

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:

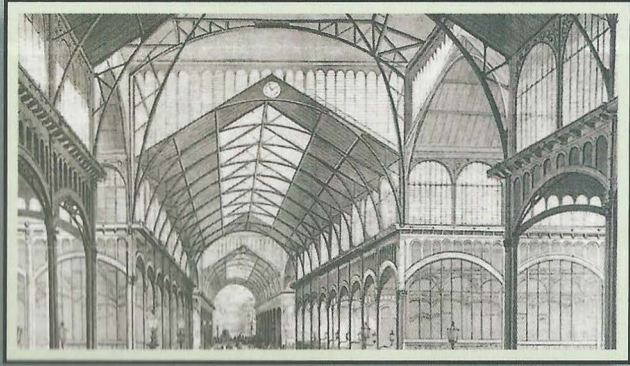
- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

TERRY EAGLETON • WALTER BENJAMIN ya da BİR DEVRİMCİ ELEŞTİRİYE DOĞRU

DÜŞÜNSEL



TERRY EAGLETON



Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

*SEL



WALTER BENJAMIN YA DA BİR DEVRİMCİ ELEŞTİRİYE DOĞRU*

TERRY EAGLETON, 22 Şubat 1943 doğumlu, İrlanda asıllı Britanyalı akademisyen ve yazar. Edebiyat ve kültür kuramı konusundaki eserleri, kendisinden önce gelen filozof, eleştirmen ve teorisyenlerin güçlü yönlerini sentezlediği çalışmaları, Marksist edebiyat kuramına katkıları, modernizm, postmodernizm ve ideoloji üzerine incelemeleriyle bilinen yazar, pek çok konuda geniş bir etki alanına sahiptir. Raymond Williams'ın da öğrencisi olan Eagleton, Manchester Üniversitesi'ndeki görevinin yanı sıra çeşitli dergi ve gazetelerde politika, edebiyat ve felsefe gibi farklı konularda inceleme ve eleştiriler kaleme almayı sürdürmektedir.

Pek çok önemli eseri Türkçeye kazandırılmıştır. *Azizler ve Âlimler* (çev. Osman Akınhay, 2019), *Edebiyat Olayı* (çev. Başak Yüce, 2012) ve *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru* (çev. Ferit Burak Aydar, 2019) adlı eserleri yayınevimiz tarafından yayınlanmıştır.

***SEL YAYINCILIK**

Kuloğlu Mahallesi, Turnacıbaşı Caddesi,
No: 17, Beyoğlu – İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

e-posta: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19/1

Cağaloğlu – İstanbul

e-posta: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 1017**

DÜŞÜNSEL: 44

ISBN 978-605-772-825-8

**WALTER BENJAMİN YA DA
BİR DEVRİMCİ ELEŞTİRİYE DOĞRU
Terry Eagleton**

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

Özgün Adı:

Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism

© Terry Eagleton, 1981

© Verso (The imprint of New Left Books) aracılığıyla Sel Yayıncılık, 2019

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Yayına hazırlayan: Mısra Gökyıldız

Kapak tasarımı: Aslı Sezer

Sayfa tasarımı: İldime Yılmaz

Birinci Baskı: Ocak, 2020

Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 44865

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

Terry Eagleton

Walter Benjamin
ya da
Bir Devrimci Eleştiriye
Doğru

Türkçesi: Ferit Burak Aydar

İÇİNDEKİLER

Not.....	11
Önsöz	13
I. Walter Benjamin.....	17
1. Barok Alegori	19
2. Aura ve Meta	45
3. Tarih, Gelenek ve Devrim.....	65
II. Bir Devrimci Eleştiriye Doğru	107
1. Marksist Eleştiri	109
2. Retoriğin Kısa Tarihi	133
3. Metinsellik Üzerine	149
4. Marksizm ve Yapısöküm.....	169
5. Karnaval ve Komedi: Bakhtin ve Brecht.....	183
6. Tarih Meleği.....	219
Walter Benjamin'e Saygı	227
Dizin.....	229

Toril'e...

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 artırabilir. Ama âdemoğluna bu yükleri sırtından atıp hepsine el koyma takatini vermez.

Walter Benjamin, *Edward Fuchs, Koleksiyoncu ve Tarihçi*

Not

Elinizdeki kitabın bazı kısımlarının farklı versiyonları daha önce *New Left Review*, *Social Text*, *Contemporary Literature* ve *Literature, Society and the Sociology of Literature* (University of Essex) içerisinde yayınlandı. Bu yayınların editörlerine metinleri yeniden kullanmama izin verdikleri için müteşekkirim.

Walter Benjamin'in bu metinde alıntılanan kitaplarının kısaltmaları şöyledir:

- O *The Origin of German Tragic Drama*, çev. John Osborne, NLB 1977.
- OWS *One-Way Street and Other Writings*, çev. Edmund Jephcott ve Kingsley Shorter, Susan Sontag'ın önsözüyle, NLB 1979 [Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, İstanbul: Yapı Kredi, 1999].
- UB *Understanding Brecht*, çev. Anna Bostock, Stanley Mitchell'in önsözüyle, NLB 1973 [Türkçesi: *Brecht'i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan ve Güven Işısağ, İstanbul: Metis, 1984].
- CB *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, çev. Hary Zohn, NLB 1973.
- I *Illuminations*, çev. Harry Zohn, ed. ve giriş Hannah Arendt, Londra 1973 [Türkçesi: *Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner, İstanbul: Belge, 2016].
- GS *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhauser, 4 cilt, Frankfurt am Main 1972.
- B *Briefe*, ed. Gershm Scholem ve T. W. Adorno, 2 cilt, Frankfurt am Main 1966.

Önsöz

Bir öğle sonrası, Walter Benjamin Saint Germain des Prés'teki Café des Deux Magots'ta otururken birdenbire hayatını şekle dökme fikrinin tüm benliğini sardığını ve dahası aynı anda, bunu nasıl yapması gerektiğini de bildiğini hisseder. O resmi çizer çizmesine, ama kendisi açısından son derece alışıldık olan talihsizlik yine peşini bırakmaz ve bir iki yıl sonra bu resmi kaybeder. Elbette bu bir labirenttir.

Bu kitap o şekli 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 "açmıyor" görüldüğüm yerlerde bile aslında onun metinlerini özetlediğim ya da bir suretini çıkardığım söylenemez. Ben daha ziyade bunları kendi amaçlarım adına hırpalıyor ve Benjamin yaşasaydı kendisinin de karşı çıkmayacağı şekillerde tarihin süreminden kopartıp alıyorum. Benjamin'in söylemi ile kendi söylemim arasındaki ilişki bir yansıma ya da yeniden üretim ilişkisi değil; daha ziyade, bu iki dili üst üste bindirerek kesinlikle ikimize de ait olmayan üçüncü bir dil üretmektir. Her halükârda, Benjamin'in yeterli bir "eleştirel izah"ı neye benzerdi, bilmek zor; zira kendisi akademik üretim tarzına düşmandı ve metinlerindeki karmaşık stratejiler bu tür bir indirgemeciliğe direnecektir. Benjamin'in geleneksel kitap üretimine duyduğu alaycı nefret, kendi siyaset anlayışıyla yakından ilişkilidir ve nitekim ben de burada akademik olmaktan ziyade siyasi 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" teşkil etmez: Daha özele inersek, ikinci kısmının mantığı metinde verili olduğu kadar okurun kendisi tarafından da inşa edilmelidir.

Dolayısıyla elinizdeki kitap bu açılardan *Eleştiri ve İdeoloji* (NLB, 1976) kitabıma kıyasla bir ilerlemeyi ifade eder; zira *Eleştiri ve İdeoloji* siyasi tınısı bakımından daha üstü kapalıyken, biçimi ve üslubu bakımından geleneksel anlamda daha akademikti. Fakat bahsettiğim ilerleme sadece bana mal edilemez. “Marksist eleştiri”nin Britanya’da henüz kök salmadığı bir dönemde yazılmış olan ilk kitapta önem arz eden bu eleştirinin tarihöncesini 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 izleklerin 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 sormuştu. Dolayısıyla bu yön değişikliği, *Eleştiri ve İdeoloji*’yi yazdığımdan bu yana kendi kişisel ve siyasal yaşamımdaki bazı köklü değişimlere de, öyle ya da böyle, bağlıdır.

Benjamin hakkında bir kitabın gerekli görünmesinin başka nedenleri de var. Benjamin bir burjuva aydını olarak yetişmiş olmasına karşın kendisini devrimci dönüşüm görevlerine adanmıştı; dolayısıyla bugünkü akademide Marksist aydınların bireysel sınıf menşei ne olursa olsun, onun yaşamı ve eserleri bizimle meydan okur bir tarzda konuşur. Her materyalist entelektüel emeğin kendi siyasi sicilini bizzat masaya yatırması gereken bir tarihsel altüst oluş döneminde özellikle doğrudur bu. Dahası, ben Benjamin’in eserlerinin postyapısalcılığın birçok motifini önceden sunduğu 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 İngilizcedeki ilk inceleme kitabına imza atmış olmamın nedeni aynı zamanda muhalefet el atmadan önce Benjamin'le yüzleşmekti. Bütün işaretler Benjamin'in Marksizmi ni olumsal bir kabahat 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 86 yaşında saygın bir fahri profesör olabilirdi" diyor.¹ Benjamin bu olasılığa nasıl neşeyle yaklaşırdı, tahmin etmek zor değil. George Steiner ise, "Walter Benjamin yaşasaydı, kuşkusuz her türlü 'Yeni Sol'a şüpheyile 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 nedeni, bize karanlık zamanlarda tarihi yarıp geçecek olanların en alttakiler ve göze çarpmayanlar olduğunu öğreten Walter Benjamin'e saygı ve bağlılığımı sunmaktır.

Bu kitabın elyazmasını okuyup değerli görüşlerini sunan Francis Mulhern, Bernard Sharratt ve Paul Tickell'a minnettarım. Keza bu konuları konuşup tartıştığım Oregon, British Columbia ve Deakin (Avustralya) üniversiteleri akademisyenlerine ve öğrencilerine ve de 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 kâğıda çektiği, uzun süren inziva dönemlerine sabırla ve gülüyle katlandığı ve aklıma mukayyet olduğu için ne kadar teşekkür etsem az.

T.E.

Wadham College
Oxford

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.

I.

Walter Benjamin

Barok Alegori

Walter Benjamin göz atmamız için
 Fragmanlardan başka bir şey bırakmayı kendine zûl 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 tefekkür arasında sıkışıp kalmış olan bizlerle kim daha inandırıcı şekilde iletişim kurabilir ki? Kaderi baştan çizili, dokunaklı Benjamin fiğüründe, olumsal olanda ısrarcı bir haz ve hayal bile edilmemiş bir kurtuluş şeklindeki çelişkili arzumuzdan bir şeylerin bize geri yansıtıldığını görürüz. *Alman Trauerspiel'inin Kökeni* 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 ayağı-

na dolanan yirminci yüzyıl İngiliz eleştirisi, çalkantılı selefinde kendine ait diye adlandırılabileceği 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 için "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: "Pope'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 yazılı metindeki bu izi ölümcül şekilde silmiş olmasıdır. Milton'ın dilinin "özel olarak yerine getireceği bir anlatımcı görevi yoktur, aksine o ezbere, kendi momentiiyle, 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, bilgiçe 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 "deyimlerle dolup taşan bir konuşma"ya incelik kök salmış olmasıdır. Benzer şekilde "beyin korteksine, sinir sistemine ve sindirim borularına"⁵ 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 koyar.

1 Londra 1949, s. 11 ve 13.

2 *Revaluation*, s. 31.

3 A.g.e., s. 49.

4 A.g.e., 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.

Aslında ikisinin de Milton'da yozlaştırıcı bulduğu husus, göstergesi gerçek anlamıyla temsili rolünden uzaklaştıran ve Leavis'in tabiriyle, "sözcükler *aracılığıyla* hissedebilme 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 merkezinde yer alır. Simgeler ve resimyazılar konusunda takıntılı olan on yedinci yüzyıl alegorisi son derece görsel bir biçimdir, 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 şeylerin" taşıyıcısı haline gelmesi değildir; daha ziyade, "tek bir hamleyle alegorinin derin vizyonu[nun] şeyleri ve çalışmalarını heyecan verici yazılara dönüştürmesi"dir.⁸ Alegorik gösteren "sadece bilinecek olanın bir göstergesi değil, bizatihi bilinmeye değer bir nesnedir":⁹ düzanlamsal gücü karmaşık maddi niteliğinden koparılamaz. *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 iriliğiyle bastırılır. Aksine 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 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

7 *Revaluation*, s. 50.

8 O, s. 176.

9 O, s. 184.

10 O, s. 201.

11 O, s. 201.

12 O, s. 202.

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 türsel haklarını ortaya koymaya çalışan dil, yine de haşince anlama tabi kılınır; Kristeva’nın kastettiği şu sayıklama (anlam eşiğinin altında gevşek bağlarla birleştirilmiş itkileri dillendirme) anlamında “semiyotik”, “sembolik” olanın kısıtlamalarıyla karşılaşır, ama onunla ilişkisinde heterojen kalma-yı 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 anlamlandırma alanına şiddetle tabi kaldığını görürüz.

