

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>

edebiyat kuramı

WALTER BENJAMİN YA DA BİR DEVRİMCİ ELEŞTİRİYE DOĞRU

TERRY EAGLETON

TÜRKÇESİ: FERİT BURAK AYDAR



6

agorakitaplığı

WALTER BENJAMIN YA DA DOĞRU
BİR DEVRİMCI ELEŞTİRİYE DOĞRU

TERRY EAGLETON



agorakitaplığı

423

TERRY EAGLETON

1943, Salford doğumlu. Cambridge Üniversitesi'ni bitirdi ve aynı üniversitede kısa bir süre öğretim üyeliği yaptı. 1969'da Oxford Üniversitesi'nde çalışmaya başladı. Sonraki yıllarda *New Left Review* başta olmak üzere çeşitli dergilerde yazılar yazdı, edebiyat kuramı alanında önemli çalışmalara imzasını attı. Halen Oxford'daki görevini devam ettirmektedir. Başlıca yapıtları arasında *Joseph Conrad ve Otobiyografide Kurmaca* (1983), *Shakespeare ve Toplum* (1967), *Sürgünler ve Mülteciler* (1970), *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (1976), *Eleştiri ve İdeoloji* (1976), *Walter Benjamin ya da Devrimci Bir Eleştiriye Doğru* (1981), *Edebiyat Kuramı* (1983), *Eleştirinin İşlevi* (1984), *Estetik İdeolojisi* (1990), *İdeoloji: Bir Giriş* (1991), *Postmodernizmin Yanılsmaları* (1998), *Kapı Bekçisi* (2001) ve *Tatlı Şiddet* (2002) sayılabilir. Ayrıca *Brecht and Company* (yayınlanmadı) ve *Aziz Oscar* (1990) başlığını taşıyan iki oyun kitabı vardır. Agora'dan çıkan ve Eagleton'ın kaleme aldığı tek roman olan *Azizler ve Alimler* (2003) anekdotlar, idealler, kavramlar, kültürler ve St. Petersburg, Viyana ve ('hiçbir şeyin başkenti') Dublin gibi çalkantılı şehirler arasında gezinen keyifli ve oyuncu bir 'fikir romanı' sayılmaktadır. Agora'nın yayınladığı diğer kitabı *Şiir Nasıl Okunur* (2011) ise yakın şiir okumasına dayalı bir çalışma olarak, şiir okuma sanatının nasıl tükenmeye yüz tuttuğunu ve çağımızın öğrencilerine artık dile karşı duyarlı olmanın neden öğretilmediğini irdeler.

FERİT BURAK AYDAR

Ankara doğumlu. İstanbul Üniversitesi İngiliz Edebiyatı mezunu. Yayınlanmış çevirileri arasında Ian Watt'ın *Romanın Yükselişi* (Metis), Edward Said'in *Başlangıçlar* (Metis), John Reed'in *Balkanlarda Savaş* (Pencere), E.F. Keller'in *Toplumsal Cinsiyet ve Bilim* (Metis), Esra Özyürek'in *Modernlik Nostaljisi* (Boğaziçi Üniversitesi), P. de Man'ın *Körlük ve İlgörü* (Metis), A. Philips'in *Hep Vaat* (Metis) ve Arjun Appaduray'ın *Küçük Sayılardan Korkmak*'ı (Timsahkitap) sayılabilir. Ayrıca, şimdiye kadar 19 cilt olarak basılan ve aralarında *Devlet ve Devrim*, *Emperyalizm*, *Nisan Tezleri*, *Ulusların Kaderlerini Kendilerinin Tayin Hakkı* ve *'Sol' Komünizm: Bir Çocukluk Hastalığı'nın da bulunduğu Lenin'in toplu eserlerini çevirmeye, bu çalışma içerisinde Lenin'den derlemeler hazırlamaya devam etmektedir.*

Terry Eagleton

WALTER BENJAMİN YA DA BİR DEVRİMCİ ELEŞTİRİYE DOĞRU

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

a
agorakitaplığı

Edebiyat Kuramı - 14

Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru
Terry Eagleton

Kitabın özgün adı:
Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism
Verso, Londra, 1981

İngilizce'den çeviren: Ferit Burak Aydar
Kapak tasarım - mizanpaj: Sibel Yurt

© 1981; Terry Eagleton
© 2013; bu kitabın Türkçe yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci Basım: Ekim 2013

ISBN: 978-605-103-220-7

Baskı ve Cilt: İdil Matbaacılık
Davutpaşa Cad. No: 123, Kat: 1 (Vakıfbank üstü)
Topkapı/İstanbul Tel: (0212) 482 36 01 Tel: (0212) 482 36 01

AGORA KİTAPLIĞI
Kuloğlu Mah. Turnacıbaşı Cad.
No: 54, Çukurcuma-Beyoğlu/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26 - (0212) 251 37 04 Fax: (0212) 243 96 28
www.agorakitapligi.com
e- posta : agora@agorakitapligi.com

Toril'e...

İÇİNDEKİLER

Önsöz	xi
1) Walter Benjamin	1
2) Bir Devrimci Eleştiriye Doğru.....	121
Walter Benjamin'e Saygı.....	279

“İşçi sınıfına mensup çocuklara maddi olmayandan yana nasiplerini hele bir vermeyin, yarın hemen maddi olanın peşine düşmüş komünizm diye tutturan adamlar haline geleceklerdir.”

(Sir Henry Newbolt, İngiltere’de İngilizce Eğitimi konulu hükümet raporu, 1921)

“[Kültür tarihi] insanlığın sırtına bindirilen hazinelerin yükünü pekâlâ arttırabilir. Ama ademoğluna bu yükleri sırtından atıp hepsine el koyma takatini vermez.”

(Walter Benjamin, Edward Fuchs, Koleksiyoncu ve Tarihçi)



Bir öğle sonrası Walter Benjamin, Saint Germain des Prés'teki Café des Deux Magots'ta otururken birdenbire hayatının grafiğini çizme fikrinin tüm benliğini sardığını ve dahası aynı anda, bunu nasıl yapması gerektiğini de bildiğini hissederek. Grafiği çizer çizmesine, ama kendisi açısından son derece tipik olan talihsizlik yine peşini bırakmaz ve bir-iki yıl sonra bu grafiği kaybeder. Elbette bu grafik bir labirentti.

Elinizdeki kitap o grafiği geri getirme girişimi değildir. Ne Benjamin'in yazılarına bir giriş ne de akademik bir tefsir olarak alınmalıdır. Keza bir 'eleştirel izah' olarak da görülemez, zira Benjamin'in düşüncesini 'açımlıyor' görüldüğüm yerlerde bile aslında onun metinlerini özetlediğim ya da bir

suretini çıkardığım söylenemez. Ben daha ziyade bunları kendi amaçlarım adına hırpalıyor ve Benjamin yaşıyorsa kendisinin de karşı çıkmayacağı şekillerde tarihin süremin-den kopartıp alıyorum. Benjamin'in söylemi ile kendi söyle-mim arasındaki ilişki bir yansıma ya da yeniden üretim iliş-kisi değil; daha ziyade, bu iki dili üst üste bindirerek, kesinlikle ikimize de ait olmayan üçüncü bir dil üretmektir. Her halükarda, Benjamin'in yeterli bir 'eleştirel izah'ı neye ben-zerdi, bilmek zor, zira kendisi akademik üretim tarzına düş-mandı ve metinlerindeki karmaşık stratejiler bu tür bir in-dirgemeciliğe direnecektir. Benjamin'in geleneksel kitap üretimine duyduğu alaycı nefret kendi siyaset anlayışıyla yakın ilişkilidir ve nitekim ben de burada akademik olmak-tan ziyade siyasal bir saikle yola çıktığımı söylemeliyim. Bu kitabı bugün bir 'devrimci eleştiri'nin karşı karşıya olduğu kilit sorunlardan bazılarını aydınlatmak adına, Benjamin'in eserlerinin hangi açılardan yararlı olabileceğini görmemizi sağlayacağına inandığım için yazdım. Bizzat Benjamin'in tarzını benimseyen bu kitap bilinçli bir tercihle 'organik bir bütün' değildir: Daha özele inersek, ikinci kısmının mantı-ğı metinde verili olduğu kadar okurun kendisi tarafından da inşa edilmelidir.

Dolayısıyla bu kitap bu açılardan *Eleştiri ve İdeoloji* (NLB, 1976) kitabıma kıyasla bir ilerlemeyi ifade eder, zira *Eleştiri ve İdeoloji* siyasal tınısı bakımından daha üstü kapalıyken, formu ve üslûbu bakımından geleneksel anlamda daha aka-demikti. Fakat bahsettiğim ilerleme sadece bana mal edile-mez. 'Marksist eleştiri'nin Britanya'da henüz kök salmadığı bir dönemde yazılmış olan ilk kitapta önemli olan, bu eleşti-

rinin tarih öncesini incelemek ve bir 'metin bilimi' için asli olan kategorileri sistemli hale getirmektir. O projenin ilkesini hâlâ savunuyorum, ama sanırım artık Marksist kültür incelemelerinin odak noktasında bu kaygı olmamalıdır. Kısmen kapitalizmin küresel krizinin baskısı altında, kısmen sosyalizmdeki yeni izlekler ve güçlerin etkisiyle, bu incelemelerin merkezi, dar metinsel ya da kavramsal analizden uzaklaşıp kültürel üretim sorunlarına ve insan eserlerinin siyasal kullanımlarına kaymaktadır. İşte, *Eleştiri ve İdeoloji*'yi yazdığım dönemden bu yana geçirdiğim bireysel evrim de bu genel değişime kopmaz şekilde bağlıdır. O kitap ile bu kitabın arasına bir oyun sıkıştırdım: *Brecht and Company* (1979). Bu oyun hem yazım süreci hem de nihai ürün bakımından sosyalist kültür teorisi ile kültürel pratik arasındaki ilişkiler, bunların devrimci siyasetle ilintisi, entelektüel üretim teknikleri ve tiyatro ile komedyanın siyasal kullanımları hakkında sorular yöneltiyordu. Dolayısıyla bu yön değişikliği benim *Eleştiri ve İdeoloji*'yi yazdığımdan bu yana, kendi kişisel ve siyasal hayatımdaki bazı köklü değişimlere de -öyle ya da böyle- bağlıdır.

Benjamin üzerine bir kitabın gerekli görünmesinin başka sebepleri de var. Benjamin bir burjuva aydını olarak yetişmiş olmasına karşın, kendisini devrimci dönüşüm görevlerine adanmıştı; dolayısıyla, bugünkü akademilerde Marksist aydınların bireysel sınıf menşei ne olursa olsun, onun hayatı ve eserleri bizimle meydan okur bir tarzda konuşur. Her materialist entelektüel emeğin kendi siyasal sicilini bizzat masaya yatırması gereken bir tarihsel altüst oluş döneminde özellikle doğrudur bu. Dahası, ben Benjamin'in eserlerinin post-ya-

pisalıcılığın birçok motifini önceden sunduğunu ve üstelik bunu alışılmadık bir şekilde, açıkça Marksizme bağlı bir bağlamda yaptığı kanaatini taşıyorum. Dolayısıyla, elinizdeki kitap aynı zamanda bu özgül tartışmalara da bir müdahale amacı taşımaktadır. Fakat Benjamin üzerine İngilizce'deki ilk inceleme kitabına imza atmış olmamın sebebi, aynı zamanda muhalefet el atmadan önce Benjamin'le yüzleşmekti. Bütün işaretler Benjamin'in Marksizmini olumsal bir kaba-hat ya da hoşgörülebilir bir eksantriklik olarak gören eleştiri dünyasındaki bir kurulu düzenin Benjamin'i kendine mal etme tehlikesi olduğunu gösteriyor. Mesela Frank Kermode, vakitsiz bir şekilde aramızdan ayrılmamış olsaydı "Benjamin bugün Amerika'da seksen altı yaşında saygın bir fahri profesör olabilirdi," diyor.¹ Benjamin bu ihtimale nasıl bir neşeyle yaklaşırdı, tahmin etmek zor değil. George Steiner ise, "Walter Benjamin yaşasaydı, kuşkusuz her türlü 'Yeni Sol'a şüpheyle yaklaşırdı. Çapraşık düşünceye ve araştırmaya bağlı herkes gibi, o da sadece beşeri bilimlerin değil, insani ve eleştirel zekânın da her zaman tehdit altındaki küçük azınlığın elinde olduğunu biliyordu."² Gerçeğin tam tersi olan bu sözler kanaatimce Benjamin'in hatırasına bir hakarettir. Dolayısıyla bu kitabı yazmamın son ve en basit sebebi, bize karanlık zamanlarda tarihi yarıp geçecek olanların en alttakiler ve görünmeyenler olduğunu öğretmiş bulunan Walter Benjamin'e saygı ve bağlılığımı sunmaktır.

Bu kitabın elyazmasını okuyup değerli görüşlerini sunan Francis Mulhern, Bernard Sharratt ve Paul Tickell'a minnet-

1) "Every Kind of Intelligence", *New York Times Book Review*, 30 Temmuz 1978.

2) "Giriş", Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, NLB, 1977, s. 24.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

tarım. Keza bu konuları konuşup tartıştığım Oregon, British Columbia ve Deakin (Avustralya) Üniversiteleri akademisyenlerine ve öğrencileriyle, kitabın son aşamalarında bana konuk kıdemli araştırmacı bursu sağlayan Cornell Üniversitesi Beşeri Bilimler Derneği'ne teşekkürü borç bilirim. Toril Moi ile bu fikirlerden bazılarını o kadar çok tartıştık ki, artık hangisi 'benim', hangisi 'onun' ayırt etmek imkânsız hale geldi. Tüm sorumluluk bende olmakla birlikte, elyazmasını yazdığı, uzun süren kapanıklık dönemlerine sabırla ve güleryüzle katlandığı ve aklıma mukayyet olduğu için kendisine ne kadar teşekkür etsem az.

T.E.
Wadham College
Oxford

1

WALTER BENJAMIN

*“Walter Benjamin göz atmamız için
Fragmanlardan başka bir şey bırakmayı kendine zül saydı;
Onun Ursprung’u anlamın kendisini
Hadsiz görmemiz için Tanrı’nın bize
Beyin verdiğini gösterir.”*

(Alan Wall)

Son yirmi yılda Walter Benjamin’in yavaş yavaş keşfedilmesi aslında çok şaşırtıcı değildir. Öyle ya, Batılı Marksistler için materyalist bir ‘üretim estetiği’nin güçlü putkırıcılığını, Kabala’nın mest edici ezoterizmiyle hayran olunacak şekilde birleştiren bir yazardan kim daha çekici olabilir ki’ Medya teknolojisi ile idealist meditasyon arasında sıkışıp kalmış olan bizlerle kim daha inandırıcı şekilde iletişim kurabilir ki’ Kaderi baştan çizili, dokunaklı Benjamin figüründe, olumsuz olandan ısrarcı bir haz ve hayal bile edilmemiş bir kurtuluş

şeklindeki çelişkili arzumuzdan bir şeylerin bize geri yansıtıldığını görürüz. Benjamin'in *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*'i* bu iki itkinin birleşme noktasında durur, zira hiçbir şey on yedinci yüzyıl *Trauerspiel*'inden hem daha cüretkâr derecede diyalektik hem de merak uyandıracak şekilde esrarengiz olamaz.

Özel olarak bir İngiliz eleştirmeni açısından bakıldığında, Benjamin'in on yedinci yüzyıla geri dönüşünün T.S. Eliot ve F.R. Leavis'in görünüşte benzer hamlelerini hatırlatması kaçınılmazdır. Zaten 'Augustusçu' diye yeniden yazdığı on sekizinci yüzyıldan yana rahatsız olan ve kendi ideolojik yaratıları ayağına dolanan yirminci yüzyıl İngiliz eleştirisi, çalkantılı selefinde kendine ait diye adlandırabileceği bir imge görmek için bu yapay olarak dinginleştirilmiş çağın ötesine dikkatle bakmaktadır. Oysa Benjamin'in *Trauerspiel*'e başvurması bu projeye koşut gitmek şöyle dursun, onun ideolojik temelini açıkça teşhir eder. F.R. Leavis *Revaluation*'da John Donne hakkında, "Onun sözceleri, hareketi ve tonlamaları konuşan bir sese aittir ... doğal bir konuşma vurgusu, tonlama ve konuşmanın ayrıcalığı olan bir tutumluluk sergiler," der.¹ Pope'un dizeleri de benzer şekilde anlatımcıdır: "Po-

*) Benjamin'in bu kitabı İngilizce'ye *The Origin of German Tragic Drama* olarak çevrilmiştir ve bu çeviride, yazarın tercih ettiği yerlerde kitabın İngilizce başlığıyla belirtilecektir. Fakat Benjamin, Ahmet Cemal'in *Pasajlar* çevirisinde düştüğü bir notta belirttiği gibi (YKY, s. 276, 3. dipnot), Almanca'da çoğunlukla eşanlamlı kullanılan '*Trauerspiel*' ve '*Tragödie*' kelimelerini birbirinden ayırır; Barok döneminin çaresizliği, dünyaya yönelik nefreti dile getiren umarsızlığın oyunları ile, yazarlarının dünya ve kader karşısında boyun eğme tanımayan bir tutumu yansıttıkları Yunan tragedyaları arasındaki ayrımın önemli olduğuna dikkat çeker. O yüzden, kitap boyunca '*Trauerspiel*' kelimesi hem söz konusu kitaba gönderme yaptığı, hem de özgün bir terim olarak kullanıldığı yerlerde orijinal haliyle bırakılmıştır. (ç.n.)

1) Londra, 1949, s. 11 ve 13.

pe'un her dizesinin üzerinde, okurken sesimizin sergilediği modülasyon, vurgu, ton ve ritim değişikliğini yansıtan gergin derecede esnek ve karmaşık bir kavis görebiliriz..."² İşte Milton'ın dilsel felaketi tam da canlı sesin elyazısındaki bu izi ölümcül şekilde silmiş olmasıdır. Milton'ın dilinin "özel olarak yerine getireceği bir anlatımcı görevi yoktur, aksine o ezbere, kendi momentiyile, bir ritüel tarzında ilerler"; onun diksiyonu en kötü haliyle inatçı göstergenin "algılara, duyumlara ya da şeylere" gösterilmesi için çaba harcamakla yükümlü olduğu dikkati buyurgan şekilde kendi üzerine çektiği "zahmetli, bilgiççe bir marifet"tir.³ Milton'ın yavan, düzmece söylemi "konuşmadan -gerçek canlıların duygusal ve duyumsal dokusuna ait olan ve sinir sistemiyle uyumlu olan konuşmadan- kopartılmış" bir aracı akla getirir.⁴ Halbuki Donne'un 'doğal' yanı tam da 'deyimisel konuşma'ya inceliklerle kök salmış olmasıdır. Benzer şekilde "beyin korteksine, sinir sistemine ve sindirim boruları"na⁵ sızan bir şiir peşindeki Eliot da bu tür bir bedensel semiyotiği Milton'dan ziyade Donne'de bulur, zira Milton'ın "gündelik konuşmadan uzaklığı"⁶ genç Eliot'ı üzecek şekilde engelleyicidir.

İki eleştirmen de Donne ile Milton arasındaki karşıtlığı 'görsel' muhayyile ile 'işitsel' muhayyile karşıtlığı üzerinden ortaya koyarlar. Aslında ikisinin de Milton'da yozlaştırıcı bulunduğu şey, göstergeyi gerçek anlamıyla temsili rolünden uzaklaştıran ve Leavis'in tabiriyle, "sözcükler aracılığıyla hisse-

2) *Revaluation*, s. 31.

3) *A.g.y.*, s. 49.

4) *A.g.y.*, s. 51.

5) "The Metaphysical Poets", *Selected Essays*, Londra, 1963, s. 290.

6) *Selected Prose of T. S. Eliot*, Frank Kermode (haz.), Londra, 1975, s. 268.

bilme yerine sözcüklerin *kendisini* hissedebilme”yi ortaya seren başa çıkılmaz bir anlamlama fazlalığıdır.⁷ Bu anlamlama fazlalığını *écriture* diye adlandırabiliriz ve bu *écriture*, Benjamin açısından *Trauerspiel*’in tam merkezindedir. Semboller ve resimyazılar konusunda takıntılı olan on yedinci yüzyıl alegorisi son derece görsel bir formdur, ama görselliğini gösteren şey bizatihi lafzın maddiliğinden başka bir şey değildir. Mesele, lafzın esnemesi ve kendi kendini silerek, Leavis’in Donne yorumunun bizi inandırmak istediği gibi, “algıların, duyumların ya da şeyler”in taşıyıcısı haline gelmesi değildir; daha ziyade, “tek bir hamleyle alegorinin derin vizyonu[nun] şeyleri ve çalışmaları heyecan verici yazılara dönüştürmesi”dir.⁸ Alegorik gösteren “sadece bilinecek olanın bir göstergesi değil, bizatihi bilinmeye değer bir nesnedir”.⁹ düzenlamsal gücü karmaşık sheviliğinden kopartılamaz. *Trauerspiel* yazını, der Benjamin, “dile getirilmekle aşkınlığa ulaşmaz; daha ziyade, yazılı dil dünyası kendi kendine yeterli kalır ve kendi özünü sergilemeyi amaçlar”.¹⁰

Bu demek değildir ki, bu tür yazılar hiç “sesli dile getirilmez”; sadece, bu ses maddi kalınlığıyla bastırılır. Halbuki barok gösteren, ses ile yazının “birbiriyle gergin bir kutuplaşma içinde karşılaştığı”¹¹ bir diyalektik yapı sergiler ve söylev içinde derinliklerine bakmayı gerektiren bir bölünmeye zorlar. Benjamin açısından bu bölünme ontolojiktir: Sözlü dil “canlının özgür, kendiliğinden sözcesi”ne işaret

7) *Revaluation*, s. 50.

8) *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne, NLB, 1977, s. 176.

9) A.g.y., s. 184.

10) A.g.y., s. 201.

11) A.g.y., s. 201.

eder;¹² alegori dilinin getirdiği anlama olan mukadder kölelikle çelişki içinde olan anlatımsal bir vecddir bu. Fakat ses ve şekil bu köleleştirmeden kurtulur ve barok alegoricisi için her türlü yazılı dili acımasızca kirleten anlamın üstünde ve ötesindeki şu kendi kendine keyif veren, safkan duyumsal bir artık olarak temayüz eder (elbette burada ‘yazılı dil’, ‘başlı başına dil’den başka bir anlama gelemes). Sesin tamlığıyla kendi yaratıksal haklarını ortaya koymaya çalışan dil yine de haşince anlama tabi kılınır; Kristeva’nın kasettiği şu sayıklama (anlam eşiğinin altında gevşek bağlarla birleştirilmiş itkileri laflama) anlamında ‘semiyotik’, ‘sembolik’ olanın kısıtlamalarıyla karşılaşır, ama onunla ilişkisinde heterojen kalmayı başarır.¹³ Bu tür bir kısıtlamanın en iyi örneği barok yankı oyunudur: Burada, kendisi kelimenin oldukça düz anlamıyla serbest bir ses oyunu olan yankının cevap, kehanet, vb. olarak dramatik anlama bağlandığını, boş tınlaması yine de dağılma tehdidi taşıyan bir anlamlama alanına şiddetle tabi kaldığını görürüz.

Dolayısıyla, Benjamin’in *Trauerspiel*’de keşfettiği şey maddillik ile anlam arasında derin bir uçurumdur ki, bu uçurumun ötesinde ikisi arasındaki çekişme devam eder. Eliot’ın Milton’da bulduğu tam da budur. Şöyle der Eliot: “Yitik Cennet’ten mümkün olan her şeyi çıkartmak için”, “bu metni iki farklı tarzda okumak gerekecektir: İlkin sadece ses için, ikincisinde anlam için.”¹⁴ Benjamin’in öne çıkardığı semiyotik çelişki ayrı okumalara dökülür. Leavis aç-

12) A.g.y., s. 202.

13) Bkz. *La Révolution du langage poétique*, Paris, 1974.

14) *Selected Prose of T. S. Eliot*, s. 263.

sından ‘Milton’ın ezgisi’ anlam pınarlarıyla biçimsiz bir çelişki içinde olan bir dış süsten başka bir şey değildir. İki eleştirmenin de bunu rezalet diye görmesi hiç de şaşırtıcı sayılmaz, zira ikisi de Benjamin’in acımasızca gizemsizleştirdiği o estetik ideolojiye bağlıdır: *sembol* estetiği. Semboller kaçınılmaz şekilde idealleştirerek, maddi nesneyi aydınlatan ve içeriden kurtaran bir ruh taşkınına tabi kılar. Dönüştürücü bir parıltıyla anlam ve maddilik uzlaştırılıp birleştirilir; kırılğan, akıldışı bir ân için varlık ve anlamlama bütünleştirilip uyuma kavuşturulur. Bu tür göz kamaştırıcı mefhumlar ışığında alegorinin sıkıcı ölçüde uzun, mekanik ve kaba görünmemesi imkânsızdır ve zaten Benjamin bu gerçeğin ziyadesiyle farkındadır; nasıl alegorinin tüm çabası hakikati sancılı bir şekilde selamete kavuşturma girişimiyse, onun tüm kitabı da alegoriyi tarihin ‘muazzam tenezzül’ünden kurtarma girişiminden başka nedir ki’ Konuşma sesinin ideolojisinin yazılı metni bütünüyle alçaltması kadar sembolizm de alegoriyi lekelemiştir; Benjamin’in kendisi bu bağı tam olarak geliştirmese de, yine de bu bağı kurmak gerekir. Zira alegorik nesne bir tür tin hemorajı yaşamıştır: Her türlü içkin anlamdan arındırıldığında, alegorinin manipülatif ellerinde safkan bir doğruluk olarak kalır ve onun paşa gönlüne göre bir anlam edinir. Bu tür bir duruma en uygun örnek, atomlarına ayrılmış kendi maddi fragmanlarını sonsuz, güdülenmemiş anlam burçlarına çeken yazı ediminin kendisidir. Barok alegoride teatral nesne ile anlam, gösteren ile gösterilen arasına pürüzlü bir ayırım çizgisi çekilir; Benjamin’e göre bu çizgi ikisi arasında, bilinç ile fiziki doğanın nihai ayrılışı olan ölümün karanlık gölge-

sinin izini sürer. Ama eğer ölüm bu anlamda göstergenin nihai yıkımı, muhayyel bütünlüğünün tamamen mahvolmasıysa, o zaman gösteren ile gösterilen arasındaki kaygan bölgede gerçekleşen ve aşağıda göreceğimiz gibi ölümle çok yakın ilişkili olan yazı edimi için de aynısı geçerlidir.

Bertolt Brecht gibi Benjamin de eski güzel şeylerden değil, yeni ama kötü şeylerden başlamayı tercih ettiğinden,¹⁵ her türlü aşkınlıktan kopuk olan barok dünyasının mahrum koşullarının yasını tutmaz. Aşağıda göreceğimiz gibi, bu kısırlığın kendi kurtuluş tohumlarını barındırdığını düşündüğü doğrudur; ama bu haliyle bile, *Trauerspiel*'i “insanın doğaya bağımlılığı”nın gerçek, gizemsizleştirilmiş biçimi olarak coşkuyla karşılar.¹⁶ Eliot ve Leavis içinse, bu esaslı duyarlılık bölünmesi -neticede burada ele aldığımız şeyi bu tabirle de karşılayabiliriz- ideolojik bir tehdittir. *Trauerspiel* dünyası karakterlerin düşüncelerini bir gülün kokusu olarak doğrudan hissettikleri bir dünya değildir; dahası, daktilo icat edilmiş olsaydı bile, daktilo sesinin işitilmesini Spinoza okuma deneyimiyle birleştirmezlerdi. Öğeleri ayırmayı âdet edinmiş olan *Trauerspiel*, Eliot ya da Leavis'e tebelles olan ve Benjamin'in çok cesur bir şekilde karşısına dikildiği Alman Romantik eleştirisini şekillendiren ‘organik’ fetişizminin ne olduğunu bile bilmez. Barokta “sahte bütünsellik görüntüsü yok edilir”,¹⁷ ama onun yerini parça fetişizmi alır. Eski güzel şeylerin esiri olan Eliot ve Leavis, zekânın duy-

15) Bkz. *Understanding Brecht*, çev. Anna Bostock, “Giriş”: Stanley Mitchell, NLB, 1973, s. 121.

16) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 166.

17) A.g.y., s. 176.

ların ucunda olduğu ve sömürölen tarım emekçilerinin toplumsal ilişkilerinin ‘adil ve kaçınılmaz’ bir insani çevre oluşturduğu bir döneme dönerler özlem dolu halde.¹⁸ Gerçekten de Metafizik şiir mecazı dediğimiz şey, organik toplumun minyatür halinden, duyular ile zekânın *Gemeinschaft*’ından [birliğinden], maddi nesnenin olgusallığından kurtarıldığı ve tinin fani kollarına bırakıldığı dönüştürücü bir parıltıdan başka nedir ki? Tevekkeli değil, Eliot ve Leavis’in eleştirisi böylesine derin bir ‘ses merkezli’ önyargı sergiler: Jacques Derrida’nın “ses ile varlığın, ses ile varlığın anlamının, ses ile anlamın düşüncelliğinin mutlak yakınlığı” dediğı şeyden yana bir önyargı.¹⁹ Neticede, eğer şiir sanatı ideolojik görevini yerine getirmek üzere beyin korteksine, sinir sistemine ve sindirim borularına sirayet edecekse, gösterenin engelleyici maddiliğinden kendisini kurtararak bizatihi canlı bedenin inceltilmiş aracı haline gelmelidir ki, bunun en sembolik ifadesi de ‘kendiliğinden’ konuşma sesidir. ‘Şey’ kelimesinin içinde olgunlaşmış, dolayumsuz şekilde mevcut olmadıkça, hem Eliot hem de Leavis için ‘insan deneyimi’nin kalbinin attığı yer olan ve tarihsel materyalizmin tam da ideolojik olanın alanı olduğunu söylediğı bölgeye altalgısal düzeyde ulaşmayı başaramayacaktır.

Benjamin ise sesin yazılı metinden daha kendiliğinden ya da önemsiz olduğu yanılmasına kapılmaz. Johann Wilhelm Ritter’in tefekküründen alıntı yaparak dile getirdiğı gibi, “kelime ile yazılı metin arasındaki o içsel bağ – konu-

18) F. R. Leavis ve Denys Thompson, *Culture and Environment*, Londra, 1933, s. 87.

19) *Of Grammatology*, İng. çev. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore ve Londra, 1976, s. 12.

şurken yazmamızı sağlayacak kadar güçlü olan bu bağ ... uzun süredir ilgimi çekiyor... Bunların özgün ve mutlak eşanlılığının kökü konuşma organının konuşmak için yazmak zorunda olmasında saklıdır. Sadece lafız konuşur, daha doğrusu: Kelime ve yazı, köken bakımından tektir ve biri olmadan diğeri olmaz. ... Her ses örüntüsü bir elektrik örüntüsüdür, her elektrik örüntüsü de bir ses örüntüsüdür.”²⁰ Benjamin *Trauerspiel*’de şöyle devam eder: “Yazılı metinde ikinci sınıf olan hiçbir şey yoktur; bir cüruf gibi okumayla bir tarafa atılmaz. Okunan şeyin yanı sıra, onun ‘örüntüsü’ olarak massedilir.”²¹

Leavis’in Milton’a böyle düşmanlıkla yaklaşması büyük bir tarihsel ironidir. Zira onun Milton’a duyduğu nefret, bir küçük burjuva radikalinin tam bir ‘düzen’ adamı olan -kuşaktan kuşağa soylu araştırmacılar tarafından retorik azametinden ötürü ismi sitayişle anılmış- bir şaire öfkesidir. Ama William Blake’i istisna kabul edersek, İngiliz edebiyatında John Milton’dan daha nitelikli bir küçük burjuva radikali çıkmamıştır.²² Leavis’in kendi belirgin erdemleri (değişmez ciddiyeti ve konformist olmayan cesareti, kuvvetli bireyciliği toplumsal vicdanla birleştirmesi) Milton’ın kah-

20) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 213-214. Marx ve Engels’le karşılaş-tırınız: “Tin’ daha baştan burada titreşim halindeki hava katmanları, ses, kısaca-sı dil biçiminde tezahür eden maddenin ‘yükünü taşıma’ lanetiyle maluldür” (*The German Ideology*, Londra, 1965, s. 41). Gershom Scholem’in kaydettiği bir konuşmada Benjamin, yazı ile ses arasındaki ayrımı şiddetle, “sanki birisi yara-sına basmış kadar nefretle” reddeder (B’ye Önsöz, I, s. 16). Scholem başka bir yerde Benjamin’in sanki yazıyormuş gibi konuştuğunu söyler.

21) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 215.

22) Rusya’daki ilk devrime (1905) katılan askerlerin gözünde bir açıdan açık olan bir olgudur bu, zira yanlarındaki taşıdıkları bu şiir nüshalarını özgürlükçü bir metin olarak şevkle okurlarmış.

ramanca mimarlığını yaptığı devrimci miras olmasaydı bu haliyle tarihsel açıdan asla mümkün olmayacaktı. Kısmen saldırdığı Milton ideolojik düşmanın inşası olarak kaldığından, kısmen de formalizmi sebebiyle Milton'ın eserinin 'içeriği'ne kör kalması kaçınılmaz olduğundan, Leavis bu grotesk ironiyi algılayamaz. Bu açıdan, Leavis ile Eliot arasında bir fark yoktur: Leavis, Milton'ın metinlerinin ilahiyat ve siyasetle alakalı özüne büyük oranda ilgisiz kalırken, Eliot -bu öz onu ilgilendirdiği oranda- 'iğrenç' bulur. 'Fikirler'e karşı bu direniş iki eleştirmenin de kariyerleri boyunca farklı şekillerde savunuculuğunu yaptıkları ampirizmin ve akıldışılığın mantıksal sonucudur; çok az eleştirmen aşılması güç bir bilgeliğe sahip Eliot kadar programatik bir entelektüalizm karşıtlığı sergilemiştir. Ama daha somut bir kök arıyorsak, on yedinci yüzyıl İngiltere'sine dair ideolojik inşalarına bakmamız gerekir. Zira ikisinde de görülen dilsel idealizm, yası tutulan *Gemeinschaft*'ı esasen dilin kendisine yerleştirmeye iter. Elbette tamamen değil: Dil 'sağlığı' kültürel akliselime işaret etmelidir ve Eliot'tan da çok Leavis bu akliselime bir toplumsal mesken kazandırmaya çalışır. Ama ikisi de hayran oldukları metinlerin ideolojik içeriğini şaşırtıcı derecede 'sınırlama'ya çalışırlar: Bir Donne şiirinde ya da Webster tragedyasının sözlü biçiminde tezahür eden anlam ile varlığın arzulanan izdivacı, içeriklerinin kasıtlı olarak altüst edilmesine sistemli bir dikkatsizlikte ifade bulacaktır. Eğer *Songs and Sonnets*'teki Donne kendisini dramatik bir ses, günlük dilde anlatımcı bir özne olarak merkeze koyuyorsa, bunun temel sebebi merkezsiz, Kopernikçi bir 'sembolik' farklar dünyasının ötesinde cüretkâr

bir 'hayali' bütünlük inşa etme derdine düşmüş olması değildir. Onun duyarlılık mekanizması gerçekten de her türlü deneyimi yutabilecek kapasitede olabilir, ama genellikle bunu ancak sonrasında kadınıyla ulaşabileceği hayali özne konumunun metaforu olarak geri kusmak için yapar. Gerek Eliot'ın gerek Leavis'in bu on yedinci yüzyıl *Weltanschauungen*'inde [dünya görüşü] çağdaş deneyimler için ilintili paradigmlar buldukları doğrudur, ama onların esas ilgi alanında bunlar yoktur. Eliot *Çorak Ülke*'de bu tür paradigmlardan yararlanıyor olabilir, ama onun eleştirisi bir şairin gerçekten 'söylemesi' gerekenlere olan neredeyse komik ilgisizliği yüzünden kayda değerdir. Bu tür bir formalizm, Raymond Williams'ın akıllıca belirttiği gibi, zorunlu bir gayri siyasallaştırmanın doğal sonucudur:

Leavis'e karşı tutumumu netleştirmemde çok önemli olan bir hadiseyi anlatayım. Cambridge'tekilere şöyle demiştim: 1930'larda Milton hakkında son derece kısıtlayıcı yargılarda bulunurken, metafizik şairler hakkında görece olumlu yargılarda bulunuyordunuz, oysa gerçekte bunlar İngiltere'de on yedinci yüzyıl edebiyatının haritasını yeniden çizmişlerdi. Elbette edebi yargılarda bulunuyordunuz; destekleyici alıntılarınız ve analiziniz bunu kanıtlıyor, ama aynı zamanda, ulusal boyutları olan siyasal ve kültürel bir kriz karşısında hayat tarzları meselesini ele alıyordunuz. Bir yanda, kendisini belli bir tarafa ve davaya tamamen adanmış, bu çatışmada sizin edebiyat dediğiniz şeyi geçici olarak askıya almış, ama yazıyı almamış olan bir adam. Diğer yanda, son derece zeki ve incelikli türde bir yazı, mücadeleye ya da deneyime dair farklı tutumları aynı anda zihinde tutmanın bir yolu olan bir yazı türü. Bir kriz döneminde son derece

bilinçli bir insan için iki ihtimal vardır: belli zorluklar, belli naiflikler, belli tarzlar içeren bir tür bağıllık ve karmaşıklıkları krizin açıktan parçası olmadan onunla yaşamamanın bir yolu olan başka türde bir bilinç. Ben bu şairler hakkında yargılarda bulunduğunuzda, sadece edebi pratikleri hakkında değil, kendi edebi pratikleriniz hakkında da yargıda bulunduğunuzu söylüyordum.²³

Benjamin'in metninin zaferiyse form ile motifi incelikle iç içe geçirmesinde saklıdır. Mıymıntı bir melankoli ve su katılmadık bir entrikayla yüklü olan *Trauerspiel*'in bezgin, seküler dünyasında anlamın nesnelerden sızması, gösterenlerin gösterilenlerden kopartılması, zaten taşlaşmış iptidai manzaranın özellikleri 'düzeltici' resimyazı yoluyla bir tür ikincil söyleşme sürecinden geçtiğinden hem bir *énonce* [sözce] hem de *énonciation* [sözceleme] meselesidir. Bu özelliklerin arasında gerçekten de 'psikoloji' de vardır; incelikli bir şekilde kodlanmış olan psikoloji "bizatihi duyguların sahne özellikleri edindiği" bir tür yoğun nesnellığe erişir.²⁴ Gösterilenler adaktarımsal olarak gösterenlerinin yerini alırlar, böylece kıskançlık özdeşleştirildiği hançer kadar keskin ve işlevsel hale gelir. Fazlasıyla şeyleştirilmiş olan bu göstergeler alanı ağırlıklı olarak uzamsal olmasına karşın, yine de kaçınılmaz bir zamansallıkla yavaş yavaş ileri taşınır, zira alegori, Fredric Jameson'ın *Trauerspiel* için söylediği gibi, "zaman içinde kendi hayatımızın ayrıcalıklı bir tarzı, anlamın ân be ân beceriksiz yorumlanması, ayrışık, bir-

23) *Politics and Letters*, NLB, 1979, s. 335-336.

24) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 133.

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

biriyle bağlantısız ânlarla zorla bir süreklilik verme girişimidir".²⁵ Benjamin üç zamansallık türü arasında ayrım yapar: *Trauerspiel*'e ve bilahare göreceğimiz gibi metaya ait olan boş tekrarın 'ampirik' zamanı; merkezinde birey olarak trajik başkarakterin bulunduğu 'kahramanlık' zamanı ve ne *Trauerspiel*'de olduğu gibi 'uzamsal' ne de tragedya olduğu gibi bireysel olan, zamanın kolektif tamlığına ulaştığı '*nunc stans*'a ['ebedi şimdi'] ya da *Jetztzeit*'a [bütünleştirici, başkalaştırıcı ân] olan ilgisinin habercisi olan 'tarihsel' zaman. *Trauerspiel*'in başardığı zamanın dondurulması mutlakıyetçi devletin tarihin sonunu getirme ihtiyacına işaret eder; tarihsel dinamiği kurutulmuş bir dünyada mutlakıyetçi hükümdar bizzat başlıca anlamlama kaynağı haline gelir. Bu izlek de Benjamin'de sonradan, tarihin nihai ilgası olarak faşizmde yankısını bulacaktır. Fakat bu tür bir zamansallık hermenötiğin nesnelerinden ziyade bizatihi hermenötik pratiğe aittir; *Trauerspiel*'in zamanı *realia*'sı kadar boştur: Benjamin'in sonradan hiçbir zaman gelmeyen *Jetztzeit*'a umursamazca açık olan bir 'tarihselcilik' diye mahkûm edeceği o ilahiyatçı vizyonun yadsınmasıdır. Taşlaşmış sahne özellikleri düzenli olarak değiştirildiğinden, zaman neredeyse uzama geri bağlanır, gerçekten de eşiğinde selametçi bir epifaninin titrediğini tasavvur edebileceğimiz kadar kahredici derecede boş bir tekrar derekesine düşürülmüştür. Eğer *Trauerspiel*'de *Jetztzeit*'a -zamanın şimdiye dek parçalı olan anlamın bolluğunu almak üzere hareketsizce

25) *Marxism and Form*, Princeton, 1971, s. 72 [Türkçesi için bkz. Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2006, s. 77].
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rante.org>

durduğu apokaliptik nokta- benzeyen bir ân olsa da, ancak karikatür bir benzerlik söz konusudur: “Gece yarısının dar çerçevesi, aynı hayaletvâri imgenin sürekli nevezuhur ettiği zamanda bir yarıktır.”²⁶

Benjamin’in *Trauerspiel* değerlendirmesi, Leavis ve Eliot’tan farklı olarak, Yitik Cennet’e formalizmin ötesinde bir yaklaşımı telkin edebilir. Zira Milton’ın metni de Benjamin’in incelediği metinlerden uzak olmakla birlikte, *physis* ile anlam arasındaki bir iptidai felaketin, Tanrı’nın acilen deşifre edilmeye muhtaç olan belli göstergelere ve parçalara zahiri çekilişine indirgenmiş bir tarihin konusunun imza attığı bir pürüzlü çizginin dramasıdır. Geri çekilme elbette sadece görünüştedir: Barok dönemde bilinmeyen bir eskatoloji hâlâ yürürlükte ve halihazırda tam ortasında saklı duran aşkın göstereni nihayet tarihle tanıştıracaktır. Ama tüm bunlara karşın, aşkın gösteren şu ânda saklıdır ve insanlıkla münasebetlerini meşrulaştırmak için mecazın tam tersi olan kaba saba bir söylemsel hermenötik talep eder. Mecaz onun alakasız bağlantılarını ‘doğallaştırır’, becerisi kurnazlıkla göz önünde tutulduğundan daha da takdir ettiğimiz bir “kendiliğindenlik”le bizi şaşırtır; kıvrak zekâ emek harcanmayan zekâdır. Milton’ın Tanrısı da ‘maddi’ edimleri tinin dolaysızlığına sahip olan bir o kadar zahmetsiz, saf sembolikliktir; ama ancak ebediyet açısından bakıldığında böyledir. Yolunu şaşırmış bir devrimci tarihin düşmüş dünyasından bakıldığında, bu edimler mantığı ancak kendi araçlarını ortaya serme pahasına teşhir edebilecek bir anlatıda sancılı bir şekilde deşifre edilmeli, irdelenmeli ve yeniden birleştirilmelidir.

26) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 135.

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

Bu pratiğin getirdiği sürçmeler ve boşluklar tam da Milton eleştirmenlerinin yerden yere vurduğu şeydir. Şiir gerçekten de çok gerçekçi değildir. Bir yerde Şeytan yanan göle zincirlenir ve siz bir daha bakana kadar kıyıya doğru yol almaktadır bile. George Eliot tüm bunları çok daha iyi kotarırdı. Leavis'in ise bu tür Waldock'çu hususlarla²⁷ fazla ilgilenmesi, şiiri tutarsızlık örneklerinden ötürü yerden yere vurması manidardır. Konuşmanın yıllankavi bükülmelerindeki hislerin anatomisinin izini sürmekle ilgilenen sesmerkezci bir eleştirinin beraberinde naif bir temsiliyetçilik getirmesi tesadüf değildir. İki ideoloji açısından da gösteren ancak çöküş ânında yaşar. *Yitik Cennet*'in büyüleyici yanı tam da gerektiği gibi kendi kendine özdeşliğin olmamasıdır – belirtilen şey ile gösterilen şeyin sürekli karşılıklı müdahaleleri, 'epik' dolayımsızlık ile hermenötik söylemin çelişkili iç içe geçişleri, anlamlandırmaların başka bir düzeyde kaymalara yol açan bir düzeyde sabitlenmesi. Leavis açısından tüm bunlar sadece nahoştur: Milton'ın eserinin Benjamin'in barokta tespit ettiği o *kışkırtıcı* nahoşluk niteliğine sahip olduğunu göremez, tıpkı şiirin dilinin bir kısmının haşin çalışkanlığını duyumsal dolayımsızlığın ihlalinden başka bir şey olarak okuyamaması gibi. Aslında *Yitik Cennet*'in dili duyumların 'doğal' dokusuna aykırı giden, kendi yaratılarını bastırmayı başaramayan ya da bunu reddeden (hangisi olduğu önemsizdir) bir emektir. Hiçbir şey meca-

27) Şiirin tipik bir 'gerçekçi' okuması için, bkz. A.J.A. Waldock, *Paradise Lost and Its Critics*, Cambridge, 1947. Ama Waldock'un kitabı Milton'ın şiirinin resmi ideolojisinin kabul etmeye zorlandığı biçimsel öğeler (anlatı, karakter, vb.) tarafından parçalanıp dağıtıldığını kasıtsız bir *Macherey*'cilikle gösterir.

zın hızlı kaynaşmasına, tüm üretim mekanizmasını utanmadan sergileyen epik benzetmenin hesaplı özbilinçliliğinden daha uzak olamaz. Ve hiçbir şey “yazarın faaliyetinin düzenlemek olduğunu saklamaması gerek”en Benjamin’in *Trauerspiel*’inin bir yönüne daha yakın olamaz.²⁸ Leavis’in *Yitik Cennet*’e yaklaşımında belki de en şaşırtıcı kısım eserin onu şaşırtmıyor olmasıdır. Zira İngiliz edebiyatında bundan daha acayip, daha cesurca egzotik, daha yekpare ve ‘edebi’ olduğunun bilincinde çok az eser vardır. Şiir salt gerçekçi bir okumaya karşı öylesine cüretkâr bir direngenlik sergiler, kendi üretiminin emeği tarafından öylesine korkutulmuş ve saptırılmıştır ki, bu biçimin kendisi onun en hayati gösterileni haline gelir.

Leavis’in bu tuhaf olguya cevabı, ses yüzünden ne olup bittiğini görmeye odaklanamadığından yakınmaktır. Fredric Jameson bu sanat biçimini görmenin başka bir yolu olduğunu telkin eder: “Mensur anlatının aksine, yapay epik temsil nesnesi olarak olayları ve eylemleri değil, bunların tasvirini alır: Bu tür anlatısal hammaddelerin abartılı ve süslü manzum konuşmada sabitlenip hareketsizleştirildiği süreç. Dolayısıyla epik söylemde biçim ile içerik, kelimeler ile nesneleri arasında temel ve kurucu bir çatlak zaten vardır. ... Bu yüzden yapay epik şairinin dolaysız olarak kelimelerle yazmadığını, en temel hammaddeleri ve yapıtaşlarıyla olduğu gibi, bu tür algısal ya da jestvârî gösterenlerle iş gördüğü, bunları yan yana getirip nazım paragrafının duyumsal sürekliliğinde yeniden birleştirdiği

28) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 179.

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

iddia edilebilir.”²⁹ ‘Yapay epik’ için doğru olan *Trauerspiel* için de doğrudur. *Trauerspiel*’de de kurucu parçaların göreliliği sabitliği -bir öznesiz yazı deposuna mensup olmalarından mütevellit, Benjamin’in dikkat çektiği gibi, “her türlü ‘sembolik’ ifade özgürlüğünden mahrumdur”³⁰- fenomenolojik ayraçlamaya/ayırmaya denk bir tarzda dikkatleri bizatihi yorum edimine çeker. Milton’ın özel adlarla ilgili çınlayan tekrarları Jameson’ın işlenmemiş taşlarıyla aynı etkiye sahiptir ve Benjamin’in kendisi de barokun dili parçalamak ve parçalarını yoğun anlamla doldurmak için büyük harf kullandığını anlatır. “Barokla birlikte büyük harf Alman yazımındaki yerini almıştır.”³¹ Milton’ın hassas kulakları hedef alan yüksek sedalı adları elbette hâlâ daha sesmerkezci bir stratejinin parçası olarak görülebilir. Ama burada var olan aslında sesi olmayan bir kulaktır: Konuşan bizatihi adlardır, ayırık/kesintili ve abidevidir, dakik öznenin tonlarından etkilenmez ve her türlü katı anlam planını misli misli aşar.

Dönemin edebiyatında sık görülen bir şey değildir bu. Derrida’dan bu yana Batı’nın ‘canlı konuşma’yı elyazısına tercih eden peşin hükümcülüğünü; merkezinde dilsel mevcudiyetinin bolluğu bulunan, her türlü anlamın kaynağı ve kökeni olan insan özne metafiziğiyle özdeşleştirmeye alışmışız. İşte, Derrida Batı geleneğinin iliklerine kadar işlemiş idealizmini göstergenin maddiliğinin bu şekilde reddedilmesinde, her türlü gösterge sistemlerine mukaddem ve ku-

29) *Fables of Aggression*, Berkeley, Los Angeles ve Londra, 1979, s. 76 ve 78.

30) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 166.

31) A.g.y., s. 208.

rucu olan aşkın bir anlam kaynağına duyulan bu yok edilemez nostaljide görür. Kendi kendine üretiminin 'doğallığı'ndan kendi maddiliğini silen konuşma sesi *signata*'sının denk 'doğallığı'na bir geçit açar – el yazısının maddiliğinden ötürü tıkanan bir geçittir bu ve dolayısıyla el yazısı (bu gelenek için) anlamın kendiliğinden pınarlarına dışsal kalmak zorundadır.

O halde, on sekizinci yüzyıl romanı diye bildiğimiz ağır yazı külliyatının ciddi bir ikileme kapılması şaşırtıcı olmamalıdır, zira 'püritenlik' diye adlandırdığımız ideolojik söylemin etkisi altındadır. Püritenliğin tam merkezinde canlı kelimeler vardır: Vaaz edilen, ilan edilen, tüketilen, riayet edilen ve ihlal edilen kelimeler, öznenin sahici deneyimindeki kökleriyle değer kazanan ve öznelerin ilahi Öznesinin tam mevcudiyetiyle parıldayan kelimeler. Tanrı'nın canlı Kelamı, Babamızın saf anlatımcılığı konuşan ve dinleyen insanların Teslis demek olan o aşkın öznelerarasılığın sonu gelmez tekrarında kendileri ve başkaları için saf özneler olarak oluşturuldukları şu kutsal uzamı yaratır. Elbette püriten geleneği için yazılı metnin ayrıcalıklı bir statüsü vardır. Ama bunun aslında tek bir anlamı vardır: Kutsal kitap metninin muammalı maddiliği inayetin gücüyle dağıtılmalıdır ki, böylece yazar yaratıcısının canlı konuşması dünyevi kapatılmışlığından kurtulabilsin. *Grace Abounding*'in acılı John Bunyan'ı için *metinler sesler* haline gelir: Yazının kendisi 'okunmak'tan ziyade 'işitilecek' bir Özne, kelimelerin Kelamının erkek ve kadınları arasındaki mevcudiyet olarak baş tacı edilecek bir kanlı canlı et parçası olur. Kelam onun bütün kelimelerinin içinde birliklerinin ilkesi

olarak tümüyle mevcuttur; ama tarihin matlığı içinde mücadele eden bireyler için ilk Kelam onun çeşitli metinleri arasında kırılır, böylece yazar yaratıcılarının can verici söyleminin duyulması için titiz bir deşifreleme talep eder. Bu devasa şifreli gösterge sisteminin, yani tarihin anlamı ancak sürekli yerinden edilerek keşfedilebilir – edebiyattaki adı alegori olan bir edimle, durmaksızın destekleyici bir aşkın *signata* sistemine paslanmalıdır. Çifte hermenötikle tarihsel anlamlandırmalar öncelikle ayrıcalıklı kutsal kitap göstergelerine atfedilmeli, ardından bunlar bütünlüklü bir Hakikati ortaya sermek üzere anlamsal çok değerliliklerinden kurtarılmaları gerekir.

Dolayısıyla, bizi Defoe'nin 'püriten' kurmacasında en çok etkileyen şeyin tam da gösterenlerinin ağırlıktan yoksunluğu olması şaşırtıcı değildir; bu gösterenler potansiyel açıdan sonsuz bir ad aktarımı zincirinde kendi kendilerini silerek gösterilenlerinin tüm maddi dolayımsızlığını ortaya çıkarırlar. Fakat bu bizi ânında püriten ideolojinin merkezinde yer alan bir çelişkiye iter. Zira Defoe'nin gayrimaddileşmiş yazılarının 'masumiyeti' ayrıcalıklı bir otobiyografik öznenin, maddi tecessümlerini radikal derecede önceleyen bir yalnız Descartesçi benin varlığını işaret ediyorsa olsa da, aynı araç maddi dünyanın kendisini özneyi onun bir yansıması ya da desteği derekesine düşürecek kadar sürekli tehdit edecek şekilde ön plana çıkarır. Öznenin konumunun epistemolojik güvenliği 'gerçekteki' sallantılı konumu ve olumsuzluğuyla çelişki halindedir; çalkantılı deneyimlerinin geriye dönüşlü izahında kendisine güvenli bir liman bulmuş olsa da, kendi anlatısı dâhilinde birden çok kez göstergele-

ri kadar boş bir şifre, olay örgüsünün basit bir biçimsel güdülenmesi, ayrı cinsten maddi olaylara üstünkörü atılan bir 'dikiş' derekesine düşer. Edebi göstergenin idealizmi kendisini ölümcül bir şekilde öznenin mekanik materyalizmine dönüştürür: Defoe'nin 'sıfır derece' yazısı bu öznenin anlattımsallığı için bir yer açar, ama sonra bu yerin bizatihi öznelliği yutma ve temellük etme tehdidinde bulunan maddi *signata* ile dolu olduğunu görür.

İşte püriten ideolojide aynı anda özneye atfedilen ayrıcalık ile sallantılı konum arasındaki bu çelişki Samuel Richardson'ın romanlarında farklı bir biçime bürünür. Öyle ya, bu ikiliğin püriten hizmetçi kız Pamela'nın görüntüsünden daha dramatik bir imgesi olabilir mi ki' O Pamela ki, Mr B'nin azgın saldırıları karşısında korkup yatak odasına çekilmişken, aynı anda *bunu başkaları için yazar*, umutsuz bir mektup karalar, tabii küçük burjuva statüsünün cinsel olarak istismar edilmekte olduğu ânda kendisini 'yazılı konuşma'nın anlatımsal bolluğunun merkezine koyar. Matbu metnin büyüüne kapılan, ama 'canlı', kutsal kelamın ideolojik tarzlarına fazlasıyla bağlanmış olan Richardson mektuplu romanda kendi ikilemine nefes kesici derecede yaratıcı bir çözüm bulur: 'yazı' ve 'deneyim'in mutlak anlamda eşzamanlı olduğu, kendiliğinden birlikte verildiği, yazma ediminin bizatihi deneyim noktası ve yaratılışıyla yüzde yüz eşanlı olabileceği bir edebi form. Richardson açısından *yazılamayacak* hiçbir şey yoktur; ama Derrida'nın eserlerinin ilgilendiği öznenin yapısökümüne uğrayarak *écriture* oyununa dönüşmesinin tam zıddıdır bu. Richardson'da gördüğümüz şey, el yazısının kökenleyici özneye toptan da-

ğılmasından başka bir şey değildir: yazan özne olarak Pamela ile hakkında yazdığı 'ben' arasındaki özdeşlik olan şu özne-nesne birliğinde mütemadiyen telafi edilen yazının 'yabancılaşmaları' karşısında müthiş bir zafer.

Elbette, Pamela'nın kendisiyle 'ayna ilişkisi' (yani yazı) tarafından oluşturulan bu tür bir kimlik, ilk kez Henry Fielding'in *Shamela*'da gördüğü gibi, tamamen hayalidir. Yazan Pamela ile ortaya çıkardığı Pamela arasında böyle bir birlik yoktur; tüm anlamlandırmayı canlı özneye bağlayan Richardson'ın psikolojiciliğinin parçası olarak, kurmaca biçiminde üretildiğinde öznenin ancak reddetmek için konuştuğu kurgusunun maddi belirleyicilerini ele vermemesi mümkün değildir. Zira hiçbir şey Fielding'in kendi meşrebince gördüğü şeyden daha aleni olamaz: Eğer Pamela ya da Clarissa'nın mektuplu romanlarını semptomatik bir okumaya tabi tutar, hissedilir madumiyetlerine ve yankılanan sessizliklerine dikkat kesilirsek, o zaman bütünlüklü 'fenomenal' metnin yanı sıra üretiminin matrisini oluşturan 'gizil', anlaşılmayan metnini inşa etmeye de başlayabiliriz. Hakikaten de hiçbir şey Pamela ve Clarissa'yı gerçekten 'yazan' ideolojik ve psikanalitik söylemleri -öznenin birleştirici lafzı aracılığıyla rezalet yaratacak şekilde yankılanan söylemleri- işitmekten daha kolay olamaz. Fenomenal metin bu söylemleri 'yazarak iptal etmek' için vardır: Küçük burjuvazinin aristokrasinin dölleyici kucaklamasına olan hevesi ve nefreti arasındaki mücrim, dile getirilemeyen çelişkiyi yerinden etmek için oradadır. Henry Fielding için ideolojik yozlaşmanın işareti olarak beliren şey tam da bu çelişkinin (ve diğerlerinin) bastırılmasının oluşturduğu öznedir; o Fi-

elding ki, kendi kurmaca eserlerinde okuru ‘gizli’ ve ‘fenomenal’ düzeyler arasına yerleştirir, çelişkilerin çözümünün kurmaca söyleminin biçimleri tarafından *keyfi olarak* kotalarılabilceğı mekanizmalara engel olur.

Pamela metninin romanın içinde bir özne statüsüne (bir noktada kaybedilen gizemli, kepaze ve entrikalı bir ‘karakter’) bürünmesi, özne Pamela ile onun ‘anlatımsal’ izahı arasındaki tersine çevrilebilirliğin bir işaretidir. Ama metnin bu şekilde kendisiyle karşı karşıya gelmesi bizatihi barındırdığı imkânların koşullarına dair bir araştırma biçimine bürünmez, oysa en bariz örnek olarak Sterne’ün *Tristram Shandy*’sinde durum budur. İngiltere’de şu meşhur ‘romanın yükselişi’nin handiyse hiç vakit geçmeden tüm zamanların en büyük ‘anti-romanı’nı üretmiş olması söylenenler ışığında tesadüf olarak görülmese gerek, zira Sterne’ün kurmacası kendi işlevini ancak kendini ilga ederek yerine getirebilecek bir temsilî yazı tarzına içkin olanaksız çelişkilerin şaşalı bir teşhirinden başka nedir ki’ *Tristram Shandy*’nin merkezinde öznenin hayırhah (püriten değil) ideolojisi vardır; bu özne yazılı metnin anonimliğiyle mücadele ederek her şeyini anlatımsallığa yatırır ve bu arayış içinde tipografya bile zorla tabi hale getirilmelidir. Madde ile tin arasındaki sorunlu ilişkiler nedeniyle serseme dönmüş olan roman bu ikilemin başlıca değişmecesini kendi içinde bulur: Beyaz kâğıtların üzerindeki siyah işaretler hangi Descartesçi mucize sonucu anlamın taşıyıcısı haline gelebilir’ Bir ‘kitap’tan “metin’e geçiş nasıl olabilir’ Dilin maddiliği ile estetik buluşun ‘yapaylığı’ yazarın tam mevcudiyetini okurlarına bozulmamış bir şekilde götürmeyi

nasıl umabilir' *Écriture*'nin 'dışsallığı' nedeniyle acımasızca 'yabancılaştırılmış' olan okur mütemadiyen yeniden merkeze alınmalıdır, böylece Tristram'ın bir tür sonsuz otobi-yografi yoluyla kendini sağaltma projesi aynı zamanda okurun sürekli olarak yeniden bütünselleştirilmiş malzeme-lere sahip olması olacaktır. Ama bu elbette muazzam bir ironinin işaretidir, zira bu potansiyel açıdan sınırsız anlamlandırma bolluğu aslında kurmacayı sonu gelmez bir yapısökümüne uğratar, kurmacayı sıkıştırır ve okuru radikal derecede merkezsizleştirir. 'Temsil'in mantığını takip etmek, 'ideal' gösteren ile gösterilen 'malzeme' arasındaki sorunlu bağa karşı mümkün olan her anlam zerresini en-dişeyle açmılayarak ve tasavvur edilebilecek her türlü yanlış okumayı engelleyerek önlem almak temsilî söyleme al-tında büzüleceği ve hemen her şeyin toplaşacağı bir yük bindirmektir. İşte bu yapılaştırma/yapısöküm hareketi Tristram'ın kendisini devamlı olarak yaratımına katılan maddi belirleyicilere ayrıştırarak ve böylece özne olarak güvenli konumunu sağlamlaştırmak adına attığı her adım-la zayıflatarak kendini bir 'yazan özne' olarak üretmesini sağlayan süreçten başka bir şey değildir. Her konum alma ânında bir yer değiştirmeye hem Tristram'ı hem de okuru içerir, tıpkı her temsil girişiminin sonu gelmez bir anlam-lamalar girdabında dağılması gibi. Tristram'ın konuşmada kendisini merkeze alma çabalarını yapısökümüne uğratan 'bilinçdışı'nı oluşturan işte bu kontrol edilemez söylemdir, Tristram'ın her bir sözcesinin ölümcül şekilde peşinden sürüklediği diğer tüm olanaklı kelimelerin sonu gelmez örgüsüdür. Yazan Tristram ile hakkında yazdığı Tristram

arasındaki 'hayali' ilişki her önermeyle kopar ve karışır; bütünsel bir kendini sağaltma ânında, yazdıklarının Pame-la'da olduğu gibi kendisini hedef almasının, yazan öznenin söyleminin öznenin yapılaşma sürecinin kayıp, gizli meka-nizmalarını kendi içine kaydedebilmesinin bir yolu yoktur. Her türlü anlamın yaratılış ânını umutsuzca arayış (Tris-tram'ın psişik yaralarının iç yapısını yalıtma girişimleri, Toby amcanın kendi iktidarsızlık ânını fiziki olarak yeni-den inşaları) aslında bir gösterenden diğerine hızla yuvar-lanmadan, dil dâhilinde asla aşkın bir anlama varamayacak sonsuz bir kısır döngüden başka bir şey değildir. Üretimin ayrıcalıklı mekanizmaları teşhirden kaçınır, zira bunları ararken seferber edilen göstergelerin sonsuz oyununda da-ğılıp giderler. Bu mekanizmaların namevcut olması zorun-ludur, zira *bizatihi yazı* bunların bastırılmasının gösterge-sidir: Yeniden yapılaşmaya direnen bir iptidai cinsel kötö-rümleştirmenin yol açtığı yerinden edilmiş cinsel güç ve *ersatz* erkeklik. Nasıl göz görme alanı içinde kendisini ye-niden üretemezse, Tristram'ın sembolik düzene (dile) giriş ânı da bu düzen *dâhilinde* yeniden üretilemez; ancak sem-bol *biçiminde*, onun sonsuz farklılık ve madumiyet oyu-nuyla anıştırmada bulunulabilir. *Tristram Shandy*'nin ha-dım edilmiş anlatısı hadım edilmiş yazarının göstergesidir, ama -bu onun iktidarsızlığı olduğu için- bu eksiğin 'gerçek' sebepleri hakkında ona bir şey anlatamaz. Dolayısıyla, ro-manın söylemi kendisini iptidai bir madumiyetin (bir be-densel sakatlık) uzamına yerleştirir ki, bu da *bizatihi edebi söylemin doğasından* daha azı değildir ve dolayısıyla bastırılmış kökenlerine asla saldıramaz.

Dolayısıyla, Sterne açısından bizatihi göstergenin sorunu yapısı (gösterge aynı anda hem anlam hem maddilik nasıl olabilir?) başka bir soruya kapı aralar: öznenin yapısı. Bu soruyu otobiyografi denen o muazzam ironinin sahasında sorar: 'Öznenin söylemi zaten maddi belirleyenlerinin bastırılmasının ürünüyken nasıl olup da bu belirleyenleri işaret edebilir' Veya -soruyu edebi temsil sorunu olarak yeniden sormak gerekirse- gösterileni, kendisinin de bir başka gösteren statüsüne erişeceği sonsuz bir gösterenler zinciri dışında yakalamak nasıl mümkün olabilir' Sterne'den Swift'e geri döndüğümüzde *A Tale of a Tub*'da tüm bu problemlerin halihazırda kaba hatlarıyla ortaya konduğunu görürüz; bu problemler Swift ideolojik açıdan tiksinti duysa da yükseliş çağında olan yeni, saplantılı derecede özne merkezli bir edebi türün kaçınılmaz doğal sonuçları olarak kendisini dayatır. *Güiver'in Seyahatleri* Swift'in bu edebi türe en büyük saldırısıdır; *Güiver*, okuru 'bütünlüklü bir özne' olarak *Güiver* yemiyle kendi uzamına çekip, ardından *Güiver*'in aslında katlanılmaz çelişkinin kol gezdiği ve tarumar ettiği bir alan olduğunu gösterir. Sterne gibi Swift de kendi ilahiyatçı sorunsalının maddi/ideal çelişkisini, göndergesini gözden uzaklaştırmak ile onun içinde buharlaşıp gitmek (kelimelerden yararlanmak yerine maddi nesneleri birbirlerine tutan şu Laputalılar) arasında bir orta yol kabul etmediği görünen göstergenin kendisine yerleştirir. *Güiver'in Seyahatleri*'nin dördüncü kitabı bu maddi/ideal çelişkilerini okurun içinde infilak ettirir ve onu birbiriyle uzlaşmaz söylemler arasında acımasızca dağıtır. *Güiver*, Yahoo'ların şahsında insanları hor görür ve kendini Houyhnhnm'lerle özdeşleştirir; Ho-

uyhnhnm'lerse Yahoo'ları hor görür ve Güliwer'i onlardan biri sayar; Houyhnhnm'ler ve Güliwer'in hezeyanları bizi eğlendirir, ama bu eğlenceden rahatsız olacak kadar yakınızdır ve bütün bunlar yetmiyormuş gibi, bir de Yahoo'lar bazı açılardan insanlardan üstündür. Metnin çok ustalıkla yağdırdığı bu çelişkileri okurun 'bütünselleştirmesi'nin hiçbir yolu yoktur; okur bunların diyalektik etkileşimine yakalanıp kalmıştır, deli Güliwer kadar kendisine eksantrik görünür ve bir yazarın güven verici sesinde cisimleşen sığınağa kendini atamaz. Okuru yapı sökümüne uğratmak, onu konumlanmış bir öznenen çoksesli söylemlerin bir işlevi derekesine düşürmek, işte Swift'in tüm yazdıklarının başardığı *ideolojik* müdahale budur. Ve tam da burada Derrida'yla alakalı bir söylem Brecht ismine bağlanmaktadır.

Benjamin'in dilin anlam tarafından hüznü dolu kirletilmesinden, mantıksallığa bağlanmasından bahsederken, cennetten düşüş öncesi saf kelimeye nostalji duyduğuna şüphe yoktur.³² Ama bununla Eliot'ın 'duyarlık bölünme'si ya da Leavis'in organikçi kuruntuları aynı kefeye konulamaz. Eliot ve Leavis açısından 'cennetten düşüş öncesi' dil, beden için şeffaf olan bir dildir: Dolayısıyla ancak türetim yoluyla 'maddi'dir. Düşüş sonrası Milton çağında dil, kendisini sindirim borularından ayırır ve kendi tıkayıcı maddi tarzına döner. Benjamin içinse Cennetsi kelimeler aynı şekilde bedensel, anlatımcı ve mimetiktir, ama kendine ait bir maddiliği sergilemekten de asla bıkmaz. "Dil şeylerin dilsel var-

32) Bkz. "On Language as Such and on the Language of Man", *One-way Street and Other Writings*, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, "Giriş": Susan Sontag, NLB, 1979, s. 17-23.

lığını iletir. Fakat bu varlığın en bariz tezahürü dilin kendisidir. ‘Dil neyi iletir?’ sorusunun cevabı bu nedenle ‘Her dil kendini iletir’ olmalıdır.”³³ İşin ironik yanı, bu kelime materyalizminin en bariz görüldüğü yer barokun ‘düşüş sonrası’ dilidir. Şeyler ve anlamlar ayrıştıkça, alegorilerin bunları yeniden birleştirme yönündeki maddi işlemleri daha da bariz hale gelir. Bu tür bir birlik elbette ancak üzücü bir şeyleştirme pahasına kazanılabilir: Simge ve hiyeroglif, basılı eser üretmek için tarihi felç eder ve beden en derin anlamlandırmasını ceset olarak elde eder. Ama eğer deneyim bu yolla yapmacık, mükerrer bir metne dönüştürülürse, bir anlamda her şeyden önce bir ‘metin’ olduğunu daha da çarpıcı bir şekilde ortaya serecektir. *Trauerspiel*’in ağır ilerleyen oyunları ‘başı başına’ dilin doğası hakkında bir şeyi ortaya serer ya da ağır çekimde sahneler. Bu tür oyunların maddeyle yüklü harfleri kelimenin Cennetsi bir maddiliğini tüyler ürpertici bir karikatür noktasına kadar götürür ve Leavis’in Donne ile Milton arasındaki ilişkilere dair görüşüyle bunun arasında dağlar kadar fark vardır.

Trauerspiel’in parçalanmış dünyasını, düşerek uzaklaştığı önceden verilmiş bir birlik inşa etmek için çabalamadan tahayyül edemeyeceğimiz kuşkusuz doğrudur; bu anlamda Benjamin’in metinleri bizi tanıdık bir sorunla karşı karşıya getirir: farklılığı, reddettiği birliği koyutlamadan düşünmeye çalışmak. Ama alegori “anlamın eksantrik kucaklayışıyla nesneleri köleleştiriyor” olsa da,³⁴ bu anlam indirgenemez şekilde çokludur. Alegorik düşüncede göste-

33) *One-way Street and Other Writings*, s. 109.

34) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 202.

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

ren ile gösterilen arasındaki ilişkilerin keyfiliği “yeni ince-likler konusunda Mısırlıları bile geride bırakacak şekilde, temsili nesnelerin en uzak özelliklerini bile semboller ola-rak sömürme”yi teşvik eder. “Buna ilaveten, eskilerden kalma anlamların dogmatik gücü vardır, böylece bir nesne hem erdemi hem de ahlâksızlığı ve dolayısıyla az çok her şeyi anlatabilir.”³⁵ Gösterenlerin hayret verici bir tedavü-lüyle, “her insan, her nesne, her ilişki kesinlikle her şey anlamına gelebilir”.³⁶ Melankolinin mihlayıcı bakışı altında nesneden uzaklaşan içkin anlam onu salt bir gösteren ola-rak, tekanlamlı anlamın mengenesinden kurtarılmış ve ko-şulsuz olarak alegorinin eline terk edilmiş bir run ya da fragman olarak bırakır. Bir anlamda mumyalanmış olsa da, aynı zamanda özgürleştirilerek çok anlamlı hale de getiril-miştir: Benjamin açısından alegorinin derin diyalektik an-lamı burada saklıdır. Alegorik söylemde ölü kafasının çift anlamlılığı vardır: “Tam bir ifadesizlik (göz çukurlarının karalığı) en dizginlenemeyen ifadeyle (sırıtan sıra sıra diş-ler) birleşmiştir.”³⁷ Tarihin çürümüş manzarası tine kavuş-turularak değil, deyim yerindeyse ikinci güç seviyesine yükseltilerek kurtarılır: Formel bir repertuara dönüştürü-lür, belli muammalı simgeler haline getirilir ve bu sayede bilgi ve sahiplik vaadi sunar.

Dolayısıyla tarih, Benjamin’de her zaman olduğu gibi, kö-tü tarafından ilerler. Eğer şeyleştirirmenin ötesinde bir yol var-sa, o yol şeyleştirirmenin etrafından değil, içinden geçer; görü-

35) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 174.

36) A.g.y., s. 175.

37) *One-way Street and Other Writings*, s. 70.

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

nüšte ölü nesneler *Trauerspiel*'in mezarısı azametiyle insanlar karşısında müstebit bir güce erişseler bile, melankolinin inatla kendiyile meşgul olması bu tür kılıfları kara kara düşünerek onları selamete kavuşturmak adına kucaklar. Benjamin açısından bu tür bir kurtuluş, nihayetinde Mesihçidir; ama onun Mesihçiliği bile bir tür diyalektik nitelik taşır. Barok eskatolojiyi reddeder: Dünyevi şeyleri şimdi bile toparlayan ve yücelten içkin bir mekanizma göstermez. Bunun yerine, dünyevi nesnelerin bolluğu öbür dünyanın bir tür yağması olarak görülür: Tarih tamamen sekülerleştikçe, cenneti onun terimleriyle nitelendirmek de o kadar zorlaşır. Cennet böylece salt bir gönderene, bir boş uzama indirgenir, ama bu boşluk bir gün tüm dünyayı feci bir şiddetle yutacaktır.³⁸ Bu apokaliptiklik bizim açımızdan Benjamin'in düşüncesinin en soyut öğelerinden biri olsa da, tüm idealizmine karşın tarihsel materyalizmin üretken ölçüde kötümser yanına yaklaşan bir tür 'olumsuz diyalektiğe' işaret eder. Öyle ki 'kötü taraftan başlamak', kendisinin Baudelaire incelemesinden açıkça anlaşılacağı üzere, Benjamin için yöntemsel bir ön kabuldür: "Hakikati yanlıştın içinden çekip çıkarmak materyalist yöntemin kalkış noktası değil, hedefidir. Başka bir deyişle, kalkış noktası hatayla, *doxa* ile yüklü nesnedir."³⁹ Araştırmanın git-tikçe ayrım yapan hareketi ampirik nesneyi tek bir hamlede 'gerçekteki' görünüşüne dönüştürerek değil, bu nesnenin karma özüne kendini tabi kılarak ilerler. Kabul etmek gerekir ki, Adorno'nun Benjamin'i eleştirmesine yol açan poziti-

38) Bkz. "Theologico-Political Fragment", *One-way Street and Other Writings*, s. 155-156.

39) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 103.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

vist eğiliminden, tasvirinin yoğunluğu içinde nesnenin tam içinden geçiyor görünen ve onun bir tür hayaletleştirilmiş teorisi olarak diğer taraftan çıkan “salt olguların gözünü dört açarak sunumu”ndan⁴⁰ ayırmak her zaman kolay değildir. Benjamin, Goethe’den söyle bir alıntı yapar: “Nesneyle çok yakın bir ilişki kurup, gerçek teori haline gelecek kadar ince-likli bir ampirizm vardır.”⁴¹ Bu vurgunun sınırları ne olursa olsun, komünistlerle burjuvazi arasında sıkışıp kalmış olan kendi siyasi durumunun karmaşık özünü kabul eden (bu durumda ‘doğru’nun ancak “zorunlu olarak, semptomatik olarak, üretken açıdan yanlış”⁴² anlamına gelebileceğini kabul eden) Benjamin’e aittir. Kötü taraftan başlamak; kaybı, muğlaklığı ve *mauvaise foi*’yı [art niyeti] hesaba dâhil etmektir. Nitekim Benjamin kendi yazı kariyerine, bu tür şeyleri üretken bir şekilde kullanıma dönüştürerek başlamıştır.

Benjamin’in alegorik nesneyle ilgili iddiası (boş ataletin tepе noktasında, her türlü gizemli içkinlikten arındırılmış haliyle, özgürleştirilip çoklu kullanımlara sokulabilir) Georg Lukács’ın benzer bir idealist yaklaşımla, proletaryanın paradigmatik meta haline indirgenmesini kurtuluşunun peşrevi olarak gören *Tarih ve Sınıf Bilinci*’nin bir yankısından çok daha fazlasına sahiptir. *Trauerspiel* cenneti yağmalar ve her türlü aşkınlığı yerle bir eder, karakterlerini paranoyak, ataerkil bir iktidar dünyasında bir başına bırakır; ama aynı şekilde her türlü basit teleolojiyi reddeder, hayali

40) *Aesthetics and Politics*, NLB, 1977, s. 129.

41) “A Small History of Photography”, *One-way Street and Other Writings* içinde, s. 252.

