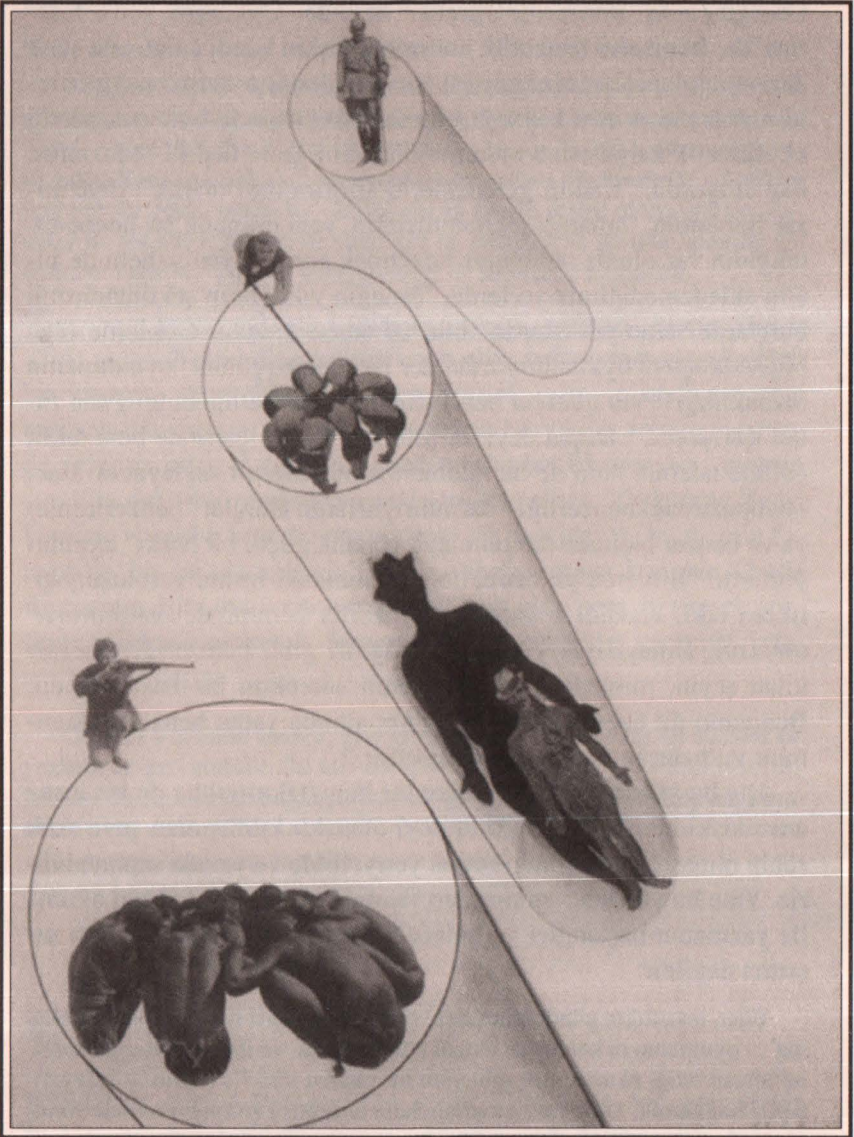
YILDIZLAR.— Fotoğrafının tarihi yıldızların bir yorumuyla başlamıştır denebilir. Benjamin yıldızları ışık ile karanlık, geçmiş ile şimdi, yaşam ile ölüm, okuma ile yazma ve bilgi ile temsil (hepsi de fotografik fenomenlerin tarihine ait motifler) arasındaki ilişkilere odaklanan fotografik bir dil ile ilişkilendirmekle kalmaz, yıldızlar ile genel olarak mimesisin olanaklılığı arasında bağ da kurar.

Örneğin, hem "Benzerlik Öğretisi" hem de "Öykünme Yetisi Üzerine"de, Benjamin benzerlik üretimine ilişkin kendi anlatısına şunu ileri sürerek başlar: binlerce yıl önce, yıldızların oluşturduğu burçlar öykünmeye esin kaynağı olmanın da ötesinde öyle nesnelerdi ki, mimetik karakterleri anlamın olanaklılığı ile ilişkili olduklarını ilan ediyordu. "Kadim geleneklerin araştırmacıları olarak", diye yazar Benjamin, "anamlı şekillenmelerin, yani mimetik bir nesne-niteliğinin var olmuş olduğunu farzetmek zorundayız" – hem de bizim akledemediğimiz yerlerde, "örneğin yıldızların şekillendirdiği burçlarda/takımyıldızlarda" bile (*D 66/GS 2: 206*). Göklerde olan biten süreçlere öykünülüyordu, der Benjamin, çünkü "öykünmenin olanaklılığı" "var olan bir benzerliği manipüle etme buyruğunu zaten içeriyordu". Başka deyişle, yıldızlar kendi içlerinde hem taklit edilme talebini hem de bu talebin karşılanmasını sağlayacak aracı –halihazırdaki benzerliği– barındırıyorlardı. Burçlar "benzerleşmeye ve benzer biçimde davranmaya yönelik güçlü bir baskı" uyguluyorlardı. "Binlerce yıl önce, doğum anındaki insani varoluşa yaptıkları etki, kendini o varoluşa benzerlik zemininde nakşetmişti" (*69/210*). Dolayısıyla yıldızlar, fotoğrafı gibi, benzerliği olanaklı kılan şeyin, mimetik yeniden üretim sürecinin bir başka adıdır. Benjamin dil üzerine düşüncelerinin altında yatan benzerlik kuramını yıldızlar modeli temeline oturtur.²⁶

İşte bu yüzden, "bir zamanlar bir burç/takımyıldız ile bir insan arasındaki benzerlikten söz etmeyi olanaklı kılmış olan şeye artık sahip olmasak" bile, bu mimetik yetiyi dilde ve yazıda saptayabiliriz. Yine bu yüzden, –mimesisin vasıtaları olan– yıldızların okuma ile yazmanın başlangıcı ve geleceği üzerine de ışık düşürmesi şaşırtıcı değildir:

Eğer, insanlığın gündoğumunda, sözünü ettiğimiz bu 'yıldızlardan okuma' ... okumanın ta kendisini temsil ediyorduyorsa, ve dahası, örneğin *runik*'in* temsil ettiği okuma türü gibi yeni bir okuma türü ile arasında dolayım-layıcı bağlantılar vardıysa, o zaman daha önceleri kâhinliğin temeli olmuş olan mimetik yetinin tedricen dile ve yazıya geçtiğini ... ve böylece kendine dilde ve yazıda duyusal-olmayan (*nonsensuous*) benzerliğin en mü-

* Eski Germenlerin kullandıkları alfabenin harfleri ve bu harflerle yazılmış eski İskandinav şiirleri –ç.n.



Laszlo Moholy-Nagy, "Kitle Psikolojisi", 1927.
George Eastman House Koleksiyonu, Rochester, New York.

kemmel arşivini yarattığını varsayabiliriz. Bundan dolayı dil mimetik yetinin en yüksek uygulamasıdır... Başka deyişle: kehanet yetisi eskiden sahip olduğu kudreti tarihin akışı içinde yazının ve dilin eline bırakmıştır (68/209).

Duyusal-olmayan benzerliklerin (yani benzer olan ile benzemez olan arasındaki ilişkinin) konfigürasyonları olarak burçlar/takımyıldızlar dilde ve yazıda yaşamaya devam ederler. Oysa Benjamin yıldızları okumaktan bahsettiğinde, okumak sahip olma şeklinde anlaşılmamalıdır. Yıldızların duyusal-olmayan benzerliği, onları artık bizzat kendileri olan dil tarafından ya da genel olarak anlama yetisi tarafından ele geçirilmelerini engeller. Benzerliğin algısı da, dilin hareketi gibi, anlık bir parıltıya bağlıdır: "Benzerliğin algısı her durumda bir parıldamaya bağlıdır. Kayıp gider... Kendini bir takımyıldız kadar kaçıcı ve geçici bir biçimde göze sunar. Nitekim benzerliklerin algısı bir zaman anıyla (*Zeitmoment*) sınırlı gibi görünür. Sanki bir anlığına elle tutulmak isteyen iki yıldızın birleşmesinin üstüne üçüncü kişinin, yani astroloğun gelmesi gibidir" (66/ 206-7). Burada Benjamin benzerlik algısı olayının –bir şimşek çakmasının ansızlığıyla beliriveren bir olay– bu benzerliği sabit tutmaya kadir olmadığını öne sürüyor; yıldızların parıldamasını okumak isteyen, benzerlik olayını kaydetmeye çalışan astroloğun da, en başta bu benzerliğin vuku bulmasını olanaklı kılan parıldamanın bir parçası haline geldiğini ekliyor. Carol Jacobs'un belirtmiş olduğu gibi, "astrolog burcu/takımyıldızı dışarıdan algılamaz, dışarıdan adlandırmaz. Hiçbir hazine ya da ödül (*Lohn*) de elde hazır değildir. Daha ziyade, yorumlama anı, yani Benjamin'in benzerliklerin algılanması dediği şey, okuyucu-astrologun bir parıldamada burcu tamamlayarak ona massedildiği bir andır" ("Benjamin's Tessera", 44). Astral bir imgenin belirivermesi, tıpkı diyalektik bir imgede olduğu gibi, yalnızca benzerliğin yanıp sönen algısıyla –yani ışıldayan noktaların bir burca/takımyıldıza dönüşmesiyle– değil, okuyucu ile imge arasındaki özdeşleşmede gerçekleşir.²⁷ Bu özdeşleşme, burcun/takımyıldızın daha şimdiden bir okuma tarzını şart koştuğunu düşündürür. Ya da daha kesin biçimde söylemek gerekirse, okuma –ve dolayısıyla genel olarak bilgi imkânı– yıldızların okunmasıyla başlar.

İşte Benjamin'in kendi bilgi kuramını astronomik birer metafor olan yıldızlar ve takımyıldızlarla bunca sık ilintilendirmesinin ne-

deni budur. Örneğin *Trauerspiel* kitabının girişinde, düşüncenin dağınık unsurlarını bir araya toplayan fikirlere "konfigürasyonlar" ya da "burçlar/takımyıldızlar" der. "Fikir, kavradığı şeyden temelden farklı bir alana aittir", der. "Takımyıldızlar yıldızlarla nasıl akrabaysa, fikirler de şeylerle öyle akrabadır" (O 34/GS 1: 214). Bu analogiyle fikirler ile takımyıldızlarını ilişkilendirme amacını gütmesinin nedeni –daha sonra "fikirler ebedi takımyıldızlardır" diyecektir (34/215)– yıldızdan takımyıldızına giden hareketin de bir temsil meselesi olmasıdır. Bu hareket özellikle, geçmiş ile şimdiki bir araya getirerek ansızın "bir şimşek çakması gibi bir takımyıldız biçiminde" beliren (N 50/GS 5: 578) bir temsile aittir. Benzerlik öğretisi üzerine denemesinin sonuna doğru Benjamin takımyıldızın, yani astral imgenin belirivermesini bir kez daha hız sorununa, yani "bu süreçten ayrılamayacak olan" "okuma ya da yazma çevikliği"ne bağlar ki; bu çeviklik adeta "benzerliklerin bir an için şeylerin akışından kurtularak parıldadıkları ve hemen ardından yine içine gömüldükleri o zaman aralığına Tin'i (*Geist*) dahil etme çabası ya da dahil olmaya bırakma yeteneği"dir (D 68/GS 2: 209). Belirir belirmez yitip giden bu benzerlik, beliriş ve kayboluş arasındaki bu gidiş geliş, bir yıldızın ışığında okunabilir. Bir parıldamada binlerce ışık-yılını kat eden bu ışık, bir aydınlanmanın mecazıdır: bu aydınlanmada, şimdi en uzak geçmişi kendi içinde taşır ve uzak geçmiş ansızın şimdiki ânı kat eder. Geçmişin şimdinin içinde, en uzak olanın en yakın ve en el altında olanın içinde böyle belirivermesi, yıldız ışığının, tıpkı benzerliğin parıldaması gibi yalnızca geri çekilişi içinde görüldüğünü ortaya koyar. Ayrıca takımyıldızın da aura deneyiminin bir başka adı olduğunu ortaya koyar.²⁸ Yıldız ışığı, tıpkı artık orada olmayanı sunan fotoğraf gibi, uzun zaman önce yitip gitmiş bir göksel cismin izinin adıdır. Yıldız daima bir tür harabedir. Işığının asla kendi kendine özdeş olmaması, asla olduğu haliyle açığa çıkmaması, içinde daima belli bir mesafenin ya da karanlığın barındığı anlamına gelir. Benjamin, Florens Christian Rang'a yazdığı 9 Aralık 1923 tarihli mektupta, yıldızlar ile karanlık arasındaki bu ilişkiyi sanat yapıtının tarihsellik niteliğinin söz konusu edildiği bir bağlamda tartışır. Henüz tam olarak şekil verilmemiş fikirlerden söz ederken şunu yazar:

Bu fikirler, açığa çıkışın güneşinin tersine, yıldızlardır. Işıklarını tarihin gündüzünde ışıldatmazlar, yalnızca o gündüzün içinde görünmez biçimde çalışırlar. Işıklarını yalnızca doğanın gecesinde ışıldatırlar. Sanat yapıtları böylelikle gündüzü beklemeyen bir doğanın modelleri olarak tanımlanmış olurlar... Muhafaza edilmiş gece. Ve bu mülahaza bağlamında, eleştiri ... bir fikrin temsidir... Eleştiri sanat yapıtlarının köreltilmesidir (*mortification*) ... Sanat yapıtlarını yorumlamanın görevi ... odak ayarı yapmaktır (*festzustellen*) (C 224-25/B 323).

Eleştirinin görevi, fotoğrafçının gibi, "odak ayarı yapmak" olsa da, Benjamin bize aynı zamanda eleştirinin bir köreltme edimi olduğunu da söyler. Başka deyişle, ölümün üretilmesi işine yorumlama –bir fikrin ya da bir sanat yapıtının, dolayısıyla bir yıldızın temsil edilmesi– karışmıştır. Başka türlü söylersek, fikir, yıldız ve sanat yapıtı yalnızca ölümlerinde açığa çıkarılabilirler. Fikri ya da sanat yapıtını ışığa getirme çabası –yıldızı tarihin gündüzüne getirme çabası gibi– onları ait oldukları ve onları onlar yapan geceden koparmaktan başka bir şey yapamaz. Öyleyse bir yıldız temsil etmek onu ölüme getirmektir, temsilin içinde barınan ölümle ona dokunmaktır. Gündüzü beklemediği için ışığa getirilemeyecek olanı tarihin gündüzüne getirmektir. İşte bu yüzden yıldızların okunması yıldızların imha edilmesini içerir.²⁹ *Pratik Aklın Eleştirisi*'nde Kant'ın açıkladığı gibi, "dünyanın gözlemlenmesi, insan duyularının karşısına yerleştirilmiş anlama yetimizin bütün enginliğiyle izlemeye katlanabileceği en soylu seyirlikle başlamış ve yıldızların yorumlanmasıyla (*Sterndeutung*) sonlanmıştır."³⁰ Fotoğrafının tarihinin yıldızların yorumlanmasında başladığını söylemek, onun ölümle başladığını söylemektir.

XI.

EBEDİ DÖNÜŞ.— Ebedi dönüş düşüncesi bir teknolojik yenden üretilebilirlik düşüncesidir. Benjamin'in ifadesiyle, "yeniden üretim teknolojisi alanında henüz yapılmamış başdöndürücü keşiflerin düşüdür" (GS 5: 429). Bu düşünce "bizzat tarihsel olayı kitlel bir mala" dönüştür (*a.g.y.*), zamanın kendi kendini sonsuzca yi-

nelediğini söyler. Ne var ki yinelenen, bir oluş süreci, bir farklılaşma ve saçılma hareketidir – farklılaşan ve saçılan ise bizzat zamandır. Geçmekte olan hiçbir an yoktur ki aynı zamanda daha şimdiden hem geçmiş hem de gelecek olmasın: an, geçebilmek için, aynı zamanda hem geçmiş, hem şimdi, hem de gelecek olmalıdır. Bu nedenle, bu ebedi yinelenişi "aynının dönüşü" değil, daha ziyade, asla basitçe kendisi olmayanın dönüşü demektir. Aynı olanın içine başka bir şeyin kaydedildiği ve artık aynı olmayan bu şeyin daima kendinden başka olan şeyi adlandırdığı harekettir geri dönen.³¹ Dolayısıyla, ebedi dönüş başkalığın ebedi yinelenişi olarak ortaya çıkıyorsa, biraz eksilteli bir ifadeyle şunu diyebiliriz: Bu ebedi dönüş bizzat dönüşün geri dönüşüdür.³² Şeylerin geri dönmesi arzusudur. Benjamin'in *Passagen-Werk*'te açıkladığı gibi:

Ebedi dönüş düşüncesi tarihsel olayın kendisini kitlesel bir mala dönüştürür. Ama bu kavrayış aynı zamanda bir başka bakış açısına –karşıtına diyebiliriz– dayanır, yani aniden güncelleşmesini sağlamış olan ekonomik koşullara. Yaşam koşullarının güvenliği ardı ardına hızlanarak gelen krizler dolayısıyla önemli ölçüde azalmış olduğu anda bu ani güncellik muştulanır. *Ebedi* dönüş fikri gün yüzüne çıktı, çünkü artık ebediyetin sağladığı zaman çerçevesinden daha küçük bir çerçevede koşulların geri dönüşüne güvenmek hiçbir biçimde olanaklı değildi. Gündelik takımyıldızlar daha az gündelik olmuşlardı. Geri dönüşleri gitgide daha nadir olmuştu ve böylece kozmik takımyıldızlarla yetinmek gerektiği belli belirsiz hissedilmeye başladı (429-30).

Ebedi dönüş düşüncesinin izinin kısmen bir kriz ve sonluluk deneyimine doğru sürülebilmesi, genel olarak ölüme bir yanıt olarak ortaya çıkması anlamına gelir. Ebediyet arzumuzu bir imge formunda –takımyıldız formunda– göklere yansıtmamız, "gündelik takımyıldızların" geçiciliğindendir. Bu fantazmagorik yansıtma ebedi dönüşün bir mecazına dönüşür, ama aynı zamanda bu tikel yineleme formu ile meta sermayesi arasındaki ilişkiyi de düşündürür. Benjamin'in Baudelaire'in yıldız mecazlarını kullanımına işaret ederek açıkladığı gibi, "Yıldızlar Baudelaire'de malın resim-bulmacasını (*Vexierbild*) temsil eder. Onlar daima-yine-aynı olanın (*Immerwiedergleiche*) büyük kütle halidir" (429). Bu "daima-yine-aynı" yapısını yeniden üretim olanağı ile –hem imgelerin hem de kitlelerin yeniden üretimi ile– ilintilendirerek, ebedi dönüş kavramını aynı za-

manda ilerleme kavramına karşı seferber eder.³³ Kozmik bir yinleme süreci içinde, ilerleme mefhumu fantazmagori alanına aittir.

Benjamin'in burada harekete geçirdiği mecazların –ebedi dönüş, yıldızlar, kriz, görüntü, fantazmagori ve ilerleme– oluşturduğu takımyıldız ilerleme mefhumunun devrimci bir tasfiyesi ile en yakından ilişkilendirdiği bir isimde kayıtlıdır: Auguste Blanqui.³⁴ Çağının en durulmaz isyancısı olarak ünlenen Blanqui, yaşamının son kırkbeş yılının çoğunu bir monarşi, bir imparatorluk ve iki cumhuriyetin hapishanelerinde diri diri gömülmüş olarak geçirdi. Yine de, özellikle 1830, 1848 ve 1870-71 devrimlerinde, gazeteci ve hatip rollerinde geniş çaplı etkisi oldu. Halk arasında *l'enfermé* –"mahpus"– olarak bilinen Blanqui, Benjamin için yalnızca devrimi olanaklı kılan tarihin tutuklanmasının/zaptedilmesinin (*arrest*) mecazı olarak değil, genel olarak tutukluluk mecazı olarak da işlev görmüştür. Blanqui Komün döneminde Fort du Taureau'da hapsedilmişti; yaşamının sonunda kozmolojik spekülasyonlarını da orada yazıya döktü: *L'éternité par les astres*. Benjamin, kendi ifadesiyle "ebedi dönüş fikrini, Zerdüş'ten on yıl önce, en az onun kadar etkileyici bir tarzda ve son kertede sanrısız bir yoğunlukla sunan" (GS 5:75) bu metni ilk kez 1937'de okumuş ve onu, bütün diğerlerinin bir eleştirisini teşkil ettiğini ileri sürerek, on dokuzuncu yüzyılın son fantazmagorisi olarak nitelemişti. Blanqui kendi ebedi dönüş kuramını göksel cisimler ve takımyıldız oluşumlarına ilişkin yorumundan geliştirir. 19. yüzyılın büyük devrimcisi, yüzünü göklerdeki "büyük devrimler tiyatrosu" dediği şeye (*L'éternité par les astres*, 34) doğru dönerek, şunu ileri sürer: evrende zamanın ve mekânın sonsuzluğu ve birleştirilebilir unsurların sonluluğu göz önünde bulundurulduğunda, dünyanın bütün olanakları evrenin dört bir yanında sonsuz sayıda zamanda ve sonsuz sayıda yerde sonsuzca yinelenirler. Onun ebedi dönüş düşüncesi, "yeni olan her şey"in "yalnızca daima orada olmuş olan bir gerçeklik olarak" kendini açığa çıkarttığı bir evreni betimler (GS 5: 1256) ve ilerleme mefhumunun "bizzat tarihin fantazmagorisi" olduğunu öne sürer (GS 5: 75). İşte, Benjamin'in dediği gibi, asıl pasaj şudur:

Bütün evren yıldız sistemlerinden oluşur. Doğa bu yıldız sistemlerini yaratmak için yalnızca yüz basit cisim kullanır. Doğa kaynaklarını nasıl

değerlendireceğini bilir ve bu kaynaklar hesaplanamayacak kadar çok sayıda kombinasyonu onun üretkenliğine sunarlar. Ama bu muazzam avantaja rağmen, sonuç tıpkı elementlerin sayısı gibi zorunlu olarak sonlu bir rakamdır ve doğa boşluğu doldurmak için bu orijinal kombinasyonları ya da tipleri sonsuzca yinelemek zorundadır. Dolayısıyla her yıldız ... hallerinden yalnızca biriyle değil, doğumundan ölümüne kadar, var olduğu sürenin her saniyesinde olduğu haliyle, zamanda ve mekânda sonsuz sayıda vardır... Yeryüzü bu yıldızlardan biridir. Dolayısıyla her insan, varoluşunun her saniyesinde, ebedidir. Ben şu anda Fort du Taureau'daki bir hapis hane hücresinde yazmakta olduğum şeyi, bir masada, bir kalemle, bütünüyle benzer koşullarda, ebediyet boyunca yazdım ve yazacağım. Ve bu herkes için böyle... Zamanda ve mekânda sonsuz sayıda ikizimiz var. Daha fazlasını istemek insafsızlık olurdu. Bu ikizler etten ve kemiktendir, gerçekten pantolonlu ve ceketli, etekli ve topuzludurlar. Ebedileşmiş şimdiler onlar. Ama burada büyük bir eksiğimiz vardır: ilerleme yoktur. Maalesef! Hayır, bunlar yalnızca bayağı yeni basımlar (*re-editions*), fazlalıklardır... İlerleme dediğimiz şey, her bir gezegenin içinde hapsedilir ve onunla birlikte yitip gider. Daima ve her yerde ... aynı drama, aynı dekor, aynı dar sahnede, büyüklüğüyle şişinen, kendini evren zanneden ve evrenin hapisanesinde sanki engin bir genişlikte gibi yaşayan, gürültücü bir insanlık, onun kibrinin yükünü en derin horgörüyle taşımış olan yerküreyle birlikte çok yakında yok olacaktır. Yabancı yıldızlarda da aynı tekdüzelik, aynı hareketsizlik. Evren yerinde sayarak kendini sonsuzca yineler. Ebediyet, sonsuzluk boyunca bozulmaksızın aynı oyunları sahneler (*L'éternité par les astres*, 73-76).³⁵

Blanqui'nin evrenini oluşturan yıldızların varlıklarının tek nedeni sonsuz bir yineleme ve yeniden üretim sürecidir. Bu evrende başlangıcı bu ebedi yeniden üretim hareketinde olmayan hiçbir şey –yıldız, kuyrukluyıldız, göktaşı, kişi, şey ya da olay– yoktur. Bu nedenle bütün evrenin dev bir fotoğraf makinesi gibi işlediğini söyleyebiliriz. Blanqui'nin ebedi dönüş kuramının fotografik bir dilsel fizyonomisi vardır.³⁶ Blanqui'nin evrenin yeniden üretilebilirliğine ilişkin irdelemesi, baştan sona, yineleme, yeniden üretim, imge, negatif, orijinal, kopya, çeviri, ölüm ve yas sorunlarına odaklanan fotografik bir dile dökülmüştür. Yıldızlar ve göktaşları güneşin doğumunun fotoğrafları gibidir (Blanqui örneğin şunu yazar: "tutuşup havada iz bırakarak yanan bir göktaşı" "güneşin yaratılışının minyatür bir imgesidir" (40); dahası, tüm göksel cisimler orijinal ile kopya arasındaki fotografik ilişki terimlerinde sınıflandırılmıştır.

Bu yıldızlar mimesisinde –Blanqui yıldızların benzerlik ve yineleme yasaları tarafından oluşturulduklarını ifade eder (57)– "orijinaler, her biri birer *özel tip* oluşturan kürelerin kümesidir. *Kopyalar*, bu tipin *yinelemeleri*, *suretleri* ve *negatifleridir*. *Orijinal tiplerin* sayısı sınırlıdır, *kopyaların* ya da *yinelemelerin* sayısı sonsuzdur. Sonsuzluk bu tipler sayesinde oluşturulur. Her tipin arkasında sayısı sınırsız ikizler ordusu vardır" (52). Kopya –ki daha şimdiden orijinalin yeniden üretildiği bir fotografik işlemin sonucunda ortaya çıkan bir negatiftir– kendisinden sonsuz sayıda baskı yapılabilen bir fotografik negatif gibi sonsuzca yeniden üretilebilir. Bizzat orijinal tip bir tür fotoğraf gibidir, çünkü sınırsız ikizlerin yani onun tekilliğini tanımlayan küreler kümesinin replikasıdır. Başka deyişle asla gerçekten kökensel (*originary*) değildir. Orijinal tip, tıpkı her ânı ve her unsuruyla bütün tarihi birbirine "dolaşmış ve iç içe geçmiş" olan ve bu nedenle eşzamanlı bir güzergâh arz etmeyen gezegen sistemi gibi (54), onu o yapan –ve böylece yalnızca kendisinden ibaret olmasını engelleyen– bütün ikizler ve dünyaların bütün tarihini içinde taşır. Blanqui'nin ifadesiyle, "hiçbir orijinal tip yoktur ki, bütün diğerlerinin kalıntılarından oluşmamış olsun" (41).

Bu geniş ikizler kümesi bizi de içerir. İkizlerimizin her biri, der Blanqui, "bizzat güncel yeryüzünün ikizidir. Biz kopyaya aitiz. Bizim ikizimizde ve dolayısıyla ailesi, evi ... hayatındaki bütün olaylarla birlikte her bireyde bulunan her şey, yeryüzü-ikiz tarafından tamı tamına yeniden üretilir" (55). Demek ki varoluşumuzun bütünü, hem kitlesel olarak üretilmiş metanın, hem de teknik olarak üretilmiş fotoğrafın özgül niteliği olan kopyalama ve yeniden üretme işleminden geçmektedir.³⁷ Yaşamımızın bu yeniden üretilebilirlik işleminden geçmeyen hiçbir yanı yoktur. Hatta diyebiliriz ki, yalnızca yeniden üretilebilir olduğumuz ölçüde kim isek oyuz. Biz hem yeryüzünün hem de yıldızların ikizi kılan, bu ortak yeniden üretilebilirlik özelliğidir. Kendi portresini çeken ve sonra sonsuzca tab eden fotoğraf makinesi gibi, yeryüzü kendini sonsuz kere yeniden üretir. Blanqui bu yeniden üretim işleminin tam olduğunu söyler, ama aynı zamanda şunu da söyler: Yeniden üretilen tam da yeniden üretileni aynı zamanda başkalaştıran işlemdir. Dolayısıyla en tam yeniden üretim, yeniden üretilen maddeyi ya da olayı değil, yeniden üretimi yeniden üretendir. Daha doğrusu, madde ya da olay



Gisèle Freund, Benjamin Bibliothèque Nationale'de,
Paris, 1937. Gisèle Freund, Paris.

yalnızca başkalaşmış bir yeniden üretim olarak üretilir. "Yeryüzünün geleceği" der Blanqui, "yol boyunca, tıpkı geçmişi gibi, milyonlarca kez değişecektir... Şimdiki zaman ile önceki zaman arasında her saniye beraberinde kendi çatallanmasını, bizim tutacağımız, tutabileceğimiz yolu getirecektir. Son gününe dek gezegenin varoluşunu tamamlayacak olan her ne ise, daha önce milyarlarca kez vuku bulmuştur. Yüzyıllar tarafından daha önce tab edilmiş bir kopyadan ibaret olacaktır" (56). Blanqui zamanın, tarihin kendisinin fotoğrafın basılma süreci içinde yer aldığını iddia ederek şunu da öne sürer: bir olay ya da cismin ebedi dönüşü bir farklılaşma sürecinin ebedi yinelenişidir. Varoluşumuz sonsuzca bölünmüş olduğu içindir ki binlerce "farklı basım" boyunca yaşadığımız söylenilebilir (57). Tekrar tekrar dolaşıma sokulan bir fotoğraf gibi, "her birimiz, sonsuzca, *alter ego*'nun milyarlarca formunda yaşadık, yaşıyoruz ve yaşayacağız. Yaşamlarımızın her saniyesinde böyleyiz, ebediyet boyunca milyarlarca kere stereotiplenmiş [bir negatiften

baskısı yapılmış] gibi" (71). Yeryüzü, diye ekler, koca bir fotoğraf koleksiyonunun karması gibidir hatta bu karma olmaya yazgılıdır. Blanqui şöyle yazar: "yeryüzü, bizim tastamam ikizimiz, doğum gününden ölüm gününe ve yeniden diriliş gününe kadar, varoluşunun her saniyesinde milyarlarca *kopya*da var olur. *Örijinal* kombinasyonun *yinelemesi* olarak yeryüzünün yazgısıdır bu ve tüm diğer *tiplerin yinelemeleri* bu yazgıyı paylaşırlar" (57). Bütün evren daima yenilenen ve daima aynı olan maddenin "bitmek bilmezce ve daimi biçimde yeniden üretilmesi"dir (61) demek, tüm yıldızlar, tüm yıldız sistemleri (ve bu noktada Blanqui'ye göre yıldız olmayan hiçbir şeyin var olmadığını –yeryüzü ve üzerinde yaşayanlar da dahil– hatırlatalım)³⁸ fotoğrafının, Benjamin'in başka bir yerde *Sternphotographie* –yıldız fotoğrafisi– dediği (OWS 242/GS 2: 370) şeyin bir adı ya da mecazıdır demektir. Blanqui kuyrukluyıldızlara istinaden "*logogriffe*" –gökyüzündeki bilmece-sözcükler– der (30); bu ışık sözcükleri, uçucu yazıları göklerde çizili ve ebediyen ışıltılı bir ışık-yazımı biçimini anlatır.

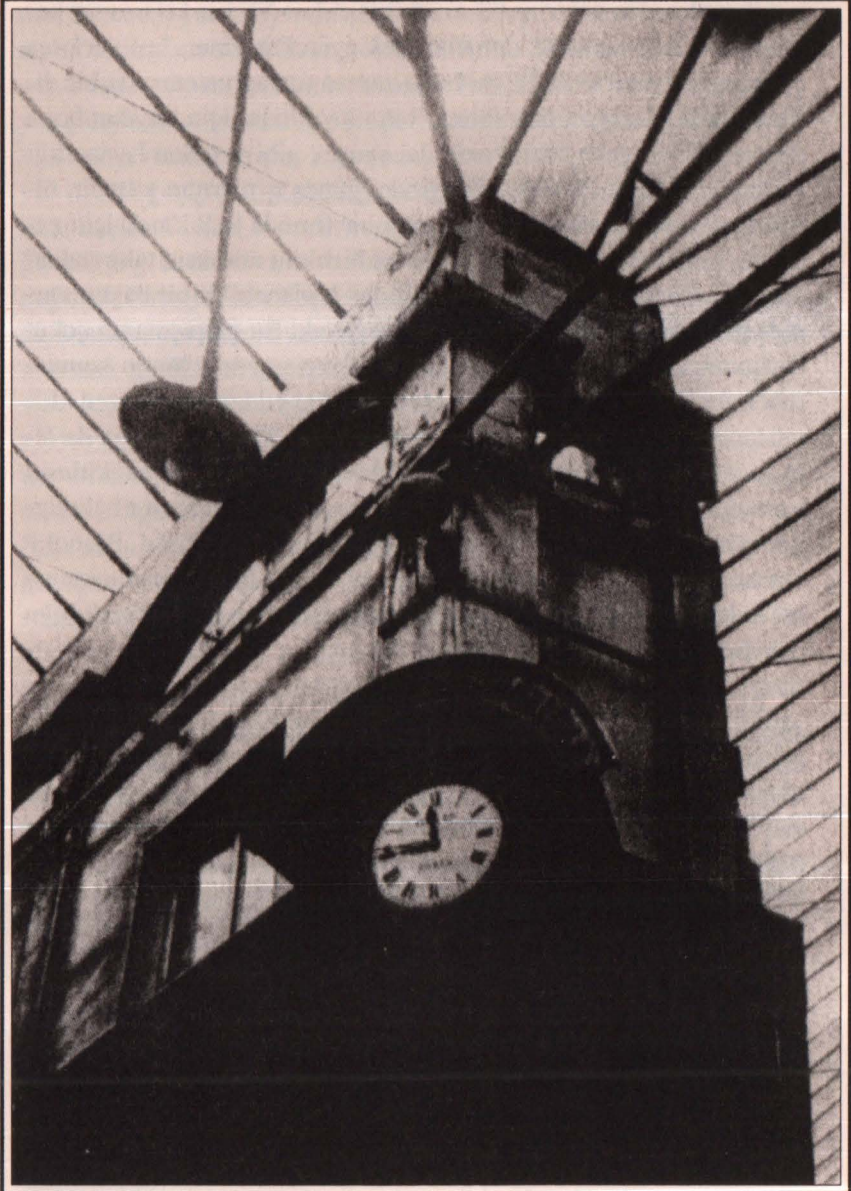
Ne var ki bu fotografik kozmoloji –ki fotografik bir dünya tarihinden ya da fotografi araçlarının bir söykütüğünden geri kalır bir yanı yoktur– katastrofik olarak nitelenebilir, çünkü göklerdeki bu devir en büyük felaketle, yani yıldızların kayboluşuyla ilişki içinde vuku bulur. Blanqui, tüm yıldızların daima yitme ya da kararırma süreci içinde olduklarını yazar. Yıldızlar daima daha şimdiden ölmektedirler ve belki çoğu daha şimdiden ölmüştür. Şöyle der Blanqui: "bu alev küreleri, maddenin bu muhteşem temsilleri, ebediyet ayrıcalığının keyfini sürüyorlar mı? Hayır, madde yalnızca elementlerinde ve bütünlüğünde ebedidir. İster alçak olsun ister yüce, maddenin tüm formları geçici ve ölümlüdür. Yıldızlar doğar, ışıldar, kararır ve yitik görkemlerinde belki binlerce yüzyıl yaşayıp boşlukta yüzen birer mezar olarak yerçekimi yasalarına teslim olurlar" (33). Bir yıldızın azalan ışığı, tıpkı bir fotoğraf gibi, artık orada olmayanı hatırlatan bir işarettir. Ama yalnızca göklerdeki ölümün işareti değildir. Blanqui'nin göğü göksel cisimler için devasa bir mezarlıktır olsa olsa. Blanqui'nin evreni, gökyüzüne teğellenmiş gibi görünen tükenmeye yüz tutmuş ışığıyla ölmekte olan yıldızlardan, suyu buz kütlelerine dönüştüren ölmekte olan güneşe, hayaletler ya da ölüm habercileri gibi gelen kuyrukluyıldızlardan ayın cesedine ka-

dar, bir ebedi yas çalışması içindedir. Jeffrey Mehlman'ın sözcükleriyle "muazzam bir *Trauerspiel*" dir (*Walter Benjamin for Children*, 44).³⁹ Hatta diyebiliriz ki, bu evrenin fotografik boyutu evrenin bir yas çalışması olarak sahip olduğu yapıda saptanabilir. Eğer fotoğraf yas tutma olanağını şart koşuyorsa, ebedi dönüşün evreni –her şeyin daima geçip gittiği, battığı ve düşüşte olduğu evren– yitirmişlikle başlar. Göksel cisimlerin uçuculuğu, maddenin ebedi geçiciliği, gökte göksel bir cenaze formunda izler bırakır: bu bir rastlantı değildir. Fotoğrafının flaşlarını ve hayaletlerini de içeren bir pasajda Blanqui'nin bize söylediği gibi: "Göklerin bazı vakanüvislerine inanmak gerekirse, güneşten yeryüzünün yörüngesinin hemen ötesine doğru muazzam bir kuyruklu yıldız mezarlığı uzanır, bu kuyruklu yıldızların esrarlı parıldamalarından katıksız günlerin akşamları ve sabahları tezahür eder" (22).⁴⁰ Işık ile ölüm arasındaki bu keşişme bölgesi –Blanqui'nin kozmik fotoğraflarının çekildiği mahal– daha sonra şu sorularda geliştirilir: "eski ölü güneşler, ölmüş gezegenlerden oluşan çelenkleriyle birlikte, cenaze merasimlerine sonsuzca, her geceyi yeni cenazelerle uzatarak devam etselerdi ne olurdu? Gökkubbede ışıldayan bütün bu ışık ve yaşam kaynakları, bir süs ışıktandırmasının renkli küçük lambaları gibi, birbiri ardına ölürlerdi. Evreni ebedi karanlık kaplardı" (40). Blanqui gökkubbenin devirlerinin bir cenaze bağlamında gerçekleştiğini vurgulayarak, yaşam ile ölüm arasındaki geçişin hatlarını çizer: gökyüzünde uzanan ölmüş göksel cisimlerin üzerine hayalet-ışığını düşürür, tıpkı yaşayan ölülerin eski mezarlıklardan geçtikleri gibi bu gökten geçer (35). Mezarlığa yapılan bu devrimci dönüş, Blanquistlerin ve Fransız devrimci hareketine emeği geçmiş başkalarının siyasetine damgasını vuran anma emeğine gizli bir gönderme içerir. Devrimde belleğin rolünün altını çizen bu devrimciler Paris'in doğusundaki Père-Lachaise ziyaretlerinde –Komün'ün kahramanlarının gömüldüğü, Mayıs 1871'de Komün'ün son kalesi olan mezarlık– birçok defa yer aldılar.⁴¹ Bu anma törenleri Fransız Devrimi'nin "ebedi dönüşü" diyebileceğimiz şeyin devrimci yinelenişiyle de ilişkilendirilebilir.

Blanqui şunu öne sürer: bu bellek çalışması kapsamında yıldızlar, karşı konulmaz bir felaket –ışığın tümünden yok olarak ardında ebedi bir karanlık bırakması tehlikesi– karşısında, geçmişin, şimdi-

nin ve geleceğin anlarını bir araya getirirler. Ne var ki, uzayın karanlığında imha edilme zamanını bekleyerek gezinen "milyarlarca donmuş kadavra" olsa da, bu imha zamanının aynı zamanda bir dirilme vakti olacağını öne sürer: "bitmiş yıldızlar için boydan boya mezar gibi bir gece uzanıyorsa da, şimşek gibi yeniden harlandığı an da gelir. Gezegenlerin yüzeyinde, güneş ışınlarının altında, ölmekte olan form, elementlerini yeni bir formda sağıltmak için çabucak parçalanır. Form değiştirmeler birbirini aralıksız takip eder" (33). Bir ölü yıldız bir tek yolla yeniden harlanabilir: bir başka sönmüş yıldızla katastrofik biçimde çarpışarak. Bu çarpışmanın şoku, Benjamin'e göre fotografik olayı karakterize eden "ölüm sonrası şok" gibi (*I 175/GS 1: 630*), yok olmakta olan yıldız ele geçiren ölümlü kesintiye uğratar. Blanqui bu çarpışmayı, ölmekte olan ya da ölmüş yıldızların bu yenilenmesini, devrime, mücadeleye, kitlesel hareketlere, muharebe meydanlarına, yangınlara, ölüme ve belirsizliğe göndermelerle dolu bir dilde betimler; öyle ki bu dil, Blanqui'nin kozmolojisini yaşamı boyunca yer aldığı başka devrimler ve mücadelelere alegorik bir yanıt olarak okumanın mümkün olduğu pek çok yerden biridir.⁴² Şöyle yazar:

Birlikte doğmuş, birlikte dönen ve birlikte ölen bu devasa yıldız girdaplarından biri, milyonlarca yüzyıl sonra önündeki açık uzay bölgelerinden geçtiğinde, sınırlarında ölmekte olan başka girdaplarla çarpışır... Sayısız yıl boyunca milyar kere milyarlarca fersah uzunluğunda bir muharebe meydanında devam edecek şiddetli bir mücadele doğar. Evrenin bu kısmı artık, yıldızları ve gezegenleri bir anda toz eden yangınların şimşeği yarından bitmek bilmezcesine çizilen engin bir alevler atmosferinden başka bir şey değildir... Birbiri ardına gelen şoklar sonucunda katı kütleler gaz haline dönüşür, ardından bir anda onları şokun etkisiyle kendi etraflarında dönen bulutumsular halinde toplayan yerçekimine yeniden kapılır ve yeni merkezler etrafında düzenli olarak dolaşmak üzere fırlatılırlar. Uzaktaki gözlemciler teleskoplarıyla bu büyük devirler tiyatrosunu solgun bir ışık parıltısı olarak algılayabilirler... Dünyalar tam olarak böyle mi yeniden doğarlar? Bilmiyorum. Belki de canlılık kazanmak için çarpışan ölü lejyonların sayıları bu kadar çok, diriliş meydanı bu kadar devasa değildir. Ama şu kesin ki, bu yalnızca bir sayı ve kapsam sorunudur, yöntem sorunu değil... Madde nasıl azalacağını bilmez, kendine bir atom bile eklemeyi bilmez. Yıldızlar yalnızca geçici fener ışıklarıdır. Dolayısıyla, ölmeye başladıklarında, yeniden harlanmazlarsa, belli bir süre içinde evreni ölüm ve gece ele geçirir. Ama onları yeniden harlandırmak ancak ve ancak ısı tara-



Germaine Krull, "Pasaj, Paris", 1927-28 civarı.
Stiftung Germaine Krull Koleksiyonu, Wetzlar, Almanya.

findan devasa boyutlara dönüştürülmüş hareketle, yani onları toza dönüştüren ve yeni bir varoluşa çağıran çarpışmayla (*entre-choc*) mümkün olabilir (34-35).

Blanqui'nin evreni daimi bir dönüşüm süreci içinde olduğu için yaşamın ölüme ve ölümün yaşama dönüşmesinin bir açıklamasını sunabilmektedir. Yaşam ile ölüm arasındaki bu gidiş geliş, ona göre, "her düşüncenin önünde daimi olarak" bulunan gizemi akla getirir (72). Başka deyişle, bu daimi felaketler evreninde –bir felaketin ardından diğerinin geldiği, ama her felaketin daha şimdiden bir öncekinin yinelemesi olduğu bu evrende– hem yaşamın hem de ölümün dokunuşuna maruz kalmamış hiçbir düşünce yoktur. İşte bu yüzden Blanqui, ebedi dönüşün enigmatik ve katastrofik yapısını yıldızların doğumu ve ölümü etrafında düzenler. Bu dönüşün içinde mülhürlenmiş olan, hem yaşam ile ölümün kesişimidir, hem de bu dönüşün kozmozunda iş başında olan tüm ikizlerin kesişimi; çünkü Blanqui'nin dünyası olan devasa fotoğraf makinesi tarafından durmaksızın fotoğraflanana ve tab edileni bize söyler. Her keresinde fotoğraflanana, bir fotoğraftaki gibi geri dönen, ebedi dönüşün kalbindeki yeniden üretim mekânizmasıdır. Fotoğraflanana, ebediyen gelip geçendir – aynı zamanda hem öteye geçen hem de bu geçişte hayatta kalan, yani geçişin kendisi. Blanqui'nin belirttiği gibi, "evren aynı zamanda hem yaşam hem ölüm, hem yıkım hem yaratım, hem değişim hem sabitlik, hem kargaşa hem de dinginliktir. Durmak bilmeden, hep aynı halde, kendini düğümler ve çözer, daima yenilenmiş varlıklarla. Durmak bilmez oluşuna karşın bronz klişelidir (yani, kalıplaştırılmış, kaplaması yapılmış, tab edilmiş, negatif dönüştürülmüştür) ve durmaksızın aynı sayfayı basar. Baştan sona ve tüm ayrıntılarında, ebediyen dönüşümdür ve içkinliktir" (72).

Yakalanıp odağa yerleştirilen şeyin daimi oluş süreci olmasının anlamı, Benjamin'in öne sürdüğü gibi, şudur: "Blanqui'nin dünya kavrayışında taşlaşmış huzursuzluk bizzat kozmosun statüsüdür. Böylece dünyanın akışı hakikaten tek bir dev alegori olarak görünür" (GS 5: 414). Nietzsche, ebedi dönüşten bahsederken, bu "büyük düşünce"nin dünyanın tüm özelliklerini taşılaştıran "bir Medusa başı" olarak anlaşılması gerektiğini işte bu yüzden iddia etmiştir, Benjamin'e göre (GS 5: 175). Başka deyişle, her türlü gelişme ya da

ilerlemeyi zapt altına alan bir Medusa efekti olmadan ebedi dönüş olamaz. Blanqui'ye göre, biz de, yıldızlar gibi, bu tarihin hareketi içinde "olduğumuz yerde donmuş" durumdayız (*L'éternité par les astres*, 39). Hatta şunu da söyleyebiliriz ki Blanqui'nin tarih kavrayışı bu zaptın –hem kendi tutuklanmasının hem de Medusa başı gibi tarih anını bir görüntüde donduran yakalayışın– tarihine aittir. Dolayısıyla, Benjamin'in, Baudelaire'in "İsyan" şiirini okurken, "(Baudelaire şiirinin) satır aralarından Blanqui'nin karanlık başının parıldadığını" ifade ederek (*CB 23/GS 1: 524*) Blanqui'nin başını Medusa'nın fotoğraf makinesine benzer başıyla özdeşleştirmesi, şaşırtıcı değildir. Burada Blanqui'nin başı, Pierre Dupont'un 1850 tarihli *Le chant du vote*'undaki "kırmızı şimşek parıltılarıyla çevrelenmiş büyük Medusa başı" gibi (26/527), bir fotoğraf makinesi flaşı şeklinde belirir. Benjamin her ne kadar "Blanqui'nin kozmolojisinde her şey Baudelaire'in kendi evreninden kovduğu yıldızlar etrafında döner" dese de (*GS 5: 417*), Baudelaire'in şiirini Blanqui'nin adıyla – ya da daha özel bir biçimde, Blanqui'nin başıyla özdeşleştirir. Baudelaire'in şiirlerinden birinin müsveddesinin yanına Blanqui'nin başını çiziktirdiğini iki kez hatırlatır bize (*GS 5: 169, 329*).⁴³ Baudelaire ile Blanqui'nin kesik Medusavari başı arasındaki bu özdeşleştirme, Benjamin'in Baudelaire'in yaşam imgesinin –kendi deyişiyle "gelişme tanımayan" (414) bir yaşamdır bu– formülü olarak anladığı "taşlaşmış huzursuzluk" mecazıyla güçlendirilmiştir. Eğer Medusa, taşlaşmış huzursuzluk, ebedi dönüş, daimi oluş ve teknolojik yeniden üretilebilirlik, hem Blanqui hem de Baudelaire'in içinde yer aldığı evrenin fotografik karakteri etrafında düzenlenmiş mecazlardan bir takımyıldız oluşturuyorlarsa, o zaman şunu belki söyleyebiliriz: bu takımyıldız içinde, taşlaşmış huzursuzluk, yeniden üretilebilirliğiyle dünyayı olanaklı kılan ebedi dönüşün, o olmasa ebedi dönüşün asla geri dönemeyeceği fotografik ilkenin bir başka adı haline gelir. Bu yeniden üretilebilirlik ilkesinden doğan tarih hareketi, fotografik aygıt gibi şeyi ya da olayı tam kaybolurken yakalayan bir hareketsizleştirmenin adıdır. Ebedi dönüşün dünyası hiç durmadan bir yitip gitme olayını sabitleyen ve ona geri dönen bir dünyadır; ve bu dönüşte yitip giden, yalnızca dünyanın başladığı yer olan kozmik fotoğraf makinesinin önündeki sonlu konu-nesne değil, bizzat dönme olanağıdır. Blanqui'nin

ebedi dönüşü dönüşsüz bir dördüştür ve bize fotoğraflananın bir ke-
re fotoğraflandıktan sonra asla kendine dönemeyeceğini –ve yal-
nızca bir görüntü ya da yeniden üretim formunda, kendi geri çeki-
lişinde görünebileceğini– söyler.

XII.

YENİDEN ÜRETİLEBİLİRLİK.— Teknolojik yeniden üreti-
lebilirlik her zaman var olmuş olacaktır. Ancak, Benjamin'in tekno-
lojik yeniden üretilebilirlikten kastettiği, Fransızca ve İngilizce çe-
virilerin salt "mekânîk yeniden üretim" olarak betimledikleri şey
değildir. Benjamin'e göre, "teknik olan" "mekânîk olan"la aynı de-
ğildir; teknik olanın anlamı bilimin makineleri tarafından çevrelen-
miş değildir. Eduard Fuchs üzerine yazdığı denemede açıkladığı gi-
bi, "teknolojinin sırf bilimle ilgili bir fenomen olmadığı apaçıktır.
Aynı zamanda tarihsel bir fenomendir" (OWS 357/2: 475). Benjamin
teknik yeniden üretilebilirliğin ancak bilim ile sanat arasındaki ta-
rihsel ilişkileri göz önünde bulundurarak anlaşılabilirliğini öne sü-
rer – özellikle üretimin ve yeniden üretimin tarihsel koşullarıyla
ilişkileri bakımından. "Teknik" terimi, Benjamin tarafından hiçbir
zaman ayrıntılı ya da açık bir biçimde "tanımlanmış" olmasa da,
Weber'in haklı olarak belirttiği gibi, "ampirik 'yeniden üretim' ol-
gusuyla değil, *yeniden üretilmenin* olanaklılığıyla, bir varlık kipi
olarak yeniden üretilebilirlikle ilişkilidir. *Reproduzierbarkeit* söz-
cüğü Almancada bile hantal bir sözcük olsa da, yapısal bir öznite-
lik ile ampirik bir olgu arasında ayrım yapma erdemine sahiptir"
("Theater, Technics, and Writing", 17). Başka deyişle teknik yeni-
den üretim modernitenin ampirik bir özelliği değildir, modern de-
nilen çağla ilişkili bir icat değildir. Daha ziyade, sanat yapıtının
içinde bulunan yapısal bir olanaktır. "İlke olarak" der Benjamin,
"bir sanat yapıtı her zaman yeniden üretilebilir olmuştur" (I 218/GS
1: 474). Daima kopyalanabilir olmuştur. Greklerin dökme ve basma
kalıp tekniğinden bronz ve sikkeye, tahta kalıp desene ve oradan
matbaa, taşbaskı, fotoğrafı ve sesli filme giden görünür ilerleyişte,
sanat yapıtının teknolojik yeniden üretilebilirliği yeni bir şey sunar

gibi görünüyorsa da, bu yeni şey tarihte bir "ilk" değildir. Daha ziyade yapıtta öteden beri iş başında olmuş bir hareketin şiddetli bir hızlanmasının işaretidir. "Tarihsel olarak" diye belirtir Benjamin, teknik yeniden üretilebilirlik "kesik kesik ve uzun aralıklı sıçramalarla, ama artan bir yoğunlukla ilerlemiştir" (a.g.y.). Öyleyse Benjamin'in burada ilgilendiği "yeni bir şey", "sanat yapıtları her zaman kopya edilebilir olduklarına göre, hemen her zaman var olmuş ampirik bir olanaklılık olarak yeniden üretilebilirlik olgusu" değil, daha ziyade Weber'in öne sürdüğü gibi, "kopyalamanın kendisinin imlemindeki bir yapısal değişikliktir... Benjamin'in ilgiye değer bulduğu ve tarihsel olarak 'yeni' saydığı şey, yeniden üretim tekniklerinin gitgide artan bir biçimde bizzat sanat yapıtının yapısını –hatta genel olarak varoluşumuzun yapısını– etkilemelerine ve hatta belirlemelerine tanık olan süreçtir" ("Theater, Technics, and Writing", 18) –zira bildiğimiz gibi, yaşamımızın, dünyayla ilişkimizin her anı, doğrudan ya da dolaylı olarak bu hızlanmanın etkisini duymaktadır– bu hızlanma, kopyalama ile üretmenin birbiri içinde erimeye meylettiği fotoğraf makinesinin gelişini zaten hazırlamıştı. Gerçekten de, fotoğraf makinesinin teknolojisi aynı zamanda makinenin, yani objektifin hızında, yeniden üretim sürecinin anlık parlamasındadır. Fotoğraf makinesi, şimşek çakmasının geri alınamaz ansallığı gibi, objektifin göz kırpmasının saniyelik zamansallığı içinde bir imge, Benjamin'in şimşegin etkinliğine benzettiği bir imge yakalar: "Diyalektik imge parıldar (*ist ein aufblitzendes*). Geçmiş tanınabilirliğin Şimdi'si içerisinde parıldayan bir imge gibi sabitlenmelidir" (N 64/GS 5: 591-92). Ve bu tanıma bir körleşme anıyla, bir art-imgenin (*afterimage*) üretilmesiyle çıkarışır. Bir alıntılama aracı olan fotoğraf makinesi şimşegin hareketini –asla aynı yere iki kere çarpmayan hareketini– alıntılar. Aynı şekilde, yeniden üretilebilirlik daha şimdiden kendi kendini yeniden üretmiştir, ama asla özdeş bir biçimde değil.

Fotografinin anlamı ve kökeni sorunu, teknolojinin anlamı sorununu önceler ya da en azından ona karşılık düşer. Fotografi ile teknolojinin tarihi arasındaki ilişki düşünülmeden fotografi anlaşılamaz. Bu nedenle teknoloji asla basitçe fotografi olayını aydınlatamaz, açıklayamaz.⁴⁴ Yine bu nedenle teknolojik yeniden üretim çağı tarihin bütününe kapsar. Benjamin, Fuchs'un bir pasajını biz-

zat yeniden üreterek, "her çağa karşılık düşen özgül yeniden üretim teknikleri vardır" diye yazar. "Bu teknikler başat teknolojik gelişme olanağını temsil eder ve ... zamanın özgül gereklerinin birer sonucudur" (OWS 384/GS 2: 503).