Dolayısıyla Benjamin’in *Trauerspiel*’de keşfettiği husus, maddilik ile anlam arasındaki 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 çıkarmak 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 açısından “Milton’ın ezgisi” anlam pınarlarıyla biçimsiz bir çelişki içinde olan bir dış süsten başka bir şey değildir. İki eleştirmenin ise bunu rezalet diye görmesi hiç de şaşırtıcı değildir, 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 an için varlık ve anlam-lama 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 girişimiye, onun tüm kitabı da ale-

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

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

goriyi tarihin “muazzam tenezzül”ünden kurtarma girişiminden başka nedir ki? Konuşma sesinin ideolojisinin elyazısını bütünüyle alçaltması kadar sembolizm de alegoriyi lekelemiştir; Benjamin’in kendisi tam olarak geliştirmese de, bu bağı yine de 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, gerekçesiz/güdülenmemiş anlam burçlarına çeken yazı ediminin kendisidir. Barok alegoride teatral nesne ile anlam, gösteren ile gösterilen arasına pürüzlü bir ayrım çizgisi çekilir; Benjamin’e göre bu çizgi, bilinç ile fiziki doğanın nihai ayrılığı olan ölümün karanlık gölgesinin izini ikisi arasında sürer. Ama eğer ölüm bu anlamda gösterenin 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 için ise 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

¹⁵ Bkz. UB, s. 121.

¹⁶ O, s. 166.

şekilde katısına dikkatli Alman Romantik eleştirisini şekillendiren "organik" fetişizminin ne olduğunu bile bilmez. Barokta "sahte batımsellik görüntüsü yok edilir",¹⁷ ama onun yerini parça fetişizmi alır. Eski güzel şeylerin esiri olan Eliot ve Leavis zekânın duyuların ucunda olduğu ve sömürülen 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 ile Leavis'in eleştirisi böylesine derin bir "ses merkezli" önyargı sergiler: Jacques Derrida'nın "ses ile varlığın, ses ile varlığın anlamının, ses ile anlamın idealliğinin mutlak yakınlığı" dediği 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 bedeninin inceltilmiş aracı haline gelmelidir ki, bunun en sembolik ifadesi de "kendiliğinden" konuşma sesidir. "Şey" kelimenin içinde olgunlaşmış, dolayimsız 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 söylediği bölgeye alt-algisal düzeyde ulaşmayı başaramayacaktır.

Benjamin ise sesin yazılı metinden daha kendiliğinden ya da önemsiz olduğu yanılmasına kapılmaz. Johann Wilhelm Ritter'in tefekküründen alıntı yaparak dile getirdiği gibi, "kelime ile elyazısı/ yazılı metin arasındaki o içsel bağ – konuşurken 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

17 O, s. 176.

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.

konusur, 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 kahramanca mimarlığını yaptığı devrimci miras olmasaydı bu haliyle tarihsel açıdan asla mümkün olmayacaktı. Kısmen saldırıldığı Milton ideolojik düşmanın inşası olarak kaldığından, kısmen de biçimciliği nedeniyle Milton’ın eserinin “içeriği”ne kör kalması kaçınılmaz olduğundan, Leavis bu grotesk ironiyi algılayamaz. Bu açıdan, Leavis ve Eliot arasında bir fark yoktur: Leavis, Milton’ın metinlerinin ilahiyat ve siyasetle alakalı özüne büyük oranda ilgisiz kalırken, Eliot –bu özü onu ilgilendirdiği oranda– “iğrenç” bulur. “Fikirilere” karşı bu direniş iki eleştirmenin de kariyerleri boyunca farklı şekillerde savunuculuğunu yaptıkları ampirizmin ve akıldışılığın mantıksal sonucudur; çok az eleştirmen aşılması güç bir bil-

20 O, s. 213-14. Marx ve Engels’le krş.: “Tin’ daha baştan burada titreşim halindeki hava katmanları, ses, kısacası 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 yarasına basmış kadar nefretle” reddeder (B’ye Önsöz, I, s. 16). Scholem başka bir yerde Benjamin’in sanki yazıyormuş gibi konuştuğunu söyler.

21 O, s. 215.

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

geliğe 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 "sınırlamaya" çalışır: Bir Donne şiirinde ya da Webster tragedyasının sözlü biçiminde tezahür eden anlam ile varlığın arzulan 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 nedeni 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 kuskamak için yapar. Gerek Eliot'ın gerek Leavis'in bu on yedinci yüzyıl *Weltanschauungen*'inde [dünya görüşü] çağdaş deneyimler için ilintili paradigmalar buldukları doğrudur, ama onların esas ilgi alanında bunlar yoktur. Eliot *Çorak Ülke*'de bu tür paradigmalar-dan yararlanıyor olabilir, ama onun eleştirisi bir şairin gerçekten "söylemesi" gerekenlere olan neredeyse komik ilgisizliği nedeniyle kayda değerdir. Bu tür bir biçimcilik, Raymond Williams'ın akıllıca belirttiği gibi, zorunlu bir gayrisiyasallaştırmanın 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 yaşam 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 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 olasılık vardır: Belli zorluklar, belli naiflikler, belli tarzlar içeren bir tür bağıllık ve karmaşıklıkları krizin açıktan parçası olmadan krizle yaşamının 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 zaferiye biçim ile motifi incelikte iç içe geçirmesinde saklıdır. Mıymıntı bir melankoli ve su katılmadık bir entrikayla yüklü olan *Trauerspiel*’in bezgin, seküler dünyasında anlamın nesnelerden sızması, gösterenlerin gösterilenlerden koparılması, zaten taşlaşmış iptidai manzaranın özellikleri “düzeltici” resimyazı yoluyla bir tür ikincil söyleşme sürecinden geçtiğinden hem bir *énoncé* [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 nesnellğe erişir.²⁴ Gösterilenler adaktarımsal olarak gösterenlerinin yerini alır, 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 yaşamımızın ayrıcalıklı bir tarzı, anlamın anbean beceriksiz ve yorumlanması, ayrışık, birbiriyle bağlantısız anlara zorla bir süreklilik verme girişimidir.”²⁵

23 *Politics and Letters*, NLB 1979, s. 335-6.

24 O, s. 133.

25 *Marxism and Form*, Princeton, 1971, s. 72. [Fredric Jameson, *Marksizm ve Biçim*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2006, s. 77.]

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 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 hermeneutüğün nesnelerinden ziyade bizatihi hermeneutik pratiğe aittir; *Trauerspiel*'in zamanı *realia*'sı kadar boştur: Benjamin'in sonradan hiçbir zaman gelmeyen *Jetztzeit*'a (bütünleştirici, başkalaştırıcı an) 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 durduğu apokaliptik noktaya– benzeyen bir an olsa da, ancak karikatür bir benzerlik söz konusudur: “Geceyarısının dar çerçevesi, aynı hayaletvâri imgenin sürekli nevzuhur ettiği zamanda bir yarıktır.”²⁶

Benjamin'in *Trauerspiel* değerlendirmesi, Leavis ve Eliot'tan farklı olarak, *Yitik Cennet*'e biçimciliğin ötesinde bir yaklaşım önerilebilir. Zira Milton'ın metni de Benjamin'in incelediği metinlerden uzak olmakla birlikte, *physis* ile anlam arasındaki iptidai bir felaketin, Tanrı'nın -acilen deşifre edilmeye muhtaç olan- belli göstergeler ve parçalardan açıkça el çekmesiyle indirgenmiş bir tarihin konusunun imza attığı düzensiz bir çizginin dramasıdır. Bu el çekme

²⁶ O, s. 135.

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 anda* 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 zekadır. Milton’ın Tanrısı da “maddi” edimleri tinin dolaysızlığına sahip olan bir o kadar zahmetsiz, saf semboliklidir; 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.

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 Waldockçu hususlarla²⁷ fazla ilgilenmesi, şiiri tutarsızlık örneklerinden ötürü yerden yere vurması manidardır. Konuşmanın yilankavi bükülme-lerindeki hislerin anatomisinin izini sürmekle ilgilenen sesmerkezci bir eleştirinin beraberinde naif bir temsiliyetçilik getirmesi tesa-düf 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” dolaylımsızlık 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

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 Machereycilikle gösterir.

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 mecazın 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 yanıtı, 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 hammaddelelerin 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 yazmadığı, en temel hammaddeleleri ve yapıtaşları ile olduğu gibi, bu tür algısal ya da jestvâri gösterenlerle iş gördüğü, bunları yan yana getirip nazım paragrafının duyumsal sürekliliğinde yeniden birleştirdiği iddia edilebilir.”²⁹ “Yapay epik” için doğru olan *Trauerspiel* için de doğrudur. *Trauerspiel*'de de kurucu parçaların görelî

28 O, s. 179.

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

sabitliği –bir öznesiz yazı deposuna mensup olmalarından mütevellit, Benjamin’in dikkat çektiği gibi, “her türlü ‘sembolik’ ifade özgürlüğünden mahrumdur”³⁰ fenomenolojik paranteze almaya 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, ayrık/kesintili ve abidevidir, dakik öznenin tonlarından etkilenmez ve her türlü katı anlam planını misliyle aşar.

Dönemin edebiyatında sık görülen bir şey değildir bu. Derida’dan bu yana Batı’nın “canlı konuşma”yı yazıya tercih eden peşin hükümcülüğünü; merkezinde dilsel mevcudiyetinin tamlığı 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 kurucu 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. Yazının maddiliğinden ötürü tıkanan bir geçittir bu ve dolayısıyla yazı (bu gelenek için) anlamın kendiliğinden pınarlarına dışsal kalmak zorundadır.

O halde, on sekizinci yüzyıl romanı diye bildiğimiz ağır yazı külliyyatının 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

30 O, s. 166.

31 O, s. 208.

sahici deneyimindeki kökleriyle değer kazanan ve öznelere ilahi Öznesinin tam mevcudiyetiyle parıldayan kelimeler. Tanrı'nın canlı Kelamı, Babamızın saf anlatımcılığı, konuşan ve dinleyen insanların Teslis demek olan o aşkın öznelarasılığın sonu gelmez tekrarıyla kendileri ve başkaları için saf öznelere olarak oluşturuldukları şu kutsal uzamı yaratır. Elbette püriten geleneği için *yazılı metin* ayrıcalıklı bir statüye sahiptir. 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 olur. Kelam onun bütün kelimelerinin içinde birliklerinin ilkesi olarak tümüyle mevcuttur; ama tarihin anlaşılabilirliği/matlılığı 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 anlamlandırmaların öncelikle ayrıcalıklı kutsal kitap göstergelerine atfedilmesi, ardından bütünlüklü bir Hakikati ortaya sermek üzere anlamsal çok değerliliklerinden kurtarılması gerekir.

Dolayısıyla Defoe'nun “püriten” kurmacasında bizi 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 çıkarır. Fakat bu bizi ânında püriten ideolojinin merkezinde yer alan bir çelişkiye iter. Zira Defoe'nun gayrimaddileşmiş yazılarının “masumiyeti” ayrıcalıklı bir otobiyografik öznenin, maddi tecessümlerini radikal derecede önceleyen bir yalnız Descartesçi benin varlığını işaret ediyor 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 halinde-
dir; çalkantılı deneyimlerinin *geriye dönüşlü* izahında kendisine güvenli bir liman bulmuş olsa da, kendi anlatısı dahilinde birden çok kez göstergeleri 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’nun “sıfır derece” yazısı bu öznenin anlatımsallığı 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 anda 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” ile “deneyim”in mutlak anlamda eşzamanlı olduğu, kendiliğinden birlikte verildiği, yazma ediminin bizatihi deneyim noktası ve yaratılışıyla yüzde yüz eşanlı olabileceği bir edebi biçim. Richardson açısından *yazılamayacak* hiçbir şey yoktur; ama Derrida’nın eserlerinin ilgilendiği öznenin yapısöküme uğrayarak *écriture* oyununa dönüşmesinin tam zıddıdır bu. Richardson’da gördüğümüz şey, elyazısının neşet eden/kökenleyici öznde toplan dağılmasından 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'un 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 kesilirse, 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 Fielding ki, kendi kurmaca eserlerinde okuru "gizli" ve "fenomenal" düzeyler arasına yerleştirir, çelişkilerin çözümünün, kurmaca söyleminin biçimleri tarafından *keyfi olarak* kotarılabileceği 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 olanakların 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 gelmiş geçmiş en büyük "anti-romanı"nı üretmiş olması, söylenenler

ışığında tesadüf olarak görülmesi 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 Descartesçı mucize sonucu anlamın taşıyıcısı haline gelebilir? Bir "kitap"tan "metne" 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 otobiyografi yoluyla kendini sağaltma projesi aynı zamanda okurun sürekli olarak yeniden bütünselleştirilmiş malzemelere sahip olması haline gelecektir. Ama bu elbette muazzam bir ironinin işaretidir, zira bu potansiyel açıdan sınırsız anlamlandırma bolluğu aslında kurmacayı sonu gelmez bir yapısöküme uğratar, kurmacayı sıkıştırır ve okuru radikal derecede merkezsizleştirir. "Temsil"in mantığını takip etmek, "ideal" gösteren ile gösterilen "malzeme" arasındaki sorunlu bağa karşı olası her anlam zerresini endişeyle açmıyarak ve tasavvur edilebilecek her türlü yanlış okumayı engelleyerek önlem almak, temsilî söyleme, altında 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 adımla 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 anlamlamalar girdabında dağılması gibi. Tristram'ın konuşmada kendisini merkeze alma çabalarını yapı-

söküme 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 Pamela’da olduğu gibi kendisini hedef almasının, yazan öznenin söyleminin öznenin yapılaşma sürecinin kayıp, gizli mekanizmalarını kendi içine kaydedebilmesinin bir yolu yoktur. Her türlü anlamın yaratılış ânını umutsuzca arayış (Tristram’ın psişik yaralarının iç yapısını yalıtma girişimleri, Toby amcanın kendi iktidarsızlık ânını fiziki olarak yeniden inşası) aslında bir gösterenden diğerine hızla yuvarlanmadan, dil dahilinde 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 dağılıp giderler. Bu mekanizmaların namevcut olması zorunludur, zira *bizatihi yazı* bunların bastırılışının göstergesidir: Yeniden yapılaşmaya direnen bir iptidai cinsel kötürümleştirmenin yol açtığı yerinden edilmiş cinsel güç ve *ersatz* erkeklik. Nasılki göz, görme alanı içinde kendisini yeniden üretemezse, Tristram’ın sembolik düzene (dile) giriş ânı da bu düzen *dahilinde* yeniden üretilmez; ancak sembol *biçiminde*, onu sonsuz farklılık ve madumiyet oyunuyla anıştırmada bulunulabilir. *Tristram Shandy*’nin hadım edilmiş anlatısı, hadım edilmiş yazarının göstergesidir, ama –bu onun iktidarsızlığı *olduğu* için– bu eksiğin “gerçek” nedenleri hakkında ona bir şey anlatamaz. Dolayısıyla romanın söylemi kendisini iptidai bir madumiyetin (bir bedensel sakatlık) uzamına yerleştirir ki, bu da *bizatihi edebi söylemin doğasından* daha azı değildir ve dolayısıyla bastırılmış kökenlerine asla saldıramaz.

