

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>

MIGUEL ABENSOUR

ÜTOPYA

THOMAS MORE'DAN
WALTER BENJAMIN'E



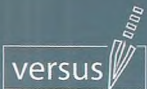
ÇEVİRİ: AZİZ UFAK KILIÇ

ÜTOPYA

THOMAS MORE'DAN WALTER BENJAMIN'E

Miguel Abensour

Thomas More ve Walter Benjamin mi? Bu iki ismin alışılmamış bir takımyıldızda biraraya getirilmesinde şaşırtıcı bir şey var. Onları birbirine yaklaştıran öğeler –belki temel konu, yani ütopya dışında– pek az. Ancak burada yapmak istediğimiz şey, bilinmeyen bir soy bağıını ortaya çıkarmak, ya da başlangıç noktasında Thomas More'un ve bitiş noktasında Walter Benjamin'in yer alacağı bir ütopya tarihi yazmak değil. Thomas More'un Ütopya'yla birlikte yeni bir retorik düzenlemeyi icat ettiği ve böylece siyasal alana benzeri görülmemiş bir müdahale denemesinde bulunduğu doğrusu da, Walter Benjamin hiçbir biçimde ütopya geleneğinin sona erişini temsil etmez: söz konusu gelenek kendini çeşitli biçimlerde açığa vurmaya ondan sonra da devam etmiştir, etmektedir. Projemiz daha ziyade ütopyayı yazgısının iki güçlü anında kavramak: önce şafağında, sonra da Walter Benjamin'in “felaket” dediği en son tehlike karşısında.





düşünce

Versus Kitap (107)

Ütopya

Thomas More'dan Walter Benjamin'e

Miguel Abensour

Özgün Künye

L'utopie de Thomas More á Walter Benjamin

Fransızcadan Çeviri

Aziz Ufuk Kılıç

Yayına Hazırlayan

Savaş Kılıç

Kapak Tasarımı

Bülent Arslan

Sayfa Düzeni

Bülent Arslan

Baskı

Can Matbaacılık

Davutpaşa Caddesi

İpek İş Merkezi Kat: 3 No: 7

Topkapı / İstanbul

Tel: 0 212 613 10 77

ISBN: 978-605-5691-12-7

VERSUS KİTAP Ekim 2009

© Her hakkı mahfuzdur.

Albay Faik Sözdener Sk.

Benson İş Merkezi No:21/2

Kadıköy / İstanbul 34710

Tel: 0 216 418 27 02 (pbx) Faks: 0 216 414 34 42

www.versuskitap.com
VERSUS KİTAP Kitap Arsivi - <https://rantey.org>
versuskitap@versuskitap.com

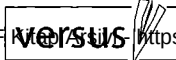
Ütopya

Thomas More'dan Walter Benjamin'e

Miguel Abensour

Fransızcadan Çeviri

Aziz Ufuk Kılıç



içindekiler

Önsöz	1
Thomas More ya da Dolambaçlı Yol	11
Walter Benjamin: Rüya Gözcüsü	55
Sonuç	109

Önsöz

Thomas More ve Walter Benjamin mi?

Bu iki ismin alışılmamış bir takımyıldızda bir araya getirilmesinde şaşırtıcı bir şey var. Onları birbirine yaklaştıran öğeler –belki temel konu, yani ütopya dışında– pek az. Ancak burada yapmak istediğimiz şey, bilinmeyen bir soy bağıını ortaya çıkarmak, ya da başlangıç noktasında Thomas More’un ve bitiş noktasında Walter Benjamin’in yer alacağı bir ütopya tarihi yazmak değil. Thomas More’un Ütopya’yla birlikte yeni bir retorik düzenlemeyi icat ettiği ve böylece siyasal alana benzeri görülmemiş bir müdahale denemesinde bulunduğu doğruysa da, Walter Benjamin hiçbir biçimde ütopya geleneğinin sona erişini temsil etmez: Söz konusu gelenek kendini çeşitli biçimlerde açığa vurmaya ondan sonra da devam etmiştir, etmektedir. Projemiz daha ziyade ütopya yazgısının iki güçlü anında kavramak: önce şafağında, sonra da Walter Benjamin’in “felaket” dediği en son tehlike karşısında.

Bundan başka, iki yapıtın aynı düzlemde yer almadıklarını da belirtelim; biri siyaset felsefesinin kıyısında yeni bir

form icat eder ve bilgince bir muğlaklık burcunda yarattığı “ütopya” adını verir bu forma; daha düşünömsel ve eleştirel olan diğeri ise, ütopyaya dair tarihselden çok siyasal bir yeni yorumun koşullarını araştırarak, ütopyanın yeniden güncelleştirilmesini sağlamaya çalışır. Felaket karşısında (Walter Benjamin’in metinleri ve Adorno’yla yazışmaları 1935-1939 arasına yayılır) ütopyayla canlı bir ilişki kurmak, onu çağır-mak, onu o dönemde bütün Avrupa’ya yayılmış olan ölüm icraatına karşı bir silah olacak biçimde dönüştürmek, nasıl, hangi koşullarda mümkün olmuştu? W. Benjamin açılmak-ta olan uçurumun derinliğini Paris sürgününden beri –1935 Ekim ayı sonu– araştırıyor ve gözcölük çalışmasının konusu-nu şöyle tanımlıyordu:

“Öte yandan, bugünkü gidişat içinde dünyanın neyle uyumlu olduğunu araştırmaya kendimi hiç mecbur hissetmi-yorum. Bu gezegende kan ve dehşete boğulmuş költürler za-ten fazlasıyla var. Elbette ki bir gün gezegende kan ve dehşeti aşmış bir költür olmasını dilemek gerekiyor – hatta ben de, Scheerbart gibi, gezegenin bunu beklediğine inanmak eğili-mindeyim. Ama bu hediye-yi yüz ya da dört yüz milyoncu doğum gününde ona verebileceğimiz son derece kuşkulı. Ve eğer bunu yapamazsak, sonunda, onu şapşalca kutlamamızı cezalandırmak için, nihai yargıyı önümüze koyacak.

“Ben kendi teleskobumu kanlı pusun ötesinde on doku-zuncu yüzyılın serabına çevirmeye ve onu büyüden kurtul-muş geleceğin dünyasında açığa çıkacak olan çizgileriyle res-metmeye çalışıyorum.”¹

1- Walter Benjamin, “Werner Kraft’a mektup, 28 Ekim 1935”, Correspondan-ce, 1929-1940 içinde, çev.: Guy Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, s. 195. Sheerbart W. Benjamin’in düşüncesinde Fourier’ın yanı başında üto-pik bir kutup olarak yer alıyordu.

İki yazar genel hava bakımından da ayrılır: Thomas More tarafında bir sabah neşesi, okuyanı ve uygulayanı büyüleyen bir "altın kitap" armağanıyla zamanın bedbahtlıklarına karşı koymanın hazzı algılanır; Walter Benjamin tarafındaysa, Adorno'yla ters düşmekten dolayı iyice yoğunlaşmış olan, ama bu hüznü ruh haline hapsolup atalete teslim olmaktan uzak, sorgulayan bir şüphe: Kurtarılabilecek olanı nasıl kurtarmalı, ütopyayı büyüden ya da mitten nasıl özgürleştirmeli?

Ütopya sorun oluşturmakta. Ama pek çoklarının –örneğin, "Yahudi sorunu"na kafa yoranların– kastettiği gibi, çözülmesi ve çözülür çözülmez ortadan kaldırılması gereken bir sorun anlamında değil. İnsanlık durumunun ekonomisi içinde toplumsal başkalık hedefi –bambaşka bir toplumsallığın gözetilmesi– olarak ütopya daima yeniden doğmakta, aldığı darbelere rağmen adeta insani olanın direnişine sığınak sağlıyormuşçasına yeniden doğrulmaktadır. Ütopyanın kalıcılığı bir sorun oluşturmakta. Gerçeküstücü başkaldırıyı ve hayalî olana şiirsel saygınlığını yeniden kazandırmasını saymazsak, bu sorunu enine boyuna tartmamıza yardım edebilecek, iki ayrı yoldan giden iki düşünce var.

Ernst Bloch'a göre ütopyanın zaman boyunca kalıcılığı ontolojik bir ocaktan, yani hem süreçsel olarak hem de tamamlanmamış olarak tasavvur edilen Varlık'tan kaynaklanır. Nitekim ütopya tükenmez kaynağını, en emin ilkesini Varlık'ın tamamlanmamışlığında –henüz-Varlık-olmayan'da– bulur; ütöpik itilim, ya da bu ontolojik gerilimin taşıdığı, bir anlamda ayaklandığı ütopya, adeta her daim yeniden doğrulur ve "Fazladan" olanı, "Özel" olanı gözeterek Varlık'ın tamamlanması görevini üstlenir. "Henüz-Değil anlamındaki Değil," der Ernst Bloch, "olmuş-Varlık'ı dışına çıkana kadar kat eder... Süreç içinde Henüz-Değil anlamındaki Değil, ütopyayı tamamlanmamışlığın, tüm nesnelerde henüz fragmental

olan özün gerçek hali kılar.”² Varlık olarak Varlık’tan değil, tamamlanmamış Varlık’tan çıkış, kaçış. Dolayısıyla görünen o ki Bloch’a göre Varlık’ın tamamlanması ütopyanın asıl amacıyla çakışır. “Ancak,” der, “ütopyaya benzer bir Varlık... burada ve şimdinin etkinleştirici içeriğini ele geçirdiği zamandır ki, bu itkisel çalkantı durumunun temel duygusu olan umut, aynı hamleyle, başarılmış gerçeklik içinde bütünüyle özümserir.”³ Bu hipotez elbette göz önüne alınabilir. Ama sevimli bir görünüm altında aslında kendi ile kendinin çakışmasına ilişkin korkunç yanılsamalarla da dolu değil midir? Ütopya, evine ya da “yuva”ya dönüşü beklerken, direnir ve azmeder.

Bilindiği gibi hayranlıkla okuduğu Ernst Bloch’un yapıtında, ontolojik metnin altında, ontolojik metnin adeta bir üst-baskı gibi durduğu bir başka metin okuyarak, ontolojinin temel olma özelliğine, önceliğine meydan okuyan Emmanuel Levinas ise ütopyanın kaynağını başka bir yerde bulur: insanı denilen gizemli bölgede, insanlar arasındaki ilişkiler, “şu göz ucuyla ancak görülebilen araştırma sahası”nda. Martin Buber’in kitabı Ütopya ve Sosyalizm’in⁴ Önsöz’ünde Emmanuel Levinas şunu yazacaktır: “ütöpik insanlık”. Emmanuel Levinas ütopyayı karşılaşma burcunda, karşılaştırılmaz tekliği içinde başkası olarak başkasıyla ilişki burcunda düşünmeye davet eder. Böylece ütopyayı, tam olarak ne ise o –“bilmekten başka türlü” bir düşünce, bir düşünme biçimi– olabilmesi için, bilginin düzeninden ve iktidar etkilerinden koparır; toplumsallık kategorisine, yakınlık kategorisine tahsis eder. Bir yandan ahlâkla aldatılmamaya özen gösterip, diğer yan-

2- Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, çev.: Françoise Wuilmart, C. I, Paris, Gallimard, 1976, s. 371.

3- A.g.y., s. 228.

4- Martin Buber, *Utopie et Socialisme*, Emmanuel Levinas’in Önsöz’üyle, Paris, Aubier-Montaigne, 1977, s. 10.

dan ütopya ile etik olgu adını verdiği şey arasındaki geçişleri keşfetmeye çıkar: "Ben'in Sen'le karşılaştığı ilişki, etik olanın ortaya çıktığı ilk yer ve durumdur."⁵ Emmanuel Levinas'ın, Varlık/insan ayırımından hareketle ütopyayı hem ontolojinin hem de etiğin alanına yerleştiren Ernst Bloch'un düşüncesindeki muğlaklığı gidermeye çalışmasının nedeni işte budur. Bu eleştirel yöntemin vardığı yer, ütopyayı başka yere havale eden yeni bir entrikadır: artık özün yankılandığı Özsel adı altında Varlık ile insan arasındaki uyum değil, Varlık olarak Varlık'tan çıkış anlamında, özün ötesine kaçış anlamında insani olanın açığa vuruluşu. Çıkar gözetmeden ya da Varlık'tan başka tür-lü. İnsani olanın, kendi evinin ya da yuvasının fethedilmesi biçiminde değil, her yere ikizi gibi gelip konan, musallat olan yer-olmayanın (u-topos) keşfi olarak ortaya çıkışı.

Emmanuel Levinas sorar: Öteki insana doğru çıkış, gerçekten çıkış mıdır? Zira, şair Paul Celan'ın sözcükleriyle, "insanın dışına atılan bu adım", özün bu askıya alınması, conatus'un bu duraklaması, "insana doğru yöneltilmiş merkez dışı bir alana"⁶ geri götürür aslında. Toplumsal başkılığa doğru bir geçitte ideolojilerin ötesinde ütopyik bir eşdüzeylikten çıkış vardır. "Bu ontolojik kesintinin görünür yüzü," diye sorar Levinas, "daha iyi bir topluma yönelen hareketle çakışmaz mı?"⁷ İnsani olanın alanına özgü bu eşdüzeylikten çıkışı izah etmek için Emmanuel Levinas şu hipotezi önerir: "Adeta insanlık kendi mantıksal uzamının –uzanımının– içinde mutlak bir kopuşu kabul eden bir tür gibi, adeta öteki insana giderek, insani olan

5- E. Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, s. 225.

*Lat.: "çaba, itki, eğilim" (ç.n.)

6- E. Levinas, *De l'Être à L'Autre*, Noms propres içinde, Montpellier, Fata Morgana, 1976, s. 63 Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

7- E. Levinas, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, s. 25-26.

aşılır, ütopyaya yaklaşılar gibi.”⁸ Ütopya doğrultusuz bir boşluk rüyası ya da “lanetli bir başıboşluğun yazgısı” olarak, şeytani ebediyet olarak sunulmak şöyle dursun, insanın kendini gösterdiği berraklık olarak düşünülür; zira insanın mücadele verdiği karanlığın –vardır’ın gecesi, nötr olanın gecesi– ötesinde kendini gösterebilmesi için gerçekten de ütopyanın berraklığına ihtiyaç vardır. Şairden bayrağı devralan filozof anlaşılır olanın ışığına, ontolojinin ışığına karşı, ütopyanın berraklığını koyar.

Demek ki insan/Varlık karşıtlığı –Levinas’a göre “dikkate değer bir entelektüel jest”– ütopyanın direncini düşünmek için bir seçenek sunar – ütopya ister tamamlanmamış Varlık’ın yuvasında beslensin, isterse bizzat insandan habire yeniden doğsun. Peki bunun karşısında ütopya nefretinin, başkalık korkusunun pençesindeki mevcut düzenin koruyucularını kuşaktan kuşağa sakatlayan o sürekli tekerrür eden semptom, bitmek bilmeyen geviş getirme, o üzüntülü tutkunun ağırlığı nedir? Bu tutumu bir kere daha çürütmek için kendini helak etmekten ziyade –nefret sağırdır, nefret kördür– ütopya düşmanlarına hitaben şunu söylemekle yetinelim: Ütopyasız bir toplum, ütopyadan yoksun bir toplum, tam anlamıyla totaliter bir toplumdur; tamamlanmışlık yanılsamasına, eve dönüş ya da gerçekleşmiş ütopya yanılsamasına kapılmış bir toplumdur. İşte bu anlamda Ernst Bloch’un hipotezi, her ne kadar ütopya ile ideoloji arasında sağlam bir ayırım yapsa da, haklı olarak tehlikeli sayılabilir. Farklı olanla aradaki mesafe kapatılmaz bir uçurum değildir. Bu mesafe başıboşluğun değil, hiçbir insan toplumunun daha iyi bir toplumla, daha iyi bir toplum fikriyle ilişkiden vazgeçemeyeceğinin işaretidir. Toplumsal olan kendini açığa vururken adeta kendi kendini sor-

gular ve karşı konulmaz biçimde bir “daha iyi” tarafından, bir “daha iyi” arzusu tarafından içeriden işlenir; toplumsal olanın adeta başlangıçtan beri bir ütopyası vardır.

Şu veya bu yoldan giderek ütopyanın kalıcı olduğu kabul edilirse, ütopyanın Thomas More ile doğuşuna geri dönmek yararsız olmayacaktır herhalde. Hiçbir ütopya düşüncesi ya da pratiği, bir yandan initium’uyla* ilişki kurma ve diğer yandan, bize daha yakın olan Walter Benjamin’in “felaket”in etkisi altında ütopyayla kurabildiği karmaşık –eleştirel-kurtarıcı– ilişkiyi gözetme yükümlülüğünden kaçamaz.

Ütopyaya ilişkin şu tekanlamlı konumların ikisi de artık savunulamaz: ne sistematik değersizleştirme, ne de değer atfetme, ya da eleştirisiz yüceltme. Çünkü ikisi de ütopyanın başlangıçta ne olduğunu ve bazılarının en uç tehlike karşısında iç tehlikelerden onu kurtarmak için nasıl uğraştıklarını bilmek istemiyor. Dolayısıyla Thomas More’un verdiği ders ile Walter Benjamin’in dersini çaprazlama üst üste koymak verimli olabilir. Felaket karşısında en dolaysız tepki ütopyayı daha iyi günlere havale ederek ona sırtını çevirmek, “çitayı alçaltmak” ve en acil olana çare bularak daha iyi mücadele etmek, en yakın olanı, yani kurtarılabilecek olanı kurtarmak değil midir? Walter Benjamin’in gücü bu kendiliğinden savunma tepkisinin çıkmazlarını ayırımsayabilmiş olmasındadır; en uç tehlike karşısında ütopya ona göre her zamankinden de çok günün işiydi. Kurtarma gereği acil durumda çok daha yoğun olarak ortaya çıkıyordu ve ona en iyi şekilde karşılık vermek için önce ütopyayı mitin elinden alıp kurtarmaya ve “diyalektik imge”ye dönüştürmeye çalışmak gerekiyordu. En yakın ve en tanıdık olanı kurtarmak için en uzak olana yönelmek gerekiyordu. Dikkatli bakıldığında böyle davranan sadece

Walter Benjamin değildir. Etty Hillesum'ın güncesine bakalım: Altüst Olmuş Bir Hayat. Hollandalı bu Yahudi genç kadın cehennemin kapılarında olduğu sırada –1943'te Auschwitz'de ölmüştür– bir mutluluk imgesi olmasa da en azından “ufkun genişlemesi” fikrini korumanın hayati, zorunlu olduğuna hükmeder. “İnanıyorum ki,” diye yazar, “bu griliğin karşısına yepyeni yerlerde yeni bir başlangıç vaadi olacak ışıklı ve yoğun bir şey koyamamaktan dolayı kaybolduk, ebediyen ve bir daha geri gelmemek üzere kaybolduk.”⁹ Aynı şekilde, Yahudi soykırımından sonra, böylesi bir olaydan sonra hiçbir ütopya kalamaz gibi görünürken, bu durakta, Emmanuel Levinas yalanlamayı yalanlamak ister. Savaşın ertesinde iyilik'e ve Başkasıyla ilişkiye yönelmiş bir yapıta şaşırırlara filozof şu yanıtı verir: “İnsani olanın anlamını insanın başkasıyla ilişkisinden aldığı fikri, iyimser bir fikir midir, kötümser bir fikir mi? 1933-1945'in dehşetinden sonra bu belki de özellikle ironik bir sözdür. Belki de ütopiktir. Ama bu terim beni korkutmuyor. Aslında has anlamıyla insani olanın 'olduğu haliyle insanda' yalnızca uyandığını düşünüyorum... Varlıktaki yerimin böyle sorgulanması, ütopya değil midir?... Ama insani olanı, içinde debelendiği gerçeklikte, siyasal tarihe dönüştüğü yerde değil, bu tarihin kopuş anlarında, krizlerinde yeniden bulmak, onun bir hiç olduğunu söylemek değildir.”¹⁰ Böylelikle Walter Benjamin'in en son günlerine kadar yakınlarına Charles Fourier'nin yazılarından söz etmesini anlayabiliriz.

Bu karmaşık ve bazı bakımlardan şaşırtıcı yöntem, Thomas More'unkinden çok uzak mıdır? Dönüşüm içindeki bir dünya karşısında adalet buyruğunu kurtarma kaygısıyla, dünyaya

9- E. Hillesum, *Une vie bouleversée*, Journal 1941-1943, Paris Seuil, 1985, s. 182.

10- Emmanuel Levinas'ta söyleşi, Salomon Malka, *Lire Levinas içinde*, Paris, Cerf, s. 109-110.

Hristiyan binyılcılığından farklı, benzeri görülmemiş bir yol açarak, Ütopya'yı yaratmamış mıydı bu yöntem? Ne olursa olsun, Thomas More ile Walter Benjamin arasında birkaç "pasaj", dehliz zorlamadan ayırımsanabilmektedir. İkisi de ütopya'yı muğlaklık burcunda düşünürler. Bu bilgince muğlaklık Thomas More'da ütopyanın bizzat adında kendini açığa vurur, Walter Benjamin'deyse mitle tehlikeli bir iç içelikten gelir. Ütopya'yı mitin elinden almak, kendisini etkileyen muğlaklığı gidererek ütopya'ya özgürleştirici güçlerini geri kazandırma girişiminde bulunmak değil midir? İkisi de ütopya'yı kurnazlıkla bağdaştırmazlar mı – Thomas More'un yapıtında farklı çehreler altında bulunan, Pasajlar yazarındaysa rüyadan çıkma ve uyanıklığa ulaşma mücadelesine bağlı olan kurnazlıkla? "Uyanış," diye yazar Walter Benjamin, "kurnazlıkla işler. Rüyanın krallığından kendimizi olsa olsa kurnazlıkla kurtarıyoruz."¹¹

Ama en önemlisi, ikisi de, sanki ütopya bir tavır, bir tutum, bir düşünme biçimi, hatta ancak indirgenemez bir mesafeyi korumak ve idare etmek koşuluyla yapılabilen zihinsel bir alıştırmaymış gibi, farklı yollardan giderek, ütopya'yla aralarında hem yakınlık hem de uzaklıktan ya da ayrılıktan oluşan tuhaf bir ilişki icat etmeye çalışmadılar mı? Bunun işaretleri pek çoktur: miras aldığı ütopya anlatısını "romans" kılığına sokan, böylece sınamak için onu yapıbozumuna uğratan, klasik bir biçimde çözüm olarak sunulan şeyi romansla deneye açan William Morris'in Hiçbiryerden Haberler'indeki "teknik yeniliği" veya Fourier'nin kahkahası. Ele aldığımız iki yazarda ise dolambaçlı yol –Thomas More– ya da rüya gözcüsü konumu –Walter Benjamin– bu mesafeye farklı yöntemlerle işaret etmekte. Ütopya'yı yazan Thomas More'un da, adeta kurtarıcı eleştiri en baştan beri ütopya yazısının içine işlemiş gibi,

kendini bizzat kendi metninin gözcüsü olarak diktiği söyle-nemez mi? Zira her iki durumda da mesele okuru tedirgin etmek, kendi payına ütopya üzerinden farklı olanla başka bir ilişki icat etmeye davet ederek ve hâlâ tehdit eden mitin bü-yüsüne direnmeyi salık vererek, okura bizzat ütopyanın cazi-besine direnmeyi öğretmek değil midir? Dolayısıyla, ütopya zihinsel kahramanlığın yakın akrabası olsa bile, heves kıvılcımlarından ziyade sabırdan ve sabrın kimi zaman kurnazlık dolu yöntemlerinden pay alır... Ütopya ne demek midir? Kah-ramanca sabır alıştırmaları.

Elbette özgürleşme terse dönmüştür; elbette özgürleşme, tıpkı akıl gibi, bir özgürleşme diyalektiğini yaşamış, yani ilk eleştirel kurama göre (Adorno, Horkheimer) modern özgür-lüğün başlangıçtaki özgürleştirici niyetine rağmen paradoksal bir hareketle karşısına dönüştürerek yeni zulüm ve tahakküm formları –barbarlık– doğurduğunu görmüştür. Ama bu olay, postmodern olsun olmasın eleştirel kuramı unutarak bizi özgürleşme fikrini terk etmeye davet edenlerin inandırmaya çalıştıkları gibi, özgürleşmeyi ve ütopyayı geçersiz kılmaz, tersine ütopyaya yeni bir yol açar. Ütopyanın görevleri arasın-da artık modern özgürleşmenin kör noktalarını –terse dönme tehlikesine çanak tutan mitleştirme odakları– saptamak, eleş-tiriye ve Fourier'nin sözleriyle "mutlak mesafe"ye tabi tutmak da olacaktır. Kısacası, ütopyaya bir başka olmayan-yere doğru yeni "kaçış çizgileri" açmak ve çizmek.

Bu iki ismi –Thomas More, Walter Benjamin– gündeme ge-tirerek başka isimleri de anmak gerek: Joseph Déjaque, Willi-am Morris ve Charler Fourier'ye Övgü'nün yazarı olan André Breton'u. Böylece "ütopya ruhu" ile ütopyanın sözde ölümle-rine rağmen hâlâ yaşadığını belirtmek için "yeni ütopya ruhu" adını verdiğimiz şey arasında köprü kurmak önemlidir.

Thomas More ya da Dolambaçlı Yol

Peki ya çağdaşlarımız, onlar bir ütopyanın, daha özel olarak Thomas More'un kurucu yapıtı Ütopya'nın¹ nasıl okunacağını biliyorlar mı? Soru küstahça, hatta fazla gözü pek bir soru gibi gelebilir. Ama Ütopya'yı sorgusuz sualsiz totalitarizmin soykütüğüne yollayan anti-ütöpik edebiyatta şöyle bir dolaştığımızda, sorulmaya değer bir soru olduğu anlaşılacaktır.

Tiranlığı kınamaya böylesine hazır olanların –ki bundan ancak sevinç duyulabilir– ütopyalara uyguladıkları okuma tarzı, hem “barbar”, hem de tam anlamıyla tiranik –Platon'un VII. Mektup'ta kınadığı tiran gibi– değil midir? Platon, Syrakusa'ya üçüncü gidişinde, Denys'in yüreğindeki ateşi tutuşturan şeyin felsefe olduğundan emin olmak ister. Oysa, dehşet içinde farkına varır ki, tiran kendi kendine yanlış anlaşılmış fikirlerle dolu bir “Platonculuk” yaratmıştır. “Sonradan öğrendim ki,

1- Göndermelerde alıntılanan basım, Marie Delcourt'un çevirdiği ve yorumladığı Thomas More, *L'Utopie*'dir (Bruxelles, La Renaissance du livre, tarihsiz). Bu basımda Ütopya'yı çerçeveleyen “yan-metinler” eksiktir; bunlar André Prévost'nun çok değerli basımında bulunabilirler (Paris, Mame, 1978).

Denys, benim ağzımdan duydukları üzerine kendi bir yazı yazmış: kişisel sözümona yeteneğinin ürünü olan, benden duyduğu şeylerden hiçbir şey taşımayan bir yazı.”² Platon, felsefe yapma edimi ile felsefi sayılan sözcelerin birbirine karıştırılmasına dayanan bu işlemin meşruluğunu sorgulayarak, kendi öğretisinin “hiçbir biçimde başka bilgiler gibi önermelerle formüle edilebilir” bir öğreti olmadığını anımsatır.³

VII. Mektup’a yapılan bu gönderme, apaçık yetersiz okuma tarzlarına karşı bizi uyardığı ölçüde, Ütopya’ya nasıl yaklaşmak gerektiğini de açıklar. Hatta bize Ütopya’nın ait olduğu düşünme uzamının çevresini belirleme olanağı verir: yani tiran ile filozof arasındaki, Ütopya’nın daha başında I. Kitap’ta kurul diyalogunda açığa çıkan, çekim ve çekişmenin, rica ve tehdidin kararsız karışımından meydana gelen karmakarışık ilişkileri, Ütopya ile Platon’un şehir-devleti arasındaki farkı, nihayet hükümdar danışmanı filozofun büsbütün özel durumunda felsefenin iletilmesi sorununu belirleme olanağını. Ütopya’nın bir an önce sonuca varmak isteyen kovuşturucuları, tiranların ricalarının nasıl zorlamalarla iç içe olduğunu ve kendini onlara duyurmak için dolaylı bir sese başvurmak gerektiğini bilen Platon’un ihtiyatlılığına dikkat etmemiş olmaları. Platon yine VII. Mektup’ta tam da filozofun, kendi hayatını tehlikeye atmaksızın, tiranla iletişimde bulunabilmek için alması gereken önlemlerden söz eder: “Elbette biz onunla bu kadar açık bir dil konuşmuyorduk, yoksa can güvenliğimiz tehlikeye düşerdi; ama söyleşilerimizde, kendisinin ve yönettiklerinin kurtuluşu ve geleceğinin şu ve şu davranışlara bağlı olduğunu, başka türlü davranması durumundaysa her bakımdan tam ters sonuçlar elde edeceğini anlamasını sağla-

2- VII. Mektup, 341 b, Platon Oeuvres Complètes içinde, c. II, La Pléiade, Paris, Galimard, 1950, s. 1208.
Üçüncü PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

3- A.g.y., VII. Mektup, 341c.

mak için üstü örtülü sözlerle var gücümüzle çalışıyorduk.”⁴

Thomas More’un Ütopya’sı modern yöntem fikrinden payını almış olmakla birlikte, siyaset felsefesi geleneğiyle de bağ kurar ve bu sayede yazı türü ile ihtiyat arasındaki ilişkiyi yepyeni bir biçimde işleyebilmiştir. Şunu en baştan ortaya koymalıyız: Tiranlık sorunu –ister hükümdarın tiranlığı olsun ister kanatın tiranlığı– tiranca alımlama ya da tiranca okuma sorunu, Ütopya’nın yenilikçiliğinin, ya da daha doğrusu, Ütopya’yı oluşturan dolaylı yazı buluşunun can alıcı yeridir.

Görünen o ki, bir bütün olarak ele alındığında Sirakusa tiranı kadar sabırsız olan modern eleştiri, Ütopya’yı bir toplum tasarısı, bir anayasa planı, kısaca bir model olarak algılıyordu. Oysa, Thomas More’un ilerleyişindeki gizemin peşine düşmekle yetinirsek, Ütopya tam da dokusuyla, okuru bunun, yani bu “sahici altın kitabın” ne plan ne de model olmadığına ikna etmeye uğraşır hiç durmadan. Sözüünü ettiğimiz algı, yolun en başındaki yanılgının kaynağıdır: Eleştirmen aceleyle metinden doğrudan doğruya çekip çıkarabileceği savlar ya da öğretisel önermeler – toplumcu Hristiyanlık, planlamacılık, komünizm...– arar, ama Ütopya’nın okurun arzusuyla oynayan, tuzaklı, okurun önüne daima yem atan bir metinsel düzenlemenin ürünü olduğunun farkına bile varmaz. Hümanistin bilgince, ince, kılı kırk yaran, havai oyunudur bu; güvercin kadar mütevazı, ama yılan kadar akıllıdır; öyle ki Thomas More’u kendisinden daha iyi anlama iddiası kibirli bir hödüklük gibi görünür.

Dolayısıyla bu metinsel düzenlemeyi, bu avcılık sanatını, bu sahici “sabır uygulaması”nın yükümlülüğünü üstlenmeyen her okuma, yöntemin dolambaçlılığının gerektirdiği dolambaca razı olmamış olacak, dolayısıyla ister mahkum etsin ister övsün, Ütopya’nın berisinde kalmaya yazgılı olacaktır.

Yorum Krizi

İki tür okuma –gerçekçi ve alegorik– arasında gidip gelen eleştirinin çıkmazları ve yorum krizi, yolun başındaki bu yanlış anlamamanın kanıtıdır.

Gerçekçi okumalar öğretisel açıdan iki cepheye bölünürler: bir yanda Katolikler, diğer yanda sosyalist ya da komünistler. Nitekim Ütopya'nın yazarını aralarında paylaşamayan iki gelenek vardır. Sovyetler Thomas More'a devrimci Panteon'da bir yer ayırmış, adını Moskova'nın Kızıl Meydan'ında bir dikilitaşın üzerine yazmıştı. Katolikler More'u 1886'da kutsadılar ve 1935'te aziz mertebesine yükselttiler. Bu ayrışmaların dışında, gerçekçi okumalarda ortak bulunan ikiz bir özellik vardır: Hepsi yapının siyasal boyutu üzerinde durur –ne de olsa kapak sayfasında De optimo Rei publicae statu, yani “Siyasal Topluluğun En İyi Biçimine Dair” yazıyordu– ama hiçbirisi yazı türü sorununun farkında değildir. Bu bakışla Ütopya bir siyasal programın ya da bir toplum modelinin biçim verilmiş haline indirgenir.