42) *Briefe*, 2, s. 530.

mit ilişkilerini parçalar ve simgenin yeni mütakabiliyetler yaratabileceği sembolik parçaları saçıp savurur. Özne, doğanın ideolojik despotluğundan kurtulunca, telafi edici bir tarih mitinde teselli bulamaz, zira o da salt ritüel bir tekrar seviyesine inmiştir. Eğer söylem benzer şekilde özelliklerin basit bir permütasyonu, öğelerin keyfi bir *brikolajı* derekesine düşerse, bu durum sembolün sözmerkezciliğini altüst eder ve konuşmacı sesini bir diğer yazılı kayıt olarak teşhir eder. Gösteren simgesel mütakabiliyetin sonu gelmez bilgiçlikle-riyle ne kadar fetişleşirse, o kadar imalı şekilde keyfi görünmeye başlar: Gösterilenle ikonik ya da 'güdülenmiş' ilişkilerini ortaya koymak için harcanan çaba tuhaf bir şekilde kendi kendini gizemsizleştirmeye başlar, gerçekte ne denli kullanışlı şekilde güdülenmemiş olduğunu açığa çıkarır. Tarihin bilmeceleri deşifre edilme tekniklerini özgül özbilinçliliğe zorlar, böylece bir düzeyde saklanma başka bir düzeyde teşhire yol açar: Fetişleştirilmiş bir gerçeklik fetişleştirilmiş bir hermenötik doğurur, ama bu niteliği o kadar elle tutulur düzeydedir ki, kendi araçlarını gün gibi açığa çıkarır. Ve bu tarihsel çöküşün eşiğinde titreyen, kendi selametine giden girişi için kanatlarda bekleyen tam da ... hiçbir şeydir: Hiçbir zaman gelmeyecek olan cennetin, aynı anda hem her şey hem de hiçbir şey olan tamamen yıkıcı bir kıyametin, dilin kendisi olan tüm o ölümleri ve madumiyetleri tamamına erdiren bir boş uzam kasılımının salt göstereni.

Benjamin'in selamet umudunun gerçekten materyalist versiyonu, onun akıl hocası Lukács aracılığıyla değil, dostu Bertolt Brecht aracılığıyla gelecektir. Zira hiçbir şey, daha

gerçek anlamda ortaya serilmeden de önce, Benjamin'in sonradan Brecht tiyatrosunun savunuculuğunu yaparkenki tüm temel izleklerinin *The Origin of German Tragic Drama*'sında özetlenmesi kadar çarpıcı olamaz. Barok alegori bu buluşu ortaya serer, düstur ve resim yazısını görsel figürle keskin ve göze batan ilişki içinde gösterir ve sembolizmin gizemlileştirmelerini hezimete uğratar. Bu edebi türün yoğun resimyazılarında yazmak tüm maddi ağırlığını edinmeye başlar, ama bunu diyalektik bir tarzda yapar, zira gördüğümüz gibi her türlü figür ya da nesne hemen her anlama gelebilir. Bu tür manzaralarda nesneler her zaman, konuşan sestten en az Jacques Derrida'nın isteyeceği kadar uzak bir söylemle sıkı sıkıya kodlanmıştır; imgelerse hiyerarşik olarak sıralanmak bir tarafa, görünüşte gelişigüzel bir tarzda, hiçbir 'bütünleştirici' amaç olmadan üst üste yığılmıştır. Fakat tüm bunlara rağmen, tiyatro şatafatlı bir yapılaşmadır, ama merkezsizleştirilmiş bir yapılaşma: Farklı ve incelikli özellikleri sonsuza dek bunları birleştirmeyi reddeden, kendi uyumsuz tikellikleri ve parıldayan süsleriyle kalmalarına izin veren bir yapıya acımasızca boyun eğdirilir. Dolayısıyla 'şok etme' bu tür metinlerin asli bir özelliğidir: Benjamin için barok ya kışkırtıcı ve saldırgandır ya da hiçbir şeydir. Alegorici kendiliğinden Hegel karşıtıdır: 'Öz' nesnenin bastırılmış sırrı olarak nesnenin arkasında pusuya yatmaktan ziyade, açığa çekilir ve alt yazı statüsüne kavuşturulur. Nesne ile öz arasındaki ilişki mecazi değil, ad aktarımsaldır: "Alegori bağlamında imge sadece bir imzadır, sadece özün monogramıdır, özün kendisinin maskeli bir hali değildir."⁴³

43) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 214.

Bu tür melankolik oyunlarda eylemin belli bir beceriksizliği yansıtan yavaşlıkta ilerlediği doğru olsa da, durumların apansızın değişebildiği de doğrudur. Bu tür metinlerde nesneler bağnazlıkla biraraya toplanır, ama sonra umursamazca dağıtılır; zaten *Trauerspiel*'in formu da bu düzensiz itkiyi yeniden üretir, zira perdeleri 'balkonlar gibi' üst üste bindirir, her türlü rahat doğrusal sunumu elinin tersiyle iter ve hızlı yön değiştirmeler ile katılaşmalar arasında sürekli gidip gelen senkoplu bir tempoyu tercih eder. *Trauerspiel*'in imgeleleri insan bedenini ayrı parçalarının alegorisini yapmak için parçalar, organik birliğini (belki de Freud'unkine benzer bir tarzda) dağılan parçalardan bir anlam çıkartabilmek adına dağıtır. Benjamin'in sonraki tarih felsefesi gibi, *Trauerspiel* de şimdinin geçiciliği ve sonsuzluk için onu kurtarma ihtiyacı konusundaki saplantısıyla, bunları iptidai verili durumlarında kurtarmak için bütünlüklerini paramparça eder.

Burada Benjamin'in ilerideki Brecht savunusunun tüm nüvelerine sahip olduğumuz açıktır. Parçalanmış, araçları reddeden, hiyerarşik olmayan, şok yaratan drama; dağınık, vites değiştiren ve diyalektik, şatafatlı ve keyfi ama fevkalade kodlanmış bir tiyatro: Benjamin'in Brecht'te keşfettiği şey tam da bunun nasıl yapılabileceği ve bunu yaparken melankolik olmaktan nasıl kaçınılacağıydı.⁴⁴ *The Origin of German*

44) Angus Fletcher'in henüz aşılmamış çalışmasında alegori hakkında söyledikleri Brecht tiyatrosu için özellikle geçerlidir: "Mimetik doğallığın olmamasının bedeli, alegoricilerin tıpkı metafizik şairler gibi okura analitik bir kafa yapısı kazandırmak için ödemeleri gereken bedeldir. ... Alegorideki sessizlikler doldurulmuş boşluklar kadar anlama sahiptir, çünkü tuhaf derecede alakasız imgeler arasındaki sessiz boşlukları kapatarak düşüncenin altına yatan çökmüş yapısına varırız..." (*Allegory: The Theory of Symbolic Mode*, Ithaca, 1964, s. 107). Fletcher'in masaya yatırdığı konuların hepsi de (alegori, çoklu anlam, didaktiklik, montaj, gerçeküstüçü yüzey dokuları) Benjamin'in kültürel ilgi alanlarına en yakın olanlardır.

Tragic Drama'nın sırrı sadece bu özelliklerden bahsetmesi değil, bizatihi bunlar tarafından yaratılmasıdır. Zira Benjamin'in incelediği bu konuyu tarif etmek için kullanıp da kendi eleştirel yöntemine yandan bir bakış atmayan bir nitelendirme neredeyse yoktur. Bir yandan bu öyleyken, diğer yandan söz konusu metinleri yeniden üretmekten ziyade yerinden çıkarmayı başarması kuşkusuz kitabın en kayda değer başarılarından biridir. Benjamin'in metni felsefenin görevini olguları ampirik süslerinden kurtarmak ve böylece karşılıklı ilişkileriyle hakikati oluşturan özler âlemine taşınabilmesini sağlamak olarak gördüğünden, kuşkusuz ihtiyaç duyduğu bir zaferdir bu; ama bu epistemoloji bile, sonradan göreceğimiz gibi, materyalist bir nüveye sahiptir.

Yazılı metnin parçalanmış bedeninde sembolün ölümü, sonraki Benjamin için, meta üretimi çağında ‘aura’ının gerileyişi haline gelecektir. Öyle ki ‘meta’ kelimesi *The Origin of German Tragic Drama*’nın belagatli sessizliğidir, barok alegori ile sonraki Baudelaire incelemesi arasındaki gizli bağdır. Nesneler karşısında alegorik duruş bir yandan soyut ve keyfidir, zira bunlardan biri diğeriyle değiştirilebilir, hepsi de görece anlamsızlık düzleminde tesviye edilir. Ama gerçekliğin değeri bu şekilde tek bir hamlede düşürülse de, aynı anda gerçekliğin yüceltildiği de doğrudur. Zira gerçekte gösteren olarak seçilen bu nesnelere barok tarafından bir

fetişist gc tevdi edilir: *Trauerspiel*'in Midas'ı andıran doku-
nuşu eline geçen her şeyi doğaüstü bir anlama sahip olarak
şeyleştirir. Böylece barok figürü doğayı soyut eşdeğerlere
ayırıp ardından her bir parçaya genel olarak toplumsal üre-
timden uzaklaştırdığı sihirli 'aura'nın ürkütücü bir karika-
türünü yeniden veren metanın ikili yapısını sergiler. Başka
bir açıdan bakıldığında, meta Benjamin'in birini ambleme,
diğerini sembole atfettiği özellikleri birleştiriyor olarak g-
rülebilir: Birinin kesin, yalıtık düzlüğünden bazı öğeler ta-
şısa da, diğerinin cezbedici parlaklığıyla da ışıldar. Bu aı-
dan Benjamin'in alegori ve lirizmi kaba saba birleştiren Ba-
udelaire'in şiirinin kışkırtıcı bir bileşimi olarak gördüğü
şeyde yankısını bulur.

Flâneur [avare gezgin] (Benjamin açısından Baudelaire'in
metinlerinin arka planında çok büyük bir yer tutan, düşüşte-
ki küçük burjuvazinin şu ipsiz sapsız kalıntısı) şeylerle iliş-
kisinde alegoriciden izler taşır. şehirde sakın sakın dolaşan,
amaçsızca oradan oraya giden, baygın ama alttan alta mte-
yakkız olan *flâneur*, belli bir açıdan metanın kendi kendisiy-
le çelişen biçiminin canlı, hareket halindeki şeklidir. Onun
yalnız evsiz barksızlığı metanın fragman olarak varoluşunu
yansıtır (Benjamin metadan kalabalıklar içinde 'terk edilmiş'
şey olarak bahseder) ve onun dolanmaları fiziki izlerden me-
tanın üretim sürecinin izlerinden arındırılması kadar büyülü
bir şekilde vareste bırakılmıştır. Ama aynı zamanda kendisi-
ni 'kişilik' olarak meşakkatli üretimi, içinden szlp geldiği
sınai emeğe kibar-amatör nefreti meta üretimi karşısında so-
luklaşan bir aura'nın protestosuna işaret eder –tıpkı metanın
kendisinin, bu göz alıcı, ölümsüz derecede serinkanlı 'öz-

ne'nin de kendisini bizatihi bir ürünü olduğu bunaltıcı işbölümünün tazminatı olarak sunması gibi. Hem *flâneur* hem de meta züppece takip takıştırır⁴⁵ -pazarlarda dolaşır durur, ama hiçbir şeye fiyat biçmez- ve kendisi prototip metadır ve bunun başlıca sebeplerinden biri, kitlelerle ilişkisinin aynı anda hem suç ortaklığı hem de horgörü olmasıdır. Bu açıdan *flâneur* gerçekten de alegoriciye benzer, zira ikisi de nesnelerin arasına rastgele dalıp bunların içinden keyfi ve gelip geçici olduğunu bildikleri bazılarını kutsamak için seçer. *Flâneur*, kalabalıkla “derin temaslar kurar, ama onları tek bir horgörülü bakışla unutulmuşluğa terk etmek için yapar bunu”;⁴⁶ bu çiftdeğerlilik, barok yazar açısından, “bilginin iktidarının en dramatik tezahürüdür”.⁴⁷ Bir Baudelaire şiirinde bir ânlığına görülen sokaktaki kadın, meta yapısındaki bu muğlaklığın bir işaretidir. Bir yandan soyut ölçüde anonimdir, kalabalıktaki seri üretilmiş bir hayalettir, tam da şairin gözleriyle ‘mübadele’ ânında yeniden kalabalığın içinde dağılmıştır; fakat bu an *aura*’nın benzersizliğiyle mühürlenir, sessiz ama çok şey anlatan sembolün parıltısıyla dolu *aura*’nın benzersizliğiyle mühürlenir. ‘Son bakışta aşk’, tipik şehir deneyimidir. *Tek Yön*’de Benjamin’in yazdığı gibi, “ayrılık gözden kay-

45) Benjamin İngiliz dostu Herbert Belmore’a 1913 yılında yazdığı bir mektubunda Belmore’un ‘yavan estetizm’ biçimi diye gördüğü fetişist fahişe kültüne tepki gösterir ve bunu gerçekte bir meta mübadelesi biçimi olan şeyin Romantikvari idealleştirilmesi olarak nitelendirir. Fahişe, *aura* ve meta onun düşünce-sinde zaten incelikle birbirine bağlıdır. Cinsellik üzerine bizzat dile getirdiği görüşleri, Belmore’un fahişeyi tinselleştirmesi olarak gördüğü şeyden farklıdır. “Avrupa (her biri eril ve dişilerden mürekkep) bireylerden oluşmaktadır, erkek ve kadınlardan değil” (B, I, s. 65). Benjamin’in her zaman özü sözü bir olduğunu söylemeye bile gerek yok.

46) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 128.

47) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 184.

bolmakta olanın içine bir boya gibi işler ve onu munis bir kora çevirir”.⁴⁸ *The Origin of German Tragic Drama*’daki sembolle ifade edersek, “yıkım idealize edilir ve doğanın dönüş-türülmüş çehresi kefarete ışığında şöyle bir an görünür”.⁴⁹ Fakat şehre tercüme edildiğinde, sembolün bu ölümsüz ânı, zamandan koparılmış kutsal uzam, her birinin bir sonraki için gelişigüzel kendisini silerek diğer anların adaktarimsal olarak içinden çıktığı boşluktur.

Metanın kendi potansiyel alıcılarıyla ilişkisi bu çelişkiden izler taşır. *Flâneur* sahip olunmayana sahip olmanın ve görünmeyeni görmenin hazlarını, soğukkanlı kalmak için ânlık tatmanın hazlarını bilirse, meta da tüm gelenlerle kendisini oyalar, ama halesini kaybetmez, pazardaki herkese sürekli sahiplik vaadinde bulunur, ama gizli yalıtılmışlığını terk etmez. Tüketicilerini seri üretime bağlasa da, her birine mahrem *ad hominem* [kişiye özel] bir hitapta bulunur. Benjamin’e göre, metanın ‘ruhu’, eğer olsaydı, en empatik ruh olurdu, “zira kime baksa eline ve evine ulaşmak istediği alıcıyı görürdü”. Dolayısıyla *flâneur* metayla aşık atamaz, zira ikisi de ironik bir şekilde içlerinden belli ayrıcalıklı özlere seçtikleri kitlelerin soyut derecede nicel doğasının farkında olsalar da, bu tür bir nicelleştirme meta için varoluş koşuludur. *Flâneur* ise kalabalığın gayri-şahsliğine karşı kaybedeceği bir muharebe yürütür, bu debdebe içinde itidalini korumaya uğraşır, kitleleri sonradan narsistçe geri alacağı bir aura’nın son kalıntı parçalarıyla donatır. Nasıl ki onun hayat tarzı dükkân tabela-

48) *One-way Street and Other Writings*, s. 53.

49) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 166 [Türkçesi için bkz. Tek Yön, çev. Tevfik Turan, YKY, 2013, s. 21].

larını duvar süslerine, gazete büfesini kişisel kütüphanelere dönüştürerek kenti evcilleştirmeyi amaçlayan can havliyle girişilmiş son bir umutsuz hamleyi temsil ediyorsa, mütereddit bakışı da şehri estetize etmeye çabalar ve bu açıdan meta-ya ancak kendi esrarengiz usullerinden bir şeyleri yeniden üretmek için direnecek olan toplumsal denetimin şu sonraki, daha radikal reddine ('sanat için sanat') bir girizgâhtır. Ayrıca biraz daha uzağa gidersek, siyasal olanın nihai estetize edilişi olan faşizm de bir girizgâhtır.

Toplumsal ilişkileri yarattığı metalar tarafından her yerde yeniden üretilen bir *aura*'dan vareste kılınmış olan kapitalist toplum, bazı açılardan *Trauerspiel*'in münfesih dünyasının daha da yozlaşmış bir halidir. Benjamin inanılmaz gelen bir analogjiyle, kumarbazın ağır işini emekçinin ağır işinin muadili olarak görür: İkisi de zengin şekilde hatırlanan içedönüklük şeklinde *aura*'lı ya da Proustçu bir anlamda 'deneyim'in ölümünü gerektiren ayırık, mükerrer, manipülatif işlemler gerektirir. Ama kumarbazın da emekçinin de çalışması özden mahrum olsa bile, aynısı manipülatif pratikleri tarihsel mantıktan tamamen yoksun olan entrikacı için de geçerlidir. Gerçekten de hayatı safkan mükerrer şimdide tükenip giden entrikacının inançsız fırsatçılığını bir tür Proustçu hatırlamadan yoksunluk olarak okumak zor değildir; zaten benzer bir eksiklik yer aldığı metinlere de sirayet eder ve bu metinler, tıpkı karakterleri gibi, sabit öğelerin dışsal yer değiştirmesi ötesinde hiçbir 'deneyim' bilmiyor görünürler. Ama *Trauerspiel* dünyasını altüst etmek için gerekli diyalektik, gördüğümüz gibi, dile getirilemez derecede aşkın türde olsa da, kapitalizmde durumun

böyle olmadığı açıktır. Zira aura'yı yeniden üretmek için kullanılan teknoloji gizemsizleştirmek için de kullanılabilir. Barok fazlasıyla kodlanmış niteliğiyle muhayyel oyunun kapsamını acemi resimyazılar üzerine mahirane kelime oyunları derekesine düşürür; ifade uzlaşımlarından ziyade uzlaşımların ifadesiyle ilgilenir. Mekanik yeniden üretim teknikleri de benzer şekilde 'özgür ifade'nin kapsamını daraltır – Baudelaire'in *daguerreotype** konusunda cesareti kırılmış şekilde gösterdiği tepki bundandır. Ama bu yeniden üretim özünden mahrum bırakılmış bir tarihin tekrarlarından farklıdır. Bir nesnenin mekanik yeniden üretimi, Benjamin'e göre, onun benzersiz aura'sını mahvetse de, en üstün biçimini tam da tekrarda bulan bir fetişizmi dağıtmayı vaat eder. Jacques Lacan'ın bize hatırlattığı üzere, Freud'un metinlerinde tekrar (*Wiederholen*) asla yeniden üretim (*Reproduzieren*) değildir;⁵⁰ Benjamin'in metinlerindeyse antitez niteliğine sahip olduğu söylenebilir. Tekrarın somut örneği *nouveauté* kültürü, başka bir deyişle moda ritüelidir: Benjamin'in ifade ettiği şekliyle, canlı beden inorganik dünyanın fahişesi yapıldığı ve onun cinsel cazibesine kapıldığı meta fetişizminin nihai zaferi. Yenilik metanın kullanım değerinden bağımsızdır ve dolayısıyla en fetişist biçimiyle zuhur etmesine sebep olur; tarihin donmuş diyalektiğini imler, sonsuz yenilenme yanılısamasını sonsuz aynılık aynasına yansıtır.

Bu durdurulmuş diyalektiğin sırrı, kendisini benzersiz, olağandışı bir madde parçası olarak satan metanın aslında

*) Gümüş levha üzerine çekilmiş fotoğraf. (ç.n.)

50) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, Londra, 1977, s. 50.

tarihin türdeşleşmesine yol açan mekanizmanın bir parçası olması gerçeğinde bulunabilir. Salt soyut eşdeğerin göstere-ni, emek-gücünün bir kısmının diğeriyle mübadele edildiği boş uzam olarak meta, yine de şiddetli anti-materyalizmini bir tüketim karnavalıyla kamufle eder. Metaların dolaşı-mında her biri diğeriye kendi yansıtmasından daha fazlası-nı yansıtmayan bir ayna tutar; bu süreçte yeni olan tek şey aynaların karşılıklı değiştirilme sürecindeki parlıtı ve usta-lık, *Trauerspiel*'in şatafatlı 'düzenleme faaliyeti'dir. Proust'ta olduğu gibi, burada da Benjamin'in tabiriyle 'ateşli benzer-lik kültü' söz konusudur.⁵¹ Meta mübadelesi hem sorunsuz bir süreklilik arz eder, hem de sonsuz bir kesintidir: Her mübadele edimi bir öncekinin tastamam aynısı olduğun-dan, aralarında hiçbir bağlantı olamaz. İşte bu yüzden, me-ta zamanı hem boş hem de türdeşdir: Türdeşliği, tam da de-ğiştirecek gücü olmadığından bir ayna görüntüsünden da-ha fazla bedeni olmayan saf tekrarın sonsuz kendilik-kim-liğidir. Tarihi bolluğa bağlayan şey onun mükerrer madu-miyetlerinin eksiksiz simetrisidir. Onun gerçekleşmeyen olayları hep aynı şekilde gerçekleştigiinden böyle bir orga-nik bütün oluşturur. Metanın anlamı her zaman başka bir yerde, izlerini bizzat sildiği toplumsal üretim ilişkilerinde olduğundan, tıpkı barok amblem gibi, özgürleştirilerek çokdeğerliliğe ve diğer tüm metaların izini bırakabileceği tesviye edilmiş bir yüzeye kavuşturulur. Fakat bu diğer me-talar ancak diğerlerinin izleri olarak var olduğundan, bu çokdeğerliliği belki de bir muğlaklık yapısı olarak tarif et-

51) "The Image of Proust", *Illuminations*, s. 206.

mek gerekir: Benjamin için “diyalektiğin mecazi görünüşü, durağan diyalektik yasası” olan bir muğlaklık.⁵² Metanın ikiyüzlülüğü hem şaşırtıcı derecede ezoterik hem de kendi içinde tamamen eksantrik olmasıdır. Diğer izlerin izlerinin boş kabı olacak şekilde boşaltılmış, ekonomik yapısında hiçbir özerk madde parçacığı olmayan meta, kendisinin diye adlandırılacak hiçbir şeyi olmayan öksüz bir hiçliktir; ama tıpkı şehirden Baudelaire’in paçavracısı kadar kanaat-kâr bir öz koparıp alan son pejmürde-her yerinden asalet damlayan gezintilerindeki *flâneur* gibi, meta bu eksiğini akıl sır ermez bir kendi kendine yeterlilik cakasıyla örtme pişkinliğini gösterir. Meta mübadelesi süreci kuşkusuz sonsuz derece ad aktarımsaldır: Her meta ancak bir diğerini yerinden etmesiyle tanımlanır, ancak onun hareketinin mekanizması olan ‘iz’in sonsuz dolaşımıyla var olur. Ama *Trauerspiel*’in gizliden ‘uzamsal’ zamanında olduğu gibi, bu ad aktarımı sürekli olarak muazzam hareketsiz bir metafora geri döner, zira her meta partnerinde kendisinin güvenli olarak yansıtıldığını gördüğü bu özü arar. Ve *mübadele* düzeyinde ad aktarımının sürekli metafora dönüşmesinin, yer değiştirme ikamelerinin ikame ikamelerine bu kayışının kökleri; üretim sürecinde süreç ile ürünleri arasındaki nedensel, ad aktarımsal ilişkinin metanın bedeninde salt ikame ilişkisi olarak saklandığı meta *üretimi* sürecindedir.

Belki de bu anlamda meta uç noktasına kadar taşınmış barok simge olarak görülebilir. Simgenin anlamı da her zaman başka bir yerde, gösterenlerin sürekli başkalaşımında-

52) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 171.

dır, ama bu çokdeğerlilik hermenötik amaçlara koşudur: Gösteren ne kadar çokdeğerliyse, gerçek olanı deşifre etme konusundaki adli güç o kadar fazladır. Yapısı bakımından ne kadar incelikli hale gelirse, işaret etme gücünü birazcık bile kaybetmeden maddiliği o kadar ön plana çıkar. Gerçekten de simge tam da maddi tılsım haline gelerek doğanın sırlarını açığa çıkaracak güce erişir. Oysa metada gösterenin maddiliği bir yandan yozlaşarak ezoterik kendi kendine göndermeye dönüşmüş, diğer yandan mübadele değeri tarafından salt soyutlama haline getirilmiştir. Meta simgenin 'kötü tarafı'dır; bir yandan gönderge değerinden mahrum bırakırken, diğer yandan maddi yoğunluğunu alabildiğine artırır. Gerçekten de metanın içkin çelişkisi budur: Merkezindeki mübadele değeri boşluğu maddi derisini göz alıcı oranlara çekecek kadar şişirdikçe, bu aşırı maddiliğin sadece kendisini ifade etme durumu da ilerler, korkunç bir totoloji olarak nesneyi daha da kendine döndürür. Bu yolla, nesnenin meta mübadelesi sürecindeki gerçekten totolojik statüsü açığa çıkar.

Eğer meta simgenin kötü tarafıysa, modern göstergebilimdeki gösterenin de kötü tarafıdır. Zira kendisini tarihsel materyalizmden kopardığında (ya da onunla yüz yüze bile gelemeyince), gösterge düzeyinde Marksizmin tam da metanın yapısında yer aldığını söylediği formalist idealizm ve kaba materyalizm karışımını yeniden üretmeye meyilli olduğunu görmek kuşkusuz zor değildir. Bir yandan, bu tür bir semiyotik göstereni değerli bir şekilde yeniden maddileştirebilir, ama ancak tarihi onun içinde eritme ve tüm materyalizmleri aynı kefeye koyma riskini alarak yapabilir bunu. Gösterge,

küçük burjuva aydınının metası haline gelir; onun cinsel cazibesine kapılmasının başlıca sebeplerinden biri de soyunun bedenselliği ile ele avuca sığmazlığını gösterip de veremeyerek birleştirmesidir. Striptiz gösterilerinin gerçek cinselliğin ikamesi olduğunu söyleyenlere, küçük burjuva göstergibilimci hiçbir şeyin daha maddi olamayacağı yanıtını verecektir. Diğer yandan, göstergibilim göstereni yararlı bir şekilde fetiş niteliğinden kurtarabilir, ama göstereni, tıpkı meta mübadelesi gibi, kendinden başka hiçbir şeyden bahsetmeyen bir söylemin derhal silinmiş ânına indirgeme tehlikesi barındırır. Keza bunu salt bir benzetme olarak görmemek gerekir, zira anlamlandırmayı bütünlüklü bir şekilde düşünmeye çalışırken göstergibilimin bizi soktuğu üretken çıkmaz bir anlamda her zaman oradaydı, maddiliğini bir düzeyde bastırıp başka bir düzeyde gözümüze gözümüze sokuyor gözüken göstergeleri deşifre etme sorununu her gün karşımıza çıkaran bir meta üretimi tarihi tarafından şekillendirilmiştir.

Ele aldığımız muğlaklıklara belki de en keskin şekilde Benjamin'in 'iz' kavramında odaklanılmıştır; Benjamin'in eserinde bu kavram kendi eksenini etrafında dönerek birkaç yüzünü birden gösterir bize. Burjuva tarafından evindeki ıvır zıvır eşyalar arasında saklanan kişisel izler, özel hayatın daralması karşılığında ödenen bir tür cüzi tazminattır; parlaklığı artık asgari hayat damgasını içeren fosilleşmiş parçalar yığınınına dönüşmüş bir *ersatz* aura'sıdır. Bu kendi çapında metafordan ad aktarımına bir geçiştir: Kendi deneyimini artık herhangi bir kahramansı figürde bütünselleştiremeyen burjuvazi, kendisiyle salt bitişiklik üzerinden bağa sahip olan nesnelere akıp gitmesine izin verir. Aura

ya da sembolde, yan anlamlar her zaman iç içe geçmiştir, şipşaktır; alegorideyse birbiriyle yan yana ortaya serilir, çokbilmişçe açılır. Benjamin'in 'yıkıcı karakter' tarafından silindiğini düşündüğü izler bunlardır; bu 'yıkıcı karakter', Benjamin'in romantik Brecht imgesinde olduğu gibi, kendisini 'deneyim'den arındırmış, ama bunu içinde yeninin filizlenebileceği apokaliptik boş uzamı tarihten söküp çıkartacak bir devrimci şiddetin çehresiz, neşeli, hayalgücünden yoksun aracısı olmak için yapan bir figürdür.⁵³ Bu tür bir karakter hem başkalarının hem de kendisinin fosilleşmiş izlerini (kendi yıkıcılığının izleri dâhil) silmelidir: O, kalabalıklar arasında amaçsız dolanmaları da benzer şekilde geçici bir alan açan, ama bu alan yalnız özneliliğinin oyalanabileceği bir sihirli çember olan *flâneur*'ün devrimci antitezidir. Yıkıcı karakterse *Unmensch*'tir: Burjuva 'Adam'la tüm alışverişini 'halk'la gösterişsiz, verimli, dengeli bir münasebet uğruna terk etmiş olan burjuva hümanist öznenin radikal parçalanışıdır.⁵⁴

Dolayısıyla iz, bir anlamda aura'yla bağlantılıdır: ister çürümüş fiziki kalıntısı olarak, ister Benjamin'in birazdan göreceğimiz Freudcu hatırlama teorisinde olduğu gibi, bilinçdışı yol ya da *Bahnung* (yol açma, psikanaliz diliyle söylersek, aura'nın mekanizmasının ta kendisidir bu) olarak. Ama daha genel anlamda, bu kavram aura'nın tam karşıtıdır, zira üretim sürecinin hâlâ bir nesneye tutunması bakımından onun fetiş

53) Bkz. "The Destructive Character", *One-way Street and Other Writings*, s. 157-159; ve Oving Wohlfarth'ın bu konu üzerine harikulade denemesi, *Diacritics*, Haziran 1978, s. 47-65.

54) Bkz. "Leute", *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser, 4 cilt, Frankfurt am Main, 1972, 2/1, s. 216-217.

özelliklerinin kırılmasına yardımcı olan öğelerine işaret eder; bu öğeler mekanik yeniden üretim örneğinde ona bir tür verimli anonimlik ya da esneklik katar ki, şeyler âleminde bireyler âlemindeki *Unmensch*'e denktir bu. Ama iz, aynı zamanda bir nesnenin tarihselliğini, kullanıcılarının elinde biriktirdiği yaraları, farklı işlevlerinin gözle görünür damgalarını işaret eder. Bir nesnenin bedenine kazınmış izler kendilik-kimliğini dağıtan ağıdır, çeşitli şekillerde yakalandığı tüketim tarzları ağıdır. Dolayısıyla izlerin silinmesi, korunması ya da canlandırılması, izlerin doğasına ve söz konusu bağlamların niteliğine bağlı olan siyasal bir pratiktir: Nesneye mevcut izleri üzerine yeni bir yazıyla silinerek yeniden yazılabilen parşömen muamelesi yapmak gerekebilir ya da üretken bir şekilde geri getirilebilecek bulanıklaşmış izleri gizleyebilir. Her halükarda, iz mecazının nihayetinde Benjamin'in amaçları açısından çok dışsal olduğu açık görünmektedir: Burada mesele sadece yüzeylerin silinmesi ya da karalanması değil, tüm nesnelerin en derin varlıklarında yazılı olduklarının, hiçbir zaman tam anlamıyla bütünlüklü bir metne dönüşmeyen toplumsal ilişkilerinin değişen yazısı tarafından içsel olarak oluşturulduklarının kabulüdür. Nesneler, tıpkı insan özneler gibi, 'konuşma'dan önce 'yazıya dökülür'ler, her iki durumda da krizlerle dolu tarihlerini bununla açıklayabiliriz.⁵⁵ Lacan'ın tabiriyle 'sembolik düzen' dahilinde gösteren konumunu elde etmeden önce bir bilinçdışı gösterenler ağı tarafından zaten defalarca imlenmiş insan özne tam da bu acı verici geçişte kendisini parçalanmış, kendisine atfedilen yer ile yıkıcı arzu-

55) John Brenkman'ın sağlam yazısı "The Other and the One: Psychoanalysis Reading, *The Symposium*"a bakınız, *Yale French Studies*, 55-6, s. 396-456.

su arasında bölünmüş bulur. Ama hadım edilme tehdidiyle özneyi o yere bağlayan ve aynı hamleyle bilinçdışını açan Ya-sa ya da 'Babanın Adı' bir anlamda nesneler ve insan ürünle-ri tarihinde de yere sahiptir. Bu tarihteki adları 'aura', 'otori-te', 'sahicilik'tir; bu adlar nesnenin kökensel varlık tarzında kalıcılığını, zaman içinde kendisine organik bir kimlik kazıp çıkarma ısrarını anlatır. Benjamin şöyle der: "Bir şeyin haki-kiliği, -varlığına tanıklık eden süregenliğinden tutun onun yaşanmış olan tarihine kadar- ilk ortaya çıktığı ândan itibaren aktarılabilecek olan her şeyin esasını oluşturur. Tarihsel ta-nıklık hakikiliğe dayandığından, süregen varlığa son veren çoğaltmadan dolayı hakikilik de devre dışı bırakılmış olur. Tarihsel tanıklık etkilendiği zaman gerçekten devre dışı kalan şey, halenin otoritesidir."⁵⁶

Fakat kökenin bu şekilde direnmesinin ideolojik hezeyan olduğunu biliyoruz. Antikçağ'daki Romalıların saygı duydu-ğu Venüs heykeli sadece kimyacılar için ortaçağdaki din adamları tarafından putperestlik diye lanetlenenle 'aynı' hey-keldir. Mekanik yeniden üretim -burada kültür devrimini an-latmak için bir ad aktarımı da olabilir- kökenlerin otoritesini yok eder, ama bunu yapmakla zaten hep orada olan bir ço-ğulluğu apaçık hale getirir. Çoğulluğun nesneyi istilasını ve nesnenin 'ben'i diye adlandırabileceğimiz o yanılmalı ken-dilik-kimliğini paramparça edişini ifade eder. Zira nasıl ki psikanalitik özne zamanın ötesinde kendisini türdeş bir var-lık olarak ancak bilinçdışı arzularının izlerini bastırarak ad-

56) "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations*, s. 223 [Türkçesi için bkz. "Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri", *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, 2013 içinde, s. 50].

landırabilirse, aynı şekilde aura'lı nesne de, ister bir kültürel ürün ister devlet aygıtı olsun, parçalı, heterojen geçmişinin izlerini def etmek için kendi tarihini devamlı yeniden yazar. Dolayısıyla siyasal bir görev olarak bir nesneyi 'özgürleştirmek', onun bilinçdışını açma biçimine bürünür: O nesnenin içinde kendisinin gerçekten yok etmeyi başaramadığı o heterojenlik dilimlerini bulmak. "Kronolojide düzenlilik kalıcılıktan yukarıda yer alsa da, heterojen, göze çarpan fragmanları içinden atmayı başaramaz."⁵⁷ Benjamin bir fotoğraf portresine baktığında onu büyüleyen şey, öznelere içinde yıkandıkları durağanlık ve mesafenin sakin aura'sı değil, kenarlarındaki şu rastgele, aldatıcı, küçültülemez 'gerçeklik' emareleridir; bu emareler fotoğrafın şimdisini öznelere için sözde bir 'gerçek' geleceğe bağlayarak kendi şimdiki zamanımızı onunkiyle yan yana getirmeye zorlar. "Fotoğrafçı önceden bütün sanatsal hazırlıklarını ne kadar titizlikle yapsa bile ve modelinin konumunu belirlerken ne kadar aykırı bir tasarımda bulunursa bulunsun, izleyici yine de içinde, tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir."⁵⁸

Fakat 'iz' imgesinin yüzeyselliği bir anlamda daha yanlış yönlendirme potansiyeli taşır. Zira Benjamin'in kendi zımnı imgesinde olduğu gibi sümüklüböceğin kayanın üzerindeki damgasından ziyade, sümüklüböceğin sümüğü kadar kolayca temizlenebilecek bir şeyi akla getirir. Başka bir deyişle, nesnenin -hepimiz *ding-an-sich*'i [kendinde-şey] ilga-

57) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 144.

58) "A Small History Photography", *One-way Street and Other Writings*, s. 243 [Türkçesi için bkz. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 10].

da anlaştığımızı göre- öznenin elinde onun tasarımlarına en ufak bir direniş sergilemeden saf olanak olarak görünebileceği şimdi moda olan epistemolojik ‘yapılandırmacılık’la işbirliği yapabilir. Doğru şekilde anlaşıldığında, ‘iz’ bize diğer şeylerin dışında nesnenin maddiliğinin bir göstergesi olan yeniden yapılandırmaya direnişi ve bunun herhangi birinin ideolojik dalaveresi olmadığını hatırlatır. Bize izleri silme, koruma ya da yeniden yazma işinin her zaman siyasal bir *mücadele*, nesnenin kendisinin hiç de kağıttan kaplan olmadığı bir *mücadele* olduğunu hatırlatır.

Benjamin’in meta fetişizminden inorganik olanın cinsel cazibesine kapılma olarak bahsettiğinde, Baudelaire incelemesinde asli rol oynayan bir metinden (Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde*) doğrudan alıntı yaptığını hissetmemek mümkün değildir. Freud bu eserinde haz ilkesinden “ruhsal aygıtı tümüyle tepkisiz kılmak ya da onun uyarılmasını olabildiğince sabit ya da düşük tutmak görevini yüklenen bir işlevin hizmetinde bulunan” bir eğilim olarak bahseder.⁵⁹ Bu işlevin amacı “her türlü canlı özün en evrensel olanı”yla alakalıdır, “yani inorganik dünyanın özüne geri dönmek”tir. Ölüm, deyim yerindeyse, kendisini topa tutan şoklara karşı organizmanın güvenli bir sığınak bulabileceği nihai aura’dır. Nitekim metaya olan erotik esrikliğin bu koşulun bir habercisi olduğu spekülasyonunu yapmak mümkündür. Freud’un metapsikolojisinde Eros, daima ölümün dinginliğini haber veren uyarıların boşalmasına uğraşması bakımından Tha-

59) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey, Cilt: 18, Londra, 1955, s. 62 [Türkçesi için bkz. Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde. Ben ve İd*, çev. Ali Babaoğlu, Metis Yayınları, 2001 içinde, s. 69].

natos'un, yani ölüm dürtüsünün emrindedir ve bu ölçüde, meta fetişizminin çelişkili bir psikanalitik anlamı olduğu söylenebilir. Bu bir fetişizm olduğu oranda, ölümden kaçış demektir: İlkın hadım edilme kompleksinde açığa vurulan bu tehditkâr boşluğu bir nesneyle doldurma girişimidir. İnorganik maddeyle erotik bir eğlence olduğu ölçüdeyse bize Eros'un ölümcül amaçlarından bir parça sunar. Tekrar, uyarınların başarıyla boşalmasına hazırlık kabilinden uyarınları bağlama ya da üstesinden gelme konusunda yardımcı olan bir mekanizma olarak bu amaçlardan payına düşeni alır. Dolayısıyla, Benjamin'in hem tekrarı hem de Thanatos'u metayla özdeşleştirmesi tesadüf değildir. Meta, *Trauerspiel*'in kafatasının aksine, başlı başına kendini bilmeyi bırakmış bir ölü kafasıdır. Modanın, şu yüce meta kültürünün huzurundayken ölümün huzurundayızdır: Tam da hiçbir yere varmayan hektik bir tekrarın, tarihi bu şekilde derdest ederek ölümden kaçabileceğine inanan, ama bu madde sefahatinde onun mengenesine daha da kapılmaktan başka bir şey yapamayan bir ayna üstüne ayna tutulması. Meta aynasında yansıyan şey, iki anlamda ölümün yokluğudur: silinmesi, ama aynı zamanda tekinsiz boşluğu. Benjamin açısından bu çelişki diyalektik ya da ütopyacı imgenin kalbinde yer alır, yeniyi arayışında her zaman kendini hızla gerilerken, arkaik olanın dilinde geleceği öncelerken bulur.