Dolayısıyla Sterne açısından *bizatihi* göstergenin sorunlu yapısı (gösterge nasıl aynı anda hem anlam hem maddilik 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 hali hazırda kaba hatlarıyla ortaya konduğunu görürüz; bu problemler Swift ideolojik açıdan tiksinti duysa da yükseliş çağına 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; Houyhnhnm’ler ise Yahoo’ları hor görür ve Güiver’i onlardan biri sayar; Houyhnhnm’ler ve Güiver’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 büyük ustalıklı yağdırdığı bu çelişkileri okurun “bütünselleştirmesinin” hiçbir yolu yoktur; okur bunların diyalektik etkileşimine yakalanıp kalmıştır, okurun kendisi deli Güiver kadar kendisine eksantrik görünür ve kendisi bir yazarın güven verici sesinde cisimleşen sığınağa atamaz. Okuru yapısöküme 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 ilişkilendirilen bir söylem Brecht ismine bağlanmaktadır.

Benjamin'in dilin anlam tarafından hüznü dolu kirlenmesinden, mantıksallığa bağlanmasından bahsederken, cennetten düşüş öncesi saf kelimeye nostalji duyduğuna şüphe yoktur.³² Ama bununla Eliot'ın "duyarlılığın 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 sisteminden ayırır ve kendi tıkayıcı maddi tarzına döner. Benjamin için ise Cennetsi kelimeler aynı şekilde bedensel, anlatımcı ve mimetiktir, ama kendine ait bir maddiliği sergilemekten de asla bıkmaz. "Dil şeylerin dilsel varlığını 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 baroktaki "düşüş sonrası" dildir. 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 uğruna 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 "başlı başına" dilin doğası hakkında bir şeyi ortaya serer ya da ağır çekimde sahneler. Bu tür oyunların maddeyle yüklü harfleri kelimenin Cennetsi maddiliğini tüyler ürpertici bir karikatür noktasına kadar götürür ve Leavis'in Donne ile Milton arasındaki ilişkilere dair görüşüyle aralarında 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,

32 Bkz. "On Language as Such and on the Language of Man", OWS, s. 17-23.

33 OWS, s. 109.

reddettiği birliği koyutlamadan düşünmeye çalışmak. Ama alegori “anlamın eksantrik kucaklayışıyla nesneleri köleleştiriyor” olsa da,³⁴ bu anlam indirgenemez şekilde çokludur. Alegorik düşüncede gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkilerin keyfiliği “yeni ince-likler konusunda Mısırlıları bile geride bırakacak şekilde, temsili nesnelerin en uzak özelliklerini bile semboller olarak sömürmeyi” teşvik eder. “Buna ilaveten, eskilerden kalma anlamların dogmatik gücü vardır, böylece bir nesne hem erdemi hem de ahlaksızlığı ve dolayısıyla az çok her şeyi anlatabilir.”³⁵ Gösterenlerin hayret verici bir tedavülüyle, “her insan, her nesne, her ilişki kesinlikle her şey anlamına gelebilir.”³⁶ Melankolinin mihlayıcı bakışı altında nesneden uzaklaşan içkin anlam onu salt bir gösteren, tekanlamlı anlamın mengenesinden kurtarılmış ve koşulsuz olarak alegorinin eline terk edilmiş bir run ya da fragman olarak bırakır. Bir anlamda mumyalanmış olsa da, aynı zamanda özgürleştirilerek çok anlamlı hale de getirilmiştir: Benjamin açısından alegorinin derin diyalektik anlamı burada saklıdır. Alegorik söylemde ölü kafasının çifte niteliği vardır: “Tam bir ifadesizlik (göz çukurlarının karalığı) en dizginlenemeyen ifadeyle (sırıtan sıra sıra dişler) birleşmiştir.”³⁷ Tarihin çürümüş manzarası tane kavuşturularak değil, deyim yerindeyse ikinci güç seviyesine yükseltilerek kurtarılır: Formel bir repertuara dönüştürülür, belli muammalı simgeler haline getirilir ve bu sayede bilgi ve sahiplik vaadi sunar.

Dolayısıyla tarih, Benjamin’de her zaman olduğu gibi, kötü tarafından ilerler. Eğer şeyleştiririnin ötesinde bir yol varsa, o yol şeyleştiririnin etrafından değil içinden geçer; görünüşte ölü nesneler *Trauerspiel*’in mezarsı azametiyle insanlar karşısında müstebit bir güce erişseler bile, melankolinin inatla kendi kendini sö-nümlemesini 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 di-

34 O, s. 202.

35 O, s. 174.

36 O, s. 175.

37 OWS, s. 70.

yalektik nitelik taşır. Barok eskatolojiyi reddeder: Dünyevi şeyleri güldü 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 o kadar zorlaşır. Cennet böylece salt bir gönderene, boş bir uzama indirgenir, ama bu boşluk bir gün tüm dünyayı feci bir şiddetle yutacaktır.³⁸ Bu apokaliptiklik bizim için 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 önkabuldür: "Hakikati yanlışın içinden çekip çıkarmak materyalist yöntemin kalkış noktası değil, hedefidir. Başka bir deyişle, kalkış noktası hatayla, *doxa* ile yüklü nesnedir."³⁹ Araştırmanın gittikçe ayırım 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 pozitivist eğiliminden, tasvirinin yoğunluğu içinde nesnenin tam içinden geçiyor görünen ve onun bir tür hayatlaştırmış teorisi olarak diğer taraftan çıkan "salt olguların gözü-nü dört açarak sunumu"ndan⁴⁰ ayırmak her zaman kolay değildir. Benjamin, Goethe'den şöyle bir alıntı yapar: "Nesneyle çok yakın bir ilişki kurup, gerçek teori haline gelecek kadar incelikli 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 hesaba katmaktır.

38 Bkz. "Theologico-Political Fragment", OWS, s. 155-6.

39 CB, s. 103.

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

41 "A Small History of Photography", OWS, s. 252.

42 B, 2, s. 530.

Nitekim Benjamin kendi yazı kariyerine bu tür şeyleri üretken bir şekilde kullanıma dönüştürerek başlamıştır.

Benjamin'in alegorik nesneyle ilgili iddiası (boş ataletin tepesi 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 mit ilişkilerini parçalar ve simgenin yeni mütekabiliyetler 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 mütekabiliyetin sonu gelmez bilgiçlikleriyle ne kadar fetişleşirse, o kadar manidar 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 nedensiz olduğunu açığa çıkarır. Tarihin bilmeceleri, deşifre edilme tekniklerini özgün bir 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 dahli 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 *Origin*'de özetlenmesi kadar çarpıcı olamaz. Barok alegori bu buluşu ortaya serer, düstur ve resim altı yazısını görsel figürle keskin ve göze batan ilişki içinde gösterir ve sembolizmin gizemlileştirmelerini hezimete uğratar. Bu edebi türün yoğun resim yazılarında *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 sestene en az Jacques Derrida'nın isteyeceği kadar uzak bir söylemle sıkı sıkıya kodlanmıştır; imgeler ise hiyerarşik olarak sıralanmak bir tarafa, görünüşte gelişigüzel bir tarzda, hiçbir "bütünleştirici" amaç olmadan üst üste yığılmıştır. Fakat tüm bunlara rağmen, tiyatro şatafatlı ama merkezsizleştirilmiş bir yapılaşmadır: 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 resim yazısı 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

Bu tür melankolik oyunlarda eylemin belli bir beceriksizliği yansıtan yavaşlıkta ilerlediği doğru olsa da, durumların ansızın değişebildiği de doğrudur. Bu tür metinlerde nesneler bağnazlıkla bir araya toplanır, ama sonra umursamazca dağıtılır; zaten *Trauerspiel*'in biçimi de 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 katılaştırma-

43 O, s. 214.

lar arasında sürekli gidip gelen senkoplu bir tempoyu tercih eder. *Trauerspiel*'in imgeleri insan bedenini, ayrı parçalarının alegorisini kurmak için parçalar, organik birliğini (belki de Freud'un ki-ne benzer bir tarzda) dağılan parçalardan bir anlam çıkarabilmek 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, düzenekleri/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 kaçınılacığıydı.⁴⁴ *Origin*'in sırrı sadece bu özelliklerden bahsetmesi değil, bizatihi bunlar tarafından yaratılmasıdır. Zira Benjamin'in incelediği bu konuyu tarif etmek için kullanıp da kendi eleştirel yöntemine gözücuyla bakış atmayan bir nitelendirme neredeyse yoktur. Bir yandan hal 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 metnin müşterek 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.

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 alttayatan 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, gerçeküstücü yüzey dokuları) Benjamin'in kültürel ilgi alanlarına en yakın olanlardır.

Aura ve Meta

Yazılı metnin parçalanmış bedeninde sembolün ölümü, sonraki Benjamin için, meta üretimi çağında “aura”nın gerileyişi haline gelecektir. Öyle ki “meta” kelimesi *Origin*’in 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 önemsizlik/anlamsızlık düzleminde tesviye edilir. Ama gerçekliğin değeri bu şekilde tek bir hamlede düşürülse de, aynı anda gerçekliğin yüceltiildiği de doğrudur. Zira gerçekte gösteren olarak seçilen bu nesnelere barok tarafından bir fetişist güç tevdi edilir: *Trauerspiel*’in Midas’ı andıran dokunuşu eline geçen her şeyi doğaüstü bir anlama sahip olarak şöyleştir. Böylece barok figürü doğayı soyut eşdeğerlere ayırıp ardından her bir parçaya genel olarak toplumsal üretimden uzaklaştırdığı sihirli “aura”nın ürkütücü bir karikatürünü yeniden veren metanın ikili yapısını sergiler. Başka bir açıdan bakıldığında, meta Benjamin’in birini simgeye, diğeri sembole atfettiği özellikleri birleştiriyor olarak görülebilir: Birinin kesin, yalıtık düzlüğünden bazı öğeler taşısa da, diğeri cezbedici parlaklığıyla da ışıldar. Bu açıdan Benjamin’in, alegori ve lirizmi kaba saba birleştiren Baudelaire’in şiirinin kışkırtıcı bir bileşimi olarak gördüğü şeyde yankısını bulur.

Flâneur [avare gezgin] (Benjamin açısından Baudelaire’in metinlerinin arka planında bir yer tutan, düşüşteki küçük burjuvazinin şu ipsiz sapsız kalıntısı) şeylerle ilişkisinde alegoriciden izler taşır. Şehirde sakın sakın dolaşan, amaçsızca oradan oraya giden, baygın ama alttan alta tetikte olan *flâneur* belli bir açıdan metanın

kendi kendisiyle 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 metanın üretim sürecinin izlerinden arındırılması kadar büyümlü bir şekilde vareste bırakılmıştır. Ama aynı zamanda kendisini “kişilik” olarak meşakkatli üretimi, içinden süzülüp geldiği sınai emeğe ki-bar-amatör nefreti meta üretimi karşısında soluklaşan bir aura’nın protestosuna işaret eder – tıpkı metanın kendisinin, bu göz alıcı, ölümsüz derecede serinkanlı “özne”nin de kendisini bizatihi bir ürünü olduğu bunaltıcı işbölümünün tazminatı olarak sunması gibi. Hem *flâneur* hem de meta züppece takıp takıştırır⁴⁵ – pazarlarda dolaşır durur, ama hiçbir şeye fiyat biçmez– ve kendisi prototip metadır ve bunun başlıca nedenlerinden 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 horgörölü bakışla unutulmuşluğa terk etmek için yapar bunu”;⁴⁶ bu çiftdeğerlilik, barok yazar açısından, “bilginin iktidarının en dramatik tezahürüdür.”⁴⁷ Bir Baudelaire şiirinde bir anlığına 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 dağılmış-

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 düşüncesinde zaten inceliklerle 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 CB, s. 128.

47 O, s. 184.

tır; fakat bu an *aura*'nın benzersizliğiyle mühürlenir, sessiz ama çok şey anlatan sembolün parıltısıyla dolar. “Son bakışta aşk” tipik bir şehir deneyimidir. *Tek Yön*'de Benjamin'in yazdığı gibi, “ayrılık gözden kaybolmakta olanın içine bir boya gibi işler ve onu munis bir kora çevirir.”⁴⁸ *Origin*'deki sembolle ifade edersek, “yıkım idealize edilir ve doğanın dönüştürülmüş çehresi kefarete ışığında şöyle bir an görünür.”⁴⁹ Fakat şehre tercüme edildiğinde, sembolün bu ölümsüz âni, zamandan koparılmış kutsal uzam, her birinin bir sonraki için gelişigüzel kendisini silerek diğer anların adaktarımsal olarak içinden çıktığı boşluktur.