XIII.

SİYASET.— Teknolojik yeniden üretilebilirlik sorununun –örneğin fotoğrafı sorununun– ucunda fotoğrafının bir sanat olup olmadığı değil, her türlü sanatın hangi bakımdan fotoğrafı olduğu meselesi vardır. Benjamin'e göre yeniden üretme tekniği fotoğrafı aşmasına ulaşır ulaşmaz sanatın bütün evrenini bir fay hattı kat eder: fotoğrafı sanat mefhumunu bütün olarak dönüşüme uğratar. Bir üretimin varsayımsal biricikliği, sanat yapıtının tekilliği ve sahicilik değeri yapıbozuma uğrarlar. Yeniden üretmek mümkün olduğu andan itibaren, sanatın işlevi tersyüz olur:

Teknolojik yeniden üretilebilirlik, tarihte ilk kez, sanat yapıtını parazit gibi ritüele bağlı olmaktan kurtarır. Yeniden üretilmiş sanat yapıtı, gitgide artan bir derecede, yeniden üretilebilme amacıyla tasarlanmış bir sanat yapıtının yeniden üretimi haline gelir. Örneğin, bir fotografik negatiften hareketle birçok baskı mümkündür; otantik baskıyı istemenin anlamı yoktur. Ama sahicilik ölçütü sanatsal üretime uygulanabilir olmaktan çıktığı anda, sanatın bütün toplumsal işlevi tersyüz olur. Sanat ritüel üzerinde değil bir başka pratik üzerinde, yani siyaset üzerinde temellenmeye başlar (I 224/GS 1: 481-82).

Sanat yapıtının görünürdeki özerkliği kesin olarak ortadan kalkar. Teknolojik olarak üretilen sanat, biricik orijinalin yerine bir kopyalar çokluğu koyarak, auralı sanat yapıtlarının üretiminin temelini ta kendisini –yani otorite ve sahicilik iddialarını dayandırdıkları, zaman ve mekândaki tekilliklerini– yıkar. Artık her yapıt ikame edilebilir. Sanatın üretilmesinin ve alımlanmasının teknik koşullarında meydana gelen değişiklikler, gelenekten öyle bir kopuş teşkil eder ki, önceleri sanata temel olmuş olan ritüel ya da ibadet yerinden edilir ve sanatın siyasal işlevinin ağırlık kazanmasının yolu açılır. Adorno, siyasal angajman hakkındaki denemesinde "zaman

siyasal bir sanatın zamanı değil" diye yazar. "Siyaset özerk sanata göç etmiştir, üstelik sanatın siyasal olarak ölmüş gibi görüldüğü yerde bu daha da geçerlidir" ("Commitment", 93-4). Ancak, ister faşist ister komünist olsun sanat, fotoğrafı ile filmin bedenleri ve yüzleri teşhir etme ve yönlendirme yeteneğine dayanıyorsa, o zaman her türlü siyaset bir sanat siyaseti olarak, bir görüntünün teknik yeniden üretiminin siyaseti olarak görülebilir.⁴⁵

Sanat ile siyaset arasındaki bu ilişki, faşist rejimin en önemli ideologlarından pek çoğunun yapıtında geçen bir motiftir. Örneğin Joseph Goebbels, Wilhelm Furtwangler'e yazdığı ve 11 Nisan 1933 tarihli *Lokal Anzeiger*'de yayımlanmış olan açık mektupta bu noktayı öne sürmüştü. Goebbels orada, sanatta tek bir anlamlı ayrım olduğunu, onun da ırk temelinde yapılan bir ayrım değil, "iyi" ve "kötü" sanat arasındaki ayrım olduğunu iddia eden Furtwangler'e cevaben şöyle yazar:

Meselelere yaşayan sanatsal bakış açısından bakmak, bir sanatçı olarak sizin hakkınızdır. Ama bu Almanya'da gerçekleşmiş olan genel gelişmelere yönelik takındığınız siyaset-dışı tavrı illa ki desteklemez. Belki siyaset de, en yüksek ve en kapsayıcı sanat olmasa bile, bir sanattır. Sanat ve sanatçılar yalnızca birleştirmek için var değildir: çok daha önemli görevleri, bir form yaratmak, hastalıklı eğilimleri def edip sağlıklı olanın gelişmesi için yer açmaktır. Dolayısıyla, bir Alman siyasetçisi olarak, sizin tek olduğunu iddia ettiğiniz ayrım çizgisini, yani iyi ve kötü sanat arasındaki çizgiyi kabul edemem. Sanat yalnızca iyi değil, aynı zamanda halkın taleplerine göre de koşullanmış olmalıdır; ya da daha ziyade, yalnızca bütün olarak *Volkstum*'a dayanan bir sanat nihai olarak iyi kabul edilebilir ve seslendiği halk için bir şey ifade edebilir. (Aktaran Reiman, *Man Who Created Hitler*, 171.)

Lacoue-Labarthe'in iddia ettiği gibi, "Nasyonal Sosyalizm'in siyasal modeli, *Gesamtkunstwerk* (topyekûn sanat yapıtı)" ise, bunu nedeni şudur: "*Gesamtkunstwerk* siyasal bir projedir... Bu, sanat yapıtı (trajedi, müzik, drama) *polis*'in ya da devletin hakikatini sunar anlamına gelmekle kalmaz, siyasal olanın kendisi sanat yapıtında ve sanat yapıtı olarak tesis edilmiş ve yapılandırılmıştır (ve kendini düzenli olarak onda yeniden temellendirir) anlamına da gelir" (Heidegger, *Art and Politics*, 64). Bu nedenle, Benjamin'in "Sanat Yapıtı" denemesinin tamamı faşizmin sanat yapıtlarını –fotoğrafi



Gisèle Freund, Benjamin, Paris, 1938. Gisèle Freund, Paris.

ve film de dahil— organik bir topluluğun üretilmesi ve bu topluluğun (Alman halkı ya da ulusu) bizzat bir sanat yapıtı olarak şekillendirilmesi yolunda seferber etme çabalarına karşı bir yanıt olarak okunabilir. Örneğin Benjamin'in sanat yapıtının auralı karakterinin bozulması üzerinde durması, faşist kendi-kendini-şekillendirme ve kendi-kendini-üretme programında işleyen özgünlük ve topluluk değerlerinin yapıbozumunu gerçekleştirme çabasıyla ilintilidir.

Öyleyse, siyasal olanın özünün sanatta aranması gerektiği ölçüde, sanat ile siyaset arasındaki bağı bozabilecek bir estetik ya da sanat felsefesi yoktur. Benjamin, "Sanat Yapıtı" ve "Alman Faşizmi Kuramları"nda, faşizmin şiddet estetiğini (gerçekten de, tarihte bütün gösterileri ve süsleriyle Nazizm kadar estetik özbilince sahip bir başka rejim olmamıştır belki de) *l'art pour l'art*'in* vardığı doruk noktası olarak yorumlar: "bu yeni savaş kuramının en müfrit, en kokuşmuş kökenleri," der, "alınlarında parlak harflerle yazılıdır: *l'art pour l'art* ilkesinin kısıtlamasız bir biçimde bizzat savaşa uygulanmasından başka bir şey değildir bu" (T 121-22/GS 3: 240).⁴⁶ Aurayı estetik özerklik çerçevesi içinde yeniden tesis etmeye uğraşan ve sanatın yaygın metalaşmasına karşı bir tepki olarak ortaya çıkan *l'art pour l'art*, siyasal olanın siyasal olmayan özünü sahneye koymaya yönelik faşizmin kendi çabaları dahilinde, kendini siyasal olanın hakikati olarak sunar. Benjamin'in bu duruma verdiği karşılık, estetik üretim güçleri denilen güçleri siyasal amaçlara doğru seferber etmek —ki bu faşist siyasette zaten iş başında olan bir şeydir—, ama aynı zamanda sonsuzca dolayımlanmış ilişkileri yüzünden tikel bir araçsallık formu etrafında örgütlenmesi engellenen bir siyasete doğru seferber etmektir. Faşizm siyaseti estetize ederken Benjamin estetiği politize etmek ister: "Aşağıda sanat kuramına kattığımız kavramlar, daha bilindik olan kavramlardan bir bakımdan ayrılır: faşizmin amaçları için bütünüyle yararsızdırlar. Daha ziyade, sanat siyasetinde devrimci taleplerin formüle edilmesi için yararlıdırlar" (I 218/GS 1: 473).

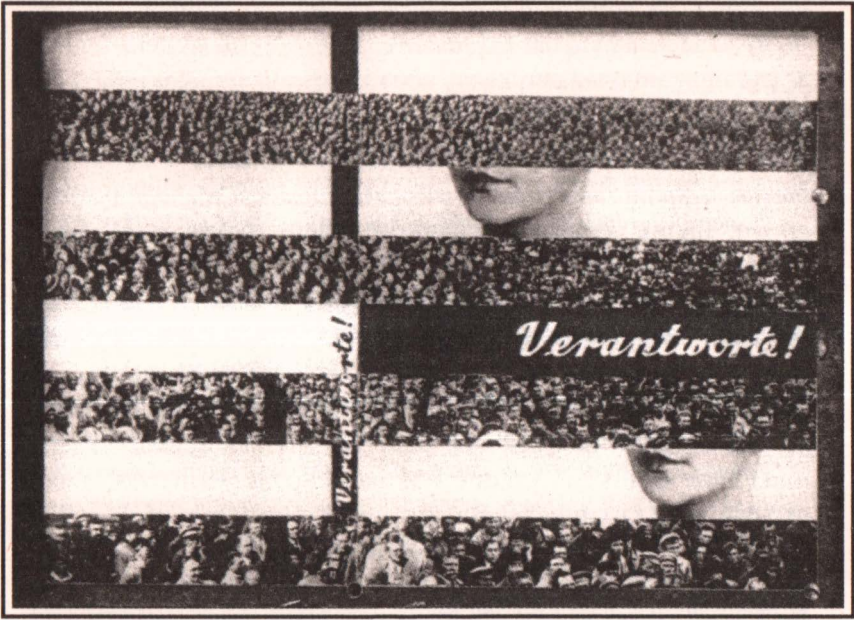
* "Sanat için sanat" —ç.n.

XIV.

TEHLİKE.— Yeniden üretilebilirlik sorunu sanat alanının çok ötesine uzandığı için ölümün demokratikleşmesi olanağını ortaya çıkarır. Teknik yeniden üretilebilirlik ölümle ilişkimizi değiştirir, dahası teknik vasıtaların gündelik yaşamımıza akın etmesi bizi Jünger'in genel olarak teknolojiden söz ederken "mutlak bir tehlike uzamı" adını verdiği şeyin içine sokar ("On Danger", 30/"Über die Gefahr", 15). Bu tehlike Benjamin'e göre bizi birer kayıt aygıtına dönüştüren yeniden üretilebilirlikte saptanabilir. Benjamin bu noktaya "Sanat Yapıtı" denemesinde şunu öne sürerken değinir: "Faşizmin Führer kültüyle boyunduruk altına aldığı kitlelerin ırzına geçilmesiyle, yine faşizmin ritüel değerlerini üretmek için yararlandığı bir aygıtın ırzına geçilmesi birbiriyle örtüşmektedir" (I 241/GS 1: 506). Kitleler ile teknik yeniden üretimin şiddeti arasındaki ilişki, Benjamin'in denemesinde —üretim ile yeniden üretim arasındaki ayrımın 19. yüzyılın ortasında bozulması ve bu bozulmanın önce fotoğrafın sonra da filmin devreye girişiyle ilişkili olması, ayrıca auranın dağılmasıyla ilgili irdelemelerinde— okunabilir. Bu bozulma ve dağılma süreçlerini film mecrasıyla ilişkilendiren bir pasajda Benjamin şu açıklamayı yapar:

Genel bir formül koymak gerekirse, yeniden üretim tekniği yeniden üretileni geleneğin alanından kopartır. (Yeniden üretim teknikleri sanat yapıtının) yeniden üretimini çoğaltarak sanat yapıtının biricik vukuunun yerine kitlesel bir vaka koyarlar. Ve yeniden üretimin alıcıya (dem Aufnehmenden: alıcı, ama aynı zamanda —Weber'in bize anımsattığı gibi— "fotoğrafçı, kameraman, kayıt mühendisi olarak kaydedici"⁴⁷) alıcının özel durumunda ulaşmasına izin vererek, yeniden üretileni güncel kılar. Bu iki süreç, insanlığın çağdaş bunalımı ve yenilenmesinin öbür yüzünü oluşturan korkunç bir gelenek parçalanmasına neden olur. Her iki süreç de çağdaş kitle hareketleriyle yakından bağlantılıdır. Her ikisinin de en güçlü faili filmidir (221/477-78).

Benjamin'in öne sürdüğü gibi, yeniden üretim teknikleri sanat yapıtının biricik vukuunu bir kitleye dönüştürerek dağıtır ve bu kitlenin yeniden üretilmesi onu dolaşıma sokar ve harekete geçirir. Ar-



Laszlo Moholy-Nagy, "Verantwort! (Sorumlu ol!)",
1930 civarı. Fotomontaj, jelatin gümüş baskı, 13.5 x 18.9 cm.
J. Paul Getty Müzesi Koleksiyonu, Los Angeles, California.

tık geleneksel tekillik ve özgünlük değerlerine göre anlaşılamayacak olan bu kitlesel sanat yapıtı bundan böyle öngörülemez biçimde dolayımlanmış bir ilişkiler ağının parçasıdır; bu ilişkiler ağı, bir kaydetme aygıtıyla karşılaştığında yeniden üretilmiş bir kitle olarak kendine gelir. Kitlesel yapıt, Benjamin'in pasajında, kitlelerin günümüzdeki hareketiyle ilişkilendirilir. Sanat yapıtını kitlelere –ya da film yapımını kitle oluşumuna– bağlayan şey, her ikisinin kökenlerinin de yeniden üretim tekniklerinde olmasıdır. Yani her ikisinin de teknolojik yeniden üretimin yapısı ve işleyişine uygun olarak üretilmesidir. Bunun anlamı şudur: çağdaş kitle hareketleri kitlelerin yeniden üretilebilir olmalarıyla başlar, imgelerin üretimi ve yeniden üretimine aittirler. Benjamin'in film ve fotoğraf üretim tekniklerine yönelik ilgisi, bir film setinde ya da bir fotoğraf stüdyosunda olan bitenin aynı set ya da stüdyonun dışında olan bitenle (imgele-

rin belirivermesi ya da seferber edilmesiyle) özdeş olmasa da ilişkili olduğu inancıyla uyum içindedir.⁴⁸ Başka türlü söylemek gerekirse: teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında, imgeler tarafından yeniden üretici kayda tabi tutulmamış hiçbir mekân ya da zaman yoktur. Bu yüzden Benjamin şunu öne sürer: yeniden üretim teknikleri gitgide yaşayan özneler yerine birer "aygıt" –diyelim fotoğraf makinesi– koymakta ve bu aygıtın gerçekleştirdiği yeniden-yazma ve kaydetme işi (229/489) "gerçekliğin aygıttan bağımsız bir veçhesi" nin olamayacağını kanıtlamaktadır (233/495). İşte burada, bir yanda Benjamin'in kişiler ile teknik yeniden üretim araçları arasındaki geçişe ilişkin anlayışıyla, diğer yanda "Über den Schmerz" (Acıya dair) denemesinde –çağdaş bakışımızı fotoğraf makinesinin bakışıyla karşılaştırarak– "*bizim üniformamız teknolojidir*" (174) diyen Jünger'in anlayışı arasındaki ilişki ve farkı ölçmeye başlayabiliyoruz.

Jünger teknolojinin yayılan şiddetini insanlığın teknolojikleştirilmiş işlevsel yeni bir tür insana dönüştürülmesinde okur. Bu dönüşümün çizgilerinin toplumsal yaşamın artan tekbiçimliliğinde, gündelik dünyanın teknolojikleştirilmesinde ve toplumun artan askerileştirilmesinde okunabileceğini öne sürer. 1932'de iddia ettiği gibi, bu yeni insanlığın mitik öznesi –bu toplumsal dönüşümü cisimleştiren özne– *Der Arbeiter* (İşçi) *gestalt*'ında (formu ya da figüründe) bulunabilir. Jünger bu savı iki yıl önce *Krieg und Krieger* (Savaş ve Savaşçı) başlıklı bir denemeler antolojisi içinde yayımlanmış olan ve Benjamin'in "Alman Faşizmi Kuramları"nda eleştirdiği "Die Totale Mobilmachung" (Topyekûn Seferberlik) denemesinde öne sürmüştü. Jünger "savaşçı bir ortamın" her şeye damgasını vurduğu ("Total Mobilization", 129/"Totale Mobilmachung", 129), kitlelerin bütünüyle ölümün dokunuşuna maruz kaldığı (128/128) ve insani durumların gitgide soyutlaştığı (137/149) bir dünya betimleyerek, topyekûn seferberliğin hedefini şöyle tanımlar: "modern hayatın dallı budaklı, damar damar yayılan güç şebekesini, sanki bir hamlede kontrol panelini ele geçirerek, savaşçı enerjinin dev akımına doğru taşıyan bir edim" (126-27/126). Savaş Jünger'e göre modernitenin merkezi deneyimi olmakla kalmaz, genelde teknolojiyi ve özelde fotografiyi anlayışımızda asli bir rol oynar. Jünger'in teknik araçlara yönelik ilgisi yazılarında saptanabilir; ama

belki bunun en gözle görülür olduğu yer, yayına hazırladığı ya da makale ve giriş yazılarıyla katkı yaptığı pek çok fotoğraf kitabıdır. Jünger' in 1930'lu yılların başlarında yayına hazırladığı I. Dünya Savaşı üzerine iki fotoğraf kitabında bu ilginin izini sürmeye başlayabiliriz: 1930 tarihli *Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten* (Dünya Savaşının Yüzü: Alman Askerlerinin Cephe Deneyimleri) ve 1931 tarihli *Hier Spricht der Feind: Kriegerlebnisse unserer Gegner* (Düşmanın Sesi: Hasımlarımızın Savaş Deneyimleri).⁴⁹ Bu kitapların birincisine yazdığı girişte şöyle der:

Yürütülmesi için yüksek düzeyde teknik kesinlik gerektirmesiyle ayırt edilen bir savaş, arkasında kaçınılmaz olarak evvel zamanlarınkinden farklı ve daha çok sayıda belge bırakacaktır. İmha silahlarıyla düşmanın yerini saniyesi saniyesine ve metresi metresine belirleyebilen zekâ ile büyük tarihsel olayı ince ayrıntılarla muhafaza etmeye çalışan zekâ aynı zekâdır... Bu özel kesinliği haiz belgeler arasında henüz yenilerde insan zekâsının hizmetine sunulmuş ve savaş sırasında bol bol birikmiş olan fotoğraflar da vardır. Çatışma bölgelerine gün be gün, tüfeklerin ve topların ağızlarının yanı sıra optik mercekler de doğrultulmuştur. Teknolojik bilincin araçları olarak, bu mahvolmuş manzaraların görüntüsünü saklamışlardır ("War and Photography", 24/"Krieg und Lichtbild", 9).

Savaşın bize verdiği fotografik arşiv malzemesi külliyatına işaret eden Jünger, ona göre savaş ile fotografi arasında var olan ilişkiyi hatırlatır. Hatta şunu diyebiliriz ki, bu savaş estetisyenine göre fotoğrafsız bir savaş olamaz. Bu nedenle fotografi üzerine yazdıklarının tümü Paul Virilio'nun *War and Cinema*'daki (Savaş ve Sine-ma) şu savıyla ilişkili olarak okunabilir: Alman ışık ve felaket savaşı, fotografik teknoloji ile modern savaş teknikleri arasındaki ilişkileri aydınlatmıştır. I. Dünya Savaşı sırasında İngilizler bombardıman uçaklarını fotografik aygıtlarla donatmaya başlarken, Alman ordusu Avrupa'nın göğünde ve ufkunda şimşek gibi çakıp ölüm yağdırıyordu. Geceyi gece ve gündüz olarak bölerek savaş uzamını aydınlatıyordu. "Niepce ve Daguerre'in karanlık odalarında olanlar," diye açıklıyor Virilio, "şimdi İngiltere'nin göklerinde olmaktadır" (75). Alman ve İngiliz Bombardıman uçakları, tıpkı bir görüntünün belirivermesini sağlayan fotoğraf makinesi flaşı gibi, hem bombardıman bölgelerinin izini sürmek hem de gece hedeflerini aydınlatmak için yangın bombaları bırakıyorlardı. Şehirler, patlayıcıların

göz kamaştırıcı ışığına ve göğe uzanan ışınlarıyla geceye ışıktan ip oyunu şekilleri çizen projektörlerin kör edici ışığına maruz kalıyorlardı. Görüntü üretimi olmadan savaş olmaz demek, fotoğraf makinesinin flaşı olmadan savaş olmaz demektir. Alman ışık-savaşları deneyiminde, savaş teknolojisi algılama teknikleriyle birlikte gelir. Jünger'in "Acıya Dair" denemesinde yazdığı gibi, "fotografi modern insan tipinin kullandığı bir silahtır. Bu tip için görmek bir saldırı edimidir... Bugün şimdiden elimizde optik hücrelerle donatılmış silahlar, hatta optik kontrol sistemleri olan hava ve su savaş makinaları var" ("Photography and the 'Second Consciousness'", 208-9/"Über den Schmerz", 182).

Jünger fotografiyi savaşla, silahları da görüntülerle ilişkilendirerek, modern teknolojik savaşın tehlike ve şok deneyimi etrafında düzenlenmiş ve modern döneme özgü bir algı formu doğurduğunu savlar. 1931 tarihli *Der gefährliche Augenblink* (Tehlikeli an) başlığını taşıyan felaket ve kaza fotoğrafları koleksiyonuna önsöz olarak yazılmış "Tehlikeye Dair" denemesinde, tehlike anının artık savaş alanıyla sınırlanamayacağına değinir. Çağdaş tehlike bölgesini genel olarak teknoloji alanıyla özdeşleştirir, "tehlikenin gündelik yaşamı gitgide istila etmesi"ne yanıt olarak modern bir tipin ortaya çıkmakta olduğunu işaret eder ("On Danger", 27/"Über die Gefahr", 11). Bu tipin amacı tehlikeyle anestezi bir ilişki geliştirmektir: "bugün belirmekte olan 'tip'i betimlemeye çalışmak gerekirse, en çarpıcı karakterinin bir 'ikinci' bilince sahip olması olduğu söylenebilir. Bu ikinci daha soğuk bilincin varlığına işaret eden şey, gitgide belirginleşen, kendini bir nesne/hedef (*object*) olarak görme yetisidir" ("Photography and the 'Second Consciousness'", 207/"Über den Schmerz", 181). Jünger bu soğuk bilincin nesneleştirici bakışını fotoğrafının "yapay göz"üyle ilişkilendirir. Şöyle yazar:

Bundan daha öğretici olan, ikinci bilincin içeriden üretmeye giriştiği simgelerdir. Bizler hem yapay uzuvlarla işlev gören ilk canlı yaratıklarız, hem de yapay algı organlarının kullanımı sayesinde yüksek bir tıpsal uyum düzeyinin sağlanabildiği tuhaf alanlar yaratma sürecindeyiz. Ama bu olgu dünya-imgelerimizin (*Weltbildes*) ve dolayısıyla acıya yönelik tutumumuzun nesneleştirilmesiyle yakından ilişkilidir.

Dikkati her şeyden önce devrim niteliğindeki fotoğrafı olgusuna vermeli. Işık yazısı belge niteliği tanınan bir tür ifadedir. Dünya Savaşı bu yol-

la kaydedilen ilk büyük vaka idi ve o zamandan beri yapay göz tarafından yakalanmamış önemli bir olay olmamıştır. Çabamız daha ileri gitmek ve insan gözünün erişemediği mekânlardan içeri bakabilmek. Yapay göz biz-zat maddenin direncini alt ederek bulut kütlelerine, atmosferik sise ve ka-ranlığa nüfuz etmekte... Fotoğraf çekme edimi duyarlılığın alanının dışın-da kalır. Teleskopik bir niteliği vardır: olayın hiçbir şeyden etkilenmez ve incinmez bir göz tarafından görüldüğünün farkına varırız. Bu göz mermi-nin uçuşunu da, bir patlamada parçalandığı anda insanı da yakalar. Ancak bu, bizim özgül görme biçimimizdir ve fotoğrafı bu özgüllüğün bir aracın-dan başka bir şey değildir (208/181-82).

Jünger algılama teknolojilerinin kitleler arası bir tür uyum ya da mutabakatın yeniden üretilmesini kolaylaştırdığını ileri sürer. Bu mutabakat dünya görüşlerimizin nesneleştirdiğini, artık acıyı dene-yimleyemeyen şeylere dönüştüğümüzü haber verir. Görme biçimi-miz, bakışı "duyarlılığın alanının dışında kalan" fotoğraf makinesi-nin yapay gözü gibi, gördüğünü nötralize eder ve bu yolla onu fo-tografiye özgü anlama biçiminin altına alır. Fotoğrafı gerçekten de "devrim niteliğinde" bir olguysa, dünyayı bir bütün olarak fotoğ-raflanabilir bir nesneye dönüştürmüş olduğu için öyledir. Fotogra-fi, Kracauer' in sözcükleriyle, dünyaya "fotografik bir çehre" ver-miştir ("Photography", 59). Oysa Jünger'e göre teknik araçlar ve fo-tografi aynı zamanda kitleleri disipline etmenin birer aracıdır. "Öy-le bir duruma yaklaşıyoruz ki," der, "herkes, birkaç dakikada bir, bir haber, bir uyarı ya da bir tehlikeden haberdar olmak durumun-da kalacak. Her şeyi kucaklayan medya tarafından körüklenen eğ-lence görüntüsünün arkasında özel disiplin formları vardır" (akta-ran Kaes, "Cold Gaze", 115). Özelde, teknik araçların disipline edi-ci işlevi, kitleleri dağıtmaya ya da dikkatlerini bozmaya –onları kendilerinden kopararak acıyı doğrudan deneyimlemelerine engel olmaya– çalışır. Örneğin, der Jünger, fotoğraf makinesinin, dünya ile aramızda gitgide daha çok aracılık etmekte olan etkilenmez ve incinmez merceği, acıyla ilişkimizi değişime uğratar: "Nesneleşme süreci ilerledikçe, dayanılabilen acı miktarı da artar. Sanki insan, alıştığımız anlamdan tamamen farklı bir anlamda olmak üzere, acı-ya bir yanılısama gözüyle bakmanın mümkün olacağı bir uzam ya-ratmak ister gibidir" ("Photography and the 'Second Conscious-ness'", 209-10/ "Über den Schmerz", 183-4).

Benjamin ve Kracauer'de medyanın bu hissizleştirici etkisi, filme verdiğimiz yanıtın karakteristik özelliği olan dikkat dağılması ve bozulmasına bağlanır. Kracauer bu etkileri 1926 tarihli "Dikkat Dağıtma Kültü" denemesinde incelemiştir. Orada, Berlin'in büyük sinema evlerine "dikkat dağıtma sarayları" diyerek, "Berlin'in çehresini şekillendirdiğini" iddia ettiği "optik masal ülkeleri"ni betimler (323). Kitlelerin duyularına hücum eden çeşitli görsel ve sessel ayrıntılara işaret ederek, dikkat dağılmasını kültür düzeyine yükselterek "kitlelere yöneltilmiş" "topyekûn efekt sanat yapısı" dediği şeyi gündeme getirir (324). "Sinema salonları," diye yazar, "böylesi gösterilerin aslında güncel bir dağılma halini temsil ettiklerini kabul etmektense," "parçaları olaydan sonra birbirine yapıştırmakta ve organik yaratımlar olarak sunmaktadırlar" (328). Jünger'in modern tipi, film tarafından fragmente edilmiş ve dağıtılmış olan ve yine film tarafından bir araya getirilecek olan izleyici kitleleri gibi, daha sonra teknik yeniden üretilebilirliğin yasaları altında daha kolay seferber edilebilmek için, teknolojinin şiddetine maruz kalır – başka her şey gibi bir şeye dönüştürülür. Başka deyişle, kitleleri dağıtmaya yarayan teknoloji, kitleleri oluşturmaya da yarar. Bu yüzden Jünger, alamet-i farikası topyekûn yeniden üretilebilirlik olan bir çağda, bir modern cemaat fikri tahayyül etmeye çalışır: *Gemeinschaft* değerleri içinde kayıtlı olan ve bu teknolojik çağın taleplerine sadık kalarak çağdaş kitlelere yön ve biçim vermek üzere seferber edilebilecek bir birliktelik mantığına bir geri dönüş. Esas olarak film ve fotoğrafı aracılığıyla gerçekleştirilen bir örgütlenme tarzı olan bu seferberlik çalışması, "kitleler ve makinalar çağında hayatımızın bize dayattığı gizli ve insafsız talebin dışavurumudur" ("Total Mobilization", 128/"Totale Mobilmachung", 128) ve bir dışavurum aracı olarak da kitlelerin *gestalt*'ını adlandırmaya yarar.

Benjamin'e göre, faşizmin kitleleri seferber edişinin ardında tam da bu seferberlik yatar – kitlelerin hakikatini dışavururken onlara bir figür ya da form veren bir seferber ediş. Örneğin, "Sanat Yapıtı" denemesinin sonsözünde, "artan proleterleşme" ile artan kitle oluşumunun "aynı vakanın iki yüzü" olduğunu açıklar (I 241/GS 1: 506). "Faşizm," der, büyüyen proleter kitleleri, bu kitlelerin ortadan kaldırmaya çalıştığı mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütlemeye çabalar. Faşizm selameti bu kitlelere haklarını değil kendile-



August Sander, "Demokratik Parti Vekili", 1928.

Jelatin gümüş baskı, 22.5 x 15.6 cm.

J. Paul Getty Müzesi Koleksiyonu, Los Angeles, California.

rini ifade etmenin bir aracını vermekte bulur" (a.g.y.). Eğer faşizm, topyekûn seferberlik mantığını izleyerek, kitlelere kendini ifade etme olanağı sunuyorsa, bu kendini ifade ediş bu kitlelerin kendilerini yeniden üretilmiş olarak görebilecekleri bir çehre (ya da Jünger'in tercih edeceği tabirle, bir *gestalt*) edinebilmenin aracı haline gelmektedir. Benjamin'in haftalık haber filmi konusunu irdelerken açıkladığı gibi:

Kitlesel yeniden üretim özellikle kitlelerin yeniden üretilmesinden destek alır. Hepsi de günümüzde fotoğraf makineleri ve ses donanımları önünde gerçekleştirilen büyük yürüyüşler ve devasa toplaşmalarda, kitlesel spor olayları ve savaşta, kitle kendi yüzüne bakar. Bu süreç, ki önemini vurgulamaya gerek yoktur, yeniden üretim ve fotoğrafı tekniklerinin gelişimiyle yakından ilintilidir. Kitlesel hareketleri ayırsamakta fotoğraf makinesi genellikle bakıştan daha iyidir. Yüzbinlerin bir araya toplanmasını en iyi yakalayabilecek görüş kuş bakışı görüştür. Ve insan gözü için böyle bir görüş fotoğraf makinesi için olduğu kadar erişilebilir olsa bile, gözün alımladığı görüntü bir negatifin büyütüldüğü gibi büyütülemez. Bu demektir ki, savaş dahil olmak üzere kitlesel hareketler özellikle aygıt lehine işleyen bir insan davranışı formu arzederler (251/506).

Bir kitleyi kitlesel yapan, kitlenin sanki aynaya bakar gibi kendi yüzünü görmesini –kendini kendine bakarken görmesini– sağlayan yeniden üretim ve fotoğrafı teknikleridir. Her ne kadar faşizm kitlelerin kendilerini öz-yansıma yasalarına göre görmelerini sağlamaya, medya aracılığıyla kitlelere bir yüz vermeye uğraşsa da, Benjamin kitlelere asla bir yüz verilemeyeceğini iddia eder. Örneğin Baudelaire üzerine denemesinde, Baudelaire'in daima farkında olduğu kentsel kitlenin asla kentsel kitle olarak betimlenmediği üzerinde durur (*I* 165/GS 1: 618). Bu kitle, etkileri "gizli bir mecaz olarak onu yaratıcılığına işlenmiş" (a.g.y.) olsa bile; asla bir görüntüde barınamaz. Ya da Benjamin'in biraz ileride ifade ettiği gibi, "Kitleler Baudelaire'in o derecede parçası olmuştur ki, yapıtlarında kitlelerin bir betimlemesini nadiren buluruz. Onun en önemli konuları hemen hiçbir zaman betimlenmezler" (167/621). Benjamin'e göre kitleler asla bir imlem olamazlar. Bir topluluk oluşturmaktan aciz, ortak bir dağılmanın adıdır kitle.

Bu bakımdan Jünger ile Benjamin arasındaki tezat bundan daha çarpıcı olamazdı. Benjamin Baudelaire'in kitlesinin ne bir yüzü

ne de kendini kendine bakarken görebileceği bir bakışı olmadığını belirtiyorsa, bunun nedeni faşist kitle oluşumuna karşı yazmak istemesidir. Dağılmış ve dikkati bozulmuş kitlelere yalnızca bir yüz değil, aynı zamanda bir form ve bir ses verme amacını güden bir film ve fotoğrafı seferberliğini sekteye uğratmak ister. Oysa filmin kitlelere bu *geştalt*'ı vermeye kadir oluşu, Hans-Jürgen Syberberg'i Nazilerin film kullanımı ile ilgili olarak şunu öne sürmeye yöneltmiştir:

Hitler filmin önemini anladı. Şimdi onun filme yönelik ilgisine küçümser bir edayla bakmaya ne kadar da alışmış, sanki filmi yalnızca propaganda amacıyla kullanmış gibi. Hatta Hitler'in Nürnberg'i tamamen Leni Riefenstahl için düzenlemiş olup olmadığını bile merak ediyoruz ki kısmen öyle görünüyor; ve savı biraz daha ileri götürerek, bütün İkinci Dünya Savaşı'nın Hitler'in yeraltı sığınağında akşam ekrana getirilmek üzere yapılmış dev bütçeli bir savaş filmi olup olmadığını... Bu kitlesel törenlerin sellüloid üzerinde sanatsal olarak organize edilmesi ve hatta nihai çöküşün organize edilmesi, hepsi bu hareketin genel programının birer parçasıydı. Hitler savaşı ve savaşın haber filmlerini kendi kahramanlık destanı gibi görüyordu. Savaşın haber filmleri *İradenin Zaferi*'nin Riefenstahl'ın Nürnberg'inden devam ettirilmesi⁵⁰ (*Die freudlose Gesellschaft*, 74-75).

Hitler'in savaşı sinemasal bir destan olarak yeniden lanse etmeye çalıştığını iddia eden Syberberg, çeşitli aydınlatma ve projektörle ışıktandırma potansiyellerinin Avrupa'yı bir film ekranına dönüştürmek üzere seferber edildiğini öne sürer. Hatta onun endüstriyelleşmiş savaş ile sinema arasında kurduğu ilişkiyi takip ederek, anlamını ve örgütlenişini şekillendirmeye hizmet eden sanatsal ve sinemasa temsiller olmasaydı Nazi hareketi diye bir şey olamazdı diyebiliriz. İşte bu yüzden Syberberg'e göre topyekûn sanat yapıtı sinemadır.⁵¹ Yine bu yüzden Syberberg Hitler'in "tüm zamanların en büyük film yapımcısı" olduğunu öne sürer (*Hitler*, 109).

Faşizmin kitlelere yaklaşımı, kitlelerin kendilerini yansılanmış olarak görebilecekleri ve altında yeniden birleştirilebilecekleri bir imge gerektiriyorsa, o halde Benjamin'in aura irdelemesi –daima bir mesafenin belirişini işaret ederek, kitlenin kendi kendine yönelttiği bakışın hedefini ıskalamaya mahkûm olduğunu imleyen bir fenomen olarak aura– Weber'in "auranın faşistçe, estetize edici biçimde kullanımı" dediği şeye karşı önemli bir seçenek teşkil eder.



Laszlo Moholy-Nagy, "Film Afişı", fotomontaj, 1925.
Arnold H. Crane Koleksiyonu, Chicago.

Bu tartışmada, diye ekler Weber, "başkasının bakışında 'görülen', sadece aynının yeniden üretimi değil, başka bir şeydir. (Bu nedenle) teknik yeniden üretilebilirlik çağında mahkûm edilen aura değil, bir temsil çalışması olarak sanatın aurasıdır."⁵² Jünger'in fotoğrafı üzerine düşünceleri ile Benjamin'inkiler arasında birçok geçişlilik bulunduğunu söyleyebilirsek de –her ikisi de fotoğrafı deneyiminin tehlike ve şokla karşılaşma içerdiğini, genel olarak teknolojinin bizi ölüme yaklaştırmış olduğunu, uygarlığın tüm ürünlerinin belli bir barbarlık taşıdıklarını öne sürer– Benjamin Jünger'in topyekûn seferberlik arzusuna hareketsizlikte ısrarla, dışavurum/ifade arzusuna ifadesiz kalana yönelik ilgiyle, cemaat dileğine cemaatin dağılmasıyla, auraya auranın dağılmasıyla ve çehre edindirmeye de asla çehresi olmayanla karşılık verir. Faşizm kitlelerin kimlik edinme mekânizmalarının sinemasal ve fotografik olarak seferber edilmesinin adıyla, o halde insan yüzünün her türlü siyasallaştırılması ideolojik bir mücadele alanına ait olmak zorundadır. İşte bu mücadele alanında, Bloch'un montajı ele alırken dediği gibi: "baştan aşağı patlayan, baştan aşağı sarsılan Bugün'de ... insanlarda bir şey, daha doğrusu asıl şey eksiktir: Yüzleri ve bu yüzü içeren dünya" (*Heritage of Our Times*, 228).

XV.

DURAKLAMA. — Tarih, bir felaket anında, tarihin tehlikesinin yapısını oluşturan felaket zamanında, had safhaya gelir. Bu yok-de-necek-kadar-küçük çöküş zamanında düşünme etkinliği durur. Kendini bir kesinti olarak deneyimler. Benjamin'in açıkladığı gibi, tarihsel düşünme "düşüncelerin yalnızca hareketlerini değil, durdurulmalarını da içerir" (*I 262/GS 1: 702*). Tarihin felaketi –yani bizzat felaket olan tarih– tarihin bu durmayı durdurma çabasına karşılık düşer. Başka deyişle felaket, organik ya da ilerlemeci bir tarih üzerindeki direktmedir. Benjamin: "şeylerin süregitmeleri" ve hep böyle gidegelmiş olmaları, "işte felaket budur" der. "Felaket herhangi bir verili anda olabilecek olan değil, herhangi bir anda verili olanıdır" (*CP 50/GS 1: 683*).⁵³ Bu felaketin felaket zamanında, tarihin var-

diğı had safha,* *Trauerspiel*'de belirttiğı gibi, "bir ölüm başıdır" (O 166/GS 1: 343). Medusa'nın ölümcül başıdır. Benjamin'e göre, Medusa efekti olmadan –tarihsel hareketi durdurma ya da hareketsizleştirme kapasitesi, bir olayın ayrıntısını tarihin sürekliliğinden ya-
litma olanağı olmadan– tarih olamaz. Bu noktayı 1955'te çizdiği Benjamin portresinde bizzat Adorno da, Benjamin'in felsefesinin bakışının "Medusavari" olduğunu iddia ederek tanımış oluyordu ("Portrait of Walter Benjamin", 233).⁵⁴ Medusa'nın bakışı tarihi spe-
külasyonun evrenine mıhlar. Bir geçmiş ile bir şimdi arasındaki za-
mansal sürekliliğe kısa devre yaptırır ve onu böylece askıya alır. Şimdiden bu kopuş, tarihin yeniden okunmasını ve yeniden yazıl-
masını, hem "tarih"in hem de "anlama"nın askıya alınması (yani şimdiye kadar anlamış olduğumuz gibi yönsel ve ereksel patikalar olarak tarih ve anlama yetisinin sonu) demek olacak olan bir başka tarihsel anlama tarzını gerçekleştirmeyi olanaklı kılar. Bu başka ta-
rihsel anlama tarzı, tarihsel maddecinin tarzı – yani "çağı, şeyleşti-
rilmiş *tarihsel sürekliliğiden* dışarı püskürten" tarz olacaktır (OWS 352/GS 2: 468). "Tarihselcilik geçmişin ebedi imgesini sunarken" ta-
rihsel maddecilik "bu geçmişle özgül ve biricik bir deney yapmayı önerir... Tarihsel maddecilik, her yeni şimdiye özgü bir tarih dene-
yini harekete geçirmeyi hedefler. Tarihin sürekliliğini parçalayan bir şimdi bilincine başvurur. Tarihsel maddecilik, tarihsel anlayışı, nabızı şimdi hâlâ hissedilebilen anlaşılmış olanın bir art-yaşamı ola-
rak kavrar" (a.g.y.).

Benjamin'in 16. tezi, önceden belirlenmiş tarihten dışarı "haki-
ki" tarihten içeri doğru bu sıçramanın "bir geçiş olmayan, ama za-
manın kenarda durduğu ve durgunluğa eriştiğı bir şimdi"de gerçek-
leştiğini iddia eder (I 262/GS 1: 702). Benjamin, fotografik görüntü-
nün mantığı uyarınca –yani negatif bir biçimde– akıl yürüterek, ta-
rih ve tarih yazımına ilişkin kendi konumunu başat konumlara kar-
şı belirler ve bunu zamanın sürekliliğini askıya alan bir kesinti ha-
reketini olumlayarak yapar. Fotoğrafi, geçmişin ve geleceğın izle-
rini koruyarak –ama dönüştürmekten de geri kalmayarak–, taşlaş-

* "Come to a head" tabirinin had safhaya ulaşmak, buhran anına varmak gi-
bi anlamları var, ama bu deyimdeki "head" sözcüğünün düz anlamı "baş, kafa"
ve metnin devamında da bu anlam üzerinden bağlantılar kuruluyor. –ç.n.

tırdığı harekette, hareketin şimdiliğini (*presence*), yani anlaşılmış olanın art-yaşamının nabızı olan ritmi sürdürür. *Tarih olarak* tarih, yalnızca tarihsel maddecinin ya da kameranın Medusavari bakışı tarafından anlık olarak mihlandığında, kayboluş anında görünebilir. Geçmiş ve geleceğin bu yoğunlaşmasında zaman artık sürekli ve çizgisel olarak değil, daha ziyade mekânsal olarak, Benjamin'in "takımyıldız" ya da "monad" dediği bir imgesel mekân olarak anlaşılmalıdır. "Düşünce aniden gerilimlerle doymuş bir takımyıldızda durduğunda," diye yazar Benjamin, "o takımyıldızda öyle bir şoka neden olur ki, [düşünce] bir monad halinde billurlaşır. Tarihsel maddeci tarihsel bir konuya yalnızca bir monad olarak karşısına çıktığı yerde yaklaşır" (262-63/702-3). Şimdiden böyle kopulması bir geçmişi üstlenmeyi haber veriyorsa (örneğin 6. ve 14. tezlerde), düşüncenin bir takımyıldızda ya da monadda durdurulması bu geçmişi "püskürterek" açar – ve bunun önemli bir nedeni, bizzat bu takımyıldız ya da monadın kuvvet ve anlam farklılıklarından, ayrı türden yazılardan, çevrimyazılardan (*transcriptions*) oluşmasıdır. Bu püskürme "çağdan özgül bir yaşam, yaşam yapıtından özgül bir yapıt talep eder. (Tarihsel maddecinin) yönteminin faydası şudur: yapıtta hayat, yaşam yapıtında çağ ve çağda tarihin bütün seyri muhafaza edilir ve aşılr (*aufgehoben*)" (263/703). Bu püskürme "tarihin sürekliliğini darmadağın eder" ve böylece herhangi bir verili yapıtta gizli olan tarihi açığa çıkarır. Tarihin içindeki, tarihin ortaya çıkışının kaynağındaki kopuşları açık eder. Tarihsel maddeci, tarihte göz ardı edilmiş ya da gizli kalmış olana, olayların geçiciliğine, herhangi bir verili an ile bütün tarih arasındaki ilişkiye odaklanarak, yazgısı tarihi salt bir geçmişin yeniden üretimi olarak gören fikrin aşılmasına bağlı olan bir tarihin hatlarını çizmeye çalışır.

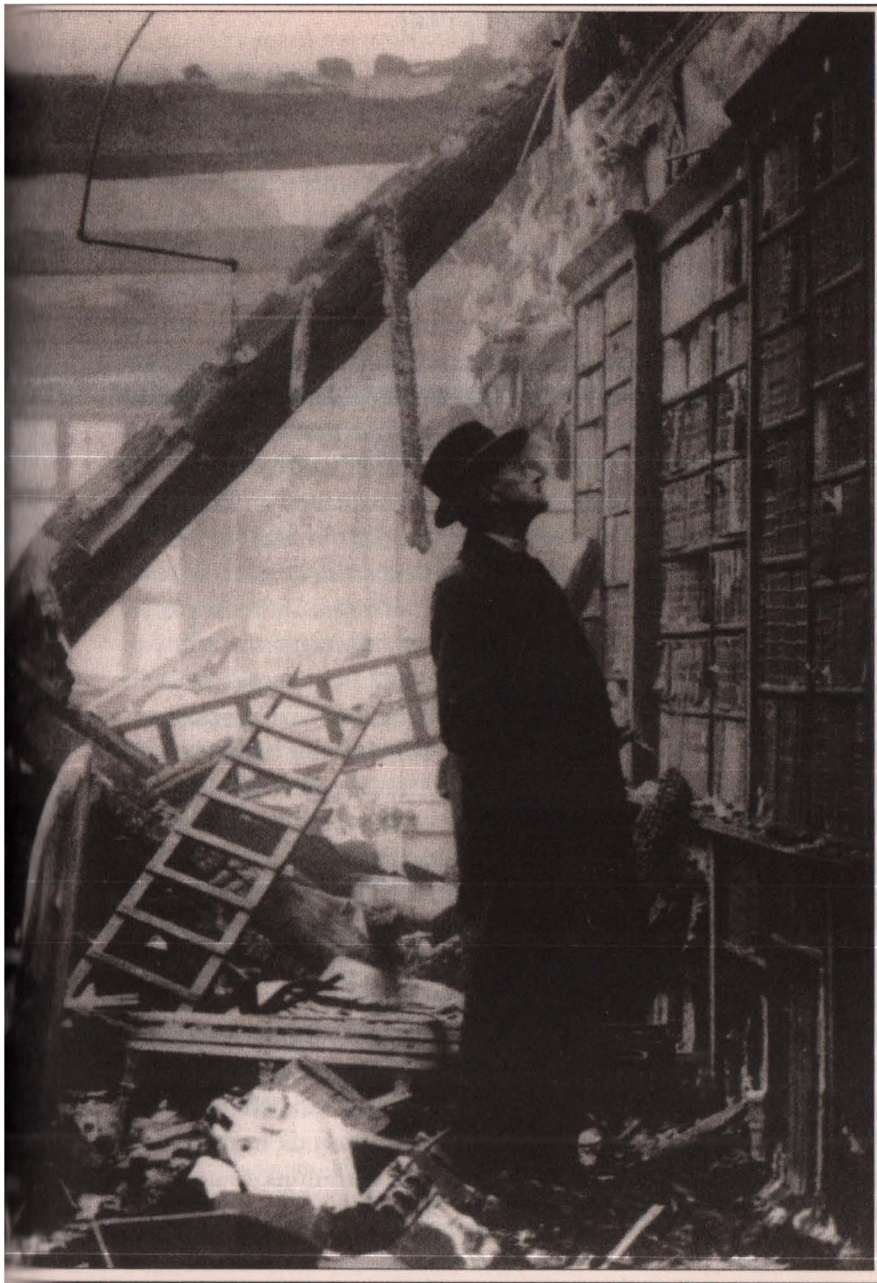
Fotografik yapının kökten zamansallığı, Benjamin'in başka bir yerde "düşüncenin hareketindeki duraklama" dediği şeyle örtüşür (N 67/GS 5: 595). "Geçmiş ile şimdiki anın bir takımyıldızı halinde parıldadığı" bir noktayı ilan eder. Fotografik imge –genel olarak imge gibi– "durgunluk halinde diyalektik"tir (N 50/GS 5: 578). Tarihi kesintiye uğratar ve zamanı mekânlandıran ve mekânı zamansallaştıran bir başka tarih olanağını açar. Bir durdurma kuvveti olarak imge, zamanın bir veçhesini bir tür *mekâna* dönüştürür ve bunu zamanı durdurmadan ya da zamanı zaman olmaktan alıkoymadan ya-

par.⁵⁵ Fotoğrafın içinde zaman kendini bize bu "aralanma" (*spacing*) olarak sunar. Burada –Benjamin'in başka bir yerde "tarihin mekânı" olarak adlandırdığı şey dahilinde (*Geschichtsraum*; N 45/5: 571)– aralanan, bizzat zamanın daima oluş ve kayboluş halindeki anlarıdır. İşte, Benjamin'e göre zamanın hareketini niteleyen şey tam da bu sürekli oluş ve kayboluş sürecidir. Proust'tan söz ederken, zaman ile mekân arasındaki ilişkiyi düşünmemizi isteyen bir pasajda, Benjamin şunu yazar: "Proust'un görüşe açtığı ebediyet, sınırsız zaman değil, mekânla-kat edilmiş (*space-crossed*) zamandır. Onun asıl ilgisi, zamanın geçişinin en gerçek mecazına, yani *mekânla-kat edilmiş* mecazına yöneliktir" (I 211/GS 2: 320). Bu mekânla-kat edilmiş mecazın aralanması –ki Benjamin'in belirttiği gibi zamansal bir işlemdir: "zamanın geçişi" (burada zaman ve mekân iç içedirler, hem öyle iç içedirler ki artık ayırt edilemezler)– zamanı süregiden şimdiden dışarı dağıtmak suretiyle bizzat zaman için bir mekân açar. Bu yüzden Benjamin şu savla ile devam eder: bu mecazın "en çıplak haliyle başat olduğu yer, içeride anımsama, dışarıdaysa yaşlanmadır" (*a.g.y.*). Hem geriye hem de ileriye doğru bakan bu mecaz, şimdinin içerisinde bir bölünmeyi işaret eder. Fotoğraf makinesinin şakırtısının yok denecek kadar küçük zamanı içinde bir şey *olur*, diyebiliriz. Oysa Benjamin'e göre bir şeyin olması, bir şeyin zaman sürekliliği içinde vuku bulması anlamına gelmez, bir şeyin şimdileşmesini de gerektirmez. Daha ziyade, fotografik olay şimdiyi kesintiye uğratar; şimdi ile kendisi *arasında* vuku bulur, zamanın hareketi ile kendisi arasında. Bu nedenle, zamanın sürekli hareketi içinde ya da herhangi bir verili anın saf şimdisinde, hiçbir şey vuku bulamaz. Jean-Luc Nancy'nin açıkladığı gibi, "hiçbir şey *meydana gelemez* (*take place / avoir lieu*), çünkü zamanın şimdileri arasında ya da zaman ile kendisi arasında meydan yoktur ('aralanma' yoktur)" ("Finite History", 156). Benjamin'e göre, fotoğraftan önce, fotoğraf olayından önce hiçbir şey meydana gelemez. Fotoğraf zamanın belli bir aralanmasını gerçekleştirerek bir vakanın yolunu açar. Fotoğrafın başlattığı şey bizzat tarihtir ve bu tarihte meydana gelen de görüntünün beliriveriştir.

Fotoğraf daima kendinden başka bir şeyle ilişkilidir. Geçmişin izlerini onun mekânla-kat edilmiş imgesinin içine mühürleyerek, aynı zamanda gelecekle ilişkisinin kendisine dokunmasına ve ken-



Eylül 1940 hava saldırısından sonra Londra Holland House Library'nin görünümü. RCHME Crown Copyright.



disini rötuşlamasına ((*re*)*touched*) izin verir. Hem gelecekle hem de geçmişle akraba olan fotoğraf, şimdiyi olmadığı şeyle arasındaki bu ilişki yoluyla kurar. Eğer şimdinin kendisi olması için bir mekânın şimdiyi olmadığı şeyden ayırması gerekiyorsa, bu mekân aynı zamanda şimdiyi de bölüyor olmalıdır. Bu aralık, kendini kurarken, kendini bölerken, Benjamin'in "*mekânla-kat edilmiş zaman*" dediği şeydir – mekân-oluş-ışindeki-zaman ve zaman-oluş-ışindeki-mekân.

Ta fotografik olay ânından başlayarak tarihi bir ânın içinde yoğunlaştıran kısaltma –tarihin bitebileceğini ya da birden durabileceğini söyleyen bir kısaltma ya da minyatürleştirme– tarihi başlatan şeyin, bizzat tarihin belki asla tam olarak anlamayacağı bir bağlam içinde yazılı olduğunu düşündürür. Bu bağlam –"tarihin bütün seyrini" içeren yalıtık bir monad– temsil edilişinin sınırlarından taşar. Benjamin'in açıkladığı gibi, "tarihçiyi kuşatan ve tarihçinin yer aldığı olaylar ... sunumunun altında görünmez bir mürekkeple yazılmış bir metin gibi yatar" (*N 67/GS 5: 595*). Dolayısıyla tarih yazmak, bir geçmişi yeniden sunmak ya da şimdiyi sunmak değildir. "Geçmiş tarihsel olarak kurmak," der Benjamin, "onu 'gerçekte nasıl idiyse öyle' tanımak demek değildir. Bir anıyı bir tehlike anında parıldadığında yakalamak demektir" (*I 255/GS 1: 695*). Dolayısıyla tarih, belleğin tehlikeye düştüğü yerde, tarihin belirişini ve kayboluşunu işaretleyen parıldama esnasında başlar. Tarihsel olanın alanının tarihsellik kavramıyla tanımlanamadığı –temsilin bittiği– yerde başlar. Nancy'nin ifade ettiği gibi: "Tarihçinin çalışması –ki asla bir bellek çalışması değildir– birçok anlamda bir temsil çalışmasıdır; ama temsil edilemez bir şey karşısındaki bir temsildir bu ve o temsil edilmeyen şey de tarihin kendisidir. Tarih, temsillerin arkasında gizli bir tür mevcudiyet olma anlamında değil, olay olarak mevcudiyete *gelişin* kendisi olduğu için temsil edilemezdir." ("Finite History", 166). Benjamin'e göre, Medusa da tarih de doğrudan doğruya görülemez, anlaşılamaz⁵⁶ – teknolojik olarak ışıklandırılmış farlar bölgesinde bile.

XVI.