Fakât Benjamin *Charles Baudelaire*'de Freud'dan esasen 'aura' ile 'şok'u karşı karşıya getirerek yararlanır. Algı sürecinde, sadece bilincin dikkatle halde kayda geçirmedeği uyarınlar bilinçdışına kayarak orada bellek izleri bırakacaktır ve bu izler canlandığında aura'lı deneyimin kökünde yer alırlar. Bir

olayı tam farkındalıkla ‘yaşamak’, uyaranların şoklarının sızmasına izin vermeyip bunları bertaraf etmek bu yüzden *aura*’ya düşmandır, tıpkı *Unmensch*’in *flâneur*’e, mekanik yenden üretimin de ‘sahiciliğe’ düşman olması gibi. Freud’un bellek izleri teorisi Benjamin’e ‘deneyim’in simge *écriture*’una çok daha fazla tabi olduğu -zira yazı, üretim mekanizması birtakım kayıtlar olarak ortaya serilmiş bulunan deneyiminin en mahrem mekanını kabalıkla istila etmiştir- *Trauerspiel* skandalını öne çıkarma imkânı tanır. Her halükarda iki durumda da yazma ve deneyimin asla çakışamayacağı açıktır, üstelik ‘deneyim’ ister doğrudan yaşananları (*Erlebnis*, ‘şok’), ister ayrıcalıklı içedönüklüğü (*Erfahrung*, ‘aura’) işaret ediyor olarak alınsın. İlk durumda, yazma ve deneyim birbirinden çok farklı iki sistemi işgal eder: Yaşananların izi sürülemez, izi sürülenlerse yaşanamaz. İkinci durumda, deneyim bilinç ile bilinçdışı arasındaki iz tarafından bölünmüştür: Uyaranın bilinçdışına girdiği an bilinçte semeresini verdiği andan ayrıdır. *Aura*’lı deneyim ancak hatıra olabilir. Dolayısıyla burada, çağdaş bir izlek olan anlamlama ile varlığın çakışmadığına bir anıştırma söz konusudur – bu ister Michel Foucault’nun İnsan ve dilin asla hemhudut olamayacağına dair şaşalı iddiası şeklinde, ister Jacques Lacan’ın dilde öznenin ‘kaybolması’ üzerine tefekkürleri, anlam ile varlık arasında Hobson tercihi biçiminde olsun. Yazma, burjuva hümanist öznenin organik içselliğini çekip çıkartır: Öznenin gösteren zincirinde kendisini adlandırmasını sağlayan edim, kendi yokluğu için kalıcı bir ikameden başka bir şey değildir. Brecht’in *A Man’s a Man*’de (Adam Adamdır) yazdığı gibi, “kendinizi adlandırmak her zaman başkasını adlandırmaktır”.

Fakat Benjamin bu izleği genel hatlarıyla irdelemekten daha fazlasını yapar; bugün devlet hariç her türlü aşkın göstereni neşeyle yerle yeksan edecek olan aydınlar tarafından siyasal özünden koparılması öncesinde bu izleğe siyasal anlam katar. Belki de bunu göstermenin en iyi yolu, beklenmedik bir hamle olsa da, uyaranlara oldukça ilgi gösteren başka bir eleştirmenle Benjamin'in karşıtlıklarına bakmaktır: I.A. Richards. Tıpkı kendisinden önce gelen Matthew Arnold gibi, Richards da bilinçli bir ideologdur: Sersemletici bir toplumsal değişim çağında, geleneksel alışkanlıklar terk ediliyor, din hegemonyasını kaybetmekte ve itkiler altüst oluyor. Richard'a göre, ihtiyaç duyulan şey "itkilerin ahlâken düzenlenmesi için bir Milletler Cemiyeti"⁶⁰ dır; nitekim şiir de bu amaçla göreve çağrılır. Geleneksel etiğin sınırladığı ve toplumsal hayatın artan karmaşıklığı nedeniyle şaşkına dönmüş olan ahlâki itkiler çığırından çıkmakta ve onları yasa tanımayan kaba özgürlükçüler güruhuna dönüştürmektedir; şiir ise eşlik eden eleştiri bilimiyle birlikte bu şiddetli arzu güruhuna biraz nizam intizam zerk etmelidir. "İptidai cevapların örgütsüz ve karışık olduğu hiçbir hayat mükemmel olamaz"⁶¹ ve Richards'ın 'ticaretçilik' adını verdiği şeyin baskısı altında duyularımıza saldıran uyaranların karışıklığı son dönemde ciddi bir hal almıştır. Gerekli olan şey daha gevşek uyaranları terbiye edecek, bunlardan en az değerli olanlardan bazılarını istemeden açığa alacak ve geri kalanını verimli bir işgücü haline getirecek olan bir merkezi yönetim organıdır. Bu merkezi organ şiirdir. Fakat bura-

60) *Science and Poetry*, Londra, 1926, s. 35.

61) *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1963, s. 62.

da bahsedilen otoriter değil, azami sayıda ‘uyaran’ için ‘başarı’ elde etmeyi sağlayacak koşulları yaratmayı amaçlayan meritokratik bir hükümet biçimidir ve bu başarının psikik serbest piyasanın insafına terk edilemeyeceği açıktır. Sosyal-demokrat müdahale ya da öjenik planlama gibi bir şeylerin gerekli olduğu barizdir; bu yolla eleştiri hangi uyaranların hayatta başarılı olup, hangilerinin toplumsal açıdan zararlı olduğu için bastırılması gerektiğini değerlendirebilecektir. Şiirin işlevi esasen uzlaşma sağlamaktır; şiir, çatışan çıkarlar arasında hakemlik yapar, uzlaşmaz itkiler arasındaki her türlü yıkıcı mücadeleyi olabildiğince yok etmeye çalışır: Sanatçının deneyimleri “birçok zihinde hâlâ karmakarışık, engelleyici ve çatışmalı olan itkiler arasındaki uzlaşmayı temsil eder”.⁶² Bu tür bir merkezi hakemlik olmadan, “sinemanın ve hoparlörlerin daha tekinsiz potansiyelleri”⁶³ yüzünden değer standartlarının çökmesi muhtemeldir. Modern bilim pozitivist olmakta haklıdır, ama geride duygusal açıdan arzulanan bir şeyler bırakmaktadır; derin sorular olan ‘ne’ ve ‘neden’ sorularını sormamaktadır. Richards’ın kendisi bu sorulara inanmaz, ama alicenaplığı elden bırakmayıp birçok insanın inandığını kabul eder, hattâ kitlelere bu sorulara dair göstermelik cevaplar sunulmadığı takdirde, huzursuzlanmaya başlamalarının muhtemel olduğunu söyler. Kısacası, şiirin görevi bu tür sözde sorulara sözde cevaplar vermek, erkek ve kadınların duygusal donanımını yeni bilişsel aygıtlarıyla uyumlu hale getirmektir. Bu estetik görüşün modern çağda en yakın muadilini sanırım Stalinizmde

62) A.g.y., s. 61.

63) A.g.y., s. 32.

buluyoruz, zira Stalinizmde de hisler benzer şekilde sanat tarafından yeni işlevlerin arabasına koşulur. Dolayısıyla Richards açısından sanatın rolü, seçici örgütlenme yoluyla uyarıların şok etkilerini etkisizleştirmektir; Benjamin açınsındansa, sanat bu tür şokları siyasal potansiyelini tamamen gerçekleştirmek üzere sömürmeli, bu süreçte hayali birlikleri berhava etmelidir.

Metanın etkisi farklılığı tekrarın altında bastırmaktır; bunu söylemekle, Lacan'ın kastettiği anlamda, özünde 'hayali' bir nesne, aynı anda hem kendisi hem de bir başkası olan bir imgeyi mütemadiyen geri yansıtarak özneyi yanılısamalı bir kendilik-kimliğiyle pekiştiren bir nesne olduğunu söylemek arasında çok bir fark yoktur. Benjamin açısından bu hayali değiş tokuş esasen görme üzerinden kavranır. "Daguerrotype'de kaçınılmaz şekilde insanlık dışı, hattâ denebilir ki ölümcül olduğu hissedilen şey (uzun süre) fotoğraf makinesinin içine bakılmasıydı, zira makine bakışımızı geri döndürmeden benzerliğimizi kayda geçirir. Oysa birine bakmak bakışımızın nesnesinin bakışımıza karşılık vereceği gibi zımni bir beklenti taşır. Bu beklentinin karşılandığı yerde (düşünce süreçleri söz konusu olduğunda, zihin gözünün bakışı ve saf, basit bakış için de geçerlidir bu) en tam ölçü-

64) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 147. "Benjamin buradadır ... şöyle der: Size yönelmiş bir bakış hissettiğinizde, arkanızda bile olsa, karşılık verirsiniz (!). baktığınız şeyin size geri bakacağı beklentisi aura'yı sağlar, bu aura ki kültle birlikte son zamanlarla çöküş halinde olduğu düşünülmektedir. materyalist tarih anlayışı bu tür bir biçimde kabul edilmektedir. çok feci" (Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*, Cilt 1, Frankfurt 1973, s. 16).

65) A.g.y., s. 149.

66) A.g.y., s. 149.

de bir aura deneyimi vardır.”⁶⁴ Aura’lı nesneler, tıpkı T.S. Eliot’ın *Burnt Norton*’ının gülleri gibi, bakılan şeylerin bakışlarına sahiptir; ama Benjamin tuhaf derecede Eliot’çı imge kullanarak yaptığı yorumda, aura dağıldığında, “insanın bakma yetisini kaybettiğini söyleyesi gelen gözler”le karşılaşmaya başlarız.⁶⁵ Valéry düş algıları için, “gördüğüm şeyler en az benim onları gördüğüm kadar beni görürler” der;⁶⁶ gerçekten de potansiyel müşterilerin hepsinin bakışına sıccakkanlılıkla karşılık verirken, yoksulları mesafeli bir şekilde mahrum bırakan metanın nezaketidir bu.

Jacques Lacan on birinci dersinde, Benjamin’in tefekkürlerine çarpıcı derecede benzer bir anekdot anlatır. Bir arkadaşıyla balığa çıktığında dalgaların üzerinde parıldayan bir teneke gözüne çarpar: “Şu tenekeyi görüyor musun?” diye sorar arkadaşına. “Sen görüyor musun’ Ama o seni görmüyor!” der.⁶⁷ Bu zayıf hikâyenin bir meramı vardır. Lacan’a göre, âşıkların bakışlarının hayali kapatılmışlığı her zaman bir eksiklikten ötürü yara alır: Ona hiçbir zaman onun beni gördüğü yerden bakamam. ‘Sembolik’ olan -alternatif özne konumlarının, çelişkili ifadelendirmelerin mümkün olması- hayali olana sızıp onu içeriden parçalar. Görme alanı bir kez ötekinin bakışı nedeniyle hayali birliğini bu şekilde kaybettiğinde, libidinal yatırıma konu olur: Artık doyum-suz bakışı tam tatminden mahrum bırakan bir eksikliğin etrafında şekillenir. Bakış her zaman ışık ile saydamsızlığın bir etkileşimidir, zira yarı saydam hayalgücü sembolik olanın müdahalesiyle kirlenir; Baudelaire’in “kimsenin kimse-

67) *The Four Fundamental Concepts*, s. 95.

ye karşı ne çok şeffaf ne de çok saydamsız olduğu” şehir kalabalığının muğlaklığını taşır.⁶⁸ *Flâneuer*’un sapkın hazzıdır bu: Sembolik olan tarafından yutulmanın arifesinde hayali olanı kurtarmaya çalışmak, farklılık ve anonimlik denizinde kaybolmak üzere olan yüzlerden son bir aura parıltısı koparmak. Baudelaire’in kalabalığının muğlaklığını Benjamin’in gerçeküstücüler hakkındaki yorumunun (“gündelik hayatı nüfuz edilemez, nüfuz edilemez olanı da gündelik olarak görürler”⁶⁹) yanına yerleştirebiliriz.

Lacan’ın “resim sanatının sakinleştirici, Apollocu etkisi”⁷⁰ dediği şey, nesnenin açgözlü libidinal bakışı dizginleme girişimi, tatmin edici bir partner olarak cilveyle kendisini takdim etmesidir. Lacan’a göre, nesnenin psikanalitik özneye hitabı, “Görmek mi istiyorsun’ Pekâlâ, şuna bir bak bakalım!” şeklindedir ve onu kendi eksikliğini gizleyerek ‘bakmaktan vazgeçirmek’ ister. Valéry, “Bir sanat eserinin alameti farikası bizde esinlediği hiçbir fikrin, bize telkin ettiği hiçbir davranış tarzının onu tüketmeye ya da kurutmaya yetmemesidir,” der. Benjamin şu yorumda bulunur: “Bu görüşe göre, baktığımız bir tablo gözlerimizin asla doyumuna erişemeyeceği şeyi bize geri yansıtır. Onun içerdiği ve ilk arzuyu doyuran şey arzusunun sürekli beslendiği malzemeye aynı şey olacaktır.”⁷¹ Başka bir deyişle, Valéry’nin sonsuz bolluk diye idealize ettiği koşulu sonsuz arzusuzluk diye tarif etmenin daha doğru olacağı-

68) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 49.

69) “Surrealism”, *One-way Street and Other Writings*, s. 237.

70) *The Four Fundamental Concepts*, s. 10.

71) A.g.y., s. 146-147.

nı söyler; bu sonsuz arzusuzluk *Trauerspiel*'in boş özlemlerinde olduğu gibi hayali anavatanını asla yeniden keşfedemeyecektir. Baudelaire'in şiirinde olduğu gibi, "insan gözünün bakışının uyandırdığı beklenti karşılanmaz";⁷² bizi baştan çıkarıp hayali olanın narsizmine geri götürmek isteyen nesnenin bize bu edimle bakışımızın 'hadım edilmiş' olduğunu (sembolik düzene girerken madumiyet, farklılık ve ölümle ilk karşılaşmamızın 'şok'unun hareketle geçirdiği şu dindirilemez arzunun bir işlevi) hatırlatmaması mümkün değildir.

Benjamin aura'yı uzaklıkla özdeşleştirir ki, bu bağlantı ilk bakışta hayali olanın klostrofobik alışverişleriyle çelişiyor görünmektedir. Ama aura daha etkili bir mahremiyet imasında bulunmak için mesafe koyar: "Bir bakışın üstesinden geldiği uzaklık ne kadar çoksa, bakıştan doğması muhtemel sihir de o kadar güçlü olacaktır."⁷³ Muhayyilede olduğu gibi aura'da da, ötekilik ile mahremiyet arasında gizemlileştirici bir etkileşim vardır; bunun en belirgin olduğu yerse, mitik olarak dokunulmaz madonnanın cazibesini mitik fahişenin her an elde edilebilirliğiyle birleştiren metadır. Fakat mekanik olarak üretilmiş nesnenin mahremiyeti farklı türdedir. Geleneksel resim gerçeklikle arasına soğuk bir mesafe koyarken, kamera gerçekliğin ağına derinlemesine nüfuz eder, irdeleme ve yalıtma yeteneğiyle 'doğal' bakış açısını altüst eder, sonrasında çoklu biçimlerde yeniden toparlamak adına bir eylemin parçalarını dondurur, büyütür ya da parçala-

72) A.g.y., s. 149.

73) A.g.y., s. 150.

ra ayırır. Ve bu gizemsizleştirici tanıdıklığın, kelimenin dar anlamıyla bilişsel olabilecek tanıdıklığın da -yavaşlatılmış çekimde filme alınıncaya kadar bir kaşığa uzanmanın gerçek yapısını kim biliyordu ki?- kendi yareni vardır: auralı olmayan uzaklaştırma. Kamera nüfuz etse de, bunu nesnesiyle ilişkisi auralı empati üzerinden düşünülemez olan bir cerrahın bıçağının tarafsız devinimiyle yapar. Gerçeküstücü fotoğraf, “bakışlarıyla tüm mahremiyetleri ayrıntının aydınlatmasına kurban eden siyasi açıdan eğitilmiş göze tam bir serbestiyet tanır”.⁷⁴ Gerçekten de bu tür imgelerde Benjamin bize devrimci siyasal pratiğin ahlâkını tasavvur etme yolları sunar, zira bu pratik de benzer şekilde ne burjuva hümanist empati göstergesi altında, ne de (bunun hayali zıddı olan) gayri-insanileştirilmiş aldırmaçlık olarak düşünülebilir.

Meta narsisizmin sonsuz aynılığını besliyor olsa da, Benjamin’in mekanik yeniden üretime tam da bu niteliği atfetmesi tuhaf görünebilir: “Nesnenin kabuğundan sıyrılışı ve hâlenin parçalarına ayrılması, benzerliğe gösterilen hassasiyetin -çoğaltma yoluyla biricik olanın dahi alt edildiği derecede- geliştiği bir algının göstergesidir.”⁷⁵ Fakat yeniden üretim, bir kez daha, tekrar değildir. Yeniden üretim nesneyi, usta ressamın kartpostal yeniden üretiminde olduğu gibi, sıkı sıkıya öznenin sıkı mülkiyetine bırakarak, tarihini kendinin kompulsif tekrarı olmaya mahkûm eden özgün eserin aura’sının fetiş niteliğini yok edebilir. Köken ve tekrar hayali bir danışıklı dövüş içindedir: ‘Kökensel’ ân, ardından geleni

74) *One-way Street and Other Writings*, s. 251.

75) “A Small History of Photography”, *One-way Street and Other Writings*, s. 251 [Türkçesi için bkz. *Fotoğrafın Kısa Tarihi*, s. 26].

salt tekrara indirgemek zorundadır; tekrar ise sürekli olarak yerinden ettiği kökene dönmeye çabalayan bir sürecin boş nabız atışıdır. Öte yandan, Benjamin'in 'şeylerin aynılığı' tabirini kullanması ve bunun içerdiği kaçınılmaz meta iması, tarihin kötü tarafından ilerlediğine duyduğu inancın göstergesidir. Belli toplumsal ilişkiler içinde metayı üreten teknoloji başka toplumsal ilişkilerde aura'yı dağıtabilir; Benjamin'in düşüncesindeki fiili (Romantik olanın karşıtı) nihilist gibi, "onu içeriden yok etmek için onun gücünü içeriden" fethetme meselesidir.⁷⁶ Hayati ayrım noktası mit ya da ideolojinin ebedi tekerrürü (Benjamin'e göre ilanihaye aynı olana dair modern tarihselci mitolojiler de buna dâhildir) ile aura'yı dağıtmaktan ve nesneyi özgül konjonktürlerde kullanmaktan kaynaklanan kesintisiz 'farklıla(ştır)ma' arasındadır. Fakat mesele farklılığı fetişleştirme de değildir: Diyalektik düşünce bir kez mit ve tarihselciliğin dondurulmuş mütekabiliyetlerinden kurtarıldığında, tarihi dikkate alarak kendi 'sihirli' benzerlikler ağını örmeye başlamalı, bir şimdiki zamanın geçmişte kendini yeniden okuyabileceği, geçmişin de şimdiki zamanda kendini yeniden yorumlayabileceği şok edici karşılaşmayı ya da diyalektik imgeyi aramalıdır. Jürgen Habermas'ın dikkat çektiği gibi, Benjamin'in projesindeki sorun, bir yandan sembolik mütekabiliyetler olanağını ihya ederken, diğer yandan bu tür mütekabiliyetlerin parçası olduğu doğal mitoloji dünyasını tasfiye etmesidir.⁷⁷ Benjamin'de benzerliklerin algısının, kelime ile şeyi bir zamanlar

76) *Gesammelte Schriften*, 2/2, s. 481.

77) Bkz. "Bewusstmachende oder rettende Kritik..." *Zur Aktualität Walter Benjamins*, haz. Siegfried Unseld, Frankfurt, 1972 içinde, s. 205.

sihirli şekilde, derhal aynı olarak gören kendi mimetik dil terorisinde regresif (geriletici) bir kökeni vardır; artık canlı kelimenin bu önceliği doğrusal söyleme kaydığından, onun dağılmış parçalarından işe yarar mütakabiliyetler çıkarmak algorinin ya da diyalektik düşüncenin işidir. Ne sembolün ‘doğal’ bütünselleştirmesi, ne de doğrusal tekrarın salt kutsanması (tarihselcilik) mümkündür; gösterge keyfi hale getirilmiş, şeyle olan mimetik yakınlığı yok edilmiş olsa da, yine de yeni ‘ikonik’ mütakabiliyetlerin oluşturulmasını sağlayabilecek yeni bir özgürlüğe kavuşmuştur. Mekanik yeniden üretim hem aura’nın benzersiz farklılığını hem de mitin sonsuz özdeşliklerini reddeder: İnsan ürünlerini aura için yıkıcı bir aynılığa eşitlerken, mit açısından itici olan ayırıcı işlevler için onları özgürleştirir.

Henri Bergson’un aura’lı *durée* felsefesinden bahsederken Benjamin bu tür bir metafiziğin ölümü kaçınılmaz olarak bastırması gerektiğini söyler. Her türlü kopuşun silindiği tarihselciliğin türdeş zamanının özüdür bu. “Ölümün saf dışı edildiği *durée*, bir parşömen tomarının zavalı sonsuzluğuna sahiptir. Gelenek dışlanmıştı. Deneyimin ödünç kıyafetiyle salınarak gezen bir geçici ânın (*Erlebnis*) özüdür.”⁷⁸ Hayali olan, genel olarak ölüme ayak uyduramaz. Bolluğu nedeniyle yokluk ve farklılıkla karşılaştığında dünyanın var olmak için bana bağımlı olmadığı için ölebileceğimi kabul ettiğim o travmatik âna direnmelidir. “Geçici ânı tüm çıplaklığıyla teşhir eden”⁷⁹ Baudelaire’ci melâlin ve keza *Trauerspiel*’in ölüm saplantılarının muadilidir bu. Özne ile nesneyi mahfuz bir

78) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 145.

79) A.g.y., s. 145.

mübadelede birbirine bağlayan aura, bu ölçüde, mitle aynı kapsama girer, zira mit doğaya pasif bir bağımlılığı kodlar ve bu da Benjamin açısından her türlü ideolojinin sırrıdır. Dolayısıyla nesnenin baştan çıkartıcı tamlığının gerisinde kendi hadım edilmesini araştırmış ve açığa çıkarmış olan libidinal dürtü için üç strateji mümkündür. İlki hayali bir geçmişe dönmektir: “Sanat güzel olanı amaçladığı ve ne denli mütevazı ölçekte olsa da, onu ‘yeniden ürettiği’ oranda, (tıpkı Faust’un Helen’i yaratması gibi) onu zamanın rahminden yaratır.”⁸⁰ İkincisi *Trauerspiel*’den *Elem Çiçekleri*’ne kadar tüm melankoliciler gibi tesellisi olmayan şekilde sembolik düzenle, tedavi edici düzeyde gizemsizleştirilmiş, ama aynı derecede iktidarsız kısıp kalmaktır. Benjamin bunu ilkinin göre önemli bir ilerleme olarak görür: Çok az insan sabırlı, yıkıcı, yaratıcı olmayan bir görev olarak, geride kalan alanda bir şeylerin türeyebilmesi için hayali olanı silip süpürmeye bu kadar zaman harcamıştır. Ama üçüncü bir strateji daha vardır: Benjamin’in kendi stratejisi; bunun için ikinci strateji bir olmazsa olmaz koşuldur, ama ikisi bariz bir sürem oluşturmaz. Bu strateji arzuyu geçmiş ve şimdiden geleceğe yeniden aktarmaktır: Aura’nın gerileyişinde devrimci pratik yoluya gerçekleştirilebilecek olan yeni toplumsal ve libidinal ilişkilerin biçimini tespit etmektir.

80) A.g.y., s. 147. Northrop Frye’in eleştirisi bu gerilemeye örnek teşkil eder. Frye, romans türünü Lacan’ın kastettiği anlamda arzusun dolaylı olarak tatmin edilebileceği hayali bir ‘doğal’ ritimler alanı sağladığı için değerli görür. Ama Frye bir adım daha ileri gider ve hayali olanı bileşenlerinin birinden ayırır: paranoya, yani aynadaki ‘öteki’nin kopartılamaz şekilde öteki ben ve rakip olduğu gerçeği. Frye açısından romans karakterleri bizimle en ufak bir rekabete girmeden arzularımızın tecessüm etmesini sağlayacak niteliktedir. Bkz. *Anatomy of Criticism*, Princeton, 1957, s. 186-203.



“Bir halk deyişî vardır, rüyaların ertesi sabah aç açına anlatılmaması gerektiği yolunda. Uyanan kişi o sırada henüz gerçekten rüyanın çekim alanı içinde tutuklu gibidir. Çünkü yıkanma vücudun sadece yüzeyini ve gözle görülür hareket işlevlerini çekip ışığa getirir, oysa daha derin tabakalar sabah temizliği süresince bile rüyanın kurşuni alacasında kalmak için direnir, hatta uyanık geçen ilk saatin yalnızlığında iyice yerlerine yerleşir. ... Bu ruh durumu içinde rüyaların nakledilmesi fena sonuç verir, çünkü insan, yarı yarıya henüz rüya dünyasına mensup, sözlerinde bu dünyayı ele verir ve onun kendisinden öç almasını beklemeye başlar. Yeni zamanın diline daha yakın bir deyişle: İnsan ken-

dini ele verir. Rüya grrkenki safdilliğinin korumasına sığmayacak kadar büyümüştür; rüyasında gördüklerine, üzerlerinde egemenliğini kurmadan dokunmakla, teslim olur. Çünkü rüya üzerine sadece öbür kıyıda, gün aydınlığından bakarak, hatırlayışın düşünceyle üstünlük kurmuş biğiminden yola çıkararak konuşmaya izin vardır. Rüyanın bu öte yanına sadece arınma içinde ulaşılabilir, ki bu yıkanmaya koşut, ama ondan bütünüyle farklı bir arınmadır. Yolu mideden geçer. A insan rüyadan sanki uykuda konuşuyormuş gibi söz eder.”⁸¹

Ryayı boş mideyle anlatmak, geçmişi üretken bir şekilde şimdiye boşaltmak yerine, geçmişin etkisi altında kalmaktır. Rüyalar tarihte meyve verebilir, ama öncelikle belli bir şiddete maruz bırakılmalıdır: Paralanmalı, uzaklaştırılmalı, arıtılmalı ve bu şekilde bilinçli hayatın dikkatine sunulmalıdır. “Gece dünyası ile gündüz dünyası arasındaki kopuş”tan kaınanlar⁸² (Benjamin’in aklında pekâlâ gerçeküstücülüğün tehlikeleri olabilir) felakete yol açarlar, zira tarihi yeniden bilindişına döndürerek, şimdiyi geçmişin salt kesintili bir tekrarı derekesine düşürerek, hem geçmişi hem de bilindişını her zaman başka bir yerde olması gereken özgürleştirici gücünden mahrum bırakırlar. Ancak geçmiş ile şimdinin radikal sreksizliğiyle, ancak bunların karşılıklı eksantrikliğinin açtığı alan sayesinde geçmişin şimdi üzerinde patlamalı bir şekilde etki yapması mümkün olabilir. Geçmişi doğrudan, şiddete bulaşmadan sağaltma girişimlerinin hepsi ancak onunla işbirliğini bozmaya yarayacaktır.

81) *One-way Street and Other Writings*, s. 45-46.

82) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 46.

Benjamin'in Gershom Scholem'e bir mektubunun sonuna eklediği şifreli meselin verdiği derslerden biri de sanırım budur:

Uyuyan Güzel'in hikâyesini farklı bir tarzda anlatmak istiyorum:

Uyuyan Güzel dikenli çalıların arasında uyumaktadır. Sonra, geçen onca yılın ardından uyanır.

Ama yakışıklı prensin öpücüğüyle değil.

Onu uyandıran, çocuk yamağını döven aşçının gürültüsüdür; şaplak yılların biriken kuvvetiyle öyle bir yankılanır ki, sesi tüm şatoda duyulur.

Takip eden uşakların dikenli çalıların arkasında güzel bir çocuk uyumaktadır.

Kızın yanına en son yaklaşacak kişi, bilimin pırıl pırıl kıyafetlerini giymiş yakışıklı prens olmalıdır. Zira nişanlısını öptüğü anda ısırılacaktır.

Aşçıbaşı olarak kızı uyandırmak yazara kalmıştır. Bilimin salonlarında yankılanacak şaplağı çok uzun zamandır bekliyoruz.

O zaman yasağa karşı gelip eski püskü giysiler arasından kendisine bir profesör cübbesi dikmek istediğinde vadesi dolmuş bir örekeye parmağını kaptıran bu yoksul, zavallı hâkikat de uyanacaktır.⁸³

Hakikat burjuva akademizmiyle suç ortaklığından ötürü derin bir uykuya dalmıştır ve bu uykudan ancak yeni bir ihlalle uyanabilir, ama bu kez ihlal, bilimin baştan çıkartıcı kucaklayışı değil, Zen'in aydınlatıcı şaplağı olacaktır. Onu hayata geri döndürecek olan ses, şatonun en aşağı kesimin-

83) *Briefe*, ed. Gershom Scholem ve T.W. Adorno, 2 cilt, Frankfurt am Main, 1966, 1, s. 418-419.

den çıkan sınıf şiddetinin kaba gürültüsüdür; hammaddele-ri besleyici metinlere dönüştüren aşçı yazarsa, Benjamin'in burada saygıdeğer bir hikâyeyi hırpalarken sergilediği tüm o kayıtsız zorbalıkla hakikati kendi hizmetine sokmalıdır. Benjamin'in dikenli meseli, merkezinde uyuyan hakikati, burun kıvırdığı yakışıklı prens kadar kibar bir şövalyelikle yüzeysel bir salıverilmeden korur; bu varsayımda çok cinsiyetçi olsa da, bir başkasında da öyledir. Zira hakikat (kadın) hem kusursuz hem dikenlidir, hem pasif hem tehditkârdır ve uyanmasına sebep olan şaplak aynı zamanda ona edilen tecavüzün şaplağıdır. Kadın, tıpkı hakikatin kendisi gibi, hem güzel dokunulmaz çocuktur hem de mecazi olarak saldırıya uğrayan mutfak yamağıdır, tıpkı aşçıbaşı olarak yazarın hem avamdan -etkisiz yakışıklı prensin sınıfsal alternatifi- olması hem de daha da aşağı kesimlere mütehakkim şiddetiyle prensin öteki beni olması gibi. Kendisine profesör cübbesi örmeye çalışan ama *Habilitationsschrift*'inin reddedildiğini gören akademisyen gibi, yazar da arkaik bir üretim tarzının incittiği perişan hakikatin ta kendisidir.⁸⁴

Benjamin'in yazdığı uyanan düşçü, organik bir tarih teorisinin etkisi altına girenlere benzer ve tarih felsefesi üzerine tezlerden birinde, zımnen tecavüzcü imgesiyle zıtlığı vurgulanır: "Bir tarihsel materyalist, tarihselciliğin genelevinde 'bir varmış bir yokmuş' diye adlandırılan fahişe tarafından iliğinin kemiğinin kurutulmasına izin vermez ve bunu başkalarına bırakır. Kendine hâkimiyetini kaybetmez,

84) Bu masalın Benjamin'in kendi akademik konumuyla ilintisi hakkında bir değerlendirme için bkz. Werner Fuld, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*, Münih, 1979, s. 162-163.

tarihin süremini yarıp açacak kadar erkek olmayı sürdürür.”⁸⁵ ‘Bir varmış bir yokmuş’un anlatısal aracı aura’lıdır: Mesafeyi ancak daha etkili bir şekilde mahremiyet imasında bulunmak için açar. Tek bir hamleyle, geçmiş hem güvenli bir uzaklığa yollanır hem de çalkantılı niteliğinden kurtarılınca, şimdinin hegemonyasına teslim edilir. Hem tamamlanmış hem de tarihsel açıdan belirsiz ân gibi bir çifte güvence sunan bu deyişin yapısı bir bakıma mitin yapısına benzer. Bu hayali tarih anlayışının, yine nahoş olsa bile, cinsel terimlerle ifade edilmiş olması ilginçtir: Aktarılan parçanın erkeksi bir fiyakası vardır, tohumunu kibirli bir şekilde dişi vampirden esirgeyen soğuk nevale erkek imgesini akla getirir. Gerçekten de bu imge hakkında, Harold Bloom’un söyleyebileceği gibi, bir endişe olduğunu hissetmemek zordur. Türdeş tarih -kopuşun ve devrimin izini yok etmiş olan tarih- hem her ân el altında olmasından hem de kısır boşluğundan ötürü fahişe gibidir; kolaylıkla içine girilebiliyor olması kısırlığının göstergesidir. Keza bu tarih sonsuz tekrarlanabilirliği bakımından da fahişe gibidir, zira cinsiyetçi mitolojiye göre tüm fahişeler birbirinin aynıdır: Farklılık hezeyanı, erotik macera hezeyanı genelevin durağan kapanıklığıyla dünyadaki en eski hikâyeye indirgenir. Mitolojideki fahişenin hilesiyse her zaman içine girilmesi, ama hiçbir zaman ‘kirletilememesi’, sürekli doldurulması, ama hep boş olmasıdır; türdeş tarihin açıklığı hem baştan çıkartıcı davettir hem de asap bozucu reddir, zira onun büyük boşluğuna girmekle tam da bir hiçliğe girmiş olursunuz. Doğrudan yankısı T.S. Eliot’ın *Gerontion*’udur:

85) “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, s. 264.

Bunca bilgiden sonra, ne bağışlaması' Düşün şimdi
Tarihin birçok hin dehlizleri vardır, uyduruk geçitleri
Ve çıkışları, fısıltılı hırslarla aldatır,
Yönlendirir bizi kibirlerle. Düşün şimdi
Dikkatimiz dağılmışken verir bize
Ve verdiği şeyi de öylesi çevik bir şaşkınlıkla verir
Ki veriş teşne olur özleme. Çok geç verir
İnanılmayan şeyi, yahut eğer hâlâ inanılıyorsa,
Hafızada sadece, yeniden anımsanmış şehvet.
Çok yakında verir
Zayıf ellere, vazgeçilebileceği düşünülmüş olan şeyi
Reddediş bir korku yaratana dek.*

Reddediş, Benjamin'de bir korku doğmasına yol açıyor görünmektedir. Yarattığı şey ise 'tarihin süremini yarıp açan' cinsel şiddettir ki, bu da resmi olarak erotik kırılganlıklara bir alternatif, bilinçdışı düzeyindeyse fahişeye sahip olmanın ve böylece ondan intikam almanın bir yoludur. 'Sürem'le kastedilen onun sonsuz, anlamsız açıklığı, ama aynı zamanda himendir: girilmeyi engelleyen ve tecavüz ânında delinmesi gereken pürüzsüz zar. Tarih(in) orospusu bâkiredir, tüm gelenleri umursamazca kabul etmesi el sürülemez bâkirenin tam tersidir; böylece metanın sinsi muğlaklığını sergiler, hattâ bu muğlaklığı katmerler, zira tıpkı kapitalizmdeki işçi gibi o da aynı anda hem bir satıcıdır hem de metadır. Başka bir açıdan bakıldığında, bu imge bir tür *coitus interruptus*'u [kesintili çiftleşme] akla getirir, tarihi yarıp açar, ama ardından spermi boş uza-

*) Türkçe çevirisi için bkz. İsmail Haydar Aksoy, <http://arsiv.mevsimsiz.net/Yazdir/7263/>.

ma salar; bu boşluk tarihselciliğin steril rahmi değil, şiddet yoluyla *Jetztzeit*'a (ancak olgunlaşmamış olanaklarla dolup taşıdığı sürece boş olan, devrimci krizine sürüklenmiş zamanın tutuklanmış ânı) dönüştürülmüş rahimdir. Gerçekten de Benjamin, Brecht'in epik tiyatrosunu bu şekilde görür: "Gerçek hayatın akışının seti, akışı durma noktasına geldiği ân, geriye akış olduğunu hissettirir: Bu geriye akış, şaşırmadır. Durağan diyalektik onun gerçek nesnesidir. ... Epik tiyatro hayatı zamanın yatağından yukarı fıskırtır ve bir ânlığına boş uzamda parıldayarak dolanmasını sağlar. Ardından yatağına geri yatırır."⁸⁶

Sınai işçi sınıfı ile insanın kendi çocuklarını öldürmesi arasında bir bağ vardır. Bu cinayete döl anlamına gelen *proles* kelimesinden türetilerek '*prolicide*' [kendi evladını öldürme] denir. *Proletarya*, devlete mülküyle hizmet edemeyecek kadar yoksul olan ve bu yüzden devlete emek-gücü olacak çocuklar üreterek hizmet eden kişileri anlatır. Kadın olan egemen sınıf tarihi değil, proletaryadır. Ezilenlerin en isabetli imgesi erkekler değil, kadınlardır; işçilerin perişan koşullarının en çarpıcı şekilde görüldüğü yer çocuk doğurma ve yetiştirmedir, yani insanın kendi eti ya da bedeni hariç her şeyden koparıldığı koşuldur. Benjamin'in fantezisine rağmen, kadın tarihin orospusu değil, nihai ihlal imgesidir. Kadın nihai kaybı, yani bizatihi bedenin meyvelerinin kaybedilmesini cisimleştirir.⁸⁷

86) *Understanding Brecht*, s. 13.

87) Benjamin -hakkını yemeyelim- Brecht'in *Ana*'sına dair değerlendirmesinde bu hususu tamamen kabul eder: bkz. "A Family Drama in the Epic Theatre", *Understanding Brecht*, s. 33-36.

Bloom'un endişe estetiğinin Benjamin'in tarih tefekkürlerine birkaç açıdan ışık tuttuğu söylenebilir.⁸⁸ Benjamin, "Her çağda kendisini tahakküm altına almakta olan konformizmden geleneği çekip kurtarmak için girişimde bulunulmalıdır," diye yazdığına,⁸⁹ bu içgörüyü Bloom'un kelimeleriyle mecazlama süreci ya da şimdinin ataerkil bir geçmiş yaratıcı şekilde yanlış okuyarak yerinden etmeye çalıştığı, muzaffer bir kendini ikame ânında onun gücünü içeriden fethederek hadım edici bir selevin güçlerini saf dışı bıraktığı fiziki savunma olarak yeniden yazmak zor değildir. Bloom'un *apophrades* ('ölülerin dönüşü') mecazı Benjamin'in "[şimdi] neye benzerse benzesin, geçmişle istişarede bulunmak için boynuzlarından sıkıca tutabiliyor olmak gerekir. Eğer gidenlerin gölgeleri kenarında görünüyorsa, çukuru kanıyla doldurması gereken boğadır," şeklindeki ısrarını akla getirir.⁹⁰ Keza Bloom'un '*misprision*'* mefhumu da Benjamin'in ileride ele alacağım 'bağlamından kopartarak alıntılama' inancından uzak değildir. Fakat tüm bunlara karşın, Bloom'un estetiği Benjamin'in siyasetine kıyasla bir gerilemeyi ifade eder. Öyle ki Bloom ile Benjamin arasında bir bağ varsa, bu bağ ancak Bloom'u selevinin devrimci vizyonunun içini boşaltmış ve edebiyat tarihinin güçsüz *tessara*'sını savunmacı bir tarzda ikame

88) Özellikle bkz. *The Anxiety of Influence*, New York, 1973 [Türkçesi için bkz. Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2008].
89) *Illuminations*, çev. Harry Zohn, ed. ve "Giriş": Hannah Arendt, Londra, 1973, s. 257.