Metanın kendi potansiyel alıcılarıyla ilişkisi bu çelişkiden izler taşır. *Flâneur* sahip olunmayana sahip olmanın ve görünmeyi görmeyi, soğukkanlı kalmak için anlık tatmanın hazlarını bilir-se, meta da tüm gelenlerle kendisini oylar, 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.”⁵⁰ 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 gayrişahsiliğine 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 yaşam tarzı dükkân tabelalarını 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 metaya ancak kendi esrarengiz usullerinden bir şeyleri yeniden üretmek için direnecek olan toplumsal denetimin şu sonra-

48 OWS, s. 53. [*Tek Yön*, çev. Tevfik Turan, YKY 2013, s. 21].

49 O, s. 166.

50 O, s. 166.

ki, daha radikal reddine (“sanat için sanat”) bir girizgâhtır. Ayrıca biraz daha uzağa gidersek, siyasal olanın nihai estetikleştirilmesi olan faşizme de bir girizgâhtır.

Toplumsal ilişkileri yarattığı metalar tarafından her yerde yeniden üretilen bir *aura*’dan vareste kılınmış olan kapitalist toplum bazı açılardan *Trauerspiel*’in feshedilmiş dünyasının daha da yozlaşmış bir halidir. Benjamin inanılmaz gelen bir analogiyle, 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 ayrık, 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 değiştirmesinin ötesinde her ki “deneyim”den bihaber 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*)

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

asla yeniden üretim (*Reproduzieren*) değildir;⁵¹ Benjamin'in metinlerindeyse antitez niteliğine sahip olduğu söylenebilir. Tekrarın somut örneği *nouveauté* kültü, başka bir deyişle moda ritüelidir: Benjamin'in ifade ettiği şekliyle, canlı bedenin inorganik dünyanın fahişesi yapıldığı ve inorganik dünyanın cinsel cazibesine kapıldığı meta fetişizminin nihai zaferi. Yenilik metanın kullanım değerinden bağımsızdır ve dolayısıyla en fetişist biçimiyle zuhur etmesine neden olur; tarihin donmuş diyalektiğini imler, sonsuz yenilenme yanılsamasını sonsuz aynılık aynasına yansıtır.

Bu durdurulmuş diyalektiğin sırrı kendisini benzersiz, olağan-dışı bir madde parçası olarak satan metanın aslında tarihin türdeşleşmesine yol açan mekanizmanın bir parçası olması gerçeğinde bulunabilir. Salt soyut eşdeğerin göstereni, emek-gücünün bir kısmının diğeriyle mübadele edildiği boş uzam olarak meta yine de şiddetli anti-materyalizmini bir tüketim karnavalıyla kamufle eder. Metaların dolaşımında her biri diğerine kendi yansıtmassından daha fazlasını yansıtmayan bir ayna tutar; bu süreçte yeni olan tek şey aynaların karşılıklı değiştirilme sürecindeki parıltı ve ustalık, *Trauerspiel*'in şatafatlı "düzenleme faaliyeti"dir. Proust'ta olduğu gibi, burada da Benjamin'in tabiriyle "ateşli benzerlik kültü" söz konusudur.⁵² Meta mübadelesi hem sorunsuz bir süreklilik arz eder, hem de sonsuz bir kesintidir: Her mübadele edimi bir öncekinin tastamam aynısı olduğundan, aralarında hiçbir bağlantı olamaz. İşte bu nedenle meta zamanı hem boş hem de türdeştir: Türdeşliği, tam da, değiştirecek gücü olmadığından bir ayna görüntüsünden daha fazla bedeni olmayan saf tekrarın sonsuz kendilik-kimliğidir. Tarihi bolluğa bağlayan şey onun mükerrer madumiyetlerinin eksiksiz simetrisidir. Onun gerçekleşmeyen olayları hep aynı şekilde gerçekleştiğinden böyle bir organik bütün oluşur. Metanın anlamı her zaman başka bir yerde, izlerini bizzat sil-diği toplumsal üretim ilişkilerinde olduğundan, tıpkı barok amblem gibi, özgürleştirilerek çokdeğerliliğe ve diğer tüm metaların

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

52 "The Image of Proust", I, s. 206.

izini bırakabileceği tesviye edilmiş bir yüzeye kavuşturulur. Fakat bu diğer metalar ancak diğerlerinin izleri olarak var olduğundan, bu çokdeğerliliği belki de bir muğlaklık yapısı olarak tarif etmek gerekir: Benjamin için “diyalektiğin mecazi görünüşü, durağan diyalektik yasası” olan bir muğlaklık.⁵³ 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 küçük bir öz koparıp alan son pejmürde-her yerinden asalet damlayan gezintilerindeki *flâneur* gibi, meta bu eksikliğini akıl sır ermez bir kendi kendine yeterlilik cakasıyla örtme pişkinliğini gösterir. Meta mübadelesi süreci kuşkusuz sonsuz derece adaktarımsaldır: 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 başkalaşımındadır, ama bu çokdeğerlilik hermenötik amaçlara koşulur: 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 mad-

53 CB, s. 171.

diliği 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 gerçek 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 nedenlerinden biri de striptizcinin/soyunanın bedenselliği ile ele avuca sığmazlığını gösterip de vermeyerek birleştirmesidir. Striptiz gösterilerinin gerçek cinselliğin ikamesi olduğunu söyleyenlere, küçük burjuva göstergebilimci hiçbir şeyin daha maddi olamayacağı yanıtını verecektir. Diğer yandan, göstergebilim 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 göstergebilimin bizi soktuğu üretken çıkmaz bir anlamda her zaman oradaydı, maddiliğini bir düzeyde bastırıp başka bir düzeyde gözümüze gözümüze sokuyor gözükten 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 yaşamın daralması karşılığında ödenen bir tür cüzi tazminattır, parlaklığı artık asgari yaşam 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; alegoride ise 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 çıkaracak bir devrimci şiddetin çehresiz, neşeli, hayalgücünden yoksun aracı olmak için yapan bir figürdür.⁵⁴ Bu tür bir karakter hem başkalarının hem de kendisinin fosilleşmiş izlerini (kendi yıkıcılığının izleri dahil) silmelidir: O, kalabalıklar arasında amaçsız dolanmaları da benzer şekilde geçici bir alan açan, ama bu alan yalnız öznelliğinin oyalanabileceği sihirli bir çember olan *flâneur*'ün devrimci antitezidir. Yıkıcı karakter ise *Unmensch*'tir: Burjuva "Adam"la tüm alışverişini "halk"la gösterişsiz, verimli, dengeli bir münasebet uğruna terk etmiş olan burjuva hümanist öznenin radikal parçalanışıdır.⁵⁵

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 özelliklerinin kırılmasına yardımcı

54 Bkz. "The Destructive Character", OWS, s. 157-9; ve Oving Wohlforth'ın bu konu üzerine harikulade denemesi, *Diacritics*, Haziran 1978, s. 47-65.

55 Bkz. "Leute", GS, 2/1, s. 216-17.

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 ağdır, 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 halükârda, 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.⁵⁶ 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 arzusu arasında bölünmüş bulur. Ama hadım edilme tehdidiyle özneyi o yere bağlayan ve aynı hamleyle bilinçdışını açan Yasa ya da "Babanın Adı" bir anlamda nesneler ve insan ürünleri tarihinde de yere sahiptir. Bu tarihteki adları "aura", "otorite", "sahicilik"tir; bu adlar nesnenin kökensel varlık tarzında kalıcılığını, zaman içinde kendisine organik bir kimlik kazıp çıkarma ısrarını anlatır. Benjamin şöyle der: "Bir şeyin hakikiliği, -varlığına tanıklık eden süregenliğinden tutun onun yaşanmış olan tarihine kadar- ilk ortaya çıktığı andan itibaren aktarılabilecek olan her şe-

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

yin esasını oluşturur. Tarihsel tanıklık hakikiliğe dayandığından, süregen varlığa son veren çoğaltmadan dolayı hakikilik de devre dışı bırakılmış olur. Tarihsel tanıklık etkilendiği zaman gerçekten devre dışı kalan şey, halen otoritesidir.⁵⁷

Fakat kökenin bu şekilde direnmesinin ideolojik hezeyan olduğunu biliyoruz. Antikçağdaki Romalıların saygı duyduğu Venüs heykeli sadece kimyacılar için ortaçağdaki din adamları tarafından putperestlik diye lanetlenenle “aynı” heykeldir. Mekanik yeniden üretim –burada kültür devrimini anlatmak için bir ad aktarımı da olabilir– kökenlerin otoritesini yok eder, ama bunu yapmakla zaten hep orada olan bir çoğulluğu apaçık hale getirir. Çoğulluğun nesneyi istilasını ve nesnenin “ben”i diye adlandırabileceğimiz o yanılmalı kendilik-kimliğini paramparça edişini ifade eder. Zira nasıl ki psikanalitik özne zamanın ötesinde kendisini türdeş bir varlık olarak ancak bilinçdışı arzularının izlerini bastırarak adlandırabilirse, 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, göze çarpan heterojen fragmanları içinden atmayı başaramaz.”⁵⁸ Benjamin bir fotoğraf karesine baktığında onu büyüleyen şey öznelerin içinde yıkandıkları durağanlık ve mesafenin sakin aura’sı değil, kenarlarındaki şu rastgele, aldatıcı, küçültülemez “gerçeklik” emareleridir; bu emareler fotoğrafın şimdisini özneleri 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

57 "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 Akınhay, Agora Kitaplığı, 2013 içinde, s. 50] .

58 CB, s. 144.

içinde, tam burada ve şimdi meydana gelen tesadüfün ufacık kıvılcımını yakalamaya doğru karşı konmaz bir dürtü hissedecektir.”⁵⁹

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] ilgada 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 kâğıttan 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 esrinde 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.⁶⁰ 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 esriğin bu koşulun bir habercisi olduğu spekülasyonunu yapmak mümkündür. Freud’un metapsikolojisinde Eros daima ölümün dinginliğini haber veren uyarıların boşalma-

59 “A Small History Photography”, *One-way Street and Other Writings*, s. 243 [Türkçesi: Fotoğrafın Kısa Tarihi, s. 10].

60 Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde. Ben ve İd* içinde, çev. Ali Babaoğlu, Metis, 2001, s. 69.

sına uğraşması bakımından Thanatos'un, yani ölüm dürtüsünün emrindedir ve bu ölçüde, meta fetişizminin çelişkili bir psikanalitik anlamı olduğu söylenebilir. Bu bir fetişizm olduğu oranda, ölümden kaçış demektir: İlk 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, uyarıların başarıyla boşalmasına hazırlık kabilinden uyarıları bağlama ya da üstesinden gelme konusunda yardımda bulunan 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 tutulmasıdır. Meta aynasından 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 kendini her zaman hızla gerilerken, arkaik olanın dilinde geleceği öncelerken bulur.

Fakat Benjamin *Charles Baudelaire*'de Freud'dan esasen "aura" ile "şok"u karşı karşıya getirerek yararlanır. Algı sürecinde, sadece bilincin dikkatle kayda geçirmedeği uyarılar bilinçdışına kayarak orada bellek izleri bırakacaktır ve bu izler canlandığında aura'lı deneyimin kökünde yer alırlar. Bir olayı tam farkındalıkla "yaşamak", uyarıların şoklarının sızmasına izin vermeyip bunları bertaraf etmek bu yüzden *aura*'ya düşmandır, tıpkı *Unmensch*'in *flâneur*'e, mekanik yeniden 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 halinde ortaya serilmiş deneyiminin en mahrem mekânını kabalıkla istila etmiştir– *Trauerspiel* skandalını öne çıkarma olanağı tanır. "Deneyim" ister doğrudan yaşananları

(*Erlebnis*, “şok”), ister ayrıcalıklı içedönüklüğü (*Erfahrung*, “aura”) işaret ediyor olarak alınsın. Her halükârda iki durumda da yazma ve deneyimin asla çakışamayacağı açıktır. 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: Uyarının bilinçdışına girdiği an bilinçte semeresini verdiği andan ayrıdır. Aura içeren bir deneyim ancak hatıra olabilir. Dolayısıyla burada, çağdaş bir izlek olan anlamlama ile varlığın çakışmamasına bir anıştırma söz konusudur – bu ister Michel Foucault’nun İnsan ve dilin asla sınırdaş olamayacağına dair şaşaalı iddiası şeklinde, ister Jacques Lacan’ın dilde öznenin “kaybolması” üzerine tefekkürleri, anlam ile varlık arasında Hobson tercihi biçiminde olsun. Yazma, burjuva hümanist öznenin organik içsellliğini çekip çıkarır: 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 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, uyarılara 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 ahlaken düzenlenmesi için bir Milletler Cemiyeti”dir;⁶¹ nitekim şiir de bu amaçla görev çağrılır. Geleneksel etiğin sınırladığı ve toplumsal hayatın artan karmaşıklığı nedeniyle şaşkına dönmüş olan ahlaki itkiler çığırından çıkmakta ve onları yasa tanımayan kaba özgürlükçüler güru-

61 *Science and Poetry*, Londra, 1926, s. 35.