İZLER. — Tarih kendini görüşten ya da anlayıştan geri çeker demek, tarih geçmiş olandır demek değil, daha ziyade geçip gider demektir; ortadan kalkmıştır demek değil, daha ziyade "ortadan kalkma tehdidinde bulunur" demektir; daima ortadan kalkmanın eşiğindedir, ortadan kalkmaksızın. Tarihin olanaklılığı, geçmiş olanın izlerinin hayatta kalmasına ve bizim bu izleri izler olarak okuma yeteneğimize bağlıdır. Bu izlerin tarihsel olarak damgalanmış olmaları, özgül bir zamana ait oldukları anlamına gelmez. Benjamin bunu *Trauerspiel* ve trajedi üzerine erken dönem denemesinde açıklamıştır: "tarihin zamanı her yönde sonsuz ve her anda tamamlanmamıştır. Bu şu demektir: hiçbir ampirik olay düşünülemez ki, vuku bulunduğu zamansal durumla zorunlu bir bağıntısı olsun" (GS 2: 134). Daha ziyade, genel olarak imgelere ilişkin olarak dediği gibi, olaylar yalnızca özgül bir zamanda okunaklı duruma gelirler. Bu "okunaklılık durumuna geliş" "içlerindeki hareketin özgül bir kritik noktasının" işaretidir (N 50/GS 5: 577-78). Bu kritik nokta bir tehlike noktasıdır, tarihsel anlamın kendini bir kriz içinde bulunduğu bir andır. "Okunan imge" der Benjamin, "yani tanınabilirliğin Şimdi'sindeki imge, her türlü okumanın zemini olan kritik ve tehlikeli hareketin damgasını en yüksek derecede taşır" (N 50-51/GS 5: 578). Tarih bu okunaklılığın geldiği yerdir ve bu okunaklılığın yeri Benjamin'in "şimdi-zamanı" (*Jetztzeit*) dediği şey tarafından inşa edilir. Bu zaman, bir geçmiş ile bir şimdi arasındaki ilişkiyi diyalektik –yani imgesel– bir ilişki olarak kavrayan fotografik zamansallık yapısına göre anlaşılmalıdır. Bu imge, okumanın şimdi-zamanında ortaya çıkar:

Her şimdi, onunla eşzamanlı olan imgeler tarafından belirlenir: her şimdi özgül bir tanınabilirliğin şimdisi. Bu şimdide hakikat patlama noktasına kadar zamanla doldurulmuştur (bu patlama noktası *intentio*'nun (niyet) ölümünden başka bir şey değildir ve bu da sahici tarihsel zamanın, yani hakikatin zamanının doğumuyla çakışır). Geçmiş kendi ışığını şimdi olanın üzerine düşürüyor ya da şimdi ışığını geçmiş olanın üzerine düşürüyor değildir; daha ziyade, bir görüntü, O Vakit ile Şimdi'nin, bir şimşek

çakmasıyla, bir takımyıldız halinde bir araya geldiği yerdir. Başka deyişle: bir imge, durgunluk halinde diyalektiktir (*a.g.y.*).

"Tarihsel" (*historic*) zaman, Benjamin'in dediği gibi asla herhangi bir verili anda tamamlanmış olmasa da, daima *doludur*. Kendi has aralanışıyla, kendisiyle eşzamanlı olan tüm imgelerle, patlama noktasına kadar dolu bir zamandır. Benjamin'in tezlerde bir yerde yazdığı gibi, "tarih öyle bir inşa nesnesidir ki, yeri homojen boş zaman tarafından değil, 'şimdi-zamanı'yla (*Jetztzeit*) dolu bir zaman tarafından oluşturulur" (*I* 261/GS 1: 701). Bu formülasyona göre, tarih hâlâ yoldadır. Tarih bizim vardığımız şeydir, bir inşa etkinliği sonucu üretilmiş olandır; bu etkinliğin yerini kuran ise zamansal bir yapıdır: "şimdi-zamanı"nın zamanı (bkz. Bahti, "History as Rhetorical Enactment", 11-2). Ama "şimdi-zamanı" nedir ve "şimdi-zamanı"yla dolu olmak ne demektir? " 'Şimdi-zamanı' şimdiki zaman değildir," der Nancy, "şimdiyi temsil de etmez. 'Şimdi-zamanı' şimdiiyi sunar ya da *belirivermesini* sağlar... 'Şimdi-zamanı'nın şimdi'si bir olayın şimdi'sidir ve asla şimdi değildir. Ama 'şimdi' (*now*) bu şimdilik (*presence*) eksikliğini sunar (*presents*) (bir isim olan 'şimdiki an' (*the now*) değil, söylenmiş bir söz olarak, bizim olabilecek bir dile getiriş olarak 'şimdi'). 'Şimdi-zamanı'yla dolu bir zaman, açıklık (*openness*) ve heterojenlik ile dolu bir zamandır" ("Finite History", 170).⁵⁷ Tarih okumanın "şimdi-zamanı," "tarihsel imgele-
rin okunabilirliğini hem belirler hem de onun tarafından belirlenir." Bu görüntülerin hakikati zaman-dışı değildir, çünkü zamanla doludur; tarihsel bir öznenin zamanına bağlı da değildir, çünkü niyetliliğin ölümüyle çakışır (bkz. Bahti, "History as Rhetorical Enactment", 12). Bu imgelerin hakikati, tüm anlarda işleyen ve imgenin okunabilirliğini belirleyen fotografik yapının zamansallığının içine yazılmıştır. Tarih, fotoğraflanırken yapılır. Ancak, ne zaman ki fotoğrafın "okunaklılık durumuna gelmesi" kesintiye uğrar –ki uğrayacaktır–, o zaman bir sahiplenme ve kendini-gerçekleştirme süreci olarak tarih tümünden bitmiştir.

Okuma etkinliği Benjamin'e göre patlayıcı bir güçle yüklüdür ve bu güç okunacak görüntüyü kesinlikle muhafaza etmez, daha ziyade o görüntüyü, kendi hareketinin kesintiye uğramasıyla bağlamından kopartır. Bu koparma ya da kırma kuvveti, okumanın rast-

lantısal bir yüklemi değildir; onun yapısına aittir. Bir metin, ancak okuma bir görüntünün bağlamını bozduğu zaman, fotografik bir negatif gibi tam tarihsel anlamını bulacak şekilde gelişir (bkz. Wohlfarth, "Walter Benjamin's Image", 89). Dolayısıyla, fotografik görüntü yalnızca bir geliş formunda, bir vaat kipinde, kendi "olay"ının mesihçiliği içinde gelir: fotoğrafı her şeyin tarihe saklanabileceğini vaat eder, ama o saklanan her şey daima çoktan kayboluş süreci içinde olan ve görmeye ait olmayan her şeydir. Benjamin'in ifade ettiği gibi, "olmuş olan hiçbir şey tarih için asla kaybedilmiş sayılmamalıdır" (I 254/GS 1: 694).

XVII.

GECE DÜŞLERİ.—Fotografinin ışığı asla yalnız başına gelmez. Daima karanlığın eşliğindedir. Hatta diyebiliriz ki, ışık ile karanlık arasındaki aktarım fotoğrafıyı tarif etmekle kalmaz, onu doğurur da. Benjamin'de ışıldaama yalnızca ışık ile karanlığın, gündüz ile gecenin, uyanmanın ve uyumanın çakışmasından doğabilir. Benjamin'in 1917 sonbaharında Ernst Schoen'e yolladığı bir erken dönem şiirinde yazdığı gibi, "Uyanmanın uyumaktan ayrılmadığı yerde/Zuhur eder" (C 96/B 149). Her aydınlanma ya da uyanma anının aynı zamanda bir karanlık ya da uyku ânı olduğunu öne süren Benjamin bize şunu söyler: ışık yalnızca artık ışık olmadığı zaman ışıktır. Fotoğrafı, ki geceden ayrılmayan bir ışıktır, uyanma ânı bir yadırgama durumunu işaret ettiği anda, uyanış kendi kendinden uzaklaştığı anda gerçekleşir. Bu yadırgama düş görme ile uyanma arasında aralık olmadığı anlamına gelir. Eğer uyanmak diye bir şey varsa, yalnızca anlama yetimizin gecesi dahilinde, bizi uyanık olmaktan, uyanık varlıklar olmaktan alıkoyan ışık ile karanlık arası geçişle birlikte gerçekleşebilir. Uyanık olmak uykuda olmak demektir.

Benjamin bu noktayı *Passagen-Werk*'in ilk fragmanlarından birinde ortaya koyar. Orada, uyuma ile uyanık kalma ayrımının psikanalitik bir yapıbozumunu çağrıştıran bir pasajda, şöyle yazar:

Psikanalizin dile getirilmemiş varsayımlarından biri, uyuma ile uyanık kalma arasındaki antitetik karşıtlığın insan bilincinin ampirik formu için hiçbir geçerliliği olmadığıdır: bu karşıtlık yerini uyanmış-varlığın olası tüm dereceleriyle koşullanan somut bilinç hallerinin sonsuz çeşitliliğine bırakır... Tek yapılması gereken, bilincin uyku ve uyanıklık hallerinden oluşmuş damalı ya da alacalı biçimini bireyselden kolektife aktarmaktır (GS 5: 492).

İnsan bilinci, ne kendisine ne başkalarına uyanık olup, başı sonu olmayan bir uyanma tayfı içerisinde gerçekleşir. Bilinç, belki de, aynı zamanda hem uyanık hem de uykuda kalabildiği ölçüde bilinçtir. Eğer uyku kaçınılmaz olarak "uyanmış-varlığın olası tüm dereceleri" içerisinde kayıtlı ise, uyanma uyku içinde uykunun olanaksızlığı anlamına gelir. Dahası, bireysel bilinç için geçerli olan –yani ne tam olarak bilinçli ne de bireysel olması– kolektif olarak da geçerlidir. Bu nedenle Benjamin 19. yüzyılı bir düşler zamanı ve mekânı olarak anlar, "kolektif bilincin gitgide daha derin bir uykuya daldığı bir *Zeitraum*":

Nasıl ki, kendi bedeninde makrokozmetik bir yolculuğa çıkan –ve bu bakımdan deliye benzeyen– uyuyan birinin kendi içinden gelen sesler ve duygular –sağlıklı, uyanık kimsede sağlığın, kan basıncının, iç hareketlerin, kalp atışının ve kassal duyumun kabarmasına neden olurken– onun inanılmaz derecede keskinleşmiş iç duyarlılığında sabuklamaya ya da düşimgelerine (*Traumbild*) neden oluyorsa... düş gören kolektivite için de durum böyledir: pasajlarda kendini kendi iç mekânında kaybeder. 19. yüzyılı ... kendi düş vizyonlarının bir sonucu olarak yorumlamak için, bunu araştırmalıyız (491-92).

19. yüzyıl, tıpkı bir fotoğraf gibi, hem bir zaman mekânı hem de bir zaman düşüdür. Düş-uykusunun Avrupa'nın gözlerine düştüğü bir anın adıdır. Ve bundan ötürü, her tarihsel dönem için geçerli olan bir şey söyler bize: bu tür düş vizyonlarından oluşmayan, bir yanı düş olmayan bir çağ yoktur (490). Dolayısıyla tarih bir zaman düşüdür – her zamanın bir düş zamanı olduğunu teyit eden bir zaman düşü. Bu nedenle Benjamin'e göre tarihçi "düş yorumu görevini" üstlenmelidir (N 52/GS 5: 580). Yine bu nedenle, tarihi yalnızca diyalektik bir okuma okuyabilir, bizi Benjamin'in anladığı biçimiyle tarihe uyandırabilir. Modernitenin düş mekânları hakkında şu notu düşer: "pasajlar ve iç mekânlar, sergi salonları ve panoramalar... bir



Nadar, "Charles Baudelaire", 1855.
George Eastman House Koleksiyonu, Rochester, New York.

düş dünyasının tortularıdır. Düş unsurlarının uyanırken kullanılması, diyalektik düşünmenin ders kitabı niteliğinde bir örneğidir. Bu sebeple, diyalektik düşünce tarihsel uyanışın organıdır. Nihayetinde, her dönem bir sonraki dönemi hem düşler, hem de düşlerken uyanmaya çabalar" (R 162/GS 5:59).

Eğer Marx "bilinç reformunun yalnızca dünyanın ... kendine dair gördüğü düşten uyanması sayesinde olabileceğini" öne sürüyorsa (GS 5: 570), Benjamin bizi böyle bir uyanışın olanaksızlığına uyandırmayı amaçlar.⁵⁸ Benjamin diyalektik tarihyazımı irdelemelerinde uyanış sözcüklerine yine başvurursa da, bunu aydınlanma tarihyazımının varsaydığı uyanıklık/uyku karşıtlığını aynı anda bozarak yapar. Onun uyanışı, uyanışın içini bir başka uyanışa, uyanık kalmanın söz konusu olamayacağı, uyanışın uyanık kalmayı gerektirmediği bir yere boşaltır. Bu daha ziyade, anımsamanın bilinçdışı dünyasıyla bağlantılı olan, düş deneyimi biçiminde gelen bir andır. Benjamin "uyanışı düşten uzak tutmak" isteyenlere karşı (GS 5: 1212) şu savı ileri sürer: eğer "her türlü içgörüyü uyanış şemasına göre kavrayacaksak", o zaman bu uyanışın "bir düşün yapısına" sahip olduğunu da anlamalıyız (1213). Gerçekten de Benjamin'e göre modernitenin alamet-i farikası olmaya devam eden düş, "uyanık olunduğu düşü"dür (496).

Benjamin, kendi düş retoriği ile gerçeküstücülüğünki arasındaki ilişkiyi tartıştığı bir yerde, düşlemek ile uyanık kalmak arasındaki ilişkiden ne anladığını biraz daha ileri götürür ve şunu sorar: acaba uyanış, "tezi düş bilinci, antitezi uyanıklık bilinci olan bir sentez" olabilir mi? Ve ekler: eğer düşlerin sonu, uyanık kalmanın da başı yoksa, "o halde uyanış anı, şeylerin hakiki –gerçeküstü– yüzlerini takındıkları 'tanınabilirliğin Şimdi'si' ile özdeş olacaktır" (N 51-52/GS 5: 579).⁵⁹ Benajmin'in bu "hakiki- gerçeküstü – yüz"ü "dakikada bir atmış saniye boyunca çalan bir çalar saatin yüzü"yle özdeşleştirmesi (R 192/GS 2: 310), uyanış anının sonsuzca yinelendiğini düşündürür; çünkü hiç kimse asla tam olarak uyanmaz.⁶⁰ Gerçeküstücülüğün yüzü burada hem "uyanık kalma ile uyuma arasındaki eşiğin" (178/296) aşınmasını, hem de şimdi'yi kendine uyanmış olmaktan alıkoyan aralanmayı kaydeden bir "diyalektik optik"e aittir (190/307). Bu optik, uyanışa ilişkin görüşümüzde bir devrim imler – Benjamin'in gerçeküstücülükle ilgili denemesinde söylediği

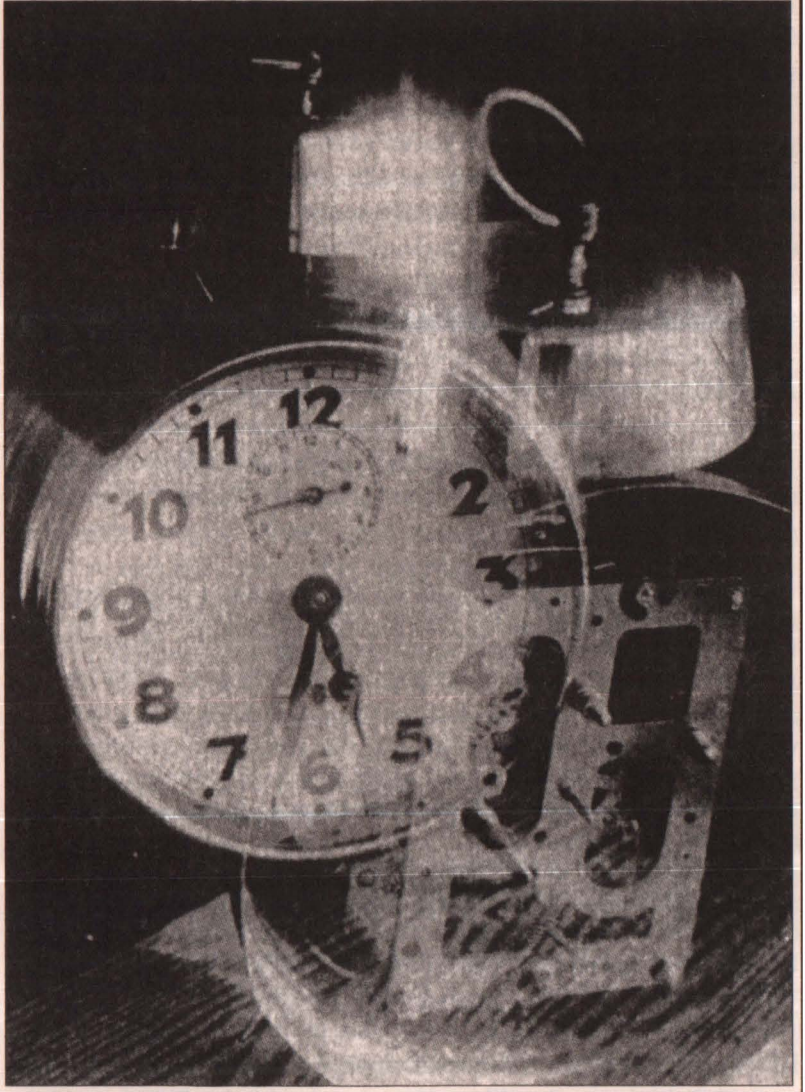
gibi, "yalnızca isyan gerçeküstücü yüzünü tamamen açıkta bırakır" (182/300). Geçmiş şimdide getiren (ve bunu hem geçmiş hem de şimdide kendi olmaktan alıkoyacak biçimde yapan) bu devrim, "dünyevi bir aydınlanmanın" (179/297) ışıksızlığı (*nonlight*) altında gerçekleşir.⁶¹ Gerçekte asla hiçbir şeyi ışığa kavuşturmayan bir görme kipinin koşullarını örgütler. Bu nedenle, der Benjamin, "bakışın 'saflığı'na erişmek zor olmak şöyle dursun, düpedüz olanaksızdır" (N 59/gs 5: 587).

XVIII.

ALACAKARANLIK.— Uyanışa ilişkin görüşümüzdeki devrim, Benjamin'e göre, tarihe ilişkin görüşümüzde bir devrime karşılık düşer. Şöyle yazar:

Tarihsel bakış açısındaki Kopernik dönüşü şudur: eskiden "geçmiş" sabit nokta olarak alınır, şimdiki zaman ise el yordamıyla bilgiyi bu sağlam zemine götürmeye çabalar olarak görülürdü. Artık bu ilişki tersyüz edilecek ve böylece geçmiş, uyanmış bir bilincin diyalektik olarak tersyüz edilmiş hali, anlık düşüncesi olacaktır. Tarih karşısında siyasete öncelik verilecektir. Artık olgular daha şimdi bize çarpmış şeylerdir, onları yerli yerine oturtmak (*festzustellen*) ise belleğin görevidir. Ve gerçekten de, uyanma anımsamanın örnek bir vakasıdır: en yakın, en banal, en bariz olanı anımsamakta başarılı olduğumuz vaka. Proust'un sabah uyuklamasında mobilyaların yeniden düzenlenmesi deneyi ile kastettiği şey, Bloch'un yaşamış anın karanlığı olarak anladığı şey, burada, tarihsel olanın düzeyinde ve kolektif olarak belirlemiz gereken şeydir. Geçmişin bir henüz-bilinçli-olmayan-bilgisi vardır ve bunun ileri götürülmüş hali uyanışın yapısına sahiptir (GS 5: 490-91).

Eğer Kantçı felsefedeki Kopernik dönüşü nesneler ile düşünce arasındaki ilişkinin tersyüz edilmesiye –bundan böyle, düşünce nesnelere uyum sağlayacağına nesneler düşünceye uyum sağlar–, Benjaminci tarihyazımındaki Kopernik dönüşü geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkinin tersyüz edilmesidir.⁶² Bundan böyle, şimdi, körlere kılavuzluk eder gibi, bilgiyi sabit bir geçmişin sağlam zeminine götürmeye çabalamaz. Bunun yerine, geçmiş şimdide nüfuz eder ve



Werner David Feist, "Çalar Saat", 1929 civarı.

Jelatin gümüş baskı, 23.3 x 16.8 cm. Bauhaus-Archiv, Berlin.

böylelikle şimdinin kendi kendinden ayrışmasını talep eder. Başka deyişle, geçmiş –şimdinin hem koşulu hem de duraklaması olarak– şimdiye darbe vurur ve bu suretle bizi şimdinin namevcudiyetine maruz bırakır. Artık mesele geçmişin şimdiye ışık düşürmesi ya da şimdinin geçmişe ışık düşürmesi değildir (*N 50/GS 5: 578*), çünkü geçmiş ile şimdi birbirleriyle ilişkilerinde birbirlerinin kuruluşunu bozarlar (*deconstitute*). Bu maruz kalma ile bu kuruluş bozulmasının örtüşmesi bir siyasal olayı, ama siyasal olana ilişkin genel anlayışımızı darmadağın eden bir olayı tanımlar. Bundan böyle siyasetin görme modeline göre düşünölemeyeceğini, gözle ölçölemeyeceğini söyler bize.

Geçmiş "uyanmış bilincin diyalektik olarak tersyüz edilmiş hali, anlık düşüncesi" olur çıkar, çünkü bu uyanmış bilince bir anda nüfuz ederek onu aynı zamanda hem uyanık hem de uyku halinde olan, hem bilinçli olan hem de henüz-bilinçli-olmayan bir şeye dönüştürür. Bizi bu "uyuklama"ya, bu "yaşanmış anın karanlığına" maruz bırakarak, en yakın, en banal, en bariz olana maruz bırakır: gündelik deneyimimizin belirsizliğine (*R 190/GS 2: 307*). Uyanma anımsamanın paradigmasıdır, çünkü bizi anımsamanın koşuluna, yani geçmişe ya da şimdiyi bilmemizi engelleyen karanlığa geri çağırır. Bize der ki, her uyanış aynı zamanda bir uyumaya gidiştir – yani bir unutma deneyimidir. Unutmaya gelen bellek –Benjamin' in "anımsamanın Kopernik dönüşü" dediği şeyle gelen bellek (*GS 2: 490*)– geçmişin asla geçmiş olarak önümüzde olmadığını ima eder. Bu nedenle, olguların belirlenmesi bir algı meselesinden ziyade bir bellek meselesidir. Uyuklamaya ve karanlığa maruz olmamamızın nedeni de budur: belli bir düzeyde bunlar, biz bilmediğimiz zaman bile genel olarak deneyimimizi –tarihsel ve kolektif olarak– oluştururlar.

Burada Benjamin tarihin hakikatini tüm zamanlarda hazır bulur varsayan bir tarihselcilikten yüz çevirmemizi ister. Bu tarihselcilik, şimdinin görevinin "belirli bir zamanı olmayan bir hakikat", bir sabit " 'ebedi' geçmiş imgesi" okumak ya da keşfetmek olduğunu varsayar (*I 262/GS 1: 702*). Bu hakikat ve imge, (Benjamin'in *Tezler*'inde alıntılacağı) Ranke'ye göre, geçmişin gerçekte nasıl idiye öyle bilgisi olacaktır (255/695). Benjamin'in tarih üzerine yazıları, böyle bir tarihsel hakikat anlayışından kopmaya uğraşır. Tarihin

hakikatinin asla "bizden kaçıp gitmeyeceğini" iddia eden Gottfried Keller'e karşı (*a.g.y.*), tarihin yalnızca bizden durmaksızın uzaklaştığı ölçüde tarih olabileceğini öne sürer. Eğer tarihin geçiciliğinin kaybolmakta olan izi olmasaydı, tarih asla "vaki olmazdı". Siyaset bundan böyle "tarihe karşı öncelik elde eder"; çünkü maddeci bir tarihyazımının aksiyomatığı, bir yandan tarihsel anlamlandırma işinin seferber edilmesini, diğer yandan hem siyasal hem de tarihsel anlama yetisine hükmeden görsel (*optical*) buyruğun sekteye uğratılmasını gerektirir.⁶³

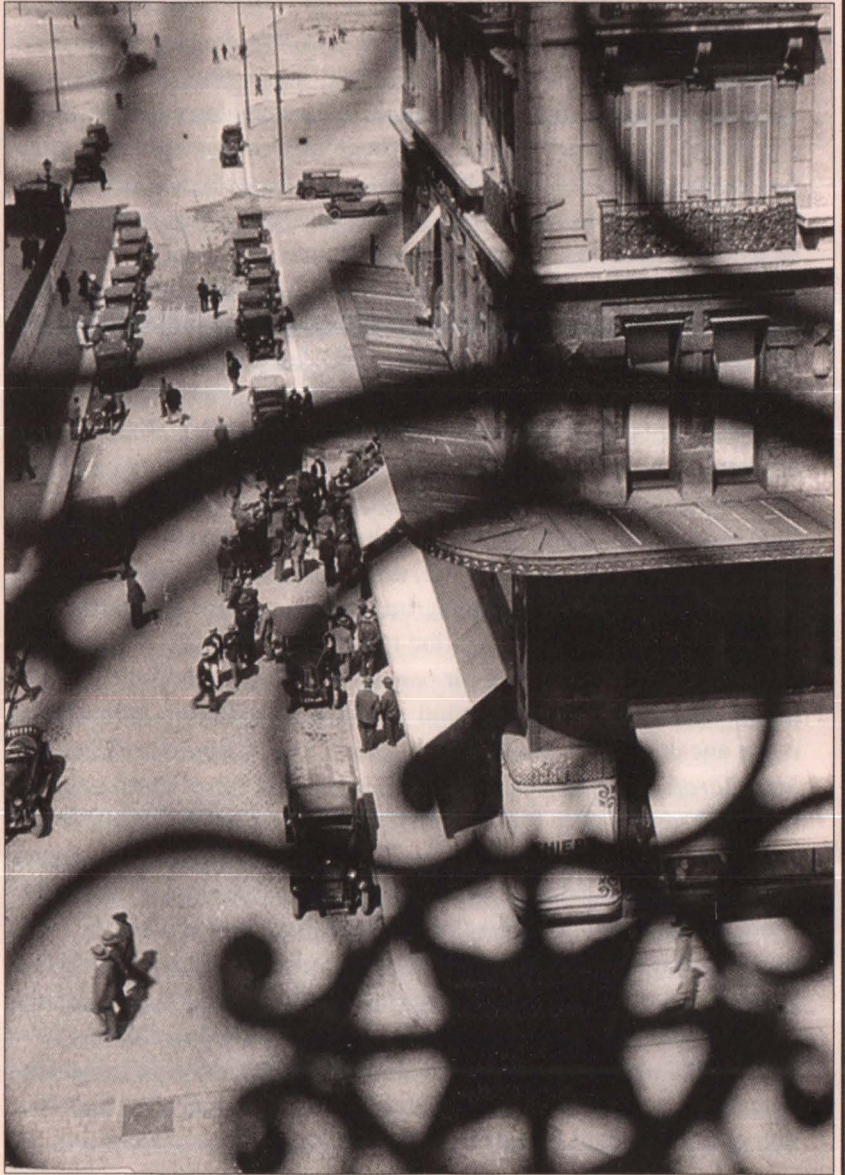
Benjamin'e göre tarihin hakikati bir "ebedi geçmiş"in temsili değil, daha ziyade bir imgenin –bir eyleyici ve bir şimdiki anla ilişkisi içinde (ne eyleyici ne de şimdi basit bir özdeşliğe/kimliğe sahip olmasa bile)– üretilmesini içerir. Tarihin bu hakikati, tarihin yalnızca geçmişe ait olduğunu varsaymak yerine tarihi yapmak riskine girdiğimiz zaman ifa edilir. Başka deyişle, tarihselliği bir hikâye ya da bir bilgi formu değil, bir performans olarak anladığımızda gerçekleşir. Nancy'nin belirttiği gibi, "tarih düşüncesinin çekirdeğini tam da bu tarihe başlama, onu başlatma ve ona girme sorunu oluşturmaktadır. Genel olarak tarihselcilik, tarihin daima çoktan başlamış olduğunu ve dolayısıyla daima yalnızca devam ettiğini varsayan düşünme tarzıdır. Tarihselcilik, tarihi düşünülmesi gereken olarak almak yerine, *önkabul* olarak alır" ("Finite History", 152). Eğer bizzat tarih kavramı her zaman anlamın olanaklılığı üzerine, anlam ve hakikatin geçmişteki, şimdideki ya da vaat edilmiş mevcudiyeti üzerine kurulmuş ise, o halde tarihyazımındaki bu Kopernik dönüşü tarihsel varoluşun asla bir mevcudiyet meselesi olmadığını bize söyler. Bunun yerine, tarih bir olayı kaydeder ve bu olayın deneyimi bize mevcudiyetin gelemediğini söyler. Artık söz konusu olan, görmeye açık olmayan, yalnızca şimdiyi değil bizzat uyanışı da sekteye uğratan bir tarihe uyanma olanağıdır. Bu başka tarihin olanaklılığı, Benjamin'e göre Proust ve Bloch tarafından ortaya atılır.

Proust'ta uyanma anı, Benjamin'e göre, yaşamın tümünün "nihai diyalektik kırılma noktası"nı belirtir; çünkü yalnızca yaşam ile ölümün, uyanıklık ile uykunun birbiri içinde gidip geldikleri anlaşıldığında vuku bulur (*N 52/GS 5: 579*). Proust'un kendi *Recherche du temps perdu*'süne (kayıp zamanının arayışına) uykuya dalmakta olan bir anlatıcıyla başlaması, "artık uykuya geçme vakti geldiği dü-

şüncesi"yle uyanmasını betimlemek içindir (*Recherche du temps perdu*, 1: 3). Uyuma ile uyanmanın bu çakışımı, *Recherche* boyunca yalnızca özgül bir deneyim formunu değil, tüm deneyimlerin matrisini oluşturan bir alacakaranlık halini meydana getirir. Bundan dolayı, Benjamin'e göre, uykuyla gelen uyanış, herhangi bir tarihi yazmanın koşulu olur. Proust'ta uyanış ile tarih arasındaki ilişki hakkında yazarken belirttiği gibi, "Proust nasıl yaşam hikâyesine uyanış anıyla başlıyorsa, her tarih sunumu da uyanışla başlamalıdır; hatta aslında başka hiçbir şeyle de ilgilenmemelidir" (N 52/5: 580). Proust'un anlatıcısı, ne yaşanmış ne de deneyimlenmiş olan, daha doğrusu, deneyimlenmemiş olanla karşılaşma olarak deneyimlenen bir deneyime uyanır. Tarihin uyanışı, tarihin gözlerimiz önünde asla böyle görünmeksizin vuku bulan şeyler olarak deneyimlenmesini ima eder.

Marcel uyandığı zaman, herhangi bir şey görüyorsa eğer, genellikle etrafındaki karanlığı görür: "Tekrar uykuya daldırdım" diye yazar, "ara sıra, bir iki saniyeliğine, doğramaların canlıymışçasına cıvırdamasını işitecek kadar, gözlerimi açıp karanlığın kaleidoskopuna bakacak kadar, anlık bir bilinç ışıltısı sayesinde, eşyaları, odayı ve benim yalnızca küçücük bir parçası olduğum ve duyumsuzluğuna hemen dönüverdiğim bütünü sarmalayan uykunun tadına varmaya ancak yetecek kadar kısa sürelerle uyanırdım." (1: 4/*Swann'ların Tarafı*, 10).^{*} Marcel'in gözleri, karanlıkta bir görüntü yakalamaya çalışan bir gece fotoğraf makinesi gibi açılır ve, "anlık bir bilinç ışıltısı sayesinde", önündeki "karanlığın kaleidoskopunu" sabitlemeye çalışır. Etrafında dönen karanlığı hareketsiz kılarak az sonra yeniden üstüne çökecek olan uykuya gözlerini diker. Kendini yönlendiriyorsa da, bunu yalnızca kim olduğunu ve nerede olduğunu saptamasını önleyen karanlıkla ve uykuyla ilişki içinde yapar: "zihnimi tamamen gevşeten derin bir uykuya dalmam, zihnimi yatıştırdığım mîkanın düzleminden koparmaya yeterdi, gecenin ortasında uyandığım zaman, nerede olduğumu hatırlamadığım için, ilk anda kim olduğumu dahi bilmezdim" (1: 5/1: 5).

* Roza Hakmen çevirisi, İstanbul: YKY, 2000. Bundan böyle –bulunması çok zor küçük alıntılar hariç– bütün alıntılar Roza Hakmen çevirisinden. –ç.n.



Laszlo Moholy-Nagy, "Marsilya, 1929."
George Eastman House Koleksiyonu, Rochester, New York.

Marcel'in alacakaranlık hallerine damgasını vuran yabancılaşma, *Recherche*'in numunelik özelliğine dönüşür – hem de yalnızca deneyimin kalbindeki karanlıktan dolayı değil. Aynı zamanda Proust'ta görmenin ve bilmenin, belleğin ve bilincin olanaklılığı, gözlerden ziyade bedene dayandığından dolayı. Benjamin, Proust'taki "klasik an" olarak değerlendirdiği bu noktayı – "geceleyin karanlık bir odada uyanmak" (GS 5: 509)– birçok kez saptar:

Bu şekilde uyandığım zamanlar, zihnim nerede olduğumu anlayabilmek için boş yere çırpınır, nesneler, ülkeler, yıllar, her şey etrafımdaki karanlığın içinde döner dururdu. Kıpırdayamayacak kadar uyumuş olan bedenim, yorgunluğunun aldığı şekilden yola çıkarak uzuvlarının konumunu saptamaya çalışır, buna göre, duvarın yönünü, eşyaların yerlerini anlamaya, içinde bulunduğu odayı yeniden oluşturmaya, isimlendirmeye çabalar. Bedenimin hafızası, kaburgalarının, dizlerinin, omuzlarının hafızası, yatmış olduğu birçok odayı art arda sunardı kendisine; bu arada, hayal edilen odanın şekline bağlı olarak yer değiştiren görünmez duvarlar, zifiri karanlıkta fırıldak gibi dönerdi. Zamanların ve şekillerin eşliğinde duraksayan zihnim, henüz ayrıntıları yan yana getirip odayı tanıyamamışken, bedenim, tek tek her odayla ilgili olarak, yatağın türünü, kapıların yerini, pencerelerin ışık alma durumunu, bir koridor olup olmadığını, ayrıca o odada uykuya dalarken aklımdan geçen ve uyandığımda tekrar aklıma gelen düşünceleri hatırlardı (*Recherche du temps perdu*, 1:6 / *Swann'ların Tarafı*, 12).

Karanlık odasında uyanan Marcel kendini fotografik bir mekânda bulur.⁶⁴ Bu karanlık mekânda, yalnızca değişen görünmez duvarlar, kapılar, mobilyalar değil, aynı zamanda belleğinde yazılı olarak kalan tüm şeyler, yerler ve yıllardır önünde dönenen. Sinemanın karanlık projeksiyon salonundaki bir izleyici gibi, geçmiş ile şimdiyi bir araya getirerek onun görüntüyle, geçmişle ya da şimdiyle ilişkili olarak yönünü belirlemesini engelleyen bir çabuklukla önünde oynayan görüntülerin art arda gelişyle karşılaşır. Ancak, geçiş hareketinde çarpıcı olan, Marcel'in yönünü belirleme çabasının, birazdan zihninden ziyade bedeninin çabası oluvermesidir. Bedeninin belleğidir nerede olduğunu keşfetmeye çalışan. Proust'un *corpus*'unda (külliyyat/beden), anıları ve izlenimleri kayda geçiren ya da kaydeden bedendir. Bir bellek aygıtı olarak beden kendini, Marcel'in geçmiş hakkında dediği gibi, "sayısız negatifle yüklü" olarak bulur (2: 1020/4: 474) – bedende yazılı olan, zihin tarafından henüz tab

edilmemiş negatifler. İdrakin ve algılamanın bütün bedensel duyu aygıtına (*sensorium*) dayalı olması, belleğin ve negatiflerinin bilincin işlemlerine indirgenemeyeceği ve dolayısıyla aydınlığa getirilemeyeceği anlamına gelir: anımsayan bedenin mekânı dahilinde anımsamak demek, hiçbir şey bilmeden anımsamak demektir. Başka deyişle, Proust'ta beden, yazı, bellek ve maddiyat arasındaki bir eklemlenme ilkesidir ve bilgi alanına ait değildir. Bu nedenle Marcel'in bedeni, nerede olduğuna dair bir duyuyu, ancak çıkarsayarak, yorumlayarak, ya da parça parça birleştirerek adlandırabilir. Hatta, bellek Marcel'in bedeninde yazılıdır demek, Marcel'in bedeni belleğin karartılmış mezarıdır demektir. Daha doğrusu, bu mezarın işaretidir.

Öyleyse bu anımsayan bedenin maddiliği basit bir fiziksel dışsallığın maddiliği değildir, her ne kadar düşüncenin bedeni ya da tenidir diyebilsek de. "Kaburgalarıyla, dizleriyle (ve) omuzlarıyla" düşünen ve anımsayan beden, fotoğraf gibi, bir bellek arşividir.⁶⁵ Bundan dolayı da, imge/görüntü üretimine adanmış bir içsellik betimler. İmgelerin (duyumlama, algılama, bellek ya da bilinç düzeyinde) oluşturulduğu ve yansıtıldığı bir "içerisi" olarak beden bir tür karanlık odadır, Proust'un başka bir yerde "içsel karanlık oda" dediği şeydir (2: 523/2: 227). Beden, az sonra Marcel'in yatak odasının duvarlarına görüntülerini yansıtacak olan büyülmüş fener gibi, geçmişe ilişkin imgelerini, nerede olduğunu belirlemekten aciz bir zihnin karanlığına yansıtır. Ancak bu değişen görüntüler asla burada-şimdi değildirler – ne Marcel için ne de kendi kendileri için. Başka deyişle, Marcel'in önünde sinematik olarak görünüp kaybolan çeşitli odalar, "düşünceler" dediğimiz şeyi çağrıştırır ve geri çekerler; ama bu düşünceler bedenden ve bedenin anı ve imgelerinden hareketle düşünülmüş düşüncelerdir. Bunu demek, düşünce kendi olanaklılık koşulu olarak bedene aynı zamanda dokunmadan "düşünemez" demektir. Düşünce ile bedenin, bellek ile maddenin bir araya geldikleri mekân, Benjamin'in gerçeküstücülük üzerine denemesinde bize dediği gibi, "imge dünyası"dır (R 192/GS 2: 319). Marcel'in bedeninin ürettiği görünüp kaybolan imgeler aynı zamanda onun bir tür işaret ya da imge olduğunu, en küçük hareketiyle ürettiği imgede değişikliğe yol açan bir işaret ya da imge olduğunu açığa çıkarırlar. Bergson'un *Madde ve Bellek*'te – hem Pro-

ust hem de Benjamin'in beden ile imgeleri arasındaki ilişkileri üzerine derin düşünümlerinde içselleştirmiş oldukları bir metindir bu – açıkladığı gibi, "İşte, benim algım adını verdiğim...ve belli bir ayrıcalıklı imgedeki –*benim bedenim*– çok küçük bir değişimle başkalaşabilen bir imgeler sistemi. Bu imge merkezi işgal eder; tüm diğerleri onunla koşulludur; onun her hareketinde her şey sanki bir kaleidoskopun dönüşüyle değişir gibi değişir" (25). Bedenin kaleidoskopik hareketlerinden doğan ardışık konfigürasyonların kökten süreksizliği, beden ile imgenin birbiri içine nüfuz ettiği bir teknolojiyi tarif eder.⁶⁶ Bu "uyanma teknolojisi" (GS 5: 490) "geçmişin henüz-bilinçli-olmayan bilgisini" uyandırır (N 45/GS 5: 572). Beden ile imge kesiştikleri içindir ki, bilginin olanaklılığını hem koşullayan hem de kesintiye uğratan karanlıkla karşılaşabiliyoruzdur. Bu karanlığın, bu "geçmişin henüz-bilinçli-olmayan bilgisinin" "ilerlemesi", "uyanmanın yapısına" sahiptir; ama bir uyanma ânı tanımladığı için değil (uyanmanın yalnızca yapısına sahiptir), tarihin hareketi bu olmayan-bilginin (*nonknowledge*) durmaksızın yeniden üretilebilirliğine ait olduğu için (GS 5: 491). Başka deyişle, bedenlerimizi imgeler ile birleştiren teknolojiye ilerletilen, genel olarak deneyimin karanlığıyla kurduğumuz ilişkidir.

Bellek beden dahilinde verilidir, çünkü beden Marcel'in belleğinin diyaframıdır (*aperture*). Bu diyaframın açılıp kapanmasıyla görünen, belleğin kendine ya da bilince görünmekten aciz olmasıdır. Dolayısıyla, bu bellek bedeni, bizzat bellek olan bedenin ve beden formunda var olan belleğin adıdır. Hem Benjamin hem de Proust'a –her şeyden önce Proust okuru olarak Benjamin'e– göre bellek ilk olarak *bedenin belleğidir* (CB 115n/GS 1: 613).⁶⁷ Benjamin'e göre Proust, Freud'un geçmiş ile şimdi arasındaki geçişi olanaklı kılan bilinçten farklı olan "başka sistemler" dediği şeyle birçok kez ilgilenmiştir. "(Proust'un) onlar hakkındaki gözde tasarımlardan biri uzuvlardır; ve uzuvlarda depolanmış bellek imgelerinden sık sık söz eder – bir baldır, bir kol ya da bir omuz, daha önceki bir zamanda yatakta almış olduğu bir konumu tesadüfen aldığı zaman, bilinçten gelen herhangi bir komut olmaksızın birdendenbire belleğe giren imgeler. Proust'un sevdiği konulardan biridir *mémoire involontaire des membres* (uzuvların istemdisi belleği)" (115n/613). Marcel'in beden kısımlarının istemdisi belleği, kayıt (*inscription*) süre-



Erich Comeriner, "Berlin, Friedrichstraße", 1930 civarı.
Jelatin gümüş baskı, Bauhaus-Archiv, Berlin.

cini bellek sürecine bağlayarak, geçmişin görüntülerini şimdiki zamana bir anlığına gösterir ve böylece kendine ait olmayan bir deneyim, deneyimi kendine mal edemeyen bir deneyim üretir. Bellek bilincin ötesindedir demek, belleğin mekânı bir karanlıktır, şeylerin kalbindeki bir tür uykudur demektir.

Bu uyku ve bu karanlık –kendiliğin kendinden ayrışmasının koşulları– Bloch'un "yaşanmış anın karanlığı" dediği şeydir. "Ben ya da biz için bir organımız yoktur" diye açıklar Bloch, "ama yaşanmış anın karanlığında, o kör noktada, kendi kendimize yapışırız ki nihayetinde *bizim kendi karanlığımızdır* bu, kendi kendimizi bilmemiz, kendimizden gizlenmemiz ve kendimizi kaybetmemizdir" (*Geist der Utopie*, 371-72). Uyanışının alacakaranlığında kim olduğunu çıkaramayan Marcel, onu nerede olduğunu bilmekten alıkoymayan karanlığa, yaşayan şimdinin kendi kendisiyle çakışmaktan acizliğine uyanır. Aynı zamanda, "kendimize yapışmamız" ve kendimiz için ancak asla kim olduğumuzu bilmeyecek kimseler olmamız, bu karanlık dolayısıyladır. Bloch şu açıklamalarında aynı karanlığın sonuçlarını saptar:

Nasıl göz, sinirin ağtabakaya bağlandığı noktada kör leke görüyorsa, herhangi bir duyu da o an yaşananı o kadar az algılar. Ruhtaki bu kör [nokta], yaşanan andaki o karanlık, her şeye rağmen, unutulmuş veya geçmiş olayların karanlığından ayırt edilmelidir. Geçmiş olan gitgide geceyle örtüyorsa da üstünü, bu örtü kaldırılabilir, hatırlamak kaldırmaya yardımcı olur, kaynaklar ve bulgular gömüldükleri yerden çıkartılabilir: Evet, tarihsel olarak geçmiş bulunan, boşluklar olsa bile, özellikle gözlemleyici bilinç yönünden nesnelleştirilebilir durumdadır. Henüz yaşanmış anın karanlığı ise yatak odasında kalır... Yaşanmış anın kendisi, içeriğiyle beraber, esasen görünmez kalır. Ona yönelik dikkat enerjikleştiği oranda, bu görünmezlik kesinleşir: Bu kök itibarıyla, yaşanan Kendinelik'te, noktasal dolaysızlıkta tüm dünya henüz karanlıktır (*Principle of Hope*, 290/*Umut İlkesi*, 356).

Bloch, Benjamin gibi, deneyimin bize dokunduğu –deneyimi deneyimlediğimiz– noktanın kör bir nokta olduğunu öne sürer. Ne şimdinin "noktasal dolaysızlığı" ne de "yaşanmış an" asla olduğu gibi görünür değildir. Yaşanmış anın karanlığı –şimdinin kendi kendisiyle zamandaş olmaması– unutulmuş ya da geçmiş olayların karanlığından daha karanlıktır. Asla deneyimle zamandaş olmadığımızı,

deneyimin bizzat deneyimin olanaklılığından kaçan şey olduğunu söyler bize – herhangi bir şey söylüyorsa. Bu nedenle, şimdinin içine işlemiş olan gece "kendi yatak odasında kalır": Benjamin'in başka bir yerde "yaşanmış anın karanlık odası" dediği şeyi meydana getirdiğinde bile okunaksız ve gizli kalır (GS 2: 1064). Bloch'un belirttiği gibi, bu karanlık odada uyanmak kesinlikle şimdiye uyanmak değildir:

... bu dolaysızlıkta daha fazlası hasıl olmaz bundan, tehlikesi de yaşanan ânın daha karanlık algılanabilmesinden ve tasvir edilebilmesinden öteye uzanmaz... Demek en uzaktaki değil, *en yakındakidir henüz tamamen karanlıkta olan*, çünkü en yakın, en içkin olan odur; *varoluş bulmacasının düğümü, bu en yakındakindedir*. Asıl yoğun olan Şimdi'nin yaşamı, henüz kendi önüne getirilmiş değildir, görülmüş ve açılmış haliyle; dolayısıyla Var-Oluş'u, hele Aşıkâr-Oluş'u en azdır. [Şimdi ... var olan en deneyimlenmemiş şeydir] (*Principle of Hope*, 292-93 / *Umut İlkesi*, 358-9).

Eğer uyanıyorsak, tüm deneyimde yer etmiş olan, bize asla yeterince uyanık olmayacağımızı söyleyen bir karanlığa uyanıyoruzdur. Aslında bize en yakın olan, bizi biz yapan şeye en yakın olan, bu "sabah uyuklamasının" auralı karanlığıdır. Ya da başka deyişle, bize en yakın olan, bizi kendimizden ayıran uzaklıktır. Bu nedenle deneyimimiz asla içinden yaşayarak geçtiğimiz bir deneyim değildir. "Şimdi... var olan en deneyimlenmemiş şeydir", çünkü asla burada-şimdi değildir – ne kendi için ne de bizim için. Bu "Şimdi"yi deneyimlemek, gündüz ile birlikte gelse bile asla gündüzü bilemeyecek bir gece ile karşılaşmaktır.

Dünyevi bir aydınlanmanın ışıksızlığı tarafından kabartması çıkarılmış bu gece, Benjamin'e göre içinde var olduğumuz karartılmış mekândır. Dilde hiçbir zaman ışığa gelemeyecek bir ışığı doğurur. Dilin bu geceyi kendi hareketini doğurur gibi doğurması, onu ne adlandırabiliyor ne de aşabiliyor olmasındandır. Benjamin' in 1916'da Herbert Belmore'a yazdığı bir mektupta belirttiği gibi:

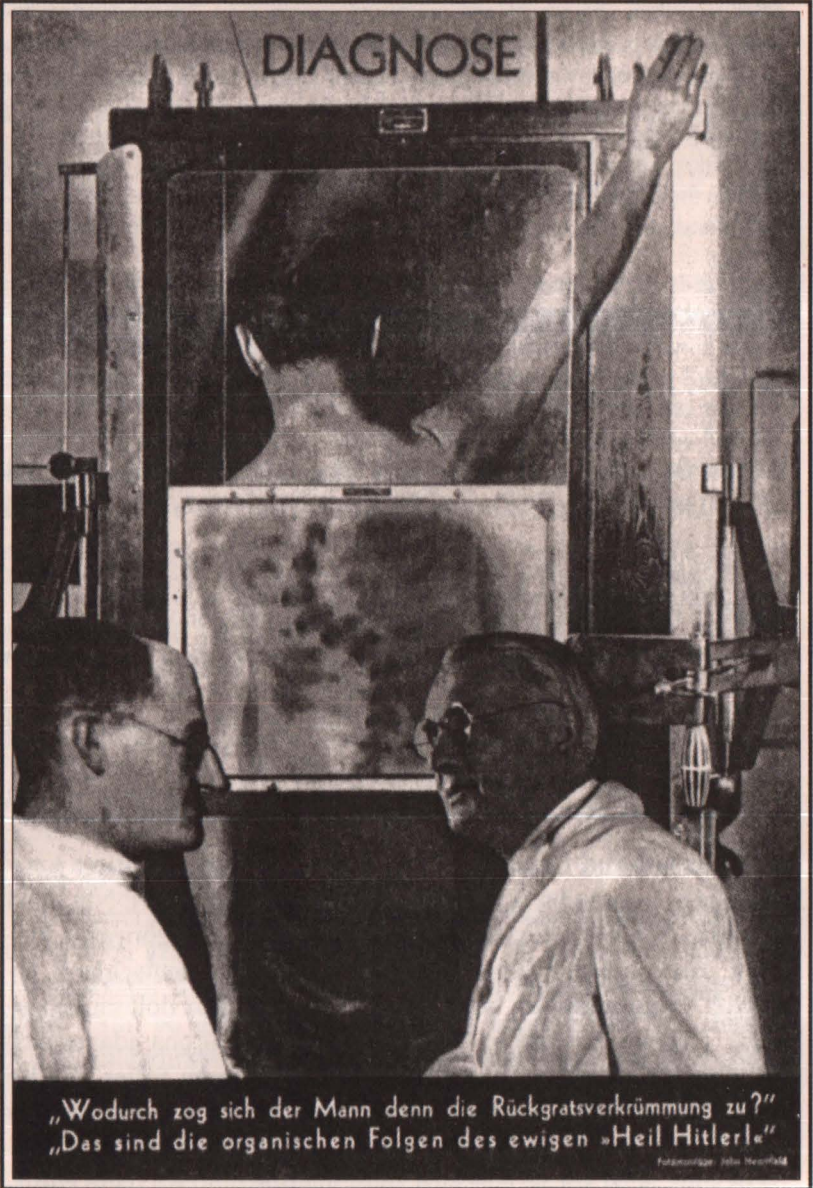
Gecenin ortasındayız. Bir zamanlar ona sözcüklerle karşı koymaya çalıştım... O vakit öğrendim ki, her kim gcccyle savaşırsa, gecenin en derin karanlığını kımıldatarak *kendi ışığını* vermeye zorlamalıdır ve sözcükler bu büyük yaşam mücadelesinde yalnızca bir ara duraktır: ve yalnızca hiçbir zaman ilk durak olmadıkları yerde son durak olabilirler... Yaşam, tüm

adlar, sözcükler ve işaretlerle yalnızca tinde aranmalıdır. Yıllar boyunca, üstüme düşerek bana bu geceden dışarıyı gösteren ışık Hölderlin'in ışığı oldu.

Her şey eleştirilmeyecek kadar büyük. Her şey ışığı doğuran gece... Her şey aynı zamanda eleştirilmeyecek kadar küçük, hatta yok: koyu, topyekûn karanlığa –hatta yalnız onura bile– bakmaya kalkışan herhangi birinin bakışı kararır... Eleştirmek, her kişinin kafası etrafındaki ışık çemberinin en dış çeperinin kaygısıdır, dilin değil... *Tinsel* şeyleri bu tarzda (çift-tezli olarak) ele alan kimyasal madde ışıktır. Dilde görünmez bu (C 83-84/B 131-32).

XIX.

UYANIŞ. — Benjamin'in "uyanış teknolojisi" adını verdiği şeyi –özellikle uyanış hareketini belirleyen karanlık ve uykuyla ilişkisi içinde– çözümleme çabaları, aynı zamanda, başka şeylerin yanı sıra, Nazilerin merkezi teması olan ulusal uyanışın eleştirisine yöneliktirler. Uyku ile uyanıklık arasındaki ilişkinin Benjamin tarafından gerçekleştirilen biçimi, Nasyonal Sosyalizmin "uyanış"ına –yalnızca Nasyonal Sosyalizmin iktidara gelişine adını veren uyanışa değil, aynı zamanda Nazilerin "Die Wacht am Rhein" (Ren Nöbeti) ve "Deutschland, erwache!" (Almanya, Uyan!) gibi sorumluluk çağrılarında mühürlü uyanış motifine– karşı seferber edilen bir "uyanış"ı ifade eder. Ülkeye ve ülkenin halkına seslenen, onları Ren'in nöbetini tutmaya, bütünlüklerine yönelik tehditlere karşı uyanmaya çağıran bu iki slogan, bir toplan borusu işlevi, Nasyonal Sosyalist hareketle kurulan ittifakın işaretleri işlevi görmekle kalmadı, birer siyasal düstura da dönüştü. Örneğin "Deutschland, erwache!" Nazi rejiminin belki de en yaygın biçimde dolaşan sloganıydı. Dietrich Eckhart'ın (Hitler *Mein Kampf*'ını ona adayacaktı) bir şiirinden türetilmiş bu slogan, 1923'ten itibaren SS'ler için bir kavga şarkısı oldu. Haftalık SS gazetesi *Der Stürmer*'in sloganı olan bu şarkı bütün büyük Nasyonal Sosyalist toplantıların sonunda okunur, Nazi şiir ve edebiyat antolojilerine mutlaka dahil edilirdi; bu slogan bir tür mühür gibi, gösteri yürüyüşlerinde taşınan ve kitlesel mitinglerde sahneleri süsleyen gamalı haçlı bayraklara işlenirdi. Goebbels'in 4 Mart 1933'ü –seçimden önceki gün– "tag de



John Heartfield, A/Z kapağı, 1935.

George Eastman House Koleksiyonu, Rochester, New York.

erwachenden Nation" yani "uyanana milletin günü" ilan etmesi ve birkaç ay sonra Hitler ve SS'e yönelik, ikisinin de iktidara çıkışını belgeleyen propagandistik bir övgüyü *Deutschland erwacht!* başlığı altında yayımlamış olması, bu sloganın Lacoue-Labarthe ve Nancy'nin "Nazi miti" dedikleri şeyin oluşumunda oynadığı merkezi rolü açığa çıkarmaktadır (bkz. Lacoue-Labarthe ve Nancy, *Nazi Myth*).