90) "Wieder in Meisterwerk", *Schriften*, haz. Theodor W. ve Gretel Adorno, Cilt 2, Frankfurt, 1955, s. 314.

*) Bloom yanlış davranış, idari yolsuzluk, yolsuzluklara göz yummak, vs. anlamına gelen '*misprision*' kelimesini, bir şiiri kasten yanlış yorumlama anlamında kullanır. (ç.n.)

etmiş 'geç gelen' diye görerek mümkündür. Bloom'un tarihi yalnız oğullar ile babaların edebi savaşıdır; halbuki Benjamin için her 'geç gelen' şimdinin iki rakip selefi vardır, ikisi de 'tarih' ile 'gelenğin' karmaşık çiftleşmesinden meydana olmuştur. Tarih egemen sınıfın türdeş zamanıdır; gelenek ise egemen sınıflardan farklı olarak olağanüstü hallerin istisna değil, kural olduğunu bilen ezilenlere ve sömürülenlere aittir. Eğer selef babalar varsa, tarihsel materyalizm için selef erkek ve kız kardeşler de vardır; dahası, etkisi bizi ezme tehdidinde bulunan, ölümcül ellerinden geleniğin ısrarla kurtarılması gereken 'baba' bizzat endişelidir, zira sadece atalarıyla olan rekabetinden ötürü değil, aynı zamanda erkek ve kız çocuklarının tarihsel ayaklanmalarından ötürü de hadım işaretiyle imlenmiştir. Siyasi devrimcinin gücü sadece babaya içeriden girerek kazanılan kaynak değil, aynı zamanda erkek ve kız kardeşlerimiz olarak gerçek ebeveynlerimizi ifade edenler tarafından egemen sınıfın tüm geçmiş fetihleri ve yol açtığı zayıflığın birikmiş gücüdür. Oidipus imgesinin sınıf mücadelesi için kullanılması potansiyel bir ihanettir, zira babaların fanteziler haricinde kendi döllerini tarafından yok edildikleri nadirdir; oysa egemen sınıf kültürleri çoğu zaman yok edilmiştir ve hâlâ edilebilir. Zaten devrimci proletaryanın görevi de baba rolüne bürünmek değildir; proletaryanın amacı, Lenin'in *Devlet ve Devrim*'de yazdığı gibi, devleti devralmak değil, parçalamaktır.

'Gelenek', görüngünün içindeki öz olarak 'tarih'in içinde gizlenmiş değildir. Sömürenlerin tarihinin altından geçen, onu sessizce gölge gibi takip eden bir alternatif tarih değildir. Eğer öyle olsa, işçi sınıfının korporatist bir tarih-

yazımının telkin edeceği gibi, ilkinin salt inkâr eden ya da tersine çeviren bir diğer türdeşlikten başka bir şey olmazdı. Gelenek, sınıf tarihinin içindeki bir dizi spazm ya da krizden başka bir şey değildir; görünmez bir kelimenin dağıtılmış harfleri değil, bu tarihin belli birtakım eklemlenimleri, telaffuzlarıdır. Tarih ile gelenek diyalektik bir bütün oluşturur: “Her kültürel belge aynı zamanda barbarlığın bir kayıdır.”⁹¹ Ama geleneği oluşturan krizler basit bir birlik haline getirilemese bile, yine de karmaşık bir takımyıldızına çekilebilir; zaten tarihsel materyalizmin görevi de ‘tarihi tersten fırçalamak’,⁹² bu takımyıldızı imgesinde yeniden inşa etmektir: “Tarihselcilik tarihteki çeşitli ânlar arasında nedensel bir bağ kurmayı yeterli görür. Oysa bir neden olan hiçbir gerçek sırf bu yüzden tarihsel değildir. O ancak ölümünden sonra, deyim yerindeyse, birbirinden belki de binlerce yılla ayrılan olaylar aracılığıyla tarihsel hale gelmiştir. Bunu nirengi noktası olarak alan tarihçi, olaylar silsilesini bir tespihin taneleri gibi anlatmayı bırakır. Bunun yerine, kendi çağının oluşturduğu takımyıldızını önceki bir takımyıldızıyla birlikte kavrar. Böylece Mesihçi zaman parçalarıyla dolu olan ‘şimdinin zamanı’ olarak bir şimdi anlayışı oluşturur.”⁹³

Hem doğrusallığı hem de ayrıklığı reddeden bu tür bir takımyıldızı, ‘kültür tarihi’ alanında bize ‘trajik olmayan kah-

91) “Eduard Fuchs, Collector and Historian”, *One-way Street and Other Writings*, s. 359.

92) *Illuminations*, s. 259.

93) *Illuminations*, s. 265. Benjamin’in tarihselcilik karşıtlığının ve ‘takımyıldızı’ kelimesini kullanımının Kant’a olan hayranlığına kadar uzanıyor olması kayda değerdir: 1917’de Scholem’e bir mektubunda, “Kant açısından mesele tarihten ziyade, estetik önemi olan belli tarihsel takımyıldızlarıdır,” diye yazar (*Briefe*, I, s. 161).

ramanlar' sunan oyunlardan oluşturulabilir: Ortaçağ gizem oyunları, *Trauerspiel*, Lenz ve Grabbe, Strindberg, Brecht.⁹⁴ Bu, acayip heterojenliğinin akla getirdiği gibi, bilinçli, kopmaz birtakım etkiler anlamında bir 'gelenek' değildir; tarihsel gerçeklik tarafından denetleyici bakışa verilen bir ilişkiler ağı değildir. Bu bölgenin haritasını çıkarmak ideolojik eleştirinin dağlarını yarıp geçmek, ormanlarını eleştiriden temizlemek, tanıdık manzaraları değiştirmek ve düzleştirmektedir. Ardından keşfedilen Alman burjuva estetiğinin muğlaklaştırıcı yeşillikleri altından akan gizli bir nehir değil, belli bir bakış açısından yine de karmaşık bir bütün haline getirilebilecek olan çeşitli şekillerde ve büyüklükte geniş alanlara yayılmış şahikalardır. *Tek Yön*'deki bir imge "yolcunun sadece yolun manzaranın içinden nasıl geçtiğini gördüğü" o alanın havadan görüntüsü ile aynı manzaranın ayakta görülüşü arasındaki karşıtlığı ortaya koyar: Ayakta görüntü havadan görüntünün sürekliliğini, deyim yerindeyse, tersinden fırçalayarak düzleştirir ve havadakinin aldatıcı derecede türdeş bakış açısından saklanmış düzensiz perspektifler ve açık alanlar sunar.⁹⁵ Trajik olmayanın geleneği teorik kavramla yansıtılmaz, üretilir ve bu kavramı da üreten de tarihsel şimdinin (teorik açıdan belirlenmiş) zorunluluklarıdır. *The Origin of German Tragic Drama* kitabı tarihin süremini yarıp geçmeye çalışıyor olsa da, bunu ancak kendi çağı, izlenimci üslûplarının abartılı şiddetiyle, bu tikel geçmişle ta-

94) Bkz. *Understanding Brecht*, s. 17-18. Ayrıca bkz. Benjamin, "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft": "Mesele edebiyat eserlerini zamanları bağlamında temsil etme değil, ortaya çıktıkları, onları bilen zamanda, yani kendi zamanımızda temsiliyete kavuşturmadır," (GS, 3, s. 290).

95) *One-way Street and Other Writings*, s. 50.

kımyıldızına katmak için olgunlaşmış olduğu için yapabilir ve gerçek karakteri belirlenecekse böyle olmak zorundadır. Kitabın kendisi bir *nunc stans*'tır, şimdinin güçlerinin anlama kavuşturdukları bir geçmiş suretinde kendileriyle karşılaşmak için delip geçmesine izin veren burjuva eleştirisinin mülayim süreminin şiddet yoluyla askıya alınmasıdır. Benjamin'in geç dönem çalışması ışığında görülebileceği üzere 'teori düzeyinde sınıf mücadelesi'nin (Althusser) devreye sokulmasıdır; zira genç Benjamin'in barok tiyatrodaki klasik normlardan tatsız bir kopuş dışında çok az şey görebilen Alman akademisine yönelik taarruzu, Benjamin'in ileride Brecht'in anti-trajik devrimciliğini savunusuna vazgeçilmez bir girizgâhtır. Gerçekten de Benjamin'in Brechtçi *Gestus*'ta* bulduğu şey, tarihi krizine sürükleyen diyalektik düşüncenin teatral bir versiyonudur. Epi(zodi)k tiyatronun *Gestus*'u eylemin düzensiz olarak kesintiye uğramasıdır, ileri doğru akışının şok edici şekilde durdurulması ve bir konjonktüre ya da Benjamin'in tabiriyle, bir 'monad'a dönüştürülmesidir. "Düşünmenin gerilimlerle yüklü bir takımyıldızında aniden durduğu yerde bu takımyıldızına bir şok yaşatır ve böylece onu bir monad halinde billûrlaştırır. Bir tarihsel materyalist bir tarihsel konuya ancak onunla bir monad olarak karşılaştığında yaklaşır. Bu yapıya baktığında, oluşun Mesihçi sonlanışının göstergesini, başka bir deyişle ezilen geçmiş için yürütülen kavgada devrimci bir fırsatın işaretini görür".⁹⁶ Eğer ölümler şiddet yoluyla geçmişe bastırılmış olan oluşun

*) Dramatik bir olayın toplumsal özünü billûrlaştıran sözlü ve bedensel jest. (ç.n.)

96) *Illuminations*, s. 264-265 (çevirisi değiştirilmiştir).

sonlandırılmasıysa, o zaman tersi şiddetin, yani diyalektik düşüncenin Zen benzeri şamarının ya da ani *Gestus*'unun bunların yeniden gerçekleşmesini sağlama şansı vardır. "Ezilenlerin geçmişi *uğruna* kavga" verimli derecede muğlaktır: Onun *adına* bir kavga -Benjamin eğer kazanırsa ölümlerin bile güvende olmayacağı uyarısında bulunur- ancak mütemadiyen geçmişi kurtararak, ölümlerin gölgesinin katledilmiş şimdinin boş çukuru etrafında toplanmasına yol açarak yürütülebilir.

Benjamin'e göre, bu kıyım sınıflı toplumun belli bir biçiminin, yani tarihin kendisini ortadan kaldırarak tekelci kapitalizmi kurtarmaya çalışan faşizmin işidir. Faşizm, 'yeni buzul çağı'dır, Benjamin'in Brecht'le sohbetlerinde bahsini ettiği 'tarihsiz çağ'dır. En ölümcül durağanlığındaki diyalektiktir ve Benjamin'in kendisinin en büyük diyalektik başarısı, bu yok etme biçimini devrimcinin 'neşeli' yıkıcılığından ayırt etmesi olacaktır. Şimdinin çukurunu dolduran kan, sadece faşizmin döktüğü kan değildir; aynı zamanda, diyalektik düşünce tarafından geleneğe (özgürleşmesi için 'tarih'in tasfiyesini şart koşan bir geleneğe) devrimci seslenişe bilinçli şekilde kurban edilmiş bir şimdinin de kanıdır. Şimdi ancak tarihi şiddet bulaşmış ellerini sürerek kirletirse geleneksel hale gelebilir; geçmiş bu metaleptik hareket yoluyla gelecekte yükselen devrimin güneşine doğru dönme çabası şeklinde yeniden inşa edilebilir. Kasten böyle görünmesi istenmiş olsa da, teleolojik bir imge değildir bu: Benjamin'in teleoloji karşıtlığı bu mecazi alanı da işgal edecek, bu tropolojik ganimetleri muarızından çekip alacak kadar olumludur. Geçmiş eksen etrafında döndüren şim-

dinin pratiğidir, Benjamin'in Mesihçiliğinin özel olarak reddettiği türde bir içkin *telos* [erek] değildir. Dolayısıyla, diyalektik düşünce içine dalacağı boş uzamın, Führer'in çizimleri altında dağılan geçmiş olduğunu söylemeye handiyse ayarılabilir. Bu -'Üçüncü Dönem' çizgisi- elbette kabul edilemez, zira başlıca sebeplerden birini söylemek gerekirse, faşizm tarihi un ufak ederken beraberinde geleneği de yok eder; ama sanki 'monad'ın tüm çelişkilerinin açığa çıkartılabilmesi için, bu olanağı *düşünmek*, tarihin faşist silişi ile devrimci silinişi arasındaki zahiri ilişkileri kabul etmek zorunlu gibidir. Faşizm teleolojiyle alt edilemez, çünkü faşizm bir anlamda bizatihi *telos*'un grotesk taç giyişidir, tarihi tüyler ürpertici şekilde tamamına erdiren Deccal'in gelişidir; ama bu tikel *telos* geçmişini imha etmek zorunda olduğundan, aynı zamanda hiçliği nihayete erdiren bir teleoloji karşıtlığıdır. İşte bu yüzden, ancak geçmişin teleoloji karşıtı bir tarzda kazılmasıyla hakkından gelinebilir.

Eğer faşizm tarihi kendi suretinde yeniden yazarak silip atıyorsa, tarihsel materyalizm de devrimci geçerliliğiyle kurtarmak için yeniden yazar. Colin McCabe, Benjamin'in "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"inden bir parça aktararak, "tarihin şimdide dile getirilişinden bağımsız olarak kendi düzeni vardır" iddiasına karşı çıkar;⁹⁷ ama elbette düzen ve bağımsızlık derken ne kastettiğinize bağlıdır. McCabe geçmiş şimdinin söylemsel inşası olarak görmekte kuşkusuz haklıdır; ama elbette geçmiş salt şimdinin hayali bir gerizdüşümü değildir. Materyalizm gerçek olanın söyleme in-

97) "On Discourse", *Economy and Society*, Cilt 8, No. 3 (Ağustos 1979), s. 305, n. 4.

dirgenemeyeceğinde ısrar etmelidir; ayrıca tarihsel idealizme şu hatırlatmada bulunmalıdır: Tarihin kendisi -tanımı gereği- artık yok olsa da, aynısı sonuçları için kesinlikle söylenemez. Benjamin *The Origin of German Tragic Drama*'da bu tür bir idealizme karşı özel olarak ikazda bulunur: "Nasıl ki yüksek ateşle hasta yatan bir adam duyduğu bütün kelimeleri hezeyandan ötürü uçuk imgelere dönüştürürse, şimdiki çağın ruhu da geçmişin ya da uzak tinsel dünyaların tezahürlerinin üzerine atlar ki, bunlara sahip olup kendi bencil fantazisine duygusuzca dâhil edebilsin."⁹⁸ Bu epistemolojik emperyalizm antikacı itkisinin ters çevrilmiş halinden daha ötesi değildir, zira her şeyi fetişleştirilmiş bir 'mevcut konjonktür'e yaslar ve tıpkı ampirizmin söylemini gerçeğin yapısından çıkarması gibi gerçekliği bu ayrıcalıklı noktadan okuyup çıkartır. Tarihsel anlamın ölümcül bir şekilde engellenmesi her türlü tarihsel nesneyi epistemolojik yörüngesine çekebilen (çünkü bunlar öncelikle onun gizli yaratılarıdır) aldatıcı bir alıcenaplıkla maskelenir. Aura'nın uzaklığı yok edilirken, mahremiyeti korunur. Brecht şu şekilde yakını: "Tiyatrolarımız diğer dönemlere ait oyunlar sahnelerken, uzaklığı yok etmeyi, boşluğu doldurmayı, farklılıkları geçiştirmeyi seviyorlar. İyi de, o zaman bizim kıyaslamadan, mesafeden, benzemezlikten alacağımız zevk ne oluyor' Neticede bu zevk aynı zamanda kendimize yakın ve uygun olandan alınan zevktir."⁹⁹ Benjamin, Brecht'in tepkisini *The Origin of German Tragic Drama*'da öngörmüş, çağın 'ölümcül, patolo-

98) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 53.

99) *Brecht on Theatre: The Development of Aesthetic*, haz. John Willett, Londra, 1964, s. 276.

lojik hassasiyeti'nden dem vurmıştı: "Alabildiğine açık bir şekilde ağdaşların hislerine doğrudan hitap etmeyecek tek bir yeni tarz, keşfedilmeyi bekleyen tek bir meçhul halk mirası yok."¹⁰⁰ Bu kapalılığı sallayabilecek bir tarihsel sarsıntı yoktur, zira tarih her zaman zaten işlenmiş, taraf-sızlaştırılmış, uzamsallaştırılmıştır; Marx'ın sözünü düz anlamıyla alır ve tarihe sadece cevaplayabileceği sorular sorar. Bu idealizmin 'kültür' alanındaki sol versiyonları ya kendiliğinden "ağdaşlarının hislerine alabildiğine açık bir şekilde hitap etmeyen" her türlü eseri dogmatik bir şekilde reddeder ve ölümsüz bir şimdiki zaman fetişizmidir, ya da her bir eseri kendi ideolojik uzamına taşıyabileceğine inanan diğer konjonktür karnavalıdır. Hlbuki *Trauerspiel*, Benjamin'in kendi nıyla hem ilintilidir hem de ona karşı direnç içindedir: Kendi belli belirsiz tanıdık yankısına karşılık veren bir düşünce hareketiyle tüm egzotik tuhaflığı içinde geçmişten kopartılıp zgrleştirilmelidir.

Tuhaflık ile tanıdıklık arasındaki bir diyalektikten bahsetmek çok farklı bir Alman mirasına (hermenötik) seslenmektir, zira Hans-Georg Gadamer, hermenötik düşünceyi tam da bu tür bir diyalektiğin açtığı 'ara'ya yerleştirir.¹⁰¹ Gadamer'in yorumun radikal tarihselliği savunusu Benjamin'inkinden uzak olmasa da, 'gelenek' anlayışı kesinlikle uzaktır. Gadamer'in geleneği kesinlikle salt tekrar değildir, zira anlama edimlerinin hepsi mimetik olmaktan ziyade üretkendir; anlamak her zaman diğer türlü anlamaktır, anlamak yaratıcı yanlış yorumlamadır [*misprision*]. Ama Ga-

100) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 53.

101) Bkz. *Truth and Method*, Londra, 1975.

damer'de gelenek aslında Benjamin'in 'aura'sının örnek bir temsilini sunar. Geleneğin özne ile nesne arasında koyduğu zamansal mesafe ön açıcıdır: Önemsiz şeyleri kenara atarak ve peşin hükümleri tarafsızlaştırarak, nesnenin gerçek anlamının ortaya çıkmasına izin verir. 'Klasik' insan yapımı eser (porno filmlerden ya da pazar *People*'ından farklı olarak) olumsal olanın saldırılarına sabırla göğüs gerer ve böylece mesafenin temizleme işlemleriyle şimdiye taşınır. "Bir bakışın aşması gereken uzaklık ne kadar çoksa, bakıştan doğması muhtemel büyü de o kadar güçlü olacaktır." Gadamer, tıpkı kendisinden önceki Heidegger gibi, ayrıcalıklı taşıyıcısı gelenek olan *Dasein*'in ilksel verili niteliğini koyutlayarak özne/nesne ikiliğini aştığını düşünür; oysa ancak geleneği el altından başlı başına bir özneye dönüştürerek bunu yapmıştır. Bir dizi anlatımcı homolojiyle, Varlık *Sache*'de [konu] konuşur, o da akabinde edebi metinlerin dili aracılığıyla konuşur, o da akabinde tekil özneye ve onun aracılığıyla konuşan geleneği oluşturur. Ama o özne konuşmayı dikkatle dinler ve geri konuşur. Tekil özne ancak onun aracılığıyla konuşan geleneği ketlemesi sayesinde uygun bir şekilde cevap verebileceğinden, tüm bu konuşmanın vardığı yer geleneğin kendisiyle sonsuz bir konuşma içinde olmasıdır. Mesele tam olarak bir şey söylemesi değildir, zira bunun için Yunanların bizi kurbanı ettikleri dilsel araççılık yanıltısı gerekecektir;¹⁰² söylediği şey tam olarak kendisiyle

102) Gadamer göstergiyi özneler arasında salt aktaran olarak kavrayan şu gösterge araççılığını mahkûm ederek sözmerkezciliği aştığını düşünür. Bunun yerine konudan başlayıp ardından onun 'aracısı' olan göstergelere kayılacaktır. Böylece sözmerkezcilik, Almanya'da söylendiği gibi, hem ilga edilir hem de korunur.

diyalog halinde olduğudur. Tek tek metinler ya da iş oraya geldiyse, tek tek öznel, geleneğin kendi kendine yaptığı uzun muhabbette geçici konular haline gelirler, ama bu aslında hiç de az bir şey değildir. Gelenek tarafından yaratılmış bir metni yaratıcı şekilde yorumlamak için geleneğin rehberliği altına girmek bizler açısından bir meydan okuma, soruşturma ve kendimiz olmaktan çıkma sürecidir, ama sonra kendimize ilk başta olduğundan daha bütünsel olarak birleşmiş ve 'evde' olarak döneriz. Dolayısıyla, geleneğin derdi bizi eskiden olduğumuz yere, ama eskisinden daha radikal bir şekilde döndürmektir.

Benjamin'in çalışmaları ışığında, Gadamer'in tam olarak hangi geleneği kastettiğini ve bu geleneği beğenmediğimiz takdirde dışında kalmamızın mümkün olup olmadığını sormak doğal görünebilir. Benzer sorular T.S. Eliot'ın *Gelenek ve Bireysel Yetenek* (1919) kitabını okuyanların da aklına gelebilir. Eliot bu kitabın ünlü bir paragrafında, "kendi içlerinde ideal bir düzen oluşturan ve aralarına yeni (gerçekten yeni) sanat eserinin girmesiyle değişikliğe uğrayan anıtlar"la ilgili gelenekten bahseder. "Kurulu düzen yeni eser gelmeden önce tamdır; yeniliğin eklenmesinden sonra düzenin bekası adına, tüm kurulu düzenin çok az da olsa değiştirilmesi gerekir; böylece her sanat eserinin bütünle ilişkileri, orantıları, değerleri yeniden düzenlenir; işte buna yeni ile düzen arasında uyuşma denir."¹⁰³ 'Değişikliğe uğramak', 'çok az da olsa', 'yeniden düzenleme', 'uyuşma': Eliot'ın geleneği uzamsal ve zamansal açıdan genişletilmiş, otlayan bir inek ya da He-

103) *Selected Essays*, s. 15.

gelci İdea gibi ebediyen doymuş ama daima her daim soğurucu olan kendi kendini dengeleyici bir organizmadır. Belki de bunu zihinde canlandırmanın en iyi yolu, titreşen bedeni sindirim sırasında şişip inen, renk, ilişki ve boyut değiştiren büyük, soğanbiçimli bir amip düşünmektir. Eliot geleneği organikçidir, ama ilerlemeci değildir: Daimi ad aktarımlı yer değiştirmeleri derhal mecazi durağanlıkla telafi edilir. Fakat basitçe üretilen her şeyi ifade eden bir ampirik kavram da değildir: Ayırt etmeyi bilen bir çift göz, onun görünüşte dipsiz kuyu olan midesinin hakkından gelir. Her yazar geleneğe mensup değildir, hattâ çok hayran olunan yazarlar bile değildir: “Şair ana akımın oldukça bilincinde olmalıdır, zira ana akımın her zaman en saygın şöhrete sahip olanlara uğradığı söylenemez.”¹⁰⁴ ‘Ana akım’ın gerçekten de en saygın şöhrete sahip olanların içinden geçtiğine inanmak, Londra’dan Swansea’ye giden ana yolun M₄ otobanı olduğuna inanmaya benzer. M₄, yol üstündeki büyük yerleşim yerlerinin çoğundan geçmesine ve genellikle bu iki yol arasındaki ana yol olmasına karşın, Londra’dan Swansea’ye esas yolun aslında Leeds ve Glasgow üzerinden bir B yolları ağı olması gayet mümkündür. ‘Ana akım’ pekâlâ bu olabilir, zira ancak kendileri bu akımın parçası olanlar, bu akışı damarlarında hissedilenler bize ne olduğunu söyleyebilir ve dolayısıyla M₄ sürücülerini ile B-yolu sürücülerinin karşıt iddiaları arasında değerlendirme yapmanın nesnel bir yolu yoktur.

Eliot’ın ‘en saygın şöhrete sahip’ olanları pas geçecek bir yeraltı akımı anlayışı ile Benjamin’in bastırılmış kökenlerin

104) A.g.y., s. 16.

geri kazanılması arasında bir ortaklık vardır, ama benzerlik salt biçimseldir. Zira Benjamin'in bahsettiği 'trajik olmayan' gelenek, gördüğümüz gibi, bir *kurgudur*: Türdeş bir verili şey, her türlü sahici yazının gizemci şekilde sezgiyle algılanabilir özü değildir.¹⁰⁵ Tali bir akım kisvesine bürünen 'ana akım' değil, siyasal-kültürel pratik tarafından asli anlama sahip hale getirilmesi gereken parçalardan sadece biridir. Bu tür bir düzenleme tam da Eliot'ın amibinin pürüzsüz yüzeyinin püskürtmek üzere tasarlanmış olduğu türde tarihe yan yoldan kıvrılma gerektirir (Benjamin bir keresinde, "Tüm belirleyici darbeler sol elle vurulur," demişti¹⁰⁶). İkisi de Marksist ya da liberal-hümanist ilerlemeciliğin bayağı teleolojilerini reddetmeye yakınsa, bunun sebebi Benjamin 'kötü şeyler'le başlarken, Eliot'ın 'kötü şeyler'le bitirmesidir (en azından ebediyetin bu tarafında).

Brecht, Benjamin'e iğneleyici bir dille, "Derinlik seni hiçbir yere götürmez," der. Brecht açısından derinlik "sadece derinliktir ve derinlikte görülecek hiçbir şey yoktur".¹⁰⁷ Eğer derinlik hezeyansa, o zaman Brecht için gerçek yüzey diye bir şey de olamaz; yadsınmanın gerçekleştiği uzam nesnenin altında değil, onun yanı başında, farklılıkta, başkalıkta, diğer imkânlardadır. Benjamin ise derinliğe nüfuz etmenin kendisinin karşıt uçlarda gezinme tarzı olduğunu söylemişti; sınıflı toplumun küresel antitezine bu şekillenmenin içinde köstebek gibi ilerleyerek ve diğer tarafından çıkarak va-

105) FR. Leavis açısından bu öz zengin ve özlü İngilizliktir. Bütün büyük İngilizce metinlerin özü özünde İngiliz olmalıdır.

106) *One-way Street and Other Writings*, s. 49.

107) *Understanding Brecht*, s. 110.

racaktı. Ve elbette çalışmaları kazma ve mezardan çıkarma imgeleriyle, gömülü yıkıntılar arasında eşeleme ve unutulmuş kalıntıları kurtarma imgeleriyle doludur. Benjamin'in tarif ettiği şu tür 'çocuklar'a özel bir ad vermemize gerek yoktur: "Şeylerin gözle görülür şekilde işlenmekte, değiştirilmekte olduğu her alana dadanmaya bayılırlar. Bina, bahçıvanlık, ev işleri, terziilik ya da marangozluk eseri olan döküntülere elde olmadan çekilirler. Atık ürünlerde nesneler dünyasının doğrudan ve sadece onlara çevirdiği yüzü görürler. Bu şeyleri kullanarak yetişkinler dünyasını taklit etmekten çok oyunla yaratılmış eserde çok farklı türde malzemeleri yeni, sezgisel bir ilişkide bir araya getirirler. Böylece çocuklar büyük nesneler dünyasında kendi küçük dünyalarını üretirler."¹⁰⁸ Benjamin'in kendisi, yani metinleri en heterojen malzemeleri şiddet kullanarak bir araya getirirken kendi cüretkârlıklarından hiç rahatsız olmuyor gözüken brikolojci olarak kenara atılmışlara ve olumsuz olanlara bir çocuk gözüyle bakabilir: Paris'in 'sözde kent simgeleri'ni es geçip birkaç ayakkabı kalıbıyla ilgilendiği için¹⁰⁹ hayranlık duyduğu fotoğrafçı Atget, göze çarpmayanın patlayıcı gücü adına Eliot-çı abideyi es geçen bir devrimci imgesidir. Çocuklar yetişkin çalışmasını taklit etmek yerine oyunbazca yeniden inşa ederek eleştirinin nesnesiyle ilişkisini ortaya koyarlar, zira bu ilişki de salt taklitten ziyade mimetik yerinden almadır. Keza alıntının son cümlesinin anıştırmada bulunduğu minyatür için de aynısı geçerlidir; gerçekten de Benjamin'in minyatüre olan hayranlığı kendi egemen motiflerinden birçoğu-

108) *One-way Street and Other Writings*, s. 52-53.

109) *A.g.y.*, s. 250.

nu çarpıcı bir şekilde temerküz eder. Minyatür bir yeniden üretim biçimidir, ama “insanların sanat eserleri üzerinde denetim kurmalarına yardımcı olan”,¹¹⁰ böylece kültürel üretimin farklı toplumsal ilişkilerini kolaylaştıran bir yeniden üretimdir. Özgün nesnenin bir tür ‘yadırgatılması’nı, özgün nesneyi siyasal açıdan seyyar hale getiren bir görsel ‘bağlamından kopartarak alıntılama’yı ifade eder; dahası bir tılsım ya da resim yazı gücüne erişebilir, böylece *The Origin of German Tragic Drama*’nın izlekleriyle iç içe geçebilir. (Benjamin, Cluny Müzesi’ndeki üzerine tam bir Musevi metni kazınmış olan iki buğday tanesine özel bir hayranlık duyardı.) Kendi mütevazı boyutlarıyla minyatürün siyasal bir anlamı vardır, devrimcilerin yan yana durmaları gereken şu ‘göze çarpmayan, gösterişsiz, tüketilemez’ şeyleri akla getirir; ideolojik ağdan sızarak geçen heterojen parçadır o; hattâ ‘monad’a, yani Benjamin’in Mesihçi düşüncesinin topak güçler alanına bir gönderme bile vardır.

Benjamin’in kazı imgeleri tarihin türdeşliğini yapısökümüne (Michel Foucault’nun ardından buna ‘arkeoloji’ adını verebiliriz) uğratmaya çıkmıştır. Analoji ister istemez zayıftır, zira Benjamin söylemlerin oluşturulması ya da sözcelerin formelleştirilmesi için kurallar belirlemeye çalışmaz; ama yine de kendisinin bir anlamda *avant la lettre* [kelimenin doğuşundan önce] arkeolog olduğunu söyleyebiliriz. Koleksiyoncu ve tarihçi Eduard Fuchs üzerine harikulade denemesinde, İkinci Enternasyonal’in tarihselciliğini “çağı şeyleşmiş tarihsel sürekliliğinden koparan” bir yöntem olduğu için redde-

110) A.g.y., s. 243.

der,¹¹¹ ayrıık söylemleri birlik haline getirecek bir soyut ‘kültür tarihi’ne karşı çıkar. Bir diyalektik ‘kültür tarihi’ düşü abestir, zira “diyalektiğin paramparça ettiğı tarihin süreminin en geniş alana dağıldığı yer halkın kültür adını verdiği alandır”.¹¹² Ama diyalektik düşünce tarihin süremini parçalarken bu suretle beraberinde tüm süreklilikleri dağıtmaz. Vaat ettiği şey “salt olgusal ayrıntıların düğümü olmayan, daha ziyade şimdinin çözgüsünü beslerken geçmişin atkısını temsil eden sayılı iplikten oluşan bir bilim tarihi”dir.¹¹³ Bu tür bir tarihsel ‘metinsellik’ tarihselci terimlerle düşünülemez: “Bu çözgüyü sadece illiyet bağıyla ilişkilendirmek hata olur. Daha ziyade, bu tamamen diyalektiktir ve iplik asırlardır kayıpken tarihin şimdiki seyri beklenmedik şekilde, göze çarpmadan bu iplikleri yeniden yakalar.”¹¹⁴ Ama her şeye rağmen karmaşık bir tarzda kurtarılabılır süreklilikler vardır ve bu ölçüde Benjamin’in imgesi her türlü sürekliliğın bir özün doğrusal kendi-olma sürecinden kaçınılmaz şekilde yara aldığını düşünen kişiler için -kısacası ‘tarih’ ve ‘tarihselciği’ ideolojik bir hamleyle birleştirenler için- gerçekten de ‘tarihselci’dir.

Benjamin bu tür bir özdeşliğe onay veremez, çünkü tarihle münasebetleri mesela bir Foucault’nunkinden farklıdır. Tarihle diyalektik karşılaşmanın işareti “konusuna soğukkanlı, mütefekkir bir yaklaşımı reddedip tam da geçmişin bu parçasının tam da bu şimdiyle oluşturduğu kritik takımyıldızının farkında olmak”tır.¹¹⁵ Dolayısıyla, tarih basitçe

111) A.g.y., s. 352.

112) A.g.y., s. 360.

113) A.g.y., s. 362.

114) A.g.y., s. 362.

115) A.g.y., s. 351.

teorik bir kurgu değil, aynı zamanda siyasal bir kurgudur; Benjamin tarihselciliğin ‘ebedi geçmiş imgesi’ni tarihsel materyalizmin ‘geçmişle özgül ve benzersiz münasebeti’yle karşılaştırırken,¹¹⁶ söz konusu olan ilişki hem teorik hem de pratik olup, günümüz ‘arkeolojisi’nin ancak naif bulabileceği düzeyde bir özgürleşme hedefi içerir. Geçmişle pratik münasebetten bahsetmek elbette bir anlamda manasızdır, zira geçmiş var olan bir şey değildir; fakat yine de geçmiş “şimdinin çözgüsünü besler” – bu olgu, tarihsel sebeplerden ötürü belki de 1930’ların Avrupa’sında, 1970’lerin Avrupa’sına kıyasla çok daha açıktı. Benjamin açısından tarih kendisini sadece heyecanlı bakışlara açar, sadece yakıcı sorulara bütünlüklü şekilde karşılık verir: “Geçmişi tarihsel olarak dile getirmek onu ‘gerçekte olduğu gibi’ (Ranke) tanımak anlamına gelmez. Bir tehlike ânında parıldayan haliyle bir hatırayı yakalamak anlamına gelir. Tarihsel materyalizm bir tehlike ânında tarih tarafından seçilmiş bir adama beklenmedik şekilde gözüken geçmiş imgesini korumak ister. Bu tehlike hem geleneğin içeriğini hem de alıcılarını etkiler. İkisinin de tepesinde aynı tehdit kılıcı sallanır: Ege-men sınıfların maşası olmak.”¹¹⁷ Ayrıca, “şimdi tarafından ilintili olarak görülmeyen her geçmiş imgesi geri döndürülemez şekilde kaybolup gitme tehdidi taşır”.¹¹⁸ Bu tür bir tehlike ânı *Tek Yön*’ün başında kaydedilir. Benjamin orada unuttuğu bir okul arkadaşının suretini şiddetle mezardan çıkardığı bir düşünüyü anlatır: “Umarsız bir gece rüyamda, on-

116) A.g.y., s. 352.

117) *Illuminations*, s. 257.

118) A.g.y., s. 257.

yıllar önce kaybettiğim ve bir daha da pek aklıma gelmeyen ilk sınıf arkadaşımın coşku içinde dostluk ve kardeşlik tazelediğini görmüştüm. Ama uyanırken şunun farkına vardım: Yılgınlığın bir patlama gibi gün ışığına çıkardığı şey, bu insanın, o duvarların içine örülmüş olan ve ‘burada bir kere oturan hiçbir yönden ona benzemesin’ diyen kadavrasıydı.”¹¹⁹

‘Patlama’ kayıp birliği geri getirmeye yönelik gerilemeli itkiyi parçalar, sembolik ceset figüründe geçmiş ile şimdinin hayali süremini bozar; ama geçmiş tam da bu farklılık sökünü yoluyla şimdiyle konuşması için eksen etrafında döndürülür ve şimdinin kompulsif bir şekilde geçmişi tekrarlama için bir ikaz işlevi görür. Sınıflı toplumda zaman zaman düşlerde parıldayıveren tehlike daimidir ve belki de Benjamin’i sınıf mücadelesi konusunda biraz daha mantıklı bir görüş benimseyen en seçkin çağdaş soykütükçümüzden nihayetinde ayıran da herhalde budur.¹²⁰

Benjamin *Yıkıcı Karakter*’de şöyle yazar: “Bazıları şeyleri, gelecek kuşaklara dokunulmaz hale getirerek ve böylece muhafaza ederek aktarır; bazılarıysa durumları, kullanışlı hale

119) *One-way Street and Other Writings*, s. 46.

120) “Biri proletarya, diğeri burjuvazi şeklinde doğrudan verili özneler yoktur. Kim kime karşı mücadele ediyor’ Hepimiz birbirimize karşı mücadele içindeyiz. Ve içimizde yine içimizdeki başka bir şeye karşı mücadele içinde olan bir şey her zaman vardır” (Michel Foucault’dan akt. Peter Dews, “The Nouvelle Philosophie and Foucault”, *Economy and Society*, Cilt 8, sayı 2, Mayıs 1979). ‘Doğrudan verili’ ve ‘özneler’ kabul edilebilir şerhlerdir, ama akabinde gelen üç cümle kötü bir Fransız filminde yersiz kaçmasa bile, bunların etkisini biraz değiştirmektedir. Foucault’nun iktidar üzerine araştırmalarının zenginliği tartışılmaz ve Marksizmin bunlardan öğrenecek çok şeyi olmasına karşın, Anglo-Sakson geleneğinin onun eserlerini palas pandıras sahiplenmesinin ileri kapitalist toplumlarda sınıf mücadelesinin güncel sorunları nedeniyle karamsarlığa düşmüş sabık devrimciler için nasıl cazip bir bahane sunduğu gün gibi aşikârdır.

getirerek ve böylece tasfiye ederek aktarır.”¹²¹ Geleneğin aktardığı ‘şeyler’ değildir, hele hele ‘anıtlar’ hiç değildir; geleneğin aktardığı ‘durumlar’dır –yalıtık ürünler değil, bunları inşa edip seferber eden stratejilerdir. Mesele elbette bir geleneğin mütemadiyen yeniden değerlendirmek değildir; gelenek, geçmişin durmaksızın kazılması, korunması, ihlal edilmesi, iskartaya çıkartılması ve yeniden yazılması pratiğidir. Bundan başka bir gelenek yoktur, akabinde değişikliğe uğramayan hiçbir ideal abide yoktur. İnsan yapımı eserler doğası gereği bu tür yeniden yazımlara açıktır, tıpkı Benjamin’in gizemci dil teorisinin ‘tercüme edilebilirliği’ belli metinlerin asli niteliği olarak görmesi gibi.¹²² *Berlin Günlüğü*’nden bir parça dolaylı olarak bu gerçeğe göndermede bulunur: “Gerçi başarılı bir kazı çalışması için plan yapmak gerekir. Yine de küreği kara toprağa ihtiyatla daldırmak daha az şart değildir ve insanın keşiflerinin bir envanterini çıkararak koruması, kendini bulmanın kasvetli sevinci değil, kendini en zengin armağanla kandırmaktır. Nafile arayışlar, başarıya ulaşmak kadar bu sürecin bir parçasıdır ve sonuçta hatırlama, bir anlatı tarzında, hatta daha az ölçüde bir haber tarzında değil, en kesin epik şeklinde ve rapsodik bir biçimde yol almalı, küreğini daima yeni yerlere daldırmalı ve eski yerlerde de daha derin katmanları yoklamalıdır.”¹²³ Burada söz konusu olan sadece durumların ganimetleri değil, bizatihi durumlardır, kazma ve keşfetme, görme ve gözden kaçırma pratikleridir ki, bunlar toprak altından çıkartılan nesnelere an-

121) *One-way Street and Other Writings*, s. 158.