huna dönüştürmektedir; şiir ise eşlik eden eleştiri bilimiyle birlikte bu şiddetli arzu güruhuna biraz nizam intizam zerk etmelidir. “İptidai yanıtların örgütsüz ve karışık olduğu hiçbir hayat mükemmel olamaz”⁶² ve Richards’ın “ticaretçilik” adını verdiği şeyin baskısı altında duyularımıza saldıran uyaranların karışıklığı son dönemde ciddi bir hal almıştır. Gereken şey daha gevşek uyaranları terbiye edecek, bunlardan en az değerli olanlardan bazılarını istemeden açığa alacak ve geri kalanını verimli bir işgücü haline getirecek merkezi bir yönetim organıdır. Bu merkezi organ şiirdir. Fakat burada bahsedilen otoriter değil, azami sayıda “uyaran” için “başarı” elde etmeyi sağlayacak koşulları yaratmayı amaçlayan meritokratik bir hükümet biçimidir ve bu başarının psişik 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.”⁶³ Bu tür bir merkezi hakemlik olmadan, “sinemanın ve hoparlörlerin daha tekinsiz potansiyelleri”⁶⁴ 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, hatta 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

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

63 A.g.e., s. 61.

64 A.g.e., s. 32.

duygusal donanımını yeni bilişsel aygıtlarıyla uyumlu hale getirmektedir. Bu estetik görüşün modern çağda en yakın muadilini sanırım Stalinizmde buluyoruz, zira Stalinizmde de hisler benzer şekilde sanat tarafından yeni işlevlere koşulur. Dolayısıyla Richards açısından sanatın rolü seçici örgütlenme yoluyla uyaranların çok etkilerini etkisizleştirmektir; Benjamin açısından ise sanat bu tür şokları siyasal potansiyelini tamamen gerçekleştirmek üzere sönmürmeli, 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 yanılmalı bir kendilik-kimliğiyle pekiştiren bir nesne olduğunu söylemek arasında çok bir fark yoktur. Benjamin açısından bu hayali değiş tokuş esasen görme üzerinden kavranır. "*Daguerrotype*'te kaçınılmaz şekilde insanlık dışı, hatta denilebilir 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 ölçüde bir aura deneyimi vardır."⁶⁵ Aura'lı nesneler, tıpkı T.S. Eliot'ın *Burnt Norton*'ünün gülleri gibi, bakılan şeylerin bakışlarına sahiptir; ama Benjamin tuhaf derecede Eliotçı imge kullanarak yaptığı yorumda, aura dağıldığında, "insanın bakma yetisini kaybettiğini söyleyesi gelen gözler"le karşılaşmaya başlarız.⁶⁶ Valéry düş algıları için, "gördüğüm şeyler en az benim onları

65 CB, 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 külle 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).

66 CB, s. 149.

gördüğüm kadar beni görürler” der;⁶⁷ gerçekten de potansiyel müşterilerin hepsinin bakışına sıcakkanlılıkla karşılık verirken, yoksulları mesafeli bir şekilde mahrum bırakan metanın nezaketidir bu.

Jacques Lacan on birinci seminerinde, 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.⁶⁸ Bu zayıf hikâyenin bir meramı vardır. Lacan’a göre, âşıkların bakışlarının hayali kuşatılmışlığı her zaman bir eksiklikten ötürü yara alır: Ona hiçbir zaman onun beni gördüğü yerden bakamam. “Sembolik” olan –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 doyumsuz bakışı tam tatminden mahrum bırakan bir eksikliğin etrafında şekillenir. Bakış her zaman ı ışık ile saydamsızlığın bir etkileşimidir, zira yarı saydam hayalgücü sembolik olanın müdahalesiyle kirlenir; Baudelaire’in “kimsenin kimseye karşı ne çok şeffaf ne de çok saydamsız olduğu” şehir kalabalığının muğlaklığını taşır.⁶⁹ *Flâneur*’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 yaşamı nüfuz edilemez, nüfuz edilemez olanı da gündelik olarak görürler”)⁷⁰ yanına yerleştirebiliriz.

Lacan’ın “resim sanatının sakinleştirici, Apolloncu etkisi”⁷¹ 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

67 CB, s. 149.

68 *The Four Fundamental Concepts*, s. 95.

69 CB, s. 49.

70 “Gerçeküstücülük”, OWS, s. 237.

71 *The Four Fundamental Concepts*, s. 101.

eksikliğini gizleyerek “bakmaktan vazgeçirmek” ister. Valéry “bir sanat eserinin alametifarıkası 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 içerdği ve ilk arzuyu doyuran şey arzusunun sürekli beslendiği malzemeye aynı şey olacaktır.”⁷² Başka bir deyişle, Valéry’nin sonsuz bolluk diye idealize ettiği koşulu sonsuz arzusuzluk diye tarif etmenin daha doğru olacağını söyler; bu sonsuz arzusuzluk *Trauerspiel*’in boş özelemlerinde olduğu gibi hayali anavatanını asla yeniden keşfedemeyecektir. Baudelaire’in şiirinde olduğu gibi, “insan gözünün bakışının uyandırdığı beklenti karşılanmaz”;⁷³ bizi baştan çıkarıp hayali olanın narsisizmine geri götürmek isteyen nesnenin bize bu edimle bakışımızın “hadım edilmiş” olduğunu (sembolik düzene girerken madumiyet, farklılık ve ölümle ilk karşılaşmamızın “şok”unun harekete geçirdiği şu dindirilemez arzusunun 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.”⁷⁴ Muhayyilede olduğu gibi aura’da da, ötekilik ile mahremiyet arasında gizemlileştirici bir etkileşim vardır; bunun en belirgin olduğu yer ise, 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, irdeme ve yalıtma yeteneğiyle “doğal” bakış açısını altüst eder, sonrasında çoklu biçimlerde yeniden toparlamak adına bir eylemin parçalarını dondurur, büyütür ya da parçalara ayırır. Ve bu gizemsizleştirici tanıdıklığın, kelimenin dar anlamıyla bilişsel ola-

72 CB, s. 146-7.

73 CB, s. 149.

74 CB, s. 150.

bilecek tanıdıklığın da –yavaşlatılmış çekimde filme alınıncaya kadar bir kaşığa uzanmanın gerçek yapısını kim biliyordu ki?– kendi yareni vardır: aura’lı olmayan uzaklaştırma. Kamera nüfuz etse de, bunu nesnesiyle ilişkisi aura’lı empati üzerinden düşünülemez olan bir cerrahın bıçağının klinik devinimiyle yapar. Gerçeküstücü fotoğraf, “bakışlarıyla tüm mahremiyetleri ayrıntının aydınlatmasına kurban eden siyasi açıdan eğitilmiş göze tam bir serbestiyet tanır.”⁷⁵ Gerçekten de bu tür imgelerde Benjamin bize devrimci siyasal pratiğin ahlakını tasavvur etme yolları sunar, zira bu pratik de benzer şekilde ne burjuva hümanist empati göstergesi altında, ne de (bunun hayali zıddı olan) gayriinsanileştirilmiş aldırmazlık 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 halen parçalarına ayrılması, benzerliğe gösterilen hassasiyetin –çoğaltma yoluyla biricik olanın dahi alt edildiği derecede– geliştiği bir algının göstergesidir.”⁷⁶ 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: “Özgün/kökensel” an ardından geleni 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.⁷⁷ Hayati ayırım noktası mit ya da ideolojinin

75 OWS, s. 251.

76 “A Small History of Photography”, OWS, s. 251. [Fotoğrafın Kısa Tarihi, çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, s. 26.]

77 GS, 2/2, s. 481.

ebedi tekerrürü (Benjamin'e göre ilanihaye aynı olana dair modern tarihselci mitolojiler de buna dahildir) 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.⁷⁸ Benjamin'de benzerliklerin algısının, kelime ile şeyi bir zamanlar sihirli şekilde, derhal aynı olarak gören kendi mimetik dil teorisinde regresif (geriletici) bir kökeni vardır; artık canlı kelimenin bu önceliği doğrusal söyleme kaydığından, onun dağılmış parçalarından işe yarar mütekabiliyetler çıkarmak alegorinin 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" mütekabiliyetlerin 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 safdışı edildiği *durée*, bir parşömen tomarının zavalı sonsuzluğuna sahiptir. Gelenek dışlanmıştı. Deneyimin ödünç kıyafetiyle salınarak gezen bir geçici ânın (*Er-*

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

lebnis) özüdür.”⁷⁹ 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”⁸⁰ Baudelaireci melâlin ve keza *Trauerspiel*’in ölüm saplantılarının muadilidir bu. Özne ile nesneyi mahfuz bir 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 çıkarıcı 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.”⁸¹ İkincisi *Trauerspiel*’den *Elem Çiçekleri*’ne kadar tüm melankoliciler gibi tesellisi olmayan şekilde sembolik düzende, tedavi edici düzeyde gizemsizleştirilmiş, ama aynı derecede iktidarsız kısılp kalmaktır. Benjamin bunu ilkinde 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’ın kendi stratejisi; bunun için ikinci strateji olmazsa olmaz bir koşuldur, ama ikisi bariz bir sürüm oluşturmaz. Bu strateji arzuyu geçmiş ve şimdiden geleceğe yeniden aktarmaktır. Aura’nın gerileyişinde devrimci pratik yoluyla gerçekleştirilebilecek olan, yeni toplumsal ve libidinal ilişkilerin biçimini tespit etmektir.

79 CB, s. 145.

80 CB, s. 145.

81 CB, s. 147. Northrop Frye’in eleştirisi bu gerilemeye örnek teşkil eder. Frye romans türünü Lacan’ın kastettiği anlamda arzusunun 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 koparamaz 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.

Tarih, Gelenek ve Devrim

Bir halk deyiş i 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 deyiş le: insan kendini ele verir. Rüya görürkenki safdilliğinin korumasına sığmayacak kadar büyümüştür; rüyasında gördüklerine, üzerlerinde egemenliğini kurmadan dokunmakla, teslim olur. Çünkü rüya üzerine sadece öbür kıydan, gün aydınlığından bakarak, hatırlayışın düşünceyle üstünlük kurmuş biçiminden yola çıkarak konuşmaya izin vardır. Rüyanın bu öte yanına sadece arınma içinde ulaşılabilir, ki bu yıkanmaya koşut, ama ondan bütünüyle farklı bir arınmadır. Yolu mideden geçer. Aç insan rüyadan sanki uykuda konuşuyormuş gibi söz eder.⁸²

Rüyayı boş mideyle anlatmak, geçmiş i üretken bir şekilde ş imdiye boşaltmak yerine geçmiş in etkisi altında kalmaktır. Rüyalar tarihte meyve verebilir, ama öncelikle belli bir ş iddete maruz bırakılmalıdır: Parçalanmalı, uzaklaştırılmalı, arıtılmalı ve bu şekilde bilinçli yaşamın dikkatine sunulmalıdır. "Gece dünyası ile gündüz dünyası arasındaki kopuş"tan kaçınanlar⁸³ (Benjamin'in aklında pekâlâ gerçeküstücülüğün tehlikeleri olabilir) felakete yol açarlar,

82 OWS, s. 45-6. [*Tek Yön*, s. 11-12. Eagleton'ın kullandığı İngilizce metne göre birkaç değişiklik yaptım. (ç.n.)]

83 CB, s. 46.

zira tarihi yeniden bilinçdışına döndürerek, şimdiyi geçmişin salt kesintili bir tekrarı derekesine düşürerek, hem geçmişi hem de bilinçdışını her zaman başka bir yerde olması gereken özgürleştirici gücünden mahrum bırakırlar. Ancak geçmiş ile şimdinin radikal süreksizliğiyle, ancak bunların karşılıklı eksantrikliğinin açtığı alan sayesinde geçmişin şimdi üzerinde patlamalı bir şekilde etki yapması mümkün olabilir. Geçmiş doğrudan, şiddete bulaşmadan sağaltma girişimlerinin hepsi ancak onunla işbirliğini bozmaya yarayacaktır.

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: Dikenli çalılar 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.

Aşağıdaki sayfaların dikenli çalıları 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 hakikat de uyanacaktır.⁸⁴

Hakikat burjuva akademizmiyle suç ortaklığından ötürü derin bir uykuya dalmıştır ve bu uykudan ancak yeni bir ihlalle uyandırılabilir, ama bu kez ihlal, bilimin baştan çıkarıcı kucaklayışı değil, Zen'in aydınlatıcı şaplağı olacaktır. Onu hayata geri döndürecek olan ses, şatonun en aşağı kesiminden çıkan sınıf şiddetinin kaba gürültüsüdür; hammaddeleri besleyici metinlere dönüştüren aşçı

84 B, I, s. 418-9.

yazar ise 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 şövalyeliğe yüzey-sel 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 neden 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.⁸⁵

Benjamin'in yazdığı uyanan düşçü organik bir tarih teorisinin etkisi altına girenlere benzer ve tarih felsefesi üzerine tezlerden birinde, zımnen tecavüzçü 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, tarihin süremini yarıp açacak kadar erkek olmayı sürdürür.”⁸⁶ “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 an gibi bir çifte güvence sunan bu deyişin yapısı bir bakıma mitin yapısına benzer. Bu hayali tarih anlayışının, yine

85 Bu masalın Benjamin'in kendi akademik konumuyla ilintisi hakkında bir değerlendirme için, bkz. Werner Fuld, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*, Münih 1979, s. 162-3.