Eğer Benjamin'in aslı hedefi Nasyonal Sosyalizm'in Almanya'yı boyunduruğu altında tutmasının aracı olan uyanıştan uyanmaksa da, onun uyanışı uyku halindeki bilinç ile uyanık haldeki bilinç arasında açık bir ayrım varsaymaz ve dolayısıyla herhangi bir nihai uyanmışlık ya da öz-denetim ânı imlemez. Alman faşizmiyle ilgili olarak Bloch'un belirttiği gibi, "Elbette Nazizmde herhangi bir 'Uyanmış Almanya' olmadığı kesin bir biçimde görülüyor; Nazizm daha ziyade çelişkili huzursuzluğa uyanmasın diye bir sığınak sunar" (*Heritage of Our Times*, 54). Nazi özgürleşme ve aydınlanma retoriği bir zehirleme aracı olarak teşhir edilir.⁶⁸ Benjamin ve Bloch, bir uyanış ya da aydınlanmanın aynı zamanda bir uyku ve karanlık ânı olmadan olamayacağını öne sürerken, sorumluluğun daima kapalı gözlerle eylemde bulunduğumuz ve düşündüğümüz varsayımından başlayarak düşünülmesi gerektiğini de ima ederler. Dolayısıyla bu sorumluluk, Nazilerin Alman "uyanışı"na yönelik çağrılarında ilan edilenden başka bir sorumluluğu devreye sokar. Nitekim bu sorumluluk yalnızca belirlenmemişliğin gecesinde, sorumluluğumuzun alacakaranlığında gerçekleşebilir. Bu gece ve bu alacakaranlık, yaşanmış anın körlüğünü, karanlığını tarif eder; ama biz yine de bu anda sorumlu olmakla ve eylemde bulunmakla yükümlüyüz. İşte bu tarihsel sorumluluk, tarihe karşı bu sorumluluk, farkındalığa, bilgiye, hatta tarihin temalarına bile zorunlu olarak bağlı olmadığı içindir ki, Benjamin tarihin gelişimsel bir aydınlanma, bilgi, düşünüm ya da anlam tarihine giremeyeceğini öne sürer. Nitekim onun uyanış üzerine düşünceleri, nasıldan bilmeden sorumlu olmanın, karar ve hüküm vermenin zorluklarını işaret eder. Aynı zamanda hem uyanık hem de uykuda olarak sorumlu olmakla yükümlüyüz. Benjamin bu noktayı Scholem'e yazdığı 3 Mart 1934 tarihli mektubunda ortaya koyar. Goebbels'in uyanan ulus gününden ne-redeyse tam bir yıl sonra, Benjamin hem geceyle gelen görüş hak-

kında, hem de Nasyonal Sosyalizm'in tarihi ve siyasetinde düşlerin ve imgelerin rolü hakkında şunları yazar: "Hayal gücümün gün boyunca en aşağılayıcı sorunlarla meşgul olduğu şu zamanlarda, geceleri, hemen her zaman siyasal bir konusu olan düşlerde, hayal gücüm gitgide daha sık özgürleşiyor. Bir gün size onlardan söz edecek durumda olmayı gerçekten isterim. Bu düşler Nasyonal Sosyalizmin gizli tarihinin bir resimli atlasını temsil ediyorlar" (CBS 100/BW 128).

XX.

DİL. — Benjamin'in *Tezler*'de ve başka yerlerde fotografinin dilini kullanması, imgenin tarihsel olarak anlaşılması gerektiği yolundaki inancıyla ve tarihin imgesel olarak kavramlaştırılabileceği yolundaki daha kökten önerisiyle çakışır. İster "oldukları gibi şeyler" anlamında olsun ister "olmuş oldukları gibi şeyler" anlamında, tarih yalnızca bir imgeyle ve bir imge olarak betimlenebilir. Dolayısıyla tarihin hareketi, fotografik olay sırasında ya da bir imge gelip geçtiği sırada olup biten şeye karşılık düşer. Örneğin Benjamin'in 5. tezi geçmişin imgesini şimdi için ve şimdiki zamanda yakalamanın olanaklılığıyla ilgilidir ve tarihin "gerçek imgesi"nin şimdiyi kastettiğini öne sürer: "Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her şimdiki zamanla birlikte yitip gitme tehlikesiyle karşılaşır; bu imge bir daha geri getirilemez" (I 255/GS 1: 695). Burada "kaybolma tehlikesiyle karşılaşan" geçmiş değil, geçmişin "bir daha geri getirilemeyecek" bir imgesidir. Bir yandan şunu söyleyebiliriz ki, kendimizi bu imgede yalnızca bu imge tarafından yazgılanmış olduğumuz ölçüde tanıyabiliriz; ama tarihin bu resminin hakikatinin zamanı hem tanımanın hem de niyet etmenin sekteye uğramasıyla çakışır: geri getirilemez, şimdide tanınmaz, niyet ederek gerçekleştirilemez. Bu nedenle imgenin kastettiği şey bizzat şimdinin geri getirilemezliğidir.

Geçmişin –ve niyet ettiği geri getirilemez şimdinin– bu imgesi "uçucu" ya da "yanar-döner" olabilir, ama aynı zamanda sıkı sıkıya tutulmaya da yatkındır, yakalanan yalnızca kaybolmakta olan imge

olsa bile. Başka deyişle, "geçmişin gerçek imgesi uçucudur", ama biz geçmişin hakikatini yakalayamadığımız için değil, geçmişin *gerçek* imgesi daima bir geçip gitme halinde olduğu için. Benjamin "geçmişin gerçek imgesinin" bize tarihi vermediğini –ya da daha doğrusu tarihten aldığımız tek şey olduğunu– ama yine de gerçek olarak görülebileceğini öne sürer. Ne var ki, gördüğümüz gibi, tam da bu "mütekabiliyetçi tarihsel hakikat kuramı" –bir imgenin bir tarihsel hakikate tekabül ettiği kuram– Benjamin'in eleştirisinin hedefidir (bkz. Bahti, "History as Rhetorical Enactment", 10). Tarihi Benjamin gibi bir imge olarak anlamak ne tarihin bir mit olduğunu iddia etmektir ne de imgelerimizin ardında gizli kalan belli bir "tarihsel gerçeklik" olduğunu öne sürmektir. Daha ziyade, sanki ikisi arasında asılı kalmış gibiyizdir hep: ya temsil edemediğimiz bir şey olup biter (bu durumda elimizde yalnızca gerçekliğin yerini tutan imgeler vardır), ya da tarihin damga vurduğu kurgusal imgelerin üretiminden başka olup biten hiçbir şey yoktur. İmge, her iki durumda da, dil ile tarih arasındaki eklemlenmenin ilkesidir. Bu nedenle, diye belirtir Benjamin, dilde diyalektik imgelerle –biricik "sahici (yani arkaik olmayan) imgelerle"– karşılaşırız (N 49/GS 5: 577). Görme ile dil arasındaki yakın ilişkiyi kuran bu karşılaşmanın ilkesi, imge dahilinde, fotoğrafının yasaları uyarınca tarihi başlatan, yani imgenin istem dışı belirişini –tam da o beliriş tarafından belirlenirken– belirleyen yasalar uyarınca başlatan şeyden kopartılamaz. Benjamin'in *Tezler*'ine düştüğü notlarda öne sürdüğü gibi, "Katı anlamda tarih istem dışı bellekten bir imgedir, bir tehlike anında tarihin öznesine birdenbire gelen bir imge. Tarihçinin otoritesi, tarihin öznesinin herhangi bir verili anda içine düştüğü krize ilişkin keskin farkındalığına dayanır... Tarihyazımı bu tehlikeler takımyıldızıyla karşı karşıya kalır. Soğukkanlı olup olmadığını onunla ilişkili olarak sınamak zorundadır", (GS 1: 1243, 1242). Benjamin'e göre, fotoğrafının yasaları, yalnızca tarihin "gerçekliği" dediğimiz şey her ne ise imgenin onun üzerindeki etkisini değil, tarihin hareketi ve kuruluşunda özsel olarak işleyen imgeciliği de açıklar. İmgeler tarihsel anlam üretimi edimlerinde özsel olarak yer alırlar. Güçleri ve tarih ve siyaset alanlarındaki sonuçları, bilgiyle bağlarından ileri gelir. Bu nedenle fotografik imge, Benjamin'in tarih kuramının maddeciliğinin bir alegorisini oluşturabilmektedir. İşlevi imgeler



Benjamin'in pasaport fotoğrafı.
Adorno-Archiv Koleksiyonu, Frankfurts am Main.

retmek olduğu ölçüde fotoğraf makinesininin ürettiği tarihyazımı, tarihsel anlama yetisini hem üreten hem de yeniden yapılandıran fotografik yapıların inşa edilmesini içerir. Benjamin, *Tezler*'in msveddelerinde, tarihi imgesel ve metinsel olarak anlayarak fotografinin alıntısal yapısıyla ilintilendiren bir pasajda, bunu dile getirir:

Eğer tarihi bir metin olarak değerlendirmek istiyorsak, o zaman yakınlarda bir yazarın edebi metinler hakkında söylediği şey ona da uygulanabilir. Geçmiş, kendi içinde, ışığa duyarlı bir levha tarafından yakalanmış imgelerle karşılaştırılabilir imgeler biriktirmiştir. "İmgenin bütün ayrıntılarıyla ışığa gelebilmesini sağlayacak kadar güçlü tab ediciler/geliştiriciler yalnızca geleceğin elinde bulunmaktadır. Marivaux'da ya da Rousseau'da gizli bir anlamı açığa çıkaran pek çok sayfa vardır ve dönemin okurları bunları tam olarak çözememiştir." Tarihsel yöntem filolojik bir yöntemdir; temeli de hayat kitabıdır. "Asla yazılmamış olanı okumak" der Hoffmansthal. Burada düşünülmesi gereken okur, hakiki tarihçidir (GS 1: 1238).⁶⁹

XXI.

MADDE. — Maddenin tarihselliği, belleğe ya da belleğin deneyimlenmesine ilişkin bir nitelendirmeden ibaret olamaz: belleğin ve deneyimin tarihsel olarak belirlenmiş olduklarını söylemek yetmez. Bu iki szk ve kavramın tarihselliği dönüşümlerini de içermelidir. İşte bu yüzden Benjamin'in Baudelaire denemesi, başka pek çok şeyin yanı sıra, bize belleğin tarihinin Bergson'dan Proust'a, Freud'a ve Baudelaire'e uzanan bir soykütüğünü vermekle kalmaz. Benjamin'de her ne tarih varsa, öncelikle ardışıklığa ya da nedenselliğe ait olmayan bir tarihtir. Hatta diyebiliriz ki, Benjamin'deki en zor ve gizemli pasajların bazıları, tarihsel değişim fenomenini betimleme girişimiyle ilgilidir. Bu gibi girişimlerden biri Baudelaire denemesinin başında gerçekleşir. Orada, lirik şiirin gitgide olumsuz bir biçimde alımlanmasını deneyimin yapısındaki bir değişiklikle izah etmeye çalışan bir pasajda, Benjamin şunu yazar:

Eğer koşullar lirik şiiri olumlu biçimde alımlamaya uygun değilse, lirik şiirin, okurlarının deneyimiyle yalnızca nadir durumlarda ilişkide oldu-

ğunu varsaymak akla yakındır. Bunun nedeni okurun deneyiminin yapı-
sındaki bir değişiklik olabilir. Böyle bir gelişme tasvip edilse bile, tam ola-
rak hangi bakımdan değişim olduğunu söylemek zor olabilir. Bu durumda
yanıt için felsefeye dönülür ve bu da bizi tuhaf bir durumla karşı karşıya
bırakır. Felsefe, geçtiğimiz yüzyılın sonundan bu yana, uygarlaşmış kitle-
lerin tektipleştirilmiş ve doğallıktan uzaklaşmış yaşamında kendini açığa
vuran deneyimin karşıtı olarak "hakiki" deneyimi ele geçirme yönünde bir
dizi girişimde bulundu. Bu çabaları "yaşam felsefesi" başlığı altında sınıf-
landırmak âdettendir... Bu literatürün tepesinde Bergson'un anıtsal erken
dönem yapıtı *Madde ve Bellek* vardır. Bu yapıtta ampirik araştırmayla bağ
diğerlerine göre daha çok korunur. Yapıtın başlığı belleğin yapısını felsefi
deneyim örüntüsü açısından belirleyici nitelikte gördüğünü düşündürür.
Deneyim gerçekten de bir gelenek meselesidir – hem kolektif varoluşta
hem de özel yaşamda. Bellekte sıkı sıkıya demirlemiş olguların ürünü ol-
maktan ziyade, bellekte birikmiş ve sıklıkla bilinçsiz olan verilerin yön-
deşmesidir. Ancak Bergson'un belleğe herhangi bir özgül tarihsellik yafta-
sı yapıştırmak gibi bir niyeti hiç yoktur. Tersine, belleğin herhangi bir bi-
çimde tarihsel olarak belirlenmesini reddeder. Böylelikle, Bergson, kendi
felsefesinin evriminin kökenindeki deneyimden, daha doğrusu ona bir tep-
ki olarak ortaya çıkmış olan felsefesinin nedeni olan deneyimden uzak
durmayı başarır. Çağ, büyük ölçekte endüstriyalizmin konukseverlikten
uzak, kör edici çağıydı. Göz, bu deneyime kapıları kapatarak, onu tamam-
layıcı nitelikte, adeta onun kendiliğinden art-imagesi formuna bürünen bir
deneyimi algılar. Bergson'un felsefesi bu art-imgenin ayrıntılarını verme
ve onu kalıcı bir kayıt olarak sabitleme girişimini temsil eder. Böylelikle,
dolaylı olarak, Baudelaire'in gözlerine çarpılmamış versiyonuyla okur fi-
guründe kendini sunmuş olan deneyimin bir ipucunu sağlar (CB 110-11/GS
1: 608-9).

Benjamin, deneyimin yapısında olmuş olabilecek bir değişimi açık-
lama isteğiyle, bir "yaşam felsefesi" formüle etme felsefi çabasına,
özellikle Bergson'un yaşamı bellek üzerinden tanımlama çabasına
doğru döner. Bergson'un bellek anlayışından Baudelaire'in tarih
poetikasına giden harekette tarih figürünü fotografik terimlerle be-
timleyerek, Bergson'un felsefesi ile Baudelaire'in okuru arasındaki
harekette beliriveren tarih görüşünün bir fotoğrafı aygıtının ilkele-
rine uyduğunu öne sürer.⁷⁰ Bu aygıt, tarihin Bergson'un felsefesin-
de bıraktığı izleri, tam da onun bu izlerin üstesinden gelmek için
yaptığı hamlede açığa çıkarır. "Körleştiren çağ" Bergson'u tarihin
tarihsel boyutuna gözlerini kapamaya zorlar. Ancak, Bergson dene-
yimi doğrudan doğruya deneyimlemiyorsa da, bu deneyimlememe

(*nonexperience*), bu "körleştiren çağ"da deneyim için olanaklı olanın ne olduğunu bilmemizi sağlar. Deneyim, bundan böyle, deneyimin kendisinden kopmuşluğu demektir. Bergson gözlerini kapayarak deneyime kalan tek olanaklı deneyimi fotografik bir biçimde saptar: deneyimlemememizin deneyimi, körleştirici bir deneyime kör olmamızın deneyimsizliği (*nonexperience*). Elissa Marder'in belirttiği gibi, "(Bergson) tarihin kör edici parıltısına gözlerini kapattığı için, kapalı gözleri fotografik bir örtücü/obtüratör rolü oynar: kaydedilen görüntü asla doğrudan görülmüş olmasa da, silinmiş görüntüyü muhafaza eder ve (negatif olarak) kaydedilmesini sağlar" ("Flat Death", 138). Öyleyse, tam da kendi kendisinin bir art-imgesini ürettiği anda bizi körleştiren bu çağ, Bergson'un gözlerini kapattığında deneyimlediği şeyi imlemekten çok –gerçi bunu da yapar– yüz çevirdiği şey ile gördüğü şey arasındaki ilişkiyi imler. İşte görme ile körlük arasındaki bu gidip gelmede, "kendiliğinden art-ime" –hem Bergson'un gözlerinin, hem de gördüğü ve görmediği deneyimlerin art-imgesi– görülür hale gelir –ama görülecek bir şeyden ziyade okunacak bir şey olarak. Bu art-ime, Benjamin'in başka bir yerde öne sürdüğü gibi, "insan duyu algısının örgütlenme biçiminin –yani gerçekleştiği ortamın– yalnızca doğal olarak değil aynı zamanda tarihsel olarak koşullandığını" işaret etse de (*I 222/GS 1: 478*), böylesi bir tarihsel belirlenimin nasıl işlediğini bize söylemez: zira belirlenim tarihsel nedenselliği ima eder, oysa bu pasajda tarih hiçbirinden yalıtılamayacak birçok nedensellikten oluşan karmaşık ve istikrarsız bir ağ olarak tezahür eder. Yine de bu tür bir belirlenimin izleri, okuması ne kadar zor da olsa, Benjamin'in Bergson irdelemesini fotoğraf dili çerçevesinde sürdürmesinde okunabilirler. Öyleyse bu pasaj, dikkatimizi Bergson'un düşüncesinin fotografik boyutuna çekerek, bize en azından iki şey söylemektedir: (1) belleğin ve deneyimin, herhangi bir tikel bağlamın yani "herhangi bir tarihsel yaftanın" öncesinde ve dışında sorgulanması bir tür körlük ise, bu körlük modernitenin yapısına aittir; ve (2) Bergson'un felsefesi bu yapıya ait ise, bu felsefenin içinden geçerek evrildiği, "daha doğrusu ona bir tepki olarak ortaya çıktığı" çağın izleri, yine bu felsefenin fotoğrafı diline başvurulmasında okunabilirler. Bu iki tez erken dönem Bergson'u sil baştan yeniden okumanın protokolünü sağlar.

Bu yeniden okumanın dikkat edeceği şey, Bergson'un tam da gözlerini kapattığı çağla akraba olduğunun, algı ve belleğin doğası hakkındaki düşünceleri tarafından fotografik olarak doğrulanması olacaktır. Bergson'un fotografik dile başvurması, felsefi metinlerinin tarihsel fizyonomisinin asli bir kısmıdır; bu hem açıktan açığa fotografi irdelemelerinde, hem de algı, bellek ve temsil arasındaki ilişkilere yönelik genel sorgulamalarında okunabilmektedir.⁷¹ Örneğin Bergson *Yaratıcı Evrim*'de fotografiyi hem zihnin hem de dilin işlemleriyle ilişkilendirir. Bu "zihinsel fotoğraf" (*Matter and Memory*, 87) içinde yazılı olan hareketi vurgulayarak, yani fotografi ve sinema arasındaki soy ilişkisini öne sürerek, şunu yazar:

Geçmekte olan gerçekliğin sanki birer enstantanesini alıyor gibiyiz. Ve bu enstantaneler bu gerçekliğe özgü olduklarına göre, onları bilgi aygıtının arkasında yer alan, soyut, tekbiçimli ve görünmez bir oluş üzerinde sıraya dizerek bu oluşta karakteristik olanı taklit edebiliriz. Algılama, zekâ ve dil genel olarak bu biçimde işler. Oluşu ister düşünelim, ister ifade edelim, ister algılayalım, yaptığımız içimizde bir tür sinematograf çalıştırmaktan başka bir şey değildir... *Sıradan bilgimizin mekânizması sinematografik türdendir* (*Creative Evolution*, 322).

Madde ve Bellek'te açıkladığı gibi, fotografik algının –ve bu algının algılayacağı dünyanın– gerçekte ne olduklarını henüz tam olarak değerlendirmiş değiliz:

Bizi meşgul eden sorunun tüm zorluğu şundan ileri gelir: bizim imgelemimizde algı, şeylerin algı organı adı verilen şu özel algı aygıtı tarafından sabit bir noktadan alınmış bir tür fotografik manzarasıdır – daha sonra bilinmez bir kimyasal ve psişik işlem süreciyle geliştirilecek bir fotoğraf. Ama fotoğrafın –eğer ortada bir fotoğraf varsa– daha şimdiden çekilmiş ve şeylerin ta kalbinde ve uzayın tüm noktalarında daha şimdiden geliştirilmiş olduğu apaçık ortada değil mi? Hiçbir metafizik, hatta hiçbir fizik bu sonuçtan kaçamaz (*Matter and Memory*, 38).

Fotoğraflanan, herhangi bir fotoğraf makinesinin çalışmasından bile önce fotoğraf olarak vardır demek, algı ve bellek fotografinde başlar demektir. Gerçekten de Bergson'a göre kökeni fotografinde olmayan hiçbir psişik süreç yoktur. Fotografi algıdan eski olduğu içindir ki Bergson yine *Yaratıcı Evrim*'de şunu söyleyebilmektedir: düşüncenin var olduğu andan başlayarak fotografi de vardır – bu, bildiğimiz anlamda fotografin önceki bir fotografi bile olsa:

Platon'dan Plotinus'a, Aristoteles'ten (hatta bir ölçüde Stoacılar'dan da) geçerek gelişmiş olan öğretinin başlıca yasalarında, arızı, olumsal hiçbir şey, onlara felsefi bir kuruntu gözüyle bakmayı gerektiren hiçbir şey yoktur. Bu yasalar, evrensel oluşa, akışından belli aralıklarla alınmış enstantaneler yordamıyla bakıldığında, sistematik bir zihnin ortaya çıktığı yönündeki vizyona işaret ederler. Öyle ki, bugün bile, düşüncemizin sinematografik içgüdüüne ne kadar güveniyorsak tam o kadar Grek tarzında felsefe yapmak ve onların bu ya da şu genel vargılarına –bilmesek bile– yeniden varmak durumundayız (*Creative Evolution*, 342-43).⁷²

Bergson'un, kendi döneminin teknik ortamlarından ve özellikle fotoğrafı ve film'den alınma benzetme ve eğretilmelere tekrar tekrar dönmesi, bizzat kendi felsefesinin filmsel algılama ilkelerine göre işlemedir. O bir fotoğraf makinesi gibi, bellek ile deneyim arasındaki ilişkilerin daimi kayıtları olarak görüntüleri yakalamaya ve sabitlemeye çalışır (nitekim *Madde ve Bellek*'in dördüncü bölümünün başlığı "Görüntülerin Sınırlanması ve Sabitlenmesi"dir). Bergson'a göre meseleyi karmaşıklaştıran, sabitlemeye çalışıldığı dünyanın –baştan aşağı görüntülerden oluşmuş bir dünyanın (*Matter and Memory*, 18, 26)– kendi durmak bilmez yitip gidişinden başka hiçbir sabitliği olmamasıdır. Bu kayboluş hareketi, bu durmak bilmeyen dönüşüm ele geçirilememektedir. "Temsil sürecine mutlak olarak yabancı kalır" (339). "Zihninizi o duyuma yoğunlaştırın" der, "görüntünün tastamam orada ama uçucu olduğunu, tam da motor etkinlik ana hatlarını belirlemeye çalışıldığı anda kaybolan bir fantazma olduğunu hissedeceksiniz" (86-87). Ne zaman bir anıyı kurtarmaya çalışsak, tarihimizin bir dönemini bir görüntü formunda çağırmaya çalışsak –Bergson'un "bir ayarlama çalışması, fotoğraf makinesinin odaklanması gibi bir şey" diye betimlediği bir etkinliktir bu (133-34)– kendisine döndüğümüz geçmiş "firari" kalır (83). Bergson'da, dünyaya ilişkin hiçbir fikir, bellek, olay ya da duyuyu yoktur ki, bizi bırakıp gitmesin. Anılar zaman zaman "aralıklarla parıldarlar", ama "istemli belleğin en küçük hareketinde kaybolurlar". Anıyı kurtarma çabasının kendisi "görüntünün kalanını bilincimizden dışarı sürer gibidir" (87). Bu nedenle, bir anının parıltısı, yeniden belirildiğinde, "esrarlı zuhur edişini özel nedenlerle açıklamak gereken bir hayalet (bir tür art-imge) etkisi yapar üzerimizde" (145). Yine bu nedenle, fotografik dile ne kadar yaslanırsa

yaslansınlar, Bergson'un metinleri aynı zamanda fotografik algının bir eleştirisini de içerirler: ne fotoğrafı ne de algı bize kameranın ya da gözün önündeki şeyi verebilir. Yalnızca fragmanlar sunabilirler ve onları "uç uca eklese" bile "bütünün yeniden inşasına başlamış bile olmayız, tıpkı bir nesnenin fotoğraflarını bin farklı açıdan çoğaltarak nesneyi yeniden üretemeyeceğimiz gibi" (*Creative Evolution*, 36).⁷³ "Bütün ayrıntıları ve hatta duygusal renkleriyle birlikte aynen olmuş oldukları gibi yeniden üretilen geçmiş görüntüler", der Bergson *Madde ve Bellek*'te, "boş hayallere ya da düşlere ait görüntülerdir" (*Matter and Memory*, 106).

Bergson da fotoğrafı eleştirisini, daha önce Baudelaire'in yaptığı gibi, fotoğraf makinesinin teknik yetkinliğinin teşvik ettiği bir inanç –burada boş hayal ya da düş– etrafında yoğunlaştırır: fotoğrafının bize dünyanın tam bir röprodüksiyonunu, bir kişiyi, bir nesne ya da olayı verebileceği inancı. Oysa Baudelaire ve Bergson'a göre, fotografik görüntü, yalnızca zaten fotoğraf olan bir şeyi tercüme edebilir ya da resmedebilir. Tüm fotoğraflar gibi, temsil etmeye çalıştığı şeyi yoğunlaştırarak ve hareketsizleştirerek yeniden üretebilir. Hem madde, hem bellek, hem nesne, hem de temsil olarak, görüntü "sonsuzca seyrelmiş bir varoluşun muazzam sürelerini daha yoğun bir yaşamın birkaç adet daha farklılaşmış anları" halinde yoğunlaştırır ve böylece "çok uzun bir tarihi" kısaltır. Dolayısıyla, fotografik algı etkinliğinde yakalanan şey, fotoğraflanan ya da görüntülenen şey değil, "algının kendisini aşan bir şey"dir (*Matter and Memory*, 208). Koruyacağı varsayılan anı gibi, fotografik bir görüntü –ve uzun vadede Bergson'a göre görüntünün başka bir türü yoktur– "burada bulunmayan bir nesnenin temsidir" (236). Fotoğrafi bize geçmişini vermese de, algının artık burada olmayanla ilişki içinde, genel olarak belleğin yapısıyla ilişkili olarak düşünülmesi gerektiğini söyler bize. Bunu söylemek, algının yalnızca geri çekilmeye başladığı zaman, görülenin artık görülemediği zaman başladığını söylemektir. Proust'un –Bergson'un kayın-kuzeni– sözcükleriyle: "Fotoğraf, gerçeğin bir kopyası olmaktan çıkıp bize artık mevcut olmayan şeyleri gösterdiğinde, yoksun olduğu haysiyeti bir ölçüde kazanmış oluyor" (*Recherche du temps perdu*, 2: 123/ *Çiçek Açmış Genç Kızın Gölgesinde*, 302).

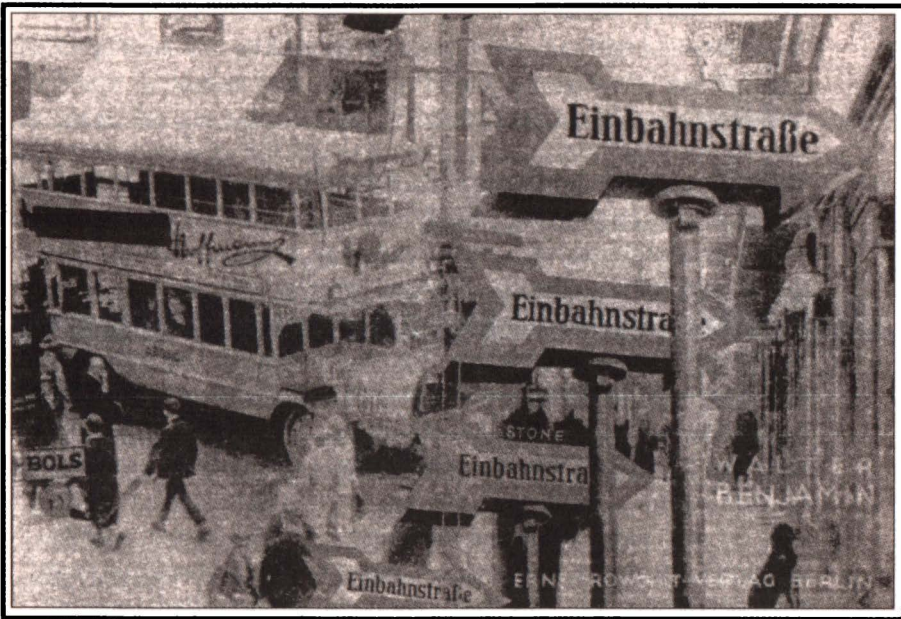
XXII.

YANSIMALAR.—Bergson'da fotografi ile algının birbirine benzer olması, algının gerçekliği yakalamak için fotoğraf makinesi gibi işlemesinden çok, fotoğraf makinesi gibi işleyerek gerçekliği yakalayamamasındandır. Fotografi ile algı neyi algılayamıyorlarsa, ilkesel nedenlerden dolayı algılayamazlar. Yani algılamamaları, fotografi ve algı olmalarındandır. Fotografiyi algı terimlerinde, algıyı fotografi terimlerinde yeniden formüle eden Bergson, her ikisini de henüz yeterince tanınmayan bir şeye maruz bırakır ve o şey yönünde bükür. Böylece metinlerinde fotografi ile algıya dokunmakla kalmayan, onlarla ilişkisi olan tüm kavramları başkalaştıran bir şey olur: bellek, görüntü/imge, temsil, zaman, mekân... Bergson'un fotografi eleştirisi, bir algılama modeli olarak fotoğrafının terk edilmesi için bir sebep olmuyorsa, bunun nedeni fotoğrafının –"madde ve bellek"in bir başka adı– algı, bellek ve temsil arasında, bu sözcüklerin ve kavramların koşullarını ve çizgilerini çizen bir eklemleme ilkesi olmasıdır.

Örneğin *Madde ve Bellek*'te, fotografi gibi algının da bir ışık ve temsil meselesi olduğu söylenir bize:

Bir ışık ışını bir ortamdan bir başkasına geçtiğinde, onu genellikle bir yön değişikliğiyle kat eder. Ama bu iki ortam sırayla öyle bir yoğunluğa sahip olabilir ki, verili bir ışık düşmesi açısından kırınım artık olanaklı olmayabilir. O zaman tam yansıma olur. Işıklı nokta, ışık ışınlarının yollarına devam edemediklerini adeta simgeleyen bir *virtüel* görüntü meydana getirir. Algı da aynı bu türden bir fenomendir... Dolayısıyla algı, engellenmiş kırınımdan doğan yansıma fenomenlerine benzer; bir serap etkisi gibidir (*Matter and Memory*, 37)

Bergson burada "yansıma" (*reflection*) sözcüğünün etimolojik kaynaklarını –özellikle optik yananamlarını– ışık eğretilmesiyle birleştirerek, yansımayı ışığın yansıtıcı yüzeylerden geri fırlatılması süreciyle bağlantılandırır. Betimlediği ışığın kırınımından "tam yansıma"ya geçiş, aynı zamanda ışığı dolaylamanın iki farklı yolu arasındaki geçişi çizer. Gerçi bu iki dolaylama formu, ne kadar farklı



Sasha Stone, Benjamin'in *Einbahnstraße*'si için fotomontaj, 1928.
Suhrkamp Verlag'ın izniyle, Frankfurt am Main.

olurlarsa olsunlar, bir ışık sapması (*deflection*) içerirler – bir görüntünün belirmesinin olanaklılığı için olmazsa olmaz bir sapma. Gerçekten de ışık, yalnızca yolu engellendiği, gidişinden alıkonulduğu zaman bir görüntü ortaya çıkarabilir. Başka deyişle, ışık, ışık olmak için, yani açığa çıkarılmış olmak için, kesintiye uğratılmalıdır. Bergson'un ileri sürdüğü gibi, bu sapma ve kesintiye uğrama âni aynı zamanda genel olarak algının da koşuludur: algı, onu olanaklı kılan ışık gibi, yalnızca kesintiye uğradığı, yoluna devam edemediği ölçüde gerçekleşebilir. Algılamak algılamamak demektir. Bu nedenle algının ışık ışınlarından doğan görüntü daima yalnızca *virtüel*dir. Yine bu nedenle Bergson aynı metinde daha sonra şunu da öne sürecektir: "algı yalnızca doğru bir sanrıdır" (239).

Algı bir "sanrı", bir tür "serap" olarak kalır, çünkü bilgi alanına ait değildir. İşte burada Bergson'un felsefi çabalarının hedefini değerlendirmeye başlayabiliyoruz: *Madde ve Bellek*, "algılamak her

şeyden önce bilmek demektir" inancı etrafında düzenlenmiş bütün bir felsefi geleneğe karşı yazılmıştır (28). Bergson'a göre bu gelenek, algının anlamını ve özelde algının bellekle ilişkisini karartmaktan başka bir işe yaramamıştır. Bergson algının bir yandan "zihnin hareketlerini takip eden ve yollarını aydınlatan bir ışımaya" olarak, diğer yandan da "bilincin içindeki açılmayan bir tomar" (24) olarak betimlenegeldiğini belirtir. Bir ışık ya da yazı gücü olan algı yalnızca "optik sürekliliğin ani kesintisi" ile ortaya çıkar (46). "Sinir sistemimizin halini" (24) bir görüntü ya da resme *tercüme* eder; görme ile yazma arasındaki kesişim yerinde gelip geçen bu resim, algının hem gördüğü hem de aynı zamanda görmediği şeyi betimler. Eğer olup biten, ya da ışığa gelen, hayaletimsi olan ile "gerçek" olan arasında gidip geliyorsa, bunun nedeni her algıya musallat olan bir bellek yapısı olması, yani yaşamını şimdide sürdüren bir geçmişle ilişkisinin var olmasıdır. Algılamak daima algılanandan daha fazla algılamaktır: "Anılarla dolu olmayan bir algı yoktur" (33). "Ne kadar kısa olduğunu varsayarsak varsayalım", der Bergson, "bir algı daima belli bir süreye yayılır ve dolayısıyla bir anlar çokluğunu birinden diğerine uzandıran bir bellek çabası içerir... Aslında bizim için anlık olan hiçbir şey yoktur. Bu adla anılan her şeyde daha şimdiden belleğimizin bir çalışması vardır" (34, 69). Algının bir süresi olması demek, gözün daima hem açık hem de kapalı olması demektir. Algının enstantaneleri anın noktasallığına asla karşılık düşmeyebilir. Öyleyse, daima bir enstantane olan ve asla böyle olmayan algı, bize gerçeğin anlık bir görüşünü değil, Bergson'a göre var olan her ne gerçeklik varsa onu oluşturan resimler, görüntüler ve fotoğraflar verir. Bu resimler geçmişle ilişkilerinin izlerini taşıyabilir, ama geçmişi bize vermezler. "Temsil oradadır", diye açıklar bunu Bergson, "ama daima virtüel olarak – tam da fiilileşebileceği anda nötrale edilmiş olarak... Virtüelden fiiliye bu dönüşümü gerçekleştirmek için, nesneye daha çok ışık tutmak değil, tersine bazı veçhelerini karartmak, büyük kısmını küçültmek gerekirdi; öyle ki geriye kalan, çevresindekiler tarafından bir şey gibi kütulanmış olmak yerine, kendini onlardan bir *resim* olarak ayırabilsin" (36). Burada bir resim üretme süreci bir bastırma ya da unutma sürecine karşılık düşer ki bu Bergson'u şunu söylemeye yöneltir: "*resmetmek anımsamak değildir*" (135). Eğer algının fotoğrafla-

rı – ve burada fotografiyi algının yalnızca bir sonucu olarak değil aynı zamanda koşulu ve ortamı olarak anlamamız gerek – geçmişten yeniden üretilmiyorsa, bunun nedeni Bergsoncu geçmişin asla şimdi olmamış ve olmayacak olmasıdır; çünkü algı ile bellek öylesine sıkı sıkıya iç içe geçmiştir ki, artık onları birbirinden ayırt edemeyiz. Ne biri ne de öteki bir diğerini üretir demek, "hem saf bellek hem de saf algı konusunda cehalete mahkûmuz" demektir (67). *Madde ve Bellek*'in dersi budur: fotoğraflar yalnızca görme ve anımsama kesin anlamda olanaklı olmadığına görür ve anımsarlar. Bergson bu noktayı dikkate değer bir pasajda bir kez daha ortaya koyar. Algı, bellek, temsil ve fotoğraf motiflerini bir araya getiren bu pasaj, Benjamin'e göre Bergson'un bütün felsefi çabasıyla gözlerini kapadığı şeyin art-imgesini çağırıştırır. Oysa Bergson ve felsefesinin gözlerini kapaması, teknolojik yeniden üretilebilirlik çağında algının hakikatini açığa çıkaran bir körlüğü kayda geçirmek içindi:

Her *dikkatli* algı, sözcüğün etimolojik anlamıyla bir *yansıtma* içerir, yani etkin bir biçimde yaratılmış olan ve kalıbını aldığı nesneyle özdeş ya da benzer olan bir imgenin kendi dışımıza yansıtılmasını. Herhangi bir nesneye baktıktan sonra gözlerimizi aniden başka yöne çevirirsek, nesnenin bir "art-imgesini"ni elde ederiz: bu imgenin daha biz bakarken var olduğunu varsaymak durumunda değil miyiz? ... Burada ele aldığımız, nesnenin kendisinden fotoğraflanmış görüntüler ve yalnızca birer yankısı oldukları algının hemen ardından gelen anılardır, doğru. Ama nesneyle özdeş olan bu görüntülerin arkasında, bellekte saklanmış olan ve ona yalnızca benzeyen başka görüntüler vardır ve daha da arkada onunla yalnızca uzaktan alakalı olan başka görüntüler vardır. Bunların hepsi algıyla buluşmaya giderler ve onun tözünden beslenerek mekânda onun yanı başında durabilecek kadar güç ve canlılık edinirler... Fiili algımızı yorumlayabilen her bellek-imge, onun içine öyle derinlemesine nüfuz eder ki, artık neyin algı neyin bellek olduğunu ayırt edemeyiz (102-3).

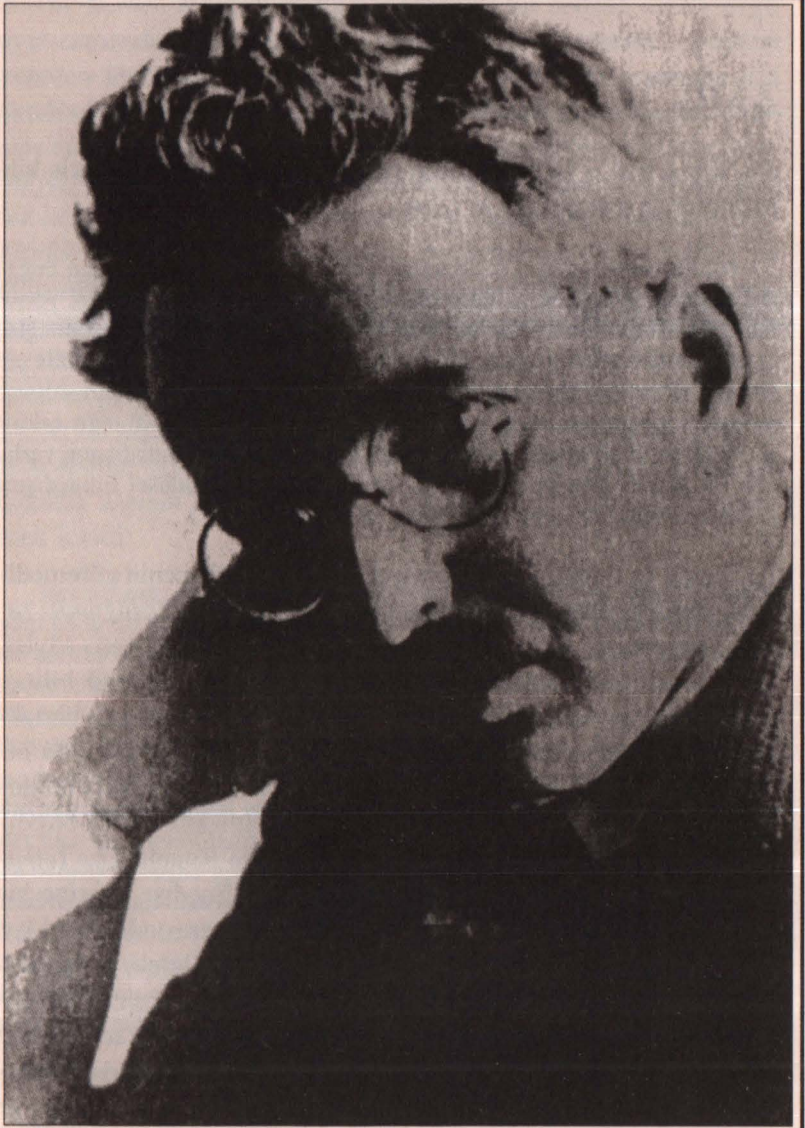
XXIII.

PSİKE'LER. * — Fotoğrafının ortaya çıkışı psikanalizinkiyle birlikte olur. Benjamin şöyle yazar:

Nihayetinde fotoğraf makinesine konuşan doğa, göze konuşan doğadan başkadır – öncelikle, insan bilinciyle şekillenmiş bir mekânın, yerini bilinçdışıyla şekillenmiş bir mekâna bırakması anlamında başka. Örneğin, bir kimsenin insanların nasıl yürüdüğü hakkında genel terimlerde bile olsa bir açıklaması olması olağandır; ama "adım atma" saniyesinin salisesi esnasında konumları nedir, onu bilmediği kesindir. Fotoğrafi, ağır çekim ve büyütme aygıtlarıyla bunu açığa çıkarır. Kişi optik bilinçdışının varlığını ilk olarak fotoğrafı sayesinde keşfeder, tıpkı içgüdüsel bilinçdışını psikanaliz sayesinde keşfettiği gibi (*OWS 243/GS 2: 371*).

Fotoğrafi, ağır çekim ve büyütme aygıtlarıyla, görmenin göremediğini, görmeyi olanaksız kılanı görür. Fotoğraf bize *gördüğümüz* zaman görmemizin göremediği şeyin bilincinde olmadığımızı söyler. Benjamin görme olanağını fotografik olay aracılığıyla "optik bilinçdışı" dediği şeyle, yani görmeyi dolaysız ve burada-şimdi olmaksızın alıkoyan şeyle bağlantılandırarak Freud'u takip eder: o da bilinçdışı ile bilinç arasındaki geçişi çizmeye çalışırken, teknik ortamlardan ve özellikle fotografidan alınma benzetmelere sık sık başvurur (bkz. Rickels, *Aberrations of Mourning* ve Ronell, *The Telephone Book*). Örneğin Freud, "Psikanalizde Bilinçdışı Üzerine bir Not"ta, fotoğrafıyi bilinçli ve bilinçdışı düşünce arasındaki ilişkiye karşılık düşer olarak görür: her fotoğraf tab edilebilmek / geliştirilebilmek için negatif sürecinden geçmek zorunda olduğuna ve negatiflerden yalnızca belli bazıları pozitif geliştirme için seçildiğine göre, fotoğraf bilinçli düşüncenin bilinçdışıyla ilişkisini temsil edebilir. Freud bu analojiyi yalnızca *Rüyaların Yorumu*'nda ve *Musa ve Tektanrıçılık*'ta değil, *Genel Nevroz Kuramı*'nda da geliştirir. Bu so-

* Kökeninde Grek mitolojisinin bir figürü; psikolojinin nesnesini adlandırmak için, benlik, ruh ve zihin gibi kısımların tümünü kastedecek şekilde kullanılan bir sözcük –ç.n.



Charlotte Joel-Heinzelmann, Benjamin,
Adorno-Archiv Koleksiyonu, Frankfurt am Main.

nuncusunda, "birtakım değişiklikler"e ilişkin deneyimimize eşlik eden direnç ve baskıyı irdelediği bir pasajda, şöyle yazar:

Bu değişikliğin bir resmini oluşturmak için şunu varsayalım: her zihinsel süreç ... ilk olarak bilinçdışı bir düzey ya da aşamada başlar ve süreç ancak daha sonra bilinçli aşamaya geçer, tıpkı fotografik bir resmin önce bir negatif olarak başlaması ve ancak bir pozitif olarak şekillendirildikten sonra bir resme dönüşmesi gibi. Ancak, her negatif zorunlu olarak bir pozitif olacak değildir; her bilinçdışı zihin sürecinin bilinçli bir sürece dönüşmesi de zorunlu değildir. Bunu elverişli bir biçimde şöyle ifade edebiliriz: bireysel bir süreç ilk olarak bilinçdışı sistemine aittir ve daha sonra belli koşullarda bilinç sistemine geçebilir (SE 16: 294-95).

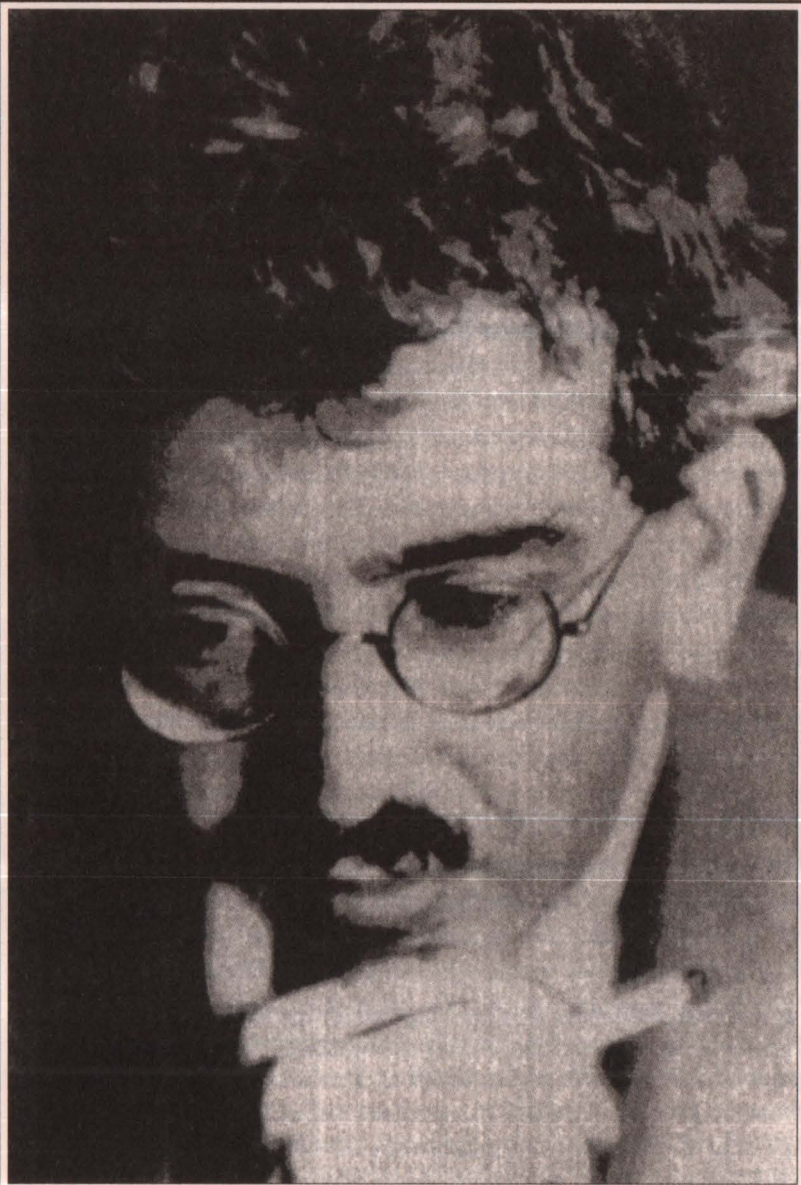
Fotografinin yasaları ile psikanalizin yasaları arasındaki bağ, her ikisinin de bilinçdışı ile bilinç, görünmez ile görünür arasındaki bu geçişin nasıl gerçekleştiği konusunda düşünmeyi gerektiriyor olmasıdır. Hem fotoğrafı hem de psikanaliz bizi bir görüntünün gelip geçtiği süreci, yani bir tehlike anında bilince geldiği zamansal ve retorik süreci düşünmekle yükümlü kılar. Oysa bir görüntünün belirışı –ister *psike*'de ister fotografi– görüntünün bilinçdışının bilinçteki transkripsiyonu olması anlamına gelmez. Benjamin'e göre de Freud'a göre de, ne bilinçdışı olan ne de bilinçli olan birbirinden bağımsız düşünülebilir – aralarında geçiş olamaz, ya da ancak böyle bir geçişi kolaylaştıracak birtakım gidiş gelişler ve patikalar zaten var ise olabilir. Freud'un, *Rüyaların Yorumu*'nun son bölümünde, bilinçdışı bir düşüncenin bilinç-öncesine ve oradan da bilince zorla girmek için nasıl çabaladığını tartıştığı bir yerde açıkladığı gibi: "Burada kastettiğimiz, orijinalin yanı sıra varlığını sürdüren bir transkripsiyon gibi, yeni bir yerde yerleşmiş bir ikinci düşüncenin oluşması değildir; bilince zorla girme mefhumu herhangi bir yer değişikliği fikrinden özenle ayrı tutulmalıdır" (5: 610). Başka deyişle, bilinçdışı, kesin anlamıyla, asla basitçe bilinçdışı değildir, asla basitçe başka bir yerde taşınmayı beklemez. Daha şimdiden bir izler örgüsüdür – asla algılanmamış, anlamları asla şimdide yaşanmamış, asla bilinçli olarak yaşanmamış izler. Bilinçdışı, deneyimimizi asla doğrudan deneyimleyemeyeceğimizi ve her şeyin bir yenden üretimle başladığını söyler bize.⁷⁴

Bu nedenle psişik aygıtın yapısı bir fotoğraf makinesiyle temsil edilebilir, bu nedenle psişik içerik de bir fotoğrafla temsil edilebi-

lir: ışık ile fotoğrafı adını verdiğimiz yazı arasındaki geçiş olmadan hiçbir psişik işlem olamaz. Soru fotoğraf makinesinin ya da fotoğrafın, *psike*'nin yaptığı işin başarılı birer mecazı olup olmadığı, *psike*'nin gerçekten bir tür fotoğraf olup olmadığı değildir; soru bir fotoğrafın ne olduğu ve bir fotoğrafla temsil edilebiliyorsa *psike*'nin ne olduğudur. Zira eğer psişik bir kökeni olmayan bir fotoğraf makinesi ya da fotoğraf olamıyorsa –ki Benjamin ve Freud böyle düşünüyor gibidir– o halde fotoğrafı olmadan, bir yazı ve yeniden üretim süreci olmadan *psike* olmaz. *Psike*'deki her şeyin yazıyla ve yeniden üretimle başladığını söylemek, *psike*'nin fotoğrafıyla başladığını söylemektir. Ancak, eğer *psike* ve fotoğrafı, görüntü üretimine yarayan birer makinaysa, üretilen basitçe bir görüntü değil, kendimizin bir görüntüsü/imgesidir. Ve en çok kendimiz olduğumuz zaman, kendimiz olmayıp bir görüntü ya da fotoğraf olduğumuz zamandır – belki de asla "bakışımızın karşısında" göremeyeceğimiz bir görüntü ya da fotoğraf.⁷⁵ Benjamin'in Proust üzerine 1932 tarihli konuşmasında yazdığı gibi:

Mémoire involontaire'e (istemdişi bellek) dair: onun görüntüleri çağrılmadan gelmekle kalmazlar; onlar, daha ziyade, anımsamadan önce asla görmemiş olduğumuz görüntülerdir. Bu en açık seçik biçimde kendimizin görülebildiği –tıpkı bazı düşlerde olduğu gibi– görüntülerde görülebilir. Kendi kendimizin karşısında, tarihöncesi bir geçmişte bir yerlerde durmuş olduğumuz gibi dururuz, ama asla bakışımızın karşısında durmayız. Ve aslında yaşanmış anın karanlık odasında tab edilmiş görüntüler, görebileceğimiz en önemli görüntülerdir. Diyebiliriz ki, en derin anlarımız, şu sigara paketleri gibi, küçük bir görüntüyle, kendimizin bir fotoğrafıyla donatılmıştır. Ve sık sık duyduğumuz gibi, ölmekte olan ya da ölüm tehlikesi içindeki insanların önünden geçen "bütün yaşam", tam da o ufak görüntülerden oluşmuştur (GS 2: 1064).⁷⁶

Kendimizin bu fotoğrafı yaşanmış deneyimimizi kaydeder ve bu deneyim karşısındaki yokluğumuza işaret eder. Geçmişimizden anımsadıklarımızdan doğan oto-portre, bize olmuş olanın asla şimdide verilemeyeceğini, asla bakışımızın önüne getirilemeyeceğini söyler. Hem görmemizi hem de belleğimizi doğuran fotografik görüntüden önce, ne herhangi bir şey görebiliriz ne de herhangi bir şey anımsayabiliriz.



Germaine Krull, Benjamin Paris'te, 1927.
Gary Smith Koleksiyonu, Berlin.

XXIV.

ŞOKLAR. — Benjamin'in etiyojisinde, deneyimimizi niteleyen şey şoktur. Tikel bir deneyime –bir tehlike ve yoksun kalma deneyimi– bağlı olmakla birlikte, Miriam Hansen'in sözcükleriyle, "genel olarak aura deneyiminin yıkıcı ve yerinden edici etkisini" örnekler ("Benjamin, Cinema, and Experience", 211). Benjamin'e göre, 19. yüzyıl ortasında şok deneyiminin esaslı bir kuvvet gündelik yaşama olarak girişi, insan varoluşunun bütün yapısını dönüştürür. Benjamin bu dönüşüm sürecini "insan duyu aygıtını karmaşık bir eğitim türüne tabi kılan" teknolojilerle özdeşleştirir – bunlara kibrit ve telefonun icadı, bilginin gazete ve reklamlarla teknik olarak nakledilmesi ve trafik ve kalabalık bombardımanına maruz kalmamız dahildir. Diğer yandan, fotoğrafı ve filmi –hızlı kesme, birden fazla kamera açısı, zaman ve mekânda ani değişimler gibi teknikleriyle– şok deneyimini biçimsel bir ilke düzeyine yükselten mecra olarak öne çıkarır: "Değiştirme, araya sokma, sıkıştırma ve benzeri sayısız hareket arasında en büyük sonuçları doğuran" der, "fotoğrafçının 'şaklatması' (*snapping*) olmuştur. Artık bir parmak dokunuşu, bir olayı sınırı olmayan bir zaman süresince sabitlemeye yetmektedir. Fotoğraf makinesi âni adeta ölüm-sonrası bir şoka uğratmıştır" (*I* 174-75/*GS* 1: 630). Benjamin şok deneyimini fotografik olayın içine işlemiş gecikme yapısıyla bağlantılandırmakla, Freud'un deneyimin gizliliğine dair irdelemelerini akla getirir ki, bunlar da fotoğrafı diline başvurarak yazılmışlardır. Örneğin *Musa ve Tektanrıcılık*'ta Freud şunu öne sürer: "En güçlü kompulsif etki, bir çocuğa psişik aygıtının henüz bütünüyle alıcı sayılamayacağı bir zamanda çarpan izlenimlerden doğar. Olgunun kendisi kuşku götürmez; ama öylesine kafa karıştırıcıdır ki, onu daha anlaşılabilir kılmak için, ancak belli bir zaman aralığından sonra tab edilip resme dönüştürülebilen bir fotografik pozlamaya benzetebiliriz" (*SE* 23: 126). Devamında Freud şok deneyiminin gecikmesinin bir yandan söz konusu dönemin uzaklığına, diğer yandan da olayla karşılaştığımız sürece, yani olaya verdiğimiz tepkiye bağlı olduğunu öne sürer.