122) Bkz. “The Task of the Translator”, *Illuminations*, s. 171.

123) *One-way Street and Other Writings*, s. 314.

lamlarının asli bir parçasını oluşturacak kadar derinden nüfuz eder. Mesele sadece ürün değildir, mesele üretim sürecidir, Brecht'in epiğinin 'Aristotelesçi' anlatının gizlemelelerinden kurtardığı bir süreçtir. Epik tiyatro ve hatırlama söz konusu olduğunda yanlışlar (nafile araştırmalar), tıpkı bilimsel araştırma programlarında olduğu gibi, metnin ayrılmaz birer parçasıdır; tarih temiz bir nüsha değil, silinmiş katmanları ışığa tutulması gereken ve parçalanmamış anlatıya bastırılmak yerine epizodik ritimleriyle birlikte yazılması gereken bir yeniden yazılmış parşömendir.

Benjamin'e göre, yıkıcı karakter "akışkanlığından geriye kalan ne varsa yeniden diriltlen bir gelenek tasfiyesi"¹²⁴ gerçekleştirmekle "gelenekçilerin ön safında durur".¹²⁵ Bu ölçüde, Benjamin muadiline, yani yok etmekten ziyade koruyarak aktaran anlatıcıya benzer. Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri" ile aynı yıl yazılmış olan "Hikâye Anlatıcısı" adlı denemesinin, Benjamin'i kesin olarak anlatı karşıtı 'metinselliğin' hizmetine koşan, anlatısallığı hayali bir birliğin askıya alınması ve geri kazanılmasından öte bir şey olarak görmeyen modernistlerin ya da postmodernistlerin safına sokanlar için yüz kızartıcı olduğu söylenebilir. Zira Benjamin "Hikâye Anlatıcısı"nda infiale yol açacak şekilde, diğer eliyle parçaladığı aura'yı yüceltmeye girişmiştir. Hikâye ya da masal bu tür bir aura'nın ışık saçan kaynağıdır, zira içinde hatırlamanın zengin feraseti, kopmaz bir geleneğin olgun bir şekilde biriktirilmiş 'deneyim'i parıldar. Ne var ki bu deneme başka bir yerde reddedilen esef verici bir nostaljik sapmadan daha fazlasıdır; aura ile karşıtını son

124) Söz Irving Wohlfart'a aittir (krş. yukarıda 53. dipnot).

125) "The Destructive Character", *One-way Street and Other Writings*, s. 158.

derece diyalektik bir tarzda birleştirmesi bakımından, moda haline gelmiş olan Foucault'cu ve post-yapısalcı 'süreksizlik' kültüne olgun bir ikaz mahiyetindedir. Halk hikâyeleri gerçekten de auralıdır, ama epik tiyatronun anonimliğinden ve psikolojizm karşıtlığından da izler taşır; dahası, işiten ya da okuyan, bu tür psikolojik bağlantılar olmadığı için, hikâyeyi kendisi inşa etmek zorunda bırakıldığından, hikâye aura'lı ve mekanik olarak yeniden üretilmiş insan ürünlerinin bir tür melezidir, mitolojik anlamı hatırlatır, ama yorumlama emeğine açıktır. İşte bu sebeple zamana yenilmemesi en muhtemel hikâye, en özlü, en az karmaşık olandır: süssüz, veciz niteliğı "piramitlerin hava geçirmeyen bölmelerinde binlerce yıl kapalı kalmış ve yeşerme güçlerini bugüne kadar koruyabilmiş tohum tanelerine" benzer.¹²⁶ Çoklu okumalara hoşgörölü olan metinlerin direnme gücü en fazladır. Bu nedenle halk hikâyeleri 'klasik' konusunda yeni, 'demokratik' bir yeniden tanım sağlar, bir yandan aura'lı otoriteyi korurken, diğeryandan Brecht'çi *Umfunktionierung*'u [yeniden işleme ya da işlevsel dönüşüm] davet eder. Otoritesini korur korumasına, ama yine de yazarsızdır: Hikâye anlatıcısının izleri, tıpkı bir çömlekçinin parmak izlerinin killi toprağıya yapışması gibi ona yapışır, ama hikâye anlatıcısı bu anlamda zanaatkâr bir üretici olsa da, yine de ürünleri kolektif üründür. Bu yolla da imge üretken derecede çift değerlidir: Söz konusu izler aura'lıdır, hatırlatıcı derinliklerden gelen titreşimlerdir, ama aynı zamanda 'faydacı bir nesne'ye kazınmış 'deneyimli el'in izlerini de hatırlatır.¹²⁷ Hikâyenin zuhur etti-

126) "The Story-teller", *Illuminations*, s. 90 [Türkçesi için, bkz. *Son Bakışta Aşk*, s. 83].

127) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 145.

ği hatırlatıcı derinliklerin karşısına nakledilmesi için gerekli hatırlatıcı teknikler, deyim yerindeyse, mekanik olarak yeniden üretilebilir teknikler çıkartılır: Nasıl herkes fotoğraf çekebilirse, aynı şekilde hikâye de anlatabilir¹²⁸ ve Benjamin açısından dinleyicilerin en üretken cevabı anlatıyı bizzat tekrarlama itkisi olacaktır. Bu anlamda halk hikâyeleri, Roland Barthes'ın 'yazarlık' cümlelerinden (kişide bizzat cümleler kurup yazma isteği uyandıran cümlelerden) izler taşır.

Romanın aksine hikâye kolektif bir edebi tür olduğundan, hikâye anlatıcısı bir tür koleksiyoncudur ve koleksiyoncu Benjamin'in yeniden inşa etme ile geri kazanma arasındaki diyalektiği düşünürken sık sık karşımıza çıkan bir diğer figürdür. Koleksiyoncu bir anlamda muhafaza edendir: Onun görevi geçmişi tahlisiye ederek muhafaza etmektir, tıpkı devrimcinin faşizm tarafından unutturulmaya çalışılan ölüleri kurtarması gibi. Fakat bu muhafaza aynı zamanda bir yok etme biçimidir, zira nesneleri kurtarmak onları kök saldıkları tarihsel katmanlardan kazıp çıkarmak, üzerlerinde kabuk tutmuş olan kültürel anlamlardan temizlemektir. Koleksiyoncu şeyleri geleneksel hiyerarşilerin despotluğundan kurtararak salt olumsuzluğun serbest uzamına salar ve nesneler arasındaki mecazi ilişkiyi -bu değerlidir, çünkü şuna benzer/benzemez- basit ad aktarımı ilişkisine dönüştürür.¹²⁹ Nesne bu uzama fırla-

128) Benjamin açısından fotoğrafçılık da aura'lı olan ile mekanik olanın bir melezidir; "en ileri teknoloji ürünlerine elle boyanmış bir resimde asla bulamayacağımız kadar sihirli bir değer katabilir" (*One-way Street and Other Writings*, s. 243). Teknoloji aura'yı yok ediyor olsa da, aynı zamanda farklı bir biçimde yeniden üretir. Hem "Hikâye Anlatıcısı"nın hem de "Fotoğrafın Kısa Tarihi"nin (paralel) 'aura'lı imgelerle bitmesi manidardır.

129) Scholem'in anlattığına göre, Benjamin'in kütüphanesi bu tür heterojen bir düzenlemeyi yansıtmış: "Kendisi açısından çok önemli olan büyük eserler en acayip yazıların ve tuhaf şeylerin yanına tuhaf bir anlayışla yerleştirilmişti" (*On Jews and Judaism in Crisis*, New York, 1976, s. 175).

tılıp atıldığında yararlılık angaryasından kurtarılır, mübadele-değerinden arındırılır ve böylece kaderi meta olmaktan çıkar. Ama geriye kalan bir anlamda kullanım-değeri olsa da, koleksiyoncunun nesnesi aslında kullanılmaz; dolayısıyla meta fetişizminden kurtulur kurtulmasına ama sonra bir kez daha bu çukura düşer. Koleksiyon parçası olma özelliği, tıpkı yenilik gibi, nesnenin kullanım-değerine bağımlı bir özellik değildir. Koleksiyoncu olumsal olana ve dikkate alınmayana tutunan şiddetli derecede nevi şahsına münhasır tutku adına müze kataloğunun hoş ama aldatıcı şemalarıyla bağlarını kopardığı ölçüde modernisttir. Bu anlamda koleksiyonculuk klasik anlatıdan bir tür yaratıcı sapmadır, bastırılmış ve keşfedilmemiş alanlara sahip çıkan bir tarih ‘metinselleştirmesi’dir. Dolayısıyla, koleksiyoncu Eduard Fuchs “teorisyene kendi zamanının erişime engel olduğu birçok şey öğretmiştir. Geleneksel sanat tarihi modellerinin er geç çuvalladığı gri alanlara (kari-katür, pornografi) yolunu bulup giren koleksiyoncu olmuştur. Öncelikle, izleri Marx’ta bile hâlâ görülebilen klasik sanat anlayışlarıyla en baştan bağlarını koparmıştır. Burjuvazinin bu sanat anlayışını geliştirirken kullandığı fikirler Fuchs’ta artık yoktur: Ne görünüş güzelliği, ne ahenk, ne çeşitlilikte birli”.¹³⁰ Ama bu sapma özelliği *flâneur*’ün gösterişli dolanmalarından da izler taşır. “Ah koleksiyoncunun saadeti, aylak adamın saadeti!” kendi kendinin parodisini yapan bir çokbilmişlikle Benjamin’e hitap eder, yine de kamusal koleksiyonların kendisinininki gibi özel koleksiyonlara tutunan aura’yı koruyup koruyamayacağından ciddi şüpheleri vardır. Şeyleri bir anlamda benzersizliklerini öne çıkarmak için başka bir anlamda tesviye sürecinden geçiren, böylece küçümsediği meta-

130) *One-way Street and Other Writings*, s. 361.

ların hareketini bizzat tekrarlayan koleksiyoncu, tarihsel yıkım için asli bir hedef gösteren bir yıkıcıdır. Benjamin'in gözündeki Karl Kraus gibi, yeni bir çağın en ön safında yer alıyor gözükür, ama gerçekte Kıyamet Günü'nün eşiğinde durmaktadır.¹³¹

Kraus'un kendi koleksiyonculuk tarzı alıntıydı, ki Benjamin için de bir saplantıydı bu. Kraus'un tarzında alıntılanmak bir koleksiyonculuk biçimidir, zira yazıyı şiddet yoluyla bağlamından kopartarak gerçek anlamına yeniden kavuşturur; bu pratik Kraus'un kendi ahlâki gürlemelerinde "muhafaza etme değil, arıtma, bağlamdan koparma, yok etme gücü"nü dışavurur.¹³² Alıntı "kelimeyi adıyla çağırır, yıkıcı bir şekilde bağlamından çeker kopartır, ama tam da bu şekilde kökenlerine geri döndürür. Kâh uyakla kâh akılla, gümbür gümbür, uyumlu bir şekilde yeni bir metnin yapısında zuhur eder. Uyak olarak benzer olanları aura'sına çeker; ad olarak ise yalnız ve ifadesizdir. Alıntı da iki alan (köken ve yıkım) dilin huzurunda kendilerini meşrulaştırırlar. Ve tersinden, ancak bunların iç içe geçtiği yerde –alıntıda- dil nihayete erer. Bütün kelimelerin anlamın idilik bağlamından ürküp Yaratılış kitabında düstur haline geldikleri melek dili onda yansımasını bulmuştur."¹³³ Alıntı bir tekrardan ziyade yeniden üretimdir, sahici anlamı ihya eden yaratılışın silinmesidir; hayali benzerlik gücüne sahip olsa da, sembolik olanın yalıtıcı şokuyla, *Trauerspiel*'in ölüm kafasının ya da simgesel sloganın kaba ifadesizliğiyle çatışır. Aynı zamanda yazıyı beraberinde taşımanın ustaca

131) Bkz. "Karl Kraus", *One-way Street and Other Writings*, s. 271.

132) A.g.y., s. 287.

133) A.g.y., s. 286.

bir yolu, hatırlamaya minyatürleştirici bir yardımdır, zira siyasal tarihte olduğu gibi en fazla hatırlananlar bağlamından kopartılanlardır. Barok simgenin açıklamalarında olduğu gibi alıntının mozağinde de, söylem şeyleştirilmiş çevresinden kurtarılarak uygun şekilde taşınabilen türde bir gösterici pratiğe dönüştürülür, gösterenler gösterilenlerinden kopartılır ve ardından dilin ötesinde taze mütekabiliyetler oluşturacak esneklikle yeniden yazılır. Keza, Brecht tiyatrosunun *Gestus*'u da bir tür yazıdır: Farklı bağlamlarda tekrarlanabilecek kopartılabilir bir alıntı. Brecht oyuncusu “bestecinin aralıklı modeller üretmesi gibi jestlerini aralıklı hale getirebilmelidir”.¹³⁴ *Gestus* bir tür görsel aforizmadır, zira aforizmanın kendisi bir *plumpes Denken* tarzıdır, başka bir deyişle karmaşık söylemi damıtarak kullanışlı şekle sokan bir kaba düşünce, siyaset teorisinin hazır sloganlara boğulmasıdır. *Trauerspiel* yazarı Martin Opritz şöyle yazar: “İlk nobran dünya çok kaba ve gayri medeni olduğundan ve bu yüzden insanlar bilgelik ve semavi şeylerle ilgili öğretileri doğru şekilde kavrayıp anlayamadıklarından, bilge adamlar tanrı korkusu, ahlâk ve edep hayâ gibi özellikleri geliştirmek için keşfettikleri şeyleri şiir ve masallara saklamak ve gömmek zorunda kalmışlardı, zira sıradan halk bunları dinlemeye meyillidir.”¹³⁵ *Trauerspiel*'in ahlâki ifadeleri *plumpes Denken*'in ilk tekniklerinden biridir, siyasal içgörüden ziyade gizemci içgörüyü toparlar: Aynı anda hem bilge hem de yeniden üretilebilir olan, anlamla yüklü ama alçakgönüllülükle anonim olan Brecht'çi düstur Benjamin'in halk hikâyesinden olduğu kadar baroktan da özel-

134) *Understanding Brecht*, s. 19.

135) *The Origin of German Tragic Drama*, s. 172n.

likler taşır. William Empson'ın tabiriyle, bir tür 'pastoral'dir: Kendi kasti tesviyelemelerinin ironik şekilde farkında olan, ama "gelenekte yer alan şeyleri bünyesinde toparlamasına olanak tanıyan bir gelişigüzelliği ve kapsayıcılığı" olan "karmaşık olanın basite dönüştürülmesi"dir.¹³⁶

Benjamin'in tarih anlayışı bir kez daha, süreklilik ve kopuş 'alternatifleri'ne kafa patlatan ama kendisi itibarını yitirmiş bir tarihselcilik ile kabul edilemez bir eşzamanlılık arasında kalmış çağdaş Marksizm için sorular ortaya atar. Belki de bu soruları cesur sorular sorarak ele alabiliriz: Marksizm hangi ölçüde bir *anlatıdır*? İlk bakışta tarihin büyük anlatısal kurguları arasında yerini aldığı görünecektir. Öyle ya, neticede insanlığın ilksel birliği, sonrasında yabancılaşması, devrimci kurtuluşu ve nihayetinde komünizm dünyasında kendini düzeltmesi şeklindeki güçlü dünya çapında-tarihsel olay örgüsünden daha gerçek anlamda masalsı ne olabilir ki? Kayıp yaratılışın daha âli dönüşüyle tarihsel bir *eschaton*'a [ahir zaman] ulaşan devrimci *peripeteia* [dönüm noktası, ani değişim]: Tarihsel materyalizmi bu terimlerle yazmak kesinlikle mümkündür ve aslında Marx'ın kendisi de ilk yazılarında az çok böyle yapmıştır. Ama Marksizmin bu 'anlatısal' versiyonu ile Marx'ın kendisinin *Grundrisse*'nin Giriş'inde materyalist yöntem üzerine bilinen yorumları arasındaki karşıtlığı da vurgulayabiliriz:

136) *Some Versions of Pastoral*, Harmondsworth, 1966, s. 159. İzlegimiz açınsından uygun şekilde, Empson burada Gay'in *Dilencinin Operası*'nı ele almaktadır.

Burjuva toplumu tarihsel açıdan üretimin en gelişmiş ve en karmaşık örgütlenmesidir. Bu bakımdan, bu toplumun ilişkilerini ifade eden ve yapısını anlamamızı sağlayan kategoriler, aynı zamanda, burjuva toplumunun kalıntıları ve öğeleriyle kurulmuş olduğu ve bu kalıntılardan bir kısmı henüz aşılmadığından, içinde hâlâ taşıdığı ve bunların basit işaretlerinin gelişerek tam anlamlarına kavuştukları, vb., kaybolmuş olan bütün eski toplum biçimlerinin yapıları ve üretim ilişkileri hakkında içgörüler edinmemize de imkân sağlar. İnsan anatomisi, maymun anatomisinin anahtarıdır. Daha aşağı hayvan türleri arasında daha yüksek bir biçimin müjdeleyicisi olan işaretler, ancak daha yüksek gelişim bilindikten sonra anlaşılabilir...

Dolayısıyla kategorileri, tarihsel bakımdan belirleyici rol oynadıkları sırayla bulmak imkânsız ve dahi yanıltıcıdır. Bunların sırasını belirleyen şey, tam tersine, modern burjuva toplumunda aralarındaki ilişkilerdir ki, bu sıra, doğal düzenleri diye görünen ya da tarihsel gelişime tekabül eden sıranın tersidir. Mesele farklı toplum biçimlerinin birbirini izlemesinde, ekonomik ilişkilerin tarihsel konumu değildir. ... Mesele, bunların, modern burjuva toplumu içindeki konumlanışdır.¹³⁷

Bu pasajdan hareketle, Marx'ın tarihsel materyalist yöntem ve hatta onun nesnesi olan 'tarih'in kendisine dair her türlü genetik-evrimci anlayışla 'soykütüksel' bir kopuş gerçekleştirdiği iddia edilebilir. Tarihsel üretimin kurucu öğeleri (örneğin, para) basit biçimlerden daha karmaşık biçimlere evrilebilir ve bunları 'ifade eden' kategoriler de, Marx'ın tabiriyle, daha 'soyut' olandan daha 'somut' olana doğru kayabilir. Ama bu gelişim bize özgül bir üretim tarzını analiz etmek için gerekli anahtarı sağlamaya yetmez. Zira (örneği sürdür-

137) *Grundrisse*, Harmondsworth 1973, s. 105, 107-108 [Türkçesi için bkz. *Grundrisse* cilt 1, çev. Arif Gelen, Sol Yay., 1999, s. 41-42 ve 44].

cek olursak) basit biçimiyle para bir tarihsel üretim tarzında *egemen* konumda bulunabilirken, daha karmaşık biçimiyle başka bir üretim tarzında *tali* konumda olabilir. Meseleyi daha özlü bir şekilde ifade edecek olursak, bize şimdinin yapısını sunan şey ‘tarih’ değildir. Marx’ın metnine dair Stuart Hall’ın yorumundan aktaracak olursak, “aslolan bir ilişkinin salt zaman içinde sıralı olarak ortaya çıkışı değil, her üretim tarzını bir *topluluk* haline getiren üretim ilişkileri konfigürasyonu içindeki *konumudur*. Üretim tarzları tarihe kendini dile getirme fırsatı sunan süreksiz yapısal takınları oluşturur. Tarih ilerler ilerlemesine, ama ancak *gecikmiş ve yeri değiştirilmiş bir yörünge* olarak, bir dizi toplumsal şekillenme ya da topluluk üzerinden ilerler. Tarih, her tarza özgü iç çelişkilerin yarattığı bir dizi *kopuş* yoluyla gelişir”.¹³⁸ Hall’ın mecazi dilindeki sorun (birtakım süreksiz yapılar üzerinden ilerleyen bu ‘tarih’, hem yapısökümüne uğratılan hem de her zaman kendi kendiyile özdeş olan bu ‘tarih’ neyin nesidir?) her türlü diyalektik düşüncenin bu zor meseleyi düşünmeye çalışırken yüzleşmesi gereken zorluğun bir emaresidir.

Marx insan anatomisini maymun anatomisini anlamanın anahtarı diye göstermekle, tarih metninin ‘tersine çevrilebilir’ bir okumasını telkin eder. Tarihsel anlatıyı ancak geriye doğru okuyarak tamamen anlaşılır hale getirebiliriz. Ama tercih ettiği organik-evrimci metaforun talihsiz sonuçları vardır: Burada mecaz ile söylem arasında semptomatik bir uyumsuzluk, Marx’ın metninin yapısökümüne uğratılabileceği gölgeli bir fay hattı vardır. Safkan bir ‘yapısal’ tarih okuması yönündeki itki kısmen evrimci bir sorunsalın tutsağı

138) “Marx’s Notes on Method: A Reading of the ‘1857 Introduction’,” *Cultural Studies*, Sayı 5 (Güz 1974), s. 154.

olarak kalır; aslında Marx'ın aynı metinde antikçağ Yunan sanatının 'ölümsüz çekiciliği' hakkındaki meşum sözleri için de aynısı geçerlidir. Zira nasıl ki üçüncü bölümün ancak altmışınıcı bölüm ışığında tamamen anlaşılabilceğinde ısrar ederek doğrusal bir anlatı teorisinden kaçmak mümkün değılse, aynı şekilde doğrusal bir evrimcilikten de salt yönünü değıştirerek kaçmak mümkün değıildir. *Nostromo*'nun anlatısı sadece kitabı yanlış taraftan açarak güzelce yerli yerine oturtulamaz. İnsan hayvanı, maymunun daha karmaşık bir gelişimidir, ama verili bir sistemde onun insansı maymun üzerindeki egemenliğini belirleyen tastamam bu genetik olgudur; nitekim Marx'ın tarih söz konusu olduğunda sorun-sallaştırmaya çalıştığı tam da 'eşzamanlılık' ile 'artzamanlılığın' bu özdeşliğidir. Bu imge başka açılardan da aldatıcıdır. Bir egemen üretim tarzının yapısı yan yana var olan, 'artık' ya da 'yeni ortaya çıkmakta olan' üretim tarzlarıyla çatışma ve ittifakları tarafından belirlenir; ama insan anatomisinin insan öncesi geçmişten miras kalan özelliklerin kalıcılığı sebebiyle kendi içinde çatışmalı hale geleceğini iddia etmek pek mümkün değıildir. Keza bir üretim tarzından diğetine geçişi teorik temele oturtmak için biyolojik mutasyon modeli de elbette hiçbir şekilde yeterli değıildir. Mesele Marx'ın bu şekilde teorize etmesi değıildir; sadece, Marx'ın söyleminin çatlakları içinde 'yapısal' analizle ters düşen bir organikçiliğin var olduğunu görebiliyor olmamızdır.

Bu tür bir analizin tam teşekküllü bir sunumu için yüzümüzü Nietzsche'ye dönebiliriz. "Bir tarihçi açısından bundan daha önemli özdeyişlere rastlanmaz: bir şeyin kökenlerinin ve sonraki hallerinin asıl sebeplerinin, onun bir amaçlar sistemiyle birleşmesinin apayrı dünyalar olduğu; var olan her

şeyin, kökeni ne olursa olsun, yepyeni niyetlerle başa geçmiş olanlarca düzenli olarak yeniden yorumlandığı; organik dünyanın tüm süreçlerinin üstün gelme ve aşma süreçleri olduğu ve buna mukabil her üstün gelme ve aşmanın -ilk anlam ve amacın ister istemez ya gölgede kaldığı ya da tamamen kaybolduğu bir akışla- yeniden yorumlama, yeniden düzenleme anlamına geldiği.”¹³⁹ Nietzsche, Marx’ın geçiş formülasyonlarını cüretkâr derecede müspet bir noktaya taşır ki, Walter Benjamin’in gözünden de kaçmaz bu. Zira bu cümleler Benjamin’in kültür devrimi hakkındaki görüşlerine, ‘kültür tarihi’nin mülayim ideolojisinin altında yatan kopuşlar, geri dönüşümler ve yeniden yerleştirmeler konusundaki tarihselcilik karşıtı duruşuna pekâlâ bir epigraf olabilir.¹⁴⁰ Ama Nietzsche’nin bakış açısı da bir o kadar ideolojiktir: Her türlü sürekliliği ‘gelenek’ diye reddederek, Benjamin’in ‘gelenek’ derken kastettiklerinin çoğunu altüst etme tehdidinde bulunur. Marx ‘ilk anlam’ı yadsımak isterken, Nietzsche bunu bastırmak ister. Benjamin’in yazıları kritik bir anlamda post-Nietzsche’cidir, bu şaşırtıcı putkırıncılık olmadan düşünülemez; ama Benjamin aynı zamanda, bir hatırlanabilse Nietzsche’nin inceliksiz siyasetini bizzat yarattığı tarihsel enkazın içine postalayacak olan siyasal mücadele gelenekleri (‘ilk anlamlar’) olduğunu da biliyordu.

William Wordsworth’ün, “Çocuk insanın babasıdır,” sözleriyle çoğu zaman Freud’un sezgisel açıdan öncüsü olduğu

139) *The Genealogy of Morals*, New York, 1956, s. 201.

140) Benjamin, Nietzsche ve Derrida hakkında son derece zihin açıcı bir çalışma için bkz. Helmut Pfotenbauer, “Benjamin und Nietzsche”, *Walter Benjamin im Kontext* içinde, haz. Burkhardt Lindner, Frankfurt, 1978, s. 100-126.

söylenir. Oysa Wordsworth anlatıyı tersine çevirmekten başka bir şey yapmamıştır: Hâlâ babalar ve çocuklar, kökenler ve türevler, açılmalar ve kapanışlar vardır, ama artık kelimelerin yeri değiştirilebilir hale gelmiştir. Sebep-sonuç hiyerarşileri devam eder, ama baş aşağı çevrilmiştir; evrimcilik muhafaza edilir, ama yönü tersine çevrilmiştir. Oysa Freud için çocuk-tan yetişkine geçiş bu klasik anlatı yapısının dağıtılmasını içerir. Oidipus krizi noktasında çocuk soykütüğüne dayalı hikâyeleri reddeder, kökenlerin otoritesine başkaldırır ve ebeveynlerden birini defedip diğerine sahip olmayı istemekle, ne eksik ne fazla, kendi kendinin cediti olmayı ister. Bu imkânsız muamma, gerçeğe dönüştürülebiliyor olsa, tabiatıyla her türlü anlatının sonu olurdu, hem de düz anlamıyla, zira beş yaşındakiler annelerini dölleyemedikleri ya da babaları tarafından döllemedikleri için, insan soykütüğünün anlatısı durma noktasına gelecek ve beraberinde anlatısal söylem üretimi de duracaktır. Çocuğun kendi kendinin kökeni olma dileği, tali gösterenlerden biri olarak yerini alması için çağrıldığı anlatısal sentagmayı parçalama tehdidi barındırır ve o usturuplu mirası sebep-sonuç, anne-çocuk, benlik-öteki, geçmiş-şimdi gibi anlatısal hiyerarşilerin temelden zayıflatıldığı Oidipal *metnin* karmakarışık yumağına dönüştürür. Edward Said, Oidipal kördüğümün modernist anlatı karşıtı metinselliğin bir tür paradigması olduğunu söyler; ayrıca, Arap toplumlarında gerçek anlamıyla romanın olmamasının sebebinin Kuran olduğunu iddia eder.¹⁴¹ Kuran, sonraki bütün metinleri doğum sırasında öldüren, diğer metinleri ilk

141) *Beginnings*, New York, 1975, s. 199.

otoritenin salt tekrarı ya da geliştirilmiş halleri şeklinde düşük bir statüye iten özgün metindir. Harold Bloom'un terimleriyle ifade edersek, kendisiyle Ödipal rekabete girmek için endişe duyan sonraki metinleri hadım edecek kadar kelimelere sığmaz derecede güçlü bir ebeveyn statüsüne sahiptir. Çocuk kesinlikle insanın babasıdır, ama ancak Ödipal 'metinselliğin' bastırılmasıyla, anlatısal mantığa kendi kendini bölen tabiiyetle bu hale gelir.

Marx Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i'nin ünlü girişinde modern devrimcilerin Antikçağ'daki devrimcilerin kahramanlık nişanlarını benimseme çabalarından müthiş bir alaycılıkla bahseder. Benjamin ise Baudelaire incelemesinde, "Modernliğin bütün ilişkileri içinde klasik antikçağla ilişkisi temayüz eder," der.¹⁴² Benjamin açısından modern ve arkaik olanın oluşturduğu bu takımyıldızı diyalektik ya da 'ütopyacı' imgeyi oluşturur ki, bu imgede tarih kesintiye uğratıldığında ya da durdurulduğunda düşler yeraltının derinliklerden bir gelecek şekillendirmek üzere şimdiye sökün eder.¹⁴³ Marx açısından, elbette, burjuva devrimleri antikçağın tekrarıdır, ama bir kaba güldürü şeklinde. Tarih tekerrür eder, ama tastamam aynı şekilde değil; hiçbir olay bir daha aynı şekilde cereyan etmez, zira zaten bir kere gerçekleşmiştir. Şimdiki zaman geçmişi kurtarmaya, anlatının teselli edici sürekliliklerini teyit etmeye çabalarken bu hayalî ideal benden silinemez *farklılığının* kendisine geri yansıtıldığını görür. *Brumaire*'in başında yazılanlar, ileride ele alacağım muğlaklıklarına karşın, tarihsel anlatının daha köklü mef-

142) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 81.

143) Bkz. Peter Krumme, "Zur Konzeption der dialektischen Bilder", *Text und Kritik*, sayı 31-32 (Ekim 1971), s. 72-80.

humlarına meydan okurken bunların ideolojik temelini ortaya seren bir tarihsel metinsellik teorisinin tohumlarını atar. Burjuva devrimleri ayrıcalıklı, ilksel bir otorite ânına yerleşmeye çalışırlar; ama bu konumlanma kaçınılmaz olarak saygı duyulan kökenin yerinin değiştirilmesi, yeni bir bağlama yerleştirilmesidir ki, zaten bu köken de ilk başta sadece metin olarak mevcuttur. Bu devrimler tam da kendi 'kurmacalıkları'na azametli körlükleriyle basit tarihsel doğrusalığa duydukları güvenin sahici olmadığını ele verirler.

Halbuki Marx'a göre sosyalist devrim nazımını geçmişten almaz. Ebeveyn otoritesinin baştan çıkartıcı mezalimini reddeder, kökenlerin miti yerine 'başlangıç' pratiğini koyar.¹⁴⁴ Sosyalist devrim nazımını gelecekte alır, ama bu gelecek, geçmişten çok daha ele tutulur bir şekilde, var olmadığından, nazımını yokluktan alır demeye varır. Zira görünen o ki, Marx'ın burada bahsettiği gelecek, şimdinin uydurulması gereken bir ütopyacı model olarak değil, daha ziyade sosyalist dönüşümün hedeflediği, kendini gördüğü uzam, bu hedefin ürettiği uzam olarak kavranmalıdır. Benjamin'in Mesihçi gelişi gibi, artık bir *telos* [erek] olarak yazılamaz. Geleceği tahmin etmek (Benjamin'in hatırlattığı gibi, Yahudilere yasaklanmış bir faaliyettir bu) kendi ütopyaları için geçmişten yararlananların gizemlileştirmelerini, deyim yerindeyse, farklı bir kiple yeniden üretmekten başka bir şey olmayacaktır; tıpkı onlar gibi, Marx'ın fevkalade estetik imgesiyle söylersek, "sözün içeriğin ötesine geçmesine" izin vermek, tarihin heterojen hareketini bir *eschaton*'un büyüüne esir

144) Bu kelimeyi Edward Said'in kullandığı anlamda, zaten her zaman konumlanmış olan ve otoritesini mitik bir geçmişten ziyade kendi geleceğinin ortaya serilmesinden alacak olan bir dönüşüm itkisi anlamında kullanıyorum.

etmek olacaktır. Ne var ki Marksizm açısından devrimci tarihin 'metni' bu şekilde daha baştan kapanmış değildir: Anlatının simetrik şeklinden mahrumdur, etrafında döndüğü yokluk (uğraklarının her birinde mevcut bir *eschaton*'un yokluğu) tarafından bir metinsel heterojenliğe ('sözün ötesine geçen içerik') dağılmıştır. Dolayısıyla, sosyalist devrimin otoritesi geçmişten gelmez, hele hele Marx'ın metinlerinden hiç gelmez; sosyalist devrimin otoritesi onun dönüştürücü pratiğinde, sonu gelmez 'başlangıcı'ndadır.

Bunu söylemek sosyalist devrimi bir liberal çoğulculuk biçimi derekesine düşürmez. Bu siyasetin amacı, meta üretimini kaldırarak işçilerin özyönetimini kurmaktır ve bu amaca devrimci örgütün planlı, münhasır 'anlatıları' da dâhildir. Ama akabinde 'niceliğe' 'niteliğin', mübadele-değerinin ölçülü türdeşliğine kullanım-değerinin 'ölçsüz' heterojenliğinin baskın gelmesi, onu hayata getirecek olan toplumsal biçimlerden 'çıkartılamaz'. Dolayısıyla, kaçınılmaz şekilde 'sınırlı' bir 'metin' olarak Marksizm, üretmek için var olduğu ve nihayetinde ortaya çıkışı kendi sonunu getirecek olan 'metin'le ironik bir ilişki içindedir. Tarihsel materyalizmin nesnesiyle ilişkisi bir bakıma materyalist eleştirinin metniyle ilişkisine benzer. Ona düşen görev, metnin bastırılmış heterojenliğini doğuran üretici mekanizmaları teşhir etmek amacıyla bu metnin anlatsal varlığının fenomenal bütünlüğünü reddetmektir. Marx'ın *Kapital*'inin giriştiği şey tam da budur; Hıristiyanlığın aksine Marksizmin kurucu iktisadi belgesinin bir anlatı olmaması can alıcı önemdedir. Direksiyon kırıp tarihsel gelişime kayarak, bunu üretim tarzı kavramıyla yeniden toparlar.

Marksizm ile nesnesi veya eleştiri ile metni arasındaki iro-
nik ilişki, bir edebiyat metni ile onu üreten tarih arasındaki
ilişkide de görülür. Bu tür metinlerin hepsinin bir başlangıcı
bir de sonu vardır ve dolayısıyla kısmen, yine de reddede-
bilecekleri bir anlatı yapısını model alırlar. Ama tarihin hangi
anlamda bir başlangıcı, bir de sonu olduğu sorunludur. El-
bette ampirik açıdan söylersek tarihin kuşkusuz bir başlangı-
cı vardır ve kuşkusuz bir sonu da olacaktır; fakat tarihin kö-
keni ânından bahsedemeyiz, zira bunu yapmak zaten ondan
sonra geldiğimiz, zaten anlamlandırmaların ortasında oldu-
ğumuz anlamına gelir. Kendimizi dilin ötesinde, ondan ön-
cesinde düşünemeyiz, zira bunu yapmak için öncelikle bir
dile ihtiyacımız vardır. Tarihin kökeni asla bir mevcudiyet
olamaz; daha ziyade, bizim zaten her zaman ondan sonra gel-
diğimizi gösteren metinselleştirme oyunu tarafından sürekli
yeri değiştirilen ve adem-i mevcut hale getirilen bir ândır.
Köken, hakkında konuşulacak bir şey değildir. Benzer şekil-
de, tarihin sonundan da bahsedemeyiz, çünkü biz hakkında
konuşabildiğimiz sürece hayal edilebilecek bir son yoktur.
Shakespeare'in Edgar'ının dediği gibi, "Biz 'İşte bu en kötüsü'
diyebildiğimiz sürece en kötüsü yoktur,". Son, onu aynı an-
da hem koyutlayan hem de reddeden söylem tarafından ila-
nihaye ötelenir. Elbette bunun bir anlamda edebi söylem için
de geçerli oluşunu iddia edebiliriz. *Gökkuşağı* romanının
'başlangıcı' nedir' Cevap *Adsız Sansız Bir Jude* olabilir. Ama
Gökkuşağı'nın bariz bir anlamda bir başlangıcı, bir de sonu
gerçekten vardır ve başa çıkması gereken sorunlardan biri de
budur. Zira eserin kendisi açılıp kapansa da, ilgilendiği evri-
len soykütükleri için aynısı geçerli değildir; işte bu anlamda

her metnin nesnesiyle ilişkisi ironiktir. Modernist metin sadece, bu ironiyi yapısına dokumuş olan metindir ve *Tristram Shandy* ya da *Finnegans Wake* gibi kapanıklığı yapı sökümüne uğratarak kitap var olduğu müddetçe sonsuza dek imkânsız olan bir metinsel heterojenliğe dökmeye çabalar

Eğer Jacques Derrida için biz her zaman ‘gerçek’ olanın parlak mevcudiyetinden sonra geliyorsak, eğer her zaman zaten verili olan bir şey varsa, aynısı farklı bir anlamda Marksizm için de geçerlidir. Marksizm için önce gelen her zaman maddi koşullardır; bilincin olduğu yerde maddi koşullar zaten öncesinde vardır. Fredric Jameson belki biraz fazla simetrik bir şekilde bu benzerliğe dikkat çekmiştir: “Bu bağlamda Derrida’nın ‘iz’i Marx’ın şu her daim infiale yol açan keşfini aktarmanın çarpıcı, sembolik bir tarzı haline gelir: ‘İnsanların varlığını belirleyen bilinçleri değil, bilinçlerini belirleyen toplumsal varlıklarıdır’.”¹⁴⁵ ‘Maddi koşullar’ın gerisinde kendi çabalarımızla bir ‘köken’e yükselemeyiz, zira bulup bulabileceğimiz tek şey başka öncel koşullar olacaktır, zira kendimizi söylemin maddiliğinin ötesinde, içinden neşet ettiği hayaletvâri düşüncenin ötesine izdüşümleyemeyiz, zira bu düşünce bir anlamlamanın maddiliğinde zaten kazılı olacaktır. Tarihin klasik bir anlatı olmadığı anlamlardan birinin bu olduğu açıktır. Öyle ya, hangi tür anlatı her zaman zaten başlamıştır, sonsuza dek ertelenmiş bir sonu vardır ve dolayısıyla bir ortası olduğundan bahsetmek pek mümkün değildir’

Tarihin Marksizm için ‘metin’ olarak belirlediği bir anlam daha vardır. Louis Althusser *Kapital’i Okumak*’ta, tarihsel

145) *The Prison-house of Language*, Princeton, 1972, s. 184.

zamanı “sürekli, türdeş ve kendisiyle çağdaş” diye gören tarihselcilikten bahseder¹⁴⁶ – her ân bütünü yüküyle dolu olduğundan, artzamanlılığın gizli bir eşzamanlılığın bir tür fenomenal görünüşünden daha fazlası olmadığı şu sonsuz eksfoliyasyon. Althusser’in bu anlayışa cevabı her türlü sürekliliği metafizik diye bir kenara atmak değil, karşısına yapısökümüne uğratılmış bir tarih imgesi çıkarmaktır: “İlk incelendiğinde, Marksist bütünü özgül yapısından hareketle, bütünü farklı düzeylerinin gelişim sürecini *aynı tarihsel zamanda* düşünmenin artık mümkün olmadığını savunabiliriz. Bu farklı ‘düzeyler’in her birinin tarihsel varoluş tarzı farklıdır. Her düzeye *özgül bir zaman* tahsis etmemiz gerekir; diğer düzeylerin ‘zamanlar’ından görece özerk ve dolayısıyla bağımlılığına rağmen görece bağımsız bir zaman olmalıdır bu. Şunu söyleyebiliriz ve söylememiz gerekir: Her üretim tarzının üretici güçlerin gelişimi tarafından özgül bir tarzda vurgulanmış özgül bir zamanı ve tarihi vardır; üretim ilişkilerinin özgül bir tarzda vurgulanmış özgül zaman ve tarihleri vardır; siyasal üstyapının kendi tarihi vardır...; felsefenin kendi zamanı ve tarihi vardır...”¹⁴⁷ Ve elbette, diye devam eder Althusser, ‘estetik’ üretim için de aynısı geçerlidir. Althusser’in kavramı da ciddi sorunlar içermektedir (aslında bu kendi kavramı da değildir);¹⁴⁸ ama materyalist bir ‘kültür’ teorisi için sonuçlar barındırır ki, bu teorinin ilk görevi ‘edebiyat tarihi’nin bütünlüklü anlatısı

146) *Reading Capital*, Londra, 1970, s. 98.