Örneğin Karl Kautsky Thomas More ve Ütopyası (1888) adlı kitabında Thomas More'u modern sosyalizmin müstesna bir öncüsü olarak sunar. Buna göre Ütopya'nın yazarı zamanının çocuğu idi ve zamanın sınırlarını yeniden üretmişti; ama hümanistliği, pratik hukuk ve ekonomi bilgisi, merkantil kapitalizmin doğuşu, hem yeni üretim biçimini eleştirmesini, hem de kapitalizmin yerine gelecek daha üstün bir üretim biçiminin ana çizgilerini çizmesini olanaklı kılmıştı. Burada Ütopya, tarihselci bir yorumun mantığına uygun olarak, zaman henüz olgun olmadığı için çözülemeyen çelişkilere hayalî bir çözüm bulma iradesi olarak açıklanır. Bu anlamda Thomas More “ütopik sosyalizmin” öncüsü –babasıdır– burada ütopya, ütopik sosyalizmin kendine koyduğu amacı değil, bu amaca

göre yetersiz olan araçlarını –Utopus’un aydınlanmış despotizmi– tarif eder.

Thomas More adlı kitabın (1835) yazarı “Romalı Katolik” eleştirmen R. W. Chambers’e göreyse, Ütopya’nın sosyalist okuması çok basit bir biçimde tarihsel bir yanlış yorum ve usulsüz bir sahiplenmedir. Modern komünizmi ilan etmek şöyle dursun, Thomas More yıkılmakta olan bir toplum biçiminin savunucusu, ortaçağ Hristiyanlığına özgü dayanışma değerlerini yeniden canlandırmaya çalışan birisiydi. Ayrıca söz konusu olan, ideal bir Devlet’in resmi değil, daha ziyade, salt insan aklı üzerine kurulu bir devletin gayet görece mükemmeliyetini bile henüz tesis edememiş Hristiyan okurlarda utanma duygusu uyandıracak erdemli bir pagan devletiydi.

Thomas More bu onarma istenciyle modern dünyanın temel kurucusu olan şeyin karşısına dikilmişti: Yeni devlete ve yeni hükümet etme sanatına –Makyavelizm– karşı çıkışı, yeni merkantil ekonomiye karşı çıkışı bunun örnekleriydi. Daha net bir ifadeyle, palazlanan kapitalizm ile Hristiyan cemaatçi değerleri arasındaki çatışmanın karşısında Thomas More gerici bir biçimde ortaçağ keşifliğinde uygulandığı şekliyle cemaat fikrine geri dönüşten yana tavır almıştı. Böylelikle Ütopya’nın önerdiği model, modern özgürlüğün karşısında disipline, otoriteye değer veren Benediktçi manastıra oldukça yakındı. Tuhaftır ki, Thomas More’u zamanı içine yerleştirme kaygısını o denli taşıyan Chambers, Ütopya’nın yazarının katıldığı retorik konulu tartışmalar hakkında tek söz etmez, Thomas More ve çağdaşları Erasmus ve Macchiavelli’de varlığını öylesine hissettiren yazma sanatı sorununu yüzüstü bırakır.⁵

Katolik yorum ile gerçekçi okuma arasında zorunlu bir bağ olmadığını belirtmekte yarar var. Nitekim, alegorik bir

okuma seçimini, alegorik okuma gereğinin yeniden dile getirilişini, Ütopya'nın kimi bakımlardan dikkate değer bir iki dilli (Latince-Fransızca) basımını üstlenmiş olan Katolik eleştirmen André Prévost'ya borçluyuz. Alegorik okumadan anladığımız, öncelikli olarak Ütopya'daki yazı türü sorununu –ya da Ütopya'nın sorunu olarak yazı türünü– ortaya koyan, ama aynı hareketle siyasal sorunu, yani en iyi rejim arayışını zihinsel bir deneyime dönüştürerek silen okumalar. Bu okumalar alegoriktirler, çünkü yaptıkları pekâlâ tarihsel-siyasal harfiyen anlamın ötesine geçerek ahlâksal manayı açığa çıkarmaktır. Bundan dolayı, bu bakış açısında yazıya son derece dikkat edilir: Metinsel düzenlemeler, ütopyaya özgü sözcükler, yazarın mizahi ya da ironik oyunları, zihnin tarihsel anlamdan manevi anlama yükseliş hareketini gerçekleştirmek için geçmesi gereken birer dar kapıdır. A. Prévost anlatı ile söylev arasındaki farkı gündeme getirerek, metnin bu iki boyutu arasındaki çatışmayı ön plana çıkarır ve Ütopya'nın kurumlarını "ete kemiğe büründüren", böylelikle betimlenen Şehir-Devlet'e nesnel bir varlık kazandıran ve ona model değeri yükleyen yorumları eleştirir.⁶ "More'a göre," der, "Ütopya özünde bir keşif aracıdır, bir hōristiktir. Ütopya'yı bir model olarak görüp toplumsal ve siyasal olanı ona göre yeniden kurmak, bir yanlış yorumdur."⁷ İşte Ütopya'nın editörüne göre Ütopya'nın modelini tarihsel gerçekliğe dönüştürmeye kalkışan hezeyanlarla dolu okumaların dayandığı ilke budur. İyi düzenlenmiş bir siyasal topluluğun aynası olarak Ütopya kendi iç hareketiyle, kendi öz maieutique'yle, "içsel Ütopya'nın" aşkın boyutuna açılan bir "ayna kırılması"na çağrıda bulunur. "Mesajın diyalektiği," diye yazar, "catharsis'e (arınmaya), yani

6- André Prévost, *L'Utopie de Thomas More*, Mame, 1978, önsöz, s. CXXIII.

7- A.g.y., s. CXV. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*Felsefede, pedagojide, düşüncüyü uyandıran yöntem. (ç.n.)

sınırları ve kadüklüğü inkâr edilen bir modele bağlanmayı reddeden zihnın Başkayer'e, aşkın Ütopya'ya açıldığı âna götürür."⁸ Kısaca söylersek burada metin hiçlenmeyecektir; tersine, bir metanoya'yı doğuracak ve içsel yaşamı tamamen tersyüz edecek inisiyasyon türünden bir adımla yüceltilecektir. "Bir kere daha," diye vurgular A. Prévost, "More'un kurgusu harfiyen taklit edilecek paradigmatic bir örnek olarak değil, içsel bir yeniden doğuş aracı olarak kendini gösterir. İzlediği diyalektik hareket, reformlar ve devrimlerden ziyade içsel bir ihtidaya, doğru yolu buluşa, geri dönüşe, başka insanlarla doğal ortaklığa, Tanrı karşısında sorumluluğu ilk plana koyan temel ilkelerin kabulüne götürür."⁹

Bu yazı kaygısı metne dair aydınlattıklarıyla değerlidir, ama benimsediği konumda –siyasal boyutun reddi– tutunup kalmak pek kolay değildir. Nitekim eleştirmen, sonunda, siyasal olanın geri dönüşüne ya da "yeniden yükselişine", kadük olmaya yazgılı ve insani sonluluğunun tanıdığı olan keşişlik kurumuna hâlâ yakın duran bir mikro-ütopya biçimine razı olmaya mecbur kalır ki, aşkın ütopyanın insani eylem düzeyine düşmesi demektir bu.

Peki ama, bir yanda siyasal sorunun hesaba katılması ve yazı türünün hiçe sayılması, diğer yanda siyasal boyutun silinmesi pahasına (hem de ne paha) ütopik yazıya değerli sayılması, peki biz bu pek de doyurucu olmayan ikileme mahkûm muyuz? Yapılması gereken, daha ziyade, yazı türü sorunu ile siyaset sorununu en baştan birlikte düşünmek değil mi? Onları birbirinden koparmaktansa, birbiri içine geçirmek ve böylece hem gerçekçi okumaların hem de alegorik okumaların sınırlamalarını devre dışı bırakmak daha doğru olmaz mı?

8- A.g.y., s. CXXV, ^{Üçüncü} PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

9- A.g.y., s. CXXVIII.

Ütopik yazının icadının siyasal alanda özel bir müdahale formunun seçimine karşılık geldiğini kabul etmek demektir bu; yani siyasal projenin, en iyi rejim arayışının, kaçınılmaz olarak yeni bir yazı biçiminden geçtiğini kabul etmektir. Ütopya, söylediği şey –önergeleri, savları ya da izlekleri– dolayısıyla değil, bizzat söyleme fiilinin gerçekleşmesiyle siyasaldır.

Bu yolu açmak için Leo Strauss'un Persecution and the Art of Writing'deki [Zulüm ve Yazı Sanatı] güzel keşfine, unutulmuş bir yazı sanatının keşfine dönmek gerek. Bu yoldan Ütopya'nın siyasal yapıt statüsünde olduğu, ama bundan dolayı model değeri taşımadığı sonucu çıkacaktır; Thomas More'un yazısının yeni bir anlamda, yani siyasal olanın zihinsel bir dönüşüme götürecek diye hor görülmesini içermeyen bir anlamda, alegorik olduğu ortaya çıkacaktır. Ütopya siyasal olanın karmaşıklığı değil midir?

Unutulmuş Bir Yazma Sanatı

Öyleyse, Raphael Hythloday'î uzun deniz yolculuğunda –ya da daha doğrusu yolculuğunun anlatısında– iyi izleyebilmek için Leo Strauss'un bize tuttuğu pusuladan yardım almak akıllıca olacaktır.

Leo Strauss'un savlarını kısaca anımsayalım. Sokrates'in mahkum edilmesi –sitede tartışmalara yeni bir üslupla müdahalede bulunurken ihtiyatsızlık göstermişti– bütün insan topluluklarında felsefi araştırmayı tehdit eden zulüm olgusuna dikkati çeker. Bağımsız ve dolayısıyla belirli bir toplumun ortodoksisini altüst edebilecek bir düşünce, Sokrates'in trajik sonunu yaşamadan nasıl iletilebilir? Felsefeye özgü hareket, şehirde geçerli olan ve şehri olduğu gibi yeniden üretmeyi hedefleyen kanıdan "tüm şeyler" in bilgisine, siyasal düzeni

artık kanı meselesi olmayan sorulara maruz bırakarak altüst edebilecek bir bilgiye geçiş sağlamaktır; kısaca, felsefenin işi kanının yerine bilgiyi geçirmektir. Felsefenin, Leo Strauss'un "toplumun temeli" dediği şeye, yani dokusuna –yani kanıya– zararı dokunabilecek yapıda olduğunu kabul etmek demektir bu da. "Dolayısıyla felsefe ya da bilim, toplumun içinde soluk aldığı iklimi çözümdürme girişimidir ve böylelikle toplumu tehlikeye atar."¹⁰ Filozof belirli bir toplumun kanılarına saygı duymayı seçebilir, ama onları doğru kabul etmek zorunda değildir. Özgür bir düşünce, zorunluluklarını yalnızca kendinden alır, hiçbir dışsal sınıra tahammül edemez. Böyle bir bağımsız düşünme zorunluluğu, zulme maruz kalmaksızın nasıl yerine getirilebilir?

Leo Strauss ortaçağ dönemi Yahudi-Arap felsefi yapıtlarından yola çıkarak "satır arasına" yazmak denen özel bir yazma tekniğini yeniden keşfetmiştir. Bu öyle bir gizli yazma sanatıdır ki, özgür düşünce, kanıyı açıktan açığa yaralamaksızın hakikat arayışına koyulabilir, dolayısıyla kendisi de ızdırap çekmek zorunda kalmaz. Bu tür bir yazının başvurduğu çok sayıda yordamı vardır: planda belirsizlik, sahte alıntılar, takma adlar, tuhaf ifadeler, daha önceki kesinlemelerin birebir aynı olmayan yinelemeleri. Bunlardan en belirgin olanı, dik-katli okuru derhal yazarın gizli hedefini keşfetmeye yöneltmek için alarm sinyali işlevi gören kasıtlı çelişkidir. Bu yazı tekniğine başvuran yazar, hakikat arzusunun özgürlük arzusuyla kol kola gittiği varsayımıyla, düşünebilen ve güvenilir okurlara ulaşmaya çalışır. Daha tam bir ifadeyle, bu yazma sanatı, adeta, kovuşturulma tehlikesine maruz kalmadan, sayı azlığı dezavantajını da yaşamadan, kamusal iletişimin ve özel iletişimin avantajlarını bir araya getirerek birçok okur tipi-

ne hitap etmeye çalışır. Zira bu yazı biçimi çoğul bir iletişim uzamı kurmaya çalışır: yani bir yandan söz konusu nesnenin sitenin zorunluluklarına göre irdelenebileceği kamusal bir uzam, bir yandan da nesnenin hakikatin bakış açısından göz önüne alındığı felsefi bir uzam kurmaya. Aslında, mesele yalnızca heterodoks hakikatlerin soluğunu ensesinde hissedenden dinsel ya da siyasal otoritelerin sansüründen kaçmak değildir; haksız doktrinal sahiplenmelerin önünü almak da bir o kadar önemlidir. Kısacası, metinsel teknikler sayesinde yazar ile şu ya da bu öğretiyi dile getiren kurgu ürünü kişi arasındaki sorunlu mesafeyi koruyarak, felsefi bir düşüncenin ideolojik bir önerme düzeyine düşmesini önlemek. Böylelikle Leo Strauss şu okuma kuralını koyar: "Bir dramanın ya da diyalogun fikirleri, herhangi bir ön kanıt yoksa, kişilerinden biri ya da birkaçının fikirleriyle, ya da kişilerinin tümünün mutabık olduğu bir fikirle, ya da sempatik kişilerinin fikirleriyle özdeşleştirilmemelidir."¹¹

Michel-Pierre Edmond'un haklı olarak altını çizdiği gibi, Leo Strauss'un hipotezinin "zayıf" bir yoruma uğraması mümkündür: Bu yorumda yazı sanatı kaniya doğrudan doğruya dokunmamaya ve olası sansürden kaçmaya izin veren bir dizi önlemden ibaret olur. Ama "kuvvetli" bir yoruma da elverişlidir: Bu durumdaysa, bizzat felsefi söylemin içinde bulunan kaniya güvensizlik duyulur, ama bu durum felsefeyi kanı ile ilişki içinde olmaktan kurtarmaz. "Kanının mevcudiyetinin uç noktası olan baskının hakikat arayışı üstündeki etkisi," diye yazar Edmond, "arayışı yalnızca bir yazma sanatı değil, aynı zamanda kendi nesnelerini keşfetme sanatını bulmaya da mecbur eder."¹²

11- L. Strauss, *Un art...*, a.g.y., s. 239.

12- Michel-Pierre Edmond, *Persecution et politique de la philosophie*, Libre no. 6, Paris, 1979, s. 71-72.

More'un Ütopya'sı bu bakımdan istisnai bir durumdadır: Strauss'un savlarının sınanabileceği, geleneğe ait ayrıcalıklı bir metindir. Çığır açan makalesinde bizzat Leo Strauss, Thomas More'u Ütopya'da ductus obliquus (dolambaçlı yol) adıyla tarif edilen bu gizli yazma sanatının mucitlerinden biri olarak kabul eder. Nitekim bu yazı tekniğinin temel ilkesi olan dolambaçlılık, J. Hexter'in bir kurul diyalogu olarak betimlediği şeyin neredeyse sonunda dile getirilir. Ama bu itiraf, aynı hamleyle, kendini dolambaçlı yol olarak kuran metni iptal etmiş olmaz mı? Ne var ki buna, hakikati saklamanın en iyi yolu hakikati gizlememektir, diye yanıt verilebilir; ayrıca metnin hareketine de duyarlı olmak gerekir ki, metnin akışı içerisinde bu stratejiyi –ductus obliquus– uygulamakla görevli kimse, ilk iş olarak stratejiyi inkâr edecektir. Böylece katmerli bir kurnazlık söz konusudur burada. Hatta, dolambaçlı yolun bizzat metnin gövdesi içinde dile getirilmesinin ötesinde, bu dolambacın gerçekten "sahnelendiği"ne de şahit olabiliriz: Thomas More'u hem Ütopya'nın yazar-yaratıcısı –"meşhur Londra şehrinin sakini ve kazaskeri"– olarak, hem Kardinal Morton'un divanında içöğlanı olarak, hem de Pierre Gilles'in bahçesinde Raphael Hythloday'in muhatabı olarak birçok kılıkta görebilmemiz gibi. Bu üç çehre karşısında hangi yöntem yazarın amacını kavramayı mümkün kılar? Dahası, kitap, içinde dile getirilen stratejinin bariz ve örtülü bir biçimde geliştirilmesiyle kendini kurar. Üstelik Thomas More Ütopya'yla hemen hemen aynı zamana ait Dorp'a Mektup'ta –1515'te yazılmıştı– görünüşe göre Kutsal Kitaplar'daki her şeyi çok basit bulan mektup arkadaşıyla alay eder. Onu biraz daha ağırbaşlı olmaya yöneltmek için, Kilise babalarından Jérôme'un, Augustin'in, bu kitapları deşifre edilmesi çok zor kitaplar olarak kabul ettiklerini anımsatır. Nitekim kilise babaları insanların zihnini uyarmak için sırta oynayan şu yazma

sanatının icadını Tanrı'ya atfetmemişler miydi? "Onlara göre, Tanrı, merakımızı kışkırtmak için, o çok yüksek ilminin sağladığı hesap yeteneğiyle bu gizlin anlamını metnin derin kıvrımları arasına saklamıştı. Bizi kazmaya ve çıkarmaya teşvik etmek için hazineleri gömmüştü: Yoksa tembel zihnimiz, bu defineleri yerden bitmiş gibi toprağın üzerinde bulsa, onları ıskalamaktan korkmaz ve uyuşukluğa gömülür."¹³ Aktarma bu noktada meşru gibi görünüyor. Ütopya, tıpkı maddi evren gibi, yazarının bizi çözmeye davet ettiği bir gizdir.

Şu durumda, bize sanatsal biçimde sunulan labirentte yolumuzu kaybetmek istemiyorsak, temel bir okuma hipotezi ortaya atabilir ve izlenecek bir güzergâh önerebiliriz, aksi takdirde kaçınılmaz olarak kafa karışıklığına düşeceğiz. Sanki yapıtın "iliği"ni içeriyormuş gibi aceleyle II. Kitap'a giden çoğu okur ya da yorumcunun tersine, bir tür ordövr, bir iştahaçıcı olmak şöyle dursun, sahici bir inisiyasyon aşaması değerine sahip olan I. Kitap'a uğramamız zorunludur. Bu kaçınılmaz dar geçitten geçmek, dahası orada durmak, orada kalmak, oyalanmak, hatta özellikle zihni başıboş bırakmak ve bu sayede belki Raphael'i deniz yolculuğunda izlemeye izin veren ipi ya da ipleri kavramak, ya da belki istikrarsız, tuzaklı ve puslu bir mekânı baş döndürücü anlarla kat etmeyi öğrenmek zorundayız. Nitekim Ütopya'yı okumak, ancak I. Kitap ile II. Kitap arasındaki benzersiz eklemlenme üzerine sorular sormakla mümkündür. II. Kitap'a –temel anlamıyla Ütopya, en iyi yönetim biçimiyle ilgili olan, yorumcuların kendi ideolojilerini doğrulayan önermeleri çekip çıkardıkları kısım– ancak I. Kitap'ın kılı kırk yararcasına deşifre edilmesinden sonra erişilebilir; öyle ki bu okuma işlemi, ona girişen kimsenin bakışını dönüştürecek, ihtida ettirecektir. Kazancımız ise toyluk-

tan kurtulma, şüphe alıştırması yapma ve ideolojik kendini kaptırmalar karşısında temkinlilik olmayacak mıdır?

Güzergâhımızın bu noktasında, "alegorik" boyutu hesaba katarken en iyi rejim arayışını spiritüalist ve sonunda apolojetik^{*} bir yoruma indirgemeyen bir siyasal okuma denemesi için Leo Strauss'un hipotezinin ne kadar değerli olduğunu takdir edebilmekteyiz. Bu okuma, öğretisel içeriklerden yüz çevirmemizi ve dikkatimizi, siyaset felsefesi ile retorik arasındaki bir biçim olarak Ütopya'ya yöneltmemizi isteyen yepyeni bir siyasal okumadır. Zulüm olgusunun değerlendirilmesi sayesinde ve temel kanı sorununun –hem felsefenin hem de felsefeye direncin başlangıç noktası ve besleyici toprağı– ötesinde, iletişim sorununun siyasallık onuruna erişmesini sağlamayı başarır bu okuma. Söz konusu olan, ütopyaya klasik bir yazınsal yaklaşımdan daha ziyade yazın sorununun siyasal anlamını yeniden bulmaktır. "Bir Platon diyalogunun ne olduğunu bilmeden," der Leo Strauss, "Platon'un öğretisini kendisinin anladığı gibi anlayamayız. Platon'un öğretisinin yorumlanması ile bu öğretinin sunulduğu biçimin kavranması birbirinden ayrılmaz."¹⁴ Leo Strauss'un bu kitapta Platon'un diyaloglarıyla ilgili önerisi, Ütopya için de aynen geçerlidir. Bu da Thomas More'un "Platonculuğu" sorusunu başka bir biçimde sormak demektir. Nitekim başlangıçta tözden çok biçime dikkat etmek gerekir, "zira 'töz'ün ne anlama geldiği 'biçim'e bağlıdır'.¹⁵ Böylelikle yazınsal sorun ile siyasal sorun arasında bir bağ olduğu gözlenebilir: En soylu biçimiyle iletişim, birlikte yaşamının, kısacası bir siyasal topluluğun kurulması

*Teolojide imanın vahyedilişini tarihsel ve akli argümanlarla kanıtlamaya çalışan dal. (ç.n.)

14- L. Strauss, *The City and Man*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, s. 52. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

15- A.g.y., s. 52.

demektir. Leo Strauss'a göre "yazınsal sorun, ya da sunum sorunu, iletişim kipiyle ilgili bir kaygıyı taşır daima [...] Dolayısıyla yazınsal sorunun incelenmesi toplumun incelenmesinin önemli bir bölümünü oluşturur [...] Aynı şekilde yazınsal sorunun incelenmesi felsefenin ne olduğunun da önemli bir bölümünü meydana getirir. Doğru kavranmış biçimiyle yazınsal sorun, toplum ile felsefe arasındaki ilişki sorunudur."¹⁶ İşte, bizim Ütopya yorumumuzda I. Kitap'a tanıdığımız ayrıcalık, I. Kitap'ın de jure önceliği bundan ileri gelir: Orada ütopyanın iletilmesi sorunu tamı tamına klasik bir siyasal tartışmanın –kurul diyalogu– konusu olur ki, tartışmanın sonunda bize sunulan "gözlükler" sayesinde II. Kitap'ı artık okuyabiliriz. İşte, tiranik okumaların sabırsızlığına bir dizi stratejiyle vurulan durdurucu darbeler buradan gelir.

Ütopya unutulmuş yazma sanatının bir mücevheridir ve Romalı taşlama biçimi içine yerleştirilmiş olduğu ölçüde daha da değerlidir; taşlama biçiminin içine en iyi rejim sorununu karıştırarak bu biçimi yeniler. Robert C. Eliot, başka yollardan giderek, ama her türlü "pozitif" öğretisel sahiplenmeyi zayıflattığı ölçüde Leo Strauss'a katılan, dikkate değer bir makalede bunu gösterdi. R. Elliot ayrıca Thomas More figürünün farklı müdahalelerini daha iyi değerlendirmemize de katkıda bulunur.¹⁷

Bu yazma sanatının pek çok göstergesi vardır. Biz yalnızca üç tanesini göz önüne alacağız. Yolculuk anlatısı kılığında gizlenmiş bir kurgu yapıtı olarak Ütopya, daha başlığından itibaren muğlaklık yolunu seçer: Utopia, hiçbir yerin yeri; ya da Udetopia, hiçbir zamanın yeri; ya da Eutopia, her şeyin iyi olduğu saadet yeri; anlam çokluğu, esin çokluğu, biçim çok-

16- L. Strauss, *The City...*, s. 52.

17- Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia* in R. M. Adams, *Thomas More*, New York, Utopia Norton Critical Edition, 1975, s. 177-192.

luğu; öyle ki Ütopya, bu çoklukla devreye sokulan oyun içinde birliğini kazanır, yazar özgürlüğünü korur. Yeni bir anlatı modelinin –anlatıcının yolculuk dönüşünde ideal ve başka bir toplumun kurumlarını ve yaşam tarzını betimlediği hayali yolculuk anlatısı– mucidi olarak Thomas More, birçok düzeyi –soti,* taşlama, en iyi siyasal rejim risalesi, komedi, ideal yasma tasarısı– aynı anda işleterek ipuçlarını bulandırır. Nietzsche yenilikçilerin ahlâkın sultasını kırabilmek için ya akıllarını yitirmek ya da kendilerini aklını yitirmiş gibi sunmak zorunda olduklarını söyler. Ütopya en baştan beri delilik burcuna yerleşmez mi? Eğer dünyanın yaşayış tarzı akıldışı ise deliliğe başvuru bilgelik ya da “morosofi” olur. “Morosof” Thomas’ın yapıtında ütopya ile delilik arasındaki karmaşık ilişkiler gün ışığına çıkar: yazarın soyadı ile delilik anlamına gelen Grekçe Moria arasındaki zorunsuz bağ, ya da nesnel rastlantının meyvesi. Erasmus Deliliğe Övgü’yü Thomas More’un evinde ve onun tavsiyesiyle yazmıştır. Erasmus’un 1519 tarihli Ulrich von Hutten’e mektubuna bakılırsa, taşlamaya yatkınlık Thomas More’un “demon”uydu. “Çocukluğundan beri –diye yazar Erasmus– daima esprili sözlerden büyük haz alır, hatta varoluşunun başlıca amacının şaka olduğu sanılabilirdi [...]. Her türlü şaklabanlık, kendisini hedef aldığı anda bile, onu büyülüyordu; bir incelik ya da deha kokusu olan her türlü mizahi özellik ona büyük haz veriyordu.”¹⁸ Anlatıcının adında –Raphael Hythloday, ya da “boş laf hikâyecisi”– kasıtlı bir bağ ortaya çıkıyor. Bu elbette Thomas More’un dehasının belirmesinin görülebildiği bilgince bir taşlama uygulamasıdır; ama daha da çok, pek çok hümaniste özgü olan, aydın, güveni-

*Genelde temel olayı bulunmayan, kişileri delilikleri içinde resmeden dinsel ya da siyasal taşlama türünde ortaçağ oyunu. (ç.n.)

18- “Lettre d’Erasmé”, R. M. Adams, Thomas More, Utopia içinde, New York, Norton Critical Edition, 1975, s. 130.

lir ve iyi seçilmiş küçük bir dostlar çevresi içinde, yerleşik kurumlara, yerleşik dinlere ve bunların zihinler üzerinde uyguladıklarını iddia ettikleri denetime rağmen, bu "Şen Bilim" dolambacı sayesinde üstü kapalı sözlerle iletişim kurmayı, birbirlerini tanımayı sağlayan varoluşsal bir tavidir.

İkincisi, Ütopya kurnazlık burcunda yazılmıştır. A. Prévost'nun haklı olarak üzerinde durduğu gibi, ilk basımı ütopyanın başkentini mentiri (yalan söylemek, aldatmak) fiilinden hareketle mentira-ae adıyla tarif ediyor ve in senatu mentirano adlı bir senatodan söz ediyordu.¹⁹ Thomas More'un Pierre Gilles'e yazdığı mektup-önsözde ironik bir retorik yordam olan dicere mendacium* ile ahlâki bir suç olan mentiri arasında önerdiği ayırım yalanın mevcudiyetini pekiştirir. A. Prévost'ya göre: "Ütopya serüven anlatısının örgüsüyle, paradoksal olumlamalarındaki ironi ve mizahla, daima cazip ve daima somut olarak gerçekleştirilmesi imkânsız olan mitin doğasıyla, dev bir mendacium'dur. More'un ince sanatı, asla yalan söylemeden 'yananlar'ı çoğaltmaya çalışır. Tüm aldatmacalarla ve yazarın oyununun tüm tuzaklarıyla yüzleşmek akıllı okura düşer."²⁰ Ütopya ortodoksiyi sarsmaya, zamanının toplumunun dayandığı inanç ve kurumlara dokunmaya yatkın yeni bir düşüncenin kendini ardına gizlediği maske olarak ortaya çıkar. Raphael'in "delilikleri", boş lafları, anlatı düzenlemesi olarak ütopya, ihtiyatlı bir siyaset filozofunun, sesini duyururken, 1498'de darağacında ölen Savonarole'ün ya da 1525'te kafası kesilen Thomas Münzer'in dramatik sonuyla karşılaşmamak için başvurduğu, siyasal akla özgü birer kurnazlıktır. Ütopya ülkesinden gelen Raphael Hythloday en

19- A. Prévost, L'Utopie..., a.g.y., s. CII-CX ve s. 94 not 2.

*"Doğru olduğuna inanarak, yanlış bir önermede bulunmak, yargıya varmak". (ç.n.) Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

20- A.g.y., s. 20, not 5.

baştan beri karışık ve bileşik bir varlık olarak sunulur: Hem körlüğü iyileştiren melek Raphael'den, hem seyyah filozof ve logos adamı Platon'dan, hem de bir dizi stratejiyle krallığını yeniden ele geçiren melez adam Ulysses'ten pay alır. Alışıldık biçimde siyasette akılcılığın, konstrüktivizmin en güçlü ifadelerinden biri olarak sunulan Ütopya'nın melezlikle, bu kurnaz zekâ biçimiyle karmaşık ilişkileri vardır aslında; dolayısıyla hakikati aramak ile fırsat kollamak arasında bir yerde durur. Öte yandan, savaştan ve savaşla ilgili tüm değerlerden –adeta hayvansal birer erdem olarak gördükleri şan, şeref– tiksinen Ütopyalılarda kurnazlık en yüksek değerdir. Kurnazlık zihnin eseri, bizzat humanitas'ın tezahürüdür. Ütopyalılar “kurnazlık ve hile” sayesinde düşmanlarının hakkından gelirler. Şans oyunlarını ne kadar küçümsüyorlarsa, erdemlerin hangi kurnazlıklarla “kötülükleri daha iyi alt etmek için” kandırabileceğini açığa çıkaran oyunlara o kadar hayranlık duyarlar.

Son olarak, iki akademik basım dışında okura neredeyse hep kesilmiş bir metin sunulmuştur: Ütopya'yı çerçeveleyen “yanmetinler” (mektup-önsöz, yazışmalar, harita, Ütopya alfabesi, şiirler) koparılıp çıkarılmıştır. Okurun metin ile yanmetinler arasında dolaşması engellenirken genel metin düzenlemesinin stratejisi de silinmiştir. Sanki modern editörler, Ütopya'yı dogmatikleştirme arzusuyla, kitabın oyunsu ve inisiyatif karakterini gizleme iradesine teslim olmuşlardır. Ütopya kendisini saran metinsel dokunun bütünü içinde ele alındığında okunabilir ancak. Ansiklopedi'nin, metin altında metin yordamını, bir makaleden bir başkasına gönderme sistemini kaldırıp atan bir yayını düşünülebilir mi?

I. Kitap ile II. Kitap'ın Eklemlenmesi

Yorumcuların çoğunluğu için gizem teşkil eden I. Kitap ile II. Kitap arasındaki uyumsuzluk karşısında –bazıları iki yazar olduğunu önermeye kadar gideceklerdi: Buna göre birinci Kitap'ı Erasmus, ikinci kitabı ise Thomas More yazmıştı– bizim hipotezimiz şu: I. Kitap'ın kıvrımlarını izleyerek yavaş yavaş II. Kitap'a uygun olan okuma ve alımlama tarzını bulacak, hatta, bir yanılsamayı düzeltir gibi ona ince ayar yapacağız.

Bu labirentin içinde kaybolmamak için ilk işimiz, farklı farklı yerlerde bize önerilen ilerleyişi betimlemek olsun. More'un felsefenin hazarının tadına bakabilmesi ve Erasmus'un aracılığıyla bir hümanist, yazın Cumhuriyeti üyesi ve aynı zamanda bir devlet işleri uygulayıcısı olan Pierre Gilles ile tanışması, Flanders'te, Bruges'deki bir diplomatik görevin geçici olarak kesintiye uğraması sayesinde olmuştur. Pierre Gilles dostluk dinini ve sanatını harikulade icra eder. Buyrun More'un yazdığı şu açılış portresine: "Gerçekten de iyilik ve engin bilgiyle dolu, herkesi cömertçe ağırlayan biridir; dostları söz konusu olduğundaysa bunu öyle bir şevk, şefkat, sadakat ve samimi adanmışlıkla yapar ki, dostluk konusunda onunla mukayese edilebilecek pek kimse bulunamaz."²¹

Birinci kesit

Birinci sahne. – Antwerp'te bir sabah ayini çıkışında Pierre Gilles, Amerigo Vespucci gibi denizci bir filozof olan Raphael Hythloday'ın serüvenlerini kısaca anlatır ve onu Thomas More'a takdim eder.