Freud olayın uzaklığını basitçe çocukluğumuzdaki olayların zamandaki uzaklığına bağlamaz; daha önemlisi, bir olay ile bizim o olayı deneyimlememiz ya da anlamamız arasındaki mesafeye bağlar – bu mesafe bize bir olayı deneyimlememizin, dolaylı yoldan, olaya yönelik dolayımlanmış ve savunmacı bir tepki yoluyla olduğunu söyler. Talebinin büyüklüğüyle bizi felç eden, tehlike olarak tanıdığımız bir olayla karşı karşıya kalınca, tehlikeyi bastırma süreci sayesinde savarız: tehlikenin önü bir şekilde kesilmiş, hızlandırıcı nedeni –olay ve ona eşlik eden algılar ve fikirler– unutulmuştur. Oysa olayın tehlikesi tamamen silinmiş olmayıp talebini yineler ve kendine yeni bir yol açar: semptomatik olarak, olmuş olanın bir imgesi olarak –gitmiş olması gerekenin dönüşü olarak– bizim onayımız ya da anlayışımız olmadan belirir. Bir tehlike ânu ya da bir acil durumun bir semptom ya da imgenin istemdışı belirişine denk düştüğü bu sürece damgasını, "geri dönen malzemenin orijinal ile karşılaştırıldığında maruz bırakılmış olduğu geniş çaplı çarpıtma" vurur (23:127). Benjamin'deki gibi, genel olarak deneyimi –sıklı anlamıyla, bir tehlikenin kat edilmesi, bir tehlikeden geçme anlamında deneyimi⁷⁷– niteleyen şey, kendi kendisinin hiçbir izini saklamamasıdır: deneyim kendini belleğin sersemleyişi olarak deneyimler, deneyimlenmiş olanın deneyimlenmediği bir deneyim olarak. Hem Freud hem de Benjamin'e göre, bilinç belleğin geri çekilmeye başlamasıyla ortalığa çıkar.

İşte burada, geleneksel deneyim ve gönderme modelleri temelinde kurulmamış bir tarihin olanaklılığını saptamaya başlayabiliriz. Aslında şok mefhumu –fotografik olayla çakışan ölüm-sonrası bir şok– anlama yetisinin ve deneyimin ortaya çıkamadığı yerde tarihin ortaya çıkmasını gerektirir:

Tikel izlenimlerdeki şok ânının payı ne kadar büyükse, bilinç de o kadar kesintisiz biçimde uyarılara karşı bir perde olarak hazır bulunmalıdır; o ne kadar başarıyla işlerse, bu izlenimler de *Erfahrung*'a o kadar az girer ve daha ziyade *Erlebnis* kavramını doldururlar. Şok savunmasının kendine özgü başarısı, belki de, bilinçte bir olay için olayın içeriklerinin bütünlüğü pahasına kesin bir nokta tayin etme işlevini yerine getirmesinde görülebilir (I 163/GS 1:615).

Şok deneyimi, yakınlarda Cathy Caruth'un Freud bağlamında ileri sürdüğü gibi "örtüklük (*latency*) olgusu", "artık asla tam olarak bi-

linemeyecek olan bir gerçekliğin unutulmasında değil, deneyimin kendisinde bulunan bünyevi bir örtüklüktedir gibi görünüyor." Şokun tarihsel kudreti, diye devam ediyor Caruth, "sırf deneyimin unutulduktan sonra yinelenmesinde değil, "eğer deneyimleniyorsa yalnızca bu bünyevi unutuşa ve unutuş sayesinde deneyimlenmesindedir" ("Unclaimed Experience", 187). Benjamin şöyle yazar: "yalnızca belirtik ve bilinçli olarak deneyimlenmemiş, öznenin başına bir deneyim (*Erlebnis*) olarak gelmemiş olan, *mémoire involontaire*'in bir bileşeni olabilir" (I 160-61/GS 1: 613). Tarihsel deneyimin gecikmiş ve ölüm-sonrası şokunu açıklayan, paradoksal olarak, bir olayda deneyimlenmemiş olandır. Eğer tarih bu "ölüm-sonrası şoku"nun tarihi olacaksa, yalnızca vuku buluşunda doğrudan algılanmamış ve deneyimlenmemiş olduğu ölçüde gönderimsel (*referential*) olabilir. Benjamin'in başka bir yerde öne sürdüğü gibi, "Diyalektik imge parıldayan imgedir. Nitekim –tanınabilirliğin (*Erkennbarkeit*) şimdi'sinde parıldayan bir imge olarak– geçmişin imgesinin... sabitlenmesi gerekir. Bu yolla ve yalnızca bu yolla gerçekleştirilen kurtarma yalnızca tek bir biçimde kazanılabilir: algı sırasında geri getirilemez biçimde kendini kaybeden şey olarak" (CP 49/GS 1: 682). Benjamin'e göre tarih yalnızca kaybolurken yakalanabilir. Bu nedenle, Proust denemesinde açıkladığı gibi, "anımsayan yazar için" deneyimlenmiş olan değil, "daha ziyade bu anımsamanın örülmesi, Penelopevari bir bellek çalışması ve beraberinde Penelopevari bir unutmama çalışması oynar asıl rolü" (I 202/GS 2: 311; bkz. Jacobs, "Walter Benjamin"). Benjamin'in yalnızca fotoğrafı üzerine yazılarında değil, Berlin'deki çocukluğunun anılarından bir pasajda da sunduğu ders, bizzat fotoğrafının dili ve zamansallığının çerçevesine yerleştirilmiş olan ders budur:

İzlenimlere maruz kaldığımız sürenin bu izlenimlerin belleğimizdeki yazgısı üzerinde hiçbir hükmü olmadığını herkes görebilir. Yirmi dört saat geçirdiğimiz odaları belleğimizde belli belirsiz tutarken, aylar geçirdiğimiz mekânları unutmamıza hiçbir engel yoktur. Dolayısıyla, anımsama tablasında beliren bir imge yoksa, bunun pozlama süresinin fazla olmasına bağlı olmadığı kesindir. Belki de, alışkanlığın alacakaranlığının, gerekli ışığı tabladan yıllar boyunca esirgemesi ve onun bir gün, yabancı kaynaklardan, sanki yanan magnezyum tozundan parlar gibi parıldaması ve şimdi bir enstantanenin odanın imgesini levhaya işlemesi daha sık olur.



Eugène Atget, "Nounains d'Hyères Sokağı."

J. Paul Getty Müzesi Koleksiyonu, Los Angeles, California.

Ama bu nadir görüntülerde merkezde duran hep biz kendimiz oluruz. Ve bu o kadar da gizemli değildir, zira bu tür ani maruz kalma anları aynı zamanda kendimizin yanı başında olduğumuz anlardır ve uyanık, alışık, gündelik kendi'miz etkin ya da edilgin biçimde olmakta olanla iştigal ederken daha derindeki kendi'miz başka bir yerde durur ve, magnezyum tozu tepeciğinin kibritin aleviyle parlaması gibi, şokla sarsılır. Belleğimiz en silinmez imgelerini en derin kendi'mizin şokuna kurban edilmesine borçludur (R 56-57/GS 6: 516)

Zihnin fotoğraf makinesinin flaşı esnasında –kendimizin yanı başında olup artık kendimiz olmadığımız bir anda– belleğin, geçip gitmiş şeyleri hatırlamanın, herhangi bir şey kaydediyorsa, kendi aczini, kendi öz kurban edilişimizi kaydettiğini söyleyen bir deneyimin şokunu deneyimleriz.

XXV.

BENZERLİK.—Fotografinin mekânı kendilik'in kurban edilmesinin mekânıdır demek, bu mekâna her kim ya da ne girerse aynı zamanda her zaman başka bir şeydir demektir. Bu noktayı Benjamin 1934 tarihli *Berlin'de Çocukluk*'unun "Mummerehlen" bölümündeki olağanüstü bir pasajda ortaya koyar. Orada, kendiliği dil ile fotoğrafı arasına yerleştirerek, kendiliğin başkalıkla özsel bir ilişkisi olduğunu öne sürer. Bu başkalıkla –tuhaf bir biçimde, onu bir başkası gibi olmaya iten bir başkalık– ilk olarak dille ilişkisinde karşılaştığını iddia eder. Örneğin, "Muhme" sözcüğünü bilmiyordur ve eski bir çocuk şiirindeki "Muhme Rehlen" figürünü "Mummerehlen" adlı bir "cin"e dönüştürür (GS 4: 260-61). Benjamin, bu tür yanlış anlamaların bir dünyayı çocuktan gizleyebileceğini, ama ona "dünyanın içine giden yolları" da açtığını belirtir. Özellikle de, dünyayla karşılaşmasını karakterize eden dilsel çarpıtmalardır çocuğu dilin içine götüren. Dili dil yapan şeyin çarpıtılabilmek olduğunu keşfeder. Kısa zaman içinde kendini aynı zamanda birer "bulut" olan sözcüklerle sarmalamayı öğrenir.⁷⁸ Anlamadığı sözcükleri çarpıtarak bu sözcükler ile bu dünyayı oluşturan şeyler ve kişiler arasında bir ilişki kurar. Bu gizleme çalışması, di-

ye devam eder Benjamin, yalnızca sözcükleri değil, aynı zamanda dünyayı ve içindeki her şeyi gizler. Daha sonra belirttiği gibi, "çocukluğun bütün çarpıtılmış dünyası" (262) yerini bu gizleme, kılık değiştirme, *mummen* etkinliğinde bulur. Çocuk, sırtına hepsi *mummen* sözcüğü etrafında toplanmış bir dizi bulutsu sözcükten bir pelerin geçirir: onun için *mummen*'den başka bir şey yoktur. Onu başka bir şey gibi olmaya zorlayan budur:

Benzerlikleri tanıma yeteneği, gerçekte, benzeme ve benzer davranma yönündeki o kadim zorlamanın küçücük bir kalıntısından başka bir şey değildir. Sözcüklerin benim üzerimde böyle bir gücü vardı. Benim için terbiye modelleri işi gören sözcükler değil, evlere, mobilyalara, elbiselere benzememi sağlayan sözcükler (261)

Dilin kalbindeki *mummen* hareketi, çocuğun kim ise o olmak için bir başkasına benzer hale gelmesini talep eder. Onu bir şeye –örneğin bir eve, mobilyalara, ya da elbiseye– benzer hale gelmeye zorlayan sözcükler, aynı zamanda ona asla kendisi olamayacağını söylerler. Daha doğrusu, kendi olmak için daima kendinden ayrılması gerektiğini. Yine de asla tanık olamayacağı bir şey vardır, o da kendini bir şey haline gelmiş olarak görmektir. Bu nedenle, diye açıklar Benjamin, çocuk asla kendi öz imgesine benzeyemez: böylesi bir çakışım, öldüğü an olurdu. Ölüm ve kılık değiştirmeye ilişkin bu yasayı, Benjamin on yaşında yaptığı bir fotoğraf stüdyosu ziyaretini betimlerken ortaya koyar. Orada kendi dönüşüm yeteneğinin bir örneğini vermekle kalmaz, neden daima yalnızca bir başkası olarak kendi olabildiğini de açıklar. Ondan bir kendine "benzerlik" (*Ähnlichkeit*) talep edildiğinde kafası karışır, çünkü asla kendi "öz imge"sinde barınmamaktadır. Şöyle yazar:

Fotoğrafçıya gidildiğinde böyle olurdu. Nereye baksam, kendimi paravanalar, minderler, kaidelerle çevrili buluyordum ve bunlar, Hades'in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamış iseler aynı öyle, benim resmimi ele geçirmeyi bekliyordu. Sonunda beni kaba fırça darbeleriyle yapılmış bir Alpler manzarasının önüne getiriyorlardı ve sağ elim, keçi sakalı süslü bir şapkayı havaya kaldırırken, gölgesini tuvalin bulutlarıyla buzullarının üzerine düşürüyordu. Gene de, küçük Alplinin dudaklarını çevreleyen zoraki gülümseme, salon palmyesinin gölgesinde kalan çocuk yüzündeki bakışın yürek burkuculuğu kadar işlemiyor içime. İskemleleri ve

sehpaları, goblenleri ve şövaleleriyle bir yandan *boudoir'a*, bir yandan işkence odasına benzeyen o atölyelerin birinden geliyor palmiye. Başım açık ayakta duruyorum; sol elimdeki devasa sombrero'yu nice provalarla öğrenilmiş bir zarafetle tutuyorum. Sağ el, aşağıya doğru eğilmiş tokmağı ön planda görülen bir bastonla meşgul, bastonun ucu ise bir bahçe masasının üstünden sarkan tavuskuşu tüyü demetinin içinde gizlenmiş. İyice kenarda bir yerde, kapı perdesinin yanında, dar bir korsaj içinde annem put gibi duruyor. Bir terzi mankeni gibi, kadife kostümüne bakmakta; kostüm ise katbekat bordürler, şeritlerle süslü haliyle bir moda dergisinden çıkmışa benziyor. Ama çevremdeki her şeye benzerliğim çehremi bozuyor. Bir yumuşakça nasıl kabuğunda barınırsa ben de on dokuzuncu yüzyılda öyle barınıyordum ve şimdi yüzyıl önümde boş bir kabuk gibi uzanıyor. Kulağıma doğru tutuyorum onu (261).*

Fotoğraf stüdyosuna ilk girdiği andan itibaren, Benjamin kendini terk eder. Nereye baksa –ve ilk ediminin bir göz edimi olması rastlantı değildir– kendisinin fotografik donatılarla çevrelenmiş bir ikizine tanık olur. Bakışı ile ikizi arasındaki bu mesafe pasaj boyunca kendini çeşitli biçimlerde yineler, ama her defasında Benjamin'in kendini bir başka kendi olarak deneyimleyerek kendi olmaktan çıktığı bir ana mim koyar.

Bu kendilik yitiminin verdiği endişeyi, stüdyoyu donatan paravanalar, minderler ve kaidelerin, "Hades'in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamış iseler", onun imgesini "aynı öyle" istediklerine dair önsezisinde kayda geçirir. Bu mobilyalar onun imgesini kendilerine mal etmek istiyorlarsa, belki de kendilerini sunmanın yolunu aradıklarından istiyorlardır. Yalnızca bir fotoğrafta bulunmak için var olan bu mobilyalar ancak bir kendilik kendi imgesine kurban edildiği zaman ne iseler o olabilirler: bir kendiliğin bir fotoğrafa girerek –onlar gibi– bir şeye dönüştüğü, hem de aynı zamanda onların –kendi gibi– bir şeyden fazla bir şeye dönüşmelerini olanaklı kıldığı zaman.⁷⁹ Sırf mobilyaların bu şiddetle bir şeyler istemesi bile bir şey ifade eder: burada mesele, şeylerin kişilere dönüşmesi ve kişilerin şeylere dönüşmesi arasındaki harekettir –yani hem bir şeyin bir başka şey olarak belirmesi, hem de genel

* Son üç cümle hariç şu çeviri kullanıldı: *Berlin'de Çocukluk*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: YKY, 2004, s. 9-10. Son cümlelerin çevirisini değiştirmemizin nedeni "Taşlaşma" başlıklı bölümde daha iyi anlaşılacak. –ç.n.



Walter ve Georg Benjamin, 1902 civarı.
Dr. Günther Anders Koleksiyonu, Viyana.

olarak sunum sorunu. Gerçekten de bu aksesuarlar Benjamin'in imgesini "Hades'in gölgeleri nasıl kurbanlık hayvanın kanına susamış iseler aynı öyle", şehvetle isterler, çünkü orada da mesele bir sunum meselesidir. *Odysseia*'nın 11. kitabında Odysseus Tiresias'la konuşmak için Hades'e gider. Yeraltı dünyasının hayaletleriyle konuşmanın, ancak önce kurbanlık bir hayvanın kanını içmeleri halinde mümkün olacağını –hayaletlerin kendilerini ancak bir başka ölünün kanını içtikten sonra sunabildiklerini– öğrendiğinde, adamlarına birkaç genç kuzu kurban etmelerini emreder. Ölü kuzuların kanını ilk içen Tiresias, Odysseus'a hitaben şöyle der: "Kanın bulunduğu yere girmesine izin verdiği ölülerden herhangi biri seninle konuşacak ve hakikati söyleyecektir" (189). Dolayısıyla, bir görüntüde var oluncaya kadar ölü olan paravanalar ve minderlerin Benjamin'in imgesini böylesine istemelerinin anlamı, (bir imge aracılığıyla) konuşmaya ve özelde hakikati söylemeye çalışmalarıdır. Benjamin başka bir yerde –*Trauerspiel* kitabının "Epistemo-Kritik Önsöz"ünde– hakikati söylemenin anlamını şöyle açıklar: sunmaya sevkedilmek, dilde vuku bulan ve fenomenlerin özünü tabetmeye ya da hakketmeye çalışan bir "sunum ânına" (*darstellende Moment*; *O* 31/GS 1: 211) sevkedilmek.⁸⁰ Stüdyonun mobilyaları, kendilerini bir tür dilde sunmaya sevkedilmiş olduklarından, bir baskı, bir görüntü ya da fotoğraf olmaya yazgılıdır. Hatta Benjamin'in imgesinin peşinde olmakla kendilerini fotografik olarak sunma arzularını dışavurduklarını bile söyleyebiliriz. Bir fotoğrafa ait olmayı dilemekle yaşayan bir başkasının kurban edilmesini arzulamaktadırlar. Bu başkası, fotoğrafa girdiği andan itibaren, onun imgesinin peşinde koşan paravanalardan, minderlerden ve kaide-lerden ayırt edilemeyecektir. Benjamin'e göre, eşyaların hakikati söylemeleri, ancak yaşayan başkasının bir şeye dönüşmüş olduğu ve şeylerin bir tür yaşam edinmiş oldukları anda mümkündür.⁸¹ Ancak o zaman şöyle diyebilirler: "kişiler bize benzer, onlar da birer şey gibidir." Benjamin'e göre, stüdyo donatıları, tıpkı imlenmiş bir içeriği değil yalnızca kendini iletebilen dil gibi (*R* 316/GS 2:142), kendilerini yalnızca donatılar olarak, bir tür baskı ya da fotoğraftaki şeylere değgin birer işaret olarak iletebilirler. Benjamin ampirik âlemin fotografik boyutunu *Trauerspiel* kitabında şu açıklamayla zaten vurgulamıştı: "Hakikat, belirlenimini ampirik olanda bulan

bir niyet değildir; daha ziyade ampirik olanın özünün başlangıçtaki tab edici gücünden ibarettir" (O 36/GS 1: 216). Fotografiye yönelik itilim, der, şeyler dünyasında zaten yazılıdır; fotoğraf levhası üzerine bir baskının yapılması süreci gibi, tarihin hareketini tanımlayan bir başlatıcı yazı kuvvetini tarif eder. Hem Benjamin için hem de fotografinin fantazmagorik dünyasını oluşturan aksesuarlar için, mesele kendilerini teşhir etme olanağıdır, kendilerini "görülme" üzere sunma olanağıdır. Benjamin'in bu olanağa ilişkin endişesini dışavurmasının nedeni, teşhir edilmiş, görüntülenmiş ya da fotoğraflanmış olmayan bir kendiliğin olamamasının yanı sıra, bu şekilde teşhir edilmiş bir kendiliğin bir kendilik olmamasındandır. Bu bir kendilik olarak anlaşılamaz.

Benjamin, genel olarak sunum sorusunu gündeme getirerek, kendiliğin –artık her ne ise– kendini kendilik olarak sunup sunamayacağı, kendi has ortamında belirip beliremeyeceği meselesini ele alır. Kendini olduğu gibi sunmanın, kendi has ortamında belirmenin, nihayetinde kendini sunmamak ya da hiç belirmemek anlamına gelebileceğini, dahası bundan dolayı bir tür tezahür formunun daima zorunlu olduğunu öne sürer. Eğer bir tür kayıp olmaksızın kendiliğin ifşa edilmesi olanaklı değilse, bunun nedeni bir sunumun ya da belirmenin vuku bulabilmesi için, Lacoue-Labarthe'in sözleriyle, "kendini 'sunmak' durumunda olanın *kendini* sunmaması, kendi *olarak* belirmemesi" gereğidir. Bunun yerine, "kendini farklılaştırmalı, kendini yabancılaştırmalı, kendini dışsallaştırmalı, kendini öteye taşımalı, kendini vermeli ('görülme' ve düşünülme üzere, *teorize* edilmek üzere) ve kendini vererek, kendini kaybetmelidir" ("Unpresentable", 143). Başka deyişle, kendiliğin sunumu daima kendiliğin kaybını beraberinde getirir. Benjamin, Tiresias'ın konuşan ve hakikati söyleyen hayaleti gibi, kendiliğin kayboluşunun hakikatini kendinin bir ikizinden bir başkasına bir dizi geçişte söyler – stüdyodaki ikizden küçük Alpliye, Kafka'ya, Kafka'nın annesine, bir yumuşakçaya ve son olarak kabuğuna. Kendiliğinin bu figürleri, herhangi biri kendini ileri sürme şansı bulamadan, durmaksızın eriyip giderler. Yalnızca çabucak başka figürler yerlerine geçsin diye çağrıştırılırlar. Her yeni figür, kendinden öncekinin üstünü kaplayarak onu kırımına uğratmakla kalmaz, Benjamin'den giderek daha çok uzaklaşır. Ancak, kendiliğin böyle birçok yoldan gizlen-

mesi, çocuğu dilin içine götüren dilsel çarpıtmalar gibi, bizi Benjamin kendiliğin daima bir başkası olarak içinden çıktığı sürekli çarpıtma ve yer değiştirmelere daha çok yaklaştırır.

Bu kendilik ikilenmesi, on yaşındaki Benjamin, kardeşi Georg'la birlikte, az sonra bir parçası olacağı Alp manzaralı kaba röprodüksiyona bir tür sungu gibi (o *dargebracht* olduğunu söyler), sunulduğunda, bir kez daha meydana gelir.⁸² Bulutsu sözcüklere sarınmış çocuk gibi dağlı kıyafetine sarınmış halde, etrafa hemen arka plandaki boyanmış bulutlar ve buzla sarılır. Fotoğraf makinesine hazırlanan Alpli bir genç olarak kendini gizler ve sanki kurban edileceği ânı daha şimdiden öncelermiş gibi, Bernd Witte'nin belirttiği gibi, "daha fotoğraf levhasında yakalanmadan bile önce ölümcül bir katılma içine girer" (*Walter Benjamin*, 13). Az sonra bir görüntüye dönüşeceği, az sonra öldürüleceği endişesiyle, çok yakında dönüşeceği şey olarak donakalır: taşlaşmış bir görüntü. Stüdyonun yapay ortamına ne kadar girse o kadar çehresi bozulur, kendi "öz imge"sine o kadar yabancılaşır. Aslında fotoğraf onu bir başkası olarak sunmakla onu bir görüntüdeki bir şeye dönüştürür. Genç dağlıda, basitçe kendisinin bir röprodüksiyonunu değil –zira dağlının kendisi zaten bir tipin röprodüksiyonudur–, onu kendinden daha da uzaklaştıran başka bir şeyi görür. Başka deyişle, kendisinin bir başka ikizini görür, ama bu ikizin kendisi yoktur. Ne var ki, pek yakında bu ikizden bile başka bir şeye dönüşeceği sancılı gülümsemesinden okunabilmektedir. Başka bir yerde açıkladığı gibi, gülümsemeler yalnızca mimetik bir sürecin taşıyıcıları değil, aynı zamanda bir figürden bir başkasına geçişin sinyalleridir. Ne zaman, belli belirsiz bile olsa, selamlaşmak üzere elimizi uzatsak, fizyonomimizdeki bir gülümseme ifadesi "gizli bir anlaşmayı, gülümsememizin yöneldiği kimse gibi olma arzumuzu" ifşa eder (*GS* 6:194). Gülümsememiz, ötekinin unsurlarını kendi üstümüze alma ve onları kendimizin kılma arzumuzu tescil eder. Gülümsediğimiz kimse, diye devam eder Benjamin, bir "Vorbild" (*a.g.y.*) düzeyine yükselir: gelecek diğer kendiliğin bir modeli.⁸³ Benjamin sancılı gülümsemesini "kendi"sinin bir başka çocukluk imgesine yönelttiğinde olan, tam olarak budur.

Bu ikinci imge, özel dinlence ile travma arasında konumlanan bir mekâna aittir. Görüntüdeki çocuk hüznü veren bakışını bu ikir-

cikli mekânda yöneltir Benjamin'e. Benjamin'in görüntülenen çocuğa –yani bu ikinci fotoğrafın sınırları içine kapatılmış cansız figüre– bir bakış atfetmesi, onun aura deneyimi kavrayışı açısından anlaşılmalıdır. Baudelaire hakkındaki çalışmasında yazdığı gibi, "aura deneyimi, insan toplumunda yaygın olan bir tepki biçiminin, insanların cansız olanla ya da doğayla kurdukları ilişkiye aktarılmasına dayanır. Bakılan ya da bakıldığını sanan kişinin gözü açılır (*looks up*) (*den Blick aufschlagen*). Bir görünüşün aurasını deneyimlemek, o görünüşe gözü açılma olanağını bahşetmek demektir" (I 188/GS 1: 646-47). Mesele yine kişiler ile şeyler arasındaki ilişki ya da benzerlik meselesidir (Benjamin'in başka bir yerde alıntıladığı bir pasajda Marx'ın açıkladığı gibi, "pratik anlamda, ben bir nesneye ancak o nesne insanlara insani bir biçimde davradığı zaman insani bir biçimde davranabilirim" (GS 5:277). Ama aynı zamanda, belli bir şeye bakmadan açılarak, Benjamin ile bu başka görüntü arasındaki karşılaşmaya bir uzaklık ve ölüm havası veren bir bakış meselesi de söz konusudur. Nitekim belki de en sancılı olan, Benjamin'in atfının tersten geçerli gibi görünmesidir. Bakışın verildiği kimse, diğerini –bu durumda "Benjamin"– ölümdaki belli bir şeylik niteliğiyle tehdit eder. İkinci görüntü, küçük Alpliyi ölüme yönlendirirken bile –çocuk ve bakışı görüntünün çerçevesi içinde sabit kaldığında bile– kendine ait bir yaşam edinmeye başlar. İnsani ve gayriinsani özelliklerin mübadelesinde bu sürece ait bir şeyler iş başında olsa da, "terimlerin girişikliği ya da geçişikliği hiç de uyumlu ve diyalektik bir bütünlük meydana getirmez."⁸⁴ Hem de yalnızca yazar olan kendilik *Berlin'de Çocukluk* boyunca zaten ikilenmiş olduğu, yani hem yaşamının başında hem de yazma anında, hem çocuk hem de yazar olduğu için değil; ayrıca, bu iki imge birbiriyile karşılaştığında, ikisi de aynı kalmadığı için: İki imge, Benjamin'in başka bir yerde "bir gözetleme formunun anlık ve paradoksal olarak (hangi yönde olduğu önemsiz olmak üzere) bir başkasına dönüşmesi" (C 300/B 425) olarak bahsettiği şeyi deneyimlerler. Aura pozitif bir ışıktaki anlaşıldığında bile –ki her zaman böyle olmaz– öncelikle geri çekilişinde ya da yok edilişinde deneyimlenir. Auranın daima hayaletlerle ve ruhlarla ilgili bir mesele olmasının nedeni budur. Ian Balfour'un belirttiği gibi, "kayboluşunun uçucu anında cansız olana bir tür yaşam bahşedilmiş olmakla kalmaz, bu

hareketin kendisi de öznenin kendi kayboluşunun hayaletini, öznenin bir şey haline gelme ihtimalini ortaya çıkartır" (645).

Burada Benjamin'in gerçekten kaybolmakta olduğu, daha sonraki birkaç cümlesinde, "kendisinin" ikinci fotoğrafının aslında bir başkasının imgesi olduğu ortaya çıktığında doğrulanır: Franz Kafka.⁸⁵ Özyaşamöyküsü metninin yazılmasından iki yıl önce, 1931 tarihli "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"nde, Benjamin beş yaşındaki Kafka'nın bu erken dönem imgesini neredeyse aynı dille zaten betimlemişti.⁸⁶ Tırnak işaretli alıntılama sanatı dediği şeye girişerek (*N 45/GS 5: 572*) Kafka'yla özdeşleşimini aynı anda hem gizler hem de ifşa eder. Ama yine de otoportresinin bir Kafka portresi olduğu ortaya çıkar. Kendisiyle bir metinle (bir alıntıyla) ilişki içinde ve bir başkası (Kafka) olarak karşılaşır: yani her iki durumda da kendi olmayarak. Betimlediği figür hem Kafka'ya hem de Benjamin'e benzer, çünkü Benjamin kendisiyle başkası (Kafka) olarak başkası (küçük Kafka'nın fotoğraflanmış ikizi) figüründe karşılaşır.⁸⁷ Bu tam olarak Benjamin'in kendini yeniden keşfettiğini ya da kendini başkasında tanıdığını söylemek değildir. Daha ziyade, başkasının başkalığını deneyimlemekle, başkalığı başkasında deneyimlemekle, "kendi içinde" kendi tekilliğini sonsuzca yerinden eden ve sınırlayan başkalaşımı deneyimler. Benjamin'in kendiliği bu sahnede sergilenmiş ise, tam da kendi varlığının mahremiyetini kat eden bir dışsallığa uygun olarak konulduğu içindir. Dolayısıyla, Kafka'ya benzer imgeye benzer olmak, artık tözsel bir kimliğe sahip olmak demektir. Öyleyse Benjamin'in bu otoportrede karşılaştığı şey, kendi sonsuz yabancılığıdır. Kendini Kafka'nın imgesine benzetmesi, ona yaklaştırılan şeyin zaten bir reproduksiyon olması –ve böylelikle hem ondan hem de Kafka'dan ayrı olması– anlamına gelir. Bu yüzden, bu imge Benjamin'e ne kadar yaklaşırsa ondan o kadar uzaktır. Bu ikizleştirilmiş hareket, daha en baştan beri birer reproduksiyon olarak oluşturulmuş imgelerde tescil edilebilir. Ama ayrıca bu tür imgelerin kime hitap ettiğiyle ilişkili olarak da okunabilir: ister genç bir dağlının imgesi olsun, ister bu fotografik uzamda tanıklık ettiği birçok ikizden biri, Benjamin zaten bir imgedir.

Her fotoğraf, her otoportre bu yapıya karşılık verir. Bu genel olarak fotoğrafının yapısıdır ve fotoğrafı uzamına girmeye eşlik eden kimlik yitimini tarif eder. Barthes'ın açıkladığı gibi, "fotoğraf



Franz Kafka beş yaşımda, 1888.
Adorno-Archiv Koleksiyonu, Frankfurt am Main.

kendimin bir başkası olarak gelişidir" (*Camera Lucida*, 12). Bu nedenle her fotoğraf ölmüş birinin fotoğrafıdır. Yine bu nedenle buradaki iki figür –ama bunlar gerçekten iki farklı figür mü?– karşılıklı biçimde işleyerek bir "Ben" oluşturmazlar. Bunun yerine, ilişkileri içinde birbirlerini bozarlar. Aslında aralarındaki ilişkidir kimliklerinin geri çekilişini çizen. Ne Kafka ne de Benjamin kendine geri döner, çünkü öteki zaten onun içindedir. Eğer bu cümlelerde bir mimesis öğretisi özetleniyorsa, Benjamin'in Baudelaire şiiri okumasıyla ilişkili olarak öne sürdüğü gibi, "bir tür ölüm mimesisi"dir bu (CB 83/GS 1: 587). Birbirlerine benzerler demek, ikisi de tam olarak hayatta kalmaz demektir. Konuşmaya ve hakikati söylemeye gelen Hades'in gölgeleri gibi, bu iki figürün hayaletleri onları oldukları şey yapan ve oldukları şey olmaktan alıkoyan ölümcül mimesis hakkında konuşmaya gelirler: "En çok benim olan neyse onun adına konuşuyorum: beni ben değil kılan başkalık adına."

XXVI.

TAŞLAŞMA. — Benjamin ile Kafka arasındaki bu alışveriş, ikisini de kendi adına imza atmaktan alıkoyan bu ilişki, Benjamin'in 1934 tarihli Kafka denemesi boyunca da okunabilir. Denemenin sırf başlığı bile –"Franz Kafka: Ölümünün Onuncu Dönüşü Üzerine"–* iki farklı şeye gönderebilir: Benjamin'in, ölümünün yıldönümünde Kafka hakkında yazma çabasına, aynı zamanda Kafka'nın kendisinin kendi ölümünün bu özel dönüşü konusu üzerine yazmak için ölümünden dönmüş olması olasılığına. Bu durumda Kafka, mezarın ötesinden kendi ölümü hakkında yazacaktır, ama ancak ölümünden sonra yazacaktır – daha doğrusu, ancak ölümünün ölümünden sonra. Dolayısıyla, bu denemenin Kafka tarafından Benja-

* Türkçede "Franz Kafka: Ölümünün Onuncu Yıldönümü İçin" başlığıyla yayınlanmış olmasına rağmen, metnin devamı "dönüş" teması üzerinden geliştiği için burada düz çeviriyi tercih ettik. –ç.n.

min adına, ya da ilk olasılığı varsayarak Benjamin tarafından Kafka adına yazılmış olduğu söylenebilir. Öyle görünüyor ki, her iki durumda da, ikisinin de diğeri adına ya da öteki olarak kendi adına imza atmak zorunda olmaları sahneleniyor. Bu zorunluluk denemenin "Potemkin" başlıklı ilk bölümünde de apaçık görülür. Bu bölümde "Benjamin" in daha sonra Kafka'nın bütün gizemli başarısını muştuladığını söylediği küçük bir masal yeniden anlatılır. Hikâyede, Şansölye Potemkin uzun bunalım dönemlerinden birine girip odasına çekilmiştir ve herhangi bir resmi belgeyi değil imzalamayı, kaale almayı bile reddetmektedir. Bu red yüzünden Büyük Katerina çok müşkül durumda kalmış, hükümetin faaliyetleri fiilen felç olmuştur. Şansölyenin sarayının bekleme odasında toplanmış önde gelen devlet adamlarının şikâyetlerini ve sıkıntılarını duyan Şuvalkin adlı önemsiz bir memur, yalnızca imzalanması gereken kâğıtları ona emanet etmeleri şartıyla meselenin icabına bakacağını iddia eder. Kaybedecek bir şeyi olmayan heyet mensupları belgeleri ona verirler, o da kolunun altında bir tomar belgeyle Potemkin'in yatak odasına yollar. Kim olduğunu haber vermeden Potemkin'in karartılmış odasına girdiğinde, onu pijamaları içinde tırnaklarını yer halde bulur. Hikâyenin kalanını Benjamin şöyle anlatır:

Şuvalkin yazı masasına doğru ilerlemiş, tüyü mürekkebe daldırmış, tek kelime bile etmeden Potemkin'in eline tutuşturup en öncelikli evrakı da kucağına koymuş. Potemkin içeri girene dalgın bir bakış attıktan sonra uykudaymış gibi evrakı imzalamış, sonra ikincisini, sonra art arda hepsini birden. Son evrak da imzalandıktan sonra Şuvalkin hiç [oyalanmadan] dosyası koltuğunun altında odadan çıkmış. Elinde zaferle salladığı dosyalarla bekleme odasına girmiş, devlet erkânı ona doğru atılıp kâğıtları elinden kapmış. Soluklarını tutarak evrakın üzerine eğilmişler. Kimsenin ağzından tek kelime çıkmıyormuş, donup kalmışlar. Şuvalkin yine yanlarına yaklaşmış, telaşla şaşkınlıklarının nedenini soruyormuş ki, onun da gözü imzalara takılmış. Bütün belgeler aynı imzayı taşıyormuş: Şuvalkin, Şuvalkin, Şuvalkin... (I III-12/GS I: 409-10; Türkçesi: "Franz Kafka - Ölümünün Onuncu Yıldönümü İçin", çev. Dürrin Tunç, *Cogito* 52, Güz 2007, s. 113-4).

Benjamin'in dediği gibi, bu hikâyenin havasını bulutlandıran gizemin Kafka'nın gizemi olduğunu söylemek, Kafka'nın dünyasının kimsenin asla kendi adına imza atmadığı bir dünya olduğunu söy-

lemektir. Kendi imgesiyle asla örtüşemeyen Benjamin –kendine benzemesi istenildiği zaman kendini bir başkası olarak sunan Benjamin– gibi, Potemkin de hem imzasını talep eden hem de onunla birlikte karşı imza koyan bir başkasının adına imza atar.⁸⁸ Gizlenmenin, çarpıtmanın, yer değiştirmenin ve *mummen*'in bu gizemli dünyası –mekânı fotoğrafıninki gibi "karanlık odalar"dan oluşan (112/410) bu dünya– kimlik ve imza sorunlarını tüm felsefi ve siyasi düzeylerinde ortaya koymaktadır.⁸⁹ Bir imzanın otoritesinin, imzalayan burada yokken, ya da elimizdeki durumda olduğu gibi, imzalayanın (boş bakışları ve transa geçmiş haliyle) ne tam olarak bilinçli ne de kendi kendinin huzurunda olduğu halde, yinelenme ve yeniden üretilme kapasitesine bağlı olduğunu öne sürmektedir; aynı zamanda, bu yeniden üretilebilirliğin, imzayı ne ise o yapan tekillikten koparmak yönünde işlediğini de öne sürer.⁹⁰ Başka deyişle, Potemkin'in imzasının başka bir forma girmek zorundadır, çünkü imzasını çoğaltması ve yeniden üretmesi istenmektedir. "Benjamin'in", yeniden üretimi başkalağa bağlayan açılış masalı, imzanın hem kimliği/özdeşliği hem de farklılığı yapısında içerdiği bir dünyayı betimler – bu dünyada fotoğraflanana hem yeniden üreten hem de başkalaştıran fotoğraf gibi, imza da hem imzalayanın hem de adına belirttiği başkasının kimliğini belirler. Bu başkalağın her imzada yazılı olması, her imzanın aynı zamanda ölümün bir başka adı olması demektir.

Bu nedenle, Kafka da Benjamin de, tıpkı Potemkin gibi, kendini kendi olarak sunamaz: ikisi de diğerinde erimeden gelişemez. Dolayısıyla, başlarken alıntıladığımız *Berlin'de Çocukluk* pasajından hemen sonra gelen cümlelerin daha da başka bir figüre dönmesine şaşırmamalıyız. Benjamin'in ve Kafka'nın fotoğrafları, metinde daha önce açılan ve Benjamin'i "rahmin ortasına" (GS 4: 275) götüren kitaplar gibi, burada anne figürüne götürürler. Anne bu pasaja bir tür hayalet gibi girer: Benjamin'in betimlediği iki görüntünün ikisinde de olmamasına rağmen, civarda dolanır durur. Benjamin'in betimlemesinin eşliğinde konumlanmıştır –"iyice yana doğru, kapı perdesinin yanında"– ve donmuş halde ayakta durur, sanki daha şimdiden fotoğrafın çerçevesi içinde kısıtılmış gibi, daha şimdiden bir şey gibi. Belki beş yaşındaki Kafka'nın görüntüsüne daha yakından bakarak anneyi yakalayan fotoğraf makinesi hakkında bir

fikir edinebiliriz. Kafkanın hüznü veren gözleri fotoğrafçıya ve makinesine doğru değil, dışarıya, görüntüsünün sağına doğru yönelmiştir.⁹¹ Benjamin'in hayal ettiği senaryoda, fotografik mekânın dışında kenarda duran annenin taşlaşmışlığını tescilleyenini, onu gözleyen Kafka'nın bakışı olması olanaklıdır. Kendisine bakını donduran Medusa gibi, Kafka kadife takımına baktığını söylediği anneyi taşlaştırır.⁹² Hatta diyebiliriz ki, onun bakışı annenin şeyimsi hayaletinin görüntüsünü sabitlemeye yarayan bir fotoğraf makinesi gibi işler (Benjamin Kafka hakkındaki 1934 tarihli denemesinin notlarında Rosenzweig'i alıntılararak, "her tinin şeyimsi olması, bir yere ve burada var olma hakkına sahip olması gerektiğini" söyler bize (GS 2: 1198). Zaten Kafka da, Gustav Janouch'la sohbetlerinde, yazılarındaki perspektifi fotoğraf makinesinin perspektifiyle özdeşleştirmişti. Orada şunu ifade eder: "şeyleri zihnimizden atmak için fotoğraflarız." "Benim hikâyelerim" diye devam eder, "gözlerimi kapatmanın bir yoludur" (*Gespräche mit Kafka*, 54). Gözlerinin hareketini fotoğraf makinesinin objektifininkine benzeterek, eserinin fotografik boyutunu ortaya koyar.⁹³ Gerçi Benjamin Kafka'yı fotoğraf makinasının Medusavari bakışıyla özdeşleştirse de, annenin onu tehdit eden şeyle bir benzerlik taşıdığını da öne sürer. Fotografik mekânı sınırlandırmaya yarayacak şekilde perdenin yakınında olması, genel olarak görüntünün olanaklılığının koşuluyla daha da çok ilişkili olması demektir. Anne, görüntülere geçit veren bir tür hayaletimsi aygıt olarak, aslında aynı zamanda bir fotoğraf makinesidir. Rainer Nägele'ye göre "bakışını diken göz ile taşlaşmış nesneyi" bir araya getiren gorgon gibi (*Theater, Theory, Speculation*, 123), annenin mankenimsi bakışı ölümün ve katılığın gözde taşındığını düşündürür (Benjamin'in yazdığı gibi, *die Mutter starr*). Burada annenin bir başka Medusavari figür olarak devreye girmesi, onun aynı zamanda taşlaştıran durak olmasından, devam edecek olan mecazileştirme sürecini olanaklı kılan maddi dayanak olmasındandır. Daha doğrusu, anne hem manken hem de anne olarak, yeniden üretimi olanaklı kılan şeyin bir yeniden üretimidir. Dahası, taşlaşma motifinin etrafında döndüğü eksen, Kafka'yı taşa döndüren bakış, onu yeniden şeye dönüştüren sınırdır. Anne Kafka'nın "bordürler, şeritlerle süslü" ve sanki "bir moda dergisinden çıkmış" gibi görünen takımına bakar; bu ise Kafka'nın kendisinin bir tür

manken olduğunu ifşa eder. Küçük Kafka, Alpli kıyafetini sergileyen Benjamin gibi, kendisini hem anneyle hem de küçük Benjamin'i çevreleyen minder ve paravanalarla özdeşleştiren kadifeyi ve peçeleri teşhir eder.⁹⁴

Kafka da anne de hem bir bakışa maruz kalır hem de bir bakış atarlar; ama bu, bu bakışta herhangi bir bilinçliliğin bulunduğu, ya da bu bakışın herhangi bir basit simetriyle ya da karşılıklılıkla açıklanabilir olduğu anlamına gelmez. Daha ziyade, fotoğraf makinesinin ölümcül gözü, gibi iki figür birbirlerine bakarken tam olarak kendilerine yöneltilmiş olan bakışa karşılık vermezler. Her ne kadar, Benjamin'in Baudelaire denemesinde belirttiği gibi, "bakış yöneldiği kimse tarafından karşılık bulacağı beklentisini taşır"sa da, bu beklenti asla mutlak olarak karşılanmaz. Benjamin bu noktayı fotoğraf makinesi ile fotoğrafı çekilen kişi arasındaki ilişki özgül örneğinde geliştirerek, şunu öne sürer: "dagerotiplerde insanlıkdışı hatta ölümcül gibi hissedilen şey, fotoğraf makinesine yönelmiş bakıştı (bu arada, uzatmalı bir bakıştı bu), zira fotoğraf makinesi bir kişinin resmini bakışına karşılık vermeksizin çeker" (*I* 188/GS 1: 646). Fotoğraf makinesinin bakışıyla –ki bir bakışa sahip olma yeteneğini kaybetmiş, artık bir başkasının bakışıyla buluşamayan Baudelaire'deki bakıştan çok da farklı olmayan bir bakıştır (189/648)– açılan mesafe, bir kez daha, başkasının aurasını deneyimlemenin koşulu olur. Bu mesafe, annenin bakışını Kafka'nın mankene dönüşümünü haber veren takım elbiseye yöneltmesi (ve böylece doğrudan ona bakmaksızın onun kendisine benzerliğini kaydetmesi) ve Kafka'nın bakışının ona ilk başta bir bakış bahşeden Benjamin'den ziyade anneye yöneltilmiş gibi görünmesinde okunabilir. Benjamin'de aura deneyimi daima aynı zamanda auranın bozulması –fotografinin de işin içinde olduğu bir bozulma– deneyimi olduğu ölçüde, bu mesafenin bakışa karşılık verebilen bir bakış ile veremeyen bir bakış arasında, bir kişiye dönüşmekte olan bir şey ile bir şeye dönüşmekte olan bir kişi arasındaki bir ritimde ya da gidip gelmede yazılı olduğunu söyleyebiliriz. Başka deyişle, burada mesele, kendisine başka bir yerden gelen bir bakışa hem karşılık veren hem de vermeyen bir bakış, kişileri ve şeyleri aynı zamanda hem birbirine benzer hem de birbirinden farklı kılan süreci anlamamızın olanaklılığıdır. Burada –en azında bu noktada– bizden beklenen, bir-

birlerine ne kadar yakın görünürse görünsünler, anne ile Kafka arasında, aralarındaki ilişkinin bir tür imzası olarak kalan bir mesafeyi anlamamızdır. Bu mesafe aralarında paylaşılan ve bölüşülen aura deneyiminin gücünün bir ölçüsü haline gelir. Benjamin'in yine Baudelaire denemesinde açıkladığı gibi, "Bakışlar, bakanın yokluğunun üstesinden ne ölçüde geliniyorsa o ölçüde zorlayıcı olabilirler. Yansıtan gözlerde bu yokluk azalmamış olarak kalır. Dolayısıyla bu gözler mesafeye dair hiçbir şey bilmezler" (190/648). Burada Benjamin'in yaptığı gibi, bakan ne kadar burada değilse bakış o kadar zorlayıcıdır demek, en zorlayıcı bakışların ölümlere, en uzaktaki ve en şeyimsi varlıklara ait olduğunu ortaya koymaktır. Bu, aynı zamanda, annenin –Benjamin'in iki fotoğrafında da bütünüyle kenarda olan, resimde olmayan annenin– en ölümcül, en büyüleyici bakışa sahip olduğunu da açıklar. Belki de onun yaklaşabildiği şeyimsilik derecesine yaklaşabilecek bir başka insan figürü yoktur –ve bu yüzden uzun vadede anne tüm temsillerin ortamı haline gelir, ya da imgelerin beşiği. Eğer, Benjamin'in haşhaş defterinde bize söylediği gibi, "annenin özü" "geçmiş bozmak" ise (GS 6: 614), bunun nedeni, annenin, temsilin koşulu olarak, aynı şeyi değil başka bir şeyi yeniden üreten bir yeniden üretim mekânizması olmasıdır: bir imgenin belirişine geçit verir ve bunu yapmakla tarihsel bir olayın aniden ortaya çıkmasına mim koyar. Bizi ilgilendiren geçiş mantığı çerçevesinde, Kafka'nın bakışının gerçekten de hem anne hem de Benjamin tarafından paylaşıldığını kaydettiğimizde, bu sav oldukça çarpıcı bir biçimde pekiştirilmiş olur. Bakış annenin taşlaşmış gözüne ve bedenine yöneltmiş olabilir, ama Benjamin'in daha önce söylemiş olduğu gibi, aynı zamanda Benjamin'e de yöneltilmiştir. Benjamin daha şimdiden bakışın görüş hattındadır: hatta bakış onun içine "çöker". Artık basitçe kendisinin bir ikizi, küçük Alpli ya da küçük Kafka değil, aynı zamanda annedir –hatta belki Kafka'nın annesi. Yani, kendini, Kafka'nın Benjamin'e baktığı ve üzerine yansımalarının izlerini bıraktığı "şeffaf cam" gibi burada duran anneyle özdeşleştirmektedir.⁹⁵

Kafka'nın bakışı ile annenin bakışı arasındaki gidiş gelişin arasına kendini sokması, bu geçişte daha şimdiden işlemekte olan çehresizleşmenin başdöndürücü sarmalını hızlandırmakla kalmaz, şu son üç cümlede kimin konuştuğunu belirlememizi engeller. Bu çeh-



Eugène Atget, "Dükkân, Avenue des Gobelins", 1925.

Mat albümin baskı, 23.0 x 16.7 cm.

J. Paul Getty Müzesi Koleksiyonu, Los Angeles, California.

resizleşme hareketi –geçişteki birbiri içine örülü figürlerin girift çoğulluğuna bağlı olup– burada konuşan sesin Kafka'ya mı yoksa Benjamin'e mi –ya da hatta çıkarım yoluyla hem Kafka'yla hem de Benjamin'le ilintilendirilmiş olan anneye mi– ait olduğunu söylemeyi olanaksız kılar. "Ama çevremdeki her şeye benzerliğim çehremi bozuyor. Bir yumuşakça nasıl kabuğunda barınırsa ben de on dokuzuncu yüzyılın içinde öyle barınıyordum ve şimdi yüzyıl önümde boş bir kabuk gibi uzanıyor. Kulağıma doğru tutuyorum onu." Bu cümlelerin semantik potansiyeli ve anlamlılığı, çeşitli figürler arasındaki karşılaşmaların anlamı gibi, geçirgen konturlarına musallat olmuş tüm o hayaletlerle ilişkili olarak uzanır. Her şeyin birbirine benzediği yerde –örneğin fotoğrafının rastlantısal ve hayaletimsi mekânında– hiçbir şey hiçbir zaman kendisi değildir. Da-ima *Vexierbild*'dir, yani başka bir şeyin resim-bilmecesidir ki, asla kendi öz imgesinde barınmaması bundandır. İşte bu yüzden, pasajın sonunda her kim ya da ne konuşuyorsa, "tıpkı bir yumuşakçanın kabuğunda barındığı gibi on dokuzuncu yüzyılda barınmış"tır.⁹⁶

Ama bunu söylemekle bu analojiyi olanaklı kılanın ne olduğu tam olarak anlaşılmış olmaz. Bu "gibi"nin belirişi, konuşan Ben'i kendi imgesinden ayırsa ve böylece kendiliğin kendinin huzurunda olmamasını işaret etse bile, kabuğundaki yumuşakça basitçe, geçişin sonunda kendinden farklı bir şey olarak belirveren çeşitli figürlerle özdeşleştirilmemelidir. Geçişin bizzat hareketini motive eden çehresizleşme ve taşlaşma süreçlerine bir dizi göndermeyi mühürleyip şifreleyen bu figür aynı zamanda belirişini –ve hatta kayboluşunu– doğuran şeyin tasallutuna da maruzdur ("konuşan"ın kabul ettiği gibi, "şimdi yüzyıl önümde boş bir kabuk gibi uzanıyor"). Başka deyişle, Benjamin'in paragrafı bu figürle bitirmesinin nedeni,* orada birçok yolun kesişmesi, orasının motiflerden örülü koca bir ağdaki ilişkilerin yeri olmasıdır: öznellik, kendilik ile öteki arasındaki ilişki, çehresizleşme, tercüme, taşlaşma, tarihsel bağlam ve ölüm – ki hepsi de kim olduğumuza ilişkin temel soruları "fotografi" dediğimiz şeyle ilişki içinde sorarlar. Kabuğu içindeki yumuşakça figürünün kendisi, kendi yumuşakçası gibi bir şeyi koruyan

* Orijinal metinde paragraf bu figürle bitmiyor aslında, Cadava söz konusu figürün önemini vurgulamak isterken bir dikkatsizlik yapmış. –ç.n.

ve şifreleyen bir kabuk gibidir, yani kabuğun "kendisi" koruduğu şeyle ilintilidir, benzemediği şey gibidir. İçinde kapattığı şey, aynı zamanda, tercüme edilmiş bir halde bile olsa içinde okunabilir. Bu yüzden bu tuhaf figürsüz figür –kabuğu içindeki yumuşakça– bir imgeye benzer. Yumuşakça bütünüyle şekilsiz bir şey olarak, tıpkı sıkı korse içindeki anne gibi, ona çerçeve olarak hizmet edecek, ona şeklini verecek olan kabuğu salgılar. Bu çerçeve-kabuk yaşamın taşlaşması olarak belirir – ölü maddedir, bir şeydir, yumuşakça canlı olduğu sürece büyür. Gerçekten de ağır-çekim bir kamera gibi, yumuşakçanın yaşamının her saniyesini kaydeder.⁹⁷ Mükemmel özyaşamöyküsü formu olarak, yaşayanın taşıdığı sürecin her anını kaydeder, yazar ve basar. Dolayısıyla yumuşakça, kabuğuyla birlikte, yaşam ile ölüm arasındaki geçişliliğin bir tür ritmini tarif eder. Fotoğrafının alanında yaşayan yumuşakça –etrafındaki kabuk bir tür karanlık oda oluşturur– kendi görüntüsüne, kendi sonraki-görüntüsüne dönüştürüldüğü kimyasal sürece katılır. Dolayısıyla, bir yumuşakçanın kabuğunda yaşadığı gibi on dokuzuncu yüzyılda yaşamış olmak, bir fotoğrafı mekânında yaşamış olmaktır: bu mekânda, ışık, karanlık, teknoloji, sermaye, şey, yeniden üretim, dil ve ölüm adı altında nelerin olup bittiğini anlamak şarttır.

Ancak, yumuşakça ile kabuğu aynı zamanda hem bir fotoğraf makinesi, hem bir tab edici, hem de bir fotografik karanlık oda ise –hepsi birlikte "başlangıçtaki tab edici gücünü" mühürlemeye ve vermeye çalışırlar–, görüntünün kesintiye uğradığı bir nokta ya da an vardır. Belli bir noktada, yumuşakçanın yapısının iki mekânı bir fark tarafından kesintiye uğratılır – kabuğun yüzeyi ile yumuşakça arasında beliriveren bu fark, bu iki mekânın artık aynı ortama ait olmadıklarını söyler bize. Yani belli bir noktada, yumuşakça kabuğuna tercüme edilir. Kendi öz imgesinde sunulamayan Benjamin gibi, yumuşakça ile kabuğu, tam da sürdürdükleri ilişki içinde bir-biriyle kıyaslanamaz olurlar. Hem birbirine benzer hem de birbirinden farklı olduklarından, geçiş boyunca belli bir benzerlik kuramını hayata geçirmeye ve uygulamaya çalışan çehresizleşme süreçlerine –indirgenemeseler bile– aittirler; bu benzerlik artık birbirinden ayrı ve farklı iki şey arasındaki benzerlik gibi anlaşılamaz.