147) A.g.y., s. 99.

148) Bkz. Perry Anderson’ın bu konu hakkındaki mülahazaları: *Arguments Within English Marxism*, NLB, 1980, s. 73-77.

çerçevesinde materyalist okumalar sunmak değil, bu ideolojik bütünlüğü yapı sökümüne uğratmak ve yerine bir ‘edebi üretim zamanı’ kavramı koymaktır. Bize bizatihi başka şekillenmeler üzerine kurulmuş bir söylemsel şekillenme dâhilinde ‘edebi’ metinlerin gruplaşmalarını ve dağılımlarını saptama imkânı verecek olan bu ‘zaman’ın burjuva edebiyat tarihinin “Dickens’tan Hardy’ye” kronolojisiyle çok az ortak yönü olacaktır.¹⁴⁹

Althusser’in farklı tarihler kavramı modernist ‘metinsellik’ mefhumuyla bariz bir ilişkiye sahiptir. Bu haliyle, ideolojik temeli Frank Kermode’nin *The Sense of an Ending*’indeki şu cümlede gayet iyi bir şekilde ortaya serilen klasik anlatının tesellilerine taş koyar: “Retorikteki ironinin anlatıdaki muadili olarak adlandırılmış olan *peripeteia*, yapısal karmaşıklığı en az olan her hikâyede mevcuttur. Artık, *peripeteia* bizim sona olan güvenimize bağımlıdır; akabinde bir ahenkle taçlanan bir boşa çıkarma; beklentilerimizin boş çıkmış olmasının, beklenmedik ve bilgilendirici bir yol tarafından keşfedilme ya da tanınma isteğimizle bağlantılı olduğu açıktır.”¹⁵⁰ Bu ifadeleri tersine çevirin, akabinde boşa çıkarma gelen bir ahenkten bahsedin, alın size Brecht tiyatrosu için bir formül. Benjamin’in görüşünce, Alman solunun işçi sınıfını Alman faşizminin insafına terk etmesine yol açan şey “bizim sona olan güvenimiz”di. Elbette tüm anlatılar bir ahenkle sonlanmaz. Ama iyi mi kötü mü sonlandığından bağımsız

149) Benjamin’in ifade ettiği gibi, yedi kafalı bir canavar olan bir edebiyat tarihidir bu: “Yaratıcılık, empati, zamanın ötesinde olma, taklit, yeniden yaşama, yanılma ve beğeni” (“Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft”, *Gesammelte Schriften*, 3, s. 286).

150) Londra, 1966, s. 18.

olarak, sonlandıkları bir vakıadır; dahası *sonlanmakla* kal-
maz, aynı zamanda *onlar* sonlanır; son, ister trajik olsun is-
ter komik, ister keyfi olsun ister önceden belirlenmiş, ister
'açık' olsun ister 'kapalı', *bu* söylemin sonudur ve onun şek-
linin bir parçasıdır. Bir son ne kadar açık ya da keyfi olursa
olsun, yine de metni '-anlamsal olarak' olmasa bile- 'sözdi-
zimsel olarak' tamamlayıp bütünleştirir; ideoloji anlamsal-
lıkta olduğu kadar sözdiziminde de taşınır. Eğer George Eli-
ot kendinden geçip *Middlemarch*'ın son paragrafında bütün
karakterlerini öldürmeye karar verseydi, Victoria çağının
ideolojik beklentilerini gerçek anlamda altüst etmiş olacaktı
ve bu durumda romanın yayınlanması bile pek mümkün
olmazdı; ama romanı cümlelerin tam ortasında bitirmiş ol-
saydı, daha büyük bir hayal kırıklığı yaratmış olacaktı.

Tüm bunlardan hareketle, anlatının ortadan kaldırılma-
sı gereken bir tarz olduğu, Defoe'den Dostoyevski'ye kadar
var olan her şeyin feci bir yanlış olduğu sonucunu çıkar-
mak kolay olacaktır. Gerçekten de, belki şaşırtıcı görünebi-
lir ama bu tür bir görüş yaşadığımız dönemde ciddi ciddi
ima edilmektedir. Ne var ki anlatı, bir egemen sınıf komp-
losu olmak şöyle dursun, insan deneyiminin muteber ve
belki de silinemez bir tarzıdır. Bir kez daha Jameson'dan
alıntı yapalım: "İdeolojik temsil, bireysel öznenin kolektif
sistemlerle 'yaşanmış' bir ilişki icat etmesini sağlayan o vaz-
geçilmez haritalandırma fantezisi ya da anlatısı olarak gö-
rülmalıdır..."¹⁵¹ Ancak anlatıda düşünüp, hareket edip, arzu-

151) "Imaginary and Symbolic in Lacan", *Yale French Studies*, Sayı 55-56 (Bahar 1978). Jameson'ın formülü ideolojiyi zımnen toplumsal 'çimento'ya indirgemesi bakımından, kanımca fazla 'Althusserci'dir, ama genel düşünce doğrudur.

layabiliriz; ancak anlatı yoluyla özne gerçek bölünme koşulluna hareket edebilmesini sağlayacak hayali bütünlüğü bahşeden 'dikişli' gösterenler zincirini oluşturur. Öznenin bir ideolojik oluşuma yerleştirilmesi, eşzamanlı olarak, zaman içinde dayanıklı bir öz-kimlik sağlamasına yardımcı olan bir anlatı araçları ve uzlaşımları repertuarına erişimidir. Öznenin 'hakikati'nin böyle sağlam bir öz-kimliğinin olmadığını biliyoruz; bilinçdışının anlatıları tetiklemeşi mümkündür, ama o anlatı nedir bilmez. Fakat buradan anlatının salt 'yanılsamalı' olduğu sonucu çıkmaz, tıpkı işçi sınıfı hareketini evrensel dayanışmanın kapitalizmin kötülüklerini yeneceğine dair beklentilerinden ötürü paylayamayacağımız gibi. Bu tür motifler tarihsel materyalizm teorisinin sınıf mücadelesi pratiğinde kendisini 'hayata geçirmesi'ni sağlayan zorunlu çekimlerdir. Ve nasıl ki bireysel öznenin kendisi için bütünlüklü bir biyografi oluşturmalarına izin verilirse, aynı şekilde devrimci ya da potansiyel olarak devrimci bir sınıf da, Marksizmin saptadığı yapısal açıdan süreksiz toplumsal oluşumların ötesinde, bütünlüklü, sürekli bir mücadele 'kurmaca'sını yaratır ki, Benjamin'de buna 'gelenek' denir.

Ama bu kurmaca bir *yalan* değildir. Anlatı süreklilikleri tarihsel gürültülerin kakofonisini sadece anlık bir bütünlüğe kavuşturamaz. Zira gerçek tarihsel süreklilikler *vardır* ve öncelikle bu kadar bariz bir şeyi iddia etme gereği duymamız bile teorik şaşkınlıklarımızın iç karartıcı bir göstergesidir. Sözgelimi, Dördüncü Enternasyonal'in tarihi fevkalade karmaşık bir metindir, ama daldan dala atlayan en son geri dönüşümcünün değirmenine taşınan su değildir. Jacques

Derrida Batı sözmerkezciliğinin ‘devamlı’ bir geleneğinden bahsederken, elbette gerçekte bu tür kusursuz bir felsefi bütünlük olduğu kastedilmez. Söz konusu olan devamlılık kısmen hayali bir öz-imgesidir, bu Batı geleneğinin kendisini nasıl temsil etmek istediğidir; böylece biçimsiz öğeleri bastırır ve kovar, kopukluklara kozmetik bir cila çeker ve kendisini bu arzulanan kurmaca imgesinde sürekli yeniden yazar. Ama ancak kısmen: Kendini yeniden yazma sürecinin etkilerin sürdürülmesine, anlaşmaların ve ittifakların kurulmasına, eski izleklerin geliştirilmesine bağlı olduğu da doğrudur. Aynısı Benjamin’in ‘geleneği’ için de geçerlidir. Lollards’tan Lenin’e uzanan kesintisiz bir miras yoktur; ama bu dağınık tarih içinde, az çok bütünlüklü, devamlı güçler ve eğilimler gerçekten vardır.

Frank Kermode, *chronos* olarak tarih ile *kairos* olarak tarih, salt zamanın geçmesi ile zamanın aniden ‘mevsimsel’ olduğu, “sonla olan ilişkisinden türetilen bir anlam yüklendiği” dramatik ân arasındaki karşıtlıktan bahseder.¹⁵² Benjamin’in terimleriyle bunlardan biri tarihselciliğin, diğeri *Jetztzeit*’in zamanıdır. Klasik anlatının şu ikisini ne düzeyde birleştirdiğini görmek zor değildir: Bir şey gerçekleşir, ardından başka bir şey ve sonra her şeyi dönüştürme tehdidinde ya da vaadinde bulunan başka bir şey daha. Bu da bir tarih okuma tarzıdır –sözgelimi, kapitalist üretim tarzının tarihi. Bir süre işler sorunsuz ilerler, ardından bir kriz, kırılma veya devrim yaşanır. Normal koşul sürekliliktir, ama ara ara kesintilerin damga vurduğu bir süreklilik.

152) *The Sense of an Ending*, s. 49.

Bu modelin hangi tür bir doğru içerdiğini tanımak önemlidir: Her parasal dalgalanmada dünya çapında tarihsel bir resesyon hülyasına kapılan aşırı solun felaket tellallığını reddetmek gerekiyor. Ama aynı zamanda, kapitalizmde toplumsal yeniden üretimin ideolojik bir yanlış tanıma olarak bu bakış açısının üretilmesine nasıl katkı sunduğunu kavramak da önemlidir. Zira kapitalizmde toplumsal ilişkilerin bu tür yeniden üretimlerinin her birinin bir *mücadelenin* sonucu olduğu gözden kaçırılmaktadır; gün gün, saat saat, üretim noktasında yürütülen bir mücadeledir bu. Kapitalizm belli tür bir *peripeteia*'nın ânlık değil, kalıcı olduğu aralıksız bir dönüşüm sistemidir. “‘Her şeyin tıkırında gidiyor olması’ durumu krizin *ta kendisidir*,” der Benjamin.¹⁵³ Ve bu, ‘içeriğin’ ‘söz’ün ötesine geçebildiği bir *dönüşümler sistemi* olduğu oranda, her türlü heterojenliği defeden bir ‘yapısalcı’ anlatıbilimi tarafından da, salt farklılığa indirgeyen bir kült çoğulculuk tarafından da bir inceleme nesnesi olarak kavranamaz.

“Hatırlama bir anlatı tarzında ilerlememelidir, hele hele bir haber tarzında hiç. Hatırlama en sıkı epik ve rapsodik tarzda ilerlemeli, küreğini hep yeni yerlerde denemeli, eski yerlerdeyse daha da derin katmanlara ulaşmak için vurmalıdır.” Hiç kimse Walter Benjamin’i klasik anlatı berraklığıyla suçlayamaz. Yaşadığı dönemde yayınlanmış sadece iki kitabı vardır ve bunlardan yalnızca biri (*The Origin of German Tragic Drama*) geleneksel biçimde yazılmıştı ve bunun sebebi de Benjamin’in *Habilitationsschrift*’iydi; ama bu haliyle bile siste-

153) *Gesammelte Schriften*, I, s. 583.

matik diye adlandırılmaz, üstelik kitabın tek kelimesini bile anlayamadığını söyleyen araştırmacılar bile çıkmıştır. Diğer olan *Tek Yön* ise tipografideki deneyciliği ve kesintili yapısıyla geleneksel olarak yekpare metnin kasıtlı bir yapısökümüydü.¹⁵⁴ Susan Sontag, Benjamin'in cümlelerinin 'alışıldık tarzda kurulmadığı'nı fark etmiştir: "Cümleler birbirine bağlanmaz. Her cümle sanki ilk ya da son cümleymiş gibi yazılır."¹⁵⁵ Doğrudur: Benjamin'in edebi üslubu bağlayıcılarının az olmasıyla sivrilir, böylece cümleler birbirini geliştiren ya da değiştiren parçalardan ziyade dip dibe duran, görünüşte birbirinin yakın varlığından habersiz, okurken hemen her noktada parçalanabilecek kurnazca yoğrulmuş bir yama işini ya da mozaïği andırır. Çok verimli olan karmaşıklıkları, yengeci andıran atılmaları ve ani billûrlaşmalarıyla Benjamin'in yazıları bir stratejinin teleolojik baskısından uzak ama bir taktiğin ayrıntılı inceliğine sahiptir. Her türlü aşırılıktan azade olan yerel arıklığı ve tutumluluğu bütünü'nün görünüşte şekilsiz eklektizmiyle tezat teşkil eder; parçalar *Trauerspiel* yönteminin tam tersine dikkatsizce toplanmış, ama bağınazca düzenlenmiş görünür. Şaşırtıcı bir şekilde kendi izlerini silen bir yazı biçimidir: İlk düşüncenin egzotik cüretkârlığı hemen bir tür veciz ton değişmezliğine tabi kılınır ve o da ara ara kendini tekdüze hakikat gibi satar. Her düşünce kendisini diğer düşüncelerin yanı sıra tesviye ediyor görünen bir yapıyla bütünleştirildiği eziyet dolu derinliklerden kopartılır, kendi köşeli ayrıklığını muha-

154) Benjamin'in eleştirel üretime dair değişen anlayışları ve 1920'lerde Almanya'da eleştirinin işlevi ve krizi hakkında değerli bir izah için bkz. Bernd Witte, *Walter Benjamin*, Stuttgart 1976, 3. Bölüm.

155) "Giriş", *One-Way Street and Other Writings*, s. 24.

faza ederken teknik bir kesinlik içinde tüm söylemle de uyumlu hale getirilir. Bu anlamda Benjamin'in metinleri kendi parlaklığına kayda değer derecede gözleri kapalı görünür: Barok gibi nevi şahsına münhasırdır, ama onun hem cüretkâr olan hem de deyim yerindeyse göze çarpmayan gösterişinden yoksundur. Her cümle Benjamin'in Mesihçi düşüncesinin bir nevi üslûp alanındaki muadili olarak bir krizdir, hiçbiri nihayetine ermez; her özet bir kapiler mantık tarafından bütüne bağlanır, ama kopartılabilir olma havasına sahiptir. Metinler mütekabiliyetlere olan neredeyse patolojik ilgisiyle, yüzeyle-rine sonsuz çapraz çizgili yollar çizer, parçaları arasında sadece çok ince çizgilerin gözükmesine izin verecek kadar sıkışık mozaik oluşturur; ama bu ağlar potansiyel açıdan sınırsız gözükecek kadar yoğun olduğundan, yapının bütününe bir nevi keyfi bir hava, incelikle üst üste bindirilmiş katmanların rastgele bir çapraz kesiti hissi katar.

Karl Kraus'tan bahsederken Benjamin bir noktada onu ticaretteki bir hareketle, heykeltıraşıltıdaki bir hareket arasında 'salt benzerliğe' dalmakla suçlama küstahlığını gösterir. Bu tür bir benzerlikçilik (buna 'bitişikçilik' demek daha doğru olurdu: bir altyapı özelliğini bir üstyapı özelliğiyle dola-yımsız olarak yan yana getirmek) Benjamin'in kendi yazılarının meşum bir niteliğidir ve Adorno'dan da haklı bir eleştiri görmüştür: "Senin metnlerinin tümünde Baudelaire'in eserlerinin pragmatik içeriklerini doğrudan o dönemin toplumsal tarihinin özelliklerine, tercihen de ekonomik özelliklere doğrudan bitişik kılmak gibi bir eğilim var. ... Üstyapı alanına ait göze çarpan bireysel özellikleri, altyapının mütekabil özellikleriyle doğrudan, hattâ belki de gelişigüzel

ilişkilendirerek ‘materyalist’ bir yön katmayı yöntemsel açıdan talihsizlik diye görüyorum. Kültürel özelliklerin materyalist açıdan belirlenimi ancak *bütünsel toplumsal süreç* yoluyla dolayımlandığı takdirde mümkündür.”¹⁵⁶ Adorno’nun genel bakış açısı ne olursa olsun, Benjamin’in ‘bitişikçiliğı’ne yönelttiğı somut eleştiriler haklı görünmektedir. Baudelaire incelemesinde şundan daha Benjaminci bir parça olamaz: “Soytarının icrasında ekonomiye bariz bir gönderme vardır. Ani hareketleriyle hem malzemeyi süren makineleri hem de ürünleri süren ekonomik yükselişi taklit eder.”¹⁵⁷ Kuşkusuz başka hiçbir yazar cüretkâr mecazları ve gelişigüzel ‘olgusal’ gözlemiyle bu iki cümlemin aynısını yazamazdı. Fakat Adorno bu üslûp alışkanlığının kaynağına inmez. Bu alışkanlık altyapı ile ‘üstyapı’ arasında ‘dışavurumcu’, benzeş ya da mekanik yan anlamlardan kaçınan bir ilişkiyi tanımlamak şeklindeki köklü ve bugün hâlâ çözülmemiş sorundan kaynaklanır.¹⁵⁸ Benjamin bir anlamda bu sorunu çözer, ama sorunu

156) *Aesthetics and Politics*, s. 129.

157) *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 53.

158) Elbette bu sorun, mecazı -ya toplumsal pratiklerin birbirinden tamamen ayrı olduğu düşüncesiyle (karşı devrimci amaçları vardır) ya da daha ilginç bir şekilde, Raymond Williams’ın yaptığı tarzda- tamamen ortadan kaldırarak bir çırpıda çözülebilir. Williams *New Left Review*’a verdiği harikulade mülakatlarda en az birkaç kez bu mecazın ‘incelikli’ bir versiyonunu kabul etmeye zorlanır, ama ardından, bilahare bir kenara atabileceğı daha kaba bir modele döner (*Politics and Letters*, s. 136-150 vd). Keza Williams’ın sonraki eserlerinde kendisini hem bir ‘kültürel materyalist’ diye tanımlaması hem de materyalizm/idealizm karşıtlığını bizatihi idealizm diye görmesi de manidardır. Kültürel pratikleri maddi gerçekliğe geri döndürmeyi amaçlayan paha biçilmez çabasında, bu suretle nihai belirleyenin ekonomi olduğu tezini geçersiz kabul eder. ‘Üstyapı’ hakkında zımnen idealist bir mefhumu koyutlayarak akabinde fazla gürültü çıkarmadan bunu reddedebilir –aslında ‘hegemonya’ kavramını ‘ideoloji’ kavramının karşısına kısmen ideoloji kavramının cılız bir versiyonunu koyutladığı için çıkarabilmesi de bu kapsamdadır.

askıya alarak, gerçek ilişkilerini tamamen bir kenara bırakıp bu iki alan arasında bitişik benzerlikler kurarak yapar bunu. Fakat bu yöntem aleni bir ayrımı vurgulasa da, yakın, neredeyse sihirli bir mütekabiliyet iması da bu iki yapıyı rahatsız edici derecede yakınlaştırır. Metafizik şiirin mecazları gibi, Benjamin'in metaforları da malzemeleri tam da yarı ironik bir şekilde bundaki kendi paylarına, birleştirilen öğelerin özünde uyuşmaz doğasına işarette bulundukları anda cebir yoluyla birleştirir. Böylece bunlar sadece bireysel bir teorik kusuru değil, modern Marksizmdeki nesnel bir boşluğu da gösterir: söz konusu ilişkilere dair mekanik ve tarihselci olmayan bir teorinin yokluğu.

Benjamin'de üslûp tam da bu boşluğu dolduran şeydir. Tıpkı *Trauerspiel* gibi, madde ile mana arasında bunların incelikli karmaşıklığına atıfta bulunan ama iç içe geçmelerine izin vermeyen uygun bir ilişki arar. Benjamin'in üslûbu ilişkileri sürekli ima edip hiçbir zaman somutlaştırmadan, 'sembolik' ile 'alegorik' arasında, altyapı/üstyapı hakkındaki dışavurumcu mefhum ile benzeş mefhum arasında daima gider gelir. Bir belirsizlik tanımı yapar ve bu belirsizliğin içinden birinin (ama kendisinin değil) bir teori çıkartmasına zemin döşer. Dolayısıyla Benjamin'in üslûbu tuhaf bir çift etkiye sahiptir: Görünüşte hem ampirik nesneyi vurgular, hem de onun ele avuca sığmaz özünün peşine düşer; bir yandan üstyapının tüm kaynayan olumsuzluğunu yeniden üretirken, diğer yandan gizli altyapı mekanizmalarını teşhir eder. Dolayısıyla Benjamin'in metafor düzeyindeki 'karışıklıkları' daha yaygın bir krizin alanlarıdır: Üstyapının kendisini zorla zihne dayatan binbir saydamsız parçaya bö-

l nm     g r nd    , ama altyapının egemen mantığının g nbe  n daha ayırt edilebilir olduğu bir çağın krizi.

Dolayısıyla Benjamin'in yazma süreci özgül bir süreçtir. Bir yandan kendisini sürekli ad aktarım sal bir kayış, hiçbir zaman nefes alıp kendini toparlamıyor görünen parçaların potansiyel açıdan sonsuz ardı ıklı ı olarak sunar. Yurtta ların kimliğini belirlemenin yeni teknik araçlarından bahsedilmesi fotoğrafın icadına götürür, bu da akabinde iz izle ini  a rı tır ki, o da bize muzaffer bir şekilde detektif hik yesinin icadını sunar. Ama diğer yandan metin sürekli kendi kendini toparlar ve bu durdurulamaz ad aktarım sal zincir birtakım artzamanlı metaforlara geri sarar. Sürekli konu dışına sapma sayesinde hep yerimizde saymayı ba arıyoruz; ya da öyle yenge v ri tarzda ilerleriz ki, bir hareket olduğunun farkına bile varmayız. Benjamin'in eserlerinde anlatının bu şekilde sorunsalla tırılması kendisinin tarih teorileriyle yakın ilişkilidir. Zira Benjamin hem tarihselcili in 'boş, t rde ' zamanını hem de geleneğin kaynaklarını çarçur edecek olan ebedi konjonktür feti izmini reddetmek zorunda kalır. Henri Bergson hakkında şunları yazar: "Deneyim gerçekten de bir gelenek meselesidir, hem özel hayatta hem de kolektif varolu ta. Deneyim belleğe kazık  akmı  olan olguların bir ürünü olmaktan çok, birikmiş ve çoğu zaman bilinçdışı verilerin bellekte yakınla masının bir ürünüdür. Fakat Bergson'un belleğe özel bir tarihsel etiket atfetme gibi bir niyeti yoktur. Tersine, Bergson belleğin tarihsel belirlenimini tümden reddeder."¹⁵⁹ Benjamin'in bura-

159) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 110-111.

da bahsettiği deneyim, aura deneyimidir, muhayyel, nakle-
dilen hikâye deneyimidir; Benjamin'in düzyazı üslûbu nes-
nede böyle içkin bir anlam hissi vermek zorundayken, aynı
zamanda onu hayali bir felçten kurtarmak, ama salt geçici
bir âna indirgemeyecek bir 'anlatı' içinde seferber edecek
kadar hızlı bir şekilde veri biriktirmek zorundadır.

Benjamin, Bergson'u aura'lı 'deneyim'i dilinden düşür-
mediği için değil, deneyimi tarihsel bağlamından kopardığı
için eleştirir. Bu açıdan Lacan'ın bir yandan hayali olanın
her türlü nesneyle olan ilişkinin vazgeçilmez bir ânı oldu-
ğunda kerhen ısrar ederken, diğer yandan tonlarıyla tüm
şeyin canı cehenneme diyen günümüzdeki çömezlerinden
ayrılır. Benjamin aura'lı olanın böyle basit bir şekilde aşağı-
lanmasını reddediyor olsa da, bunun sebebi elbette Berg-
son'dan farklı olarak aura'nın devrimci potansiyelini görü-
yor olmasıdır: "Uyanıldığında düş öğelerinden yararlanıl-
ması diyalektik düşüncenin ders kitaplarına konu olacak
bir örneğidir. Dolayısıyla, diyalektik düşünce tarihsel uya-
nışın organıdır."¹⁶⁰ Tarihin depoladığı bellek izleri sadece
Proust'un kurabiyesinin izleri, Irving Wohlfarth'ın tabiriyle
"bir bardak suda kopartılan fırtına"nın izleri değildir;¹⁶¹
bunlar aynı zamanda, Benjamin'in hatırlattığı gibi, özgür-
leştirilmiş torunlarımıza dair hallerden daha çok bizi isyan
etmeye teşvik edebilecek olan belleğin köleleştirilmiş atala-
rının izleridir.¹⁶² Freud'un bize öğrettiği gibi, hatırlayamadı-

160) Charles Baudelaire: *A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, s. 176.

161) "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique*, Sayı 17
(Bahar 1979), s. 88.

162) *Illuminations*, s. 262.

ğımız şeyi tekrarlarız ve hatırlamamamızın sebebi hoş olmamasıdır. Eğer atalarımızı hatırlayabiliyorsak, o zaman bir şok ânında tatsız bellek izini tetikleyebilir, tarihin süremini parçalayabilir ve gelenek güçlerinin şimdiyi dağıtmak üzere toplanabileceği boş alanı yaratabiliriz. Bu şok ânı sosyalist devrimdir.

2

**BİR DEVRİMCİ
ELEŞTİRİYE DOĞRU**

“Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan kâhinler, onu ne homojen ne de boş bir şey olarak görürlerdi. Bunu akılda tutan kişi, hatırlama ânında geçmiş zamanla kurulan ilişkinin de tıpkı böyle bir yaşantı olacağını anlayabilir belki. Yahudilere kehanetin yasaklandığı bilinir. Buna karşılık, Tora ve dualar onlara hatırlamayı öğretir. Kâhinlerden bilgi umanların kapıldığı gelecek büyüğü onlar açısından bozulmuştur. Ama bu, geleceği Yahudiler için homojen ve boş bir zaman haline getirmez. Çünkü onlara göre zamanın her saniyesi, Mesih’in açıp girebileceği dar bir kapıdır.”¹

1) “Theses on the Philosophy of History”, *Illuminations*, s. 266 [Türkçesi için bkz. *Son Bakışta Aşk*, s. 49].

Tarihsel materyalistler açısından bu tezin son önermesi tek kelimeyle yanlıştır. Her ân, Mesih'in girebileceği kapı değildir; sosyalist devrim ancak belli maddi koşullarda gerçekleşir, zamanın aşkın bir mükafatı ya da iradeci tarzda ele geçirilmesiyle değil. Benjamin'in tarihsel muhayyilesinin apokaliptik veçheleri ile Marksizmini tam bir uyuma kavuşturmanın yolu yoktur, ama bunları uzlaştırma ya da iki kutuptan birine indirgeme çabaları kuşkusuz sürecektir.² Fakat aslolan, Benjamin'in çalışmalarındaki materyalist buğdayı idealist samandan ayırmaya çalışacak analitik bir alıştırmaya değil, daha ziyade daha baştan bu tuhaf bileşimi doğuran tarihsel koşulları anlama sorunudur. Benjamin'in kendisi yazılarındaki müphemliklerin Almanya'da bir Bolşevik devriminin gerçekleşmemiş olmasıyla açıklanabileceğini söylediğinde, kendi idealizminin karşısına asli materyalist soruyu çıkarmış oluyordu.³

Kimi zaman 'Marksist estetik' sıfatıyla anılan bütün mirasa aynı soru sorulabilir, zira bugün bir 'devrimci eleştiri' için sorun burjuva akademiye eklemlenme tehlikesi taşıyor

2) Benjamin'in Marksizmi ile Mesihçiliği arasındaki ilişkilere dair en yararlı ilahiyatçı incelemelerden biri Gerhard Kaiser'e aittir: *Benjamin, Adorno, Zwei Studien*, Frankfurt 1974, özellikle s. 63-74. "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler" hakkında son derece ayrıntılı bir analiz sunuyor, keza aynısı Irving Wohlfarth'ın "On the Messianic Structure of Benjamin's Last Reflections"ı için de geçerlidir (*Glyph*, Sayı: 3, 1978, s. 148-212). Scholem'e göre, Benjamin'in diyalektik materyalizmi bir 'dogma'dan ziyade 'bulgulayıcı bir ilke' olduğundan, kategorileri Marksizmle çoğu zaman çok az bağa sahip olan, hattâ belki de hiç olmayan bir metafiziğe kapıları sonuna kadar açmıştır (*Walter Benjamin-Geschichte einer Freundschaft*, Frankfurt, 1975, s. 210). Scholem'in söyledikleri elbette Benjamin'in Marksizmine duyduğu düşmanlık ve Brecht'in dostu üzerindeki etkisinin uğursuz olduğu inancıyla birlikte düşünülmelidir.

3) *Briefe*, ed. Gerschom Scholem ve T.W. Adorno, 2 cilt, Frankfurt am Main, 2, s. 530.

olması değildir; sorun, zaten her zaman daha baştan kismen eklemelenmiş olmasıdır. Perry Anderson 'Batı Marksizmi'nin kendisini besleyen idealist kaynaklara nasıl geri döndüğünü anlatır;⁴ bu geri dönüşün belki de en açık görüldüğü yer Batı Marksizminin egemen kolu olan sanat teorileridir. Fakat başlı başına Batı Marksizmiyle sınırlı bir başarısızlık da değildir bu. Marx'tan Marcuse'ye, Plehanov'dan Della Volpe'ye kadar 'Marksist estetik' çoğunlukla idealizm ile materyalizmin muğlak bir amalgamı olmuştur ve bu 'katışık' niteliğinin sadece Bolşevizm sonrası gelişmelerle sınırlı olmayan tarihsel bir temeli vardır. Batı Marksizminin idealist deformasyonlardan yakasını kurtaramaması her şeyden öte devrimci kitle pratiğinden görece kopuk olmasından kaynaklanmaktadır ve çoğu 'Marksist estetiğin' kaderi bu koşulu özgül bir düzeyde yeniden üretmek olmuştur. Ancak böyle bir materyalist siyaal perspektiften bakarak, 'Marksist estetik' diye görülen şeylerin çoğunun anlamı deşifre edilebilir.

Marx ve Engels'in estetik üzerine ara ara yazdıkları satırlar genellikle aydınlatıcı olmakla birlikte, çoğunlukla antropolojik bir hümanizm, başlangıç niteliğinde bir 'kültür sosyolojisi' ve Hegel'in estetiğinden eleştirmeden alınan bir *Ideologiekritik* biçimi sergiler. Marx'ın 'siyasal estetik' hakkında bir şeyler öğrenebileceğimiz tek metni olan *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* esasen başka konuya ayrılmış bir kitaptır; materyalist bir kültürel pratik teorisinin tohumları kuşkusuz Marx ve Engels'te var olsa da, bunları açıkça

4) *Considerations on Western Marxism*, NLB, 1976.

‘kültür’ hakkında yazdıkları yerlerde bulmak pek mümkün değildir. Kelimenin gerçek anlamıyla ‘Marksist eleştiri’, mekanist belirlenimci yaklaşımıyla Menşevik siyaseti gerçekten indirgemeci bir kültür teorisiyle birleştiren Georgi Plehanov ve Franz Mehring’le başlar. Bu isimlerin edebiyata dair değerlendirmelerindeki kaba tarihselcilik, sosyalist devrimi çıkmaz aya erteleyen evrimcilikleriyle aynıdır. Ama bu tarihselciliğin ‘güzellik’ gibi kavramları açıklaması hiçbir şekilde mümkün olmadığından, özellikle de Plehanov, mesela Kant’ın estetiğinden yararlanmak zorunda kalmıştı. Marx ve Engels söz konusu olduğunda ya büyük oranda teorik olarak açıklanmadan bırakılmış ya da Hegel’in diliyle işlenmiş olan ‘estetik’ meseleler artık burjuva ideolojisinin çok daha bilinçli bir tarzda mal edinilmesini gerektiriyordu. Nitekim ‘Marksist eleştiri’ yüzyıl sonunda egemen olan bu ideolojinin başlıca çeşitlerinden ikisinin (sosyolojideki pozitivism ve yeni Kantçı idealizmin) sallantılı bir ittifakı olarak ortaya çıktı. Gerek Mehring’den gerek Plehanov’dan çok daha iyi bir edebiyat eleştirmeni olan Troçki de aynı ikilikle karşı karşıya kaldı: Tarihsel materyalizm sanatın doğuşunu ve ideolojik içeriğini açıklayabiliyordu, ama biçim sorunları bir ölçüde estetikçilere havale edilmeliydi. Böylece Marksizm ile Biçimcilik arasındaki uçurum açıldı ve sonrasında Stalinizmin ‘Bahtin okulu’nu bastırmasıyla daha da derinleşti. ‘Marksist eleştiri’ kendi projesinin olabilirliğine daha baştan kuşkuyla yaklaştı ve yardım için burjuvaziye döndü.

1926’da Troçki ve Sol Muhalefet Politbüro’dan atıldı. Aynı yıl Stalin ‘tek ülkede sosyalizm’ öğretisini ilk kez açıkça

ortaya atarken, Buharin de *kulak*'lara [hali vakti yerinde köylüler] "Zenginleşin!" tembihinde bulunuyordu. Georg Lukács *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin idealizmini reddedip uysalca Stalinizmin kuyruğuna takıldı. Michael Löwy, Lukács'ın Stalinizmle olan sıkıntılı ittifakının iç mantığını ikna edici şekilde göstermiştir: Kendi kendini mahkûm edişlerinin trajikomik sıklıklarına karşın mesele, Lukács'ın zikzaklarından ziyade Lukács'ın olduğu yerde kalması ve Komintern'in onun etrafında zikzaklar çizmesiydi.⁵ Komintern ne zaman sola direksiyon kırsa Lukács gözden düşüyor (Üçüncü Dönem, Nazi-Sovyet Antlaşması ve yine Soğuk Savaş'ın tepe noktasında), ne zaman uluslararası burjuvaziyle ittifak ya da ateşkes yapsa yeniden kürsüdeki yerini alıyordu. Lukács'ın sonraki kariyeri aslında Stalinizmi burjuva hümanizmiyle uzlaştırmayı amaçlayan, iç tutarlılığa ve sürekliliğe sahip bir girişimdir. Gerçekten de Lukács'ın gözünde Marksizm, burjuva hümanist mirasın muzafferane yadsınmasından, tarihi Sofokles'ten Soljenitsin'e kadar uzanan bir antropolojik özün serpilip gelişmesinden başka nedir ki? Bu tür bir projenin acıklı çelişkiler barındıracak olması malumdur: Göstermelik coşkusunun gerisinde manevi olarak acı çeken Lukács, Stalinizmin bunaltıcı filistenliğine oklarını batırırken, patetik 'sosyalist gerçekçiliği'nden kişisel olarak uzak durmuştu. Yalnız, kendi halinde bir Hegelci olarak gerçek, yabancılaşmış varlığa giren İdea olmuştu: kalpsiz dünyanın kalbi, ruhsuz koşulların ruhu, hattâ temelde, halkın afyonu. Zira daha derin bir düzlemde, Sovyet Marksizmi ile Thomas

5) Bkz. Michael Löwy, *Georg Lukács - From Romanticism to Bolshevism*, Londra, 1979, 5. Bölüm.

Mann arasında bir sentez yaratma arzusunun gerçek bir tarihsel temeli vardı: İki taraf da enternasyonal sosyalizmden hiç hazzetmiyordu. Dolayısıyla estetik alanında Lukács'ın görevi bir yandan burjuva kültürünü Stalinistlere satmak, diğer yandan zaman zaman endişe verici derecede 'pleb' ya da 'modernist' olan Marksist sanata karşı -kısacası, burjuva kültürel biçimlerle bağları koparma çabalarıyla, Sovyetler Birliği'nin kendi egemenliğini faşizmden korumak amacıyla uğrunda epey didindiği sınıf işbirlikçiliğine tehdit oluşturanlara karşı- burjuva sanatını onlar adına korumaktı.