İkinci sahne. – Thomas More, Pierre Gilles ve Raphael Hythloday arasındaki söyleşinin More'un evindeki, daha doğrusu

bahçede çimlik bir alanda geçen ilk kesiti. Raphael'ın seyahat anlatısının başı doğadan kültüre giden eksen izler: Söz konusu olan ne canavarların ya da kanatlı atların yaşadığı fantastik bir şehre yolculuğun anlatısıdır, ne de altın çağın primitivist bir resmi. Zira hem uzak ülkelere gezileri sırasında Raphael'ın hem de dinleyicilerinin ilgisi öncelikle "uygar toplumlarda yaşayan bilge kurumlar"a yöneliktir.

Walter Benjamin'in betimlediği biçimiyle anlatıcının işlevine uygun olarak, görmüş geçirmiş denizci prototipine karşılık düşen Raphael, uzak ülkelerden gelen bir mesaj iletir. "Anlatıcı anlattığı şeyi deneyimle –kendi deneyimi ya da iletilmiş bir deneyimle– bilir. Bu deneyimi de hikâyesini dinleyenlerin deneyimi haline getirir."²² Bilge bir adam olarak düşünceyi uyarır ve bilinen ile bilinmeyen arasında karşılaştırma yaptırır. Raphael de böyledir: "Kuşku yok ki, bu bilinmeyen halklarda, pek çok saçma âdetin yanı sıra, bizim şehirlerimizde, ülkelerimizde, krallıklarımızda işlenen hataları düzeltmek için örnek alınabilecek yeteri sayıda âdet de saptamıştır."²³

Üçüncü sahne. – Burada ilk kez bir sapma gözlenir. Bu söyleşi sırasında Pierre Gilles, Raphael Hythloday ve Thomas More arasında sahici bir kurul diyalogu başlar. Denizci filozof Raphael, bilgisi ve deneyiminden, bir kralın iktidarının faydalanmasına izin vermeli midir? Yani bir anlamda Platon'un Syracuse'ya yaptığı yolculukları yapmalı mıdır? Bir anlaşmazlık çıkar: Pierre Gilles ve Thomas More farklı gerekçelerle –birincisi daha faydacı, ikincisi daha soylu ve felsefi– "evet" derler; Raphael ise şiddetle karşı çıkar.

Dördüncü sahne. – Burada parça içinde parça biçiminde bir başka sapma gerçekleşir. Karşı çıkışına dayanak olarak Rapha-

22- W. Benjamin, *Écrits Français*, Jean-Marie Monnoyer'in sunumuyla, Paris, Gallimard, 1991, 320 s.

23- L'Utopie, a.g.y., s. 13.

el neredeyse yirmi yıl öncesine ait, o dönem İngiltere şansölyesi olan ve More'un yanında içöğlanı olduğu Kardinal John Morton'un çevresinde geçmiş bir olayı anlatır. O gün İngiltere şansölyesinin divanı, bir yanda hırsızlığı cezalandırmaktan ziyade nedenlerini ortadan kaldırmak gerektiğini savunan, İngiltere'nin belini büken toplumsal bahtsızlıkları parmağıyla gösteren Raphael ile, diğer yanda en sert cezalandırmadan yana olan bir İngiliz hukukçusu ve bir papaz arasında son derece şiddetli bir tartışmaya sahne olmuştur.

Beşinci sahne. – Birinci kesit – Raphael Hythloday, Thomas More ve Pierre Gilles arasındaki kurul diyalogu kaldığı yerden devam eder. Raphael konumunu savunmak için iki divan toplantısı hipotezi ortaya atar: biri Fransa Kralı'nın divanında, savaş konusunda, karşı tarafta Akhoria halkının sunumuyla; diğeri kararsız bir kralın divanında, hazine konusunda, karşı tarafta Macarya halkının sunumuyla. İkinci kesit – Anlaşmazlık yer değiştirir. Thomas More, Raphael'e karşı çıkmak için iki farklı felsefe anlayışı ve olanaklı iki iletişim tarzı arasında ayırım yapar: doğrudan yol ve dolambaçlı yol. Raphael yine de reddinde direnir, üstelik dolambaçlı yolun Ütopya'daki komünizmin önerdiği radikal yeniden yapılanmaya değil, kısmi reformlara götüreceği şüphesini taşıdığı için daha da ateşli biçimde direnir. Üçüncü kesit – Son olarak, tartışmanın zeminini ve tartışmacıların konumu değişir: Nitekim Thomas More ve Pierre Gilles sonunda komünizmin hakikatini hiç ama hiç duymak istemeyen sağırın konumuna gelirler. "Thomas More: Ben diyorum ki, tam tersi, malların ortak olduğu bir yerde tatminkâr bir hayat hayal etmek imkânsızdır."²⁴ Raphael buna komünist fikrin hem sınanması hem de iletilme tarzı olacak olan Ütopya tablosuyla cevap verir. Kısaca, sorun en iyi

rejim sorunundan ziyade adil ve iyi siyasal düzeni getirmek için gerekli en iyi ikna biçimi sorunudur artık.

I. Kitap'ın katedent tartışmanın merkezinde Platon'un Devlet'te ve daha sonra VII. Mektup'ta tekrar ifade ettiği hipotez vardır: "Eğer şehir-devletlerde filozoflar birer kral olmaz, ya da şimdi kral ya da hükümdar adı verilenler sahici biçimde ve olması gerektiği gibi birer filozof olmaz ve siyasal iktidar ile felsefe aynı kafada bir araya gelmezse, sevgili Glaucon, ne Devletlerin ne de insanoğlunun acısını çektikleri kötülüklerin sonu gelmeyecektir."²⁵ Thomas More Raphael'e hitaben bu hipotezi kendi payına yineler, ama onun versiyonu, hafifletilmiş, daha ılımlı, hükümdar danışmanı filozofa yakışır bir versiyon olur: "Aslında sevgili Platon'unuzun düşündüğü, şehir-devletlerin ancak filozofların kral olması ya da kralların felsefe yapmaları durumunda mesut olma şansının olduğudur: Filozoflar kral-lara akıl vermezlerse bu saadet daha da uzakta kalmaz mı?"²⁶ Artık felsefe ile siyasetin tek kafada birleşmesi değil, yalnızca felsefi kafanın hükümdarın yanibaşında bulunması söz konusudur; mevki aynı ölçüde yüksek değildir, zira artık mesele hükümdarı felsefe adına kazanmak, yani onu felsefi bir hayat sürmeye ikna etmek değil, yalnızca ona "şeref ve adalete uygun" önlemler tavsiye etmektir.

Raphael ise Platon'un hipotezinin çıkmazlı ve paradoksal karakterini korur – sözleri bir kahkaha dalgası uyandıracaktır. Kısacası hipotezin olası olmayan ve kontrol edilemeyen bir tesadüf olma özelliğini bütünüyle korur ve bu yönüyle Platon'un Devlet'in IV. Kitap'ında altını çizdiği şeye daha yakındır: "Diyorduk ki, filozoflar mutlu bir talih sayesinde, isteseler de istemeseler de, uysal varlıkları sayesinde Devlet

25- Platon, La République, Paris, Gallimard, La Pléiade, C. I, V, 473 c-d ve VI, 499 b; aynı şekilde, Eliseo M. J. Kitap Arşivi ve <https://rante.org>

26- L'Utopie, a.g.y., s. 39.

işleriyle uğraşmak zorunda kalana kadar; tanrısal bir ilham tarafından halihazırdaki hükümdar ya da kralların oğullarına, ya da bizzat kendilerine birdenbire otantik bir felsefeye yönelik otantik bir sevgi verilene kadar, asla, ne Devlet için, ne de siyasal bir rejim için, mükemmeliyet mümkün değildir.”²⁷ Kralları birer filozofa dönüştüren “mutlu talih” ya da “tanrısal ilham” hariç, felsefenin iktidar katına ulaşmasını sağlamak mümkün değildir. Dolayısıyla Raphael, Platon’un çıkmazının avutucu bir çözümü anlamına gelen Thomas More’un versiyonunun uygulanamazlığını açığa çıkarır; zira filozof ile kral olarak kalmış kral arasında, aşılma bir engel durur: kanı. Platon’un Denys’in divanındaki başarısızlığından söz eden Raphael şu sonuca varır: “Eğer krallar bizzat filozof değillerse, asla adımlarını filozofların derslerine göre atmazlar, zira çocukluktan beri yanlış fikirlerin etkisi altındadırlar ve onlar tarafından iliklerine kadar zehirlenmişlerdir. Platon bunu Denys’in divanında bizzat yaşamıştır.”²⁸

Muhatabı Thomas More ile karşılaştırılırsa Raphael’in Platon’dan iki ders aldığını belirtmekte yarar var: insan türünün selametinin felsefe ile siyasetin aynı kafada birleşmesi hipotezine ve komünizm hipotezine bağlı olması: “O büyük bilge, kamu selametine götüren tek yolu, yani kaynakların eşit dağılımını, en baştan görmüştü.”²⁹ Ama, iki tarafın akıl yürütmelerini tekrar ele almak yerine, her iki konumun açık seçik farklı birer uzama, bahçenin uzamı ile divanın uzamına gönderimde bulunduğunu ve yazınsal uzamın –ütopya yazısı ya da ütöpik yaklaşım– nasıl bahçede söylenen hakikatlerden divanda hüküm süren kaniya doğru, olanaklı ya da en azından

27- La République, a.g.y., VI, 499 b.

28- L’Utopie, a.g.y., s. 99. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

29- A.g.y., s. 52.

denenmesi gereken bir geçit olarak ortaya çıktığını görelim.

Nitekim I. Kitap, ister Kardinal Morton sahnesinin anlatılmasında olsun, ister Raphael'in iki hipotezinde, davetsiz bakış ve kulaklardan uzak intra muros* söyleşi uzamı olan bahçe ile divan uzamı arasında yinelenen bir tezat etrafında inşa edilmiştir. İmdi, bu iki uzam, biri birlikte yaşamının iletilmesini ve yerleştirilmesini olanaklı kılan, diğeri bunun olanağını ortadan kaldıran iki toplumsallık tarif eder. Pierre Gilles'in dostluk sanatının piri olduğunu belirtmiştik. Bahçenin uzamı dostluk burcundadır; erdem sevgisinin, karşılıklı saygının, diyalogun özgürce açılabilceği ıııklı yerdir orası. Dahası, bahçe, bakış alışverişıyle "herkes kendine aynada bakabilsin ve kendini adeta diğesinde görebilsin diye", sözlerin dolaşımı sayesinde "şu büyük ses ve kelim hediyeıi sayesinde birbirimizi tanımamız ve daha çok kardeş olmamız ve düşüncelerimizi ortak ve karşılıklı olarak ilan ederek iradelerimizin komün-yonunu gerçekleştirmemiz için", insan ile insan arasındaki ilk ilişkinin gün ışığına çıkabildiğı korunaklı uzamdır."³⁰

Felsefe, duyulur bir cazibeye değil, aynı cömert kültürün paylaşılmasına, güzel şeylerin ortak deneyimine dayanan, hepimizin "bir" olmaktan ziyade "birer" olduğı bu uzamda, karşıt bir kaniya toslasa bile (Raphael'in dinleyicilerinin komünizme itirazları), hafif bir yaptırım olan kahrkahağan başka bir yaptırıma maruz kalmadan, kökten sorgulama devinimi içinde kendini iletebilir. Raphael'in muhatabı Thomas More, bu merkezden uzak ve alışılmadık yerde felsefi söyleşinin ortak dünya kaygısını yitirmeksizin en heterodoks düşüncelerle oynayabileceğini kabul eder: "Bu kuramsal değerlendirmeler birkaç dost arasındaki samimi bir sohbette çok hoşlar."³¹

*Lat., "sur içi", burada "kapalı kapılar ardında" anlamında. (ç.n.)

30- La Boétie, Discours de la servitude volontaire, Paris, Payot, 1976, s. 119.

31- L'Utopie, a.g.y., s. 48.

Ama divanda işler bambaşkadır, diye itiraf eder Thomas More: "Böylesine yeni bir dil, zihni önceden başka bir inanç tarafından fethedilmiş ve bütününüyle işgal edilmiş olan insanlara hitap ettiğinde, onların kalbine giden yolu nasıl bulabilir?... Birkaç dost arasındaki samimi bir sohbette bu kuramsal değerlendirmeler çok hoş olsalar da, büyük meselelerin hükümdar bir yetkiyle ele alındığı hükümdarların kurullarında yer bulamazlar."³²

Divanın uzamı tahakküm ve kulluk ilişkilerinin geçerli olduğu, güçlüler ile güçsüzlerin karşı karşıya geldiği kapalı bir alandır. Bir tahakküm ekonomisi etrafında inşa edilmiş olan bu mekân, ayrıca kanının ve üç bileşeninin nüfuzu altındadır: gurur, budalalık ve inat. Raphael bir hükümdara danışmanlık etmeyi reddedişini, barış sözü olan sözünün savaşın hükmettiği bir evrende yersiz olmasıyla ve ister okumadan gelsin ister yolculuktan her türlü yeni önlem önerisine kanının gösterdiği dirençle temellendirir. Geleneğin gerekçe olmaksızın gündeme getirilmesi, grup narsisizmi, iktidara yöneliş – hepsi de kanının despotizminin beslendiği yuvalardır. "Kraliyet encümeni üyelerinin hepsi, yabancı bir fikre ihtiyaç duymayacak kadar ya da en azından kendisini başkalarının fikirlerine kulak tıkayabileceğini sanacak kadar akıllıdır. Ancak en budalaca fikirlere, bu fikirleri sunanlar hükümdarın nezdinde muteber iseler, rıza gösterir ve yalakalık ederler, bu yolla hükümdarın kendilerinden yana olmasını sağlamayı umarlar. Herkes kendi fikirlerinden hoşlanır, bunun böyle olmasına doğa karar vermiştir. Kargaya yavrusu güzel görünür, maymuna da maymun yavrusu."³³

Kanaat kibir –insanların yüreğine dolanarak onları doğru

32- A.g.y., s. 47-48. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

33- A.g.y., s. 16.

yoldan çeviren şu cehennem yılanı– ile ilişkisi dolayısıyla, vantuz balığı gibi, eskilerin ona atfettiği gemilerin omurgasına tutunarak yavaşlatma gücüyle, felsefenin serpilip gelişmesini ve sesini duyurmasını engeller.

O halde görünen o ki Thomas More ile Raphael bu iki uzamı ayırt etmekte, kanının direncini saptamakta ve bundan felsefenin hükümdarın ya da güçlülerin katında müdahalede bulunmasının faydasızlığı sonucunu çıkarmakta hemfikirdirler. Ama bu yalnızca geçici bir anlaşmadır, zira fikir ayrılığı derhal yeniden doğar. İşte burada, söyleşide, II. Kitap’a tam bir giriş niteliğinde, çok önemli bir kopuş meydana gelir; Raphael’in zaten pek saydam olmayan kimliği iyice gizemli hale gelir.

Nitekim Raphael’in muhatabı Thomas More, sesini kraliyet heyetinde duyurmanın ve kamu işlerinin selameti için emek harcamanın, bir filozof olarak Raphael’in görevi olduğunu yeniden ileri sürer. Kurul diyalogu yeniden başlar, zira Macchiavelli’nin La Mandragore’daki kişilerinden biri misali, “dünya işleri”nden haberdar ilim ile yazı odasında edinilmiş bilgiyi karşı karşıya koyan Thomas More, iki felsefe anlayışı arasına, dolayısıyla felsefenin siyasal alana müdahalesinin iki türü arasına, ayırım koyar. Bu ayırım, İtalyan hümanizminin formüle ettiği, apriori felsefe olarak, mantık olarak kavranan Skolastik felsefe ile kamusal mesele –res publica– kaygısını güden, felsefenin zorunlu olarak insanın tarihselliğine çıpa lanması gerektiğine, dilin, iletişimin, kısaca başkası ile ilişkisinin önemine kani olmuş olarak, kendini aynı zamanda retorik olarak kavrayan felsefe arasındaki ayrımla örtüşür.³⁴ Dolayısıyla Thomas More’un önerdiği bu yeni ayırım ve gerçekleştirmek istediği yerdeğiştirme, Dorp’a Mektup’ta, “gramerciler ile şairler” adına mantıkçılara karşı Erasmus’un yanında sürdürdüğü

mücadeleyle de ilişkilendirilmelidir – hukukçu, avukat Thomas More, burada Cicero’ya sadık kalarak, felsefe ile fesahat arasında yaptığı ayrıma geri dönmek ister gibidir.

Burada gramerciyi, yani okumuş kişiyi över; mektuplaştığı kişi ise bu tür bilginlere karşı küçümsemeden başka bir duygu beslemez. Grammaticus, yani okumuş kişi istisnasız tüm bilimleri öğrenmiş, bilginin tüm kollarına inisiye edilmiştir; mantıkçı ise yalnızca mantık bilir. Çevirmenine göre “sahici ve sahte diyalektik üzerine bir inceleme” olan bu mektupta Thomas More, dostu Erasmus’a hem retorikçi hem de diyalektikçi niteliklerini atfederken, bu iki disiplinin ayrılmazlığını vurgular. Onun anladığı biçimiyle diyalektik, bir sohbet retoriğidir; böylece Cicero’nun retorik ile diyalektiğin ikiz sanatlar olduğu yönündeki konumunu benimser ve dayanak olarak felsefi geleneği gösterir. “Filozoflar –hem de küçük sayılamayacak filozoflar– diyalektik ile retorik arasında elin ayası ile yumruk arasındaki gibi bir fark olduğunu haklı olarak düşündüler: Diyalektiğin sımsıkı bir demet halinde derlediği şeyi retorik yayar ve açar; diyalektik delerek dibe giren bir bıçak ucudur, retorik ise yere savuran ve bel kıran kütleli ve dağınık bir güçtür.”³⁵ Doğrusu, Thomas More’un en sivri oklarına hedef olan rakip, Aristoteles’inkinden farklı olan çağdaş mantık adına genç zekâların gelişimine köstek olacak ve onları Skolastik’in dar ve ufuksuz evreninde bırakarak solduracak cinsten, bir dizi gülünç soru, bir o kadar da budalalık icat eden mantıkçıdır. Thomas More’un gözünde “sorucular”ın hükümranlılığı, belli bir teolojiyi kendilerine mal ederek o teolojiye hak etmediği bir ciddiyet atfettikleri için korkutucudur. Şu mantıksal-teolojik otoritelerin neden olduğu hazin bir sonuçtur bu, zira zihinleri “hiçbir gerçeklikle desteklenmeyen” tuhaf hayaletlerin tutarsız

evrenine kapatarak gerçeğin bilgisinden koparır. Mantıkçı çömez sakattır: “Ama bu kümesin sınırları dışına burnunu uzatır uzatmaz gerçekliğin yüzü onun için meçhul olur, karanlıklar içinde ayağı sürçer, başı döner.”³⁶ Thomas More’un reddettiği, kendinde mantık değil, gerçeğe sırtını dönen mantıktır. “Mantığın kendisi,” der, “ne kadar güçlü, ne kadar incelikli olursa olsun, gözünü gerçeğe dört açmış olmayana hiçbir biçimde yardım edemez. Mantık eşyanın tabiatını tanır, onlardan çeşitli ifade tarzları çıkarmayı bilir, zengin bir argümanlar yelpazesi ödünç alabilir; ama bizzat şeylere nüfuz etmezse, felçlidir, onulmaz biçimde acizdir.”³⁷ Dorp’a Mektup’tan geçen dolambaç değerlidir, çünkü Raphael’in reddinin yalnızca felsefenin belli bir tanımını –Skolastik’te hüküm süren, soruculuğun pençesinde kıvranan mantık başlığı altında– kabul ettiğimizde geçerli olduğunu anlamamızı sağlar. “Elinde her durumda uygulanabilir çözümler bulundurduğunu sanan şu okul felsefesi.”³⁸ Belirgin özelliği, hayat ile soyut evrenselliğin birbirinden uzaklaşması olan felsefe. Ama başka bir felsefe pratiğine, ya da daha doğrusu pratiğe gerekli önemi veren bir felsefe anlayışına döndüğünde, Raphael’in itirazı geçerliliğini yitirir. Thomas More netleştirir: “Ama hayattan öğrenen, hayatın tiyatrosunu tanıyan, ona uyum sağlayan ve oynanan oyunda kendi rolünü tamı tamına bilen ve haddini bilerek ona bağlı kalan bir başka [felsefe] de vardır. Kullanmanız gereken odur.”³⁹ Şöyle anlayalım: insanın tarihsel ve somut olana çıpalandığı bilinciyle, toplumsal olanın ya da toplumda varolmanın teatrallliğini de üstlenen, hatta insanların kolektif hayatlarında görünme olgusunun öncelikli olduğunu kabul eden bir felsefe. Kökten bir

36- A.g.y., s. 94.

37- G. Marc’Hadour, a.g.y., s. 94.

38- L’Utopie, a.g.y., s. 103. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

39- A.g.y., s. 49.

reform projesiyle harekete geçen, ama aynı zamanda filozofun görevi olan kamusal meseleye yönelik silinmez kaygıyı yeniden ifade eden Hristiyan hümanist Thomas More, doxa (kanı, kanaat) ile yeniden ilişki kurmayı sağlayacak olan novum instrumentum'u* açığa çıkarıp serbest bırakır: ductus obliquus.

Öyleyse kanının hiçe sayılması, bu unsurun varlığının, yeni ve heterodoks düşüncelerin karşısına diktiği direnç kuvvetinin inkâr edilmesi söz konusu değildir. "Daha baştan onların inançlarını değiştirmeyeceği bilinen alışılmamış ve şaşırtıcı bir söylemi"⁴⁰ dayatmak da –ki bu filozofun payına kibir ala-meti olurdu– söz konusu değildir.

Ama kanının ikili yapısı ve ağırlığı dolayısıyla doğru yola engel çıkarmasından, onun hükmü karşısında baş eğmenin ya da onu gafil avlamaktan vazgeçmenin gerektiği sonucu çıkmaz. Dünya sahnesine uyum sağlamak gerekir; ama dünyanın deliliğine rıza göstermek için değil, yanılısamlar ve yemlerin karmaşık oyunu sayesinde benzeri görülmemiş ve öngörülemez dönüşümlerin gerçekleşivermesi amacıyla dünyaya ayna tutmak için. "Hatalı kanıların kökünü kazıyamamanız, kamusal meseleden yüz çevirmenizi gerektirecek bir neden değildir."⁴¹ Yeni yöntem önümüze koyulmuş ve böylece II. Kitap'ı gerektiği gibi kat etmemiz için gerekli kılavuz gösterilmiştir. "Dolaylı yoldan ilerlemeniz ve elinizden geldiği ölçüde maharete başvurmanız yeğdir; öyle ki, iyi bir çözüm elde edemerseniz bile, en azından mümkün olan en az kötüye gitmiş olursunuz. Zira insanlar mükemmel değilken –ve bunun hemen yarın gerçekleşeceğini sanmıyorum– her şey nasıl mükemmel olabilir?"⁴²

*Lat.: "Yeni Araç", Aristoteles'in mantık yapıtı Organon'a ("araç") atfen. (ç.n.)

40- L'Utopie, a.g.y., s. 49.

41- A.g.y., s. 49. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

42- A.g.y., s. 49.

Ütopyanın paradoksu: Ütopya'nın yazarı, ütopyanın aydınlığı ve berraklığı ile bizim dünyamızın opaklığı arasında-ki benzeri görülmemiş ilişkiyi, dışsalılık sayesinde (kurucu Utopus ütopya'yı kasıtlı olarak anakaradan koparmıştır), ilişki yokluğu demek olan bu ayrılık sayesinde, kanının parantez içine alınması sayesinde kurar. Ada olma niteliği, anakara dışına doğru bu adım, olmayan-yerin (non-lieu) –nusquama-nowhere– seçilmesi, ikisi arasına nazik bir köprü kurmayı olanaklı kılar. Emmanuel Levinas'ın Özel Adlar'da yorumladığı şair Paul Celan'ın ütopya'yla ilgili sözünü yeniden duymamızı sağlar bu: "İnsanın dışına doğru –ama insani olana doğru yönlendirilmiş, dışmerkezli bir küre içinde atılan– bir adım."⁴³ Nedir öyleyse yazının ya da ütopik öykülemenin uzamı, önyargıları gafil avlamaya, onların etrafını dolanarak katılaşmış yürekleri açmaya, uyuşmuş zihinleri uyandırmaya yazgılı in actu dolambaçlı yolun kendisi değilse? Bu yeni yaklaşım, ya da yeni yürüyüş, bahçede –lyilik fikrinin yönlendirdiği insanlar arasında dünya kaygısının özgürce kendini açabildiği yerde– gizli saklı araştırılmış ve dile getirilmiş hakikatlerin, felsefi olmayan, hatta daha kötüsü felsefeye karşı uyarılmış dünyada kuşkusuz sancılı bir yol açmalarını sağlayabilir. İkili bir yazınsal uzam: hem I. Kitap'ın metni, hem de yapının eşiğinde, tüm başka tehlikeli sözlerin yanı sıra "Yürü ya kitabım!" demek üzereyken, ilmî bir dostlar toplantısının Thomas More'a eşlik ettiği ve destek olduğu yer, bir tür koruyucu bahçe olan yanmetinler.

Bizim okuma tarzımızı kabul eden kimse için, Ütopya sahici bir retorik buluş statüsü kazanır: I. Kitap'ın kurul diyalogu ve orada tartışılan meseleler sayesinde, "şair" Thomas More için II. Kitap'ın yeni bir ikna sanatı denemesi olduğu-

nu algılarız. Diyalogdaki konuşmacı değil Ütopya'nın yazarı Thomas More için, Raphael figürü, ütopya öncesi ve ütopya yolculukları, birçok dolambaçları boyunca, doxa'nın dirençlerini –bizim kendi dirençlerimiz, Raphael'in dinleyicilerinin komünizme karşı dirençleri– kırabilecek ve krallığı yeniden bulmamıza yardım edebilecek yeni bir düzenleme geliştiren operatördür, maskedir.

Ama dikkatli okur hemen itiraz edecektir: Nasıl olur da I. Kitap'ın sonunda muhatabı Thomas More'un tarif ettiği yoldan gitmeyi şiddetle reddeden Raphael'in öğleden sonra bahçede sunduğu anlatı, sabah betimlenmiş olan dolambaçlı yol'un uygulaması olabilir? Raphael'in reddi öncelikle felsefe adınadır: "Başkalarının deliliğine çare bulma görünümü altında onlarla birlikte delirmeyi öğütlemektir bu. Zira hakikatin hüküm sürmesini istiyorsam, hakikatin tersini söyleyemem. Filozofun işi piyasaya yalanlar sürmek midir? Bilmem, ama benim işim değil."⁴⁴ Ardından İsa'nın öğretisi adına reddeder: "İnsanın kötülüğü yüzünden bize istisnai görünen her şeyi duyulmamış ve delice şeyler diye susturmak gerekiyorsa, İsa'nın öğrettiği hemen her şeyi Hristiyanlardan gizlemek gerekir; o ise gizlemeyi yasakladı, zira havarilerinin kulağına söylediklerini çatılarda vaaz etmelerini emretti. İsa'nın öğretisinin özü dünyanın âdetlerine benim uyarılarımdan çok daha uzak."⁴⁵ Son olarak işe yararlık adına reddeder: "Sizin tavsiye ettiğiniz dolambaçlı yola gelince, nereye varacağını pek göremiyorum. Her şeyi iyileştiremediğiniz için bu yolla en azından daha az kötü hale gelmelerini sağlayacak şekilde ustaca ele almak istiyorsunuz. Ama bu kararları alırken dolambaçlı yollara başvurmak, gözlerini kapatmak söz konusu değildir."⁴⁶ Ayrıca Raphael farklı du-

44- L'Utopie, a.g.y., s. 49.

45- L'Utopie, a.g.y., s. 50. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

46- A.g.y., s. 50-51.

rumları birbirinden ayırt etmeye özen gösterir: bir yandan, bir kraliyet heyetinin görüşmelerinde adalete uygun karar önerileri – ki bu daha önce karşılaşılan, herbiri Raphael’in yabancı bir halkı ve bilgece kurumlarını gündeme getirmesine neden olan üç soruna tamı tamına karşılık gelir: hırsızlığın bertaraf edilmesi ve Polyleritler; savaş ve barış sorunu, Ütopya adasının güneydoğusundaki Akhoria halkı; kraliyet hazinesi sorunu ve yine Ütopya adasına yakın Macarialılar halkı; diğer yandan, bir yeniliğin, ya da hiç duyulmamış üç yeniliğin dile getirilmesi: Platon’un hayali devleti, Ütopyalıların pratiği, İsa’nın sözü. Her iki durumda da dolambaçlı yol işe yaramaz; reform hipotezinde hiçbir iyileşme sonucu alınamaz, zira kurnazlık yapmak isterken kurnazlığın eline düşme tehlikesi belirir; dünyanın “yenilik düşmanlığı”na karşı mücadeleye gelince, Raphael’in İsa’nın öğretisini ve koyduğu yasağı hatırlatması yeter.

Öyleyse uyanık okurun itirazı meşru gibi görünmektedir. Yine de Raphael’in itirazının tam ölçüsünü belirlemekte yarar var.

İlk başta Raphael’in I. Kitap’ın sonunda ifade ettiği ilkesel red ile bir heyet içindeyken kendi pratiği olan şey arasındaki anlamlı çelişkiye dikkat çekmeliyiz. Kendisi değil miydi bir zamanlar İngiltere Şansölyesi’nin divanında yeni yetme Thomas More’un da gözleri önünde dolambaçlı yola başvuran? Hırsızlığın bertaraf edilmesi ve önünün alınması hususundaki egemen kanıları alt etmek için, akıllıca bir araya getirilmiş kurumlar aracılığıyla hırsızlığı cezalandırmaktan ziyade önlemeyi başaran Polyleritler örneğini vermişti. Bu anlamda dolambaçlı yolun kuramcısı Thomas More bir zamanlar pratiğine tanık olduğu Raphael’in çömezidir yalnızca.

Kardinal Morton’un derhal zorunlu çalışmaya tabi kılınmış suçluların ölüm cezasının infazını ertelemeyi hedefleyen bir reform önermesi üzerine Raphael’in stratejisinin göreceli

bir başarıyla taçlandığını bildiğimizde çelişki daha da büyür. Raphael'in anlatısı ve uzaktaki bir halkın âdetlerinin betimlemesinin divanda yaptığı etkiler, dolambaçlı yolun etkisizliğiyle ilgili kendi tanısını zayıflatır. Elbette diğer iki hipotezden –Akhorialılar ve Macarialılar– beklenebilecek hiçbir şey yoktur. Yine de burada iki alımlama biçimi arasında ayırım yapmak gerekir: Raphael'in kendi hipotezinde gündeme getirdiği divanın reddi ve sohbet esnasında ortaya çıkan alımlama. Son ikisi Ütopya adasının komşuları olan bu üç halka yapılan gönderme, dinleyicileri, ayak diremelerine rağmen, reformları değil en yüksek yeniliği –Ütopya'da geçerli olan yenilik, yani özel mülkiyetin ilga edilmesi– duymaya hazırlayan ütöpik bir kreşendo, inisiyatif bir süreç değerinde değil midir?

Nihayet, Michel-Pierre Edmond'un bizi davet ettiği gibi, ezoterik bir yazı kuramının "sahteliği"ni, "Platoncu diyalogun kuramını yapan bir Platoncu diyalogun kendi kendini ortadan kaldıracığını"⁴⁷ kabul edersek, daha önce önerdiğimiz gibi, Raphael'in dolambaçlı yola katı itirazının stratejik işlevini daha iyi ayırırsanız zira Thomas More'un inşa ettiği metinsel düzenlemenin ekonomisinde bu itiraz da dolambaçlılık sorunsalı içinde yer alır. Raphael açısından bakıldığında bu reddin dile getirilmesi hayati önemdedir, anlatısının alımlanmasının olanaklılık koşuludur. Thomas More'un tasarısının başarılı olması, okurun dirençleriyle yapılan oyunun gerçekleşmesi, okurun hiçbir zaman Raphael'in dolambaçlı yolla uzlaştığı ve anlatısının dolaylı yolun dolaysız uygulaması olduğu kuşkusunu duymamasına bağlıdır.