86 “Theses on the Philosophy of History”, I, s. 264.

nahış 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 an el altında olması 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 kapanmasıyla dünyadaki en eski hikâyeye indirgenir. Mitolojideki fahişenin hilesiye her zaman içine girilmesi, ama hiçbir zaman “kirletilememesi”, sürekli doldurulması, ama hep boş olmasıdır; türdeş tarihin açıklığı hem baştan çıkarıcı 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:

Bunca bilgidir sonra, ne bağışlaması? Düşün şimdi
Tarihin birçok hin dehlizleri vardır, uyduruk geçitleri
Ve çıkışları, fısıltılı hırslarla aldattır,
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 kırgınlıklara bir alternatif, bilinçdışı düzeyindeyse fahişeye sahip olmanın ve böylece ondan intikam al-

* Türkçe çev. İsmail Haydar Aksoy, <http://arsiv.mevsimsiz.net/Yazdir/7263/> (ç.n.)

manın 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 bakiredir, tüm gelenleri umursamazca kabul etmesi el sürülemez bakirenin tam tersidir; böylece metanın sinsi muğlaklığını sergiler, hatta 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 akla getirir, tarihi yarıp açar, ama ardından spermi boş uzama 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 an, geriye akış olduğunu hissettirir: Bu geriye akış şaşırtıcıdır. Durağan diyalektik onun gerçek nesnesidir. ... Epik tiyatro hayatı zamanın yatağından yukarı fıskırtır ve bir anlığına boş uzamda parıldayarak dolanmasını sağlar. Ardından yatağına geri yatırır.”⁸⁷

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 nedenle 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.⁸⁸

⁸⁷ UB, s. 13

⁸⁸ Benjamin –hakkanı yemeyelim– Brecht’in *Ana*’sına dair değerlendirmesinde bu husus tamamen kabul eder: bkz. “A Family Drama in the Epic Theatre”, UB, s. 33-6.

Bloom'un endişe estetiğinin Benjamin'in tarih tefekkürlerine birkaç açıdan ışık tuttuğu söylenebilir.⁸⁹ Benjamin "her çağda kendisini tahakküm altına almakta olan konformizmden geleneği çekip kurtarmak için girişimde bulunulmalıdır" diye yazdığında,⁹⁰ bu içgörüyü Bloom'un kelimeleriyle [*troping*] süreci ya da şimdinin ataerkil bir geçmişi yaratıcı şekilde yanlış okuyarak yerinden etmeye çalıştığı, muzafer bir kendini ikame ânında onun gücünü içeriden fethederek hadım edici bir seletin 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."⁹¹ 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 seletin devrimci vizyonunun içini boşaltmış ve edebiyat tarihinin güçsüz *tessara'sını* savunmacı bir tarzda ikame etmiş "geç gelen" diye görerek mümkündür. Bloom'un tarihi yalnız oğullar ile babaların edebi savaşıdır; halbuki Benjamin için her "geç gelen" şimdinin iki rakip seleti vardır, ikisi de "tarih" ile "geleneğin" karmaşık çiftleşmesinden peyda olmuştur. Tarih egemen sınıfın türdeş zamanıdır; gelenek ise egemen sınıflardan farklı olarak olağanüstü hallerin istisna değil, kural olduğunu bilen ezilenlere ve sömürülenlere aittir. Eğer selet babalar varsa, tarihsel materyalizm için selet erkek ve kız kardeşler de vardır; dahası, etkisi bizi ezme tehdidinde bulunan,

89 Özellikle bkz, Harold Bloom, *Etkilenme Endişesi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, 2008

90 I, s. 157.

91 "Wider 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.)

ölümcül ellerinden geleneğin 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 tarihyazımının telkin edeceği gibi, ilkin 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.”⁹² Ama geleneği oluşturan krizler basit bir birlik haline getirilemese bile, yine de karmaşık bir takımyıldızına çekilebilir; zaten tarihsel materyalizmin görevi de “tarihi tersten fırçalamak”,⁹³ bu takımyıldızı imgesinde yeniden inşa etmektir: “Tarihselcilik tarihteki çeşitli anlar arasında nedensel bir bağ kurmayı yeterli görür. Oysa bir neden olan hiçbir gerçek sırf bu nedenle tarihsel değildir. O ancak ölümünden sonra, deyim yerindeyse, birbirinden belki de binlerce yılla ayrılan olaylar aracılığıyla tarihsel hale gelmiştir. Bunu nirengi noktası olarak alan

92 “Eduard Fuchs, Collector and Historian”, OWS, s. 359.

93 I, s. 259.

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.”⁹⁴

Hem doğrusallığı hem de ayrıklığı reddeden bu tür bir takımyıldızı, “kültür tarihi” alanında bize “trajik olmayan kahramanlar” sunan oyunlardan oluşturulabilir: Ortaçağ gizem oyunları, *Trauerspiel*, Lenz ve Grabbe, Strindberg, Brecht.⁹⁵ Bu, acayip heterojenliğinin akla getirdiği gibi, bilinçli, kopmaz birtakım etkiler anlamında bir “gelenek” değildir bu; 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 düzleştirmektir. 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 şahikalarlardır. *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, ters-ten fırçalayarak düzleştirir ve havadakinin aldatıcı derecede türdeş bakış açısından saklanmış düzensiz perspektifler ve açık alanlar sunar.⁹⁶ Trajik olmayanın geleneği teorik kavramla yansıtılmaz, üretilir ve bu kavramı da üreten de tarihsel şimdinin (teorik açıdan belirlenmiş) zorunluluklarıdır. *Origin* kitabı tarihin süremini yarıp geçmeye çalışıyor olsa da, bunu ancak kendi çağı, izlenimci üslup-

94 I, 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 (B, I, s. 161).

95 Bkz. UB, s. 17-8. 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).

96 OWS, s. 50.

larının abartılı şiddetiyle, bu tikel geçmişle takımyıldızına katmak için olgunlaşmış olduğu için yapabilir ve gerçek karakteri belirlecekse 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 tiyatrodan 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 (dramatik bir olayın toplumsal özünü billurlaştıran sözlü ve bedensel jest) 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 billurlaştırır. Bir tarihsel materyalist bir tarihsel konuya ancak onunla bir monad olarak karşılaştığında yaklaşır. Bu yapıya baktığında, olayın Mesihçi sonlanışının göstergesini, başka bir deyişle ezilen geçmiş için yürütülen kavgada devrimci bir fırsatın işaretini görür."⁹⁷ Eğer ölümler şiddet yoluyla geçmişe bastırılmış olan oluşun/olayın 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 kavgaya" verimli derecede muğlaktır: Onun adına bir kavgaya –Benjamin eğer kazanırsa ölümlerin bile güvende olmayacağı uyarısında bulunur– ancak mütemadiyen geçmişi kurtararak, ölümlerin gölgesinin katledilmiş şimdinin boş çukuru etrafında toplanmasına yol açarak yürütülebilir.

97 I, s. 264-5.

Benjamin'e göre, bu katliam 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 şimdinin 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 ayartılabilir. Bu –"Üçüncü Dönem" çizgisi– elbette kabul edilemez, zira başlıca nedenlerden birini söylemek gerekirse, faşizm tarihi un ufak ederken beraberinde geleceği de yok eder; ama sanki "monad"ın tüm çelişkilerinin açığa çıkarılabilmesi için, bu olanağı *düşünmek*, tarihin faşist silinişi 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 nedenle 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;⁹⁸ ama elbette düzen ve bağımsızlık derken ne kastettiğinize bağlıdır. McCabe geçmişi şimdinin söylemsel inşası olarak görmekte kuşkusuz haklıdır; ama elbette geçmiş salt şimdinin hayali bir gerizdüşümü değildir. Materyalizm gerçek olanın söyleme indirgenemeyeceğinde ısrar etmelidir; ayrıca tarihsel idealizme şu hatırlatmada bulunmalıdır: Tarihin kendisi –tanımı gereği– artık yok olsa da, aynı *sonuçları* için kesinlikle söylenemez. Benjamin *Origin*'de 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 fantezisine duygusuzca dahil edebilsin".⁹⁹ Bu epistemolojik emperyalizm antikacı itkisinin ters çevrilmiş halinden daha ötesi değildir, zira her şeyi fetişleştirilmiş bir "mevcut konjonktüre" yaslar ve tıpkı ampirizmin söylemini gerçeğin yapısından çıkarması gibi gerçekliği bu ayrıcalıklı noktadan okuyup çıkarır. Tarihsel anlamın ölümcül bir şekilde engellenmesi her türlü tarihsel nesneyi epistemolojik yörüngesine çekebilene (çünkü bunlar öncelikle onun gizli yaratılarıdır) aldatıcı bir alıcenaplıkla maskelenir. Aura'nın uzaklığı yok edilirken, mahremiyeti korunur. Brecht şu şekilde yakınır: "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."¹⁰⁰ Benjamin Brecht'in tepkisini *Origin*'de öngörmüş, çağın "ölümcül, patolojik hassasiyeti"nden dem vurmuştu: "Alabildiğine açık bir şekilde çağdaşların hislerine

98 "On Discourse", *Economy and Society*, cilt 8, no. 3 (Ağustos 1979), s. 305, n. 4.

99 O, s. 53.

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

doğrudan hitap etmeyecek tek bir yeni tarz, keşfedilmeyi bekleyen tek bir meçhul halk mirası yok.”¹⁰¹ 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 “çağdaşları”nın 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. Halbuki *Trauerspiel* Benjamin’in kendi ânyıyla hem ilintilidir hem de ona karşı direnç içindedir: Kendi belli belirsiz tanıdık yankısına yanıt veren bir düşünce hareketiyle tüm egzotik tuhaflığı içinde geçmişten kopartılıp özgürleştirilmelidir.

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.¹⁰² Gadamer’in yorumun radikal tarihselliği savunusu Benjamin’inkinden uzak olmasa da, “gele-nek” 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 Gadamer’de gelenek aslında Benjamin’in “aura”sının örnek bir temsilini sunar. Geleneğin özne ile nesne arasında koyduğu zamansal mesafe ön açııcıdır: Önemsiz şeyleri kenara atarak ve peşin hükümleri taraf-sızlaştırarak, 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,

101 O, s. 53.

102 Bkz. *Truth and Method*, Londra 1975.

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 yanıt verebileceğinden, tüm bu konuşmanın vardığı yer geleneğin kendisiyle sonsuz bir konuşma içinde olmasıdır. Mesele tam olarak bir şey *söylenmesi* değildir, zira bunun için Yunanların bizi kurbanı ettikleri dilsel araççılık yanıltısı gerekecektir;¹⁰³ söylediği şey tam olarak kendisiyle 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 için 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

103 Gadamer göstergeyi öznel 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.

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 uyuma denir.”¹⁰⁴ “Değişikliğe uğramak”, “çok az da olsa”, “yeniden düzenleme”, “uyuşma”: Eliot’ın geleneği uzamsal ve zamansal açıdan genişletilmiş, otlayan bir inek ya da Hegelci İdea gibi ebediyen dolu/doymuş ama daima her daim soğurucu olan kendi kendini dengeleyici bir organizmadır. Belki de bunu zihinde canlandırmanın en iyi yolu atımlı/titreşen bedeni sindirim sırasında şişip inen, renk, ilişki ve boyut değiştiren büyük, soğanbiçimli bir amip düşündürmektir. 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, hatta çok hayran olunan yazarlar bile değildir: “Şair ana akımın oldukça bilincinde olmalıdır, zira ana akımın her zaman en saygın şöhrete sahip olanlara uğradığı söylenemez.”¹⁰⁵ “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 hissedenler 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 geri kazanıl-

104 *Selected Essays*, s. 15.

105 Aynı yerde, s. 16.

ması 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.¹⁰⁶ 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" demişti).¹⁰⁷ İkisi de Marksist ya da liberal-hümanist ilerlemeciliğin bayağı teleolojilerini reddetmeye yakınsa, bunun nedeni 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."¹⁰⁸ 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 olanaklardadır. 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 varacaktı. 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

106 F. R. Leavis açısından bu öz zengin ve özlü İngilizliktir. Bütün büyük İngilizce metinlerin özü özünde *İngiliz* olmalarıdır.