Dolayısıyla yüzyılın en büyük Marksist estetikçisi olduğu genel kabul gören Lukács cevap değildir, bizatihi problemin bir parçasıdır. Lukács bir anlamda Stalinistlerin arasına düşmüş bir iyi devrimci olsa da, gençliğindeki aşırı solculuktan 'ilerici' burjuva değerlerle Stalinist yardakçılığa uzanan gelişiminin iç bütünlüğünü kavramak da önemlidir. Bu sonraki meseleler 1930'larda Bertolt Brecht'le dikkate değer ihtilaflarında ortaya çıkar ve 'gerçekçilik' ile deneycilik arasındaki çatışma etrafında döner. Brecht açısından faşizme karşı mücadelede yakıcı bir zorunluluk olan deneysel biçimler, Lukács'ın gözünde tam da grotesk son noktasını faşizmde bulunan 'akıldışı' mirasın parçasıdır. Bu uzlaşmaz çatışmanın gerisinde 'akılcılık' problemine dair karşıt varsayımların yattığı düşünülecektir. Lukács'ın ampirizm ile idealizmi birleştiren klasik epistemolojik önermesinde, akli olan gerçeği sadık bir şekilde yansıtır. Lukács'ın estetiğinde çarpıcı olan kısım 'olgu'dan 'değer'e pek incelenmemiş bir kayışı istismar etmesidir. Lukács kendisinin kapsamlı, handiyse olağandışı ölçüde tutarlı eserlerinde çoğun-

lukla doğru bir epistemoloji ve ontolojiyle kayda değer bir sanata varılabileceğini varsayıyor görünür, ama elbette ‘teknik’ konusunda uygun şekilde ustalığa erişildiği takdirde (Lukács’ta teknik kimi zaman bisiklet sürme yeteneğini edinmekten çok da ötesi değildir.) Lukács’ın eserlerinde cevaplanmadan bırakılan soru -fiilen şekilde görünmez olacak kadar büyük ve bayağı bir soru- basitçe şudur: Neden gerçek olanın doğru algılanışı ve temsiline estetik tatmin sağlaması gereksin? Burada tasvir ile değerlendirme arasındaki tartışılmayan bağ nedir? Kuşkusuz *bizlerin* bu soruya bir cevap vermesi -belki de nesnenin sabitlenmesinin sağladığı gerilemeli haz, yani ‘hayal gücü’ çizgisinde- mümkündür. Ama Lukács’ın kendisinin bir bütün olarak bu meseleyle yüzleşme ihtiyacı duymamış olması kuşkusuz manidardır, tıpkı Romantik şairlerin dağlarda yaşamının neden insanı ahlâken daha temiz hale getireceğine dair görüşlerini açıklama ihtiyacı duymamaları gibi. Sadece bize ‘gerçek’ olanı veren sanatın üstün sanat olduğu varsayılmaktadır.

Brecht buna bir anlamda katılacaktır, ama onun ‘aklılık’ anlayışının Lukács’inkinden önemli farklılıklar taşıdığı kuşkusuzdur. Brecht sanatın bize ancak sürekli altüst etme ve gizemsizleştirme faaliyetinde bulunarak ‘gerçeği verebileceği’ gibi bir iddiada bulunmaz; daha ziyade, bu onun tam da gerçek olanı sunmasıdır, aşkın gösterilenin tüm haşmetiyle arzı endam edeceği dramatik ânın girizgâhından ibaret değildir. Brecht’in pratiği nesneyi gerçekte olduğu gibi ‘sabitleyebilmemiz’ için ‘yanlış bilinç’ mikrobu defetmek değil; bizi gerçek olanla yeni bir söylemsel ve pratik ilişki yaşamaya ikna etmektir. Dolayısıyla Brecht açısından ‘aklılık’ şüp-

hecilikten, deneyden, reddeden ve altüst etmeden ayrı düşü-
nülemez. Lukács da olduğu gibi nesnenin ideolojik defor-
masyonlarına dalarak hepsini 'gerçeğin' şefkatli kollarına
(zaten bunun sanatsal ya da teorik yeniden üretimine de 'ak-
lilil' denmektedir) sığdırmak değildir. Brecht açısından
mesele pratik ve üretim olduğu kadar, aynı zamanda bir ak-
lilil sorunudur, nihayetinde görünüşte en inandırıcı 'gerçek
temsili'nin bile bağrına sığınmaya karşı kurnazlıkla tetikte
olması gereken bilincin esnetilmesi ve güçlendirilmesidir.

Lukács açısından nesne ile nesnenin düzgün (teorik ya
da estetik) bilgisi arasında içsel bir bağ vardır; 'özler'in
onun sisteminde sahip oldukları gücün sebebi, akli olanın
tüm o ezici Hegelci kuvvetiyle dolu olmalarıdır ve aktif ide-
olojik önyargılarını askıya almayı başaran (çoğunlukla gi-
zemli kalan sebeplerden ötürü) her metne bu güçten bir şey-
ler aktaracaktır. Metnin söylemi dünyanın yanı sıra ortaya
serilir ve şeffaf bir şekilde bize hakikatini sunar; ama sonra,
tıpkı genç Wittgenstein'da olduğu gibi, aynı söylem bunun
kadar gizemli bir şeyi nasıl olup da becerdiğinin gizemleri-
ne vakıf olmamıza müsaade etmez. 'Modernist' eserlere te-
belleş olduğu gibi aynı zamanda eğlendiren tam da bu soru-
dur. Gelgelelim Brecht'teki aklın hinliği nesnenin bir özelli-
ği değil, nesnenin içinde sonsuza dek yapıp yapışökümüne
uğratıldığı, yaratıldığı ve parçalandığı diyalektik düşüncenin
hinliğidir. Demek ki onun sanatının sunduğu estetik haz
'muhayyel' olandan ziyade 'sembolik' olanın hazzıdır, ama
elbette 'muhayyel' olanı kapsar – nasıl kapsamasın ki'?

Şimdi, bu aklilil mefhumlarının ikisi de bir anlamda
Stalinizmle çatışır. Lukács 'eleştirel aklın' gücünü koruma-

ya çabalarken Komintern'in daha 'akıldışı' aşırılıklarına karşı elinden gelen tüm tehlikeli cephe gerisi savaşını yürütmüştü; ama aynı şekilde, burjuva estetiği ve felsefesinden miras aldığı akıl kavramı konusundaki duruşu, kritik noktalarda bizatihi Stalinizmin karşı-devrimci ihanetlerine destek olmuştu. Brecht ise sanatsal faaliyetlerinde eleştirel, somut, agnostik sorgulayıcılığıyla Stalinist ortodoksluğun tüm gücüne ters düşen, ama bağlantılı basiretiyle onun çerçevesi içinde belli bir endişeli yer bulabilen bir aklilik versiyonu üretebilmişti. (Brecht'in McCarthy Komitesi'ndeki konuşmasının metnini okuduğumda, kendisine yöneltilen "Adınız Bertolt Brecht mi?" sorusuna hemen "Hayır" cevabını vermemiş olması beni bazen biraz şaşırtır.) Sadece uyum sağlama değil aslında, seviyesiz bir yardakçılık söz konusudur: Batı solcuları arasında Brecht'i bugün bir devrimci kült isim, Lukács'ıysa sıkıcı bir hümanist olarak görenler için, Lukács'ın Macar işçilerinin ayaklanmasına cesaretle katılımı ile, Brecht'in Demokratik Alman Cumhuriyeti'ndeki 1953 mücadelelerine "hırçın bir blöfçülük ile duygusal bir acındırmacılık karışımı" diye cevap vermesi arasındaki karşıtlığı hatırlamak yararlı olacaktır.⁶

Burada iki aklilik türü arasındaki farkı tanımlamaya çalışırken kavramaya çalıştığımız şey, belki de Marksist çelişki kavramından başka bir şey değildir. Brecht açısından toplumsal gerçeklik bizatihi varlığı bakımından çelişkiliydi; ama burada Lukács'ın yaptığı gibi, 'varlık' kelimesinin yerine 'öz' kelimesini koyduğunuzda dilin ne tuhaf oyunlar oyna-

6) *Aesthetics and Politics*, s. 142.

nayacağını düşünün. Bloch'un 'dışavurumculuk' savunusuna verdiği cevapta, Lukács insan eserinin "altta yatan özün parıldayışının görünmesine imkân tanıyacak kadar şeffaf bir can yüzeyi"ne sahip olduğunu söyler ve birkaç satır sonra da sanatın "hayatın ve toplumun canlı çelişkilerini kavradığı"nı yazar.⁷ Fakat aynı anda hem öz hem de çelişki üzerinden düşünmek çok tuhaftır. Zira 'çelişki'nin bir anlamı tüm 'öz' kavramını fesheder; ancak Hegelci dilin şeyleştirici hileleriyle çelişkiyi birlik olarak kavramlaştırabiliriz. Lukács'ın, tıpkı bizler gibi, ama bazılarımızdan çok daha fazla metafizik bir sorunsalın esiri olarak kaldığını belki de en açık şekilde burada görebiliriz. Kapitalist toplumsal şekillenme bir çelişkiler bütünüdür, bu yüzden her çelişkiyi belirleyen diğerleriyle oluşturduğu birliktir; dolayısıyla çelişkinin hakikati birliktir. Bundan daha aleni bir çelişki düşünmek zordur. Bu noktada, "çelişki kapitalizmin özünde vardır" önermesi ile "kapitalizmin özü çelişkidir" arasındaki ince ayrımı düşünmek, Lukács açısından tarihsel hakikatin anahtarı olan şu felç edici öz/görüngü 'model'inin dışında kendimizi düşünmenin ne kadar zor olduğunu kabul etmek yeterlidir. Zira bu ikili karşıtlığı bir adsılı nitem haline getirerek kuşkusuz aşamayız. Kimi zaman Lukács'ın çelişkiyi eşzamanlı özün artzamanlı olarak harekete geçirilmesi şeklinde tasavvur ederek düşüncemizdeki bu düğümü çözmeye çalıştığı görünür. Fakat Lukács öz/görüngü modelini hepimizin kendimizi kurtarmakta zorlandığımız tarzda kullanıyor olsa da, bu ikiliği Bloch'la olan polemiğinde kullanma tarzının bazen

7) A.g.y., s. 39.

tam bir rezalet olduğunu söylememiz gerekiyor. Lukács açısından sanatçı ilkin gerçekliğin özünü damıtmalı, ardından metninde bu özü tüm ‘dolaysızlığı’yla yeniden yaratarak ‘saklamalıdır’. Kısacası, başarılı metinler ‘hakikati bilirler’, ama bunun işlevlerinden biri bilmiyor gibi davranabilmele-ridir. Etkili metin, havadaki kendiliğinden atlayıp zıplamalarıyla aslında yukarıdan iple bağlı olduğu gerçeğini bizden saklamayı amaçlayan sirk akrobatı gibidir.

Lukács açısından ‘dolaysız’ deneyim kaçınılmaz şekilde “saydamsız, parçalı, kaotik ve anlaşılmamış” tır;⁸ ancak ‘bütünselliğin’ el atmasıyla hayatı muntazaman ve bütünsel olarak görebiliriz. Dolayısıyla salt dolaysız deneyimi yansıtan sanat çarpıtılmaya mahkûmdur. Bloch dışavurumculuğun belli bir kapitalist krizin dolaysızlığını yansıtarak ilerici bir rol oynadığı cevabını vermişti; ama tartışmanın terimlerini değiştirme fırsatını kaçırdığından, burada istemeden de olsa Lukács’ın sorunsalının esiri olarak kalır. Zira söz konusu olan şu ya da bu sanat biçiminin ‘dolaysız’ deneyimi yansıtmakla ‘ilerici’ bir statüye sahip olduğunu iddia edip edememesi değil, daha ziyade en başta ‘dolaysız’ deneyim adı verilen bir şeyin var olduğuna inanan Lukácsçı ampirizme (onun idealizminin mantıksal yarenidir) meydan okuma meselesidir. Dışavurumcu ve gerçeküstücü sanat, şunu belirtmekte yarar var, her yönüyle en az Balzac kadar yapılandırılmış bir şeydir; burada ‘deneyim’ ile ‘gerçek’ arasında değil, ideolojik emeğin iki farklı ürünü arasında değerlendirmeye yapmaktayız (eğer yapmamız gerekiyorsa). Ancak Bloch

8) A.g.y., s. 39.

kendisini ölümcül şekilde ‘yansıtmı’ teorisinin temeline yerleştirdiği için bu husus zarar verici bir şekilde Lukácscı öğretiye teslim edilmektedir. Lukács açısından doğru bilgi bütünün bilgisidir; ideoloji sizi bu içgöründen uzaklaştıran duyumsal ampiriktir, ustalıkla dolayım lanamayacak kadar göze yakındır. Bunun Marx ile Ricardo arasındaki farklılığı yeterince temsil ettiğini söylemek zordur.

Bloch’un bu somut katkısından farklı olarak Brecht’in başarısı tam da ‘gerçekçilik’ tartışmasının terimlerini değiştirmiş olmasıydı. Brecht zaman zaman Lukács’la aynı epistemolojiye hapsolmuş olsa da (örneğin, insan eserlerinin “somut olanı mümkün kıldığını ve ondan soyutlanmayı mümkün kıldığı”nı yazar)⁹ Brecht için gerçekçiliğin, deyim yerindeyse, ancak geriye dönüşlü olabileceği doğrudur. Dolayısıyla bir metnin gerçekçiliğini salt içsel özelliklerini tefiş ederek belirleyemezsiniz. Tersine, bir metnin gerçekçi olup olmadığını ancak sonuçlarını belirledikten sonra belirleyebilirsiniz ve bu sonuçlar belli bir konjonktüre ait olduğundan, bir metin Haziran’da gerçekçi olabilirken, Aralık ayında gerçekçi olmayabilir. Dolayısıyla daha biraz önce Brecht ile Lukács’ın epistemolojileri arasında belli bir paralellik kurmuş olsam da, şu ‘mümkün kılma’ fiilini dikkate almak çok önemlidir. Bir metnin gerçekçiliği pekâlâ ‘potansiyelleştirebilir’, ama asla gerçekçilikle çakışamaz; ‘metin’ ve ‘gerçekçilik’ten bu şekilde bahsetmek, önemli bir anlamda bir kategori yanlısıdır. Metinler gerçekçiliğin etkisini mümkün kılan ya da engelleyen vesilelerden daha ötesi de-

9) A.g.y., s. 82.

gildir. Oyununuzun gerçekçi olup olmadığını öğrenmek istiyorsanız, neden seyircilere sormuyorsunuz? Oyun onların gözünde “toplumun nedensel karmaşıklıklarını keşfetti mi?/beşeri toplumun içinde debelendiği yakıcı güçlükler için en geniş çözüm yollarını sunan sınıfın bakış açısından yazılmış mı?/gelişim ögesini vurguluyor mu?/somut olanı mümkün kılıp ondan soyutlanmayı mümkün hale getiriyor mu?”¹⁰ Eğer cevap hayırsa, yeniden yazılması gereken seyirciler midir yoksa metin midir? Kuşkusuz zor bir soru: Brecht’in tüm dramaturjisi bu sorunun tanımlanması etrafında döner. Brecht’in en önemli başarılarından birisi, Lukács tarafından tercih edilen estetik ve ontolojik tanımları siyasal ve felsefi tanımlarla ikame etmiş olmasıdır. Onun pratiği hakkında kendi özdeyişlerinden biriyle şunu söyleyebiliriz: Gerçekçilik, gerçekçiliğin yaptığı şekildedir.

Diğer meselelerde olduğu gibi bu meselede de Brecht haklı çıkmış görünmektedir. Ama Batı Marksizminin burjuva idealizmine borcu hiçbir zaman salt kayıp değildi ve bugün belli çevrelerde moda olan Lukács’ı, işçi sınıfını Dünya Tini/Evrensel Tin zanneden bir geç dönem Don Kişot’u olarak bir kenara atma tutumunun sorgulamanın vakti geldi geçiyor bile. Lukács’ın gerçekçilik savunuculuğu kısmen gerici bir dürtüye ait olsa da, aynı zamanda kalıcı değere sahip kavramları da billûrlaştırır; nitekim tam da yeni Hegelci kategorileriyle Stalinist kapatmaya kâh karşı çıkan kâh cevaz veren eserlerinin *çelişkili* niteliği, kendisinin gerçekçilik karşıtı muarızları tarafından bastırılır. Onlar için gerçekçi-

10) A.g.y., s. 82. Gramatik tutarlılığı sağlamak bakımından, bu alıntının şeklini geniş zamandan şimdiki zamana değiştirdim.

lik, üretim izleri bastırılmış olan doğallaştırılmış bir temsilin sabitleştirilmesini amaçladığı oranda, bu açıdan içsel olarak gerici'dir. Öznenin akabinde kurnazlıkla yazarlık yanılısamasına izin veren bu ayırıcı (diyakritik) söylemlerin açıklarını diktiği hayali uzamdan daha fazlasını oluşturamaz. İdeolojik olan Althusser'in bilhassa uyardığı bir tarzda doğallaştırmaya indirgenmiştir. Lukács estetiğinin komik şekilde tersine çeviren gerçekçilik artık ontolojik düşmandır; sorunsal olan ilk başta sorunun terimlerini ortadan kaldırmaya girişmiş olan birinin tüm o serkeş gaddarlığıyla kafası üstüne oturtulmuştur. Ve bunun böyle olması pek de şaşırtıcı değildir. Zira bir 'gerçekçilik' olmadan 'modernizm' yoktur; tarihsel olarak konumlanmış halimizle, sapma gösterdiği 'gerçekçi' kanonu otomatikman yaratmadan 'modernist' bir metni tanımlamamız mümkün değildir. Gerçekçilik ve modernizm, tıpkı gösteren ve gösterilen gibi, hayali bir karşıtlığın iki uç terimidir; henüz felsefi çabalarımızla bu metafizik kapatılmışlıktan kurtulup ötesinde bir âleme geçemiyoruz.

Ama yine de bir tarih kokusunun girmesi ve temellerindeki estetik safkanlığı kirletmesi için bu ideolojik muhasarayı biraz yarabiliyoruz. Örneğin, egemen ideolojik deneyimin parçalanma ve nükleerlik olduğu sınai kapitalist birikimin ilk aşamasında edebiyatta gerçekçilik gizli iç bağlantıların ortaya serilmesi bakımından ilerici bir rol oynadı, kısaca söylersek sistem gibi bir şeyin gücünü ve niteliğini ortaya serdi. Dolayısıyla denebilir ki, sistem ideolojik deneyim dâhilinde bir kez ete kemiğe büründüğünde -sınai kapitalizm bir kez tekelci biçimine geçince- sanatta modernizm tam da bunların hepsine direniş olarak ortaya çıktı, parçayı, özel

olanı ve ifade edilemeyen, acılı ve indirgenemeyen ânı karşılaştığı görünüşte 'yekpare' toplumun yegâne zorunlu yadsınması olarak sömürdü. Bunun doğru olup olmadığını bilmiyorum, ama bu tür görüşler geç dönem Frankfurt Okulu'nun çılgın beyanlarından bazılarına damga vuran geç dönem kapitalizminin çelişkilerine dair umutsuz, ayrıcalıklı bir miyopluğa kaymamaya dikkat etmek zorundadır. Oysa bu tür yaklaşımlardan bazıları, gerçekçilik/modernizm tartışmasına estetik kategorileri ontolojileştirirken doğrudan bir Brecht'in küçültücü yargılarına bağlı hale gelen bu rakip dogmatizmlerden daha verimli bir araştırma tarzı sunuyor görünmektedir. Lukács'ın Thomas Mann'ı öne çıkarma konusunda gösterdiği sıkıcı kestirilebilirlik (Lukács için varlığı sanki kimi zaman zorunlu bir özün arasanız bulunmayacak tecessümü olan bir yazar) ancak bir zamanların *Tel Quel* 'materyalistler'inin Mallarmé, Lautréamont ve Joyce'a yaklaşımlarındaki otomatizmle kıyaslanabilir.

Lukács'ın eserlerinin çelişkili niteliğinin gerisinde Stalinizm denen daha temel bir çelişki vardır. Stalinizm sosyalizmin temelini bir yandan oyarken, bir yandan muhafaza eder ve dolayısıyla Stalinist teori Marksizmin köklü bir tahrifatıdır, ama yine de ondan zaman zaman yararlı materyalist kavramları kurtarmak mümkündür. Bu kadarını günümüz Marksizminin en azılı Lukács karşıtı okulu olan Althussercilikten de çıkartabiliriz. Stalinist kapanmanın farklı bir biçimiyle, Louis Althusser ve Pierre Macherey kimi zaman yapısal-işlevcilikten ayırt edilmesi zor olan bir toplumsal formasyon versiyonu benimser ve ardından bu yapılanmanın utancından bir şeyler kurtarmaya çalışırlar. Genç

Althusser için bu Teori'dir; genç Macherey içinse Sanat'tır. Eski Rus formalistlerinin mefhumuna yeni bir yön verilmesiyle, sanat, ideolojik olanı öyle uzaklaştırır ve bozar ki, onu daha açık seçik 'algılamamızı' sağlar.¹¹ Dogmatik evrenselciliğinden sıyrıldığımızda, bunun kuşkusuz anlamlı bir mefhum olduğunu söylemeliyiz; ama sanatın egemen ideolojiyi bozabileceğini öğrenmek de biraz rahatlatıcıdır, zira sanat dışında çok az şey bunu yapıyor görünmektedir. Kitleler kendiliğinden bilim karşıtı olduğundan, başlı başına 'yaşanmışlar'la eş süreli hale gelmiş olan bir ideolojinin ('yayılmacı' Althusserci tanımıyla) mengenesinde çırpınıp durduklarından, bu tür ideolojilerin sınıf mücadelesi gibi geleneksel aygıtlardan biraz daha önce teori ve edebiyat tarafından parçalanması muhtemeldir. Estetik tefekkür geç tekeli kapitalizmin despotik düzeyde kapalı, kendi kendini yeniden üreten 'ölümsüzlüğü' dâhilinde ıssız bir alışkanlığı kırma melcesi görevi görür.

Bunun ışığında değerlendirildiğinde, böyle bir estetik Batı Marksizminin Stalinizmle arasına daha baştan kesin bir çizgi çekmiş olan akımında şaşırtıcı bir yankı bulur: Frankfurt Okulu. Althusserci estetik en karamsar anlarında her yere yayılmış ve ancak sessizlik, yadsıma ve alışkanlığı kırmanın altüst edebiliyor görüldüğü bir hegemonya koyutluyorsa, tastamam aynısı teorik ve pratik açıdan işçi sınıfı hareketinden kopuk oldukları için ya hayal kırıklığına uğramış, ya aşırı sola kaymış ya da burjuvazinin kanatları altına girecek kadar alçalmış olan şu Alman aydınlar grubu için

11) Bkz. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, Londra, 1978.

de geçerlidir. Georg Lukács'ın Hegelci Marksizmin 'olumlu' yanını, Theodor Adorno'nun da 'olumsuz' yanını temsil ettiği söylenebilir; zaten aralarındaki edebi üslûp farkı bunu yeterince açık bir şekilde göstermektedir: Lukács'ın ölçülü, upuzun, devasa beyanları farklı, Adorno'nun yoğun, dolambaçlı muammaları farklıdır. Lukács ideolojik hatayı 'gerçek' olanın gücüyle düzeltmeye çalışırken, Adorno ideolojik hatayı bir başkasının konuşmasının aceleci pozitifliğini yapısökümüne uğratarak kendi diyalektik zarafetinde kaybolma tehdidi barındıracak kadar berbat bir negatiflelik doğuran söylemin gerilla taktikleriyle yenmek ve bozmak için çaba harcar. Adorno mütemadiyen hayal kırıklığına uğrarken, dili geçici bir ajitasyondan çok da ayırt edilemez hale gelir ve en başta onu uyandıran şeye karşı bir direnişin izini sergiler. Derin bir içgörü ile asilzade homurdanışının acayip bir karışımı olan *Minimia Moralia*, bütün o lafazan mevcudiyetine karşın nihayetinde güya Auschwitz'ten doğmuş olan sessizliğe bağlanan bir metin olarak *Negatif Diyalektik*'e gidecek olan güzergâhı ortaya serer.

Dolayısıyla, tarihsel materyalizmi boşladığı için Benjamin'i haşlayan 1930'lardaki Adorno'yu artık belli bir tarihsel ironiyle okuyoruz – o Adorno ki bizim gözümüzde Max Horkheimer'le birlikte dünyaya Volkswagen'in metafiziğın ölümü olduğu şeklindeki keyifsiz haberi veren adam olarak temayüz etmesi kaçınılmazdır. Fakat belki de burada Benjamin'i ilk başta eleştiren adam ile sonrasında Lukács, Brecht ve Sartre'a verip veriştiiren Adorno arasında belli bir bütünlük vardır. Adorno'nun Benjamin'in *Pasajlar*'ına yönelttiği köklü eleştirilerin hemen hepsi bir diyalektik soru-

nuna gelip dayanmaktadır: Benjamin'e yönelttiği ağır eleştiriler, metinlerinin öyle ya da böyle diyalektiğe aykırı olduğunu, hattâ diyalektiğin bir ihlalini düzelteyim derken başka bir ihlale kaydığını savunur. Ya Benjamin teorik şevkiyle tarihsel sadakatini defeder ya da teorik açıdan dolayım-lanmamış bir pozitivizme kayar.

Bu kadarının doğru olduğu açık görünüyor, ama Adorno'nun eleştirisinin iki yönlü niteliği sonradan içine düştüğü zorluklardan bazılarının tuhaf bir habercisi mahiyetindedir. Zira ihtiyar Adorno hem kendiyle özdeş nesnenin 'pozitivist' despotluğunu, hem de onu yutmakla tehdit eden şu bütünselleştirici düşüncenin despotluğunu reddeder. Diyalektik, nesneyi yanılısamalı kendiyle özdeşliğinden kurtarır, ama bu suretle, onu Mutlak İdea'nın dehşetli bir toplama kampında tasfiye etme tehdidinde bulunur. Dolayısıyla ihtiyar Adorno açısından en ufak bir 'pozitiflik' izi tehlike haline gelir, tıpkı gerçek olanın inatçı varlığına direnme emaresinin totaliter bir tehdit oluşturması gibi. Zira söylemin protesto edici bir tarzda da olsa *göndermede bulunması* eleştirdiği şeyle ansızın suç ortağı haline gelmesidir; tanıdık bir dilsel ve psikanalitik paradoksla, olumsuzlaşma kendi kendini olumsuzlar (yadsır), çünkü yok etmeyi arzuladığı nesneyi koyutlamadan edemez. Her türlü sözce tam da bu şekilde olmasından mütevellit ölümcül düzeyde yaralıdır; demek ki, elimizde kalan yadsıma ediminin en saf damgasıdır ve Adorno açısından bunun prototipi de modernist ve postmodernist sanattır.

Bu kötümserliğin Hegelci Marksizmin önermelerinde zımnen var olduğunu görmek kuşkusuz zor değildir. Zira

Hegel'i Marx'ın terimleriyle yeniden yazarsak, proletarya 'yadsıma' rolünü oynayacaktır. Ama asla sizin istediğiniz kadar saf bir yadsıma olmayacaktır: Kendisini sistemin mutlak ötekisi olarak sunmaktan ziyade, özellikle de sınıf mücadelesinin diplerde seyrettiği dönemlerde kendisini bi-zatihi sistemin parçası olarak, sermaye sürecinin bir sonucu olarak gösterecektir. Proletaryanın siyasal gerçekliği felsefi fikrinin boyuna erişemeyecektir; dolayısıyla proletaryayı terk edip fikri başka bir yere, sanata ya da üçüncü dünyadaki köylülüğe, felsefeye ya da öğrenci hareketine kaydırmak her zaman mümkündür. 'Yeni Hegelciler'in teorik başarıları birçok durumda Marksizm içindeki kalıcı abideler olarak yaşayacaktır, ama yine de, Frankfurt Okulu'nun (ve hattâ Lucien Goldmann'ın) genel siyasal kaderinin her zaman zaten belli bir ölçüde kurucu varsayımlarında yer aldığı da doğrudur.

Adorno'nun estetiği bir anlamda Lukács'ın baskıcı derecede 'olumlu' iddialarının tam karşısı olsa da, bir anlamda ikiz suretler oldukları da doğrudur. Adorno'nun kendi niyetleri hilafına mirasçısı olduğu Hegelci gelenek her zaman iki yöne de girebilir: Dolaysız deneyimin 'olumsuzluğu'nun altında yatan olumlu özlerin doğrulanması ya da bu özlerin salt olumsuzlayıcı gücünde ısrar. Adorno ve Lukács bu ölçüde aynı sorunlarla muhatap olurlar ki, Adorno'nun Lukács'ın utanç verici *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*'na yönelik göz kamaştırıcı derecede sağlam eleştirisinden de çıkarabiliriz bunu.¹² "Sanat gerçek dünyanın olumsuz bilgisi-

12) Bkz. *Aesthetics and Politics*, s. 151-176.

dir”: Adorno ve Lukács estetikteki birçok temel meselede taban tabana zıt düşünmelerine karşın, yine de sanatın öz-lerin idrak edilmesini sağladığı varsayımında ortaklaşırlar. Lukács daha baştan ‘bütünselliği’ fetişleştirmiştir; Adorno ise sonunda tikel olanı fetişleştirecektir (hattâ denebilir ki, ‘meta fetişizmi’ni fetişleştirecektir – sanki molozların arasından kurtarmayı başarabildiği görünen yegâne klasik Marksist önerme budur). Adorno için sanat Brecht’in anladığı gibi bir şey (eleştirel, yıkıcı) olsa da, Lukácsçı ortodoksluktan uzak olmayan özcü bir tarzda eleştirir ve yıkar. Adorno açısından sanat gerçeğin olumsuz özü *haline gelir*, bu çelişkileri (Lukács için olduğu gibi) içeriğinde yansıtır biçiminde defetmekten ziyade bu çelişkileri kafasının üstünde taşır.

‘Marksist estetik’ sorunu her şeyden öte Marksist siyaset sorunudur. Lukács’ın tarihsel roman üzerine çalışmasının derinliği ve Adorno’nun modernizme dair içgörülerinin parlaklığı bir bütün olarak Marksist teori adına paha biçilmez kazanımlardır, ama bunları yoksullaştırıcı siyasal ânlarından kopartmak mümkün değildir. Hemen aynısı Sartre için de söylenebilir. Sartre’ın Flaubert üzerine devasa çalışması bir anlamda tarihsel materyalizme ustalıkla bir katkı olsa da, başka bir anlamda siyasal bir ricattır: Emperyalizmin anavatanlarındaki görece siyasal tıkanıklık dönemlerinde, *Edebiyat Nedir?*’in sorduğu yakıcı sorunun (yeterli bir siyasal altyapıdan mahrumken nasıl yazılır?) olumlu bir çözüme kavuşmasının mümkün olmadığını zımnen kabul eder.

Gelgelelim Caudwell’in Donne, Kristeva’nın Mallarmé üzerine yazdıklarının (yıllarca kendini ‘Marksist estetik’

olarak satmış olan, Stalinizm ve idealizmin tuhaf ters akımlarıyla çevrili şu akademizm projesinin) alternatif bir anlatısı vardır. Keza devrim sonrası Rusya'da şöyle şaşırtıcı ânlar vardır: Moskova Devlet Tiyatrosu'nda Meyerhold'u müziği Şostakoviç'e, metni Şklovski, Mayakovski ya da Tretyakov'a ait, film efektleri Eisenstein'a, sahne tasarımları Tatlin'e ait bir oyun üzerinde çalışırken bulabilirsiniz. Ya da Rodçenko, El Lissitski ve diğer inşacıların ânı vardır, yani 'toplumsal ihtiyaca' tasarım katmak amacıyla fabrikalara giden erkek ve kadınlar. Veya bir kez daha Meyerhold'un Bolşevik devriminin üçüncü yıldönümünü kutlamak amacıyla bir oyun çıkarmak için 15 bin kişilik kadrosu, gerçek silahları ve gerçek bir savaş gemisiyle tüm bir şehri işgal ettiği ân. Veya 1920'lerde Berlin'de Alman Sosyal-Demokrat Partisi tiyatrosunda Erwin Piscator'u, çorbasında Brecht'in de tuzunun olduğu, müziği Eisler ya da Weill'e, film efektleri Grosz'a, sahne tasarımları Moholy-Nagy, Otto Dix ya da John Heartfield'e ait olan bir oyunu yönetirken bulabileceğiniz ân. Çok daha farklı bir çizgide, 'Marksist eleştiri' derken esasen edebi metinlerin yorumlanmasını değil, kitlelerin kültürel açıdan kurtuluşunu anlayan hapisteki Antonio Gramsci'yi de atlamamak lazım.

Meyerhold ve Piscator'u düşünmek 'devrimci modernizm' adını verebileceğimiz şeyi ve onun devrimci teori rehberliğinde öznenin ideoloji dâhilindeki konumunu dönüştürme projesini düşünmektir. Weimar'a ve Bolşeviklere geri dönüp baktığımızda gerçekten de hemen arkamızda her zaman olduğu gibi burjuva ideolojisinin belli veçhelerinin kirlettiği bir devrimci kültüre sahip olduğumuz gerçe-

ğini görürüz. Zira ‘gerçekçilik’ adı verilen bir o kadar haya-
li görüşten beslenen bir diğer bezdirici kedi-fare oyununda
bu karmaşık görüngüyü içsel olarak devrimci bir payeyle
fetişleştirme ayartmasından kaçınmak için; bu tür bir mo-
dernizmin fütürizmden gerçeküstücülüğe kadar belli temel
veçhelerine bakmak yeterlidir. ‘Devrimci modernizm’ kâh
pragmatist kâh dogmatik, kâh aşırı solcu kâh faydacı dö-
nüşleriyle devrim öncesi ideolojilerin içinden çalkantılı do-
ğuşunun en az Georg Lukács kadar izlerini taşır ve yukarı-
da gördüğümüz gibi, Bertolt Brecht’in de siyasal açıdan ma-
sum bir yanı yoktur. Ama Brecht’i büyük ölçüde var eden,
siyasal açıdan ne denli müphem olursa olsun, bir sosyalist
kitle hareketinin varlığı olmuştur. Ve akabinde bu Brecht’in
Walter Benjamin gerçeğini mümkün kıldığını da söylemeli-
yiz. Devrimci kültürel pratik, Mayakovski ile Osip Brik ara-
sındaki verimli münasebette olduğu gibi, kısmen devrimci
kültür teorisinin koşullarını döşemiştir; Minerva’nın bay-
kuşu gece uçmuştur.

Avrupa’da avangardın tepe noktasında olduğu dönemde
İngiltere’de neler olup bittiğini araştıranlara, elimizde bir
E.M. Forster olduğu cevabını vermek manidar olabilir.
1936 yazı civarında parlayıp söndüğü gözüken İngiliz ger-
çeküstücülük hareketi, İngiliz kültürünün bu tür akımlara
görece kapalı olduğunun bir göstergesidir. Meyerhold ve
Piscator’un tepe noktasında olduğu dönemde, İngiliz tiyat-
rosuna tüm doğalcıların babası olan George Bernard Shaw
egemendi. Güçlü hegemonyacı bir egemen sınıfın yönetti-
ği, dargörüşlü ve son derece ampirist olan en eski kapitalist
ülke ‘modernist’ kopuşu gerçekleştirmeyi başaramadı, ama

onun avatarlarından bazılarına eğreti ya da geçici bir ev sahipliği yaptı. 1910'da sendikalist grev dalgası limanları ve kömür madenlerini sarstı. 1911'de gerek görülmesi durumunda militan işçilere ateş açma emri alan askerler ülkenin dört bir tarafında mevzilendirildi ve Liverpool'da eğitim almış silahlarıyla gambotlar Mersey nehrine girdi. 1912'de maden işçileri Britanya tarihinin en büyük grevini gerçekleştirdiler ve bir yıl sonra bir madencinin oğlu *Oğullar ve Aşıklar* adıyla madencileri dilsiz, pasif, 'dişi' canlılar olarak gösteren bir roman yayınladı. Elbette, siyasal altüst oluş ile kültürel altüst oluş arasında mekanik bir bağ yoktur; ama Avrupa'da, İngiltere'de somuta bürünemeyen karmaşık karşılıklı ilişkiler sergilemişlerdir. Estetik ideoloji alanında gerçekçilik ve doğalcılığın egemenliği görece sarsılmadan sürmüştür. Elbette bir İngiliz modernizmi vardı, ama büyük oranda yurtdışından alınmaydı. Joyce ve Beckett İrlanda'yı bırakıp Avrupa'ya gitmiş, avangardın beşiği uğruna emperyalist anavatanı es geçmişlerdi. Lawrence da benzer şekilde İngiltere'yi elinin tersiyle itmiş; Pound şöyle bir uğramış; Eliot İngiltere'ye Avrupa aşısı yapmak için gelmişti. Modernist ân gerçekleşmişti, ama tuhaf derecede kısa ömürlü, marjinal ve gerici bir biçimde. Sanatta gerçekçilik ve doğalcılığın güçlü nüfuzu ve buna eşlik eden liberal ya da sosyal-demokrat ideolojiler ampirist bir burjuvazinin kökleşmiş hegemonyası ve bir devrimci mirasın görece yokluğuyla birleşince modernizmin geliştirmeyi ya da aşılarmayı başardığı şey ezici derecede aşırı sağ siyaset oldu. Ama aynı şekilde, bu tür 'aşırılıkçı', alenen gerici biçimlerin egemen kültürün sakın, coşkusuz muhitinde kolay kolay ba-

rınması mümkün olamazdı ve tipik haliyle onunla çatışan kısa süreli, kararsız bir varoluşa sahip oldu. 1930'lara gelindiğinde Auden ve Orwell'la birlikte gerçekçilik yeniden başı çekmeye başladı. İngiltere'nin üretebildiği Marksist eleştiri kaçırılan modernizm ânından sonra, eleştirinin zirvelerini büyük oranda sağ siyasetin ya da liberal merkezin işgal ettiği bu dönemde gerçekleşti. Sağ siyaset ya da liberal merkez söz konusu olduğu oranda, avangarda karşı müphem tutumu İngiltere'deki koşulların derin bir göstergesi olan *Scrutiny* uğrağı vardır. Eliot ve Lawrence'ın sıkı savunuculuğunu yapan, Pound'u kıskanan, Joyce ve Beckett'a kuralcılıkla kapalı olan *Scrutiny*, denebilir ki taşra kafalı, ampirist bir kültürün üretebileceğinin en iyisiydi, hem belli deneylere cesaretle açtı hem de geleneksel 'İngilizliğe' kopmaz şekilde bağlıydı. (FR. Leavis'in çalışmasından hareketle, kendisinin zevk alarak okuduğu İngilizce yazılmamış yegâne romanın *Anna Karenina* olduğu sonucunu çıkarmak zor olmayacaktır.) Dolayısıyla sosyalist gerçekçiliğin dayatılmasına direnecek ya da *Scrutiny*'nin hamlelerine meydan okuyacak bir 'modernist Marksizm' yaratma imkânı daha baştan engellenmişti. 1930'ların Marksist yazarları ve eleştirmenleri tamamen Marksist *İngilizler* idi ve bu isimlerin tarihsel materyalizmi egemen kültürün Romantik, ampirist ve liberal hümanist motifleriyle sıkı sıkıya iç içe geçmişti. Hemen aynısı ertesi yıllarda ortaya çıkan, Britanyalı yegâne önemli sosyalist eleştirmen Raymond Williams için de söylenebilir. Ama Williams'tan bahsetmek, egemen ideolojik motiflerin materyalist mirasını salt kirletici olarak görme ayartmasını hemen bırakmak demektir. Zira Williams'ın