Toplum ile felsefe arasındaki ilişkiye yeni bir yaklaşım paradigması olan Ütopya'ya özgü bu buluşun retoriğe itibarının iade edilmesiyle ilişkili olarak düşünülmesi gerektiği su gö-

türmez. Thomas More yapıtını kaleme almadan kısa bir süre önce 1515'te Martin Dorp'a Mektup'unda bunu yapmıştı. Ütopya, Martin Fleisher'in Thomas More'da radikal reform ile siyasal ikna arasındaki ilişkiler hakkındaki kitabında gayet güzel açığa çıkarılan bu geleneğin en güzel meyvelerinden biridir; mantıkçılarla çatışması sırasında Thomas More'un yüzü bu geleneğe dönmüştü. "Hem bu bakış açısından hem de retoriğin diyalektiğe tercih edilmesi bakımından, More Isokrates'in, Cicero'nun ve Quintillianus'un retorik geleneğine yakındır. Retorik için çok önemli olan üslup ve fesahat kaygılarını paylaşır. İnsan iletişimi duruma ve konuya uygun kelimeler kullanmayı gerektirir. İyi şekillendirilmiş bir söylevin aynı zamanda zevk vermesi, asıl meziyetidir ve başka işlevlerini yerine getirmesine yardım eder. Bu gelenek, kökenlerinden beri, fesahati dekorasyon ya da süs olarak değil, 'töze değin bir şey' olarak görürdü. Isokrates retoriği bilgelikle evlendirir: Retorik felsefi soruları içine alacak biçimde genişler."⁴⁸ Bu Thomas More'un kuramsal akla nispetle pratik akla verdiği ayrıcalıkla kol kola gider. Ütopya Martin Fleisher'in Hıristiyanlık bağlamı üzerinde durarak "iletişim dinamiği" adını verdiği şeye örnek nitelikte bir katkıdır.

Yolumuzun bu noktasında II. Kitap'tan neleri elimizde tutmalıyız? Ütopya'yı okuyunca ilk olarak bunun bir altın çağ tablosu olmadığı yargısına varabiliriz. Nitekim Ütopya, Kant'ın İnsan Tarihinin Başlangıcı Üzerine Tahminler'de (1786) altın çağ hayaletini peyda eden şu "beyhude özlem" olarak betimlediği şeyin, yani lüksten kurtulmuş insanların doğanın basit ihtiyaçlarını karşıladıkları ve tam bir eşitlik ve daimi bir barış

48- Martin Fleisher, *Radical Reform and Political Persuasion in the Life and the Writings of thomas More*, Geneve, Droz, 1973, s. 98.

içinde yaşadıkları, "tembellik ve hayaller içinde akıp giden ya da çocuk oyunları ile oyalanarak geçen bir hayatı doya doya yaşadıkları"⁴⁹ bir halin uzağındadır.

Ütopyalıların bahtiyarlığı, emekle ve savaşla karşı karşıya gelmiş bir uygar toplumun bahtiyarlığıdır. Bu anlamda modern bir hayal olan Ütopya, doğaya ve kıtlığa karşı savaşta seferber olmuş, emeğin toplumun tüm üyeleri arasında eşit dağıtıldığı, dolayısıyla iş gününün altı saate indirildiği ve böylece bu zamanın serbest kültürün edinilmesi ya da araştırılması için boş kaldığı bir emek cemaati tasvir eder.

Ütopya'yı kaçış edebiyatının uzağında tutan bu nitelikten, emeğin örgütlenmesine yönelik bir programın var olduğu sonucunu çıkarabilir miyiz? Oysa daha en başta ileri sürmüştük ki, bu ne bir programdır ne de örnek değeri taşıyan bir yol işaretleri panosu. Peki bu, çözümlemenin eksik olduğunun bir işareti midir, yoksa Ütopya'ya özgü bir niteliğin belirtisi mi? Ve olumsuz tanımlamalar silsilesiyle yetinmeli miyiz? Dikkatimizi çekmesi gereken şey, daha ziyade, Thomas More'un sık sık okuru bir sorunun birden fazla yanını görmesini sağlayan olumsuz sözcükler seçmesidir.⁵⁰ Böylelikle, karmaşık bir retorik yordamlar dizisi sayesinde ustaca sağlanan muğlaklıktan hareketle, Thomas More'un bütün yapıtlarında yoğun biçimde bulunan taşlamaya özgü yıkıcı gücü benimseyen, ama ayrıca "yapıcı" tarafıyla bütün olumluluğu içinde uzaklaşan, asla iyi çözümler ya da savlar üzerine kapanmayan ve anti-ütopyayla karıştırılmaması gereken bir "olumsuz ütopya"nın gücünü ve yeniliğini de görebiliriz Ütopya'da. J. H. Hexter bu doğrultu-

49- Kant, *Oeuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, La Pléiade, c. II, s. 519.

50- Elisabeth McCutcheon, "Denying the Contrary: More's Use of Litotes in the Utopia", Thomas More Utopia içinde, New York, A Norton critical edition, 1975, s. 224-230.

da uzun ve derinlemesine araştırmalar sonunda Ütopya'nın karmaşık yapısını ve metni oluşturan kısımların herbirinin tarihini ortaya çıkarmayı başarmıştır.⁵¹ Ancak kurul diyalogunun sonradan devreye girmiş olmasını –II. Kitap'ın yazımından sonra– Thomas More'un VIII. Henry'nin danışmanı olma fırsatıyla ilgili kendi iç tartışmasına indirgemek mümkün değildir. J. H. Hexter'e göre "dahiyane" olan bu eklemeyle Ütopya'nın yazarı yapıtını kökünden dönüştürür; bu perspektif içine yerleştirme işleminin sonucu, Raphael'in anlatısının ürettiği gerçeklik etkilerinin dogmatiklikten çıkmasıdır.

Bu değişimin kapsamını değerlendirebilmek için okur, Ütopya'nın yalnızca I. Kitap'ın başı –yani kurul diyalogu kesilmiş olarak (M. Delcourt'un 13. sayfasından itibaren)– ve Raphael'in son kapanış konuşması (aynı basımın 147. sayfasından itibaren) kesilmiş haliyle II. Kitap'tan ibaret olsaydı neye benzeyeceğini, nasıl tekboyutlu olacağını bir an için düşünsün. Dolambaçlı yol yalnızca hazır kaniya, yani yeniliğe direnen kaniya karşı mücadele değil, aynı zamanda hazırlanmakta olan, katılaşmakta olan, bir fikir ya da ilkeyi ideoloji derecesine düşüren kaniya karşı mücadeledir. Kibir'in yüzü bin bir kılığa girer: Yerleşik düzenin yandaşlarında açığa vurur kendini; ama gurur, budalalık ve inat yenilik yandaşları arasında da görülür. Asıl ütopya, yani II. Kitap'ın ana gövdesi, kapitalizmin doğduğu çağda Platon'un dersinden uzaklaşmış olan dünyaya halkın selametine giden biricik yolun kaynakların eşit dağılımı olduğunu anımsatmak amacıyla dolambaçlı yolun eyleme geçirilmesi olsa bile, burada özel mülkiyetin ilgası komünist bir programın ifadesine indirgenemez. Me-

51- J. H. Hexter, *More's Utopia, The Biography of an Idea*, New York, Princeton University Press, 1952; yine aynı yazarın *Utopia*, Yale University Press, 1965 içinde, J. H. Hexter, *The Composition of Utopia*, s. XV-CXXIV, özellikle s. XIX-XXIII.

tinsel düzenlemeye verilen ayrıcalık, okuru alabildiğine kısır olan ideolojik yorumdan uzak, bir başka okuma tarzına girişmeye teşvik eder. Thomas More'un Ütopya'sı, ütopik üretimin büyük bir kısmı gibi, yalnızca cum grano salis⁵² okunabilir; okurun metne tüm muğlaklığıyla hüsnükabul göstermeyi, ütopya denen gedikten geçme sınavına girmeyi kabul ettiği bir duruşla okunabilir ancak. Bu demektir ki, ütopik kurmacanın ötesinde bir ya da birkaç tekanlamlı çözüm elde etmek uğruna kurnazlığın şifresini çözmek, tuzağı ya da tuzakları ifşa ederek yorumun kesinliği kılığına girdikçe daha da kısıtlayıcı olan sınırlar içine metni bir çırpıda hapsetmek söz konusu değildir. Ayrıca yazı sanatında ustalık, ne kadar büyük olursa olsun, yazının etkilerine hâkim olduğunu iddia edecek kadar ileri gitmez; bizzat yazarın hâkim olamayacağı etkilerdir bunlar. Buna en iyi tanık Thomas More'un Aralık 1516'da özel bir mektupta Erasmus'a anlattığı, Ütopya'nın kralı olmasıyla ilgili tuhaf rüyasıdır. Burada ütopik içtepi manevi kahramanlığı ve yücelme duygusunu uyandırır. "Şu sıra kendimi ne kadar yücelmiş, büyümüş hissettiğimi, kendimi ne kadar büyük sandığımı ifade etmem imkânsız. Ütopyalılarımla başmakamı temelli benim için saklı tuttuklarının kanıtı sürekli gözümün önünde; dahası, daha bugünden kendimi başımda buğday tacımla, Fransisken abamla dikkatleri üzerimde toplamış, elimde hükümdarlık asası niyetine bir buğday demeti, etrafımda Amaraute'larla yürürken görüyorum. Böyle büyük debdebe içinde, o budalaca gururlarıyla, çocuklar gibi giydirilmiş, kadınsı kıyafetler kuşanmış, beş para etmez altın zincirlerle süslenmiş, morları, değerli taşları ve başka anlamsız oyuncaklarla insanı güldüren, sahiden acıma duygusu uyandıran başka milletlerin elçileri ve hükümdarlarının önünde

52- Bir tutam tuzla. (ç.n.)

yürüyorum.”⁵³ Üstüne üstlük, hukukçu Thomas More –rüyasından uyanınca mahkemeye geri döner– *fraus omnia corrumpit** diyen özlü sözü görmezden gelemezdi; ütöpik muğlaklık ve mendacium da sahtekârlık gibidir: Dokundukları her şeyi, özellikle bizim durumumuzda Raphael’in dersini, belirsizlikle malul kılar. Ütopya’nın devlet üzerine kapandığı ölçüde on altıncı yüzyılın “büyük devlet devrimi”nden pay aldığı, otoriterden ziyade demokratik olan hukuksal-siyasal modele yaklaşma eğiliminde olduğu doğruysa da, onda bir anayasa tasarı ya da geleceğin toplumu için dogmatik bir plan görmek mümkün değildir. More’un projesi, başlığın işaret ettiği gibi “en iyi hükümet şekli” meselesine çözüm aramaktan ziyade, kuralları bilgece olan şehirlerde yaşayan bir insanlığın nasıl olabileceğini, en üstün siyasal sorun olan adil ve iyi bir siyasal düzenin ne olabileceği sorusunu kendi başlarına sormaya –diyalogun önemi buradan gelir– okurları davet etmektir sanki. Yani söz konusu olan, okurları komünizm taraftarı yapmak değil, daha ziyade, edebiyatla bilenmiş zihinleri “hayat şartlarını iyileştirmeye gücü yeten yordamlar icat edebilecek”⁵⁴ Ütopyalılar yapmaktır. Ütopyalılara atfedilen bu özellik, toplumlarının, kendini mükemmel bir çözüm olarak ve dolayısıyla tarihin sonunu imleyen bir model olarak sunmak şöyle dursun, daha ziyade siyasal bir düzen olarak daimi bir icat ve yeniden icat sürecine tabi olan adil ve iyi siyasal düzene dönük bitmeyen bir arayış olduğunu göstermektedir. Ütopya içgüdüğü harekete geçip *vis utopica*⁵⁵ serbest kalınca, en iyi rejim arayışı belirlenebilir bir son kabul etmez.

53- Erasme de Rotterdam et Thomas More, *Correspondance*, Centre d’études de la Renaissance, éd. De l’Université de Sherbrooke, 1985, s. 46.

*Roma hukukunun ünlü deyişlerinden, Lat.: “Sahtekârlık her şeyi bozar” (ç.n.).

54- L’Utopie, a.g.y., s. 107.

55- “Ütopik kuvvet” (ç.n.).

Ütopik yöntemle özgü mesafe koyma tekniği iki yönde işler: Hem var olan düzen ile hem de ütopik olarak hatlarını çizdiği “olumluluk” ile arasına mesafe koyar. Ernst Bloch’un ütopik artan adını verdiği şey –yanlış bilince, “Her şeyin üstünde” olanın, Aslolan’ın etrafında dönen ideolojiye indirgenemeyen şu çekirdek– “yapıcı” figürü içten içe şekillendirerek yapıta belirsizliğin bütün gücünü geri verir. Burada dolambaçlı yolun bir başka etkisiyle karşılaşırız: Sırla yapılan oyun yer değiştirir, ona sınır koyulamaz; gizem artık yalnızca metinle kurulması gereken ilişki değildir, metnin bizzat nesnesinin içine işler. Adil ve iyi siyasal düzen sorusu da gizeme bulaşır, o da gizemlileşir ve sonsuz arayışa dönüşür.

Peki ya komünizm fikri? Ya da, metnin oyununa biraz daha yakın durarak söylersek, Ütopya’nın yazarı Thomas More, Raphael ve gözalcı anlatısı aracılığıyla, konuşucu Thomas More’u kaynakların eşit dağılımının doğru ve meşru olduğuna inandırmayı, bu konuşucunun II. Kitap’ın sonunda ifade ettiği itirazları gidermeyi başarmış mıdır? Nitekim Raphael’in II. Kitap’taki anlatısı Thomas More’un komünizme itirazını dolaylı olarak bertaraf etmeyi hedefler: More’a göre malların ortaklığından doğacak sonuç, tembellik ve kıtlık, devlete başkaldırı ve asayişin ortadan kalkması, otoritenin kaybolması ve insanların birbirinden farksız olması olacaktır. Oysa II. Kitap’ın sonunda, tam da bitiş anında, Thomas More Ütopyalıların anayasasının şu temel ilkesine ilişkin yeni bir eleştiri formüle eder: “Bu halkın –der– âdetleri ve yasalarındaki pek çok şey bana son derece saçma geliyor: Savaşma tarzları, ibadet ve din anlayışları, özellikle de anayasalarının temel ilkesi olan hayatın ve kaynakların para dolaşımı olmaksızın ortak oluşu ki... parlak olan her şeyin eriyip gitmesi demektir.”⁵⁶ Fakat –ve bu

56- L’Utopie, a.g.y., s. 152.

nokta çok önemlidir ve iyice vurgulanmayı hak etmektedir– I. Kitap'ın sonundaki argümanların hiçbirini yeniden ele almaz. Görünen o ki bu noktalarda Raphael'in ikna çalışması üstün gelmiştir; Thomas More daha ziyade "kamuoyu"nun mahkemesini, genel kabul görmüş duyguyu gündeme getirir. Okur, Thomas More'un I. Kitap'ta Raphael'e kanaatin direncini ele almakta hangi yolu salık verdiğini yeniden göz önüne alırsa buna şaşırarak ve uyanacaktır. Ortaklıkla birlikte, parlak, ihtişamlı, görkemli, yüce olan her şey, "kamuoyu"na göre bir devletin süslerini oluşturan her şey yıkılacak, kısaca, kanının kamaşmış gözleri önünde parlayan bütün her şey yok olacaktır. Öte yandan, Ütopya'nın içine işlemiş olan taşlama formuna dikkat edilirse, R. C. Elliott'un doğru olarak gösterdiği gibi, yazarın taşlamalı ironinin yıkıcı etkilerine kendi kendini teslim etmesi ve dolayısıyla kendi yargısını geçersiz kılmasından oluşan klasik bir yordamın yeniden ele alındığı gözlenir.⁵⁷ Dolayısıyla, More'un Raphael'i dinleyerek kat ettiği yolu ölçmemizi sağlayacak olan, daha ziyade, kanının, parlayan her şeyin uzağında duran, ama yine de baştaki tereddütlerinden bir şeyler taşıyan bir başka Thomas More'un son sözleridir: "Ütopya cumhuriyetindeki pek çok şeyi bizim şehirlerimizde görmeyi isterdim. Bir umuttan ziyade bir dilektir bu."⁵⁸

Bu tereddüt ilk itirazların tortusu gibi durur ve Thomas More'un korumaya kararlı olduğu mesafeyi belirtir. Ütopik mesafe koyuşu komünizmin reddi olarak "şeyleştiren" Eva Brann'ın tezini benimsememekle beraber,⁵⁹ bu mesafeyi ve

57- R. C. Elliott, "The Shape of Utopia", Thomas More Utopia, New York, Norton Critical edition, 1975, s. 186-192; yine aynı yazarın, "The Shape of Utopia Studies", A Literary Genre içinde, Chicago, The University of Chicago Press, 1970.

58- L'Utopie, a.g.y., s. 152.

59- Eva Brann, An Exquisite Platform, Utopia, Interpretation, güz 1972, s. 1-26.

nesnesini daha iyi değerlendirmek için Raphael'in son kapanış konuşmasına kulak verelim. II. Kitap'ta, sahici bir kopuş oluşturan bu konuşmada, Raphael Ütopya'nın kurumlarının betimlemesini bir kenara bırakır, birdenbire peygamberlere özgü bir kelama yükselir –düzey değişikliği– ve Emmanuel Levinas'ın “adil olana özlem” dediği etik kategoriye ait bir gerekliliği dile getirir. Raphael'in muhatabı üzerindeki ikna çalışmasının etkisini böylelikle daha iyi belirleyebiliriz. Thomas More “komünist çözüm”ün hakkaniyetinden ziyade iki ilkenin üstünlüğüne kani olmuştur. Eğer ütopya düşüncesi, şu ya da bu projenin ötesinde, özünde var olandan farklılık düşüncesi, toplumsal başkalığa doğru giden önlenemez ve daima yeniden doğan bir hareket ise, ütopyayı bir programa endekslemek yerine onu kışkırtan ve “toplumsal bambaşka”ya doğru götüren ilkeleri araştırmak daha uygun olur. “İlke”yi burada güçlü anlamda, Ernst Bloch'un kastettiği anlamda anlamalıyız: İlke öncelikle bütün kuvvetiyle bir başlangıç fikridir, bir başka başlangıç fikridir; diğer yandan ilke ileri doğru yön verme gücüne sahiptir, izlenecek yönü gösteren bir kategoridir.⁶⁰ Malların ortaklığının kurulmasının ötesinde daha kökensel ve daha şiddetli bir gereklilik uç verir; Thomas More'un umut ilkesi öncelikle “asla hiç kimsenin zaruri olandan yoksun olmaması”dır. Ütopyanın başkalığına dair en bariz göstergelerden biri “hiç kimsenin ne dilenci ne de muhtaç olmaması”, ya da “umumi tahıl ambarları dolu olduğu müddetçe hiçbir insanın zaruri olandan yoksun kalmaması”dır.⁶¹ Adorno'ya göre “Sahici şefkat en hoyrat yanıttadır: Artık kimse aç kalmasın.” Thomas More, daha sonra Hegel gibi, İncil'in hükmünün doğruluğunu kabul eder ve kendine kılavuz kabul eder: “İlk

60- Ernst Bloch, *Experimentum Mundi*, Gérard Raulet çevirisi, Paris, Payot, 1981, s. 171-174.

61- *L'Utopie*, a.g.y., s. 82 ve 147.

önce yiyecek ve giyecek arayın, böylelikle Tanrının krallığı kendiliğinden size gelecektir.”⁶² Ütopyaı açıklıkla ilişkili olarak düşünmek, “başka bir insan”ın açlığını ortadan kaldırmak için düşünmek nedir? “Başkasının açlığı,” der Levinas, “insanları uykularından uyandırır ve yeterliliklerinin sarhoşluğundan ayıltır.”⁶³

İkinci ilke sorgulama biçimindedir. Her türlü projenin dışına taşan ütopya asıl soruya götürür: İnsan toplumunu, toplumsal bağı, Hobbes’un modeline göre, herkesin herkese karşı savaşından –homohominilupus– hareketle mi düşünmek gerekir? Toplumsal olanın kurulmasının tek amacı insanın kendi kendini yok edişini potansiyel olarak içinde taşıyan bu savaşın etkilerini sınırlamak mıdır, yoksa toplumsal olanı başka türlü, “komünyon yasası”ndan –lex communionis– veya dostluktan –Thomas More’un okuru Guillaume Budé’nin T. Lupset’ye yazdığı ve Ütopya’nın 1518’deki ikinci basımına önsöz olan 31 Temmuz 1517 tarihli mektubunda davet ettiği *societas amicorum*⁶⁴– hareketle düşünmek mümkün müdür? Leviathan’a gönderme burada meşrudur; More’un Kibir portresi Hobbes’a göre insan *conatus*’unu tanımlayan sonsuz güç arzusundan, tahakküm etme arzusundan hiç geri kalmaz. Kibir, “yaban hayvanı”, “tüm kötülüklerin kraliçesi ve anası”, insanlar arasındaki dostluğa direnen ilk güçtür: “Onun gözünde refah herkesin mutluluğuyla değil, başkalarının mutsuzluğuyla ölçülür. O eğer etrafında, acılarıyla kendisinin mutluluğunu daha iyi açığa çıkaran, hakaret edebileceği, köle muamelesi yapacağı, işkence edeceği, zenginliklerini sergileyerek yok-

62- Hegel, “Yüzbaşı Knebel’e mektup”, 30 Ağustos 1807.

63- Emmanuel Levinas, “Sécularisation et Faim”, *Archivio di filosofia*, 1976, no 2/3, s. 109.

64- Lat. “Dostlar toplumu” ya da “cemiyeti”. (ç.n.)

sunluk yaralarını deşeceği zavallılar bulunduramayacaksa, Tanrı olmayı bile reddeder.”⁶⁵

Ütopya karşımıza şu soruyu koyar: Barışı –Raphael kendini “barışa katkısı olan sanatlar”ın uzmanı olarak tanımlar– yalnızca savaşın askıya alınması, sınırlandırılması olarak mı, yoksa daha temel başka bir ilkenin –bir tür kendini koruma mantığı–, başkası için sorumluluğun ortaya çıkışı olarak mı düşünmek gerekir? Raphael’in kapanış konuşmasının sonunda açlık hipotezine başvurması bundandır: kendini koruma güdüsünün azgınlaşmasına, karnı tokların işbirliğine, ya da aniden insanlığın deneyimine, Levinas’ın deyişiyle “kendi açlığımın belleğimde bıraktığı izden komşumun acısına ve onun açlığından duyulacak sorumluluğa giden aktarım” a yol açabilecek ölçüsüz kriz anı. Ütopyanın bizzat varoluşu bu başkalarının sorumluluğu ilkesinin uç vermesi değil midir? Bu ilkel sorgulamanın yeniden ele alınması değil midir? Modern Ütopyacıların en ilhamlılarından biri, eseri İnsanlığa Dair’in eşiğinde belirleyici soruyu dosdoğru formüle eden Pierre Leroux değil midir: “Birbirinizle ilişkiniz nedir? Kardeş misiniz yoksa düşman mı?”⁶⁶ Ütopya ancak Hobbes’un çürütülmesiyle, bir anti-Hobbes’un telaffuzuyla vücut bulabilir.

I. Kitap ile II. Kitap arasında önerdiğimiz eklemlenme hipotezi kabul edildiğinde, Ütopya ikna sanatıyla oynayan yenileyici retorik bir buluş olarak görünür. Ama bu retorik buluş da yanlış tanınmış siyasal buluş değil midir – insani şeyler alanına benzersiz bir müdahale değil midir? Yüzyıllarca geriye giden bir geleneğin yaptığı gibi, modern dünyada Platoncu geleneğin en iyi rejim sorununu yeniden güncelleştiren Thomas More’u, Hükümdar’ın (1513) XV. bölümünde hayali cumhuri-

65- L’Utopie, a.g.y., s. 151.

66- Pierre Leroux, De L’Humanité, Paris, Perrotin libraire éditeur, 1845, t. I, Giriş, s. 5.

yetleri tasfiye eden Macchiavelli'nin karşısına koymak yerine, onları bir üçüncü figür –Savanarol– ile ilişkilendirmek daha doğru olmaz mı? Nitekim, silahsız peygamber üzerine eleştirel bir düşünüm, birinde peygamberliğin ve silahsızlanmasının eleştirisini, diğerindeyse peygamberliğin uzağında bir başka yolun, tam da Ütopya'nın icadını doğurmamış mıdır? Raphael'in ilhamlı vurgularla dolu en son kapanış konuşması da peygambere özgü deyiş ile ütopyanın dolambaçlı yolu arasındaki farka işaret etmek için orada değil midir?

Ütopya Thomas More'un Hıristiyan binyılcılığıyla, onun "kiliastik" bilinciyle ve zamansallığı yadsımasıyla arasına koyduğu mesafe değil midir? Ve aynı şekilde bu geleneğin hakikati olan komünyon yasasını, humanitas arayışını, kısaca adalet boyutunu, ductus obliquus sayesinde, hembaşkasının varlığına –ki ikna böylesi bir tanıma edimini imler– hem de zamanda gerçekleşmenin kısıtlarına, yani boyun eğmemiş bir iradenin gerektirdiği sabra hak ettiği yeri veren bir başka siyasal uzama dahil etme isteği değil midir?

*Binyılcılık ya da kiliazm: Mesih'in binyıllık yeryüzü krallığında seçilmişlerin hayatı inancı. (ç.n.)

Walter Benjamin: Rüya Gözcüsü

“topyaya hakkını teslim etmek, mevcut adaletsizliğe bütünlükle son vermeye yönelik bu delice ve koşulsuz arzuya teslim olmak, yatıştırılmaz adalet susuzluğuna ve onun gereğine şimdi teslim olmaktır.”

Franęoise Proust

Ütopya mı, felaket mi? şunu en baştan belirtelim: Walter Benjamin, bu iki terim arasında, ütopyaya duyulan nefret kadar günümüzün boyun eğmişliğinin de bir tür kolaycılıkla kurmaya davet ettiği ilişkiyi kurmamış, aksine bu ikilemi sabırla geliştirmiştir. Ütopya ve felaket: Bu iki eğik düzlem üzerinde insanın kendini kaymaya kaptırması fazlasıyla kolaydır.

Eğimin tersine düşünen W. Benjamin, topyanın dünyasına, geleneklerine giriş için muhteşem bir ilk öğretmendir; ama şunu da belirtmeli ki Benjamin, gelenekten kopuştan da haberdardı ve Evvel Zaman’la durmaksızın yeni bir ilişki icat etmiştir. Kısacası, topyaların başka ufuklardan gelen kınamaların etkisiyle perdelenmiş ya da karartılmış olan terra incognita’sını* keşfetmek için eşsiz bir kılavuzdur. William Morris ve “yeni ütopik zihin” üzerine bir çalışma yürüttüğüm sırada XIX. Yüzyılın Başkenti Paris’in bende yarattığı zgrleş-

*Lat.: “Bilinmeyen lke” (.n.)

meden söz etmeden nasıl devam edebilirim? Başka bir düşünme uzamı açtıkça bu deneme, okuyana okur okumaz Marksizmin ütopyayı reddedişi konusunda yeni bir özgürlük de verir; ama Marksist eleştirinin karmaşıklığını, hatta bazı noktalarda –örneğin, Saint-Simonculuk konusunda– haklılığını da göz ardı etmez. Böyle bir özgürlük duygusunu, ütopyaya geri kazandırılan kullanılabilirliği, yalnızca on dokuzuncu yüzyılda Pierre Leroux'nun (1863-1865) Felsefi Şiir'i "Samarez Grevi" doğrulayabiliyordu. Nitekim ütopya burada esrimeye yakın sahici bir dinamik deneyim olarak betimlenmemiş midir? Leroux da ütopyanın eşi görülmemiş biçimde filizlenişi ile "on dokuzuncu yüzyılın özü" arasındaki ilişkiyi kavramaya çalışmıyor mu? Dahası, adeta ütopya insani bağın gizemini sahneye koyuyormuş, araştırıyormuş gibi ütopyanın insanlık fikri ile ilişkisini sorgulamıyor mu?

W. Benjamin yirminci yüzyılda bu sorgulamayı yeniden ele almış olan mutlu azınlıktandır.¹

Pasaj fenomeni, Eski ile Yeni'nin birbirine geçtiği –eski formların taklit edilmesi ve pasaj denilen mimari yaratımda demir ile camın ittifakı biçimini alan yenilik– çokbiçimli karakterleriyle, ütopyanın eşiklerinden biri değil midir? 1935 Sunum'unun müsveddelerinden birinde Benjamin şu tanımlamayı yapar: "Rüya imgesi ve kolektif olanın arzu im-

1- XIX. Yüzyılın Başkenti Paris'in başlattığı bu Ütopya yolculuğunun başlıca etaplarını "Pasajlar Kitabından" alalım:

G: sergiler, reklam, Grandville.

K: rüya şehirleri ve rüya evleri, gelecek rüyaları, antropolojik nihilizm, Jung.

U: Saint-Simon, demiryolları.

W: Fourier

X: Marx

k: Komün

p: antropolojik materyalizm, hizipler tarihi

W. Benjamin, Paris, capitale du XIX siècle içinde, Paris éd. du Cerf, 1989 (bundan sonra Paris, capitale... olarak zikredeceğiz).

gesi olarak pasajlar.”² Ütopyanın en sonunda tapınılmadan, evcilleştirilmeden ya da hor görülmeden ciddiye alınmasını, modernite içinde bir “yaban düşünce” olarak kabul görmesini sağlayan, onunla karşılaşmayı olanaklı kılan W. Benjamin değil midir? W. Benjamin kendi keşif süreci boyunca –“Pasajlar Kitabı”nın bitmek bilmeyen yazılma süreci– büyü bozumuna saplanmaktan uzak kalarak, mutluluktan ziyade Adorno’nun Minima Moralia’da anladığı anlamda bir kurtuluşu, narin bir vaadi kabul etmeyi, elde tutmayı ve korumayı amaçlamıştır: “Umutsuzluk karşısında sorumluluğu üstlenilebilecek tek felsefe, tüm şeyleri kurtuluş bakış açısından nasıl göründüklerine bakarak değerlendirmek olacaktır. Bilginin tek bir ışığı vardır, o da kurtuluşun dünya üzerine düşen ışığıdır.”³

“Rüya gözcüsü”. Bu ifadeyi Victor Hugo Gülen Adam’da Lordların tahakkümüne dayalı bir toplumda öğrencisi Gwynplaine’in adalet hayallerini tehlikeli bulan kinik filozof ve cambaz –göçebe– Ursus’un eleştirel konumunu tanımlamak için kullanır. “Filozof bir casustur; rüya gözcüsü Ursus öğrencisini inceliyordu.”⁴ W. Benjamin bir başka anlamda rüya gözcüsü, casus-filozoftur. Bakışlarımızı on dokuzuncu yüzyıldaki kolektivite rüyalarına çevirmemizi öğütler, ama bir yandan da üzerimizde hâlâ etkili olmasını sağladıkları o uğursuz büyüden kurtulmamıza çalışır Benjamin. “Anne babalarımızın hayatından uyanmalıyız.”⁵

Bize dar bir akılcılıktan, eklektizmden ya da pozitivizmden uzak bir başka on dokuzuncu yüzyıl görüşü armağan ederken, bu yüzyılı bize bütün zenginliği ve hovardallığıyla hiç sansür uygulamadan sunarken, aynı zamanda on dokuzuncu yüzyı-

2- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 891.

3- T. W. Adorno, Minima Moralia, Paris, Payot, 1980, s. 230.

4- Victor Hugo, L’homme qui rit, Paris, Gallimard, 1978, s. 295.

5- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 893.

la musallat olmuş çeşitli hayaletleri de, onlara direnebilmemiz için, saptamayı öğretir. Bundan dolayı, Paris Köylüsü'nün (1926) Aragon'undan –her ne kadar bu kitap W. Benjamin'in yufka yüreğini heyecanlandırmış olsa da– çok farklıdır. İlk Notlar'da (Haziran 1927-Aralık 1929) Benjamin kendi çalışmasının özgüllüğünü şöyle konumlandırır: "Bu çalışmanın eğiliminin Aragon'la ilişkisi bakımından belirlenmesi: Aragon rüya alanında kalmakta ısrar ederken burada önemli olan uyanışın takımyıldızını bulmak. Aragon'da empresyonist bir unsur kalırken –"mitoloji"– ... burada söz konusu olan mitolojiyi tarihin uzamı içinde eritmek. Bu ancak... Evvel Zaman'ın henüz bilinçli olmayan bilgisinden uyanılarak yapılabilir."⁶

Gerçekten de bir rüya gözcüsü –zira bir anlamda kinik filozof– olan W. Benjamin için on dokuzuncu yüzyılın rüyalarının dolaşıma soktuğu "sahte para"nın gerçek yüzünü ortaya çıkarmak önemlidir ve bu görevinde kendini baltalı filozof olarak betimler. İlk Notlar'da projesini şöyle tanımlar: "Şimdiye kadar yalnızca deliliğin bol bol yetiştiği alanlarda toprağı açmak. Aklın keskin baltasıyla, bakir ormanın diplerinden bizi ayartmaya çalışan dehşete yenik düşmemek için, sağa sola bakmadan ilerlemek. Her toprağın bir gün akıl tarafından açılmış, sabuklamanın ve mitin yabancı otlarından temizlenmiş olması gerekir. Şimdi on dokuzuncu yüzyılın sürülmemiş toprağı için bu işin yapılması gerekiyor."⁷

W. Benjamin'in okurunun, bir yanda modern mitolojinin rüyalarının uyguladıkları neredeyse ölümcül büyü ile diğer yanda rüyadan çıkmaya ve rüyayı yorumlayarak –yani diyalektik imgeyi kurarak– on dokuzuncu yüzyılın bu gece ya-

6- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 842. Aynı şekilde s. 893'te: "Aragonla karşıtlık: bütün bunları "rüya"da ya da "mitoloji"de uyumaya bırakmak yerine uyanışın diyalektikine bağlamak."

7- A.g.y., s. 839.

nından kendini kurtarma iradesi arasındaki –şüphesiz andan ana dozu farklı ayarlanmış– indirgenemez gerilimi sürekli hissetmemesi imkânsızdır. 1928-29'daki ilk metnin başlığı Diyaletik Peri Oyunu idi. Sonradan terk edilmiş de olsa, gerilimi daha gözle görülür elle tutulur kılan bu başlığı hatırlatmakta, hem pasajların muğlaklığının hem de bununla ilgili anlamların gözden kaçırılmaması bakımından, fayda var. "İmparatorluk Paris'inde pasajlar peri masallarına özgü mağaralar gibi parılıyordu." "İnsanın hiçlikle karşılıklı göz kırptığı pasajları bakışların uğultusu dolduruyordu."⁸ Ama W. Benjamin, bu muğlaklığı beslemek ya da muğlaklığa yerleşmekten ziyade "uyanışın diyalektik yapısı"nı kurar. Benzersiz metinlerin yardımıyla, aynı zamanda eleştirel bir niyetle on dokuzuncu yüzyılın özünü açığa çıkarmaya girişen Pierre Leroux'dan farklı olarak W. Benjamin, başka bir tarihsel durumda, pratik gerekler karşısında, aciliyetin ağır bastığı ortamda, on dokuzuncu yüzyılı "uyanılması gereken rüya: büyüsü bozulmadığı sürece şimdiki zamanın üstüne çökecek bir kâbus"⁹ olarak ele alır.

Öyleyse W. Benjamin büyülenme ile uyanış arasındaki bu uzamın ortasında kendini rüya gözcüsü tayin etmiştir. Benzersiz bir kılavuz olarak ütopyaların bakir ormanına nüfuz etmemizi sağlar, ama büyülerine teslim olmamız için değil, ütopyalarda yaşayan ve onları harab eden mitolojiyi ya da hezeyanı kovalamak için. Kurulmuş, miras alınmış aklın zaferini güvenceye almak için değil, daha ziyade onları harekete geçiren özgürleştirici kıvılcımı kurtarmak ve böylece aklın sınırlarını belirleyen, kör noktalarını işaret eden bir yaban düşünce tarzıyla yüzleşmeyi kabul edecek kadar maceracı "genişlemiş" bir aklın doğuşuna yardım etmek için. "Pasajlar Kitabı"nın

8- A.g.y., s. 870 ve s. 874.

9- R. Tiedemann, Paris, capitale..., a.g.y., Giriş, s. 17.

çok önemli bir parçasında W. Benjamin'in açıklıkla ifade ettiği gibi, onun davet ettiği eleştiri, salt yıkıcı olmaktan uzak, daha ziyade arındırıcı –kurtarıcı– olarak tanımlanır; ikili bir hareket içerir: aklın içine kayıtlı akıldışılık işaretlerini kavramak, aynı şekilde akıldışılığın sunduğu akıl izlerini alımlamak.¹⁰

Ütopyanın canalcı niteliğini bundan daha açık kabul eden başka bir metin var mıdır: "On dokuzuncu yüzyılda ortak rüyanın büründüğü biçimler artık ihmal edilemeyeceği gibi, bu biçimler başka her şeyden çok daha belirleyici biçimde o rüyayı karakterize eder; aynı zamanda en yüksek pratik önem bakımından yorumlandıklarında, üzerinde yolculuk yaptığımız denizi ve ayrıldığımız kıyıyı göz ucuyla görmemizi sağlarlar. İşte on dokuzuncu yüzyılın –tek kelimeyle söylemek gerekirse– 'eleştiri'sinin devreye girmesi gerektiği yer buradır."¹¹

Üzerinde yolculuk yaptığımız deniz? Bu imgeye dikkat ke-silmeliyiz. H. Arendt'in W. Benjamin üzerine denemesindeki bir eğretilmeyi kullanırsak, bu rüya gözcüsü aynı zamanda bir inci avcısı, yani okyanusun dibine dalarak nadir ve değerli bir şeyi yüzeye çıkarmaya çalışan kimse değil midir?

Ütopya ile ilgili metinlerin¹² yanına ben Adorno ile Benjamin'in yazışmalarını, özellikle de ütopya sorunu ve W. Benjamin'in 1935 Sunum'unda önerdiği ütopya yorumu etrafında tam bir felsefi tartışma oluşturan 1935 yazının mektuplarını da koyuyorum. Nitekim W. Benjamin'de ütopya sorunu,

10- T. W. Adorno, *Trois études sur Hegel*, Paris Payot, 1979, s. 84.

11- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 408.

12- Bu bütünce (corpus) "Pasajlar Kitabı"ndan ütopyayla ilgili daha önce alıntılanan metinlerin yanı sıra farklı gelişim aşamalarıyla projenin sunumlarını kapsar: 1. Diyalektik bir peri oyunu, 1928-29 Sunum'u ve beraberindeki ilk notlar; 2. 1935 Sunum'u; 3. 1939 Sunum'u. Bu metinlere elbette Baudelaire'i ve Benjamin'in en son metni Tarih Kavramı Üzerine ve Mekanik Olarak Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı da eklenmelidir.

ona verdiği yer, gösterdiği dikkat, ancak Adorno'yla arasındaki bu tartışma ışığında tam boyutlarına ulaşır.

Bu metinlerin etkileri neler olmuştur? Acaba bu metinleri okuyunca 1939 Sunum'unda ütopyanın ortadan kaybolmuş olduğu sonucuna varılabilir mi? Yoksa, Adorno'nun eleştirisinden ilham almış, aynı zamanda Blanqui'ye rastlamış ve onun 1872'de yazmış olduğu Yıldızlar Tarafından Ebediyet'i okumuş olan W. Benjamin'in, bu yıllarda felakete karşı ütopyaya başvururken, ya ütopya ya felaket ikilemini "geçmiş yüzyılın kitsch'ini silkip atan" bir Artemis'e dönüştüren bir ütopya düşüncesi –yeni bir ütopya ruhu– geliştirmiş olduğunu düşünemez miyiz?

1. 1935 Sunumu

1935 Sunum'unda ütopya asli bir yer tutar. Açılış metninin başlığı Fourier ya da Pasajlar'dır ve bir anlamda birinci kısmın ortalarında epigraf olarak alınan Michelet'nin cümlesinin eleştirel bir yorumu olarak okunabilir: "Her çağ bir sonraki çağın hayalini kurar: Gelecek! Gelecek!"

Şunu göstermiştik: W. Benjamin'in yöntemi, Paris gerçeğinin bir yanı –mimari yenilik olarak pasajlar– ile "bu fenomenlerin hayalini kurmuş ya da yaşamöyküsüyle bu fenomenlerin hayali niteliğini açığa çıkaran bir adam"¹³ arasında bir bağıntı kurmaktan ibarettir. Bu bağıntı W. Benjamin'in dışavurumsal bir şemayı yalnızca nedensel bir şemaya nispetle ne kadar ayrıcalıklı tuttuğunu gösterir, zira ona göre geliştirme içeren hiçbir dışavurum salt nedenselliğin etkisine indirgenemez.

13- Dolf Oehler, "Paris, capitale du 19. siècle: la construction de l'histoire chez Benjamin", Paris au XX^e siècle, Aspects d'un mythe littéraire, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1984, s. 15.

Yansıma kuramıyla arasına açıkça koyduğu mesafe buradan ileri gelir.¹⁴ Dışavurum, geliştirme – kısaca, yorumcunun dik-katini imgesel boyuta, ardından rüya boyutuna çevirmesini, çözümlemesinde sahici bir düşsel* modeli devreye sokmasını gerektiren karmaşık bir çalışma. "Temelinden kavramak için en derin düşsel katmana gömüyoruz pasajları."¹⁵ Bir dönemi anlamak demek, "kolektif olanın düşsel bilinci"nin rüyalarını anlamak demektir. "Kolektif olan," der Benjamin, "her şeyden önce kendi yaşam koşullarını dışavurur. Bu koşullar rüyada ifadelerini, uyanışta yorumlarını bulurlar."¹⁶ Bu biçimde anlaşıldığında, pasajların mimari yaratımının tam da on dokuzuncu yüzyılın suretinde alabildiğine muğlak olduğu, onun bir tür yoğunlaşmış hali olduğu ortaya çıkar.

Bir yandan, bu yeni yaşam biçimi Marksist bir çözümlemeye konu olur. Bu yaşam biçiminin ortaya çıkışı iki koşulun bir araya geldiği âna karşılık düşer: kumaş ticareti ve demir konstrüksiyonun başlaması. Pasajlar kuşkusuz meta âlemine aittir. "Pasajlar lüks eşya ticaretine tahsis edilmiş merkezlerdir."¹⁷ Ya da: "Ticaret sermayesinin mabedi pasajlar."¹⁸ Diğer yandan, pasajlar, bizzat on dokuzuncu yüzyılın muğlaklığı olan muğlaklıklarıyla, sahici birer hayaletmişçesine, optik yanılsamalar sayesinde kamusal alanda hayaletler gördüren ve hayaletlerden söz ettiren teknikler işlevini görürler.

"Duyulur mevcudiyetin dolaysızlığıyla", fantazmagori; ya-

14- "Marx ekonomi ile kültür arasındaki nedensel bağıntıyı sergiler. Buraday-sa önemli olan dışavurumsal bağıntıdır. Burada sunulması gereken, kültürün ekonomik doğuşu değil, ekonominin kültürdeki dışavurumudur." Paris, capitale..., a.g.y., s. 476.

*"Hayal" değil yalnızca "düş"le ilgili olan anlamında. (h.n.)

15- Aktaran R. Tiedemann, "Introduction", Paris, capitale..., a.g.y., s. 15.

16- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 410.

17- Exposé, a.g.y., s. 35.

18- Paris, capitale..., a.g.y., s. 68.

nılsama olarak, insanın bakışını gerçeklikten ayıran ve onu oyalayan bir transfigürasyon gerçekleştirir. Fantazmagori izleyiciyi büyüler, öyle ki ifadesi olduğu kapitalizm baştan çıkarıcı, meta da büyüleyici görünür. Hayaletimsi olanın görüldüğü yer –balmumundan müzeler orayı yurt edinmediler mi?–, “boğucu büyücülük”ün aynalar dünyası pasajlar, kendini oraya atanlara habıs bir büyü yapar. Pasajların muğlaklığı öncelikle zenginlikle ve aynaların sonsuz oyunuyla pekiştirilmiş mekânın muğlaklığıdır. Bu aynalar dünyası arzu uyandırırken –şeylere bakış– “bakışların uğultusu pasajları doldurur”,¹⁹ “hiç durmayan metamorfozu içinde”²⁰ hiçliğe göz kırpar. Orada köz kırpmalar iki yönlüdür. “Burada hiçbir şey yoktur ki, en beklenmedik anda, gözünü çabucak açıp kapamasın.”²¹ Bundan dolayı pasajlarda gezinti bir hayaletin yürüyüşü gibidir. Bu seyirlik evrende felç edici bir sihirli cazibenin kaynağı olan fantazmagori, doğurduğu yanılsama sayesinde, metanın idealleştirilmesi sürecini hayata geçirir. Bu kötü büyüyü bozmak, ölüme ve hiçliğe gömüleni hayata iade etmek devrime düşer. “Ama yalnızca devrim –der Benjamin– açık havayı şehre kesin olarak sokar. Devrimlerin açık havası. Devrim şehrin üzerindeki büyüyü kaldırır.”²²

Pasajların muğlaklığı ikiye katlanır, zira ilişkileri imgesel olanla, salt fantazmagorilerle sınırlanamaz. Modernliğin paradigması olan pasajlar, en derin düşsel katmanla kurdukları ilişkiyle, rüyalar ile fantazmagorilerin birbirine karıştığı “tedirgin eden tuhafılık” mekânını göz ucuyla görmemizi sağlar. Kuşakların yazgısında on dokuzuncu yüzyıl bir istisna değildir. “Her çağ bir yanıyla çocukça yanı olan rüyalara doğru dö-

19- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 557.

20- A.g.y., s. 874.

21- A.g.y., s. 874.

22- A.g.y., s. 440.

nüktür. Bu, geçmiş yüzyıl için, pasajlarda çok açık biçimde görülür.”²³ Kolektif olanın düşsel bilinci içinde fantazmagoriler ile ütopyanın adeta daimi bir değiş tokuş sürecini doğuran baş döndürücü bir iç içelik: Fantazmagorilerin ütöpik bir üslubu dışavurmaları, ayna oyunlarına kapılmış meta âleminin büyüsunün her kuşağın taşıdığı mutluluk rüyasıyla oynamasından değil midir? Aynı şekilde, bu rüyanın tarihsel figürü olan ütopya, bu fantazmagorik karakterlerden etkilenmemiş midir?

Fourier ya da pasajlar

W. Benjamin’in vurucu hamlesi, ama aynı zamanda dehası, pasajların sihriyle “mutluluk vaadi” ütopyanın bolluğunun billurlaştığı yeni bir takımyıldız icat etmiş olması değil mi? Pasajları flaneur’le* ilişkilendirirken, W. Benjamin’in şiirsel düşüncesi bu mekanı flanörün gezintisinden koparır ve phalanstère’in* sokak-galerisiyle ilişkilendirir.²⁴ Rüyalarla ilişkileri içinde pasajlar karşı konulamaz biçimde ütopyaya işaret ederler. Bu ilişkinin başaşağı figürü olan ütopya, on dokuzuncu yüzyılın fantazmagorisinin elinden kurtulamaz. Bu muğlaklık, bu iç içelik sebebiyle değil midir ütopyanın uyku, mit, rüya ve uyanış arasındaki karara bağlanamayan bir mücadelenin yeri ya da olmayan-yeri olması? “Kapitalizm, mitik güçlerin yeniden etkinleşmesi eşliğinde yeni bir uykunun Avrupa’nın üzerine çökmesine aracı olan doğal bir fenomen

23- A.g.y., s. 440.

*Flaner; sözlük anlamı: “boş boş gezmek, sürtmek”. Flaneur: Baudelaire’in “şehri deneyimlemek için sokakları yürüyerek gezen kişi” anlamında türettiği sözcük. (ç.n.)

*Charles Fourier’nin ütöpik yerleşim için tasarladığı komün binası. (ç.n.)

24- B. Lindner, *Le Passagen-Werk...*, Walter Benjamin et Paris içinde, éd. Du Cerf, 1986, s. 19.

idi" diyor Benjamin.²⁵ Bağımlılığın ve heteronominin figürü mite karşı verilen mücadeleden ayrılamayacak bu çözümleme ışığında, W. Benjamin'in "on dokuzuncu yüzyılda ortak rüyanın büründüğü biçimler"e verdiği yepyeni önem anlaşılmakta, yönteminin özgünlüğü daha iyi kavranmaktadır. Gerçeküstücülerden farklı olarak, kaçınılmaz biçimde hiçliğe çeken mitlerin cazibesine kapılmamaya gayret ettiği kadar, bu rüya biçimlerini, ölümle ilişkinin aşılabileceği yerler olan kolektif olanın bu düşsel vizyonlarını bir kenara atmamaya ya da göz ardı etmemeye de önem verir.

"Rüya gizliden gizliye uyanışı bekler; rüya gören kimse olsa olsa geri döndürülebilir biçimde ölüme teslim olur, ölümün pençesinden kurnazlıkla kurtulacağı anı bekler. Rüya gören ve uyanmak için çocuklarının mutlu bir fırsat sunduğu kolektif için de durum böyledir."²⁶ Rüya biçimlerini böyle ciddiye alırken, Benjamin rüyaları dolaysızlıkları içinde değil, onları örten, "sahici bir tarihsel varoluşun sinyali"ni gizleyen maskeleri kaldırarak alımlamaya çalışır. "Bu çalışmanın yapmayı önerdiği şey, bu sinyali deşifre etmektir" diye ilan eder.²⁷ W. Benjamin'in Fourier ile pasajlar arasında kurduğu yeni bağının, açıkça görüldüğü üzere projenin bütünü için geçerli olduğu ölçüde, daha verimli de olduğu iyice belli olmaktadır. Nitekim, pasajlar ile on dokuzuncu yüzyıl arasında defalarca kurulmuş özdeşlik kabul edilirse, bunun anlamı şudur: Geçmiş yüzyıla dönük yorum çabası dikkatini o yüzyılı baştan başa kat eden ütopya damarına vermek ve son derece hassas olmak zorundadır. Söz konusu damarı kendini dışavurduğu biçimiyle kabul etmek ya da kaydetmek için değil, belki daha

25- Paris, capitale..., a.g.y., s. 408.

26- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 407.

27- A.g.y., s. 408.

sonra diyalektik imgeyi doğuracak olan gerilimlerle dolu bir takımyıldızı oluşturmak için.

Ursus'tan farklı olarak rüya gözcüsünün amacı, adalet rüyasının mevcut düzen açısından belki tehlikeli niteliğini gözetim altında tutmak değil, kolektif olanın rüyalarında –kapitalist evrenin uykusunu uzatmaya çalışan mitik güçlerin tersine– aniden uyanışa neden olan ve on dokuzuncu yüzyılın kötü büyüünden sıyrılan narin parlıltıyı gözlemektir.

İşte W. Benjamin ütopyayı bu çetin ve titiz tutumla ele alır ve onun eleştirel-kurtarıcı bir yorumunu önerir. Ortak rüya biçimi olan ütopyada iki katman ayırt eder.²⁸

İlk önce tarihsel katman: Bir çağın kolektif bilincinde, yeni bir üretim aracının belirişine birtakım dilek imgeleri (Wunschbilder) karşılık gelir. Yani yeni bir üretim aracı, doğurduğu arzular dolayısıyla, daha iyi bir topluma ilişkin tasarımlar doğurur. Basit tasarım böylece bir mühür taşıyan dilek-imgeye (Wunschbild) dönüşür: "İşte buydu olması gereken."²⁹ Bu imgeler aracılığıyla "kolektif olan bütün olarak hem toplumsal ürünün tamamlanmamışlığını hem de toplumsal üretim düzeninin eksiklerini ortadan kaldırmaya ve dönüştürmeye çalışır".³⁰ Bu biçimlerin ilk muğlaklığı budur, zira eleştirel kapsamları –daha iyi bir düzen arzusu– ve dönüşüm süreci içinde açığa çıkan mitolojik bir boyutları vardır. Üstelik bunlar karışık imgelerdir, zira Eski Yeni'ye karışır ve ütopyalar

28- Burada 1935 Sunum'unun açıkça ütopyaya ayrılmış kısmını yakından takip ediyoruz. Sunum'un müsveddelerinde bu pasajın iki ayrı versiyonu var; daha sonra onlara da gönderme yapacağız.

29- Ya da: "Dilekler hiçbir şey yapmazlar, ama yapılması gerekenin bir imgesini resmederler ve onu sadakatle korurlar." E. Bloch, *Le Principe Espérance*, c.I, Paris, Gallimard, 1976, s. 63-64. Burada W. Benjamin ile E. Bloch arasındaki ilişkileri irdelemek istemeksizin, bu sonuncunun dilek-imgeye ayırdığı sayfalara başvurmak meşru görünüyor.

30- W. Benjamin, *L'Exposé de 1935*, Paris, capitale... içinde, a.g.y., s. 36.

belli bir noktaya kadar on dokuzuncu yüzyılın hayallerinden pay alırlar. W. Benjamin'e göre bu biçimde dilek imgeleriyle ilişkilendirilmiş haliyle ütopyanın yalnızca bir metin ya da birtakım pratikleri değil, daha ziyade "dayanıklı yapılardan geçici modalara kadar hayatın binlerce konfigürasyonunda"³¹ izini bırakan genel bir üslubu tarif ettiğini belirtmek gerek.

İkinci katman, ütopyanın bir tür değişmez çekirdeğini oluşturan –adeta her ütöpik oluşum altın çağ ile gizli bir ilişki içindeymiş gibi– tarihdışı katmandır. Eski ile Yeni'nin bu iççeliğini basitleştirmemek için, W. Benjamin'in metninde Eski'nin hem en yakın geçmişi –eski üretim aracı– hem de tarihin berisine gönderen başka türlü bir eski geçmişi tarif ettiğini görmek gerekir. Bu son derece uzak geçmişten çıkma imgeler sayesinde ki kolektif olan kendini henüz yakın olan geçmişten ayırmayı başarır; böylelikle bu tarihöncesi geçmişe bir mesafe koyma işlevi atfedilir. Dilek imgeleri bu karmaşık yoldan sınıfsız toplum imgesini uyandırır, ya da daha doğrusu yeniden etkinleştirir. "Bu eğilimler Yeni'nin itiş gücünün verdiği plastik imgelemi en eski geçmişe doğru yönlendirir. Her çağın bir sonraki çağı gözlerinin önünde imgeler halinde gördüğü rüyada bu sonraki çağ tarihöncesinin (Urgeschichte) yani sınıfsız bir toplumun unsurlarıyla karışmış halde görünür. Bu toplumla ilgili deneyimler, kolektif olanın bilinçdışına emanet bırakılmış halde, Yeni'nin iççeliğiyle birlikte ütopyayı doğurur..."³² Fourier'nin ütopyası için de durum böyledir. "En gizli dürtüsü"nü makinelerin ortaya çıkışında bulur – tutkuların tam bir düzeneğiyle kendini açığa vuran bir tarihsel katman. Ama Fourier'nin ütopyası –tarihdışı katman budur işte– sınıfsız toplum imgesini yeniden etkinleştirir. "İnsanlar-

31- A.g.y., s. 36.

32- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 36.

dan kurulu bu düzenek, gerçekleşmiş arzuların çok eski simgesi olan Cocagne ülkesini üretir; Fourier'nin ütopyası ona yeni bir hayat vermiştir.”³³

Benjamin'in ütopyaya ilişkin varsaydığı ikili yapı, ütopyanın bileşik niteliğini vurgular ve aynı zamanda onu alımlamaya hazır olan yorumcuyu, ister lehte ister aleyhte olsun, tek sesli yargılara karşı uyarır. Rüya gözcüsü ütopyayı def etmeye ya da yok etmeye değil, daha ziyade ütopyayı mitten ayırarak özgürleştirici potansiyellerini açığa çıkarmaya çalışan eleştirel bir hermenötik uygulamaya davet edilir.

1935 Sunum'unun ilk müsveddesinde W. Benjamin Eski ile Yeni'nin içiçeliğinin apaçık duyulur biçimde ortada olduğu bu dilek imgelerinin fantastik boyutu üzerinde durduğu ölçüde, bu çalışma yorumcu için daha da zorunlu olur. “Bu içiçelik fantastik niteliğini özellikle toplumsal gelişmenin seyri içinde Eski'nin kendini asla Yeni'den net olarak ayırmamasından ve Yeni'nin Eski'den kendini ayırt etme çabasıyla ilkel ve arkaik unsurlara hayat vermesinden alır. Yeni'nin kabuğundan çıkışına eşlik eden ütöpik imgeler daima ortak hareketle çok eski bir geçmişe başvururlar.”³⁴ Bu geçmişe başvuru ütöpik imgelemin adeta kurnazlığı değil midir ? Aynı metinde Benjamin şuna açıklık getirir: “Yeni, bir imge biçimini almak için, daima unsurlarını sınıfsız bir toplumun unsurlarıyla bağdaştırmalıdır.”³⁵ En uzak geçmişin çağrıştırılmasının işlevi, ütöpik imgeleme geleceğe ilişkin bir projenin ana hatlarını tasarlamakta yardım etmekten çok, en yakın geçmişten kendini ayırmasını mümkün kılmaktır.³⁶ Öyleyse belirli bir ütopya karşısında

33- A.g.y., s. 37.

34- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 904.

35- A.g.y., s. 904.

36- S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, M.I.T. Press, 1991, s. 116.

yapılması gereken, büründüğü fantastik maskenin altında bulunan sahici bir açılım işaretini “deşifre” etmektir. Fourier, her ne kadar geleceğin toplumuna ilişkin tabloda pasajları toplumsal alandan kopararak basit birer konut yapmakla gerici eğilimler gösterse de, tutkuların eğitime dair herhangi bir programın epey ötesine geçen “insan varlığına dair görkemli bir vizyonu” da itiraf eder.

W. Benjamin’in hipotezinin kökeninde, M. Löwy’nin Kurtuluş ve Ütopya’da³⁷ yaptığı gibi, Anaerki adlı eserin yazarı Bachofen’e bir gönderme algılanabilir. W. Benjamin bu kitap için *La Nouvelle revue française*’de bir deneme yazmıştı.³⁸ Sanatsever bilgin senyör, Baselli patrisyen ve romancının sırayla yer değiştirdiği tezatlı bir portre üzerinden, Bachofen’in, ister anarşist olsun (Elisée Reclus) ister sosyalist (Marx’ın damadı Paul Lafargue), sosyologların araştırmalarında güncellikle bulunduğunu vurguluyordu: “Bachofen, Reclus’nün benimseydiği liberter ideali çağlar boyunca beslemiş olan kaynakları kimsenin daha önce dalmadığı bir derinlikte incelemişti... Bazı anaerki toplulukların çok demokratik bir düzen ve kamusal eşitlik fikirleri geliştirmiş olduğu yönündeki tartışılmaz gerçek, Bachofen’in dikkatini çekmişti. Hatta ona göre komünizm jinekokrasiden ayrılamazdı.”³⁹

Benjamin için mit sorunu, 1935 Sunum’unun içine öylesine işlemiş olan sınıfsız toplum izleği dışında, Bachofen yorumu ile bir kez daha ortaya çıkıyordu. Bir kez daha, kimi çağdaşlarının ipe sapa gelmez faşist kuramlarına en ufak bir taviz vermeden, ama “kökenlere ilişkin imgeler”in⁴⁰ edilgin alım-

37- M. Löwy, *Rédemption et utopie*, Paris, P.U.F: 1988, s. 148 ve devamı.

38- Johann Jacob Bachofen, Walter Benjamin, *Ecrits Français* içinde, J.-M. Monnoyer’in sunduğu metinler, Paris, Gallimard 1991, s. 91-113.

39- W. Benjamin, *Ecrits français*, a.g.y., s. 107.

40- Bu konuda M. Pezzela’nın çok aydınlatıcı makalesine bakınız: “Image

lanmasına da sığınmadan, simgesel dışavuruma dair olanı anlamak ve açıklamak için dar bir yol açması gerekiyordu.

Bu çözümlemenin sonunda, W. Benjamin'in iki katman hipoteziyle, yani ütopyanın ikili yapısı hipoteziyle, kapitalizmin ayartıcılığının ötesinde bir yerlerde, sınıfsız toplumun Cennet'yle geleceğin özgürleşmiş toplumu arasında bir "pasaj" açtığı söylenebilir mi?

Adorno'nun 2 Ağustos 1935 tarihli mektubunda W. Benjamin'in ilk Sunum'una ilişkin eleştirisinin hedeflerinden biri, "arkaik" ile ütopya arasındaki bu ilişki –adeta ilkel kömünizm tarihteki ütopyaların itiraf edilmemiş sırrıymış gibi– olacaktı.

II. Adorno'yla Ters Düşme

Adorno'nun 2 Ağustos 1935 tarihli Mektup'taki eleştirisi esasen dört noktayla ilgilidir.⁴¹

1. Negatif Diyalektik'in yazarı ilk iş olarak W. Benjamin'in ütopya yorumuna girizgâh olarak kullandığı epigrafi reddeder. Yani konu Michelet'nin cümlesidir: "Her çağ bir sonraki çağın hayalini kurar. Gelecek! Gelecek!" Bu formül W. Benjamin için kuşkusuz baştan çıkarıcıdır, zira on dokuzuncu yüzyılın

mythique et image dialectique". Remarques sur "Le Passagen-werk", Walter Benjamin et Paris içinde, (haz.) H. Wismann, Cerf, 1986, s. 517-528. Şöyle yazıyor: "Bu tartışmanın sonucu hayati önemdeydi. Mit üzerine, kişisel ve kolektif bilinçdışı üzerine, imgeselin simgesel yapısı üzerine Nazi irrasyonalizm kültürüne karşı koyabilecek bir düşünüm geliştirmek gerekiyordu. Bachofen'in değerlendirdiği imgesel güçler ile her türlü ussal bilinç biçimi arasında dümdüz bir karşıtlıktan kaçınmak gerekiyordu. Ama simgesel imgenin bizzat mefhumuna karşı mutlak olarak olumsuz tinsel bir tavrın sınırlarını aşmak da zorunluydu."

41- W. Benjamin, Correspondance 1929-1940, c. II, a.g.y., T. W. Adorno'nun W. Benjamin'e 2 Ağustos 1935 mektupları, s. 170-182.

başat teması olan geleceğin basit öngörüsüne –ister Auguste Compté’un bilimsel öngörüsü olsun, ister Saint-Simoncuların “sempatik” öngörüsü– rüya boyutunu ekler. Çağın düşsel boyutuna son derece duyarlı olan W. Benjamin’in Sunum’una Michelet’nin düşsel öngörüsünü dahil etmeye karar vermesi kolaylıkla anlaşılabilir bir şeydir.

Adorno’nun gözündeyseniz bu formül diyalektik olmayan bir tematiği dahil ederek tam da diyalektik imge fikrini tehlikeye sokar: “Diyalektik imge kuramında, bana tam da diyalektik olmamaları bakımından temelden eleştirilebilir gelen tüm temalar, bu cümlelerin etrafında billurlaştır.” Bu bir düğüm noktasıdır, zira Adorno şunu demeye kadar vardırıır işi: “Bu cümleyi kaldırıp atmak bizzat kurama çekidüzen verebilir.”⁴²

Ona göre bu sav üç bakımdan diyalektik dışıdır:

— diyalektik imgeyi basit bir bilinç haline indirger, adeta imge kolektif bile olsa bir bilinç içeriğini kaydetmekle yetiniyormuş gibi;

— imgenin ütopya olarak kavranan gelecekla bağıını, çizgisel, hatta evrimsel bir tarzda düşünür;

— son olarak, çağı, bölünmemiş, çelişkilerle kat edilmiş, bütünleşik bir özne olarak kavrar.

Kısaca, tarih, türdeş ve çelişki taşımayan bir zaman içinde serilen zamansal bir süreç olarak, rüyanın kanatları üstünde, şimdinin geleceğe doğru ilerleyişi olarak düşünülür.

Çağ/rüya/yeni çağ silsilesi, Adorno bunu yazmasa bile, bir biçimde Karl Mannheim’ın topos/ ütopya/yeni topos şemasını yeniden üretir.

Buna şunu da ekleyelim ki, diyalektik imge, teolojik boyutun –selamet ve kurtuluş kategorileri– tahliye edilmesi suretiyle içkinliğe iade edilmiş olmasıyla, toplumsal harekete daha

yakın görünmekle birlikte, diyalektik olmaktan çıkar – zira bizzat çelişki ya da belirlenmiş olumsuzlama fikri rüyada adeta sulandırılmış, seyretilmiş olur.