Benjamin başka bir yerde bu "Lehre vom Ähnlichen"i (Benzerlik Öğretisi) bir figürün bir başka figürle üst üste bindirilmesiyle

ilişkilendirir. Figürler, daima başka figürlerin tasallutuna maruz oldukları –daima başkasının izlerini taşıdıkları– için, daima hem kendileridirler hem de değildirler. Başka deyişle, bir benzerliğin deneyimi, bir özdeşliği değil bir benzerliği deneyimlediği için, benzerliğin kalbinde bir mesafeye karşılaşır. Yumuşakçanın kabuğuna yapıştığı gibi benzerliğe yapışan bu mesafe ya da simetrisizlik, Benjamin'e göre, benzerliği hem olanaklı hem de olanaksız kılan şeydir. Mesafeye yaptığı vurgu, burada işleyen figürasyon ve disfigürasyon/çehresizleştirme sürecini – yüzlerin verilmesi ve alınması – açıklamayı kolaylaştırmakla kalmaz, anlamamızı istediği şeyi cümleler ve sözcükler düzeyinde icra eden bir yazma yöntemi önerir. Bu benzerlik ve üst üste bindirme kuramına sadık yazı, daha önce gördüğümüz gibi, bir figürden bir başkasına geçen ve bu hareket sürecinde bu başkalaşan figürlerin karakteristiklerini alan bir yazı olacaktır. Benjamin bu noktayı *Passagen-Werk*'teki dikkate değer bir pasajda geliştirir. Bu pasaj, hem kendi yazma pratiğini bir figürün sınırsızca bir başkasıyla ikame edilmesine bağlar, hem de sözcüklerin genel aura deneyimine değinir.⁹⁸ Şöyle yazar:

Haşhaşla birlikte beliren üst üste binme, üstünü kaplama fenomenleri, benzerlik kavramına dahil edilmelidir. Bir yüzün bir başkasına benzediğini söylediğimizde bunun anlamı, birinci yüz ne ise o olmaktan çıkmaksızın bu ikinci yüzdeki birtakım özelliklerin bize birinci yüzde görüldüğüdür. Ama bu şekilde sunulan belirme olanakları herhangi bir ölçüte tabi değildir ve dolayısıyla sınırsızdır. Uyanık bilinç için çok sınırlı bir önemi olan benzerlik kategorisi, haşhaşın dünyasında sınırsız bir önem kazanır. Zira her şey yüzdendir; her şey, tıpkı bir yüzdeki gibi, çizgilerin belirmesini aramayı olanaklı kılacak bir fiziksel mevcudiyet derecesine sahiptir. Bu koşullarda bir cümle (ya da, söylemeye bile gerek yok, bir sözcük) bile bir yüz edinir ve bu yüz onun karşısına konulan cümleye benzer. Böylelikle her hakikat kendi karşısına işaret eder ve kuşku bu durumdan hareketle açıklanabilir. Hakikat yaşayan bir şeye dönüşür; yalnızca ritimde yaşar; cümle ve karşıcümle, ritimde, kendilerini düşünmek için kendilerini yerinden ederler (GS 5: 526).⁹⁹

Bu pasaj, Benjamin'in gönderimde bulunduğu iki fotoğraf arasındaki ilişkide meydana gelen çeşitli çehresizleşme formlarını anlamamızı kolaylaştırmanın yanı sıra, dilin de fotoğrafı gibi bir benzerlik ortamı olduğunu söylüyor. Fotografide olduğu gibi, dilde de

REGISTRO CIVIL DE

DISTRITO DE

Número 85.-

NOMBRE Y APELLIDOS

Walter Dr.
Boschmann

En Port-Bou, provincia de Gerona, a las cuatro y quince

minutos del veintiseis de Septiembre de mil novecientos catorce, ante D. Fernando Pastor de Lata, Jefe municipal, y D. Juan

Boschmann, Secretario, se procede a inscribir la defunción de D. Boschmann Walter Dr., de edad cuarenta y ocho años, natural de Berlin (Alemania), hijo de D.

y de Doña, domiciliado en de nom. pto. de profesión Dr. y de estado Viudo con Dña. Katharina

fallido en Berlin de Alemania, a esta el día veintiseis del actual, a las cuatro y quince minutos, a consecuencia de ⁽¹⁾ la enfermedad cerebral según resulta de su autopsia facultativa y reconocimiento practicado, y su cadáver habrá de recibir sepultura en el Cementerio de esta localidad.

Esta inscripción se practica en virtud de diligencias preventivas de abintestado.

consignándose además ⁽¹⁾ de haber oído testamento de figura habiéndola presenciado como testigos, D. Santiago Lora, y D. Jesús Olivera Lora, mayores de edad y vecinos de esta localidad.

Leída esta acta, se leía con el del Juzgado y la firman el mismo Jefe, los testigos tal de que certifica, etc.



[Signature]
Santiago Lora

[Signature]
Jesús Olivera

tüm şeyler, kişiler, yerler ve deneyimler, birbirine karşılık gelebilirler. Birbirine dönüşebilirler ve nitekim dilin hareketi içine her girişlerinde dönüşürler. Bu hareket yüzlerin verilmesi ve alınmasından oluşur, yani prosopopoeia* hareketine karşılık gelir. İçinde "cümlelerin ve karşıcümlelerin kendilerini düşünmek için kendilerini yerinden ettikleri" ritim gibi, prosopopoeia bir silinme hareketinin adıdır: bu harekette figür –özellikle de, bir yüz ya da maske– belirir ve belirir belirmez çehresizleşme içine geri çekilir.¹⁰⁰ Fotografi- nin bir başka adıdır. Prosopopoeia bize dil deneyiminde yer almayan hiçbir şey, kişi ya da olay olmadığını söyler; böylece, çehresizleşerek, bir parıldama anında ve ele gelmez bir çabuklukla, başka her figüre benzeyebilen figürleri çağrıştırır.

Bu pasaj, Benjamin'in dil ile genel olarak şeyler arasındaki ilişkiyi nasıl deneyimlediğini anlamak için bir formül olarak da okunabilir; bu da bize onun yazılarının dilsel jestine erişme imkânı sağlar – dilinin hareketi öğrenmemizi istediği dersleri bu jestte kaydeder. *Berlin'de Çocukluk* bakımından bu jest, Benjamin'in dilinin hareketini sıklıkla motive eden paronomasia (kelime oyunu) olan ekolali** ile birbirine benzeyen kişiler ve şeylerin yüzleri ve figürleri arasındaki benzerlikte okunabilir. Bu nedenle –ve burada Benjamin'in fotoğraf stüdyosuna geri dönüyoruz– küçük Benjamin'in bir başkası gibi, hatta başkaları gibi olabilme yeteneği, asla kendisi gibi olmaması anlamına gelir. Başka herkesin (ama onlar da kendileri olmadıkları ölçüde herkes) onun gibi olabilmesinin tek nedeni, onun kendisine benzememesidir.¹⁰¹

Benjamin asla kendi imgesine tekabül edemez demek, asla kendi ölümüne tekabül edemez demektir. Bu tekabüliyetsizliği, Benjamin'in bütün fotografik sahnesinin yönelmiş olduğu boş kabuk figüründe okuyabiliriz. Hatta diyebiliriz ki bu boş kabuk pasajın çekirdeğini oluşturur. Bize söylediği şey, çoktan gördüğümüz şeydir: bir ad, bir yüz, ya da bir figür içinde yoğunlaşmış sonsuz ilişkiler, kendisiyle ilişkisi olmayan –ve dolayısıyla ölümün eli değmiş– bir

* Soyut bir nitelik ya da fikrin bir kişi ya da bir canlı gibi temsil edildiği söz sanatı. "Kişileştirme" olarak karşılanabiliyor, ama Cadava burada sözcüğün Grekçe etimolojisindeki "bir yüz edinme" anlamını öne çıkarıyor –y.n.

** Birinin sözlerini mekanik ve anlamsız bir biçimde tekrar etmek. –ç.n.

karmaşaya girerler. Bu nedenle, şu son birkaç satırda konuşan –ve bunu içinde yaşamış olduğu boş kabuğa bakarak yapan– her kim ya da ne ise, çoktan ölüdür, ölümün ötesinden konuşmaktadır. Kabuğunu ancak ölerək terk edebilen yumuşakça gibi, kabuk figüründe mühürlenmiş çeşitli figürler –en başta da, Benjamin, Kafka, anne, ve yumuşakça– burada kayboluşlarıyla karşılaşırılar. Bir tür cenaze anıtıyla baş başa bırakılmış olmamızın anlamı, bu pasajdaki cümlelerin betimledikleri şeyi hayata geçirerek ve hayata geçirdikleri şeyi betimleyerek "Benjamin'in" mezar yazısı haline gelmeleridir. Başka deyişle, *Berlin'de Çocukluk*, kendini, şu anda ölü olan ama yine de konuşan "biri" için bir mezar yazısı olarak sunar. Ancak, daha önce gördüğümüz gibi, ölümün ve yaşamın koşullarını melezleyen bu birisi, asla yalnızca bir değildir.

"Sanat Yapıtı" denemesine göre, "bir nesnenin kabuğundan zorla çıkarılması, aurasının yok edilmesi, belli bir algılamamanın imzasıdır: bu algılamamanın 'dünyanın aynılığı duygusu' öyle bir dereceye varmıştır ki, aynılığı biricik olandan bile yeniden üretim yordamıyla çıkarabilmektedir" (I 223/GS 1: 479-80). O halde boş kabuğun tutulduğu tekil ama labirentimsi kulağın ("onu kulağıma tutuyorum") daha şimdiden şifrelediği bir başka kulakla –yeniden üretilmiş küçük Kafka'nın kulağı– akraba olması rastlantı değildir. Benjamin'in Kafka denemesinin "Çocukluk Fotoğrafı" bölümünde, *Berlin'de Çocukluk*'takinin neredeyse aynısı olan beş yaşındaki Kafka fotoğrafı tasvirinin sonunda, yaşlı bakışla, kabukla, kulakla ve hatta bu defa bir kulak kepçesiyle bile yeniden karşılaşırız. Benjamin'in dediği gibi, Kafka'nın "akıl almaz derecede hüzünlü gözleri egemendir önceden hazırlanmış ve kocaman bir kulak kepçesinin (*Ohrmuschel*) dikkat kesildiği manzaraya" (I 118-19/GS 2: 416). Başka deyişle, boş kabuğu kulağına tutan "Ben" aynı zamanda bir başkasının bir kulak kepçesiyle, yani düz ifadeyle kulak-kabuğuyla (*shell-ear*) dinlemektedir.¹⁰² Onun kulağı aynı zamanda başkasının kulağıdır.¹⁰³ Yine de bu iki kulak asla tamı tamına aynı kulak değildir – birine doğru bir kabuk tutulmuştur, diğeri ise bir kabuk/kepçe gibi oluşmuştur; biri bir kabuğun içini dinler, diğeri daha şimdiden ilkinin dinlediği şey tarafından şekillendirilmiş olarak bir manzarayı dinler; birine doğru yöneltilmiş bir kabuk vardır, diğeri kendisi bir kabuk/kepçe olarak kendini bir manzaraya doğru yöneltir.

"Ben"in bir başkasının kulağıyla –ister Kafka'nın ona ödünç verdiği kulak olsun, ister yazarken kendi kendine ödünç verdiği kulak– dinlediğini söylemek, konuşucunun kendi kendisiyle bir başkası olarak ilişkiye girdiğini söylemektir.

Eğer bu ilişki bir kulağın bir başka kulakla üst üste bindirilmesini gerektiriyorsa, mesele daima bizden önce bizde duyan, daima bizim yerimize imza atan başkasını nasıl dinleyeceğimizdir. Bu nedenle, Benjamin'in "Ben"inin kabuğu tuttuğu kulak, daha sonra *Berlin'de Çocukluk*'ta şu şekilde anlattığı kulaktır: "her şey kulağıma bir yinleme gibi çarpıyor... her ses ve her an bana kendi kendisinin ikizi gibi yaklaşıyordu" (GS 4: 301). Bu kulaktaki hiçbir şey asla kendisi olmadığı için –kulağın ne duyduğunu fotoğraf stüdyosu ziyaretinde keşfetmiştik– Benjamin öyle bir soruyla baş başa kalır ki, "gürültüden korumak için" kapısının önünde asılı duran "perdenin kıvrımları içinde" kalır: "niçin dünyada bir şeyler var? Dünya niçin? Dünyada hiçbir şeyin bana dünyayı düşündürememesine şaşakaldım. Dünyanın yokluğu –bu yokluğa göz kırpar gibi görünen– varlığından hiç de daha sorgulanabilir olmayan bir şey olarak görünürdü bana" (a.g.y.). Benzerlik ile benzemezlik, varlık ile yokluk, görmek ile görmemek arasındaki ritmi düşünmemizi isteyen bu soru, fotoğrafının kalbindeki ritimleri kaydeder. Hatta diyebiliriz ki fotoğrafının benzerlik sorunu ile ilişkisi hakkındaki "Mummerehlen" irdelemesinden çıkacak ders budur. Benjamin kendi öz imgesine asla giremiyorsa 20. yüzyılda 19. yüzyılda ikamet ederek, geçmiş ile şimdi arasında, tıpkı başkalarıyla ilişkileri gibi, kendi kendisiyle çakışmasını engelleyen bir ara bölgede yaşadığı için giremiyordur. Benjamin, *Passagen-Werk*'te, Paris'in –kabuk şeklindeki– pasajlarındaki aynaların başdöndürücü etkilerine değinen ve "bakışların fısıltısı" dediği şeyler arasındaki ilişkileri yöneten ve sınırlayan değişken benzerliklerden söz eden bir pasajda, bu dersi pekiştirir:

Pasajların ikircikliliği üzerine bir görüş: mekânları sihirli bir biçimde uzatan ve yön bulmayı daha zor kılan aynalar bakımından zengin olmaları. Zira bu aynalar dünyası, birçok anlama (*mehrdeutig*), hatta sonsuz sayıda anlama (*unendlich vieldeutig*) sahip olsa da, ikircikli (*zweideutig*) olarak kalır. Göz kırpar – daima bu Bir'dendir, ama asla Hiçbir şey'den değil, bir başka şeyin doğrudan değişen uzaya çıkan ve Hiçlik'in kucağında bunu yapan... Bakış fısıltısı (*Blickwispern*) doldurur pasajları. Hiçbir şey

yoktur ki, önce düz sonra da, en beklemediğiniz anda yandan bakmasın; ama yakından bakarsanız kaybolur. Mekân bu bakışların fısıltısına yankısını ödünç verir. "Benim içimde ne olmuş olabilir?" der, yandan bakarak. Biz tereddüt ederiz. "Evet sahiden ne olmuş olabilir senin içinde" diye usulca geri sorarız ona (GS 5: 672).

XXVII.

ÖLÜM.— Ölüm —hem sözcük hem de olay— kendi kendini fotoğraflayan bir fotoğraftır: gerçekliğin ve gerçekliğin göndergelerinin askıya alınması olarak gerçekleşen bir fotoğraf. Benjamin'in "Zentralpark"ta öne sürdüğü gibi, fotoğraf, tıpkı bir yadigâr gibi, bir deneyimin cesedidir (CP 49/GS 1: 681). Dolayısıyla bir fotoğraf ölüm *olarak* konuşur, tarihe geçenin izi olarak. Ben, fotoğraf, ölüm ile yaşam arasındaki genişletilmiş sınır, ölümüm. Ama fotoğraf, ölüm olarak konuşsa da, ne ölüm olabilir ne de kendisi. Hem ölü hem de diridir ve bize zaman içinde olma olanağını açar.¹⁰⁴

Bu nedenle, fotoğrafı olayı herhangi bir fotoğrafı tarihinden zorunlu olarak öncedir — fotoğrafı tarihe ait değildir, tarihi sunar. Tarihi yazgısına teslim eder. Tarihin hakikatinin bugüne kadar fotografidan başka bir şey olmadığını söyler bize. Ne var ki, fotoğraf — asla kendisi olmayan ve dolayısıyla daima tarihe geçmekte olan şey olarak — bizden bir şimdinin altına gelemeyen şeyin kalıntılarını düşünmemizi ister. Nasıl olur da, yalnızca kayboluşunda beliren bir olay, arkasında tarihi açan bir şey bırakabilir? Nasıl olur da, fotoğraflanmış olan, kendisine ait bir izi koruyabilir ve bir tarihi başlatabilir? Bu sorulardan geçmek, yalnızca fotografiye anlaşılamaz olanı değil, aynı zamanda fotoğrafı fotoğraf yapanı da düşünmek demektir. Bu değerlendirme, tüm fotoğrafı tarihlerinin kalbinde, tarihin pek çok biçimde fotoğrafıyı anlamış olma tehlikesine maruz kalmış olmasıyla ilintili olarak kendini dayatır. Hatta diyebiliriz ki, tarih bir "tarih fotografini"nden ziyade bir "fotoğrafı tarihi"ne doğru yöneldiğinde, fotoğrafı tarihten kaçır. Benjamin'e göre, tarihin vuku bulduğu zaman, bir şeyin geçip giderken şimdileştiği, bir şeyin ölümünde yaşadığı zamandır. "Yaşamak iz bırakmak demektir" (CB 169/GS 5: 53). Tarih fotoğrafıyla birlikte vuku bulur. *Yaşamdan sonra*.

XXVIII.

MEZAR YAZILARI.— Gershom Scholem, Benjamin'le dostluğunu anlattığı anılarını, fotoğrafı, ölüm ve mezarlıklar arasındaki ilişkileri düşündüren, hem de bizzat Benjamin'in ölümüyle ilişkili olarak düşündüren bir hikâyeye sonlandırır. Ne kadar tuhaf ve kederli olursa olsun, hikâye Benjamin'in anısına sadık bir hikâyedir. Yani *onun* anısına tutunur, bellek konusunda ve bellek ile ölüm arasındaki ilişki konusundaki düşünme tarzına tutunur:

Benjamin'in ölümünü 8 Kasım'da, o sırada hâlâ güney Fransa'da bulunan Hannah Arendt'in -21 Ekim 1940 tarihli- kısa bir mektubundan öğrendim. Arendt aylar sonra Port Bou'ya vardığında Benjamin'in mezarını boşuna aramış. "Bulunamıyordu; adı hiçbir yerde yazılı değildi." Ne var ki Frau Gurland, kendi tanıklığına göre, Eylül ayında ona beş yıllığına bir mezar satın almıştı. Hannah Arendt yeri şöyle betimliyordu: "Mezarlık doğrudan Akdeniz'e bakan küçük bir koyun karşısında; taştan oyma setler halinde; tabutlar bu taştan duvarların içine yerleştirilmiş. Bu kesinlikle hayatımda gördüğüm en fantastik ve en güzel yerlerden biri." Yıllar sonra, Hannah Arendt'in görmüş olduğu mezarlıkta, ziyaretçilere, etrafındaki tahta çitin üzerine Benjamin'in adı acemice yazılmış bir mezar gösteriliyordu. Önemdeki fotoğraflar, bütünüyle yalıtık ve asıl gömü yerlerinden tamamen ayrı bir konumda bulunan bu mezarın, arayıp soranların çokluğunu göz önüne alarak kendilerine bahşiş çıkartmak isteyen mezarlık bekçilerinin bir icadı olduğunu açıkça gösteriyor. Orada bulunmuş ziyaretçiler de bana aynı izlenimi edindiklerini söylediler. Yer kuşkusuz güzel, ama mezar düzmece (*Walter Benjamin*, 226).

Benjamin'in gömüldüğü yeri belirleyecek yazıtın, Benjamin'in ölümünü anıtsallaştıracak herhangi bir işaretleyicinin yokluğundan söz ederek, Scholem Benjamin'in bize zaten söylemiş olduğu şeyi açığa çıkarır: ölüm asla bir gönderge olamaz – daima ona gönderimde bulunulsa bile. Benjamin'in bir mezar yazısı olmaması ve belki buna ihtiyacı da olmaması, bu yazıtı yapıtı olarak zaten yazmış olmasındandır. Yapıtının karakteristik özelliği, yas üzerine ısrarlı bir düşünüm –yoksunluğun ve belleğin silinmezcesine kazındığı bir düşünüm– olmasıdır; ama dahası, bu yapıt tam da işaretlenmemiş kaldığı için daha da çok okunaklı olan bir ölümden bize yol-

ladığı prosopopoeiadır. Mezarın ve yazıtlarının ötesinde, Benjamin'in sesi, bizzat yazısı olan mezardan konuşur. Benjamin, ölüm ve yas hakkındaki en kapsamlı incelemesi olan *Trauerspiel* kitabının sonuç bölümüne yaklaştığında, bu yazı mezarını zaten önceden hissetmişti. Benjamin Johann Christian Hallman'ın *Leichreden*'inden (Ceset konuşmaları), varlığımızı ölüm imgeleriyle özdeşleştiren bir pasajı alıntılararak, kendi metninin kendi içinde bir ölüm düşüncesi sarmalamasını sağlar ve böylece yazısını bir yas çalışması kılar – ne kadar şifreli bir biçimde olursa olsun, içinde ve karşısında yazdığı Almanya'yı, sonunda onu intihara sürükleyecek olan Almanya'yı önceden gören bir yas çalışması. Halmann'ın sözcüklerini ödünç alarak şunu yazar:

Eğer, kısmen vebanın tahribatının, kısmen de savaş silahlarının, yalnızca Almanya'mızı değil, aynı zamanda Avrupa'nın neredeyse tamamını sayısız cesetle doldurduğunu düşünürsek, kabul etmeliyiz ki güllerimiz dikenlere, zambaklarımız ısırganlara, cennetlerimiz mezarlıklara, hatta tüm varlığımız bir ölüm imgesine dönüşmüştür. Dolayısıyla, bu genel ölüm tiyatrosunda kendi kâğıttan mezarımı yapmaktan imtina etmemiş olmamın aleyhimde kullanılmayacağını ümit ediyorum (*O* 231/GS 1: 405).

Benjamin'in "kâğıttan mezarı" –benim bir fotoğraf olarak adlandırmak istediğim şey– bize bir şey söylüyorsa ölümü *dikkatle gözlemiz* gerektiğini söylüyor. Ve Benjamin yaşamda zaten deneyimlemiş olduğu şeyi –ölümü– orada, ölümde deneyimlemiştir. Ölümünün –kendi öz tarihini sekteye uğratarak ve bu yolla ona bir son ve bir gelecek vererek– yarattığı şok yapıtının ürkütücü berraklığına karşılık düşer. Ölüm, ceset, çürüme, yıkım, yas, bellek, fotoğrafı – bunlar okumayı öğrenmemiz için Benjamin'in bize bıraktığı sözcüklerdir. Bunlar, onun diğer sözcüklerinin bir sistem halinde örgütlenmesini engelleyen, yazılarının ve okumalarının billurlaşarak salt negatif bir yöntem halinde dondurulmasını engelleyen sözcüklerdir. Birer ışık sözcüğü olarak, yapıtının ölüsünün yakılmasına karşılık düşerler: bu öyle bir ölü yakımıdır ki, burada yapıtın formu –intiharı andıran karakteri–, kendi eleştirisinin alevinde kurban edilerek, en parlak aydınlığına erişir.



Anonim. Benjamin'in son çekilen fotoğrafından büyütülmüş.
Dr. Konrad Scheurmann ve İspanya Port Bou belediyesinin izniyle.

ÖNSÖZ

1. Aktaran Schaaf, *Out of the Shadows*, 65.

2. Genel olarak arşiv ve özel olarak arşivleme ile bellek arasındaki ilişkinin kapsamlı bir çözümlemesi için bkz. Derrida, *Mal d'archive*.

3. Benjamin'in dostu Theodor Adorno, Ernst Bloch'un *Geist der Utopie*'si üzerine yazdığı eleştiri yazısında, düşünce, kavrama/tutma ve fotoğrafı bir araya getirir. Şunu ileri sürer: "düşünce elde tutulan bir el kamerası kullanır" ("The Handle, the Pot, and Early Experience", 216).

4. Benjamin'in fotoğrafı pratiğiyle kurduğu kişisel ilişkiyle ilgili bu tartışmayı Lehning'e borçluyum: "Walter Benjamin and *il0*". Freund'un kitabıyla ilgili Benjamin'in eleştirisi için bkz. *GS* 3:542.

5. Benjamin'in genel tarihi düşüncesi bakımından bu zaptetme yapısının önemi hakkında bkz. Balfour, "Reversal, Quotation (Benjamin's History)", 646.

6. Gerhard Richter'e beni bu pasaja yönlendirdiği için müteşekkirim. Nadar'ın aeronotik fotoğrafının bir irdelemesi için bkz. Rouillé, "*When I Was a Photographer*", 108-12. Ayrıca Nadar'ın özyaşamöyküsündeki kendi anlatısına da bkz. *Quand j'étais photographe*, 75-97.

7. Özellikle bkz. Ronell, *Telephone Book*'daki, "*Differends of Man*", "Support Our Tropes" ve "Trauma TV" bölümleri.

8. Jünger, 1931'de *Der gefährliche Augenblick* (Tehlikeli An) başlığı altında yayımlanmış bir fotoğraf koleksiyonuna giriş olarak yazdığı kısa deneme "Über die Gefahr"da (Tehlike üzerine) şunu belirtir: "icatların tarihi... gitgide baskısı artan bir soruyu, teknolojinin nihai gizli emelinin bir mutlak tehlike mekânı olup olmadığı sorusunu sordurur" (15). Genelde teknoloji ve özelde fotoğrafının değerlendirilmesinin aciliyetini öne sürerek, Benjamin'in teknik ortamların/araçların siyasetine ilişkin çözümlemelerini doğuran tehlikenin adını koyar.

9. Hitler'in *Mein Kampf*'ta ilan ettiği gibi, Nazizm her şeyden önce "kendi dünya görüşünün inşa edilmesi ve uygun biçime sokulması"dır (*Mein Kampf* 1940: 881/*Mein Kampf* 1938: 680). Hatta bu vizyonun yerleştirilmesini güvenceye almak için resmi bir *Weltanschauung* (dünya görüşü) Büro-

su bile kurulmuştu. Faşizm ile modernitenin "dünyayı görüntü olarak fethetme" çabası arasındaki ilişki için bkz. Heidegger, "The Age of the World Picture" (134/*Holzwege*, 92).

10. İster sağda olsun ister solda, teknolojiye, teknik ortamlara, çoğunlukla ilerleme adına başvurmayan hiçbir devrimci söylem ya da durum yoktur (ve Derrida'nın belirtmiş olduğu gibi, "1921'den itibaren Almanya'da birbirine rahatsız edici bir biçimde benzeyen böyle pek çok söylem vardı; Benjamin kendini sık sık ikisinin arasında kalmış buluyordu" ["Force of Law", 991]). Benjamin'in nice yazısının teknolojik olsun ya da olmasın ilerleme retoriğine karşı çıkmış olmasının nedeni budur. Bir devrimi diğerinden ayırt etmenin çoğu zaman zor olmasının nedeni de budur. Jean-Luc Nancy'nin belirttiği gibi "Faşizm ve Nazizm de, Leninizm ve Stalinizm gibi birer devrimdi" ve bunun anlamı şudur: "o halde mesele devrimde devrim yapmaktır... Bu da düşüncede devrim gibi bir şeyi gerektirmektedir" (*Experience of Freedom*, 164; Türkçesi: *Özgürlük Deneyimi*, çev. A. Ufuk Kılıç, İzmir: Ara-lık, s. 200-1. Teknoloji bakımından, bir olayın anlamını burada-şimdi bulunmaktan alıkoyan öngörülemez biçimde dolayımlanmış ilişkileri vurgulayan bir düşünme tarzını gerektirir bu.

11. Bkz. Nancy, *Inoperative Community*, özellikle I. bölüm.

12. Bu formülasyonu Weber'e borçluyum: "The Media and the War", 22.

13. Bu pasaj, Heidegger'in genel olarak teknoloji sorunuyla ilişkisi bağlamında Ronell tarafından *Telephone Book*'ta tartışılmıştır, 197-201. Ayrıca bkz. Dienst, *Still Life in Real Time*, 106-10.

14. Weber, "Mass Mediauras", 88.

15. Barthes *Camera Lucida*'da benzer bir sav ileri sürer, 64-5.

16. Bu savı Derrida'nın *Aporias*'taki ölüm siyaseti irdelemesine borçluyum, 61.

17. Alıntılar sırayla şuralardan: Moholy-Nagy, "Unprecedented Photography", 85, ve Passuth, *Moholy-Nagy*, 328. Moholy-Nagy, fotoğrafı okuryazarlığının önemine değinmek için başka bir yerde "bir Işık Akademisi olmalıdır," der ve şöyle devam eder: "böyle bir akademinin oluşturulmasının gerekçesi, sırf ekonomik terimlerle, ekonomik durumdaki değişime ve kamuya hitap etmenin yeni formlarına –basın fotoğrafları, kitap illüstrasyonları, teatral ışıklandırma, film reklamları ve ışıklı reklam– atıfla bulunabilir; geleceğin getireceği ve kendini ışığın kullanımına dair teorik ve pratik incelemelere vakfedecek böyle bir merkezden doğacak diğer bütün gelişmeler de cabası" ("Light Painting", 343).

IŞIK SÖZCÜKLERİ

1. Bu noktayı, bu tür bir gerçekçiliğin "mantığı"nın – Sartre'in "Qu'est-ce qu' un collaborateur" ve Paul de Man'ın savaş zamanı yazılarında belirttiği biçimiyle – Hamacher tarafından "Journals, Politics"te yapılan çözümlemesiyle karşılaştırınız.

2. Bkz. Lacoue-Labarthe, *Heidegger, Art and Politics*, 62-70. Nasyonal Sosyalizmin siyasal projesi ile estetizm arasındaki ilişkinin yakınlarda yapılmış bir başka çözümlemesi için bkz. Hamacher, "Journals, Politics".

3. Benjamin'in sanat yapıtının statüsünü ve doğasını yeniden düşünmeye yönelik kendi girişimini faşizme karşı mücadele etmenin bir yolu olarak gördüğü bilinmektedir. Bkz. Wolin, *Walter Benjamin*, özellikle 183-98 ve Düttmann, "Tradition and Destruction". Benjamin'in fotoğrafı üzerine düşüncesi-nin siyasal boyutları konusunda bkz. Puppe, "Walter Benjamin on Photography". Sanatın ve teknik ortamların Nasyonal Sosyalizmin siyasal gündemi içindeki rolünün harikulade birer çözümlemesi için bkz. Syberberg, *Hitler*; Virilio, *War and Sinema*; ve daha yakınlarda, Ronell, *Telephone Book* ve "Differends of Man" (özellikle 266).

4. Bu düşüncelerin önemini ve günümüzle ilgisini anlayabiliyor olsak da, sorun artık basitçe bir kriz sorunu değildir. Her şey sanki bu konuda üzerinde anlaşılmış ortak bir takdirimiz varmış gibi, sanki fotoğraf teknolojilerinin –prodüksiyonlar, yayınlar ve manipülasyonlar– "tarihsel gerçekliğimiz" dediğimiz şeyde oynadığı muazzam rolü takdir etmişiz gibi olup bitmektedir. Hatta, yaşamımızın, görüntülerin teknolojik yeniden üretimi tarafından ellenmiş olmayan tek bir ânu bile yoktur: burada geniş bir idelolojik formlar yelpazesi düşünebiliriz – moda, sinema, gazete illüstrasyonları, televizyon temsilleri, reklamlar, siyasal kampanyalar, vs. Şimdilerde "Körfez Savaşı" dediğimiz şeyin trajedisini anımsayalım, yeter. Bu savaş bize öğrettiyse bir tek şey öğretti, o da bütün savaşlarda geçerli olmuş olan şeydi: temsil teknolojilerine dayanmayan bir savaş olamaz. Bu savaş bütün işleyişi görme teknolojilerine dayanan bir savaştı: uydu ve hava fotoğrafları, ışık-artıran televizyon kameraları, kızılötesi flaşlar ve görüntü alma aygıtları, termografik görüntüler, hatta füze başlıklarına yerleştirilmiş kameralar. Savaş makinesi her bakımdan fotografik bir makineydi. Körfez Savaşı'nı neyin olanaklı kılmış olduğunu düşünmek, bir noktada, fotoğraf teknolojileri ile Virilio'nun "askeri algının lojistiği" olarak adlandırdığı şey arasındaki ilişkiyi düşünmeyi gerektirecektir (*War and Cinema*, I).

5. Fotografi ile tarihi birlikte düşünmenin acil gerekliliğini ilk dile getiren Benjamin değildir. Kracauer, 1927 tarihli "Fotografi" denemesinde (Benjamin'in kendi fotoğrafı denemesi buna gönderme yapar; bkz. *OWS* 245 / 2:

373), fotoğrafı tarih ile tarihselcilik arasındaki ilişkiyi yeniden ele almanın bir aracı olarak görmüştü. Denemenin başlarında, tarihselciliğin "modern fotoğrafı teknolojisiyle aşağı yukarı aynı zamanda ortaya çıktığını" öne sürer (49). Tarihin çizgisel ve ardışık olduğu yönündeki tarihselci varsayımı sorgular ve tarihin ve fotoğrafının kesintiye uğratici, hatta tehlikeli karakterini vurgulayarak, hem tarih kavramını hem de fotoğrafı düşüncesini dönüştürmeye girişir: "Fotografiye dönüş" diye yazar, "tarihsel sürecin ölüm-kalım oyunudur (*Vabanque-Spiel*)" (61).

Kracauer bu noktayı *History: The Last Things before the Last* adlı kitabında bir daha ortaya koyar. Burada daha önceki yazılarının güzergâhı hakkında, bizatihi fotoğrafının dilinde telaffuz edilmiş bir ifadeyle şunu belirtir: "Tarih ile fotografik ortamlar arasında, tarihsel gerçeklik ile fotoğraf makiyesi-gerçekliği arasında var olan birçok koşutluğun farkına bir flaş anında vardım" (3-4; Thomas Levin'e beni bu pasaja yönlendirdiği için müteşekkirim). Hem Benjamin hem de Kracauer'e göre, düşünceye düşünülecek tarihi veren, fotografidir.

6. Bkz. Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, özellikle "Dünya Tarihinden Enstantaneler" bölümü. Romanın, ışık, teknoloji ve görüntülerin üretilmesi arasındaki ilişkilere odaklanan harikulade bir okuması için bkz. Gascché, "Stelliferous Fold". Ayrıca bkz. Bellour, "Ideal Hadaly".

7. Paul Valéry bu savı fotoğrafının yüzüncü yılı vesilesiyle geliştirir ve "ışık ile felsefe arasında çok mahrem ve çok kadim yakınlıklar" bulunduğunu iddia eder. "Her çağda filozoflar, bilgi kuramcıları ve mistik yazarlar," der Valéry, "yaygın olarak bilinen optik fenomenlere yönelik bir düşkünlük göstermiş ve bunları sıklıkla –ve bazen çok incelikli yollarla– bilinç ile bilinç nesneleri arasındaki ilişkileri kavramak, ya da zihnin yanılsamalarını ve aydınlanmalarını betimlemek için kullanmışlardır." ("Centenary of Photography", 197/"Centenaire de la Photographie", 104). Derrida, karanlık ile ışık metaforunun "Batı felsefesinin kurucu metaforu" olduğunu ileri sürerken bu savı pekiştirmektedir: "yalnızca fotolojik bir metafor olduğu için değil –ve bu bakımdan felsefemizin bütün tarihi bir fotolojidir, ışık tarihine ya da ışık hakkında bir incelemeye verilen addır– bir metafor olduğu için kurucudur" ("Force and Signification", 27). Özel olarak Benjamin'le ilişkili olarak Norbert Bolz'un "Der Fotoapparat der Erkenntnis" denemesi, fotoğrafının Benjamin için genel olarak tarihsel bilginin metaforu olduğunu doğrular (21-2).

8. Benjamin'de hava durumu ve algı arasındaki ilişki üzerine bir irdeleme için bkz. Hamacher, "Word Wolke – If It Is One"

9. Mac Orlan fotoğrafı ile ölüm arasındaki karşılıklı ilişkiyi 1929 tarihli "Toplumsal Bir Fantastiğin Unsurları" denemesinde yeniden geliştirmiştir. Şöyle yazar: "İnsan için mutlak olarak gizemli olan şey, tartışmasız, ölümdür. Şeylerin ve yaratıkların ölümünü bir saniyeliğine bile olsa yaratabilmek öyle bir ifşa etme gücüdür ki, hoş bir endişe –formlar, kokular, hazzedilme-

yen şeyler ve elbette fikri çağrışımlar bakımından zengin olan bir endişe – olması gereken bir şeyin özsel karakterini açıklama yapmadan (zaten buna gerek de yoktur) sabitler. İşte bu benzersiz bir saniyeliğine ölüm yaratma gücü sayesinde ki fotoğrafı büyük bir sanat olacaktır" (32).

10. Benjamin burada özel olarak hangi fotoğrafa göndermede bulunduğunu belirtmiyor. Fakat, Hill'in Greyfriars'da yaptığı birçok kalotip arasında, her biri Benjamin'in betimlemesine uyan üç farklı mezarda çekilmiş bir dizi görüntü var. En olası adaylar, Dennistoun anıtında yapılmış bir grup kalotiptir (bunlardan özellikle "Sanatçı ve Mezar Kazıcısı" başlığını taşıyan bir tanesi, Benjamin'in fotoğrafı denemesinde gönderimde bulunduğu Heinrich Schwarz'ın *David Octavius Hill*'inde 57 numaralı resim olarak yer alır), ama Byrnes anıtında ve Naismyth anıtında çekilmiş olanlar da mümkündür. Bütün bunlardaki en çarpıcı yan, mezarların birer şömineye gerçekten de çok benzemesidir. Bkz. Stevenson, *David Octavius Hill and Robert Adamson*, 191-4.

11. Barok yas oyunu (*mourning play*, Almanca *Trauerspiel*'in çevirisi – bu konuda Ahmet Cemal'in notuna bkz. Walter Benjamin, *Pasajlar*, YKY, s. 244-5 –ç.n.) irdelemesinde Benjamin yaşamın daima ölümün perspektifinden yargılandığı üzerinde durur. "Ölümün bakış açısından," diye yazar, "yaşam ceset üretimidir" (*O* 218/GS 1: 392). Genel olarak ölüm ile fotoğrafı arasındaki ilişki hakkında, yukarıdakilere ek olarak bkz. Derrida'nın "The Deaths of Roland Barthes" ve "The Right to Inspection" denemeleri. Ayrıca bkz. Amelunxen, "Skiagraphia" ve "Ein Eindruck der Vergagnis", 6-7, ve Stiegler, "Mémoires gauches" ve *La Technique et le temps*, 269-70.

12. Bu formülasyonu Heidegger'in *On the Way to Language*'deki ölüm ile dil ilişkisi irdelemesine borçluyum. Bkz. *On the Way to Language*, 107 ve *Unterwegs zur Sprache*, 215. Heidegger, Kant'ın görüntü/imge ve şema kavramlarına ilişkin çözümlemesinde, ölüm ile fotoğrafı arasındaki ilişkiyi açık açık tartışır. Ölüm ile fotoğrafı birbirine bağlayan şeyin, genel olarak her ikisinin de sahip olduğu görünüş (*appearance*) sürecini ifşa etme kapasitesi olduğunu öne sürerek, şöyle yazar:

Ölüm maskesinin fotoğrafı, bir benzerliğin kopyası olarak, bizzat bir görüntüdür – ama yalnızca ölü kişinin "görüntüsü"nü verdiği için, ölü kişinin nasıl görüldüğünü ya da daha ziyade bir zamanlar nasıl görüldüğünü gösterdiği için böyledir...

Ancak şimdi fotoğraf, ölüm maskesi gibi bir şeyin genel olarak nasıl görüldüğünü de gösterebilmektedir. Ölüm maskesi ise ölü bir insan başının nasıl görüldüğünü genel olarak gösterebilmektedir. Ama bunu tek bir ceset de gösterebilir. Keza, maskenin kendisi de genel olarak bir ölüm maskesinin nasıl görüldüğünü gösterir, tıpkı fotoğrafın yalnızca fotoğraflanana değil genel olarak bir fotoğrafın nasıl görüldüğünü gösterdiği gibi.

Ama şimdi bu cesedin, bu maskenin, bu fotoğrafın, vs. "görünümle-ri" (en geniş anlamıyla imgeleri) ne göstermektedirler? Bize hangi "görünüş"ü (*eidos, idea*) vermektedirler? Şimdi neyi hissedilir kılmaktadırlar? Çok için geçerli olan bir'de, bir şeyin "genel olarak" nasıl göründüğünü gösterirler (*Kant and the Problem of Metaphysics*, 64).

13. Bu konuda bkz. Derrida, "Deaths of Roland Barthes", 281-2.

14. Tom Gunning erken dönem fotoğrafının hayaletimsi boyutunun bir izahını sunarken şunu belirtmiştir: "fotografi yeni bir pozitivizmin maddi dayanağı olarak ortaya çıktı [çıkmasına ama] aynı zamanda tekensiz bir fenomen olarak da deneyimlendi – nesnelerin ve insanların biricik özdeşliğinin/kimliğinin altını oyan, nesnelerin görünüşlerini sonsuzca yeniden üreten, fantazmatik ikizlerden oluşan bir paralel dünya yaratan bir fenomen" ("Phantom Images and Modern Manifestations", 42-3). Başka deyişle, fotoğrafının icadı kimlik belirleme işleminin tarihinde bir dönüm noktası olmanın yanı sıra – Benjamin'in bize hatırlattığı gibi, "fotografi, tarihte ilk kez, bir insana ait kalıcı ve şaşmaz izleri muhafaza etmeyi olanaklı kıldı" (*CB 48/GS 1: 550*) – hayaletleri yakalamanın ve yeniden üretmenin teknolojik aracı olarak da anlaşılmıştı. Bu noktayı Nadar özyaşamöyküsünde (Benjamin'in okuduğu ve *Passagen-Werk*'te tekrar tekrar alıntılanmış bir kitaptır bu) Balzac'ın hem fotoğrafının hem de genel olarak yaşamın hayaletimsi karakteri kuramını gündeme getirerek ortaya koyar:

Balzac'ın kuramına göre, bütün fiziksel cisimler bütünüyle hayaletimsi görüntülerden, birbiri üstüne serilmiş sonsuz sayıda yaprağımsı deriden oluşmuşlardır. Balzac insanın bir belirişten, elle tutulamaz bir şeyden maddi bir şey yapamayacağına –yani hiçten bir şey yaratamayacağına– inandığı için, bir kimsenin her fotoğrafı çekildiğinde hayaletsel katmanlardan birinin bedeninden alınıp fotoğrafa aktarıldığı sonucuna varıyordu. Defalarca fotoğraflanmak, katmanların ardı ardına kaçınılmaz biçimde kaybedilmesini, yani bizzat yaşamın özünün kaybedilmesini beraberinde getiriyordu ("My Life as Photographer", 9).

Balzac'a göre fotoğrafı hayaletimsi görüntüler üretmenin bir başka adıdır. Ya da Benjamin'in diyeceği gibi, hayalet teknolojik yeniden üretimin kalıntısıdır.

Erken dönem fotoğrafı ve film anlayışında hayaletlerin rolünün bir soykütüğü için bkz. Gunning, "Phantom Images and Modern Manifestations".

15. Bu gözlemi, Paul Valéry'nin *La jeune Parque* eserinde tarih ile alıntı arasındaki ilişkiyi formüle eden Hamacher'in "History, Teary"sine borçluyum, 84-5.

16. Bu hususta Derrida'nın *Mémoires*, 49'da ve "Signature Event Context", 7-8'de adın gücü hakkında söylediklerine de bakınız. Görüntünün

ölümcül gücünün "ölümü beklemediği, ama ölümü bekleyen her şeyde –ve her şey için– işaretlenmiş olduğu" iddiası için bkz. Derrida, "By Force of Mourning", 180-1.

17. Genel olarak miti doğuran jeste de karşılık gelebilir. Scholem'e göre Benjamin, başlardan beri, mit çağından önce, doğayla organik bir birlik içinde olan bir "hayaletimsi" çağın olduğunu ve "mitin gerçek içeriğinin hayaletimsi olana karşı kavga vermiş ve onun çağına son vermiş olan muazzam devrim olduğunu" düşünüyordu (*Walter Benjamin*, 61). Burada iki noktanın altını çizebiliriz. Birincisi, fotoğrafın hayaletimsi karakterini silme çabası bizim genellikle tasarladığımız biçimiyle fotoğrafının doğuşundan önce de saptaabilir. İkincisi, (Benjamin'in betimlediği biçimiyle) fotoğrafın gerçekçiliğine gittikçe daha fazla duyulan inanç mitin dünyasına ait olarak anlaşılabilir.

18. Benjamin burada Heinrich Schwarz'ın *David Octavius Hill*'deki formülasyonunu izliyor gibi görünüyor. Schwarz Hill'in yapıtını betimlerken şunu yazar: "Hill gelişen optik teknolojisi ile karanlığı bütünüyle alt eden ve fenomenlerin hatlarını bir ayna gibi belirleyen aygıtlar ortaya çıktığında bile, sahip olduğu ilkel mekanik donanıma sadık kaldı." Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"nde, notlarında dökümünü verdiği fotoğrafı kitaplarının –Bossert ve Guttman'ın 1840'tan 1870'e fotoğraf koleksiyonu (1930), Schwarz'ın Hill hakkındaki kitabı (191), Karl Blossfeldt'in bitki fotoğrafları (1930), Atget'nin fotoğrafları (1931) ve Sander'in fotoğrafları (1929)– argümanlarını, elden ele fotoğraf dolaştırır gibi, büyük ölçüde yeniden tedavüle soktuğunu kaydetmek önemlidir. Denemenin kendisi geniş ölçüde bu kitaplarda sunulan argümanların bir dizi enstantane fotoğrafıdır. Bu konuda yapılacak çok iş var, ama Price'in *Fotoğraf. Çerçevelediği Gizem* adlı kitabında Benjamin'e ayırdığı bölüm bu yönde harikulade bir başlangıç sağlamaktadır (özellikle bkz. 57-88).

19. Benjamin'in benzerlik algısını tartışırken hem fotoğrafı diline hem de görüntünün uçucu karakterine atıfta bulunması rastlantı değildir. "Benzerlik Öğretisi"nde şunu yazar: "benzerlik algısı her durumda bir parıldamaya (*Aufblitzen*) bağlıdır. Kayıp gider, belki yeniden kazanılabilir, ama diğer algılardan farklı olarak asla sabit tutulamaz. Bir takımyıldız oluşumu kadar uçucu ve geçici bir biçimde sunar kendini" (*D* 66 / *GS* 2: 206-7).

20. Benjamin'in çeviri denemesinde özgün metin ile çeviri metin arasında yaptığı özsel ayrımın açtığı sonuçlar üzerinde duran yorumlar için bkz. de Man, "Conclusions" ve Jacobs, "Monstrosity and Translation".

21. Samuel Weber, "Theater, Technics, and Writing", 18. Benjamin'in *Trümpfspiel* kitabı üzerine bu tartışmanın önemli bir kısmını Weber'e borçluyum.

22. Şimşek Benjamin tarafından, fotoğrafı ve yazı ile ilişkilendirilmenin ötesinde, "inmekte olan teknolojik çağın amblemi" olarak da anlaşılır (*GS* 5: 212).

23. Bu acz *Tek Yönlü Yol*'da daha güçlü bir biçimde fotoğraflanmanın

reddi olarak ifade edilir: "biz siyah örtünün altında eğilmişken hakikat yazının merceği karşısında hareketsiz durmayı ve sevimli görünmeyi reddeder (tıpkı bizi sevmeyen bir çocuk ya da kadın gibi)" (95/GS 4: 138).

24 Bu pasajın kapsamlı ve tamamlayıcı bir okuması için bkz. Bahti, *Allegories of History*, 245-48.

25. Ölmeyi öğrenmeyi Montaigne genel olarak felsefenin sonsuz görevi olarak anlar. Nancy'nin bize hatırlattığı gibi, "Montaigne, daha arzu çağının eşiğinde, bu sonsuz görevin *exemplum*'unu [timsal, numune] saptamıştır – ve felsefenin ereğini 'ölmeyi öğrenme'mize, yani kendimiz ile anlamımız arasındaki sonsuz mesafeyi kabul etmeyi öğrenmemize (ya da daha iyisi: nihai anlamın, anlamın zaptedilmesi olduğunu öğrenmemize) bağlamasının nede-ni budur" (*L'oubli de la philosophie*, 48)

26. Menke "Lehre vom Ahnlichen" okumasında benzer bir noktayı ileri sürer. Bkz. *Sprachfiguren*, 288-92.

27. Gretel Adorno'ya yazdığı 16 Ağustos 1935 tarihli mektupta Benjamin, Adorno'nun takımyıldız olarak imge anlayışına yanıt vererek, diyalektik imgeyi takımyıldızı figürüne bağlamıştır:

W'nin diyalektik imgeyi "takımyıldız" olarak tanımlaması bana gayet uygun geliyor, fakat bahsettiğim bu takımyıldızın kimi unsurları bana ne kadar tartışılmamış görünüyor: düş figürlerinden söz ediyorum. Diyalektik imge düşün bir kopyasını çıkarmaz – asla bunu öne sürmek gibi bir niyetim olmadı. Ama bana öyle geliyor ki, uyanışın fışkırdığı ânu ve anları içerir, kendi benzerliğini yalnızca bu geçişlerden üretir, tıpkı ışıklı noktalardan bir yıldız imgesinin belirmesi gibi (C 510/688).

28. Bu noktayı Stéphane Moses şurada dile getirir: "Ideas, Names, Stars", 184. Ayrıca *Passagen-Werk*'te yıldızlar temasının, Benjamin'in teknolojinin kentsel mekân üzerindeki etkilerine ilişkin irdelemelerinden birinde geri geldiğini belirtir. Benjamin orada auranın yok olmasını yıldızların yokluğuna bağlar: "Metropol sahici alacakaranlığı bilmez. Her durumda yapay ışıklandırma, alacakaranlığın geceye geçişinden yoksun kılar onu. Aynı koşullar yıldızların kentin göğünden silinip gitmelerine neden olur. Yükselmeleri ise hemen hiç farkedilmez. Kant'ın 'içimdeki ahlak yasası ve üstümdeki yıldızlı gökyüzü' şeklindeki yücelik tarifi bir kent sakini tarafından bu şekilde tasarlanamazdı" (GS 5: 433).

29. Belki de bu yüzden Benjamin Baudelaire'in yazılarında yıldızların asla zuhur etmediklerini – ediyorlarsa da daima silinip gitme ya da kaybolma süreci içinde olduklarını – birkaç kez belirtir. Bu Baudelaire okumasında yıldızların önemi hakkında söylenecek çok şey var. Hatta böyle bir okumanın, şairin çeşitli tarih alegorilerinde yıldızların rolünün ne olduğuna ilişkin bir fikir etrafında örgütlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Benjamin, *Passagen-*

Werk'in Baudelaire'e ayrılmış bölümünde şu listeyi bize sunduğunda yıldızların önemini ortaya koymaktadır: "Baudelaire'de yıldızlarla ilgili belli başlı pasajlar...: 'Nasıl da hoşuma giderdin ey gece, şu yıldızlar olmadan / ışığı bildik bir dili konuşan / Zira ben, sessizlik, gece ve hiçlik peşindeyim!' 'Takıntı' ... – 'Bir Yüzün Vaatleri'nin son dörtlüğü...! O 'devasa saçtan baş /... karanlıkta seninle boy ölçüşen, / Ey yıldızsız gece, karanlık gece!' – 'Hiçbir yerde yıldız yok, kalıntıları yok / Güneşin, ufukta bile' 'Paris Rüyası' ... – 'Ya gökler ve deniz mürekkep gibi siyah ise' 'Yolcu'... – Bunu tersine, krş. 'Berthe'in gözleri', ki tek önemli istisnadır, ya da en fazlasından, yıldızların 'Le Voyage'da olduğu gibi eterle birleştirilmesi. Öte yandan, 'Gecenin Alacakaranlığı'nın yıldızlardan hiç bahsetmemesi son derece karakteristiktir" (GS 5: 342-43). Benjamin *Passagen-Werk*'in sözünü ettiğimiz bu bölümündeki birçok pasajda Baudelaire ile yıldızlar arasındaki ilişkiyi yeniden vurgular. Bunlardan yalnızca birkaçını sunuyorum:

- (1) "Hugo'dan Baudelaire'e, 30 Ağustos 1857. *Fleurs du Mal*'in bir kopyasının eline geçtiğini bildirir. 'Sanat mavi gök gibi sonsuz bir alandır: bunu daha yeni siz kanıtladınız. *Fleurs du Mal*'iniz yıldızlar gibi parlıyor ve ışıltıyor" (361).
- (2) "Baudelaire ile Hugo arasındaki yüzleşmenin nihai metnini Hugo'nun 17 Kasım 1859'da Villemain'e yazdığı bir mektupta bulacağız: 'Zaman zaman bütün bir geceyi uçurumun karşısında yazgımı düşleyerek geçiriyorum...ve 'yıldızlar! yıldızlar! yıldızlar! diye haykırmaktan başka bir şey yapamıyorum.' Aktaran Claudius Guilet, *Victor Hugo spirite*, Lyon-Paris, 1929, s. 100." (371)
- (3) "Baudelaire: yıldızı ona uzağı işaret etmiş bir melankolik. Ama o onu takip etmedi." (402)
- (4) "Baudelaire'de yıldızların eksik olması (*Ausfallen*), bize onun lirik şiirine özgü eğilimin en doğru kavramını sağlar – parlıtsızlık (*Scheinlosigkeit*)." (421)
- (5) "Baudelaire'de yıldızlar metanın resim-bilmecesini (*Vexierbild*) temsil eder. Onlar büyük kitlelerde daima-yine-aynı (*Immerwiedergleiche*) olandır" (429; ayrıca bkz. GS 1: 660)

Benjamin'in Baudelaire hakkındaki denemesini yıldız figürüyle sonlandırması şaşırtıcı değildir. Baudelaire'in şiirinin yasasının "auranın çok deneyimi içersinde dağılması"na karşılık düştüğünü öne sürer, ama yine de "İkinci İmparatorluk döneminin semalarında 'atmosferden yoksun bir yıldız' gibi parladığını" ifade eder (I 194/GS 1: 653/*Pasajlar*, 214).

30. Aktaran Fenves, *Peculiar Fate*, 13.

31. Benjamin bu hareketi *Trauerspiel* kitabının "Epistemo-Kritik Ön-söz"ünde biraz daha özgüleştirir. Geri dönenin daima "tekillik ile yineleme"

arasındaki sonsuz ve auratik karşılıklı etkileşim olduğunu öne sürer (*O* 46/*GS* 1: 226). *Passagen-Werk*'te de şöyle der: "Ebedi dönüşün büyüğü altında ki yaşam, auratik olanın dışına çıkmayan bir varoluş bahşeder" (*GS* 5: 177).

32 Ebedi dönüş kavramı hakkında bkz. Nietzsche, *Will to Power*, 544-50. Ayrıca bkz. Blanchot, *Infinite Conversation*, 148-50 ve 272-8 ve Deleuze, *Nietzsche and Philosophy*, 47-9.