107 OWS, s. 49.

108 UB, s. 110.

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.”¹⁰⁹ Benjamin’in kendisi, yani metinleri en heterojen malzemeleri şiddet kullanarak bir araya getirirken kendi cüretkârlıklarından hiç rahatsız olmuyor gözükken brikolajcı olarak kenara atılmışlara ve olumsal olanlara bir çocuk gözüyle bakabilir: Paris’in “sözde kent simgeleri”ni es geçip birkaç ayakkabı kalıbıyla ilgilendiği için¹¹⁰ hayranlık duyduğu fotoğrafçı Atget göze çarpmayanın patlayıcı gücü adına Eliotçı 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 birçoğunu çarpıcı bir şekilde temerküz eder. Minyatür bir yeniden üretim biçimidir, ama “insanların sanat eserleri üzerinde denetim kurmalarına yardımcı olan”,¹¹¹ böylece kültürel üretimin farklı toplumsal ilişkilerini kolaylaştıran bir yeniden üretimdir. Özgün nesnenin bir tür “yadırgatılması”nı, özgün nesneyi siyasi açıdan seyyar hale getiren bir görsel “bağlamından kopartarak alıntılama”yı ifade eder; dahası bir tılsım ya da resim-yazı gücüne erişebilir, böylece *Origin*’in 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 siyasi bir anlamı vardır, devrimcilerin yan yana durmaları gereken şu “göze çarpmayan, gösterişsiz, tüketilemez” şeyleri akla getirir; ideolojik ağdan sızarak geçen heterojen parçadır o; hatta “monad”a, yani Benjamin’in Mesihçi düşüncesinin topak güçler alanına bir gönderme bile vardır. Benjamin’in kazı imgeleri tarihin türdeşliğini yapısöküme (Michel Foucault’nun ardından buna “arkeoloji” adını verebiliriz)

109 OWS, s. 52-3.

110 OWS, s. 250.

111 OWS, s. 243.

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 ortaya çıkışından 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 reddeder,¹¹² ayrık söylemleri birlik haline getirecek bir soyut "kültür tarihi"ne karşı çıkar. Bir diyalektik "kültür tarihi" düşü abestir, zira "diyalektiğin paramparça ettiği tarihin süreminin en geniş alana dağıldığı yer halkın kültür adını verdiği alandır."¹¹³ 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.¹¹⁴ 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."¹¹⁵ Ama her şeye rağmen karmaşık bir tarzda kurtarılabilir süreklilikler vardır ve bu ölçüde Benjamin'in imgesi her türlü sürekliliğin bir özün doğrusal kendiolma 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.¹¹⁶

112 OWS, s. 352.

113 OWS, s. 360.

114 OWS, s. 362.

115 OWS, s. 362.

116 OWS, s. 351.

Dolayısıyla tarih basitçe teorik bir kurgu değil, aynı zamanda siyasi bir kurgudur; Benjamin tarihselciliğin “ebedi geçmiş imgesi”ni tarihsel materyalizmin “geçmişle özgül ve benzersiz münasebeti”yle karşılaştırırken,¹¹⁷ 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 nedenlerden 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 yanıt verir: “Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek onu ‘gerçekte olduğu gibi’ (Ranke) tanımak anlamına gelmez. Bir tehlike ânında parıldayan haliyle bir anıyı 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: Egemen sınıfların maşası olmak.”¹¹⁸ Ayrıca, “şimdi tarafından ilintili olarak görülmeyen her geçmiş imgesi geri döndürülemez şekilde kaybolup gitme tehdidi taşır.”¹¹⁹ Bu tür bir tehlike ânı *Tek Yön*’ün başında kaydedilir. Benjamin orada unuttuğu bir okul arkadaşının suretini/bak şiddetle mezardan çıkardığı bir düşünüyü anlatır: “Umarsız bir gece rüyamda, onyıllar önce kaybettiğim ve bir daha da pek aklıma gelmeyen ilk sınıf arkadaşımın coşku içinde dostluk ve kardeşlik tazelediğini görmüştüm. Ama uyanırken şunu 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.”¹²⁰ “Patlama” kayıp birliği geri getirmeye yönelik gerilemeli itkiyi parçalar, sem-

117 OWS, s. 352.

118 I, s. 257.

119 I, s. 257.

120 OWS, s. 46. [Türkçesi: *Tek Yön*, çev. Tervik Turan, YKY, 2013, s. 13.]

bolik ceset figüründe geçmiş ile şimdinin hayali süremini bozar; ama geçmiş tam da bu farklılık sökününü yoluyla şimdiyle konuşması için eksenini etrafında döndürülür ve şimdinin kompulsif bir şekilde geçmişini tekrarlamaması için bir ikaz işlevi görür. Sınıflı toplumda zaman zaman düşlerde parıldayıveren tehlike daimidir ve belki de Benjamin'ın sınıf mücadelesi konusunda biraz daha mantıklı bir görüş benimseyen en seçkin çağdaş soykütükçümüzden nihayetinde ayıran da herhalde budur.¹²¹

Benjamin "Yıkıcı Karakter"de şöyle yazar: "Bazıları gelecek kuşaklara dokunulmaz hale getirerek ve böylece muhafaza ederek şeyleri aktarır; bazıları ise durumları kullanışlı hala getirerek ve böylece tasfiye ederek durumları aktarır."¹²² 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 geleneği mütemadiyen yeniden değerlendirmek değildir; gelenek geçmişin durmaksızın kazılması, korunması, ihlal edilmesi, ıskartaya çıkarılması 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'ın gizemci dil teorisinin "tercüme edilebilirliği" belli metinlerin asli niteliği olarak görmesi gibi.¹²³ "Berlin Günlüğü"nden bir parça dolaylı olarak bu gerçeğe göndermede bulunur: "Gerçi

121 "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 Philosophic 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 filmde yersiz kaçmasa bile, bunların etkisini biraz değiştirmektedir. Foucault'nun iktidar üzerine araştırmalarının zenginliği tartışılmaz ve Marksizmin bunlardan öğrenecek çok şeyi olmasına karşın, Anglosakson geleneğinin onun eserlerini palas pandiras sahiplenmesinin ileri kapitalist toplumlarda sınıf mücadelesinin güncel sorunları nedeniyle karamsarlığa düşmüş sabık devrimciler için nasıl cazip bir bahane sunduğu gün gibi aşikârdır.

122 OWS, s. 158.

123 Bkz. "The Task of the Translator", I, s. 71.

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.”¹²⁴ Burada söz konusu olan sadece durumların ganimetleri değil, bizatihi durumlardır, kazma ve keşfetme, görme ve gözden kaçırma pratikleridir ki, bunlar toprak altından çıkarılan nesnelere anlamlarının aslı bir parçasını oluşturacak kadar derinden nüfuz eder. Mesele sadece ürün değildir, mesele üretim sürecidir, Brecht’in epiğinin “Aristotelesçi” anlatının gizlemelerinden 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 diriltten bir gelenek tasfiyesi”¹²⁵ gerçekleştirmekle “gelenekçilerin ön safında durur.”¹²⁶ Bu ölçüde, Benjamin mevki-daşı/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 aç-

124 OWS, s. 314.

125 Söz Irving Wohlfart’a aittir (53. dipnotla karşılaştırınız).

126 “The Destructive Character”, OWS, s. 158.

cak 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 derece diyalektik bir tarzda birleştirmesi bakımından, moda haline gelmiş olan Foucaultcu ve post-yapısalcı "süreksizlik" kültüne olgun bir ikaz mahiyetindedir. Halk hikâyeleri gerçekten de aura'lıdır, 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 anımsatır, ama yorumlama emeğine açıktır. İşte bu nedenle zamana yenilmemesi en muhtemel hikâye en özlü, en az karmaşık olandır: süssüz, veciz niteliği "piramitlerin hava geçir-meyen bölmelerinde binlerce yıl kapalı kalmış ve yeşerme güçlerini bugüne kadar koruyabilmiş tohum tanelerine" benzer.¹²⁷ 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, diğer yandan Brechtçi *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 toprağa yapışması gibi ona yapışır, ama hikâye anlatıcısı bu anlamda zanaatkar 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 kazanmış "deneyimli el"in izlerini de hatırlatır.¹²⁸ Hikâyenin zuhur ettiği hatırlatıcı derinliklerin karşısına nakledilmesi için gerekli hatırlatıcı teknikler, deyim yerindeyse, mekanik olarak yeniden üretilabilir teknikler çıkartılır: Nasıl herkes fotoğraf çekebilirse, aynı

127 "The Story-teller", I, s. 90. (Türkçesi: *Son Bakışta Aşk*, s. 83)

128 CB, s. 145.

şekilde hikâye de anlatabilir¹²⁹ ve Benjamin açısından dinleyicilerin en üretken yanıtı 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 ölümleri 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.¹³⁰ Nesne bu uzama fırlatılıp 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 dikate alınmayana tutunan şiddetli derecede nevi şahsına münhasır tutku adına müze kataloğunun hoş ama aldatıcı şemalarıyla bağla-

129 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" (OWS, s. 243). Teknoloji aura'yı yok ediyor olsa da, aynı zamanda farklı bir biçimde yeniden üretir. Hem "Hikâye Anlatıcısı"nın hem de "Fotoğrafçılığın Kısa Tarihi"nin (paralel) "aura'lı" imgelerle bitmesi manidardır.

130 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).

rını 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 (karikatür, 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 birlik.”¹³¹ Ama bu sapma özelliği *flâneur*’un 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 kendisinin 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 metaların 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.¹³²

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 ahlaki gürlmelerinde “muhafaza etme değil, arıtma, bağlamdan koparma, yok etme gücü”nü dışavurur.¹³³ 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

131 OWS, s. 361.

132 Bkz. “Karl Kraus”, OWS, s. 271.

133 OWS, s. 287.

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.”¹³⁴ 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 bir yolu, hatırlamaya minyatürleştirici bir yardımdır, zira siyasal tarihte olduğu gibi en fazla hatırlananlar bağlamından kopartılanlardır. Barok simgenin açılımlarlarında olduğu gibi alıntının mozaikinde 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 örnekler üretmesi gibi jestlerini aralıklı hale getirebilmelidir.”¹³⁵ *Gestus* bir tür görsel aforizmadır, zira aforizmanın kendisi bir *plumpes Denken* tarzıdır, başka bir deyişle karmaşık söylemi damıtararak 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 nedenle insanlar bilgelik ve semavi şeylerle ilgili öğretileri doğru şekilde kavrayıp anlamadıklarından, bilge adamlar tanrı korkusu, ahlak ve edep hayâ gibi özellikleri geliştirmek için keşfettikleri şeyleri şiir ve masallara saklamak ve gömmek zorunda kalmışlardı, zira sıradan halk bunları dinlemeye meyillidir.”¹³⁶ *Trauerspiel*’in ahlaki ifadeleri *plumpes Denken*’in ilk tekniklerinden biridir, siyasal içgörüden ziyade gizemci içgörüyü toparlar: Aynı anda hem bilge hem de yeniden

134 OWS, s. 286.

135 UB, s. 19.

136 Akt. O, s. 172 dipnot.

üretilebilir olan, anlamla yüklü ama alçakgönüllülükle anonim olan Brechtçi düstur Benjamin'in halk hikâyesinden olduğu kadar baroktan da özellikler taşır. William Empson'un 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.¹³⁷

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.

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 olanak sağlar. İnsan anatomisi, maymun anatomisinin anahtarıdır. Daha aşağı hayvan türleri arasında

¹³⁷ *Some Versions of Pastoral*, Harmondsworth 1966, s. 159. İzleğimiz açısından uygun şekilde, Empson burada Gay'in *Dilencinin Operası*'nı ele almaktadır.

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 yanlışır. Bunların sırasını belirleyen şey, tam tersine, modern burjuva toplumunda aralarındaki ilişkilerdir ki, bu sıra, doğal düzenleri diye görünen ya da tarihsel gelişime teka-bül eden sıranın tersidir. Mesele farklı toplum biçimlerinin birbirini izlemesinde, ekonomik ilişkilerin tarihsel konumu değildir. ... Mesele, bunların, modern burjuva toplumu içindeki konumlanışdır.¹³⁸

Bu alıntıdan 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 sürdürecektir) 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 takımları 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".¹³⁹ Hall'ın mecazi dilindeki sorun (birtakım süreksiz yapılar üzerinden ilerle-

138 *Grundrisse*, Harmondsworth 1973, s. 105, 107-8. [Türkçesi: *Grundrisse* cilt 1, çev. Arif Gelen, Sol Yayınları, 1999, s. 41-2 ve 44.]

139 "Marx's Notes on Method: A Reading of the '1857 Introduction'," *Cultural Studies*, sayı 5 (Güz 1974), s. 154.

yen bu “tarih”, hem yapısöküme 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 anlamamanın anah-tarı diye göstermekle, tarih metninin “tersine çevrilebilir” bir oku-masını telkin eder. Tarihsel anlatıyı ancak geriye doğru okuyarak tamamen anlaşılır hale getirebiliriz. Ama tercih ettiği organik-ev-rimci metaforun talih-siz sonuçları vardır: Burada mecaz ile söylem arasında semptomatik bir uyumsuzluk, Marx’ın metninin yapısö-küme uğratılabileceği gölgeli bir fay hattı vardır. Safkan bir “yapı-sal” tarih okuması yönündeki itki kısmen evrimci bir sorunsalın tutsağı 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 altmışıncı bölüm ışığında tamamen anlaşılabilceğinde ısrar ederek doğrusal bir anlatı teorisinden kaçmak mümkün değilse, aynı şekilde doğru-sal bir evrimcilikten de salt yönünü değiştirerek kaçmak mümkün değildir. *Nostromo*’nun anlatısı sadece kitabı yanlış taraftan aç-a-rak 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 sorunsal-laştırmaya 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 or-taya çıkmakta olan” üretim tarzlarıyla çatışma ve ittifakları tara-fından belirlenir; ama insan anatomisinin insan öncesi geçmişten miras kalan özelliklerin kalıcılığı nedeniyle kendi içinde çatışmalı hale geleceğini iddia etmek pek mümkün değildir. Keza bir üre-tim tarzından diğerine geçişi teorik temele oturtmak için biyolojik mutasyon modeli de elbette hiçbir şekilde yeterli değildir. Mesele Marx’ın bu şekilde teorize *etmesi* değildir; sadece, Marx’ın söyle-minin çatlakları içinde “yapısal” analizle ters düşen bir organikçili-ğin 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."¹⁴⁰ 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.¹⁴¹ 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 anlamı" yadsımak isterken, Nietzsche bunu bastırmak ister. Benjamin'in yazıları kritik bir anlamda post-Nietzschecidir, bu şaşırtıcı putkırıcılık 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 söylenir. Oysa Wordsworth anlatıyı tersine çevirmekten başka bir şey yapmamıştır: Hâlâ babalar ve çocuklar, kökenler ve türevler, açılımlar ve kapanışlar vardır, ama artık kelimelerin yeri değiştirilebilir hale

¹⁴⁰ *The Genealogy of Morals*, New York, 1956, s. 201.