2. Doğrusu şu ki, bu mektubu okuyunca Adorno'nun W. Benjamin'i daha şimdiden "şiiresel ampirizm"le suçladığı düşünülebilir. Şu anlamda: W. Benjamin simgesel dışavuruma, toplumsal-tarihsel sahnenin hayali boyutuna duyarlı olmak isterken, bilinç içeriklerini ya da bu sahnenin ona sunduğu imgeleri kaydetmekle yetinmiş ve diyalektik imgenin gerektirdiği yorumlama ya da kurma çalışmasına kendini tam olarak vermemiştir. Nitekim diyalektik imge ancak çelişki deneyiminden hareketle ve de düşüşü ile kurtarılışının devindirici gücünü kendi kalbinde saklayacak biçimde kurulabilir.

3. Oysa W. Benjamin'e atfedilen, bilincin içkin biçimlerini kabul etmekten ibaret olmayan, "diyalektik imgeyi 'rüya' kılığında bilince sokma"yı⁴³ da içeren bu şiiresel ampirizm, Sunum'da fazlasıyla duru biçimde sunulan altın çağ bağlamında tam doruk noktasında açığa çıkar.

Offenbach'a ve kuşkusuz Karacauer'in Offenbach üzerine çalışmalarına başvuran Adorno'ya göre altın çağ iki anlamda anlaşılmalıdır: hem Arkadya hem de cehennem, yani yeraltının, mitin ve dehşet güçlerinin dünyası. W. Benjamin'i ayrıca cehennem olarak on dokuzuncu yüzyıl imgesini –ki bu durumda rüya olarak ütopyadan farklı olacaktır– terk etmekle eleştiren Adorno şunu yazar: "Oysa yalnızca o [cehennem imgesi] 'altın çağ' imgesini hak ettiği yere koyabilir."⁴⁴ Bundan anlamamız gereken şey, bu perspektifte altın çağın bundan böyle muğlak biçimde anlaşılacağı, olası cehennem payıyla Arkadya payının altın çağı paylaşamayacaklarıdır. Böyle bir

43- W. Benjamin, Correspondance, 1929-1940, a.g.y., s. 172.

44- A.g.y., s. 172.

temsil olmayınca, varılacak yer altın çağın basitleştirilmesidir; üstelik bu durumda altın çağın metanın çözümlemesi üzerinde bir etkisi olacaktır, zira sınıfsız toplum anlamındaki altın çağ –Arkadya altın çağı– su katılmadık cehennem olan metanın evreninden kökten ayrılacaktır. Nasıl altın çağın karmaşıklığını kabul etmek, onda belli bir cehennem payı olduğunu kabul etmek gerekiyorsa, metanın saltanatının çözümlemesini de giriftleştirmek, yani diyalektikleştirmek gerekir. Şayet meta inşa edilmiş bir şeyse, diyalektik bakımdan yalnız cehennem olamaz: Zira iç çelişkilerinin günışığına çıkarılmasıyla, bir aşma olanağı içerir, ama bu aşma olanağını önceki bir olgu duruma dönüşle karıştırmamak gerek. “Metayı diyalektik imge olarak anlamak –diye yazar Adorno– aynı zamanda onu kendi düşüşünün ve ‘kurtuluşu’nun nedeni olarak anlamak demektir.”⁴⁵ Bundan şu sonuç çıkar: Yorumcu Adorno’nun eleştirel yöntemine uyacaksa on dokuzuncu yüzyılın rüyalarını derlemekle yetinemez; yapması gereken şey, “diyalektik inşa” ile rüyayı içsellikten koparmak, gerçeğin takımııldızından ne kadar pay aldığını belirlemek için onu dışsallaştırmaktır.

4. Adorno’ya göre W. Benjamin altın çağ ile cehennem arasındaki zorunlu eklemlenmeyi terk ettiği için Eski ile Yeni’nin ilişkisini ıskalamış, çoğu zaman “sınıfsız topluma ütöpik gönderme”⁴⁶ olarak kavramıştı. Bu göndermeyi Adorno, W. Benjamin’in yorumunda “en yeni unsur” olarak değil, “fazladan eklenmiş ve tamamlayıcı bir unsur”⁴⁷ olduğu ölçüde, diyalektik dışı kabul eder. Bachofen’in araştırmalarına hakkını verme kaygısı güden W. Benjamin, “mitik-arkaik altın çağ kategorisi”ni eleştirmeden olduğu gibi kabul etmiş ve böylece

45- A.g.y., s. 174.

46- W. Benjamin, *Correspondance*, 1929-1940, a.g.y., s. 173.

47- A.g.y., s. 173.

iki katmanlı ütopya varsayımı ile, dönüştürerek ondan hareketle sahici bir diyalektik imge geliştiremediği için, tutsağı olduğu mitik bir imgeye kapıyı ardına kadar açmıştı. "Tepeden tırnağa mitik" bir düşünceye duçar olma endişesi bunun doğal bir sonucu olacaktır, zira cehennem imgesinden koparılmış haliyle sınıfsız toplum teması mitin doğal yönelimine tabi olur: "Sınıfsızlık imgesi, cehennemî bir fantazmagori olarak olanca saydamlığıyla ortaya çıkmak yerine, olması gerekenden erken bir tarihte, mitte ortaya çıkmış gibi gösterilir."⁴⁸

Adorno "kolektif" in rüya öznesi olması fikrine yönelik eleştirisini de bu uyarıya ekler. W. Benjamin'i bilmeden Jung'a ya da Klages'e yaklaştıran bu özneye başvurunun etkisi, "arkaik imgeleri tözleştirmek", dolayısıyla onlara gereğinden fazla değer yüklemek ve de böylece yorumcuyu diyalektik imgelerin kaynağı konusunda –ki "arkaik kolektif" değil, metanın hükümlerine özgü burjuva yabancılaşmasının etkisi altındaki birey olmalıdır– körleştirmek olmaz mı? "Kolektif bilinç tek bir amaç için icat edilmiştir," der Adorno, "o da dikkati sahici nesnellik ile onun bağlaştığı olan yabancılaşmış öznellikten uzaklaştırmaktır."⁴⁹

Adorno Eski ile Yeni arasındaki etkileşimin varlığını inkâr etmez. Ama altın çağ imgesini ısrarla cehennem imgesiyle ilişkilendirerek, altın çağ imgesinde, Marx'ın bir ifadesiyle "en modern olan en eski olanda"⁵⁰ sanki yeniden karşımıza çıkıyormuş gibi, sınıfsız toplumun ütöpik ve sonuçta güven verici bir biçimde yeniden güncelleştirilmesini görmekten kaçınır. Altın çağın mutlak muğlaklığı, on dokuzuncu yüzyılın dilek imgelerinde görülen su yüzüne çıkışın altında, ya bizzat

48- A.g.y., s. 173.

49- A.g.y., s. 173-174.

50- Marx'tan Engels'e 15 Mart 1868 tarihli mektup, aktaran M. Löwy, *Rédemption et Utopie*, a.g.y., s. 150.

W. Benjamin'in "Pasajlar Kitabı"nda mitik güçlerin yeniden etkinleşmesi olarak tarif ettiği şeyi –ki Avrupa'da kapitalizmin doğurduğu yeni uykudan ayrılamaz– ya da pasajlarda kol gezen "cehennemi fantazmagoriler"i, hiçliğin ve ölümün çekiciliğini ayırımsamaya davet eder. Bu muğlaklığı yeniden günışığına çıkardıktan sonra Adorno şunu ileri sürer: "Zira bana öyle görünüyor ki arkaik olan modern olanın içine altın çağdan ziyade felaket kategorisiyle sızar."⁵¹

Altın çağa ilişkin bu paradoksal vizyonu benimsersek, arkaik olanın modern olan üzerindeki etkisi, Arkadya'dan ziyade cehennem olarak, yani dehşetin dünya tarihinde yeniden yükselmesi olarak tezahür eder.

Adorno'nun eleştirisini burada bütünlüğü içinde ele almak iddiasında değiliz, ama özellikle sert bir eleştiri olduğunu ve hatta W. Benjamin'e haksızlık ettiğini belirtelim. Nitekim W. Benjamin'in metnini ve önerdiği iki katmanlı ütopya yorumunu izlersek, Michelet'yi tamamlamaya çalışırken ondan çoktan kopmuş olduğunu görebiliriz. Michelet'nin cümlesine göre her çağın bağrında sonraki çağa doğru bir yönelim vardır ve bu geleceğe yönelik kendini rüya biçiminde –dilek imgesi ve düşsel imge olarak– açığa vurur. Bir anlamda, geleceğe yönelmiş olan bu düşsel imge, bilindiği gibi ister Saint-Simon'la olsun ister Rousseau'yu eleştiren Fichte'yle, altın çağın arkamızda değil önümüzde olduğunu ilan eden modern ilerlemeciliğe özgüdür.

Modern ilerleme anlayışını eleştiren W. Benjamin, hem Rousseau'ya atfedilen savı hem de Fichte'nin savını reddederek özgün bir konum benimser. Her çağa işleyen rüya yalnızca geleceğe yönelmiş değildir; en eski geçmişe –sınıfsız topluma– doğru dönerek yakın gelecek ile bir ilişki de icat eder ve böylece en yakın geçmişin eleştirisinin tesiriyle, "gerçekleş-

51- W. Benjamin, Correspondance 1929-1940, a.g.y., s. 173.

miş arzuların en eski simgesi olan Cocagne ülkesi"ne yeniden hayat verir. Dolayısıyla, Michelet'nin basitleştirmesine, yani geleceğe tek yönlü yönelişin karşısına, simgesel dışavurumun karmaşıklığının bilincinde olan W. Benjamin, Eski ile Yeni'nin içiçeliği hipotezini çıkarır. Yeniye doğru bu hareket ancak tarihöncesi bir imgenin –sınıfsız toplum imgesi– yeniden ele alınmasıyla gerçekleşebilir gibidir adeta; teknik zaten hazır bulunan, miras alınmış olan bir simgeyi sahiplenir ve yeniler. Bu da, ütopyayı oluşturan dilek imgesinin melez olduğunu, yalnızca içeriğinde değil, zamansal doğrultusu bakımından da bileşik olduğunu, zira geleceğe yönelişin en eski geçmiş ile ilişki sayesinde gerçekleştiğini kabul etmek demektir.

Böylelikle Adorno'nun eleştirisinin konusunu tamı tamına çevreleyen eski altın çağ simgesiyle ilişki, açıklığa kavuşur. Adorno'nun eleştirdiği şey –diyalektik biçimde işletilmesi koşuluyla– geçmişe doğru hareket yanılması* değil, daha ziyade, geriye yalnız Arkadya tarafı kalacak şekilde cehennem tarafı karartılan bu geçmişin çehresinin değişmesidir. Ama W. Benjamin'in kaba bir gerçekçiliğe teslim olarak, altın çağ simgesini, sanki tarihin içinde ya da daha ziyade tarihin eşiğinde emanette duran ve yeniden canlanması için yeniden keşfedilmesi yetecek kesin bir şeymiş gibi, hiçbir dönüşüme uğratmadan, olduğu gibi miras aldığı söylenebilir mi? Eski ile Yeni'nin içiçeliğinin fantastik bir biçim doğurduğunu W. Benjamin'in bilmediği iddia edilebilir mi?

1935 Sunum'unun son (dördüncü) bölümü "Haussmann ya da barikatlar", Michelet'nin ünlü cümlesinin her terimini sıradığı, evrimci bir şemanın yerine bambaşka bir tablo koyduğu gibi, ona diyalektik aşığı, kavramı diyalektikleştirmeyi hedefleyen eleştirel bir çalışmayla tamamlanır. Bu W. Benjamin'i

*Yalnızca görsel uyaranların etkisiyle bedenın mekânda hareket ettiğı duyurunun oluşması. (ç.n.)

basitleştirmeye ya da "ilerlemecilik"le suçlamayı imkânsız kılar. Doğrusu, çağdan ne anlamalıyız? Bu düşsel süreç nasıl ve hangi malzemelerden yola çıkarak işler? W. Benjamin'in çağda gördüğü şey, birleşmiş hatta uyumlu bir bütün olmak şöyle dursun, bir ayrılık, hatta bir "çatlak"tır, düşüş hareketinin başlangıcıdır. Diyalektik imgeye götürecek bir başka yol açmak değil midir bu? W. Benjamin, burjuvazinin harabelerini ilk kez gündeme getiren Balzac'ı alıntılararak, bu düşüşün, bu harabelerin, egemen sınıfın anıtlarına saldırmadan önce, "önceki yüzyılın özlemlerinin simgeleri"ni etkilediklerini gözlemler. Bunu şöyle anlayalım: On dokuzuncu yüzyılın dilek imgeleri –pasajlar kadar ütopyalar da– daha şimdiden birer harabedir. Bu harabeler ufku üzerinde rüyanın yeni bir işlevi ortaya çıkar: Rüya, şimdiki çağın sonraki çağı gözleyen, onun doğumuna yardım eden özlemlerini kaplayan birlik olmak bir yana, parçalar ve yamalardan oluşan, tıpkı bireyin rüyaları gibi tuhaf ve acayip bir küme oluşturur. Rüyaı meydana getiren malzemeler artık yalnızca "bir rüya âleminin kalıntılarıdır."⁵² Rüya artık acı vermeden yakın geleceğe doğru bir pasaj açan, insanın yalnızca kendini kollarına bırakması gereken kanatlı ve havai taşıyıcı değildir; kapitalizmin doğurduğu uykuda, parıltılı dilek imgeleriyle mitik-arkaik imgelerin birbirine karıştığı, öznenin uyanıklık hatta uyanış nedir bilmek istiyorsa vargücüyle elinden kurtulması gereken, hem cazibeli hem de tehlikeli bir âlemin –cehennemi bir eskici dükkânı– mevcudiyetidir. W. Benjamin'e ait bir imgeyi yeniden kullanacak olursak, rüya öznesi uyku ile uyanış arasına bir yay gerer.*

52- W. Benjamin, L'Exposé de 1935, a.g.y., s. 46.

*Fransızcası: tendre un arc. Bu kitapta birçok kez kullanılan bu eğretilmeli deyiş Incil'den alınmadır. İbranice ifadenin (darak qešet) yayı ok atmak üzere germek mi, yoksa yayı yaparken ipini germek anlamına mı geldiği tartışmalıdır. Burada "karşıtlar arasındaki ilişkinin gerilimini kavramak" gibi bir anlamı olsa gerek. (ç.n.)

Öyleyse yakın geleceğe gülümseyen, uyuşturana kadar pırpırlayan düşsel yolculuk tasarımı, sakın sularda geleceğin limanına usulca giriş tasarımı artık bitmiştir; bundan böyle onun yerine baştan çıkarıcı maskelerle ölümün kol gezdiği halden kendini kurtarabilmek için, sonucu son derece belirsiz meşakkatli bir çalışma fikri, gereği, buyruğu gelir. İşte W. Benjamin güzergâhını Michelet'nin cümlesini yinelemek, ama düzelterek yinelemek suretiyle tamamlar. Oysa bu değiştirme işlemi Adorno'nun eleştirel bakışından kaçmıştır, halbuki bir anlamda W. Benjamin'in 1935 Sunum'undaki tek amacı bu hayati önemdeki düzeltmeyi yapmaktır. "Aslında her çağ, yalnızca bir sonraki çağın hayalini kurmaz, tersine rüyasında kendini uykudan uyandırmaya çalışır."⁵³

Adorno'nun okumasını analitik terimlere dökelim. Çözümleme pratiği için hastanın rüyaları ya da dil sürçmelerini kaydetmek yeterli değilse ve nevrotik bir yapıyı dönüştürebilmek için onları semptom olarak yorumlamak gerekiyorsa, W. Benjamin'in hakikaten bu uyanıklık çağrısına gereksinimi olduğu söylenebilir mi?

Diyalektik inşa işleminin –diyalektik imge böyle bir inşa işleminin ürünüdür– analiz pratiği gibi işlediği ve on doku-zuncu yüzyılın simgelerinin harabe hali dolayısıyla kolaylaşmış da olan yorumlama yerine geçtiği doğru değil midir? Bu simgeler artık kendilerini yekparelikleri ya da sahte-kesinlikleri içinde sunmamaktadır; varlıklarını artık yalnızca yorumlama oyununa izin veren fragmanlar olarak, ancak birer kalıntı halinde sürdürmektedir. W. Benjamin, "kökenlere ilişkin imgeler"i pasif durumda kaydetmek ya da misafirperverlikle kabul etmekten ziyade, bu imgelerin gerçekliğin içinde yokoluşunun da yardımıyla, rüya unsurlarını içerdikleri mitik deh-

53- W. Benjamin, L'Exposé de 1935, a.g.y., s. 46.

şetten ayrıştırmaya ve böylece pasajlar labirentindeki bitmek bilmez yolculuğunun hedefini uykudan çıkış, uyanış olarak belirlemeye çalışmamış mıdır? “Uyanış için rüya unsurlarının kullanılması diyalektik düşüncenin tipik örneğidir. Diyalektik düşünce bundan dolayı tarihsel uyanışın organıdır.”⁵⁴

Ayrıca, Michelet’in “düzeltilmiş” cümlesinin son kısmı, “Her çağ [...] rüyasında uykudan uyanmaya çalışır”, bir biçimde ütopya için hayati önemde olan, Sunum’un beşinci bölümündeki sorunlu bir pasajı, “Baudelaire ya da Paris’in sokakları”nı yorumlama yolunu açmaz mı? Ütopyayla ilgili ikinci hipotez, ampirik bir betimlemeden –birbirine eklemlenmiş iki katman– felsefi bir anlama, muğlaklığa geçirilerek, yeni bir tarzda aydınlatılmıyor mu? Sonuçta tarihöncesinin sınıfsız toplumu konusunda, şu gerçekçiliğe meyilli, rahatlatıcı iki katman versiyonu terk edilir, ütopya artık büyülenme ve büyüden çıkma arasına sıkışmış haliyle düşünülür. Eski ile Yeni’nin içiçeliği bakımından, ütopya, modern kapitalizme özgü muğlaklığın ifadelerinden biri olur: “...bu çağın üretimlerine ve toplumsal ilişkilerine özgü olan muğlaklık.”⁵⁵ Böylelikle ütopya, bu muğlaklık ile, meta fetişizminin ve pasajların –arzuların tetikte beklediği yer, “hiçlikle suç ortaklığı”nın mekânı olan, hem şatafat hem de sefalet anlamına gelen pasajların– muğlaklığıyla yeniden birleşir. Ütopyanın fazladan eklenmiş veya tamamlayıcı sayılamayacak ikili bir anlamı vardır: Yeni’ye doğru hareket ile Eski’den –tarihöncesinin sınıfsız toplumundan– bu tarafa doğru gelme hareketi arasındaki gerilim. İkiye katlanmış bir gerilimdir bu, zira şu çok eski simge, altın çağ ya da Cocagne ülkesi, bir yanıyla Arkadya’yı, diğer yanıyla cehennemi içerir. Tamamlayıcılık yerine gerilim fikri-

54- A.g.y., s. 46.

55- W. Benjamin, L’Exposé de 1935, a.g.y., s. 43.

nin vurgulanması, ütopyanın diyalektik ile kurabileceği ilişkiyi aydınlatır. Nitekim, W. Benjamin'in dediği gibi, "muğlaklığın diyalektiğın eğretilmeli ifadesi olduğu, duraklamadaki diyalektiğın yasası olduğu"⁵⁶ düşünölemez mi?

Diyalektiğın gözle görölür biçimde açığa vurulmuş hali, ifadesi olan muğlaklık, yeni bir diyalektik figürüne, klasik olarak diyalektik fikriyle bağdaştırdığımızdan daha karmaşık bir diyalektiğe giriş sağlayabilir: duraklamadaki diyalektik. Hakikaten de diyalektik yalnızca iç çelişkilerin açınması, dolayısıyla hareket değildir; hareketsizlik, duraklama da olabilir. Diyalektik imgenin doğum yerlerinden biri, tanımlarından biri budur. "Düşünce gerilimlerle dopdolu bir takımyıldızda hareketsizleştiiği zaman diyalektik imge belirir."⁵⁷ Öyleyse diyalektik imgeyi, yani diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en güçlü olduğu yeri kurma görevi diyalektikçiye düşer. Gerilimlerle dopdolu bir takımyıldızın kurulması, içe dalmış halde askıda kalma değildir; pratik duraklamadır, dolayısıyla tarihten –tahakkümün continuum'undan– koparma, kısacası kurtarmadır. Bu muğlaklık, bu ikili anlam terse döner: Ütopyanın zaafına dair bir işaret, bir itiraf olarak değil, ütopya ile duraklamadaki diyalektik arasındaki kırılğan köprü olarak kendini gösterir.

"Bu duraklama ütopyadır," der W. Benjamin. Bundan anlamamız gereken şudur: Diyalektiğın bu duraklaması, kopuş, koparış olduğu ölçüde, kurtuluş olduğu ölçüde, Yeni'nin birdenbire belirmesi anlamında, hatta kökten bir başkalığın gelişti anlamında ütopyadır. Diyalektiğın hareketsizleşmesi adeta birdenbire gerçekçi düşüncenin ütopyaya vahametle atfettiği kaçışı, çıkışı, çıkış kategorisini serbest bırakır, ütopyanın ol-

56- A.g.y., s. 43.

57- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y. s. 494.

mayan-yeri bir anda bir başka yerin olanaklılığını yaratır. Ama tersine, ütopyanın duraklama olduğu da söylenebilir; bu da demektir ki, ütopya, genellikle sanıldığı gibi geleceğe (bir sonraki çağa) doğru bir yansıtma anlamına gelmez, bir duraklamada kendini kurar, bir hareketsizlikte biçimlenir: Kurtarma buyruğunun ve siyasal seçimin burada ve şimdi belirişine göre, gerilimlerin inşa edildiği, çelişkilerin çözülmekten ziyade patladığı andır. W. Benjamin'in savının verimliliğini değerlendirmek için William Morris'in liberter ütopyasını düşünelim: Hiçbir yerden Haberler (News from Nowhere), ki altbaşlığı tam olarak Bir Dinlenme/Duraklama Çağı'dır. Bu duraklama anı, şeyleştirme olmayan bu unutuş, ütopyanın serpilmesini mümkün kılar –başka deyişle ütopya ancak tarihsel continuum'un duraklaması, askıya alınması olduğu ölçüde kurulabilir– ve ancak daha sonra yabancıнын ziyaretinin tesiriyle, özgürleşmiş bile olsa toplumu tehdit eden uyuşukluğa karşı unutuş ile yeniden belleğe getirmenin diyalektiği yeni bir uyanıklığa götürmek üzere harekete geçer. W. Benjamin'in "diyalektik imge bir rüya imgesidir"⁵⁸ savsözü ütopya ile duraklama arasındaki bu nitelik değiş tokuşundan kaynaklanır. Yine de kışkırtmanın sınırındaki bu savsöz şaşırtıcıdır. Diyalektik imge ile rüya imgesi özdeşleştirilebilir mi? Biri başka bir süreç olmadan diğerine indirgenebilir mi? Öyleyse Adorno'nun terimlerini kullanırsak, diyalektik imgeyi rüya kılığında bilince aktararak W. Benjamin'in hazin bir kafa karışıklığına vardığı doğru mudur? "Pasajlar Kitabı"nın bir yorumcusu, iki tür imge arasında ayırım yapmaya özen gösterir. "Bir rüya imgesi henüz diyalektik bir imge değildir ve arzu henüz bilgi değildir."⁵⁹ Ne demektir bu? Gerçekten bir özdeşleştirme, hatta birbirine karıştırma mı

58- W. Benjamin, L'Exposé de 1935, a.g.y., s. 43.

59- S. Buck-Morris, The Dialectics of Seeing, a.g.y., s. 114.

söz konusudur? Yoksa, daha ziyade, W. Benjamin'in, kolektif olanın rüyalarının muğlaklığından hareket ederek, ama dikkatini durağan diyalektik ile ütopya arasında açığa çıkan ilişkiye yönelterek, ister simgesel olsun ister düşsel, diyalektik imgenin de, yalnızca toprağını ve dayanağını orada bulduğu için bile olsa, on dokuzuncu yüzyılın dışavurum tarzı içinde yer aldığını kabul etmesi değil midir bu? Nasıl ki analitik yorum, yorumlamanın gerektirdiği mesafeyi koyarak kendini ayırsa da, gerçekliğini göz ardı edemediği düşsel boyuta aitse, diyalektik imge de belli bir noktaya kadar rüya âlemine aittir – diyalektik de olsa hâlâ imgedir.

Bu noktayı belirlemek, bu önermeyi tüm genişliğiyle kabul etmek için, diyalektik imge ile rüya imgesinin karşılaşmasının uyguladığı etkiyi ölçmek, ütopyanın oluşturduğu duraklama sarsıntısında diyalektik imgenin rüya imgesini hangi yöne çektiğini fark etmek gerekir. Diyalektik imge, şimşek ışığında düşünüldüğünde, rüya sahasını birdenbire polarize eden, rüya göreni uykudan koparıp uyanışa doğru fırlatan enerjidir; ya da, yakın uyanışa ilişkin olarak W. Benjamin'in "Pasajlar Kitabı"ndaki bir formülünü kullanırsak, rüya imgesi olarak diyalektik imge "Rüyanın Troya'sında Greklerin tahta atıdır."⁶⁰ "Öyleyse diyalektik imge bir rüya imgesidir" önermesi tüm anlamını yalnızca 1935 Sunum'unu sonuca vardırان şu formülle yaklaştırıldığında kazanır: "Uyanışta rüya unsurlarının kullanılması diyalektik düşüncenin karakteristiğidir."⁶¹ Uyanış anı, adeta, rüyadaki imgelerin muğlaklığını çözerken ya da daha ziyade havaya uçururken, aynı zamanda onlara musallat olan mitik-arkaik kısmı eritir, böylece ütopyayı da durmaksızın ona zarar vermiş olan büyülenmeden koparır.

60- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 409.

61- W. Benjamin, *L'Exposé de 1935*, a.g.y., s. 46.

Ütopyayı tehdit eden mit kısmını atarak kendi içinde diyalektik imgeyi serbest bırakır. Rüyanın olduğu yerde diyalektik imge vardır. Ama aksi durumda, diyalektik imge rüyadan tasarruf edemez.

Michelet'nin meşhur cümlesini diyalektikleştiren eleştirel bir çalışma sayılacak bu yolculuğun sonunda, W. Benjamin'i hâlâ diyalektiğin berisinde kalmakla, zaman zaman Jung'a ve Klages'e yakın olmakla, altın çağın cehennem tarafını karanlıkta bırakarak ona dair cennetimsi bir imge sunmuş olmakla suçlayabilir miyiz? "Kolektif olanın rüyalarının yoğunlaşmış hali" dediği ütopyayı muğlaklık olarak düşünmeye davet etme çabasını görmezden gelebilir miyiz?

Dahası, 1935 Sunum'unun müsveddelerine bakıldığında, W. Benjamin'in altın çağ ile cehennem arasındaki ilişkiden kesinlikle bihaber olmadığı açıkça ortaya çıkıyor. 7 no.lu planda şunu yazar: "Diyalektik şemalar. Cehennem, altın çağ... Felaket olarak altın çağ."⁶² Dolayısıyla Adorno'nun eleştirisi, W. Benjamin'in gerçekleştirdiği eleştirel çalışmanın bir noktasına kadar kör kalır ve en fazla bir anımsatma olarak değerlidir: Bir hatayı düzeltmekten ya da bir yanılsamayı ortadan kaldırmaktan çok, örtük olanı belirttik kılar. Zaten W. Benjamin de, konumunda direndiğini ve eleştirmeninin kavrayışsızlığından şaşkınlık duyduğunu belirtmek için hemfikir olduğunu söylediği dolaylı yanıtında –çünkü bu Adorno'nun karısına yazılmış bir mektuptur– bunu böyle anlar. Gretel Adorno'ya 16 Ağustos 1935 tarihli mektubunda şunları yazar: "...Sizinle hemfikir olduğum pek çok konuyu bir kenara bırakıyorum. (W'nin "altın çağ" üzerine düşünceleri konusunda olduğum kadar hemfikir olduğum nadirdir".⁶³)

62- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y. s. 892.

63- W. Benjamin, Correspondance 1929-1940, a.g.y., c. II, s. 185.

W. Benjamin'in Adorno'nun altın çağ ile cehennem arasındaki ilişkiye dair uyarısına kolaylıkla onay vermesi, bu anımsatmaya hiç mi hiç gereksinimi olmamasındandır. Dolayısıyla Adorno'nun eleştirilerine teslim olmaktan uzaktır. Rüya ile uyanış arasındaki diyalektik ilişkiyi algılayamadığı için onu Jung'la ya da Klages'le karıştırmaya yönelen, duraklama ile ütopya arasındaki ilişkiyi gözden kaçırmış olduğu için Michelet'nin cümlesinde yapılan değişikliği görmeyen diyalektikçinin –şayet diyalektikçi diye bir şey gerçekten varsa– tarafsızlığını vurgulamak için, mektubun alıcısını tanık yapmaz mı? W. Benjamin kendisi için canalcı nitelikte olan ve bütün projenin tam kalbinde yer alan bir sorunsalı hatırlatarak, projenin kuruluşunun tamamlanmamış olduğunu itiraf ederek bile olsa, şunu yazar: "...Benin için W. ile birlikte diyalektik imgeyi 'takımyıldız' olarak belirlemek ne kadar yerindeyse, işaret ettiğim bazı unsurların da bu takımyıldızdan o kadar koparılamaz olduğunu düşünüyorum: düşsel figürler. Diyalektik imge rüyayı kopyalamaz: Asla bunu ileri sürmek değildi niyetim. Ama bana öyle geliyor ki, diyalaketik imge uyanıklık kertelerini, fişkırmaya yerlerini içinde taşır ve tıpkı gökteki bir takımyıldızın ışıklı noktalardan yararlanarak yaptığı gibi kendi figürünü ancak bu yerlerden yararlanarak üretir. Dolayısıyla burada da yeni bir yay germek ve yeni bir diyalektiğe hâkim olmak gerekiyor: imge ile uyanıklık arasındaki diyalektik."⁶⁴

Böylelikle W. Benjamin yanıtında zincirin iki ucunu (imge ve uyanıklık) tutarak –şayet bunu yay germe metaforuna tercih edeceksek– kendi kavradığı biçimiyle rüya gözcüsü konumunu olabilecek en iyi biçimde tanımlar. İmge uyanıklık olanağını ortadan kaldırmaz, uyanıklık da imgenin varlığını hiçe indirgemez.

64- W. Benjamin, Correspondance, 1929-1940, a.g.y., t. II, s. 186.

Adorno'nun tersine W. Benjamin düşsel imgelere belli bir nesnellik tanır. Diyalektik imgeyle karıştırılmaması gereken düşsel figürler devredilemez, yabancılaştırılmaz. Ne varlıkları inkâr edilerek –örneğin, ideolojiye indirgeyerek– baştan savılabilirler, ne de başka figürlerle değıştokuş edilebilirler. “Pasajlar Kitabı”nda W. Benjamin birçok kez kolektif olanın rüya biçimlerinin varlığını öne sürer. Rüya Şehirleri ve Rüya Evleri, Gelecek Rüyalari başlıklı K bölümünde, daha önce gördüğümüz gibi, rüyadaki kolektifin ve biçimlerinin önemini belirttikten sonra, şunu ekler: “Kolektif olan her şeyden önce kendi yaşam koşullarını dışavurur. Bunlar ifadelerini rüyada, yorumlarını uyanışta bulurlar.”⁶⁵ Yine Deneyim ve Yoksulluk'ta: “[İnsanlar] doymuş ve yorgun düşmüşlerdir... yorgunluktan sonra uyku gelir ve rüyanın uyanıklıktaki hüznü ve cesaret kırılmasını telafi ederek uyanırken gerçekleştirmeye gücünün yetmediğı son derece basit ama son derece görkemli varoluşun dileğini yerine getirmesi nadir değildir.”⁶⁶ Öyleyse W. Benjamin, kolektif bir simgesel uzamın varlığını ileri sürerek, muğlaklıklarına rağmen bu biçimlerin varlığı ve tutarlılığının altını çizer. İlk önermesi de buradan gelir: Düşsel figürler devredilemez, yabancılaştırılmaz.

Ama, ikinci aşamada, bu figürlerin varlığının kabul edilmesi ne onların sahnenin tümünü kapladıkları anlamına gelir, ne de düşsel figürlerin diyalektik imgeyle karıştırılması sonucunu doğurur. Oysa görünen o ki Adorno, W. Benjamin'i “diyalektik imgeyi rüya kılığında bilince aktarmak”la itham ederken böyle olduğunu sanır. Diyalektik imgenin oluşturduğu takım-yıldızda –yapılanmış fenomenler grubu– “uyanışın fışkırtma yerleri” kadar düşsel imgeler de görmezden gelinemez. Şema-

65- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 410.