33 Ancak, Benjamin'in bu kavrama ilişkin anlayışında yinelenen, hâlâ ilerleme retoriğine kaydedilebilecek okunaklı bir "daima-yine-aynı" değil, metanın gizemidir ("resim-bulmacası"). Wohlfarth'ın iddia ettiği gibi, "sermaye kendini nasıl sermayeleştiriyorsa" ilerleme de öyle ilerler denebiliyorsa ("Measure of the Possible", 14), o zaman paradoksal bir biçimde ilerlemeyle bağdaşır kalacak olan bir ebedi dönüş formu var olmalıdır. Benjamin'in belirttiği gibi:

İlerlemeye, kusursuzlaşmanın sonsuz olduğuna –sonu gelmeyen bir ahlaki görevdir bu– duyulan inanç ile ebedi dönüşün sunumu, birbirini tamamlar niteliktedir. Bunlar kaçınılmaz antinomilerdir ve tarihsel zamanın diyalektik sunumu bunlar karşısında geliştirilmek zorundadır. Bu diyalektik sunum karşısında ebedi dönüş tam da ilerleme inancının içine düşmekle itham edildiği "düz akılcılık" olarak ortaya çıkar; ilerleme inancı da en az ebedi dönüşün sunumu kadar mitik düşünme biçimine aittir (*GS* 5: 178).

İşte bu yüzden Benjamin, okunaksız kalarak ilerlemenin ilerlemesinin açıklığını, "düz akılcılığını" sekteye uğratabilen bir ebedi dönüşün gizemli karakterini vurgular. Ebedi dönüş kavramının ilerleme mefhumunu hem sorgulamak hem de desteklemek için kullanılabilmesi, farklı siyasal konumları birbirinden ayırt etmenin zorluklarına işaret eder. Bu nedenle Benjamin fetişist ilerleme mitinin hem sağda hem de solda bulunabildiğini bunca sık öne sürer: bu bakımdan "tarihin imgesinden 'gelişme'nin tüm izlerini dışlamak" ve "ilerleme ideolojisini ... tüm veçheleriyle alt etmek" amacını taşıyan bir uyanıklığın gerekliliğine tanıklık eder (*GS* 5: 1013, 1026).

34. *Tezler*'de Benjamin Blanqui'nin adını özellikle Sosyal Demokrat ilerleme retoriğine karşı seferber eder. Sosyal demokratlar hakkında şunu yazar: "Blanqui'nin adını otuz yıl zarfında fiilen silmeyi başardılar, oysa önceki yüzyıl boyunca yankılanan bir haykırıştı onun adı" (*I* 260/*GS* 1: 700).

35. Benjamin bu pasajı *Passagen-Werk*'te alıntılar, *GS* 5: 76 ve 171-2. Pek çok eleştirmen Benjamin'in Baudelaire okumasında Blanqui'nin önemini belirtse de, Benjamin ile Blanqui'nin ilişkisi şimdiye kadar pek dikkat çekmedi. Bu ilişkinin birkaç irdelemesi için bkz. Jennings, *Dialectical Images*, 60-1; Buck-Morss, *Dialectics of Seeing*, 106-7 (Türkçesi: *Görmenin Diyalektiği*, yayınevimiz tarafından yayıma hazırlanıyor); ve Mehlman, *Walter*

Benjamin for Children, 43-5. Benjamin'in Blanqui'ye ilgisinin en kapsamlı okuması Rella, "Benjamin e Blanqui"de bulunabilir.

36. Blanqui'nin –özgürlük, eşitlik ve devrim adına yazılmış– yazılarının, öncelikle bir ışık ve karanlık, görüş ve körlük metaforu etrafında örgütlenmiş olduğuna da işaret etmek gerekir. Ona göre devrimci, ışıkla öncülük eden, gözleri bağlı halde yürüyen bir insanlığı aydınlatmaya uğraşan ve emek ile sermaye arasındaki ilişkide barınan karanlığa devrimci bir ışık düşüren kim-sedir. Hükümetlerin kendi kendilerine düşmemeleri, iteklenmeleri ve teşhir edilmeleri gerektiği anlamına gelir. Hem onların dalaverelerini ifşa eden hem de onları bu eylemlerden sorumlu tutan bir ışık altına getirilmelidirler. Örneğin hükümetin gizli oturumlara başvurmasını ele alarak şöyle yazar: "Nasıl cüret ederler, şu karanlığın kızları, günün ışığıyla yüzleşmeye?... Gizli oturma gecedir, korku gecesi! Kamuya açık tartışma ise neşeli güneş!" (*Oeuvres*, 549). Blanqui'nin tüm yazılarında parıldamalar ve körlük diline başvurmuş olduğu kaydedilebilir; özellikle bkz. *Oeuvres*, 63, 76, 251, 293, 445, 625 ve 636.

37. Buck-Morss şurada benzer bir savı ileri sürüyor: *Dialectics of Seeing*, 106.

38. Blanchot *The Infinite Conversation*'da (Sonsuz Konuşma) modern teknolojinin ortaya çıkışını insanın yıldızla dönüşmesiyle ilişkilendirir. Şöyle yazar:

Bugün karşı karşıya bulunduğumuz olay temel bir nitelik taşımaktadır: kitlesel fenomenlerin devreye girişi, bu kuvvetlerin makinasal oyununun hükümlerliliği ve maddenin kurucu kuvvetlerinin ele geçirilişinin temsil ettiği gayrişahsi güçler. Bu üç etmen tek bir terimle adlandırılmaktadır: modern teknoloji. Zira teknoloji, gezegen ölçeğinde hesaplı planlamayı yerleştirme amaçlı kolektif örgütlenmeyi, mekanizasyon ve otomasyonu ve nihayet atom enerjisini –kilit bir terim– içermektedir. İnsan şimdiye kadar yalnızca yıldızların yapabildiği şeyi yapmaktadır. İnsan bir yıldız olmuştur. Başlamakta olan yıldız çağı artık tarihin sınırlarına ait değildir (266).

Ayrıca, Blanchot'nun genel olarak felaket ile yıldız düzeninden kopuş arasında ilişki kurma çabası için bkz. *Writing of Disaster*, 48-75.

39. *Trauerspiel*'in, aynı zamanda bir dönüştürme aracı olan yinelemeyle bu şekilde özdeşleştirilmesi, Benjamin'in erken dönem denemesi "Trauerspiel and Tragedy"de okunabilir. Orada "Trauerspiel'in yasası" yinelemeye dayanır (GS 2: 136), der. "Zamanının evrenselliği hayaletimsidir" (a.g.y.). Bu yas oyunu, hayaletimsi bir yineleme etrafında örgütlenmiş bir zaman kavramının damgasını taşıdığı gibi, özü gereği daimi bir dönüşüm içinde bulunan bir dilin damgasını da taşır. "The Signification of Language in the Tra-

uerspiel and Tragedy" denemesinde açıkladığı gibi, "Trauerspiel'in dilsel ilkesi, dönüşüm halindeki sözcüktür" (138). Yas, yineleme, hayaletler, dönüşüm, dilin oyunu motiflerini bir araya getiren bu iki deneme Benjamin'in Blanqui'nin metnine duyduğu ilgiyi daha çok anlamayı olanaklı kılacak bir bağlam sağlamaktadır. Bu denemenin öneminin, Benjamin'in adlandırma ile yas tutma arasındaki ilişkiler üzerine düşüncelerinin bir yorumu açısından irdelenmesi için bkz. Düttmann, *La parole donnée*, 135-41.

40. Hayaletlerin, görmeyi hem olanaklı hem de olanaksız kılan ışık ortamına ait oldukları, Blanqui'nin "dil'in karanlığı" dediği şeyin hareketi içinde doğrulanabilir (*L'éternité par les astres*, 46). *Spectre solaire*'in anlamının güneş tayfı ile güneş hayaleti arasında gidip geldiği yer orasıdır. Hayalet, aynı zamanda hem ölü hem de diri olanın mecazı olarak, Blanqui'nin evreninin özüne aittir. Hem "basit cisimler" in neden görülemediğini (43), hem de evrenin anlaşılabilirliğini açıklamayı kolaylaştırır (6). Blanqui'de görmek hayaletler aracılığıyla görmektir – yani hiç görmemek. Onun deyişiyle, "Hiçbir şey görmüş değiliz, doğru, çünkü hiçbir şey göremeyiz" (43).

41. Blanquistler ve anma siyasetlerine ilişkin tarihsel bir irdeleme için bkz. Hutton, *Cult of the Revolutionary Tradition*, özellikle 11-21.

42. Şunun altını çizmek isterim: bu metni, yaşlanmakta olan, hayatının alacakaranlığında içeri tıkmış, sığınak ve teselli bulmak için yıldızlara bakan, ya da, kavga ettiği toplum gibi projeksiyonlarını göklere fırlatan bir devrimcinin sanrılı deliliğinden ibaret olarak okumak yanılgı olurdu. İlk söyleyebileceğimiz şey, Blanqui'nin kozmoloji merakının daha 1841'de başladığı ve hayatı boyunca değişmez bir ilgi alanı olarak kaldığıdır. Dommanget Blanqui'nin astronomi ve olasılık kuramı okumalarının dökümünü çıkarmış, özellikle de Laplace'ın *Exposition du système du monde*'unu okumalarının izini sürmüştür (Blanqui, 147-9). Buna ek olarak, Blanqui'nin kendisini hapishaneye koyarak göz önünden kaldırmış olan topluma yönelik suçlamalarını, hem kendi mahpusluğuyla ilgili şifreli göndermelerinde (74), hem de Hausmann'laştırmaya (Paris'in topografyasını yenilemeye yönelik, kısmen de devrim yapmayı zorlaştırmak için tasarlanmış olan bu dev program, Place de l'Etoile'da bulunan Arc de Triomphe etrafında örgütlenmişti) yönelik göndermelerinde, evrenin fiziksel yasalarına müdahale edebilme ve böylece milletleri ve imparatorlukları devirebilme kapasitemize (63) ve gökteki devirlerle yerdeki devrimler arasındaki geçişlere yaptığı göndermelerde (34-5) okumaya başlayabiliriz. Blanqui'nin metinlerinin hepsi, siyaset alanına nasıl soyunduğu bakımından –ki bu da siyaset hakkında konuşmamızı sağlayan terimleri gözden geçirmemizi gerektirir– okunmalıdır. Metin, Benjamin'in ifadesiyle, Blanqui'nin "hayatının son yıllarında kendisini mağlup ettiğini kabul etmeye mecbur kaldığı bir toplumsal düzen"e teslim oluşunu kaydeder gibi görünüyorsa da, Blanqui "öyle bir şiddetle diz çöker ki, o düzenin tahtı sallanır" (*C* 549/B 2: 741 ve *GS* 5: 168).

43. Baudelaire'in çiziminin röprodüksiyonu Soupault'un eleştirel Baudelaire biyografisinde bulunur (*Baudelaire*, 15).

44. Bu sav, teknoloji sorunu ile yazı sorunu arasındaki ilişki konusunda Derrida'nın formülasyonu ile karşılaştırılabilir; *Of Grammatology*, 8.

45. Bkz. Düttmann, "Tradition and Destruction", 532. Siyasal olanın alanı ile görüntülerin yeniden üretimi arasındaki bu bağlantı Benjamin'in "*Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı*" denemesinde açıkça ortaya konur. Benjamin orada siyasal eylem alanını "yüzde yüz görüntülere mahfuz kılınmış bir mekân" olarak betimler (*R* 191/GS 2: 309).

46. Sanat yapıtı denemesinin ek bölümünde Benjamin benzer bir savı ileri sürer. Orada şöyle yazar: "Siyaseti estetize etme yönündeki tüm çabalar tek bir noktada doruğuna varır: savaş" (*I* 241/GS 1: 506).

47. Weber bu noktayı "Mass Mediauras" denemesinde ortaya koyar, 83.

48. Bu konuda bkz. *a.g.y.*, 89. Bu deneme, Jünger ile Benjamin arasındaki ilişki konusunu irdelememin çerçevesini belirlerken bana çok yardımcı oldu. Her ne kadar Weber doğrudan Jünger hakkında yazmıyor olsa da, Benjamin'in teknik araçlar ile ilişkisindeki birtakım muğlaklıklara dikkat çekmesi, bu denemeyi bu iki fotoğrafı kuramcısını konu alan irdelemeler için önemli bir araç kılmaktadır.

49. Jünger'in fotoğrafı sorununa tarihsel ve kuramsal ilgisinin harikula-de bir tartışması için bkz. Werneburg, "Ernst Jünger and the Transformed World" (Jünger hakkındaki bütün yorumlarımda bu denemeye çok şey borçluyum.) Ayrıca bkz. Huyssen, "Fortifying the Heart" ve Kaes, "Cold Gaze".

50. Riefenstahl Nürnberg kongresinin *Hinter den Kulissen des Reichs-Parteitag-Film*'de fotoğraflanmak üzere düzenlenmiş olduğunu doğrular. Şunu yazar: "Kongrenin hazırlıkları film üzerindeki ön çalışmalarla birlikte belirlenmişti – yani, olay bir teatral performans tarzında düzenlenmişti, yalnızca halkın katılacağı bir miting olarak değil, aynı zamanda bir propaganda filmi *malzemesi* sağlayacak biçimde... *Her şey kameraya göre karara bağlanmıştı*" (Aktaran Virilio, *War and Cinema*, 55).

51. Lacoue-Labarthe bu noktayı burada ortaya koyar: *Heidegger, Art and Politics*, 64.

52. Bu konuda bkz. Weber, "Mass Mediauras", 107.

53. Buna koşut bir pasaj için bkz. *N* 64/GS 5: 592: "İlerleme kavramı felaket fikri zeminine oturtulmalıdır. Şeylerin 'süreğitmeleri' feleketin *kendisidir*. Herhangi bir zamanda ileride olacak olma tehlikesini taşıyan bir şey değil, daima verili olan bir şey. Strindberg'deki gibi –'Şam'a'daydı galiba–: Cehennem önümüzde uzanan bir şey değil, bizzat bu yaşamdır, burada ve şimdidir."

Benjamin'in felaket irdelemesi, tarih yazılarının mesihçi boyutuyla önemli bağlantılara sahiptir ve bizzat Scholem'in betimlediği biçimiyle Yahudilerin mesihçilik kavrayışıyla temas halindedir. "Yahudi Mesihçiliği", diye yazar Scholem, "kökeninde ve doğası gereği –bu ne kadar vurgulansa ye-

ridir– bir felaket kuramıdır." Bkz. "Understanding of the Messianic Idea", 7; ayrıca bkz. Wolfarth, "Messianic Structure." İşte Benjamin'de sonlu bir mesihçilik mefhumunun izi –ne zamanın dışında ne de gelecekte olan, daha ziyade zamanda verili olan bir mesihçilik– buradaki ve başka yerlerdeki bu felaket tartışması içerisinde sürülebilir. Benjamin'de mesihçi olan, *Jetztzeit* yani *şimdi-zaman* dediği şeyin yapısına aittir. Hem zamana maruz kalan hem de zamanı sergileyendir. İşte bu nedenledir ki, tarihsel maddecinin görevi, "şimdiki zamanın mesihçi zaman parçacıklarıyla delik deşik edilmiş bir 'Jetztzeit' olduğu kavrayışını" yerleştirmektir (*I* 263/GS 1: 704). Mesihçi olan sonludur –yani, tarihsel ve zamansal olarak belirlenmiştir– hem de yalnızca parça parça ortaya çıktığı için değil, özü kendinde olmadığı için de. Mesihçi olan, ne zamanın olumsuzlanmasını gerektirir, ne de zamanın bir şimdide kesintiye uğramasını; daha ziyade, ayrıştırıcı bir zaman yapısı içerir. Benjamin'e göre Mesihçi olan tarihte tarih olarak olup bitendir.

54. Bloch bu noktayı Benjamin'in *Tek Yönlü Yol*'u üzerine 1929'da yazdığı yazıda zaten ortaya koymuştur: "Aynı çürüyen bakış, çeşitlilik içeren akışın aynı zamanda donmasına neden olur, onu katılaştırır (yönü hariç), en değişken iç içe geçişin hayalini bile Eleatikleştirir; bu, bu felsefe yapma biçimini, Gottfried Keller'in yaptığı 'huzursuzluğun taşlaşmış imgesi' olarak Medusa tanımına uygun olarak, baştan aşağı Medusavari kılar" (*Heritage of Our Times*, 336-7).

55. Mekân ile zaman arasındaki ilişkiye dair bu irdeleme, Nancy'nin "Finite History" denemesinin fragmanter fotografik montajından oluşuyor. Ayrıca bkz. Derrida, "Différance." Benjamin'in diyalektik görüntü/imge mefhumunun soykütüğü için bkz. Jennings.

56. Medusa figürü ile Benjamin'in tarih üzerine düşünceleri arasındaki ilişkinin bir okuması için bkz. Abbas, "On Fascination", 57.

57. Nancy'nin pasajında, "şimdi"nin zamanla doldurulduğunu vurgulamak ve Benjamin'in *Jetztzeit*'ına yaklaşmak için, sondan bir önceki "şimdi" hariç, "şimdi" yerine "şimdi-zamanı" koydum.

58. Benjamin bu pasajı Marx'ın Ruge'a yazdığı Eylül 1843 tarihli bir mektupta bulmuştur. *Passagen-Werk*'in "Konvolut 'N'"inin iki epigrafından biri olarak kullanır.

59. Benjamin, "tanınabilirliğin Şimdi'si uyanış anıdır" diye yazdığına, bu noktayı bir daha ortaya koyar (GS 5: 608). Benjamin'in gerçeküstücülük ile ilişkisi konusunda bkz. Fürtkas, *Surrealismus als Erkenntnis*, ve Cohen, *Profane Illumination*.

60. Benjamin'in *Passagen-Werk*'te aynı "çalar saat"e (*Wecker*) göndererek açıkladığı gibi, "İlk uyandırma-uyarısı [*Weckreise*] uykuyu derinleştirir" (GS 5: 494).

61. Adorno, 1956 tarihli "Gerçeküstücülüğe Sonradan Bakış" (*Edebiyat Yazıları* içinde, çev. O. Koçak-S. Yücesoy, İstanbul: Metis, 2004) deneme-

sinde, Benjamin'in gerçeküstücülüğü gerçeküstücülük kavramının fotografik unsurlarıyla özdeşleştirmesini güçlendirir. Orada şunu yazar: "Uyanış anının dondurulması olarak gerçeküstücülük fotoğrafla da akrabadır" (113). Gerçeküstücülük ile genel olarak fotoğrafı arasındaki ilişki konusunda bkz. Krauss, "Corpus Delecti", "Photographic Conditions of Surrealism" ve "Photography in the Service of Surrealism."

62. Kant'taki "Kopernik devrimi" de, Benjamin'deki gibi, optik figürlerle formüle edilmiştir. Bu öyle bir "bakış açısı değişimi"dir ki, der Kant, "verili halleriyle şeylere ilişkin tasarımıımız, bu şeylerin kendilerinde oldukları halle uyum içinde değildir, ama bu nesneler birer görünüş olarak bizim tasarım biçimimize uyarlar" (*Critique of Pure Reason*, 24).

63. Tarih ile görmek arasındaki bağ *history* sözcüğünün içinde yazılıdır. Giorgio Agamben'in belirttiği gibi, "bilgi edimini belirten sözcük gibi (*eidéna*), *historia* sözcüğü de görmek anlamına gelen *id-* kökünden türer. *Histor* kökeninde göz tanığıdır, görmüş olandır" (*Infancy and History*, 94).

64. Proust üzerine denemesinde (Türkçesi "Proust İmgesi", *Son Bakışta Aşk* içinde, s. 101-16)– Proust "imgesi" etrafında düzenlenmiş bir deneme –Benjamin Proust'un yazısının mekânının daima fotografik karanlık odanın mekânı olduğunu öne sürer. Bellek ile unutma arasındaki ilişkiyle ilgili bir tartışmada, şunu yazar: "İşte Proust da bunun için sonunda günlerini geceye çevirmiş, [*mémoire involontaire*'in] bu ince ve ayrıntılı bezemelerin[in] hiçbirini kaçırmamak için bütün zamanını yapay ışıqla aydınlatılmış perdeleri çekili odasında kesintisiz çalışmaya adanmıştır" (*I 202/GS 2: 311*).

65. Proust *Jean Santeuil*'ün son fragmanında fotoğrafı bir bellek arşivi olarak söz eder. Orada, belli bir müzik parçası duyulduğunda ortaya çıkan istem dışı anı hakkında yazarken, şunu belirtir: "Ve bütün bunların fotoğrafı belleğinin arşivlerindeki yerini almıştır; öyle engin arşivlerdir ki bunlar, bu akşam şok geçiren piyanistte olduğu gibi kazara yeniden açılmadıkları takdirde, çoğunun içine asla bakmayacaktır" (aktaran Chevrier, *Ecrit sur l'image*, 21-2). Bu cümleyi, 1859 *Salonu*'nda "Modern Seyirci ve Fotoğraf" başlıklı bölümde, fotoğrafıyı sanattan ayırt etmek için kullanan Baudelaire'den alır. Baudelaire'in fotografiden söz ederken yazdığı gibi: "Eğer zamanın yuttuğu dağılıp giden harabeleri, kitapları, oyma baskılar (*engraving*) ve elyazmalarını, formu kaybolacak olan ve belleğimizin arşivlerinde bir yer talep eden değerli şeyleri unutulmaktan kurtaracaksa, şükranımızı ve takdimimizi hak edecektir" ("Salon of 1859", 297).

66. Gerçeküstücülük üzerine denemesinin sonunda Benjamin şunu öne sürer: imgelerin devrimci potansiyelini anlamaya başlamamız, ancak beden ile imgeyi, madde ile *psike*'yi bir araya getiren bir teknoloji sayesinde mümkün olacaktır. "Politik maddecilik ve fiziksel doğa[nın], önlerine atmak istediğimiz ne varsa, ruhu, bireyi, iç âlemi bütün uzuvlarını parçalayıp diyalektik bir adaletle paylaş[tığı]" bir imge dünyasından bahseder. "Her şeye rağ-

men", diye devam eder:

aslında tam da bu diyalektik imhadan sonra— bu yine de bir imgeler dünyası, hatta daha somut bir bedenler dünyası olacaktır... Kolektif olanın da bir bedeni vardır. Kolektif olan için teknikte kendini örgütleyen fiziksel dünya, tüm politik 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 yalnızca o zaman gerçeklik *Komünist Manifesto*'da istenen ölçüde kendini aşmış olacak (R 192/GS 2: 309-10, *Son Bakışta Aşk*: 168).

67. Bu konuda bkz. Comay, "Benjamin's Endgame", 255.

68. Mart 1933'te propagandadan sorumlu bakan olarak atanmasından kısa bir süre sonra Goebbels, basın temsilcilerine hitap eden bir konuşmada, Nazizm'in uyanış retoriğine rağmen aydınlanmadansa bir tür esrime ya da iptilayı yeğlediğini öne süren Bloch'u doğrular:

İnsanlara ne istediğimizi söylemek ve bunu nasıl yaptığımız konusunda onları aydınlatmakla yetinemeyiz. Bu aydınlatmanın yerine insanları kazanmayı hedefleyen etkin bir hükümet propagandası koymalıyız. İnsanları rejimimizle iyi kötü uzlaştırmak, onları bize ilişkin tarafsız bir konuşma doğru yönlendirmek yetmez; insanlar bize bağımlı olana kadar onlar üzerinde çalışmamız gerekir (aktaran Welch, *Third Reich*, 24).

Welch Goebbels'in konuşmasının tam metnini kitabının ek bölümüne almıştır, 136-46. Aynı konuşmanın ilerisinde Goebbels "Almanya, Uyan" sloganının propagandistik temel niteliğine göndermede bulunur. Şöyle der:

Propaganda sanatı, bütünüyle karışık, karmaşık ve bileşik fikirleri tek bir slogan halinde toplamak ve sonra bunu halka bir bütün olarak zerk etmektir. Kanıt olarak bir kez daha kendi propaganda geçmişimizden bir emsali göstermeliyim: 4 Mart'taki Uyanan Millet Günü. Bu günün, yaşayan hafızada, Almanya'da gerçekleştirilmiş en büyük propaganda başarısı olduğu konusunda, dost ya da düşman hiç kimsenin kuşkusu yoktur. Ama bu başarıyı olanaklı kılan tek bir şey vardı, o da bütün bir hafta boyunca başka her türlü işi bırakıp halkın vizyonunu adeta hipnoz yoluyla bu *tek* olaya odaklanmış olmamızdı (144-5).

69. Benjamin'de alıntı ile tarih arasındaki genel ilişkinin bir okuması için bkz. Balfour, "Reversal, Quotation (Benjamin's History)".

70. Bu fikri Elissa Marder'ın "Flat Death"deki bu pasaja ilişkin tartışmasına borçluyum, 138.

71. Jay'in *Downcast Eyes*'i ve Deleuze'ün *Cinema I*'ı Bergson'un film ve fotoğrafı diline başvurmasının genel bir izahını sunar.

72. Valery, daha sonra çağdaş film kuramında seferber edilecek bir mecaz kullanarak film tartışması için gerekli kaynakları daha Greklerde bile işbaşında bulabileceğimizi de öne sürer. Fotoğrafının icadının yüzüncü yılı ve silesiyle şunu belirtir: "Platon'un meşhur mağarası, bir *camera obscura*—herhalde şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük *camera obscura*—değilse nedir? Eğer Platon, mağarasının ağzını ufak bir delik haline gelecek kadar küçültmüş ve duvara ekran işlevi gören duyarlı bir tabaka sürmüş olsaydı, mağaranın arka kısmını geliştirerek dev bir film elde edebilir ve ardında bilginin doğası ve fikirlerimizin özü hakkında kimbilir ne şaşırtıcı vargılar bırakırdı." ("Centenary of Photography", 197/"Centenaire de la photographie", 106).

73. Bergson'un fotoğrafı ve sinematografi eleştirisinin yoğun bir izahı için bkz. *Creative Evolution*, 339-46.

74. Bu tesbiti Derrida'nın "Freud and the Scene of Writing"de bilinçdışı ile yeniden üretim teknikleri arasındaki ilişki konusunda geliştirdiği çözümlemeye borçluyum.

75. Ötekinin bakışının kendiliğimizin bir fotoğrafı olarak kurulmasındaki rolüne ilişkin tartışmasında Jacques Lacan da benzer bir argüman ortaya koyar. Şöyle yazar:

İlk olarak, şunun üzerinde durmalıyım: bakışsal alanda (*scopic field*) bakış dışarıdadır, ben bakılanımdır, yani bir resim... Işığa bakış sayesinde girerim ve ışığın etkilerini bakıştan alırım. Böylelikle, bakış, ışığın bir gövdede toplanmasını ve –sık sık yaptığım gibi, parçalarına ayrılmış halde bir sözcük kullanmama izin verirsiniz– benim fotoğraflanmamı sağlayan araçtır (106).

Lacan'ın bakış kavramında bulunabilecek fotografik kaynaklara ilişkin bir tartışma için bkz. Silverman, "What is a Camera?"

76. Benjamin bu görüntüleri bir tür sinemasal harekete bağlar ve "bire çocuk olarak, bir boksörü, bir yüzücüye ya da bir tenisçiye işlerini yaparken seyredebildiğimiz, sinemanın öncülleri olan küçük kitapçıklar gibi, hızlı bir sekans sunduklarını" belirtir (*GS* 2: 1064). Benjamin bu sinemasal görüntüyü ölme anıyla en az iki kere daha ilişkilendirir: bir kez *Berlin'de Çocukluk*'un son paragrafında (4:304), bir kez de "Hikâye Anlatıcısı"nın onuncu bölümündeki ölüm motifine ilişkin tartışmanın sonunda (*I* 94/*GS* 2: 449-50).

77. Roger Munier'in belirtmiş olduğu gibi, "experience" (deneyim) sözcüğü "Latince *experiri*'den türer: içinden geçmek. Sözcüğün kökü *periri*'dir

ki *periculum*'da –tehlike– yine karşımıza çıkar." Kat etmek ile tehlike arasındaki bu etimolojik bağ, Almanca *Erfahrung*'da da korunmuştur: *Erfahrung* –deneyim– eski Almanca *fara*'dan –tehlike– türer ve *fara*'dan *Gefahr* –tehlike– ve *gefährden* –tehlikeye atmak– elde edilir. Bir şeyi deneyimlemek –ve burada Benjamin'in *Erfahrung* sözcüğüne verdiği sıkı anlamı tanıyabiliriz– kendini tehlikeye atmaktır, daimi bir tehlike ve aciliyet durumunda var olmaktır. "Experience" sözcüğünün etimolojisinin daha eksiksiz bir tartışması için bkz. Munier *Mise en page* I'deki "Réponse à une enquête sur l'expérience", (Mayıs 1972); aktaran Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, 30-1.

78. *Berlin'de Çocukluk*'ta sözcükler ile bulutlar arasındaki ilişki konusunda bkz. Hamacher, "Word Wolke – If It Is One." Her ne kadar Hamacher "The Mommerehlen" in fotografik unsurlarını doğrudan ele almıyorsa da, dil ve mimesis meseleleri hakkında bu bölümde söylediklerini Benjamin'in fotografik otoportreleri konusundaki kendi tartışmamla yakından alakalı buldum.

79. Gisèle Freund (Benjamin fotoğrafı konusundaki pek çok düşüncesi ni ona borçludur) kaleme aldığı 19. yüzyıl fotoğrafı tarihinde, fotoğraf stüdyosunun mekânı içerisinde "oturan kişinin yalnızca stüdyonun donatılarından biri gibi görüldüğünü" belirtirken bu savı güçlendirir (*Photography and Society*, 61). Stüdyo, burjuva iç mekânının bir replikasını oluşturmaya çabalarlarken, fotoğraflanana bir cesede dönüştürmenin aracı haline gelir. Bu noktayı Benjamin geç 19. yüzyıl iç mekânıyla ilgili olarak *Tek Yönlü Yol*'da ortaya koyar. Orada şunu yazar:

1860-1890 arasının oymalarla kaplı dev büfeleri, palmiyelerin durduğu günyüzü görmez köşeleri, parmaklarının arkasında siper almış balkonları ve gaz lambalarındaki alevlerin oynadığı uzun koridorlarıyla burjuva iç-mekânları ancak bir ceset için uygun bir barınak olabilir. "Şu sedirin üzerinde, yaşlı teyze öldürülmeden edemez." Döşemenin ruhsuz lüksü ancak ölü bir gövdenin varlığında gerçek bir konfora dönüşebilir (OWS 48-49/GS 4: 89/*Son Bakışta Aşk*: 53.)

80. Dil ve fenomenlerin kayda geçirilmesi arasındaki ilişki konusunda bkz. "Claim of History", 118-9.

81. Eğer, Benjamin'in başka bir yerde öne sürdüğü gibi, "eşyanın ruhunda hiddetle köpüren bir cehennem" var ise (GS 5: 466), bunu nedeni bir eşyanın çok ve çeşitli kullanımları olabilmesidir –yani değişen anlamlarıdır. Bu cehennemi durdurmak mümkünse, ancak bir soyutlama, bir hayalet sayesinde mümkündür– bu örnekte, konuşmaya ve hakikati söylemeye kurbanlık hayvanın kanını içtiği için kadir olan bir hayalet. Bu hayaletin hakikati, sermaye sürecinin bizzat kendi içindeki gizlenmedir. Nitekim sermaye gerçekten de *mummen*'in olmasını gerektirir. Thomas Keenan'ın belirttiği gibi, her

nerede "kapitalist üretim tarzı başat ise, (ekonomik) bir şey kendini gizleyerek, kendini başka bir formda, başka bir şey olduğunu ilan ederek gösterir" ("Point Is to (Ex)Change It", 157). Burada, Benjamin'in, gizlenmenin dilini sermaye sürecinde merkezi nitelikte kabul ettiği gizlenmeye karşı hangi tarzda seferber ettiğinin izini sürmek kaçınılmaz olacaktır. Böyle bir çözümleme, alegori ile eşya/meta arasındaki ilişkiler ve farklarla ilgili "Zentral-park"taki irdelemeleriyle başlayabilir.

82. Benjamin, 1902 tarihli "Tagebuch von Wengen"inde, annesi ve kardeşiyle birlikte gittiği Alpler yolculuğunu, *Berlin'de Çocukluk*'ta yer alan bu fotoğraf sahnesindeki pek çok ayrıntıyı minyatür halinde sunan sözcüklerle betimler. Özellikle Wengen'in otellerinden birçoğunu süsleyen *Genrebild*'e dair betimlemelerine bakınız (GS 6:235-42).

83. Benjamin'in buradaki savı, neden bizden daima tam fotoğrafımızın çekileceği anda "gülümsememizin" istendiğini açıklama yolunda epeyce bir yol kat eder: Bizden istenen, kendimizi başka bir şeye dönüşmeye hazırlamamızdır.

84. Bu noktayı Balfour Benjamin'de kişileştirme ile şeyleştirme arasındaki ilişkiyle ilgili bir tartışmada ortaya koyar ("Reversal, Quotation (Benjamin's History)", 645).

85. Benjamin'in bir başkası olarak görünmesinin, cümlelerinin başka bir yere gönderme yapmalarının kaçınılmazlığı, onun Kafka imgesinin içinde zaten yazılıdır. Kafka denemesine düştüğü notlarda, şöyle yazar: "Kafka çarpıtılmadık süreç bırakmaz. Başka deyişle, betimlediği her şey, kendinden başka bir şey hakkında bildirimlerde bulunur. Çehresi bozulmuş şeylerin daimi hayali mevcudiyeti, bizzat yazarın bakışındaki teselli edilemez ciddiyete, umutsuzluğa tekabül eder" (GS 2: 1204).

86. "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"ndeki pasaj şöyledir:

Stüdyoların, perdeleri ve palmiye ağaçlarıyla, duvar halıları ve kaideleleriyle, idam edilme ile temsil edilme arasında, işkence odası ile taht odası arasında, Kafka'nın erken dönemden bir portresinin de rahatsızlık verici bir biçimde tanıklık ettiği son derece muğlak bir yer işgal ettiği, dönemdi. Orada, belki altı yaşındaki oğlan, şeritler, bordürlerle süslü, dar ve neredeyse aşağılayıcı bir çocuk takım elbisesi içinde, bir tür kış bahçesi manzarası önünde, ayakta durur. Fonda palmiye yaprakları bakar durur. Ve sanki bu döşenmiş tropikliği daha da yapış yapış ve boğucu kılmak için, fotoğrafın modeli sol elinde İspanyolların taktığı türden devasa bir geniş kenarlı şapka tutar. Eğer kendileri için önceden hazırlanmış bu manzaraya egemen olan akıl almaz derecede hüznü gözleri olmasaydı, bu sahne içinde kaybolup giderdi kuşkusuz (OWS 247/GS 2: 375).

Benjamin, 1934 tarihli Kafka denemesinde, bu pasajın *Berlin'de Çocukluk*'

takine daha yakın bir versiyonunu yazmıştı. Orada, "Bir Çocukluk Fotoğrafı"ndaki pasaj, özellikle son imgesinde, *Berlin'de Çocukluk*'taki pasajın bir tür *Vorbild*'i gibidir:

Kafka'nın bir çocukluk resmi vardır, daha dokunaklı bir "zavallı çocukluk" resmi nadiren bulunur. Muhtemelen, perdeleri ve palmye ağaçlarıyla, duvar halıları ve kaideleriyle, işkence odası ile taht odası arasında gayet muğlak bir yerde duran şu 19. yüzyıl stüdyolarından birinde çekilmiştir. Yaklaşık altı yaşındaki oğlan bir tür kış bahçesi manzarası önünde, şeritler, bordürlerle süslü, dar ve neredeyse aşağılayıcı bir çocuk takım elbisesi giymiş halde poz vermiştir. Fonda palmye yaprakları bakar durur. Ve sanki bu düzmece tropik iklimi daha da yapış yapış ve boğucu kılmak için, fotoğrafın modeli sol elinde İspanyolların taktığı türden devasa bir geniş kenarlı şapka tutar. Akıl almaz derecede hüznü gözler egemendir önceden hazırlanmış ve kocaman bir kulak kepçesinin dikkat kesildiği manzaraya (*I* 118-19/*GS* 2: 416). [Bu pasajda Dürrin Tunç'un çevirisinden yararlandım –ç.n.]

Benim bildiğim kadarıyla, Benjamin'in burada Kafka'yla özdeşleşmesini saptayan ilk eleştirmen Anna Stüssi'dir. Bkz. Stüssi, *Erinnerung an die Zukunft*, özellikle "Photoatelier – die Folter-Kammer" başlıklı 189-92 sayfalar. Witte de bu özdeşleştirmeyi yapar, ama ilişkiye ilişkin anlayışını esasen "yüzyıl dönümünden önce Yahudi üst burjuva sınıfında büyümüş" bireylerin "toplumsal inşası" ile sınırlı tutar (*Walter Benjamin*, 14). Bu iki fotoğrafı Rimbaud'nun "Ben bir başkasıdır" lafı ışığında okuyan Amelunxen de, "Ein Eindruck der Vergangnis", 5-6'da, fotoğrafının ölüm ve genel olarak alegori sorunlarıyla ilişkisini gündeme getirir. Son olarak, Benjamin'in Kafka'yla özdeşleşmesine ilişkin genel bir tartışma için bkz. Corngold ve Jennings, "Walter Benjamin/Gershom Scholem."

87. Burada Benjamin ile Kafka arasındaki tekinsiz ilişki belki en iyi Freud'un "Tekinsiz" adlı denemesiyle ilişkili olarak anlaşılabilir. Orada Freud yineleme ve ikiz motiflerini film ve fotoğrafı ortamlarına bağlar. Gunning'in anımsattığı gibi:

Onun ikiz irdelemesi, Otto Rank'ın ("aynı şeyin daimi tekrarı") teması hakkındaki klasik denemesinden kaynaklanır; bu deneme –Freud'un belirttiği gibi– bir filmin değerlendirilmesiyle başlar: 1913 tarihli Hans Heinz Ewers-Stellan ve Rye-Paul Wegener prodüksiyonu olan *Praghi Öğrenci*. Alman tekensiz sinemasının bu erken dönem klasiği, dünyevi olmayan ikizini eski bir fotografik hile olan üst üste pozlandırma sayesinde portreliyordu... İkizin, fotoğrafının tarihini önceleyen (insanın kendisinden ayrılabilen ruhlara duyulan arkaik inançlardan romantik

Doppelgänger'e uzanan) uzun bir soy çizgisinin olduğu, hem Freud hem de Rank tarafından kanıtlanmıştı; ama yine de, fotoğrafı, ikizlenmenin tekinsiz bir görsel deneyimini yaratacak olan bir teknoloji sağlamıştır ("Phantom Images and Modern Manifestations", 45).

İkizleşme süreci ile teknolojik yeniden üretim arasındaki bu ilişkilendirme, Benjamin'in –bu Praglı öğrencinin– fotoğraf stüdyosunda kendini neden Kafka olarak sunduğunu açıklamayı kolaylaştırıyor.

88. Potemkin adının kendisi *mummen*'in bir başka adıdır. Büyük Katerina'nın 1787'deki teftiş turunda onu aldatmak için diktirdiği karton köylerle bilinen Potemkin, en azından Jean Paul'un yazılarından itibaren, Alman diline kılık değiştirme, yalancı görünüş, gizlenme figürü olarak girmiştir.

89. Benjamin'in bu masal ile genel olarak imza sorunu arasında önemli bir ilişki gördüğünün kanıtı, hikâyeyi "Die Unterschrift" (İmza) başlığı altında yeniden anlatmaya karar vermesidir (GS 4: 758-59). Tiedemann'a göre, Benjamin hikâyeyi ilk olarak Aleksandr Puşkin'in 1924'te Münih'te yayımlanmış bir Rusya tarihi anekdotları koleksiyonunda okumuş olmalıdır (bkz. GS 2: 1271). Benjamin'in versiyonu Puşkin'inkini epeyce yakından izler, Puşkin'in Petukov dediği memurun adını Şuvalkin olarak değiştirmesi hariç. Bu değişiklik Benjamin'in masalın hissesini tikel Potemkin örneğinin ötesinde genelleştirmesini kolaylaştırır: hiçbir imza yoktur ki bir başkasının imzası olmasın. Bloch'un, her ne kadar Puşkin'in Petkov'una sadık kalmış olsa da, hikâyeyi "Potemkins Unterschrift"te yeniden anlatmasından da bu hisse çıkar. Bloch hikâyeyi kendi anlatımıyla sunduktan sonra eklediği –kimlik ve bakış sorunlarını melankoli sorununa bağlayan– kısa çözümlemeye, şunu ileri sürer:

(Puşkin) melankoli hakkındaki en tekinsiz belgeyi, sisler arasında yolunu bulmaya çalışan, bitmek bilmezcesine kendini sorgulayan tasalanmaya, adsız alacakaranlıkta Petkov adını alan kafaya bağlamakla –zira orada en azında bir şeyler kıpırdar–, melankolinin ışığında hâlâ bütün adları gri kılabilen, Petukov ya da Potemkin'i aynı şey kılabilen kafaya bağlamakla kalmamıştır. Aynı zamanda, en mutlu ve en gözde adamı *Prens Potemkin*'in hikâyesi olarak –mutlu insanların, genel olarak (yalnızca despotlar değil), hayatlarının doruğunda, kolaylıkla melankolik olabildikleri ölçüde (hâlâ hırslı olanlar ve şan hayali kuranların ise manik olması daha kolaydır)–, sisin üstünde ne kadar az yükseklik olduğunu, yani insanın, adının ve karakterinin nasıl çoğu zaman sislerin içinde bir ada gibi durduğunu, belki Potemkin'inkinden daha sağlam dikilmiş olsa bile daima kararabilir ve Hebrides Adaları'na benzeyebilir olduğunu gösterir. Gerçekten de, cennet dediğimiz şeyde, en mutlu zamanın –bazıları için bütün zamanların– ölçüsüne göre resmedilmiş bile olsa, sorun şudur ki

cennet, hâlâ, henüz var olmanın sisinden ancak biraz dışarıya çıkabilmiş olan bakışlar için bir anaokulu olabilir, başarının yası olabilir (*Werkausgabe*, 118-9).

90. Bu imza tartışmasını Derrida'ya borçluyum: "Signature Event Context", "Limited Inc.", ve "Otobiographies".

91. Benjamin bu yana doğru bakışın, bu "yandan bakış"ın (*scheele Blick*) "Kafka'nın en karakteristik özelliği" olduğunu öne sürerken (*GS* 2: 1199), Adorno bu bakışı fotoğraf makinesinin bakışıyla ilişkilendirir. Benjamin Adorno'nun notunu alıntılararak şöyle yazar: "eski bir Wiesengrund fikri: Kafka: 'dünyevi hayatın, kurtulmuş olanın algısından çekilen bir fotoğrafı, siyah örtünün bir köşesinden başka hiçbir şey görünmezken görüntünün dehşet verici biçimde çarpıtılmış optiği yamuk yerleştirilmiş fotoğraf makinesinin optiğinden başka bir şey değil'" (1251). Benjamin kendisi de Kafka'yı sık sık genel olarak teknik ortamlar ve özel olarak fotografiyle özdeşleştirir. Örneğin Kafka denemesinde şöyle yazar: "Filmin ve fonografin icadı, insanların birbirinden had safhada yabancılaştığı, artık tek ilişkilerinin öngörülemez biçimde dolayımlanmış ilişkiler olduğu bir çağda gerçekleşti. İnsanın ekranda kendi yürüyüşünü ya da fonografta kendi sesini tanımadığını deneyler kanıtlamıştır. Bu tür deneylerdeki öznenin içinde bulunduğu durum, Kafka'nın durumudur" (*I* 137-38/*GS* 2: 436). Ayrıca bkz. *GS* 2: 1256-57; Benjamin burada Kafka'nın yazılarının kalbindeki çarpıtma işini Chaplin'in filmleriyle karşılaştırır, Kafka'nın düzyazısının sessiz filmlerle son bağlantılardan birini teşkil ettiğini öne sürer. Benjamin'in fotoğraf stüdyosu ziyaretinde Kafka'nın hayaletinin ortaya çıkması rastlantı değildir.

92. Benjamin'in Kafka'yı Medusa'yla özdeşleştirdiği tek zaman değildir bu. Haşhaş translarından birinde kaydettiği bir notta, Benjamin okuma sürecini söyle alegorize eder: okurken fiilen yaptığımız şey, yazarın heykelini özümsemektir. Örneğin Kafka'nın *Betrachtung*'unu okurken, Kafka'nın taştan bir imgesini kendi bedenine dahil ettiğini iddia eder. Aynı zamanda, der, "sanki Kafka'nın hayaletinden kaçıyormuşum ve şimdi bana dokunduğu anda taşa dönmüşüm gibiydi" (*GS* 6:565). Benjamin ilk olarak Kafka'nın kitabını yazarının taştan bir imgesine dönüştürüyorsa, bu Medusavari okuma edimi de Benjamin'i Kafka'nın röprodüksiyonunun yapıldığı malzemenin aynısına dönüştürür.

93. Kafka, yine Janouch'la sohbetlerinde, sinemasal görüntülerin hızlı ve kesintili niteliğine işaret eden bir pasajda, yazılarının optik karakterini vurgular. Şunu belirtir: "(Sinema) harika bir oyuncak. Ama ben hazzetmiyorum, çünkü fazlaca optik eğilimliyim. Optik bir insanım ben. Sinema algıya rahatsızlık verir. Hareketlerin çabukluğu ve görüntülerin hızla değişmesi izleyiciyi daimi bir tıkabasa izleme tokluğuna mecbur kılıyor. Bakış görüntüleri kontrol etmiyor, tersine görüntüler bakışın denetimini ele geçiriyorlar. Bilin-

ci boğuyorlar" (Janouch, *Gespräche mit Kafka*, 100). Benjamin "Sanat Yapıtı" denemesinde film izleyicilerinin deneyimlediği şok konusunda bir tartışmada benzer bir noktayı ileri sürer:

Filmin oynadığı perdeyi bir resmin tuvaliyle karşılaştıralım. Tuval izleyiciyi temaşaya davet eder... İzleyici resmin önünde kendini çağrışımlarına bırakabilir. Oysa film çerçevesinin (*Filmaufnahme*) önünde bunu yapamaz. Gözünün bir sahneyi yakalamasıyla sahnenin değişmesi bir olur. Sahne sabitlenemez. Film den hazzetmeyen ve filmin önemi hakkında hiçbir şey bilmesede yapısı hakkında bir şey bilen Duhamel, bu durumu şöyle belirtiyor: "Düşünmek istediğimi düşünemez olurum. Düşüncelerimin yerini hareketli görüntüler almıştır." Bu görüntüler bağlamında çağrışım yapma süreci, görüntülerin başkalaşması tarafından derhal kesintiye uğrar. Bu filmin şok etkisini oluşturur ki, her şok etkisi gibi, daha yüksek bir zihinsel mevcudiyet tarafından yakalanmalıdır (*I 238/GS 1: 503*).

94. Hem annenin hem de Kafka'nın ölümle ilişkisi, moda âlemiyle ilişkileri üzerinden dolayımlanır ve bu ilişkiler tarafından güçlendirilir. Angelika Rauch'un öne sürdüğü gibi, "moda bağımsız olarak ortaya çıkamaz. Kılığını değiştirebileceği istekli ama ölü bir bedene, bir şeye gereksinim duyar. Dolayısıyla moda için ideal taşıyıcı, mankendir" ("*Trauerspiel of the Prostituted Body*", 84). Ya da, Benjamin'in sözcükleriyle, "moda asla renkli cesedin parodisinden, kadın aracılığıyla ölümün kıskırtılmasından başka bir şey olmadı" ve "moda cesedin canlı üzerindeki haklarını uygular" (*GS 5: 111, 130*).

95. Kafka denemesinin notlarında Benjamin şunu iddia eder: "Proust *Recherche du temps perdu*'sünde, Kafka günlüklerinde "ben" dediklerinde, bu ben daima aynı şeffaf, camdan bendir" (*GS 2: 1221*)

96. Bir yumuşakçanın kabuğunda barınmanın ne demek olabileceği üzerine düşündüklerimi, kısmen Francis Ponge'un 1929 ile 1932 arasında yazdığı "Yumuşakça" adlı şiiri okumama borçluyum. Ponge orada şöyle yazar: "Yumuşakça bir varlıktır – neredeyse – bir nitelik. Herhangi bir çerçeveye değil – / yalnızca bir koruyucu duvara ihtiyacı vardır, bir tübün içindeki renk gibi bir şey. / Bu vakada doğa plazmanın biçimsel sunumundan vazgeçmiştir. / Ona değer verdiğini gösterir yalnızca / iç yüzü çok güzel olan bir mücevher kutusu içinde özenle koruyarak. / Öyleyse o basit bir tükürük değil, son derece değerli bir gerçekliktir. / Yumuşakça kendini kapalı tutabilmek için kudretli bir enerjiyle donatılmıştır / Doğrusu o yalnızca bir kastır, bir menteşe ile kapısıdır. Çok hafif içbükey iki kapı / onun bütün evini oluşturur. / İlk ve son evini. Ölene kadar orada barınır. / Canlıyken dışarı çıkarmanın yolu yoktur. / İnsan bedeninin en küçük hücresi böyle, bu kuvvetle, / konuşmaya tutunur – ve konuşma da hücreye. / Ama bazen bir başka varlık ge-

lip bu mezarın kutsallığına tecavüz eder, bir kerede halleder / ve müteveffa kurucunun yerine yerleşir. / Pavuryada böyle olur" (Things, 30). Beni bu şiire yönlendirmiş olduğu ve bu şiirin Benjamin'le ilişkisi hakkındaki içgörülerini için, Elissa Marder'a çok şey borçluyum.

97. Benjamin bir fragmanda "belleğin yakınlık yaratmaktaki gizemli gücü" dediği şeyi irdeler. İçinde yaşadığımız odaların bize herhangi bir ziyaretçiye olduklarından daha yakın olduklarını iddia ederek, –"evde evcil olan budur" der– aslında çocuk odalarının duvarlarının gerçekte olduklarından daha yakın olduklarını öne sürer. Bu yüzden, der, "onların imgesi içimizi kıyar çünkü kendimizi duvarlara iliştiirmişizdir" (GS 6:203). Bize anıda gelen imge, artık orada olmayanı gözümüzün önüne koyan fotografik görüntü gibi, artık arasında yaşamadığımız duvarlarla ilişkimizi koparır. Bizler, ancak ölümler kabuğundan koparılabilen yumuşakçalar gibi, belleğimizin duvarlarından ancak belleğin yitimini ve ölümümüzü eşzamanlı olarak deneyimleyerek koparılabılırız.

98. Karl Kraus üzerine denemesinde Benjamin genel olarak dilin auralı karakterine işaret eder. Kraus'un aforizmalarından birini alıntılararak, şöyle yazar: "Bir sözcüğe ne kadar yakından bakarsan, sözcük sana o kadar uzaktan bakar" (R 267/GS 2:362). Benjamin'in yazısının, uzaklık ile yakınlık, benzerlik ile üst üste bindirme ve tekilik ile yeniden üretim arasındaki auralik oyuna göre hareket ettiği, aura kuramına ilişkin verdiği çeşitli formülasyonlarda görülebilir. Bu formülasyonlar çok farklı şeyler söylerken bile birbirlerini yinelemekle kalmaz, aynı zamanda Benjamin'in belli bir mahremiyeti paylaştığı yazarların metinlerini de yeniden üretirler. Bu tür bir yeniden üretimin dikkate değer bir örneğini, Benjamin'in "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"nde sunduğu aura sahnesinde (daha sonra "Sanat Yapıtı" denemesinde başkalaşmış bir formda yeniden ürettiği bir sahnedir bu (I 222-23/GS 1: 479)) bulabiliriz. Şöyle yazar: "Fiiliyatta nedir aura? Zaman ile mekânın tuhaf bir örgüsü: nesne ne kadar yakın olursa olsun, benzersiz bir mesafe görünüşü ya da benzerliği. Bir yaz ikindisi, dinlenirken, ufukta bir dağlar zincirini ya da gölgesini dinlenen kişiye düşüren bir dalı, ta ki an ya da vakit görünüşlerinin bir parçası oluncaya kadar takip etmek – işte bu dağların, bu dalın arasını solumak budur" (OWS 250/GS 2:378). Burada dikkate değer olan şey, bildiğim kadarıyla şimdiye kadar hiç farkedilmedi: Benjamin'in betimlemesi Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'nin sonlarına doğru anlattığı bir sahneyi yeniden üretmektedir. Başka deyişle, Benjamin'in aura tanımını zaten bir tür alıntıdır. Mesafe, dağlar, soluk ve "tuhaf bir zaman ve mekân örgüsü"nü bir araya getiren bir pasajda, Marcel şunları yazar:

Evet, hatıra, eğer unutuş sayesinde, kendisiyle şimdiki an arasında herhangi bir bağ, bir köprü kurmadan, kendi yerinde ve tarihinde kalmış, bir vadinin dibinde veya bir tepenin doruğunda uzaklığını korumuş, tec-

rit edilmişse, bize cansızın taze bir soluk getirir, öyle çünkü bu, eskiden soluduğumuz bir havadır; şairlerin cennette nafile aradığı bu temiz hava, ancak daha önce solunmuşsa, bu derin yenilenme duygusunu yansıtabilir, çünkü gerçek cennetler, kayıp cennetlerdir (*Recherche du temps perdu*, 4: 449/*Yakalanın Zaman*: 178).

Bu iki pasaj arasındaki ekolali, tekilliği yinelemeyle bağlantılandırarak, Benjamin'in "nesne ne kadar yakın olursa olsun benzersiz bir mesafe görünüşü" ile ilişkilendirdiği aura deneyiminin aynı zamanda bir yeniden üretim kipi olarak görüldüğünü söylemektedir bize. Aurayı tanımlayan pasajın kendisi, kendi kendinden başka bir pasaja doğru geri çekilerek tanımlamakta ve böylece aura deneyiminin gerçekleştiği mesafeleme ve ayırma hareketini sahneye koymaktadır. Eğer bir sanat yapıtının tekilliği geleneğe kayıtlı olmasıyla bağlantılıysa, bu pasaj da aura deneyiminin tekilliğinin bir yeniden üretim ve yineleme sürecinden ayrılmayacağını öne sürer. Bu nedenle, Benjamin'e göre, auranın dağılması ya da düşüşü asla auranın yitimini değil, daha ziyade aura deneyiminin kendisinde zaten yinelenmiş olanı tarif eder.