66- W. Benjamin, Expérience et Pauvreté, çev.: J. Lacoste, a.g.y., s. 7

tik bir biçimde düşsel figür + uyanıklık = diyalektik imge diye formüle edersek, W. Benjamin'in üstüne basa basa "Diyalektik imge rüyayı kopya etmez: Asla bunu ileri sürmek değildi niyetim" derken zar zor hâkim olduğu öfkesi anlaşılabilir. 1935 Sunum'unda "Öyleyse ...diyalektik imge bir rüya imgesidir" diye yazmıştır, doğru; ama bu –belki de aceleci– ifade, yalnızca imge ile uyanıklığı bir arada tutan yayın bütünlüğü içinde anlamlıdır, söz konusu uğraklarından birinde analitik olarak donakalmış ya da kendi üzerine kapanmış olarak değildir. Cümlelerin diyalektik ve uyanıklık yönünü gösteren ilk kısmı –"bu duraklama ütopyadır" ve Michelet'nin cümlesinde yapılan değişiklik– rüyanın bir huzur ya da dinginlik limanı olmak şöyle dursun, daha ziyade çatışmalı, husumet barındıran bir yer olarak, rüyanın içinde kendini uykudan uyandırmak isteyen rüya gören kolektif olarak düşünülebileceğinin altının çizilmesi– göz önüne alındığında anlamlıdır ancak. "Uyanışın ilk sesleri uykuyu derinleştirir"⁶⁷ diye gözlemler W. Benjamin. Öyleyse diyalektik imge uyanıklığın etkilediği, uyanış mücadelesinin kat ettiği, içten içe işlediği bir rüya imgesidir.

İşte W. Benjamin'in açtığı ve Adorno'nun görünürde algılamadığı dar yol budur: Rüya imgesi ne olumsuzlanır, ne olduğu gibi kabul edilir, ne de kayda geçirilir; bunun yerine diyalektik imgenin belirmesi göz önünde tutularak, uyanış göz önünde tutularak kurulur-yorumlanır.

Adorno'nun arkaik olanın modern olana sızdığı figürün altın çağdan ziyade felaket olacağı yönündeki itirazı da kaale alınmaya değer. Elbette, Adorno'nun izinden gidersek, W. Benjamin Eski ile Yeni'nin ilişkisini sınıfsız topluma gönderme ilişkisi olarak kurmakta hatalıdır. Şunu da kabul edelim ki, arkaik olanın felaket olarak nüfuzu paradoksal altın çağ viz-

67- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y. s. 408.

yonundan –Arkadya ya da cehennem–, hatta Adorno'ya göre felaket fikrinin yalnızca cehenneme eşdeğer olmayan özgül bir tutarlılığı olduğu ölçüde, salt cehennem hipotezinden bile daha ileri gider, daha derine dokunur. Cehennem felaketin bir figürü olabiliyorsa, felaket cehenneme indirgenemez. Adorno, amaçları arasında özgürleşme pratiği üzerinde felaket etkileri olmuş olan kuramdaki kör noktaları belirlemek de bulunan Negatif Diyalektik'te, kuramda ekonominin tahakkümden öncelikli olmasına şiddetle karşı çıkar – ona göre belli bir Marksist dinginciliğin kökeni budur. Nitekim, tahakküm ekonomiden başka hiçbir şeyden türemiyorsa, ekonominin dönüştürülmesi, ilga edilmesi otomatik ve zorunlu olarak tahakkümün sona ermesi sonucunu beraberinde getirmelidir: "Ekonomiye tanınan öncelik, mutlu sonun ekonomiye içkin olduğunu tarihsel olarak ve kesin biçimde temellendirmelidir."⁶⁸ Ayrıca, Marx ve Engels'in kuramında altın çağın topos'unun mevcudiyetine dikkat çekerek Adorno şu sonuca varır: "Onların devrim imago'su ilkel dünyanınkini şekillendirmiştir."⁶⁹ Devrimin başarısızlığından –yirminci yüzyılda tahakkümün devam etmesinden– uyarı işaretini almış olan Adorno, Marksist kurama antagonizmanın zorunsuzluğu hipoteziyle, ya da ta en başından beri ekonomi dışında irrasyonel bir felaketin yaşandığı hipoteziyle karşı çıkar – bu anlamda La Boétie'nin tasarladığı ve Pierre Clastres'in ondan aldığı "aksilik" fikrine yakındır. Tahakkümün daimiliğini öne sürmek için değil, evrensel tarih fikrine darbe indirmek, ekonomik zorunluluğa haiz tarihsel bütünlük fikrini sarsmak için. "Vahşi insanlıktan medeni insanlığa giden bir evrensel tarih yoktur, ama isyandan atom bombasına giden bir evrensel tarih muhtemelen vardır," der

68- T.W. Adorno, *Dialectique Négative*, Paris, Payot, 1978, s. 251.

69- A.g.y., s. 252.

Adorno.⁷⁰ Tarihi tedirginlik içinde düşünmeye, dahası, tarih düşüncesine hem tarihi metafizik bir dingincilikten uzakta yorumlamak hem de ütopya ve başkalık için mücadele eden güçlere topyekûn tehlikeye direnme görevi vermek için felaket fikrini sokmaya davet eder. Bir yandan Adorno şunu önerir: "Dünyanın Tini'nin tanımı, ki tanımlanmaya layık bir nesnedir, daimi felaket olmalıdır"; diğer yandan şu hükme varır: "Bugün, Başkası'nın başarısızlığa uğramış olanaklılığı her şeye rağmen felaketi önleme olanağında yoğunlaşmış bulunmaktadır."⁷¹ Adorno'nun itirazının kaale alınmasını gerektiren bir neden, müdahalesinin belki de W. Benjamin'i ütopyanın izahında iki katman hipotezini bırakmaya ve paradoksal bir altın çağ vizyonundan felaket fikrine geçmek değil de ikisi arasında eşdeğerlik kabul etmek şeklinde bir yerdeğiştirme işlemi gerçekleştirmeye itmiş olmasıdır. Bu eşdeğerlik –felaket olarak altın çağ– Adorno'nun daha 1932'de Tarih-Doğa Fikri denemesinde geliştirdiği tezlere yabancı değil gibi.⁷²

Ne olursa olsun, Adorno'nun 2 Ağustos 1935 mektubunda dile getirdiği eleştirinin etkisi ne olmuştur? 1939 Sunum'una döndüğümüzde ütopya ile ilişkinin ortadan kaybolduğunu söyleyebilir miyiz? Kendisinden de acımasız bir rüya gözcüsü karşısında, W. Benjamin'in ütopyaı olduğu gibi mitin yanına yolladığı söylenebilir mi? Yoksa Adorno'nun altın çağla ilgili uyarısını –hem Arkadya hem cehennem– açıkça kabul ederek ona bir yer vermeye devam etmekte midir? Yoksa, Adorno'nun (ama yalnızca onun değil) formüle ettiği felaket hipotezini benimseyerek, W. Benjamin'in ütopyanın yerini değiştirmeye,

70- T. W. Adorno, a.g.y., s. 250.

71- A.g.y., s. 250 ve s. 252.

72- T. W. Adorno, *L'idée de l'histoire-nature* (15-7-1932), çev.: ve sunan Philippe Despois, *L'homme et la société*, no. 75-76, Ocak-Temmuz 1985, s. 101-116.

yani ütopyanın hem egemen düşünce biçimlerinden hem de mitten uzak olmasından –Fourier’ye göre mutlak uzaklık– yararlanarak, felakete karşı ütopyaya başvurduğu düşünülebilir mi? Artık ütopya yalnızca düşsel imgeler çerçevesinde, aynı zamanda uyanışa iten enerji çerçevesinde düşünülecektir.

W. Benjamin vis utopica ile ilişki kurmaya davet eder: Modern özgürleşme, yani tahakküm continuum’unu pekiştiren özgürleşme diyalektiği terse çevrilerek, ütopyanın tarihte aniden belirebilmesi ve gedikler açabilmesi için, vis utopica’yı ütopyanın olmayan-yerine doğru yönlendirir. Kısacası, felakete karşı ütopyayı düşünmek için, W. Benjamin’in “Pasajlar Kitabı”nda uğrunda onca emek harcadığı Kopernik devriminde faal bir taraf olarak saymak gerekir ütopyayı.

III. 1939 Sunum’u

1939 Sunum’unun doğrultu değişikliğini açıklamak için W. Benjamin’in Michelet’den Blanqui’ye geçiş gerçekleştirdiği söylenebilir: ama ilerlemeci cumhuriyetçilikten radikal komünizme değil, daha ziyade ilerlemeden söz eden bir tarih kavrayışından (Michelet) felaketin gölgesinde duran ya da enerjisini ve kahramanlığını felaket hipotezinden alan bir tarih kavrayışına (Blanqui) geçiş.

Bu değişikliğin sonuçları doğrudan duyumsanabilir: “Fourier ya da Pasajlar” bölümü Adorno’nun karşı görüşüne rağmen yerinde kalmış, ama 1935 Sunum’unun genel bir ütopya yorumu değerindeki önemli paragrafı gitmiştir. Adeta tartışmalı konunun yeri silinmiştir, ama Fourier sayesinde, Fourier adına, ütopyayı terk etmeksizin. Bu şaşırtıcı değildir, zira 1936’nın temel bir metni (Mekanik Olarak Yeniden Üretildiği

Çağda Sanat Yapıtı'nın Fransızca versiyonunun 1. notu) W. Benjamin'in ütopyaya ilgisinin sürekliliğine tanıktır, aynı zamanda birinci ve ikinci teknik arasındaki karşıtlıktan hareketle ütopya yorumunu yenileme girişimini göz ucuyla görmemize de izin verir.⁷³

Birinci tekniğin kökeni toplumsal törende, yani grup içinde ve hizmetinde topluluğu doğanın karşısına dikmeyi hedefleyen büyü pratiklerindedir. "Birinci teknik bireyin özerk deneyimini dışlıyordu. Doğaya ilişkin tüm büyüsel deneyim kolektifti."⁷⁴ Fark öncelikle yatırımdadır: Birinci teknik insanı mümkün olan en son noktaya kadar –insanın kurban edilmesi– bağlar. "İlk ve son olarak" birinci tekniğin sloganıdır. Bundan anlamamız gereken, birinci tekniğin biricik olanın üretilme süreci olduğudur. Birinci teknik doğaya hâkimiyet ve tahakküm projesinden oluşur. İkinci teknik ise bunun yerine doğayla araya mesafe koyar ve doğum yeri oyundur. "İkinci tekniğin kökeni, bilinçsiz bir kurnazlığın kılavuzluğunda insanın ilk kez doğayla arasına mesafe koyduğu anda aranmalıdır. Başka deyişle, ikinci teknik oyunda doğmuştur."⁷⁵ Doğayla mesafe oyun sayesinde doğayla başka bir ilişki doğurur; ikinci teknik doğayı köleleştirmek yerine "doğa ile insanlığın uyumu"nu⁷⁶ hedef alır. Daha sonra eğilimde fark görülür: İkinci teknik insanı olabilecek en az biçimde bağlar, ikinci tekniğin kendine özgü eylemi uzaktan yönetilen pilotsuz uçaktır. Sloganı: "Bir kere hiçbir şeydir". Böylece dene-

73- Burada iki teknik arasındaki bu karşıtlığa dikkati çeken ve bunun sanat yapıtı ve özellikle sinema açısından sonuçlarını ortaya çıkarmayı bilen çalışmasından dolayı Bruno Tackels'e borçluyum. *Histoire d'aura*, Benjamin, Brecht, Adorno, Heidegger. Strazburg Üniversitesi, felsefe doktora tezi, 1994. III. Bölüm: "Benjamin ve İki Teknik", s. 39-101.

74- Walter Benjamin, *Ecrits Français*, a.g.y., s. 182.

75- A.g.y., s. 148.

76- A.g.y., s. 149

yin tekrarlanmasına değer verir, deneyimlerini durmaksızın çeşitlendirerek yinelemeyi amaçlar, çoklu olanı seçer.⁷⁷ Nihayet ikinci teknik, doğayı grup lehine köleleştirmekten uzaktır, bireyi kurtarır. "Bireysel deneyimin ilk biçiminin taslağı oyunda çizilir."⁷⁸ W. Benjamin, tarihi birinci teknikten ikinci tekniğe doğru ahenkli bir evrim olarak tasarlamak şöyle dursun, evrensel tarihi –biri oyunu ve oyunla beraber gelen şeyi, yani özerk bireyin ortaya çıkışını boğmaya çalışan– iki teknik arasındaki mücadelenin, daimi rekabetin sahnesi olarak kavrar. Dolayısıyla, bu bakış açısından, doğanın köleleştirilmesi ve bireyin kapatılması projesiyle boylu boyunca kat edilmiş olan modernlik, birinci tekniğin ikinci teknik üzerindeki direngen etkisi olarak tanımlanabilir. Bu çatışmalı modernliğin bağrında devrimler insanlığın ekonomik-sosyal yapısını ikinci tekniğin serbest bıraktığı üretici güçlere uyarlama girişimleri olarak incelenebilir. Buna göre modern devrimlerin görevi bu uyarlama sürecini hızlandırmak olacaktır.

İşte bu noktada Mekanik Olarak Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı'nın Fransızca versiyonunun 1 numaralı notunda ütopya dair modern devrimle ilişkili yeni bir yorum taslağı belirir. İkinci tekniğin üretici güçlerine uyarlanması olarak devrim, bir tür sinir sistemi olacaktır: Yani insanlığı kitlenin şekilsiz ve heteronom halinden kopararak ona yeni organlar vermek suretiyle (organisizmden eser olmaksızın), insanlık için yeni bir kolektif beden oluşturma eğiliminde olacaktır. Öyleyse insanlık için devrim ikinci teknikten kendine bir organ yapmak demektir. "Devrimler kolektif unsurun asabiyesi

77- "İkinci teknik çoklu olanın (yeniden) üretimi tekniklerinin bütünüdür, ilki ise biricik olanın üretimi sürecidir. "Bir kere hiçbir şeydir" sloganıyla kendini ilkinden ayırır ve aynının sonsuz yeniden üretimi olan oyun formlarına büyüyen bir yer verir." B. Tackels, a.g.y., s. 52.

78- W. Benjamin, *Ecrits Français*, a.g.y., s. 182.

olacaktır, ya da daha tam olarak, organlarını ilk kez ikinci tek-nikte bulan kolektivitenin asabiye girişimleri”.⁷⁹ Böylelikle, ikinci tekniğin özüne uygun biçimde, bir başka doğayla ilişki projesi doğar: Doğa bir malzeme, terbiye edilecek bir dışsallık olarak görülmez, birlikte “uyumlu oyun” kurulabilecek bir güçler kümesi olarak ortaya çıkar. W. Benjamin’in bu notun-da yoğun biçimde bulunan Fourier’nin terimleriyle söylersek, ikinci teknik insanlığa uygarlığın altüst edici gelişimi (eko-nomik krizler, savaşlar, vb) yerine uyumlu bir gelişim koyma olanağı veren şeydir.

Bu sinir sisteminin edinilmesi, bedene yeniden sahip çıkıl-ması, çocuğun öğrenme süreciyle karşılaştırmalı olarak dü-şünülür. “Çocuksu jestin yaratıcı asabiyesi”⁸⁰ -elle kavramayı öğrenmek- kavrayacak nesnenin ya da nesneyi kavramak için aşılması gereken mesafenin tam ve gerçeğe uygun bir biçimde değerlendirilmesi anlamına gelmez. Kavrama edimi, öğrenil-me süreci içinde, hatta bizzat kendi yapısı içinde, elle tutma olanaklarını aşan bir şey gibidir. Aynı şekilde, tarihsel asabiye, keşfettiği özgürlük deneyimi içinde, olanaklının sınırlarını al-tüst eder. “Ve kavramayı öğrenen bir çocuk elini nasıl uzana-bileceği bir topa uzanır gibi aya doğru uzatırsa, insanlık da, asabiye girişimlerinde, erişilebilir amaçların yanı sıra başlan-gıçta yalnızca ütopyik olan başka amaçlar da tasarlar.”⁸¹ Dev-rim-asabiye ütopyanın doğum yeridir. İnsanlığın bu yaratıcı sinir sisteminde ütopya aşırı öncelemedir, ya da daha doğrusu fazladan önceleme. İkinci tekniğin özelliği bu eğilimi ancak pekiştirir: Bireyi ve özerk deneyim yetisini özgürleştirir, böy-

79- W. Benjamin, *Ecrits français*’de 1 no.lu not, J. - M. Monnoyer, a.g.y., s. 149.

80- W. Benjamin, aktaran B. Tackels, a.g.y., s. 57.

81- W. Benjamin, “Mekanik Olarak Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı”, 1 no.lu not, *Ecrits Français* içinde, a.g.y., s. 149.

lece bireyi "yeni bir oyun alanı"na yerleştirir, onun gözünde olanaklı olanın alanını altüst eder, olanaklı ile olanaksız arasındaki sınırı karıştırır. Birey birinci tekniğin kendi üzerinde uyguladığı köleleştirmeyi ölçtüğü zaman bu yeni özgürlüğe "önünü arkasını düşünmeden" atılır ve tıpkı çocuk gibi bu yaratıcı sinir sisteminin sınırlarını belirleyemez. "Tam da bu teknik insanı kendine zulmeden angaryalardan daha çok özgür kılmayı hedeflediği içindir ki, birey bir anda eylem alanının ölçüsüz biçimde genişlediğini görür. Bu sahada henüz yönünü bulmayı bilmez. Ama daha şimdiden isteklerini ortaya koyar... Kısacası, birinci tekniğin bertaraf edilmesiyle özgürleşmiş münferit birey, haklarını talep eder."⁸² İkinci tekniğin keşfettiği yeni oyun alanında bireyin -W. Benjamin'in aşk ve ölüm olarak saptadığı- hayati güçleri, birinci tekniğin yıkıcı etkisinden kurtulmuş olarak, "kendilerini yeni bir hayatıyetle ortaya koyma"⁸³ arzusu içindedir.

İşte ütopyada algılayabilmemiz gereken talep, Fourier'nin eserini okumak için gerekli anahtar, budur. Ütopyaya ve ütopya ile devrim-sinir sistemi arasındaki ilişkilere dair bu olağandışı nota sonuç olarak W. Benjamin şunu yazar: "Fourier'nin eseri bu talebin en önemli tarihsel belgelerinden biridir."⁸⁴ Saint-Simon'un öğretisinin, yerkürenin barışçılaştırılması projesine rağmen, birinci teknik ve onun doğayı köleleştirme sloganlarına eğilimli olduğu, Fourier'nin ütopyasının ise kararlılıkla ikinci tekniğe ve onun özgürleştirici sinir sistemine dönük olduğunu söylemek, herhalde W. Benjamin'in düşüncesine ihanet etmek olmayacaktır.

Öyleyse 1939 Sunum'unun tek başına ele alınmış biçimiyle

82- A.g.y., s. 149.

83- A.g.y., s. 149.

84- A.g.y., s. 149.

Fourier'nin ütopyasına odaklanmasında şaşılacak bir şey yoktur. Bu çözümlemenin başında –belki ironik bir biçimde– Marx ve Engels'in Kutsal Aile'sinden alınmış bir epigrafın bulunması kayda değer: Epigraftan çıkan fikir, kitle çıkarının kamu sahnesindeki ilk ortaya çıkışı ile bu kitle çıkarının sınırlarının düşüncede aşılmasının kol kola gittiğidir. Yalnız şunu anlayalım ki, söz konusu olan şey, ütopyayı tarihdışı, cennete özgü bir geçmiş çerçevesine yerleştirmek değil –Cocagne ülkesi göndermesi artık yoktur–, Marx ve Engel'sin 18 Brumaire'deki sözlerini alırsak, ütopyayı “yerine getirilmesi gereken görevi imgelemede abartan” ya da “mücadeleleri büyüten” “zorunlu yanılsamalar” çerçevesine sokmaktır. Böylelikle ütopya, herhangi bir batını geleneğe gönderme yapmak bir yana, üretici imgeleme yerleştirilir yeniden. W. Benjamin'in kendisine en son metni olan Tarih Kavramı Üzerine'ye kadar eşlik edecek olan cömert Fourier okuması işte buradan gelir.

W. Benjamin, ikinci teknik ile ilişkiden söz etmeden, Fourier'nin ütopyasının tarihsel kaynağının makinelerin ortaya çıkışında bulunduğu yorumunu yapar; bundan dolayı onu –herhangi bir eleştirel yananlam olmaksızın– bir tutkular düzeneği olarak yorumlar. Ama yine de Fourier'nin “mutlak mesafe”si saptanır, çünkü onun ütopyasında oyun ile uyum birbiriyle bağdaşır. “Fourierci uyum bu bileşik oyunun zorunlu ürünüdür.”⁸⁵ Dolayısıyla bu ütopya ahlâkın aşılmasını da öngörür. Mutluluk orada bir sonuç olarak düşünülür ve sorun artık bir erdem çağrısıyla insanlığa ahlâk dersi vermek ya da onu yeniden ahlâklı kılmak değildir; tutkuların kendilerini altüst edici bir serpilme içinde değil, uyumlu bir serpilme içinde ifade edebilmelerini sağlayacak düzenlemeler ve bileşimler bulmaktır. Tutku düzeneğinin böyle bir terse dö-

nüşü gerçekleşince, "Neron, Fenelon'dan daha yararlı bir toplum üyesi olacaktır".⁸⁶ W. Benjamin Marx'tan aldığı yetkiyle, Fourier'nin küçük burjuva vasatlığının ve güzel ruh çağrılarının çok ötesindeki "görkemli insan vizyonu" üzerinde durur. Nihayet insanın insan tarafından sömürülmesinin yansıması olan doğanın insan tarafından sömürülmesi projesiyle araya koyulan mesafe, Fourier'nin hesabına yazılmalıdır. Bu mesafe sayesinde Fourier teknik ile doğa arasında bir uzlaşma olanağına varmıştır. "Teknik Fourier'ye göre daha ziyade doğanın barutunu ateşleyen kıvılcımdır."⁸⁷ Bu düzeyde, açıkça adı anılmamış olmakla birlikte, iki teknik arasındaki karşıtlık teması yeniden su yüzüne çıkar. Teknik ile doğa arasındaki "uyumlu oyun"a öncelik vermek için birinci tekniğe özgü köleleştirme sloganını terk etmesinden ileri gelmez mi Fourier'nin gücü? W. Benjamin'in Fourier'nin sözleri uyarınca "phalanstère'in patlayıcılığı" üzerinde durması kayda değer.

Görüldüğü gibi, iki katman şeması Fourier bağlamında bile terk edilmiştir; artık tarihöncesinin sınıfsız toplumuna işaret eden bir altın çağın yeniden güncelleştirilmesi söz konusu değildir. Tersine, teknik ile doğa arasında bir başka ilişkinin olanaklılığı, 1936'nın 1 numaralı notunda zayıf da olsa bulunan bir yankı görmemizi sağlar. "Pasajlar Kitabı"ndaki notların okuması, özellikle "J. Baudelaire" başlığı altındakilerden biri, W. Benjamin'in gözünde Fourier'nin büyüklüğünün ne olduğunu hatırlatır: ikinci tekniğin ürünü olan yaratıcı sinir sistemi ile modern ütopya arasındaki ilişkiye bir çehre kazandırabilmiş düşünür olması. Gerçekten de, ütopyasını ikinci tekniğin açtığı "oyun alanı"na yerleştirerek, çocukluk ile ütopya arasındaki gizli kalmış ilişkiyi açığa çıkarma yü-

86- A.g.y., s. 49.

87- A.g.y., s. 50.

rekliliğini gösteren o değil miydi? İnsan emeğinin sömürüsü durduğunda, "emek insanın doğayı sömürmesi olma niteliğini kaybedecektir. Ve Fourier'ye göre 'uyumluların' 'tutkulu emeği'nin temelinde olan 'çocuksu oyun' modeline uyacaktır. Oyunu artık sömürülmeyen bir emeğin paradigması olarak sunmuş olmanın büyük onuru Fourier'nindir. Oyun ruhu içinde gerçekleşen böyle bir emek artık değer üretimini değil, doğanın iyileştirilmesini gözetir. Fourier'nin ütopyası doğa için de çocuk oyunlarında fiilen gerçekleşen bir model önerir. Bu her yerin bir 'ekonomi'ye (Wirtschaft) dönüşmüş olduğu bir yeryüzü imgesidir. Burada sözcük iki anlamda boy gösterir: Her yer insan tarafından işlenir, faydalı ve güzel kılınır. Ama her yer yoldaki han gibi herkese açıktır. Bu imge uyarınca ekilen bir toprak, 'eylemin rüyanın kızkardeşi olmadığı bir dünya'nın parçası olmaktan çıkacaktır. Eylemin rüyanın kızkardeşi olduğu bir yer olacaktır."⁸⁸

Bu durumda W. Benjamin'in "Fourier ya da pasajlar" biçimindeki bağıntıyı projenin bütününün mimarisini ve anlamını kurtarmak için G. Scholem'in deyişiyle bir "direnc noktası" yapmış olması ve Adorno'nun 1935 Sunumu'ndan bu başlığı çıkarması önerisine bilfiil direnmesi anlaşılabilir.

Ancak 1939 Sunum'unda ütopya ile altın çağ arasındaki bağın ortadan kaybolduğu söylenemez. 1935 Sunum'unda olduğu gibi, "Grandville" ya da evrensel sergiler bölümü Saint-Simon'un ütopyasının bir eleştirisini sunar: gezegen ölçeğinde endüstriyel bir ütopya, ama sınıf savaşını unutmuş ve dolayısıyla proletarya sorununa kör bir ütopya. Oysa bu eleştiri tamına büyülenme olarak altın çağ çerçevesinde gerçekleşir. 1935 Sunum'unda olduğu gibi, bu bölümün epigrafı, dönemin muhtemelen taşlamalı bir yapıtından alınmıştır. Louis-Bronze

ve Saint-Simoncu adlı bu parça Saint-Simon'a ve çömezlerine özgü altın çağ temasını ironik biçimde ele alır:

Evet, ulu Saint-Simon, Paris'ten Çin'e
Bütün dünya, senin öğretine uyduğunda,
Altın Çağ tüm şaşaasıyla yeniden doğacak,
Çaydan, çikolatadan ırmaklar akacak;
Ateşte kızarmış koyunlar ovalarda koşacak,
Şarapta pişmiş turnabalıkları Seine'de yüzecekler [...] ⁸⁹

Metanın mübadele değerini transfigüre eden ya da ideali-ze eden evrensel fuarlar, altın çağ hayaleti ile kolektif olanın arzuları arasında karmaşık bir oyunun oynandığı bir fantazmagori değilse nedir? Evrensel fuarlar, kitlenin dikkatini dağıtmak, kitleyi eğlendirmek ve bunu yaparken onu kompakt ve heteronom kılarak köleleştirmek için oynamazlar mı altın çağ arzusuyla? 1939 Sunum'unda –eğlence endüstrisi çerçevesinde, evrensel fuarlarda– altın çağın fantazmagorik izleri ile cehennem olarak modernlik, ya da İlk Notlar'da Benjamin'in bir ifadesini ödünç alırsak, "cehennemde geçirilen zaman olarak" modernlik arasındaki ilişki açıkça ortaya çıkar. Evrensel fuarların bağlaştığı olan Grandville'in sanatı, ütöpik unsurlar ile kinik unsurlar –Saint-Simon'un sahte ütopyası olan önümüzdeki altın çağın maskesini düşüren eğilimler– arasında kalmış değil midir? "[Evrensel fuarlar] böylelikle insanın kafasını dağıtmak için içine girdiği bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi çerçevesinde bireyin kendini kaptırdığı eğlencelerde daima kompakt bir kitle oluşturan bir unsur kalır. Bu kitle... tamamen tepkisel bir tavırla, lunaparklarda ve dönme dolaplarda eğlenir. Böylelikle hem siyasal hem de endüs-

89- W. Benjamin, L'Exposé de 1939, a.g.y., s. 50.

triyel propagandanın dikkate alması gereken bir köleleşmeye sürüklenir.”⁹⁰

Altın çağ imgesinin cehennem imgesinden hareketle perspektife yerleştirilmesini en iyi aydınlatan, W. Benjamin’in Michelet ile Blanqui arasında gerçekleştirdiği kasıtlı geçittir. Bu yer değiştirmenin ilk sonuçlarını anımsatalım: Michelet’in cümlesinin düzeltilmiş halinin bile kaldırılması, genel bir ütopya yorumu öneren paragrafın kalkması. Buna Blanqui’nin kazandığı yeni önemi de ekleyelim: 1939 Sunum’unda artık onun müstesna bir yeri vardır; Blanqui yeni projeyi tam olarak çerçeveler, zira girişte yer alır ve epigraftan son satıra kadar sonuç bölümünün tamamına işlemiştir. Michelet’in yerini Blanqui almıştır, ama 1872’de Fort du Taureau zindanında, Komün faciasının ertesinde L’Éternité par les astres [Yıldızlardan Ebediyete] adlı metni yazan daha gizli bir Blanqui.

İsimlerin, figürlerin değişmesi, Adorno’nun 2 Ağustos 1935 mektubundaki eleştirisinin etkili olduğunu göstermez mi? Adorno’nun eleştirisinin ya da uyarısının kabul edilmesini niçin Blanqui’nin ortaya çıkışıyla bağlantılandırmak gereksin? Bu sorgulamaya geri dönmek için bir –ve yalnızca bir– hipotez ortaya atalım: 1939 Sunum’unda Michelet ile Blanqui arasındaki geçiş, Adorno’nun eleştirileri ile Blanqui’yle karşılaşma arasında, uyarı (altın çağ cehennemle ilişkili olarak düşünülmelidir) ile Blanqui’nin cehennemî vizyonu arasında –adeta “Mahpus” adı Wiesengrund-Adorno’nun itirazlarına aniden akla gelmedik bir hacim kazandırmış gibi– bir tür billurlaşmanın gerçekleştiğini açığa çıkarmaz mı?

Nitekim, 1939 Sunum’undan önceki yıllarda, Blanqui belli bir noktaya kadar W. Benjamin için eğitici figürü olur; ya da

90- W. Benjamin, L’Exposé de 1939, a.g.y., s. 51.

*Blanqui’nin lakabı l’enfermé (mahpus) ile l’enfer (cehennem) arasındaki ses benzerliği kastediliyor (ç.n.).

Benjamin eleştirel-arınma çalışmasını, başkalarının yanı sıra Blanqui'nin şaşırtıcı eseri Yıldızlardan Ebediyete üzerine odaklar. Zira Mahpus bir şey öğrettiyse de, ilerleme mitolojisini yıkan bir ders verdiyse de (W. Benjamin'e göre Blanqui ilerleme mitolojisiyle sessizce alay eder), on dokuzuncu yüzyılın muğlaklığından kurtulamaz; çünkü modernliğe özgü yineleme fantazmagorisini eleştirirken fantazmagorinin yinelemesini besleyen yeni bir fantazmagori üretir.⁹¹ W. Benjamin'in gözünde Blanqui özdeşlik düşüncesine teslim olarak sanki ebedi dönüş temsiliyle ilerleme ve mükemmelleştirilebilirlik ideolojisinde kınadığı dogmatik mitolojiyi yeniden üretir gibidir. "Mitin bir yinelemesi" olarak Blanqui'nin kuramı – on dokuzuncu yüzyılın tarihöncesinin temel bir örneği. "Ebedi dönüş" mitik bilincin, tarihöncesi bilincin temel biçimidir. İlerlemeye inançta ve ebedi dönüş kuramında uyanışa ulaşmak için kopulması gereken ek birtakım yanılsamalar gören W. Benjamin, "mitik bir bilinçtir çünkü üzerine düşünmez, kafa yormaz"⁹² notunu düşer.⁹³ "İlerlemeye, sonsuz bir mükemmelleştirilebilirliğe duyulan inanç –ahlâkın ebedi görevi– ile ebedi dönüş temsili birbirini tamamlarlar."⁹⁴

Bu iki uğrak, 1939 Sunum'unda kolaylıkla algılanabilmektedir. Sunum'un "Giriş"inde on dokuzuncu yüzyıl toplumunun yanılsamalı güvenliğinden söz ederek, W. Benjamin, Blanqui'yi eğitici diye sunar. "Aynı dönemde [Komün] bu toplumun en korkulan düşmanı Blanqui son yazısında bu fantazmagorinin ürkütücü çizgilerini topluma ifşa etti. Bu

91- Burada izninizle "Melankoli ile devrim arasında W. Benjamin. Blanqui pasajları" makaleme gönderiyorum, W. Benjamin et Paris içinde, Paris, éd. du Cerf, s. 219-247.

92- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 143.

93- A.g.y., s. 144.

94- A.g.y., s. 144.

metinde insanlık lanetli bir varlık olarak boy gösterir. Yenilik adına arzulayabileceği her şeyin öteden beri mevcut olan bir gerçeklik olduğu ortaya çıkacaktır; ve yeni bir moda toplum-da ne kadar yenilik yapabilirse bu yenilik de ona ancak o kadar özgürleştirici çözüm sunacaktır. Blanqui'nin kozmik spekülasyonu, fantazmagori bir yer işgal ettiği sürece insanlığın mitik bir endişeye yem olacağını öğretir."⁹⁵ Burada söz konusu olan şey, eleştirinin sağlıklı rüzgârını on dokuzuncu yüzyılın yanılsamaları üzerine estirmesine ve yüzyılı cenderesine almış, ona tahakküm eden tüm fantazmagorilerin yok edilmesine yönelik çağrısıdır. On dokuzuncu yüzyıl yeniye rağmen değil (sanki yarışmanın sonunda Eski Yeni'ye galip gelmiş gibi), bizzat Yeni'nin deneyimlenmesiyle yinelemeler yüzyılı olarak ortaya çıkmışken, Blanqui spekülasyonu modernlik fantazmagorisini –ya da fantazmagori olarak modernliği– ifşa etmemiş midir? Aslında hareketin olumsuzlanması olan bu hareket, Yeni kisvesi altında yinelemenin dehşeti ve felaketi olarak ortaya çıkan mitin bir daha yükselmesine neden olur. "Blanqui'nin dersi", W. Benjamin'in "Pasajlar Kitabı"nda dile getirdiği ünlü formülü –"hâlâ dilenciler olduğu sürece, mit de var olacaktır"⁹⁶– akla getirerek, okurlarını dilencilik ile fantazmagori arasındaki bağlar üzerine kendilerini sorgulamaya davet eder.

İşte yerinde kalan ve böylece ütopyanın moderniteye özgü fantazmagoriden ve modernitede meskun olan muğlaklıktan kaçmak istiyorsa mitten kopmaya çalışması gerektiğine işaret eden "Fourier ya da Pasajlar" bölümüne egemen olan ders budur.

Ama, ikinci aşamada, Blanqui'nin dersi de eleştiriye tabi tu-

95- W. Benjamin, L'Exposé de 1939, a.g.y., s. 47-48.

96- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 417.

tulmalıdır, zira bu yanılsama biçicisinin de kendi payına bir fantazmagori üreticisi olduğu ortaya çıkar. Metnin sonuç bölümünü Yıldızlardan Ebediyete'den alınma bir epigrafla açarak –“On dokuzuncu yüzyıl insanları, ortaya çıktığınız saat bile temelli tespit edilmiştir ve hep olduğunuz gibi geri geleceksiniz”– W. Benjamin daha o anda, ifşaatındaki şiddeti tanısa da, Blanqui'nin muğlaklığına işaret eder. “Bu kitap (Yıldızlardan Ebediyete) yüzyılın fantazmagorilerinin takımyıldızını kozmik karakterli bir son fantazmagoriyle tamamlar.”⁹⁷

Hem ironik hem de trajik bir dönüş: Blanqui bizzat ifşa ettiği şeyin nüfuzuna teslim olur, büyü bozucu bile büyüye kapılır. Blanqui'nin kozmolojik hipotezinden hareketle tasarladığı ebedi dönüş fikri, hem “topluma karşı ürkütücü bir iddianame”dir, hem de modern fantazmagorilerin bir bakıma taçlandırılmış halidir. Nitekim Blanqui'nin “Yeni hep eski, eski hep yeni” saptaması tarihin dokusuna kadar işlemiştir ve bunu ilerleme kisvesi altında fantazmagorilerin âlâsı olarak gösterir. “Blanqui burada bizzat tarihin fantazmagorisi olarak ortaya çıkan ilerlemeye dair –en eski antikalık en son yenilik kılığında kasıla kasıla yürürken– bir imge çizmekle uğraşmaktadır.”⁹⁸ Dolayısıyla W. Benjamin bu metnin son kertedeki sanrıya yol açan gücü ve okurun üzerindeki baskı duygusunu vurgular. Sunum'u sonlandırmak için Yıldızlardan Ebediyete'nin bir sayfasını neredeyse baştan sona alıntılar, Blanqui'nin iki tamamlayıcı hipotezini bir kenara atar: yani yeğenlerimizin on dokuzuncu yüzyıldan daha mutlu bir çağda yaşayacağı ve burada olunabilecek her şeyin başka bir yerde olduğu hipotezlerini. W. Benjamin adeta bu kapatılmışlık izlenimini daha da pekiştirmek, bizi tarihin zindanının ta dibine gömmek ister

97- A.g.y., s. 58.

98- A.g.y., s. 59.

gibidir – Mahpus’un “Yalnız çatallanmalar bahsi hâlâ umuda elverişlidir” diye yazarak göz ucuyla görmemize izin verdiği küçücük ışığı da silene kadar. Yıldızlardan Ebediyete alıntısı şu yıkıcı cümlelerle biter: “Evren kendini sonsuz biçimde yineler ve olduğu yerde sayar. Ebediyet hiç değişmeksizin sonsuzluk içinde aynı temsilleri oynar.”⁹⁹

Yeni bir toplumsal düzen doğurabilecek ve on dokuzuncu yüzyılın üzerindeki büyüü kaldıracak bir devrim olmayınca, Eski ile Yeni’nin rekabetinin sonsuz biçimde yinelendiği çeşitli fantazmagoriler dünyaya hâkim olur ve felaketin yinelemesi ile yinelemenin felaketi biçimindeki ikili harekete yol açar. Bu anlamda Blanqui’nin vizyonu fantazmagorinin en uç noktasına götürülmüş halidir, zira modernliğin özünü kozmosa yansıtacak kadar kirletir kozmosu. Tam anlamıyla cehennemî bir vizyon. “En sonunda, yenilik Blanqui’ye lanetlenmiş olanın sıfatı gibi görünür. Aynı şekilde biraz daha önceki bir vodvil olan Cennet ve Cehennem’de cehennem cezaları tüm zamanların en son yenilikleri olarak görünür: ‘ezeli ve yine de yeni duran cezalar’. Blanqui’nin hayaletlere hitap eder gibi hitap ettiği on dokuzuncu yüzyılın insanları işte bu bölgeden çıkmadır.”¹⁰⁰

Buyeni Sunumokunduğunda Adorno’nun Ağustos 1935’teki eleştirileri kendiliğinden geçersiz olur: Ütopyayı üreten gelişmelerde tarihöncesinin sınıfsız toplumunun yeniden etkinleşmesini görmek şöyle dursun –zaten böyle bir kolaylığa düştüğü hiç olmuş muydu?–, W. Benjamin’in altın çağ ve taşıdığı cehennem payı konusunda zaten zihnini kurcalayan bir şüphe vardı ve en eski ile en yeni arasındaki bu ilişkiyi ancak büyük bir güvensizlikle karşılayabilir, daha ziyade yeni bir uykuyu

99- A.g.y., s. 59.

100- A.g.y., s. 59.

beraberinde getirecek mitik güçlerin yeniden etkinleşmesini görebilirdi ütopyada.

Üstüne üstlük, eleştirel şiddetini kabul ettiği Blanqui'yi ebedi dönüşün –“mitik bilincin temel formu”– hipnotik dogmatizmine teslim olmadan okuması, onu Adorno'nun değinisinin haklılığına ikna etmemiş miydi: “Arkaik olan modern olana altın çağdan ziyade felaket kılığında sızar”? W. Benjamin'in Max Horkheimer'a “çalışmam üzerinde belirleyici bir etkisi olacak nadir bir buluntu”yu –Yıldızlardan Ebediyete– duyuran Ocak 1938 tarihli mektubu, Adorno'ya göre “Pasajlar Kitabı”nı perspektife yerleştirebilecek iki unsuru, yani cehennem ve teolojik boyutu zaten Blanqui'nin metninde bulduğunu kabul etmiyor muydu? Benjamin şunu yazmıştı: “Cehennem teolojik bir kategori ise, bu spekülasyon için teolojik denebilir. Blanqui'nin orada verilerini mekanist fizikten alarak çiziktirdiği dünya tasarımı esasen cehennemî bir tasarımdır; ama aynı zamanda, doğal tasarım kılığında, Blanqui'nin hayatının son demlerinde, mağlup olduğunu kabul etmek zorunda kaldığı toplumsal düzenin tamamlayıcısıdır da.”¹⁰¹

Blanqui'yi Baudelaire ve Nietzsche'nin manevi kardeşi sayan W. Benjamin, Mahpus'un son yazısının muğlaklığının altını çiziyordu. “Hem sınırsız bir köleleşmeyi, hem de bu kozmos imgesini kendi yansıması olarak göğe fırlatan bir topluma karşı yapılmış en feci suçlamalardan birini temsil eder.”¹⁰²

Böylece Michelet'den Blanqui'ye geçiş, Adorno'nun Ağustos 1935 tarihli mektubuna yanıt yerine geçer – hem de on dokuzuncu yüzyıldan gelen, neredeyse nesnel ve devrimi en radikal biçimiyle cisimleştiren birinin kaleminden çıkma olduğu için daha da güçlü bir yanıt. Mesele Blanqui'yi otori-

101- W. Benjamin, *Correspondance, 1929-1949*, c. II, Max Horkheimer'a 6 Ocak 1938 tarihli mektup, a.g.y., s. 232.

102- A.g.y., s. 232.

te yapmak değildir. O ebedi dönüş tasarımının içine işlemiş mitik güçlerin cazibesine kapılarak "umutsuz bir vazgeçişe" varmamış mıydı? W. Benjamin de ilerlemeye ve ebedi dönüş tasarımına aynı ölçüde karşı koyar: aralarında bulunan farklara rağmen tarihsel zamanın diyalektik kavramına ters düşmek bakımından ortak olan "giderilemez antinomiler".

Yıldızlardan Ebediyete'yi okuduktan sonra, Blanqui bir otoriteden ziyade W. Benjamin'in düşünme uzamının yeni bir kutbu olacaktır: bu düşüncenin mimarisinde silinemez bir nokta, muğlak olsa da Fourier'nin ya da Paul Scheerbart'ın simetrik yerini tutacak bir figür. Adeta bundan böyle bu figürler arasında yeni bir yay germek gerekir, ya da bu iki kutup –Blanqui/Fourier– on dokuzuncu yüzyılı kat eden gerilimleri tamı tamına çerçeveler, adeta bütünü'nün Blanqui bakımından –Fourier'ye, 1848 ütopyasına karşıtlığı bakımından– yeniden düşünülmesi gerekir.¹⁰³ Böylece Blanqui'nin "Pasajlar Kitabı"na dahil edilmesi, Baudelaire ile Nietzsche arasında şimdiye kadar yürünmemiş bir yol açmaz mı? W. Benjamin'in 1939 Sunum'unda Blanqui'ye atfettiği, bir biçimde bütün bölümlere hâkim olan çok müstesna yerin anlamı budur. Bu çalışmanın ekonomisinde Blanqui'nin etrafında olup bitenler –ebedi dönüşün temsili– Fourier ya da Scheerbart etrafında olan bitenlerin –mutlak mesafe, tarihin continuum'undan çıkış, radikal yeniliğe erişim– karşıtı olarak tezahür eder. Daima olduğu gibi geri gelmeye mahkûm, "kendi hapishanesinde sanki enginlerde yaşıyormuş gibi yaşayan bir insanlık" sanrısı gören Blanqui'nin en uç karşıtı, Lesabendio'nun yazarı Scheerbart, romanında bize yepyeni bir dil konuşan ve insana benzemeyi reddeden "sevimli ve tuhaf" yaratıklar sunmaz mı?¹⁰⁴

103- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 114.

104- W. Benjamin, *Expérience et Pauvreté*, çev.: Jean Lacoste, a.g.y.

Bu uzamın sahici bir gerilimler sahası oluşturması için, Blanqui'nin tasarımıyla araya mesafe koymak gerekir: Egemen olan mitik bilincin dönüşünden onu kurtararak kendini dogma olarak sunan şeyi –varlık yinelemedir– “-miş gibi” değeri olan bir önermeye, dünyanın kapanmasına katkı yapmaya değil, tersine bu kapanmayı kırmaya, ona bir hamleyle dur demeye yönelik otoriter bir buyruk gibi görünecek bir hipoteze dönüştürmek gerekir. Blanqui ancak bunun karşılığında, yani dersi insanlığı yeniden o tedirginliğin içine daldırdığında değil de “mitik tedirginliği”nden kurtarmayı başardığı zaman, eğitici değer kazanabilir. İşte W. Benjamin'in Blanqui'ye karşı Blanqui'ye başvurma kurnazlığı, mitin yinelemesine teslim olan fantazmagori üreticisine karşı yanılsamalar biçicisini oynaması buradan ileri gelir.

Bu yeni kutuplaşma, ütopya olanağının üstünü çizmez, onun mesafe/sapma istidadını ya da başkalıktan yana seçimini de zayıflatmaz; ama ondan, gelecek altın çağın görünürde tehlikesiz ırmağı üstünde yüzmekten ziyade, kendini en uç karşıtıyla –daimi felaket hipotezi– kıyaslamasını talep eder. şu basit “ya Arkadya ya da felaket” ikileminin çok ötesinde, sahanın bu yeni kutuplaşması ütopyaya yepyeni bir konum açar, ya da bu konumu dayatır ona. Bundan böyle ütopya, felaketin kendisini adeta içlerinden ve aralıksız pusuda tehdit ettiğini bilerek, no-where'in (olmayan yer'in, yok-yer'in) baştan çıkarıcı kisvesi altında mitin yinelemesinin, tarihöncesinin dönüşünün sızmasını önlemek için, tetikte bekleyen bir kendine bakış pahasına bile olsa, bu hipotezin karşısına dikilmek, onu şimdi ve burada yalanlamakla yükümlü olacaktır. İşte rüya gözcüsü W. Benjamin'in kurduğı kat edilecek gerilimler sahası, ütopyanın yüzleşmek zorunda kalacağı yeni meydan okuma, uzanması gerekecek uyanış burcu budur – meğeri ki dehşet içinde ütöpik çizgilerin hipokratik çizgiler, yani ölüm

çizgileri olduğunu bulmak istesin. Ütopyanın başka bir kıyıya ayak basma şansını koruması, daimi felaket hipotezini benimsemesine, hatta içselleştirmesine, bu sınavı kabul etmesine bağlıdır. W. Benjamin şöyle der: “İlerleme kavramını felaket fikrine dayandırmak gerekir”. Ütopya pratiği için de aynı şey söz konusudur. Ütopya, modernliğe musallat olmuş aynının yinelemesine, bunun ürettiği fantazmalara maruz halde, belli koşullarda yinelemeden kopuşun, kötü etkisinin boşa çıktığı yerin olmayan-yeri olarak tezahür edebilir.

Blanqui’yle karşılaşma kolay kolay unutulacak bir karşılaşma değildir. Bu karşılaşmaya tekabül eden iki kutuplu yapı, W. Benjamin’in en son metni olan Tarih Kavramı Üzerine’ye¹⁰⁵ kadar varlığını sürdürür. XII. Tez’de Blanqui vazgeçiş çerçevesinde değil, sosyal demokrasinin reformizmini kınayan devrimin cisimleşmesi olarak boy gösterir. “[Sosyal demokrasi] otuz yıl zarfında tunç sesiyle geçen yüzyılı yerinden oynatan Blanqui’nin adını boğmayı başardı.” Buna göre güncel kuşağın eski kuşaklarla yapılmış gizli anlaşmayı uygulamasına ve her yeni kuşağın pay olarak aldığı çok kırılğan Mesiyanik gücü uygulamaya koymasını sağlayacak olan tutkular, nefret ve özveri istemi olacaktır (II. Tez).

Fourier XI. Tez’de de görülür. Dört Hareket Kuramı’nın yazarı, Cocagne ülkesine hiçbir gönderme olmaksızın, doğanın kurtarıcısı olarak boy gösterir. Birinci tekniğe özgü doğanın köleleştirilmesi sloganını zimmetine geçiren sosyal demokrasinin tersine, Fourier –Mekanik Olarak Yeniden Üretildiği Çağda Sanat Yapıtı’nın 1 numaralı notunda görüldüğü gibi– ikinci teknikten çıkma üretici güçlere karşılık vermeyi, insanlar ile doğa arasında yeni bir uyumun serbestçe serpilebileceği bir oyun alanının keşfedileceği yeni bir insanlık asabiyesi hayal

105- İlk kez Les Temps Modernes’de yayımlanmış olan Pierre Missac çevirisinden alıntılıyorum, Ekim 1947, s. 189-199.

etmeyi bilen kişi olarak anılır ve selamlanır. "... Fourier'nin onca alaya mal olan saçmalamalarında şaşırtıcı bir sağduyu vardır. Fourier'ye göre toplumsal emeğin iyi tasarlanmış bir örgütlenmesi sayesinde, bir gün, gezegenin gecesini dört ayın aydınlattığı, buzun kutuplardan çekildiğı, deniz suyunun içilebilir olduğı ve yaban hayvanlarının insanın hizmetine girdikleri görülecektir. Bütün bunlar, doğayı sömürmek bir yana, doğanın bağrında uyuyan potansiyel yaratımları günışığına çıkarabilecek güçte bir emeğı örnekler."¹⁰⁶

Ama bu iki isme yapılan açık göndermelerin ötesinde, Tezler'in devinimi felakete karşı ütopyanın yeni görevini tarif eder. Nitekim, felaket teriminin bir başka anlamı olan ve yinelemenin modern figürü olarak kendini gösteren özgürleşme diyalektiğinin –modern özgürleşmenin tersine çevrildiğı ya da karşıtına döndüğü süreç– karşısında ütopyanın işlevi, bu özgürleşme düğümleri ayrılıp saptandıktan sonra, onları –W. Benjamin'in gösterdiği yönlele yeniden dönersek– ilerleme fikrinden, emeğe ve doğaya tahakküme değer atfetmekten uzak başka biçimlerde kullanmak ve yönlendirmektir. Böylelikle, mesele ütopyayı sürükleyen aşırılığa belki izin vererek modern özgürleşmenin terse dönüşünü boşa çıkarmak, ama dahası, ütopyanın ilk gelişiminin farkında olmadan mitin yinelemesine maruz kalmaması, çıkış ve kaçış kisvesi altında yeni bir kapatılmanın gerçekleştiğı, hiçliğin yanı başında daha derin bir uykuya dalmaması için gözcülük etmektir.

Ütopyanın böyle işlev değıştirmesini, daha doğrusu, pusulasını şaşırtacak biçimde yön değıştirmesini sağlamak için, eleştirel bir çalışma yeterli değıldir. "Pasajlar Kitabı"nda ütopyanın diyalektik imgeye dönüştürölmesi çağırısı çınlar durur.

106- W. Benjamin, Sur le concept d'Histoire, a.g.y., s. 195.

Sonuç

Bu çağrıda görmemiz gereken nedir? Ya da daha doğrusu, ütopyanın diyalektik imgeye dönüşümü nasıl gerçekleşir ya da gerçekleşebilir? Uyanış teması Pasajlar projesinin başından beri W. Benjamin'e dayatmıştır kendini. Onun gözünde yeni bir hipnotik uykuya dalmaya fazla eğilimli olan gerçeküstücülerden yine kendi gözünde onu ayıran, tam da bu uyanış gerekliliğiydi. Nitekim W. Benjamin bir biçimde bıçak sırtında dar bir yoldan gitmeyi denedi: Rüya imgelerinin devredilemez, yabancılaştırılmaz özelliğini ne kadar onaylıyorsa, onların dönüşümlerini, yani bu mitik ortamdan kendini kurtaracak, bu düşsel malzemedan kendini koparacak bir çıkışı da o kadar gerekli ilan ediyordu. O halde nedir ütopya bu meta-morfoza izin veren, ya da ütopya buna nasıl izin verebilir?

Şaşırtmaktan geri kalmayan diyalektik imge mefhumuna geri dönelim. Bir imge, imge olarak, çelişkiye meydan okur ve bundan dolayı diyalektikten kaçır, öyle değil mi? Hakikat şu ki imgeler sahasında diyalektik muğlaklık olarak tanımlanır. Diyalektik bir imge öncelikle muğlak bir imgedir, ya da daha

ziyade muğlak iken “duraklama” anında aniden diyalektik olan bir imge. İmge üzerinde duraklama, denilebilir. Nitekim muğlaklık duraklama anında billurlaşır ve çelişki patlak verir, böylece imgenin tüm özgürleştirici potansiyelini, hatta devrimciliğini serbest bırakır. Hem yıkıcı hem de özgürleştirici olan ikili bir süreç gerçekleşir; W. Benjamin bazen bunu atomun bölünmesiyle karşılaştırır. Öyleyse Fourier’ın ütopyası muğlaklığı sayesinde metamorfoza izin verir: Nitekim bir yanıyla Biedermeier ya da Modern Style tarzında değil midir, diğer yanıyla da oyunsuluk, ikinci tekniğe ve doğayla uyumlu bir ilişki olanağına gönderen bir oyun uzamı barındırmaz mı? Tehlike anında, şimdiki zamana dönen felaket –faşizm, totaliter devlet, birinci tekniğin ve doğanın köleleştirilmesi sloganının saltanatı– karşısında yapılması gereken şey, Fourier’ın ütopyasını sahiplenmek, muğlaklığını gidermek ve içerdği hakikati ve kurtarıcılık gücünü serbest bırakmak için patlatmaktır. Tarih Kavramı Üzerine’de W. Benjamin Fourier’ın ütopyası bağlamında bu dönüştürme çalışmasına girişmemiş miydi? Bu anlamda ütopya, diyalektik imge, ütöpik yöntem ile diyalektik yöntem arasında başlangıçta bulunan mesafeyi inkâr eden Ernst Bloch’un somut ütopyasından ayrılır. “Tehlike anında”. Bu belirleme, süreci ve süreci olanaklı kılanı, yani W. Benjamin’e göre “Kopernik devrimi”ni anlamakta daha ileri gitmemize yardım edebilir. Zira ütopyanın, rüya imgesinin, henüz mitin nüfuzu altındayken birdenbire diyalektik imgeye dönüşmesi, Kopernik devrimi sırasında, Kopernik devrimi sayesinde olur. Bu noktada Marie-Cécile Dufour El Maleh’le ve Benjamin’in yolculuğunun kılavuzunu bulmuş olmanın verdiği sabırla işlenmiş o sezgiyle karşılaşırız. “W. Benjamin’in hayatı ve yapıtının tümüyle yazı-alegori tarafından yönetilmiş olduğu, ya da başka türlü söylenmek istenirse, tümüyle ondan gelişip serpildiği artık apaçık görünüyor bize. Kurtarıcı yazı-

alegoriden yola çıktığı andan itibaren W. Benjamin kesintisiz bir çizgide çalışıp eserlerini yazar.”¹ Yazı-alegori, bundan dolayı Benjamin’e ütopyaların arındırıcı eleştirisini eyleme geçirme olanağı veren alegorik jesti de –bir metin üzerinden bir başka metni okumak– tanımlar. Alegori, arkaik imgelerden ve onları besleyen mitlerden yüz çevirmesini sağlar; alegori “yıkıcı karakter”le ilintilidir ve bir yanda kolektif olanın rüya imgelerinin teşhis edilmesi ile diğer yanda bu imgelerin harabelerinde akla gelmedik bir pasaj açabilecek hayat kıvılcımını küllerin altından çıkartabilmek için köreltme gereği arasına yeni bir yay gerer.

“Kopernik devrimi”nden ne anlamak gerekir? Kant’ın ifadesini benimseyerek W. Benjamin ne demek istemişti? İster birey söz konusu olsun ister kuşaklar, uyanış tedrici bir süreç olarak kavranabilir. Karşılaştırmamızın peşinden giden W. Benjamin, uykunun kuşakların ilk evresi, rüya deneyimininse gençlik olduğunu ileri sürer. Önceki kuşaklar rüyalarını yorumlamak için genel olarak geleneğe yaslanabilirken, “hatırlamanın tüm doğal ve fiziksel kaynakları”nı kaybetmiş olan şimdiki kuşak bu konuda tamamen çaresizdir. Dolayısıyla W. Benjamin “bir uyanış tekniği denemesi”ni işletmeye çabalar ki, tarih vizyonunda Kopernik devrimi işte bunu amaçlar. Şöyle anlayalım: geçmişte Evvel Zaman sabit noktaydı, onun etrafında dönen şimdiki zamana düşen de ona dair mümkün olan en iyi bilgiyi “el yordamıyla” edinmekti. Kopernik devrimini uygulayanlar içinse, şimdiki zaman artık Evvel Zaman’ın etrafında döndüğü sabit noktadır, ta ki şimdiki zamandan gelen bir “kaplan sıçrayışı” Evvel Zaman’ı ele geçirip, hem çelişkilerini açığa çıkarıp hem de muğlaklığını gidererek (diyalektik

1- Marie-Cécile Dufour El Maleh, *L'écriture allégorique, La pensée sauvage*, 1999, s. 85; aynı yazar, *Angelus Novus, Ousia, Bruxelles*, 1990 ve *La Nuit Sauvée, Ousia, Bruxelles*, 1993.

sabitlenme) onu hareketsiz kılan (sabitlenme) kadar. Duraklamadaki diyalektik. "Düşüncelerin hareketsizleşmesi de," der W. Benjamin, "tıpkı düşüncenin hareketleri kadar düşüncenin parçasıdır. Düşünce gerilimlerle dolu bir takımyıldızda hareketsiz kaldığı zaman diyalektik imge belirir. Bu düşüncenin hareketindeki kesintidir."² Uyuyan ölümün kıyısında alıko-yan hipnotik uykudan koparan uyanışı meydana getirebilecek olan şey, işte bu hoyrat kopuşun karmaşık hareketidir. Evvel Zaman'a yönelmiş bu özgül hatırlama diyalektiği bir kaplan sıçrayışıdır, zira özgürleşmeye yönelmiştir; cılız özgürlük şanslarını ele geçireceği ve felaketin yinelenmesinden kaçacağı kırık hattını pusuda dörtgözle bekler. Diyalektik bir ters-yüz oluş gerçekleşir. Şimdiki zamanın gereklerine göre Evvel Zaman'ı kurmak, belleğe getirme dolayısıyla onun yeni bir konfigürasyonunu yapmak ("Evvel Zaman'ı rüyanın anımsanmasında yeniden yapmak") ve dolayısıyla onu uyandırmak, uykudan kaldırmak gerekir, zira uyanış ile anımsama birbiriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Nitekim W. Benjamin'e göre uyanış anımsamanın örnek biçimi değil midir? Ama Evvel Zaman'ı miras gibi devralınacak zaten orada bulunan bir veri gibi kabul etmek değil; kurulur kurulmaz, kutuplaşır kutuplaşmaz, özgürleştirici potansiyelini serbest bırakmak, kaybolma tehlikesi altındakini kurtarmak için onu patlatmak. "Diyalektik imge, şimşek gibi hızlı bir imgedir", tanımlamasında bulunur W. Benjamin. "Dolayısıyla Evvel Zaman'ı bilinebilirliğin Şimdiki Zaman'ında şimşek gibi bir imge olarak tutmak gerekir. Böylelikle –ve yalnızca böylelikle– gerçekleştirilen kurtarma, ancak ve ancak daha sonraki anlık kurtuluş umudu olmak-

2- W. Benjamin, Paris, capitale..., a.g.y., s. 494; başka tanım, s. 479: "Bir imge, tersine, Evvel Zaman'ın şimdiyle karşılaşarak bir takımyıldız oluşturduğu yerdir. Başka deyişle: İmge duraklamadaki diyalektiktir."

sızın kaybedilecek olanla birlikte gerçekleşebilir.”³ Geçmiş konjonktürlerin diyalektik olarak hatırlanması, der yine W. Benjamin, “Evvel Zaman’da gömülü olan patlayıcının fitilini ateşler”.⁴ Nitekim bu, rüya görenin dünyasının kurtarma çağrısından kaçmayan uyanıklık ve tetikte olma haline dönüşmesini sağlayan uyanış tekniğidir. Uyanış pekâlâ eylem halindeki Kopernik devrimidir, hatırlamanın diyalektiğidir. W. Benjamin’in 19. Yüzyılın Başkenti Paris’teki projesi (benzeri görülmemiş bir uyanış tekniği geliştirmek) böylece yenden tanımlanıp açıklandıktan sonra, Tarih Kavramı Üzerine’de tehlike anında eyleme geçirilen Kopernik devrimini görmek kaçınılmaz olur. W. Benjamin hedefleri arasında Hegel’in tarih felsefesinin eleştirisi de olan bir akademik çalışmaya kendini vermekten çok uzak olduğu için, yoğun ve uzun bir zihinsel alıştırmaya girişerek uykunun pençesindeki kolektif uyucuyu uyandırabilecek, on dokuzuncu yüzyılın çağdaşlarının yazgısı üzerine çöken kurşun örtüyü paramparça edip dağıtabilecek imgeler üretmeye uğraşır. Tehlike anında Blanqui’yi çağırırsak, bize ne diyecektir? Devrimci serpilmenin mevcut adaletsizlik karşısındaki hoşnutsuzluktan doğduğu doğrusa, Blanqui’ye özgü felaket hipotezi de, feragata götürmekten ziyade, “insanlığı her defasında kendisini tehdit eden tehlikeden son anda kurtarma” mecburiyetini akla getirmez mi? Böylelikle yeniden kurulmuş biçimiyle Blanqui’nin imgesi, malul olduğu muğlaklığın ötesinde yeniden su yüzüne çıkabilir: Aynının ebedi dönüşü biçimindeki mitik uyuşturucuyu yaymak yerine, uyanışa teşvik edebilir.

Katmerli Kopernik devrimi. W. Benjamin’in çalışması artık bir bilgi arzusuna (Evvel Zaman denen tarihsel nesneyi olabile-

3- A.g.y., s. 491.

4- A.g.y., s. 409. Kopernik devrimi tanımının bulunduğu belli başlı yerler s. 405 ve devamı ve s. 880-881’dir.

cek en iyi biçimde bilmek) karşılık vermez, siyasal bir mesele-
nin gerektirdiğini yapar: Yani şimdiki zamandan, şimdiki zama-
nın aciliyetinden, gözcüye adeta bir vaşak bakışı kazandıracak
olan uyarının doğmasını sağlar, ta ki Evvel Zaman'da müdahale
edeceği, kabuğu kırarak kurtarma yolunu açacağı noktayı ke-
sin gözle görebilsin. "Öyleyse Evvel Zaman'ı ele almak, diye
uyarır W. Benjamin, onu eskiden olduğu gibi tarihsel olarak
değil, siyasal olarak, siyasal kategorilerle incelemektir."⁵

Ütopya W. Benjamin'e hayatı boyunca eşlik etmiştir. Jacob
Taubes'dan bildiğimize göre, Ernst Bloch'un Ütopya Ruhü'nün
ilk basımına bir eleştiri yazmıştı;⁶ ne yazık ki kayıptır bu yazı.
W. Benjamin'i hayatının son yıllarında yakından tanıyan Pier-
re Klossowski'nin 1969'da hatırlattığına göre, Benjamin'in en
sahici derinliği "kişisel bir phalansterien yeniden doğuş versi-
yonunda yatıyordu. Zaman zaman bize belirttik Marksist kav-
rayışlarının altında yatan, hem erotik hem de zanaatkârane
'ezoterizm' kabilinden bir şeyden söz ederdi. Buna göre üretim
araçlarının ortaklaştırılması, ortadan kaldırılmış toplumsal sı-
nıfların yerine toplumun duygusal sınıflar halinde yeniden
dağılmasını getirecekti. Özgürleşmiş bir endüstriyel üretim,
duygusallığı köleleştirmek yerine, biçimlerini geliştirecek ve
değiş tokuşlarını örgütleyecekti... emek, doyumsuzluğun ce-
zai tazminatı olmaktan çıkıp suç ortağı olacaktı".

W. Benjamin tarzı rüya gözcüsü kim midir? Ütopyayı mit-
ten kurtarmak için durup dinlenmeksizin mücadele eden;
uyanıklığıyla uykudan çıkmak ve uyanışı yaşamak için sızaca-
ğı gediği, küçük kırık hattını algılamayı bilen kimse. İnci avcı-
sına dönüşmüş rüya gözcüsü bize şu özdeyişi emanet bırakır:
Ütopya sözcüğü dilimizde olduğu sürece kurtarma buyruğu
kendini duyuracaktır.

5- W. Benjamin, *Paris, capitale...*, a.g.y., s. 409.

6- Jacob Taubes, *La Théologie politique de Paul*, Paris, Seuil, 1999, s. 108.