99. Proust'un fotoğrafı ve benzerlik sorunlarına ilişkin takıntısının gayet farkında olan Benjamin, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*'nin (Hessel ile birlikte tercüme ettikleri *Kayıp Zaman* ciltlerinden biridir) aşağıdaki pasajını biliyor olmalıdır. Bu pasajda Marcel, Mme Guermantes'in bir fotoğrafına bakar:

Çünkü bu fotoğraf, Mme Guermantes'la o güne kadar ki karşılaşmalarıma eklenen bir yenisiydi adeta; üstelik uzun bir karşılaşmaydı; sanki ilişkimizde ani bir gelişme olmuş, Mme de Guermantes bahçe şapkasıyla karşımda durmuş ve ilk defa ... o yanak şişkinliğini, o ense kıvrımını, o kaşın ucunu seyretmeme izin vermişti... Daha sonra Robert'e bakarken onun da adeta yengesinin bir fotoğrafı sayılabileceğini farkettim: benim için neredeyse aynı derecede heyecanlı ve esrarengiz bir şeydi bu; çünkü Robert'in çehresi, doğrudan yengesinin çehresinin bir ürünü olmakla birlikte, ikisinin ortak bir kökeni vardı. Benim hayalimdeki Combray görüntüsüne ilâştirilmiş olan Guermantes Düşesi'nin hatları, şahin gagası burnu, delici gözleri, Robert'in neredeyse yengesininkiyle çakışabilecek çehresinin de –düşesin aşırı ince tenli, daha zayıfı benzer bir örneğinin– çiziminde kullanılmıştı sanki (*Recherche du temps perdu*, 2: 379 / *Guermantes Tarafı*, 69-70).

100. Prosopopeia ile özyaşamöyküsü yazmak arasındaki ilişkinin bir çözümlemesi için bkz. de Man, "Autobiography as De-Facement." Orada de Man şunu hatırlatır: prosopopeia hareketi içinde gerçekleşen yüz benimse-

me edimi, "bu mecazın adında apaçık ortadadır: *prosopon poein*, bir maske ya da yüz (*prosopon*) bahşetmek" (76).

101. Hamacher bu savı özel olarak Benjamin'le ilgili olarak değil, genel olarak sözcüklerle ilgili olarak ileri sürer. Bkz "Word Wolke – If It Is One", 152.

102. Benjamin, küçük Kafka'nın kulak kepçesini (*Ohrmuschel*) kulağına tutarak, *Hörnmuschel* sözcüğünün aynı zamanda telefon alıcısını (*kulaklığı*) tarif ettiğini anımsatır. Kafka ile kendisi arasında bir tür telefonik ilişkinin varlığını öne sürerek, bizi Kafka'nın kısa hikâyesi "Komşu"da anlatıcı ile komşusu Harras arasında var olan telefon bağlantısına doğru yönlendirir. Orada anlatıcı, Harras'ın odalarını ayırmaktan ziyade bağlantılandırıran ince duvarlar yüzünden telefon konuşmalarına kulak misafiri olabileceğinden şüphelenir. Komşusunun anlatıcının telefonunu kullandığı için artık telefona ihtiyacı olmadığını öne süren anlatıcı, telefon alıcısını (*Hörnmuschel*) nereye koyarsa koysun "sırların ifşa edilmesini engelleyemediğini" söyler (*Complete Stories*, 425/*Samtliche Erzählungen*, 301). Kafka ile Benjamin arasında gerçekleşen ikizleşmede olduğu gibi, anlatıcı kendisi ile komşusu arasında gerçekleşen gidiş gelişleri kontrol edemez olur. İkizleşme hikâyesinin başlığında zaten öncelenmiştir: *Nachbar* sözcüğü, *nach-* (daima bir taklit etme, kopyalana, yeniden üretme süreciyle ilintilendirilen ve "yakın" anlamına gelen bir sözcüğe doğru izi sürülebilecek bir örnek) ve *bauer*'den (inşa eden kimse) gelir; ikisi birlikte, komşunun senin ardından senin yakınına [ev] inşa eden kimse olduğunu, bir tür *Nachbild* yani bir kopya ya da bir art-imege olarak seni taklit etme yeteneği olan kimse olduğunu düşündürür. Komşu, fotoğraf makinesi gibi, Benjamin'in mimetik yeti dediği şeyi tarif eder.

103. "Ben" in yalnızca başkasının kulağından hareketle kurulabileceğini öne süren bir argüman için bkz. Derrida, "Otobiographies" ve "Heidegger's Ear."

104. Bunu Hamacher'in "History, Teary"deki ölüm ile şiir ilişkisi çözümlemesiyle karşılaştırınız, 73.

- Abbas, A., "On Fascination: Walter Benjamin's Images", *New German Critique* 48 (Güz 1989), s. 43-62.
- Adorno, Theodor W., "Benjamin the Letter Writer", İng. çev. Shierry Weber NicholSEN, *Notes to Literature II* içinde, s. 233-9, Rolf Tiedemann (haz.), New York: Columbia University Press, 1992; Türkçesi: "Mektup Yazarı Benjamin", çev. Dilman Muradoğlu, *Walter Benjamin Üzerine* içinde, İstanbul: YKY, 2004.
- "Commitment", İng. çev. Shierry Weber NicholSEN, *Notes to Literature II* içinde, s. 76-94, Rolf Tiedemann (haz.), New York: Columbia University Press, 1992.
- "The Handle, the Pot, and Early Experience", İng. çev. Shierry Weber NicholSEN, *Notes to Literature II* içinde, s. 211-9, Rolf Tiedemann (haz.), New York: Columbia University Press, 1992.
- "Introduction to Benjamin's *Schriften*", İng. çev. Shierry Weber NicholSEN, *Notes to Literature II* içinde, s. 220-32, Rolf Tiedemann (haz.), New York: Columbia University Press, 1992.
- "Looking Back on Surrealism", İng. çev. Shierry Weber NicholSEN, *Notes to Literature II* içinde, s. 86-90, Rolf Tiedemann (haz.), New York: Columbia University Press, 1991; Türkçesi: "Gerçeküstüçülüğe Sonradan Bakış", çev. Sabir Yücesoy-Orhan Koçak, *Edebiyat Yazıları* içinde, İstanbul: Metis, 2004).
- "Nachwort zur *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*", *Über Walter Benjamin* içinde, s. 74-7, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970; Türkçesi: "Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk'a Sonsöz", çev. Dilman Muradoğlu, *Walter Benjamin Üzerine* içinde, İstanbul: YKY, 2004.
- "A Portrait of Walter Benjamin", *Prisms* içinde, s. 227-41, İng. çev. Samuel ve Shierry Weber, Cambridge: MIT Press, 1967; Türkçesi: "Walter Benjamin'in Portresi", çev. Dilman Muradoğlu, *Walter Benjamin Üzerine* içinde, İstanbul: YKY, 2004.
- Agamben, G., *Infancy and History: Essays on the Destruction of Experience*, İng. çev. Liz Heron. Londra: Verso, 1993.

- Amelunxen, Hubertus von., "Ein Eindruck der Vergängnis: Vorläufige Bemerkung zu Walter Benjamin", *Fotogeschichte* 9, no. 34 (1989), s. 3-10.
- "Skiagraphia-Silberchlorid und schwarze Galle: Zur allegorischen Bestimmung des photographischen Bildes", *Allegorie und Melancholie* içinde, s. 90-108, Willem van Reijen (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992.
- Bahti, T., *Allegories of History: Literary Historiography after Hegel*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.
- "History as Rhetorical Enactment: Walter Benjamin's Theses 'On the Concept of History'", *diacritics* 9, no. 3 (Eylül 1979), s. 2-17.
- Balfour, I., "Reversal, Quotation (Benjamin's History)", *MLN* 106, no. 3 (Nisan 1991), s. 622-47.
- Barthes, R., *Camera Lucida: Reflections on Photography*, İng. çev. Richard Howard, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1981; Türkçesi: *Camera Lucida. Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, çev. Reha Akçakaya, İstanbul: Altıkırkbeş, 1992.
- Batchen, G., "Burning with Desire: The Birth and Death of Photography", *Afterimage* 17, no. 6 (Ocak 1990), s. 8-11.
- "Desiring Production Itself: Notes on the Invention of Photography", *Cartographies: Poststructuralism and the Mapping of Bodies and Spaces* içinde, s. 13-26, Rosalyn Diprose ve Robyn Ferrell (haz.), Sydney: Allan and Unwin, 1991.
- Baudelaire, C., "The Salon of 1859", *Selected Writings on Art and Literature* içinde, s. 285-324, İng. çev. P E. Charvet, Londra: Penguin Books, 1992; Türkçesi: *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim, 2004.
- Bellour, R., "Ideal Hadaly", *Camera Obscura* 15 (1986), s. 111-33.
- Benjamin, W., *Briefe*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- "Central Park", İng. çev. Lloyd Spencer, *New German Critique* 34 (Kış 1985), s. 32-58; Türkçesi: "Zentralpark", çev. Şeyda Öztürk, *Cogito*, Sayı 52, Güz 2007, İstanbul.
- *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, İng. çev. Harry Zohn, Londra: New Left Books, 1973; Türkçesi: "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 2004.
- *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem: 1932-1940*, Gershom Scholem (haz.), İng. çev. Gary Smith ve Andre Lefevere. New York: Schocken Books, 1989.
- *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno (haz.), İng. çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

- "Doctrine of the Similar", İng. çev. Knut Tarnowski, *New German Critique* 17 (İlkbahar 1979), s. 65-69.
- *Gesammelte Schriften*, 7 cilt, Rolf Tiedemann ve Hermann Schwepenhäuser (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- *Illuminations*, Hannah Arendt (haz.), İng. çev. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968; Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 1990.
- "N [Theoretics of Knowledge; Theory of Progress]", İng. çev. Leigh Hafrey ve Richard Sieburth, *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History* içinde, s. 43-83, Gary Smith (haz.), Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- *One-Way Street, and Other Writings*, İng. çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Londra: New Left Books, 1979; Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tefvik Turan, İstanbul: YKY, 1999.
- *Origin of German Tragic Drama*, İng. çev. John Osborne, Londra: New Left Books, 1977.
- *Reflections*, Peter Demetz (haz.), İng. çev. Edmund Jephcott, New York: Harcourt Brace, 1978.
- "Theories of German Fascism", İng. çev. Jerolf Wikoff, *New German Critique* 17 (İlkbahar 1979), s. 120-28.
- *Walter Benjamin/Gershom Scholem: Briefwechsel, 1933-1940*, Gershom Scholem (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- Bergson, H., *Creative Evolution*, İng. çev. Arthur Mitchell, New York: Random House, 1944; Türkçesi: *Yaratıcı Tekamül*, çev. Mustafa Şekip Tunç, İstanbul: MEB, 1986.
- *Matter and Memory*, İng. çev. Nancy Margaret Paul ve W. Scott Palmer, New York: Zone Books, 1991; Türkçesi: *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi, 2007.
- Blanchot, M., *The Infinite Conversation*, İng. çev. Susan Hanson, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- "The Two Versions of the Imaginary", *The Space of Literature* içinde, s. 254-63, İng. çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1982; Türkçesi: *Yazınsal Uzam* içinde, çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi, 1993.
- *The Writing of Disaster*, İng. çev. Ann Smock, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- Blanqui, Louis A., *L'éternité par les astres: Hypothèse astronomique*, Paris: Ballière, 1872.
- *Oeuvres*, c. 1, *Des origines à la Révolution de 1848*, Dominique Le Nuz (haz.), Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1993.
- Bloch, E., *Geist der Utopie*, Münih: Verlag von Duncker und Humblot, 1918.

- *Heritage of Our Times*, İng. çev. Neville ve Stephen Plaice, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1990.
- *The Principle of Hope*, 3 cilt, İng. çev. Neville Plaice, Stephen Plaice, ve Paul Knight. Cambridge: MIT Press, 1986; Türkçesi: *Umut İlkesi* [1. cilt], çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007.
- *Werkausgabe*, c. 1, *Spuren*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969.
- Bolz, N., "Der Fotoapparat der Erkenntnis", *Fotogeschichte* 9, no. 32 (1989), s. 21-27.
- Buck-Morss, S., *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: MIT Press, 1989; Türkçesi: *Görmenin Diyalektiği*, çev. Ferit Burak Aydar, yayınevimiz tarafından yayıma hazırlanıyor.
- Caruth, C., "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History", *Yale French Studies* 79 (1991), s. 181-92.
- Chevrier, J. F., *Écrit sur l'image: Proust et la photographie*, Paris: Éditions de l'Etoile, 1982.
- Chow, R., "Walter Benjamin's Love Affair with Death", *New German Critique* 48 (Güz 1989), s. 63-86.
- Cohen, M., *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Comay, R., "Benjamin's Endgame", *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* içinde, s. 251-91, Andrew Benjamin ve Peter Osborne (haz.), Londra: Routledge, 1994.
- Corngold, S., ve Michael J., "Walter Benjamin/Gershom Scholem", *Interpretation* 12 (1984), s. 357-66.
- Deleuze, G., *Cinema 1: The Movement-Image*, İng. çev. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, Londra: Athlone Press, 1986.
- *Nietzsche and Philosophy*, İng. çev. Hugh Tomlinson, New York: Columbia University Press, 1983.
- De Man, P., "Autobiography as De-Facement", *The Rhetoric of Romanticism* içinde, s. 67-82, New York: Columbia University Press, 1984.
- "'Conclusions' on Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", *Yale French Studies* 69 (1985), s. 25-46.
- Derrida, J., *Aporias*, İng. çev. Thomas Dutoit, Stanford: Stanford University Press, 1993.
- "By Force of Mourning", İng. çev. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas, *Critical Inquiry* 22, no. 2 (Kış 1996), s. 171-92.
- "The Deaths of Roland Barthes", İng. çev. Pascale-Anne Brault ve Michael Naas, *Philosophy and Non-Philosophy since Merleau-Ponty* içinde, s. 259-96, Hugh Silverman (haz.), New York: Routledge, 1989.
- "Différance", *Margins of Philosophy* içinde, s. 1- 27, İng. çev. Alan

- Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1982; Türkçesi: "Différance", çev. Önay Sözer, *Toplumbilim*, sayı 10, Ağustos 1999.
- "Force and Signification", *Writing and Difference* içinde, s. 3-30, İng. çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- "Force of Law: The 'Mystical Foundation of Authority'", İng. çev. Mary Quaintance, *Cardozo Law Review* II, no. 5-6 (Temmuz-Ağustos 1994), s. 919-1045.
- "Freud and the Scene of Writing", *Writing and Difference* içinde, s. 196-231, İng. çev. Alan Bass, Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- "Heidegger's Ear: Philopolemology (*Geschlecht IV*)", İng. çev. John P. Leavey, Jr, *Reading Heidegger: Commemorations* içinde, s. 163-218, John Sallis (haz.), Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- "Limited Inc a b c ..." *Limited Inc.* içinde, s. 29-110, İng. çev. Samuel Weber, Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- *Mal d'archive*, Paris: Éditions Galilée, 1995.
- *Mémoires: For Paul de Man*, İng. çev. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, ve Eduardo Cadava, New York: Columbia University Press, 1986.
- *Of Grammatology*, İng. çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
- "Otobiographies: The Teaching of Nietzsche and the Politics of the Proper Name", *The Ear of the Other* içinde, s. 1-38, İng. çev. Avital Ronell, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988; Türkçesi: *Otobiyoğrafiler: Nietzsche'nin Öğretimi ve Özel İsim Politikası*, çev. Mukadder Erkan-Ali Utku, İstanbul: Birey, 2004.
- "The Right to Inspection", İng. çev. David Wills, *Art and Text* 32 (Güz 1989), s. 20-97.
- "Signature Event Context", *Limited Inc.* içinde, s. 1- 23, İng. çev. Samuel Weber, Evanston: Northwestern University Press, 1988.
- Desnos, R., "Spectacles of the Street-Eugène Atget", İng. çev. Berenice Abbott, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 16-17, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.
- Dienst, R., *Still Life in Real Time: Theory after Television*, Durham, N.C.: Duke University Press, 1994.
- Dommanget, M., *Blanqui: La guerre de 1870-1871 et la Commune*, Paris: Éditions Domat, 1947.
- Düttmann, Alexander G., *La parole donnée: Mémoire et promesse*, Paris: Éditions Galilée, 1989.
- "Tradition and Destruction: Benjamin's Politics of Language", İng. çev. Debbie Keates, *MLN* 106, no. 3 (Nisan 1991), s. 528-54.
- Fenves, P., *A Peculiar Fate: Metaphysics and World-History in Kant*, Itha-

- ca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.
- Freud, S., *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 cilt, haz. ve İng. çev. James Strachey, Londra: Hogarth Press, 1953-74.
- Freund, G., *La photographie en France au dix-neuvième siècle: étude de sociologie et d'esthétique, avec vingt-quatre photographies hors-texte*, Paris: La maison des amis des livres, A. Monnier, 1936.
- *Photography and Society*, İng. çev. Richard Dunn ve diğ., Boston: David R. Godine, 1980.
- Fürnk, J., *Surrealismus als Erkenntnis: Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart: Metzler, 1988.
- Fynsk, C., "The Claim of History", *diacritics* 22, no. 3-4 (Güz/Kış 1992), s. 115-26.
- Gasché, R., "Objective Diversions: On Some Kantian Themes in Benjamin's 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'", *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience* içinde, s. 183-204, Andrew Benjamin ve Peter Osborne (haz.), Londra: Routledge, 1994.
- "The Stelliferous Fold: On Villiers de l'Isle-Adam's *L'Ève future*", *Studies in Romanticism* 22 (Yaz 1983): 293-327.
- Geulen, E., "Zeit zur Darstellung: Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*", *MLN* 107, no. 3 (Nisan 1992), s. 580-605.
- Gunning, T., "Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny", *Fugitive Images: From Photography to Video* içinde, s. 42-71, Patrice Petro (haz.), Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Hamacher, W., "History, Teary: Some Remarks on *La jeune Parque*", İng. çev. Michael Shae, *Yale French Studies* 74 (1988), s. 67-94.
- "Journals, Politics", İng. çev. Peter Burgard ve diğ. *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* içinde, s. 438-67, Werner Hamacher (haz.), Neil Hertz ve Thomas Keenan, Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.
- "The Word *Wolke*: If It Is One", İng. çev. Peter Fenves, *Studies in Twentieth Century Literature* II, no. 1 (Güz 1986), s. 133-61.
- Hansen, M., "Benjamin, Cinema, and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology'", *New German Critique* 40 (Kış 1987), s. 179-224.
- "'With Skin and Hair': Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940", *Critical Inquiry* 19, no. 3 (İlkbahar 1993), s. 437-69.
- Heidegger, M., "The Age of the World Picture", İng. çev. William Lovitt, *The Question Concerning Technology and Other Essays* içinde, s. 115-54, New York: Harper and Row, 1977; Türkçesi: *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*, çev. Levent Özşar, Bursa: Asa, 2001.

- "Das Ding", *Vorträge und Aufsätze* içinde, s. 37-55. Pfullingen, Germany: Neske, 1954.
- *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1980.
- *Kant and the Problem of Metaphysics*, İng. çev. Richard Taft, Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- *On the Way to Language*, İng. çev. Peter D. Hertz, New York: Harper and Row, 1971.
- *The Principle of Reason*. İng. çev. Reginaid Liliy, Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- "The Thing", *Poetry, Language, Thought* içinde, s. 163-86, İng. çev. Albert Hofstadter, New York: Harper and Row, 1971.
- *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Germany: Neske, 1959.
- Hitler, A., *Mein Kampf*, Münih: Zentralverlag der NSDAP, 1938; Türkçesi: *Kavgam*, çev. Hüseyin Cahit Yalçın, İstanbul: Manifesto, 2005.
- *Mein Kampf*, İng. çev. Alvin Johnson ve diğ., New York: Reynal and Hitchcock, 1940.
- Homer, *The Odyssey*. İng. çev. Robert Fitzgerald, New York: Doubleday, 1963; Türkçesi: *Odysseia*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul: Can, 1982.
- Hutton, Patrick H., *The Cult of the Revolutionary Tradition: The Blanquists in French Politics, 1864-1893*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Huyssen, A., "Fortifying the Heart-Totally: Ernst Jünger's Armored Texts", *New German Critique* 59 (İlkbahar/Yaz 1993), s. 3-23.
- Jacobs, Ca., "Benjamin's Tesseract: 'Myslowitz-Braunschweig-Marseille'", *diacritics* 22, no. 3-4 (Güz/Kış 1992), s. 36-47.
- "The Monstrosity of Translation: Walter Benjamin's 'The Task of the Translator'", *Telling Time: Lévi-Strauss, Ford, Lessing, Benjamin, de Man, Wordsworth, Rilke* içinde, s. 128-41, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.
- "Walter Benjamin: Image of Proust", *The Dissimulating Harmony: The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin* içinde, s. 87-110, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jameson, F., "Benjamin's Readings", *diacritics* 22, no. 3-4 (Güz/Kış 1992), s. 19-34.
- Janouch, G., *Gesprache mit Kafka*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1968; Türkçesi: *Kafka ile Söyleşiler*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem, 2000.
- Jay, M., *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1993.
- Jennings, M., *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Cri-*

- ticism*, Ithaca, N.Y.: Corneil University Press, 1987.
- Jünger, E., "Krieg und Lichtbild", *Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten* içinde, s. 9-11, Ernst Jünger (haz.), Berlin: Neufeld und Henius, 1930.
- "On Danger", İng. çev. Donald Reneau, *New German Critique* 59 (İlkbahar/Yaz 1993), s. 27-32.
- "Photography and the 'Second Consciousness': An Excerpt from 'On Pain'", İng. çev. Joel Agee, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings 1913-1940* içinde, s. 207-10, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Apture, 1989.
- "Die Totale Mobilmachung", *Sämtliche Werke c. 7* içinde, s. 119-42, *Essays I: Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1980.
- "Total Mobilization", İng. çev. Joel Golb ve Richard Wolin, *The Heidegger Controversy: A Critical Reader* içinde, s. 119-39, Richard Wolin (haz.), New York: Columbia University Press, 1991,
- "Über den Schmerz" *Sämtliche Werke c. 7* içinde, s. 143-91, *Essays I: Betrachtungen zur Zeit*, Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, 1980.
- "Über die Gefahr", *Der gefährliche Augenblick: Eine Bilderfibel unserer Zeit* içinde, s. 11-16, Ferdinand Bucholtz (haz.), Berlin: Junker und Dünhaupt, 1931.
- "War and Photography", İng. çev. Anthony Nassar, *New German Critique* 59 (İlkbahar/Yaz 1993), s. 24-26.
- Kaes, A., "The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity", *New German Critique* (İlkbahar/Yaz 1993), s. 105-17.
- Kafka, F., *The Complete Stories*, Nahum N. Glatzer (haz.), New York: Schocken Books, 1971.
- *Sämtliche Erzählungen*, Paul Raabe (haz.), Frankfurt: S. Fischer Verlag, 1970; Türkçesi: *Hikâyeler*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem, 2005.
- Kant, I., *Critique of Pure Reason*, İng. çev. Norman Kemp Smith, New York: St. Martin's Press, 1965; Türkçesi: *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1993.
- Keenan, T., "The Point Is to (Ex)Change It: Reading Capital, Rhetorically", *Fetishism as Cultural Discourse* içinde, s. 152-85, Emily Apter ve William Pietz (haz.), Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1993.
- Kracauer, S., "The Cult of Distraction", *The Mass Ornament: Weimar Essays* içinde, s. 323-8, İng. çev. ve Thomas Y. Levin (haz.), Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- *History: The Last Things before the Last*, New York: Oxford University Press, 1969.
- "Die Photographie" *Das Ornament der Masse: Essays* içinde, s. 21-

- 39, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1977.
- "Photography" *The Mass Ornament: Weimar Essays* içinde, s. 47-63, İng. çev. ve haz. Thomas Y. Levin, Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- *Schriften*, c. 1, *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Inka Mülder-Bach (haz.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.
- Krauss, R., "Corpus Delicti", *L'amour fou: Photography and Surrealism* içinde, s. 55-112, Rosalind Krauss ve Janet Livingston (haz.), New York: Abbeville Press, 1986.
- "The Photographic Conditions of Surrealism", *The Originality of the Avante-Garde and Other Modernist Myths* içinde, s. 87-118, Cambridge: MIT Press, 1985.
- "Photography in the Service of Surrealism", *L'amour fou: Photography and Surrealism* içinde, s. 13-54, Rosalind Krauss ve Janet Livingston (haz.), New York: Abbeville Press, 1986.
- Lacan, J., *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, İng. çev. Alan Sheridan, Jacques-Alain Miller (haz.), New York: W. W. Norton, 1981.
- Lacoue-Labarthe, P., *Heidegger, Art and Politics*, İng. çev. Chris Turner, Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- *La poésie comme expérience*, Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- "The Unpresentable", İng. çev. Claudette Sartillot, *The Subject of Philosophy* içinde, s. 116-57, Thomas Trezise (haz.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Lacoue-Labarthe, P., ve Jean-Luc N., "The Nazi Myth", İng. çev. Brian Holmes, *Critical Inquiry* 16, no. 2 (Kış 1990), s. 291-312.
- Lehning, A., "Walter Benjamin and *i10*", İng. çev. Timothy Nevill, *For Walter Benjamin* içinde, s. 56-67, Ingrid Scheurmann ve Konrad Scheurmann (haz.), Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, 1993.
- Mac Orlan, P., "Elements of a Social Fantastic", İng. çev. Robert Erich Wolf, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 31-33, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.
- "Preface to *Atget photographie de Paris*", İng. çev. Robert Erich Wolf, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 41-49, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.
- Marder, E., "Flat Death: Snapshots of History" *diacritics* 22, no. 3-4 (Güz/Kış 1992), s. 128-44.
- Mehlman, J., *Walter Benjamin for Children: An Essay on His Radio Years*, Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- Menke, B., *Sprachfiguren: Name, Allegorie, Bild nach Benjamin*, Münih:

Wilhelm Fink Verlag, 1991.

Moholy-Nagy, L., "Light Painting", İng. çev. Erich Roll, Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* içinde, s. 343-44, İng. çev. Eva Grusz ve diğ., Londra: Thames and Hudson, 1987.

— "Photography in Advertising", İng. çev. Joel Agee, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 83-85, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

— "Unprecedented Photography", İng. çev. Joel Agee, *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 86-93, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

— "Zur Diskussion über Malerei und Photographie", *ifo* 6 (1927), s. 227-40.

Moses, S., "Ideas, Names, Stars: On Walter Benjamin's Metaphors of Origin", İng. çev. Timothy Nevill, *For Walter Benjamin* içinde, s. 180-188, Ingrid Scheurmann ve Konrad Scheurmann (haz.), Bonn: Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute, 1993.

Nadar [Felix Tournachon], "My Life as a Photographer", İng. çev. Thomas Repensek, *October* (Yaz 1978), s. 7-28.

— *Quand j'étais photographe*, Paris: Éditions d'aujourd'hui, 1979.

Nägele, R., *Theater, Theory, Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

Nancy, Jean-Luc, *The Experience of Freedom*, İng. çev. Bridget McDonald, Stanford: Stanford University Press, 1993; Türkçesi: *Özgürlük Deneyimi*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İzmir: ARA-lık, 2006.

— "Finite History" *The States of Theory*, David Carroll (haz.), New York: Columbia University Press, 1990.

— *The Inoperative Community*, İng. çev. Peter Connor, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

— *L'oubli de la philosophie*, Paris: Éditions Galilée, 1986.

— *Le poids d'une pensée*, Sainte-Foy, Quebec: Les éditions Le griffon d'argile, 1991.

Nietzsche, F., *The Will to Power*, İng. çev. Walter Kaufmann ve R. J. Holingdale, New York: Random House, 1967; Türkçesi: *Güç İstenci. Tüm Değerleri Değiştiriş Denemesi*, çev. Sedat Umran, İstanbul: Birey, 2002.

Passuth, K., *Moholy-Nagy*, İng. çev. Eva Grusz ve diğ. Londra: Thames and Hudson, 1987.

Ponge, F., *Things*, İng. çev. Cid Corman, New York: Grossman, 1971.

Price, M., *The Photograph: A Strange Confined Space*, Stanford: Stanford University Press, 1994; Türkçesi: *Fotoğraf. Çerçevelediği Gizem*, çev.

Ayşenaz Koş, Kubilay Koş, İstanbul: Ayrıntı, 2004.

Proust, M., *À la recherche du temps perdu*, 4 cilt, Jean-Yves Tadié ve diğ. (haz.), Paris: Éditions Gallimard, 1987.

— *Remembrance of Things Past*, İng. çev. C. K. Scott Moncrieff, New York: Random House, 1961.

(*Kayıp Zamanın İzinde* Türkçe'de her biri kendi başlığı altında 7 ayrı cilt olarak bulunmaktadır. Aşağıdaki sıralama, yazarın referans verdiği, ciltlerin tarihsel olarak yayımlanmış oldukları kronolojik sırayı izleyen Gallimard (Pléiade) toplu edisyonunun sıralamasıdır. *Swann'ların Tarafı* (1999), *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde* (1996), *Germantes Tarafı* (1997), *Sodom ve Gomorra* (2001), *Mahpus* (2001), *Albertine Kayıp* (2001), *Yakalanan Zaman* (2001), çev. Roza Hakmen, İstanbul: Yapı Kredi.)

Puppe, Heinz W., "Walter Benjamin on Photography", *Colloquia Germanica* 12, no. 3 (1979), s. 273-91.

Rauch, A., "The *Trauerspiel* of the Prostituted Body, or Woman as Allegory of Modernity", *Cultural Critique* 10 (Güz 1988), s. 77-88.

Ray, M., "The Age of Light", *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* içinde, s. 52- 54, Christopher Phillips (haz.), New York: Metropolitan Museum of Art/Aperture, 1989.

Reichel, P., *Der schöne Schein des Dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus*, Münih: Carl Hanser Verlag, 1991.

Reimann, V., *The Man Who Created Hitler*, Londra: William Kimber, 1977.

Rella, F., "Benjamin e Blanqui", *Critica e Storia: Materiali su Benjamin* içinde, s. 181-200, Franco Rella (haz.), Venedik: Cluva Libreria Editrice, 1980.

Rickels, L., *Aberrations of Mourning: Writings on German Crypts*. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

Ronell, A., "The Differends of Man", *Finitude's Score: Essays for the End of the Millennium* içinde, s. 255-68, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

— "Support Our Tropes: Reading Desert Storm", *Finitude's Score: Essays for the End of the Millennium* içinde, s. 269-92, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

— *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

— "Trauma TV: Twelve Steps beyond the Pleasure Principle", *Finitude's Score: Essays for the End of the Millennium* içinde, s. 305-28, Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

Rouillé, A., "When I Was a Photographer: The Anatomy of a Myth", *Nadar* içinde, s. 107-14, Maria M. Hambourg (haz.), New York: Metropol-

tan Museum of Art, 1995.

Schaaf, L., *Out of the Shadows: Herschel, Talbot, and the Invention of Photography*, New Haven: Yale University Press, 1992.

Scholem, G., "Toward an Understanding of the Messianic Idea in Judaism", İng. çev. Michael A. Meyer, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality* içinde, s. 1- 36, New York: Schocken Books, 1971.

— *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, İng. çev. Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1981.

Schwarz, H., *David Octavius Hill: Der Meister der Photographie, mit 80 Bildtafeln*. Leipzig: Insel-Verlag, 1931.

Shattuck, R., *Proust's Binoculars: A Study of Memory, Time, and Recognition in À la recherche du temps perdu*, Princeton: Princeton University Press, 1983.

Silverman, K., "What Is a Camera? Or, History in the Field of Vision", *Discourse* 15, no. 3 (İlkbahar 1993), s. 3-56.

Soupault, P., *Baudelaire*, Paris: Les éditions Rieder, 1931.

Stevenson, Sara (haz.), *David Octavius Hill and Robert Adamson: Catalogue of their Calotypes Taken between 1843 and 1847 in the Collection of the Scottish National Portrait Gallery*, Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1981.

Stiegler, B., "Mémoires gauches", *Revue philosophique* 2 (1990), s. 361-94.

— *La technique et le temps*, c. 1, *La faute d'Epiméthée*. Paris: Éditions Galilée, 1994.

Stüssi, A., *Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamins "Berliner Kindheit um 1900"*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977.

Syberberg, Hans-Jürgen, *Die freudlose Gesellschaft: Notizen aus dem letzten Jahr*. Münih: Hanser Verlag, 1981.

— *Hitler: A Film from Germany*, İng. çev. Joachim Neugroschel, New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1982.

Talbot, William Henry F., *The Pencil of Nature*. Londra: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1844.

Tiedemann, R., Christoph G. ve Henri L. (haz.), *Walter Benjamin: 1892-1940*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1990.

Valéry, P., "Centenaire de la photographie", Liborio Termine, *Paul Valéry e la mosca sul vetro: Fotografia e modernità* içinde, s. 88-109. Torino: Aleph Editore, 1991.

— "The Centenary of Photography", İng. çev. Roger Shattuck ve Frederick Brown, *Classical Essays on Photography* içinde, s. 191-8, Alan Trachtenberg, Stony Creek (haz.), Conn.: Leete's Island Books, 1980.

Villiers de l'Isle-Adam, *Tomorrow's Eve*, İng. çev. Robert Martin Adams, Urbana: University of Illinois Press, 1982.

- Virilio, P., *War and Cinema: The Logistics of Perception*, İng. çev. Patrick Camiller, New York: Verso, 1989.
- Weber, S., "Genealogy of Modernity: History, Myth, and Allegory in Benjamin's *Origin of the German Mourning Play*", *MLN* 106, no. 3 (Nisan 1991), s. 465-500.
- "Mass Mediauras, or: Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin", *Mass Mediauras: Form, Technics, Media* içinde, s. 76-107, Stanford: Stanford University Press, 1996.
- "The Media and the War", *Alphabet City* (Yaz 1991), s. 22-26.
- "Taking Exception to Decision: Walter Benjamin and Carl Schmitt", *diacritics* 22, no. 3-4 (Güz/Kış 1992), s. 5-18.
- "Theater, Technics, and Writing", *1-800* (Güz 1989), s. 15-20.
- Welch, J., *Propaganda and the German Cinema: 1933-1945*, Oxford: Clarendon Press, 1983.
- *The Third Reich: Politics and Propaganda*, New York: Routledge, 1995.
- Werneburg, B., "Ernst Jünger and the Transformed World", *October* 62 (Güz 1992), s. 43-64.
- Witte, B., *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*, İng. çev. James Rolleston, Detroit: Wayne State University Press, 1991; Türkçesi: *Walter Benjamin*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: YKY, 2002.
- Wohlfarth, I., "The Measure of the Possible, the Weight of the Real, and the Heat of the Moment: Benjamin's Actuality Today", *New Formations* 20 (Yaz 1993), s. 1-20.
- "On the Messianic Structure of Walter Benjamin's Last Reflections", *Glyph* 3, s. 148-212, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique* 17 (İlkbahar 1979), s. 70-98.
- Wolin, R., *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, New York: Columbia University Press, 1982.

- Abbas, Ackbar, 186n.56
Adamson, Robert, 177n.10
Adorno, Gretel, 180n.27
Adorno, Theodor W., 22, 25, 56, 79-80, 95, 173n.3, 186n.61, 194n.91
Agamben, Giorgio, 187n.63
alegori, 20, 22; dilsel niteliği, 53; ve harabeler, 95, 57-8; ve ölüm, 43-4; algı: ve bellek, 109, 129-30, 133-4; benzerlik algısı, 56, 63, 179n.19; ve bilinçdışı, 135; ve fotoğrafı, 27-9, 127-32; halüsinasyon olarak, 131; hayaletimsiliği, 133; ve ışık, 131-3; teknolojileri, 87-8; ve temsili 131
alıntı, 17, 18, 78, 125, 152, 178n.15, 188n.69
Amelunxen, Hubertus von, 177n.11, 192n.86
Arendt, Hannah, 169
Aristoteles, 129
Atget, Eugène, 40, 44, 179n.18
aura, 65, 79, çürümesi; 52, 80, 83, 159; ve dil, 163, 196-7n.98; ve hayaletler, 151-2; ilk fotoğrafların aurası, 47; ve uzaklık, 25, 48, 159
Bahti, Timothy, 102, 123, 180n.24
Balfour, Ian, 151-2, 173n.5, 188n.69, 191n.84
Balzac, Honoré de, 178n.14
Barthes, Roland, 43, 152, 154
Baudelaire, Charles, 21, 22, 31, 47-8, 66, 76, 91, 125-6; 130, 151, 154, 158, 159, 180-1n.29, 182n.35, 185n.43, 187n.65
bellek: ve arşivleme, 18, 114; ve beden, 111-7; Bergson'da, 125-30; ve bilinçdışı, 18; Proust'ta, 111-7; ve şok 140-3; tarihselliği, 125-6; teknikleri, 18; ve unutmaya, 109, 141-2; ve yas, 41, 196n.97; ve yazı, 117; ayrıca bkz. algı
Bellour, Raymond, 176n.6
Belmore, Herbert, 118
Benjamin, Georg, 150
Benjamin, Walter: "Alman Faşizmi Kuramları", 82, 85; "Baudelaire'de Kimi Motifler Üzerine", 31, 91, 125, 141-2, 151, 158-9; Benjamin'de okuma, 56-8, 63-5, 101-2, 125; Benjamin'de siyasal olan, 35-6, 79-82, 107-9; Benjamin'e göre çeviri, 49-51 Yapıtları: "Üretici olarak Yazar", 55; "Benzerlik Öğretisi", 48, 61-3, 179n.19; *Berlin'de Çocukluk*, 22, 25, 144-6, 159-67; *Berliner Chronik*, 38, 144; Blanqui'yle ilişkisi, 67, 69-73, 75-6, 182n.35; *Charles Baudelaire*, 43, 115, 154, 168; "Çevirmenin Görevi" 49, 51; "Eduard Fuchs", 77; faşizm çözümlemesi, 22-4, 35-6, 80, 82, 119-22; ve fotoğrafı, 20-3, 26-8, 30-1, 35-8, 40-41, 43-4, 46-8, 52-3, 55, 89-91, 95-6, 97-103, 122-5, 148-50, 158-9, 165, 168-70; "Fotoğrafın Kısa Tarihiçesi" 19, 38, 47, 55, 152, 176n.5; "Franz Kafka", 154-7, 166; "Gerçeküstücülük", 106-7, 114; *Goethes Wahlverwandtschaften*, 21, 57; Jünger'le arasındaki tezat, 91-4; Kafka'yla ilişkisi, 149-61, 158-61, 166-

7, 191n. 85, 191-2n.86, 192-3n.87, 198n. 102; "Karl Kraus", 196n.98; "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", 148; ve modernite, 22, 30, 36, 106; *One-Way Street* (Tek Yönlü Yol), 179n. 23; "Öykünme Yetisi Üzerine", 48, 60, 61; *Passagen-Werk* (Pasajlar), 24, 38, 47, 55, 163, 167-8, 178n.14, 180n. 28, 181n.29 ve 31, 182n.35.; "Proust İmgesi", 97, 142, 187n. 64; "Sanat Yapıtı", 19, 26-7, 30, 37, 52, 77-83, 89-91, 127, 166, 185n.46, 195n.93; "Şiddetin Eleştirisi", 21; tarih 17-8, 19-21, 35-8, 48, 53, 95-6, 97-103, 122-5, 149, 128, 173n.5, 175-6n.5; "Tarih Kavramı Üzerine Tezler", 18, 19, 21, 35-7, 95, 100, 109-10, 122, 182n.34; ve tarihsel maddecilik, 95-6, 109-11; tezli yazma tarzı, 21; *Trüaerspiel* (Alman Yas Oyununun Kökeni) 20-1, 44, 53, 56-7, 64, 95, 148-9, 170, 179n.21, 181-2n.31, 183n.39; "Zentralpark", 57, 94, 168
 Bergson, Henri, 22, 114-5, 125-34, 189n.71 ve 73
 Blanchot, Maurice, 43, 182n.32, 183n. 38
 Blanqui, Louis Auguste, 22, 67-77, 182n.34, 183n.36, 184n.39, 40 ve 42
 Bloch, Ernst, 21, 22, 94, 110, 117-8, 121, 173n.3, 186n.54, 188n.68, 193 n.89
 Blossfeldt, Karl, 179n.18
 Bolz, Norbert, 176n.7
 Bossert, Helmuth Theodor, 179n.18
 Buck-Morss, Susan, 182n.35, 183n.37
 Büyük Katerina, 155, 193n.88

Caruth, Cathy, 141-2
 Chaplin, Charlie, 194n.91
 Chevrier, J. F., 187n.65
 Chow, Rey, 52
 Cohen, Margaret, 186n.59
 Comay, Rebecca, 188n.67

Corngold, Stanley, 192n.86
 çeviri, 49, 51, 161, 179n.20

Daguerre, Louis-Jacques-Mand, 47, 86

De Man, Paul, 175n.I, 179n.20, 197n. 100

Deleuze, Gilles, 182n.32, 189n.71

Derrida, Jacques, 173n.2, 174n.10 ve 16, 176n.7, 177n.11, 178n.13, 178n. 16, 185n.44, 186n.55, 189n.74, 194 n.90, 198n.103

Desnos, Robert, 44

devrim: ve Blanqui, 67, 73, 75; durdurma gücü olarak 20-1; faşist devrim, 25, 174n.10; ve fotoğrafı 20-1, 88; ve teknik medya, 18, 36-7

Dienst, Richard, 174n.13

dil, 122-5; auralı niteliği, 163, 196-7n.98; ve çeviri, 49, 51; dilde çarpıtma, 144, 149; ve ışık, 18/19, 37-8, 55-60, 61, 118-9; ve mimesis, 60-1, 164, 190n.78; ve ölüm, 44, 177n.12;

Dommanget, Maurice, 184n.42

Duhamel, Georges, 195n.93

Dupont, Pierre, 76

Düttmann, Alexander Garcia, 175n.3, 184n.39, 185n.45

ebedi dönüş, 23, 65-77, 182n.32; farklılaşma süreci olarak, 66, 71; fotoğrafik ilke olarak, 68; ve ilerleme, 67, 182n.33; Medusa'nın başı olarak, 75-6; Nietzsche'de ebedi dönüş, 67, 75; ve ölüm, 69-72; ve teknolojik yeniden üretilebilirlik, 65-7

Eckhart, Dietrich, 119

Ewers-Stellan, Hans Heinz, 192n.87

faşizm: gerçekçiliğin mantığı, 36; kitlelerin oluşumu, 89-90; medya teknolojisinin kullanımı 23-5, 89-92, 121-2, 173n.9, 185n.50; ve siyasetin estetize edilmesi, 19, 36, 80, 82, 92-3, 119, 175n.2 ve 3; şiddet estetiği, 82; ve topyekûn seferberlik, 89; ay-

rica bkz. Nasyonal Sosyalizm
 felsefe, 22, 176n.7; ve dil, 31; ve foto-
 grafı, 37-8; ve ışık, 18
 Fenves, Peter, 181n.30
 film, 19, 24-5, 28-30, 53, 80, 83, 89-
 94, 194n.93
 fotoğrafı: altyazılar, 18; ve bellek, 40-
 1, 44, 187n.65; bilgi ve hakikatle
 ilişkisi, 37-8; dilsel niteliği, 53, 56;
 disiplin aracı olarak, 88; durdurma
 gücü olarak, 20-1, 27, 40-1, 95-6;
 düşüşü, 46-8; ve ebedi dönüş, 68,
 69-77; nesneleşme, 24-5, 41, 146-
 50, 157-9; ve ölüm 25, 29-30, 40-1,
 43-4, 46, 51, 177n.9 ve 11; prozopo-
 peia olarak, 165; sadakatsizliği, 40,
 47-8, 130; ve savaş, 85-8, 175n.4; ve
 tarih 17-19, 22, 94-7, 100; ve yas,
 41, 43-4, 46, 161
 Freud, Sigmund, 22, 125, 135-8, 140-
 2, 189n.74, 192n.87
 Freund, Gisèle, 20, 173n.4, 190n.79
 Fuchs, Eduard, 77, 78-9
 Furtwangler, Wilhelm, 80
 Fürnkas, Josef, 186n.59
 Fynsk, Christopher, 190n.80

 Gabo, Naum, 19
 Gasché, Rodolphe, 176n.6
 Geffroy, Gustave, 43
 gerçeküstücülük, 106-7, 185n.45, 186
 n.59 ve 61, 187n.66
 Goebbels, Joseph, 80, 121, 188n.68
 Goethe, Johann Wolfgang von, 21, 57
 Gunning, Tom, 178n.14, 192n.87
 Guttmann, Heinrich, 179n.18

 Hallmann, Johann Christian, 170
 Hamacher, Werner, 175n.1 ve 2, 176n.
 8, 178n.15, 190n.78, 198n.101, 198
 n.104
 Hansen, Miriam, 30, 140
 Hausmann, Raoul, 19
 Haussmann, Georges-Eugène, Baron,
 184n.42
 hayaletler, 44, 46, 48, 51, 129, 151,

154, 157, 161, 178n.14, 184n.40
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 56
 Heidegger, Martin, 26-7, 173n.9, 174n.
 13, 177n.12
 Hessel, Franz, 197n.99
 Hill, David Octavius, 40-1, 43, 177n.
 10, 179n.18
 Hitler, Adolf, 25, 92, 121, 173n.9
 Hofmannsthal, Hugo von, 125
 Hölderlin, Friedrich, 22, 56, 119
 Hugo, Victor, 181n.29
 Hutton, Patrick H., 184n.41
 Huysen, Andreas, 185n.49
 imge/görüntü, 17-8, 19; ceset olarak,
 43; diyalektik imge, 21, 60, 78, 180
 n.27; durdurma gücü olarak, 96-7;
 durgunluk halinde diyalektik olarak,
 96; imgenin uçuculuğu, 35, 51, 101,
 122-3, 129-30; ve kitlelerin dönüşü-
 mü, 89-94; modernitede imge, 22,
 30; ve ölüm, 43-4; psikanalizde im-
 ge, 137-8; ve tarih, 22-6, 94-103,
 97-103, 122-5

 Jacobs, Carol, 63, 142, 179n.20
 Janouch, Gustave, 157, 194n.93
 Jay, Martin, 189n.71
 Jennings, Michael, 182n.35, 186n.55,
 192n.86
 Jünger, Ernst 23-4, 28, 83, 85-8, 91-
 4, 173n.8, 185n.48 ve 49

 Kaes, Anton, 88, 185n.49
 Kafka, Franz, 22, 60, 149-61, 166-7,
 191n.85, 191-2n.86 ve 87, 194n.91
 ve 92, 195n.93-95, 198n.102
 Kant, Immanuel, 65, 107, 177n.12,
 187n.62
 Keenan Thomas 190n.81
 Keller, Gottfried, 109-10, 186n.54
 kendilik: başkası olarak, 152, 154,
 166-7; fotografide, 30, 144, 146-50;
 imzası, 154-7; kurulması, 178n.14,
 189n.75, 198n.103; nesneleşmesi,
 41, 117, 138
 Kracauer, Siegfried, 19, 23, 27-30, 46,

- 88-9, 175n.5
 Kraus, Karl, 196n.98
 Krauss, Rosalind, 187n.61
 Krull, Germaine, 20
- Lacan, Jacques, 189n.75
 Lacoue-Labarthe, Philippe, 36, 80, 121, 149, 175n.2, 185n.51, 190n.77
 Laplace, Pierre Simon de, 184n.42
 Lehning, Arthur, 173n.4
 Levin, Thomas Y., 176n.5
- Mac Orlan, Pierre, 40, 176n.9
 Marder, Elissa, 127, 189n.70, 196n.96
 Marivaux, Pierre Carlet de, 125
 Marx, Karl, 21, 22, 106, 151, 186n.58
 Medusa, 21, 75-6, 95-6, 100, 157, 186n.54 ve 56, 194n.92
 Mehlman, Jeffrey, 72, 182n.35
 Menke, Bettine, 180n.26
 Meryon, Charles, 43
 Mesihçilik, 103, 185n.53
 mimesis, 20, 46-8, 154
 Moholy-Nagy, Laszlo 19, 31, 55, 174n.17
 Montaigne, Michel de, 180n.25
 Moses, Stéphane, 180n.28
 Munier, Roger 189-90n.77
- Nadar (Felix Tournachon), 22, 173n.6, 178n.14
 Nägele, Rainer, 157
 Nancy, Jean-Luc, 25, 97, 100, 102, 110, 121, 174n.10 ve 11, 180n.25, 186n.55, 186n.57
 Nasyonal Sosyalizm: *Gesamtkunstwerk* olarak, 80, 82; imgelerin kullanımı, 25, 121-2, 173n.9; uyanışı, 119-22
 Niepce, Joseph Nicéphore, 86
 Nietzsche, Friedrich, 56, 67, 75, 182n.32
 Odysseus, 148
- ölüm, 168-70; ve ebedi dönüş, 65-77; ve çeviri, 51, 53; ve dil, 44; ve fotoğrafi, 25, 27-30, 40-1, 176n.9, 177n.11, 177n.12, 190n.79; ve ışık, 72; ve moda, 195n.94; okumada ölüm, 58, 65; ölümün bakışı, 151; ve siyaset, 29-30; yaşamda ölüm 58, 75, 161, 168, 177n.11, 180n.25
- Paul, Jean, 193n.88
 Platon, 129, 189n.72
 Plotinus, 129
 Ponge, Francis, 195n.96
 Potemkin, 155-6, 193n.88 ve 89
 Price, Mary, 179n.18
 Proust, Marcel, 22, 97, 107, 111-7, 125, 138, 187n.64 ve 65, 195n.95, 196n.98, 197n.99
 Psikanaliz, 22, 135-8, 140-2
 Puppe, Heinz W. 175n.3
 Puşkin, Aleksandr, 193n.89
- Rang, Fiorens Christian, 64
 Rank, Otto, 192n.87
 Ranke, Leopold von, 109
 Rauch, Angelika, 195n.94
 Ray, Man, 58
 Reimann, Viktor, 80
 Rella, Franco, 183n.35
 Rickels, Laurence, 135
 Riefenstahl, Leni, 185n.50
 Rimbaud, Arthur, 192n.86
 Ritter, Johann Wilhelm, 56
 Rohe, Mies van der, 19
 Ronell, Avital, 24, 135, 173n.7, 174n.13, 175n.3
 Rosenzweig, Franz, 157
 Rouillé, Andre, 173n.6
 Rousseau, Jean-Jacques, 125
 Ruge, Arnold, 186n.58
 Ruttman, Walter, 19
- Sander, August, 179n.18
 Sartre, Jean-Paul, 175n.1
 Schaaf Larry, 173n.1
 Schoen, Ernst, 103
 Scholem, Gershom, 121, 169, 179n.17, 186n.53, 192n.86

- Schwarz, Heinrich, 177n.10, 179n.17
 Silverman, Kaja, 189n.75
 Soupault, Philippe, 185n.43
 Stiegler, Bernard, 177n.11
 Stone, Sasha, 20
 Strindberg, August, 185n.53
 Stüssi, Anna, 192n.86
 Syberberg, Hans-Jürgen, 93, 175n.3
- şeyleş(tir)me 66, 148-50, 157, 159, 182n.33, 190n.79 ve 81, 191n.84
 şimşek, 55-60, 61, 179n.22; ve bellek, 60; yazı olarak şimşek, 55-6
 sok 73,96, 140-4, 170, 195n.93
- taklit, *bkz.* mimesis
 Talbot, William Henry Fox, 17
 tarih: alıntı niteliği, 53; fotografiyle ortaklığı, 17-8, 19, 35-6, 89, 97-100, 102-3, 149, 168, 175-6n.5; ve ışık, 37-8; tarihte imgeler, 21-2, 94-103, 97-103, 122-5; tarihte kesintiye uğrama, 20, 94-7, 100, 173n.5; yazımı, 35-6, 100, 104, 109-10, 168; yazısal niteliği, 19
 tarihsel maddecilik, 95-7, 109-10
 temsil 100, 130-1, 133-5, 149, 152, 159.
 Tiedemann, Rolf, 193n.89
 Tiresias, 148, 149
 Tzara, Tristan, 20-1
- unutma, 20, 29, 48, 109, 141-4, *ayrıca bkz.* bellek
- uyaniş, 103-7, 107-22, 186n.59 ve 60; ve anımsama, 109; Nasyonal Sosyalizm'in uyanışı, 119-22, 188n.68; ve tarih yazımı, 106; teknikleri, 115
- Valéry, Paul, 176n.7, 178n.15, 189n.72
 Villiers de l'Isle-Adam, 37, 176n.6
 Virilio, Paul, 86, 175n.3 ve 4, 185n.50
- Weber, Samuel 27, 53-5, 77-8, 174n.12 ve 14, 179n.21, 185n.47, 185n.52
 Wegener, Rye-Paul, 192n.87
 Welch, James, 188n.68
 Werneburg, Brigitte, 185n.49
 Witte, Bernd, 150, 192n.86
 Wohlfarth, Irving, 103, 182n.33, 186n.53
 Wolin, Richard, 175n.3
- yas, 20, 23, 41, 44, 46, 53, 168-70, 184n.39
 yeniden üretilebilirlik, 77-9, 157, 159; ve auranın düşüşü, 52; ve bellek, 29; ve devrim 30; dönüşme yeteneği olarak, 44; ve ebedi dönüş 23, 65-77; görüntülerin yeniden üretilebilirliği, 23-9, 85; sanat yapıtının yapısal niteliği olarak, 77-9
 yıldızlar 60-77, 96, 180n.27 ve 28, 180-81n.29, 183n.38; dil olarak, 63; fotoğraflar olarak, 69-71; idealar olarak, 64-5

Eduardo Cadava

Işık Sözcükleri

Eduardo Cadava Işık Sözcükleri'ni yazarken özgün bir yöntem izliyor. Walter Benjamin üzerine söz alan bir kitap bu aslında, ama bir yanıyla da Benjamin'i "sürdüren", onun temalarını ondan ve onunla söyleşiye girmiş birçok yazardan alıntılarla tam anlamıyla "işleyen" bir kitap. Hiçbir sistematik eser yazmamış, ama yüzlerce önemli denemeyle günümüz düşüncesine damgasını vurmuş bir düşünür olan Benjamin'e sahip olmadığı bir sistematiklik atfetmek yerine, bu denemelere dağılmış, parça parça ve bütünleştirilmeye direnen temaları bir "takımyıldız" halinde bir araya getiriyor. Başta tarih ve fotoğraf olmak üzere, mimesis, hayaletler, yıldızlar, düşler, uyanış, alegori ve yas, çeviri, yeniden üretim, dil, taşlaşma, bellek ve unutma, ölüm gibi bir dizi tema üzerine "düzyazı fotoğraflar" kaleme alıyor. Ama kitap boyunca izini sürdüğü temel bir mesele var: tarih ile fotoğraf arasındaki ilişki. Benjamin'in tarih anlayışını fotoğrafın diliyle, parıltılar ve imgeler üzerinden dile getirdiğine dikkat çeken Cadava, çizgiselliğe değil, süreksizliğe dayalı bu tarih anlayışını bizzat kendi yazı pratiğiyle de sergiliyor. Okurlarımızın da bizim gibi bu kitabı çok seveceğini düşünüyoruz.

"Çok yakında artık önümüzde olmayacağını bildiğimiz şey,' der Benjamin, 'işte, görüntüye dönüşen şey budur'. Görüntü, bu ortadan kayboluşun izlerini kanatlarıyla kaydeden bir tarih meleği gibi, ışığa çıkmayacak bir deneyime tanıklık eder." -Eduardo Cadava

Metis Tarih Toplum Felsefe
ISBN-13: 978-975-342-678-7



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