¹⁴¹ 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. 100-26.

gelmiştir. Sebep-sonuç hiyerarşileri devam eder, ama baş aşağı çevrilmiştir; evrimcilik muhafaza edilir, ama yönü tersine çevrilmiştir. Oysa Freud için çocuktan 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 cedit 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 anlatsal söylem üretimi de duracaktır. Çocuğun kendi kendinin kökeni olma dileği, tali gösterenlerden biri olarak yerini alması için çağrıldığı anlatsal sentagmayı parçalama tehdidi barındırır ve o usturuplu mirası sebep-sonuç, anne-çocuk, benlik-öteki, geçmiş-şimdi gibi anlatsal 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 nedeninin Kuran olduğunu iddia eder.¹⁴² Kuran sonraki bütün metinleri doğum sırasında öldüren, diğer metinleri ilk otoritenin salt tekrarı ya da geliştirilmiş halleri şeklinde düşük bir statüye iten *özgün* metindir. Harold Bloom'un terimleriyle ifade edersek, kendisiyle Oidipal rekabete girmek için endişe duyan sonraki metinleri hadım edecek kadar kelimelere sığmaz derecede güçlü bir ebeveyn statüsüne sahiptir. Çocuk kesinlikle insanın/erkeğin babasıdır, ama ancak Oidipal "metinselliğin" bastırılmasıyla, anlatsal mantığa kendi kendini bölen tabiiyetle bu hale gelir.

Marx Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i'nin ünlü girişinde modern devrimcilerin antikçağdaki devrimcilerin kahramanlık nişanlarını benimseme çabalarından müthiş bir alaycılıkla bahseder. Benjamin ise Baudelaire incelemesinde "modernliğin bütün ilişki-

¹⁴² *Beginners*, New York 1975, s. 199.

leri içinde klasik antikçağla ilişkisi temayüz eder” der.¹⁴³ 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.¹⁴⁴ 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 geçmiş 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 mefhumlarına 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 doğrusallığa duydukları güvenin sahici olmadığını ele verirler.

Halbuki Marx’a göre sosyalist devrim nazımını geçmişten almaz. Ebeveyn otoritesinin baştan çıkartıcı meزالimini reddeder, kökenlerin miti yerine “başlangıç” pratiğini koyar.¹⁴⁵ 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

143 CB, s. 81.

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

145 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.

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 etmek olacaktır. Ne var ki Marksizm açısından devrimci tarihin "metni" bu şekilde daha baştan kapanmış değildir: Anlatının simetrik şekinden 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 dahildir. 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; Hristiyanlığın 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 ironik 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 reddedebilecekleri bir anlatı yapısını model alırlar. Ama tarihin hangi anlamda bir başlangıcı, bir de sonu olduğu sorunludur. Elbette ampirik açıdan söylersek tarihin kuşkusuz bir başlangıcı vardır ve kuşkusuz bir sonu da olacaktır; fakat tarihin kökeni ânından bahsedemeyiz, zira bunu yapmak zaten ondan sonra geldiğimiz, zaten anlamlandırmaların ortasında olduğumuz anlamına gelir. Kendimizi dilin ötesinde, ondan önce-sinde düşünemeyiz, zira bunu yapmak için öncelikle bir dile ihtiyacımız vardır. Tarihin kökeni asla bir mevcudiyet olamaz; daha ziyade, bizim zaten her zaman ondan sonra geldiğimizi gösteren metinselleştirme oyunu tarafından sürekli yeri değiştirilen ve adem-i mevcut hale getirilen bir andır. Köken, hakkında konuşulacak bir şey değildir. Benzer şekilde, 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 anda hem koyutlayan hem de reddeden söylem tarafından ilanihaya ötelenir. Elbette bunun bir anlamda edebi söylem için de geçerli olduğunu 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 evrilen 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 *Finnegan Uyanması* gibi kapanıklığı yapı sökme 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. Frëd-ric 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’.”¹⁴⁶ “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 anlam-lamanın 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 zamanı “sürekli, türdeş ve kendisiyle çağdaş” diye gören tarihselcilikten bahseder¹⁴⁷ – her an bütünün yüküyle dolu olduğundan, artzamanlılığın gizli bir eşzamanlılığın bir tür fenomenal görünüşünden daha fazlası olmadığı şu sonsuz eksfoliyasyon. Althusser’in bu anlayışa yanıtı her türlü sürekliliği metafizik diye bir kenara atmak değil, karşısına yapısöküme uğratılmış bir tarih imgesi çıkarmaktır: “İlk incelendiğinde, Marksist bütünün özgül yapısından hareketle, bütünün 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;

¹⁴⁶ *The Prison-house of Language*, Princeton 1972, s. 184.

¹⁴⁷ *Reading Capital*, Londra 1970, s. 98.

üretim ilişkilerinin özgül bir tarzda vurgulanmış özgül zaman ve tarihleri vardır; siyasal üstyapının kendi tarihi vardır...; felsefenin kendi zamanı ve tarihi vardır....”¹⁴⁸ 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);¹⁴⁹ ama materyalist bir “kültür” teorisi için sonuçlar barındırır ki, bu teorinin ilk görevi “edebiyat tarihi”nin bütünlüklü anlatısı çerçevesinde materyalist okumalar sunmak değil, bu ideolojik bütünlüğü yapısöküme uğratmak ve yerine bir “edebi üretim zamanı” kavramı koymaktır. Bize bizatihi başka şekillenmeler üzerine kurulmuş bir söylemsel şekillenme dahilinde “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.¹⁵⁰

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.”¹⁵¹ Bu ifadeleri tersine çevirin, akabinde boşa çıkarma gelen bir ahenkten bahsedin, alın size Brecht tiyatrosu için bir formül. Benjamin’in görüşüne göre, Alman solunun işçi sınıfını Alman faşizminin insafına terk etmesine yol açan şey “bizim sona olan güvenimiz”di.

148 A.g.e., s. 99.

149 Perry Anderson’ın bu konu hakkındaki mülâhazalarına bakınız: *Arguments With- in English Marxism*, NLB 1980, s. 73-7.

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

151 Londra 1966, s. 18.

Elbette tüm anlatılar bir ahenkle sonlanmaz. Ama iyi mi kötü mü sonlandığından bağımsız olarak, sonlandıkları bir vakiadır; dahası *sonlanmakla* kalmaz, aynı zamanda *onlar* sonlanır; son, ister trajik olsun ister komik, ister keyfi olsun ister önceden belirlenmiş, ister “açık” olsun ister “kapalı”, *bu* söylemin sonudur ve onun şeklinin bir parçasıdır. Bir son ne kadar açık ya da keyfi olursa olsun, yine de metni –“anlamsal olarak” olmasa bile– “sözdizimsel olarak” tamamlayıp bütünleştirir; ideoloji anlamsallıkta olduğu kadar sözdiziminde de taşınır. Eğer George Eliot kendinden geçip *Middlemarch*’ın son paragrafında bütün karakterlerini öldürmeye karar verseydi, Victoria çağıının ideolojik beklentilerini gerçek anlamda altüst etmiş olacaktı ve bu durumda romanın yayınlanması bile pek mümkün olmazdı; ama romanı cümlelerin tam ortasında bitirmiş olsaydı, daha büyük bir hayal kırıklığı yaratmış olacaktı.

Tüm bunlardan hareketle, anlatının ortadan kaldırılması gereken bir tarz olduğu, Defoe’dan Dostoyevski’ye kadar var olan her şeyin feci bir yanlış olduğu sonucunu çıkarmak kolay olacaktır. Gerçekten de, belki şaşırtıcı görünebilir ama bu tür bir görüş yaşadığımız dönemde ciddi ciddi ima edilmektedir. Ne var ki anlatı, bir egemen sınıf komplosu 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 vazgeçilmez haritalandırma fantezisi ya da anlatısı olarak görülmelidir...”¹⁵² Ancak anlatıda düşünüp, hareket edip, arzulayabiliriz; ancak anlatı yoluyla özne gerçek bölünme koşuluna 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;

¹⁵² “Imaginary and Symbolic in Lacan”, *Yale French Studies*, sayı 55-6 (Bahar 1978). Jameson’ın formülü ideolojiyi zımnen toplumsal “çimento”ya indirgemesi bakımından, kanımca, fazla “Althusserci”dir, ama genel düşünce doğrudur.

bilinçdışının anlatıları tetiklemesi 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 geçirmesini” sağlayan zorunlu çekimlerdir. Ve nasıl ki bireysel öznenin kendisi için bütünlüklü bir biyografi oluşturmaya 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 “sürekliliğe sahip” bir geleneğinden bahsederken, elbette gerçekte bu tür kutsalsuz 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 “gelenegi” 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 an ara-

sındaki karşıtlıktan bahseder.¹⁵³ 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—sözelimi 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. 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 anlık değil, kalıcı olduğu aralıksız bir dönüşüm sistemidir. “Her şeyin tıkırında gidiyor olması” durumu krizin *ta kendisidir*” der Benjamin.¹⁵⁴ Dahası 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 (*Origin*) geleneksel biçimde yazılmıştı ve bunun nedeni de Benjamin'in *Habilitationsschrift*'iydi; ama bu haliyle bile sistematik diye adlandırılmaz, üstelik

¹⁵³ *The Sense of an Ending*, s. 49

¹⁵⁴ GS, I, s. 583.

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 yapı-sökümüydü.¹⁵⁵ Susan Sontag, Benjamin'in cümlelerinin "alışıldık tarzda kurulmadığını" fark etmiştir: "Cümleler birbirine bağlanmaz. Her cümle sanki ilk ya da son cümleymiş gibi yazılır."¹⁵⁶ 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 karmaşıklıkla-rı, yengeci andıran fırlayışları ve ani billurlaşmalarıyla Benjamin'in yazıları bir stratejinin teleolojik baskısından uzak ama bir taktiğin ayrıntılı inceliğine sahiptir. Her türlü aşırılıktan azade olan yerel arıklığı ve tutumluluğu bütünü görünüşte şekilsiz eklektizmiyle tezat teşkil eder; parçalar *Trauerspiel* yönteminin tam tersine dik-katsızce 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 muhafaza 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 üslup alanındaki muadili olarak bir krizdir, hiçbirini nihayetine ermez; her özet bir kapiler mantık tarafından bütüne bağlanır, ama kopartılabilir olma

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

156 "Giriş", OWS, s. 24.

havasına sahiptir. Metinler mütekabiliyetlere olan neredeyse patolojik ilgisiyle, yüzeylerine sonsuz çapraz çizgili yollar çizer, parçaları arasında sadece çok ince çizgilerin gözükmesine izin verecek kadar sıkışık bir 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 duygusu katar.

Karl Kraus'tan bahsederken Benjamin bir noktada onu ticaretteki bir hareketle heykeltıraşıhtaki 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 dolaylımsız olarak yan yana getirmek) Benjamin'in kendi yazılarının meşum bir niteliğidir ve Adorno'dan da haklı bir eleştiri görmüştür: "Senin metinlerinin 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, hatta 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."¹⁵⁷ Adorno'nun genel bakış açısı ne olursa olsun, Benjamin'in "bitişikçiliği"ne yönelttiği 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."¹⁵⁸ Kuşkusuz başka hiçbir yazar cüretkâr mecazları ve gelişigüzel "olgusal" gözlemiyle bu iki cümlemin aynısını yazamazdı. Fakat Adorno bu üslup alışkanlığının kaynağına inmez. Bu alışkanlık altyapı ile "üst-yapı" arasında "dışavurumcu", benzeş ya da mekanik yan anlamlardan kaçınan bir ilişkiyi tanımlamak şeklindeki köklü ve bugün

¹⁵⁷ *Aesthetics and Politics*, s. 129.

¹⁵⁸ CB, s. 53.

hâlâ çözülmemiş sorundan kaynaklanır.¹⁵⁹ Benjamin bir anlamda bu sorunu çözer, ama sorunu 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 üslup 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 üslubu 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 üslubu tuhaf bir çift etkiye sahiptir: Görünüşte hem ampirik nesneyi vurgular, hem de onun ele avuca sığmaz özünün peşine düşer; bir yandan üstyapı-

¹⁵⁹ Elbette bu sorun, mecazı -ya toplumsal pratiklerin birbirinden tamamen ayrı olduğu düşüncesiyle (karşıdevrimci amaçları vardır) ya da daha ilginç bir şekilde, Raymond Williams'ın yaptığı tarzda- tamamen ortadan kaldırarak bir çırpıda çözülebilir. Williams *New Left Review*'e verdiği harikulade mülakatlarda en az birkaç kez bu mecazın "incelikli" bir versiyonunu kabul etmeye zorlanır, ama ardından, bilahare bir kenara atabileceği daha kaba bir modele döner (*Politics and Letters*, s. 136-50 vd). Keza Williams'ın sonraki eserlerinde kendisini hem bir "kültürel materyalist" diye tanımlaması hem de materyalizm/idealizm karşıtlığını bizzatıhi 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.

pının 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 bölünmüş görüldüğü, ama altyapının egemen mantığının günbegün daha ayırt edilebilir olduğu bir çağın krizi.

Dolayısıyla Benjamin'in yazma süreci özgül bir süreçtir. Bir yandan kendisini sürekli ad aktarımsal bir kayış, hiçbir zaman nefes alıp kendini toparlamıyor görünen parçaların potansiyel açıdan sonsuz ardışıklığı olarak sunar. Yurttaşların kimliğini belirlemenin yeni teknik araçlarından bahsedilmesi fotoğrafçılığın icadına götürür, bu da akabinde iz izleğini çağırıştırır ki, o da bize muzaffer bir şekilde detektif hikâyesinin icadını sunar. Ama diğer yandan metin sürekli kendi kendini toparlar ve bu durdurulamaz ad aktarımsal zincir birtakım artzamanlı metaforlara geri sarar. Sürekli konu dışına sapma sayesinde hep yerimizde saymayı başarırız; ya da öyle yengeçvâri tarzda ilerleriz ki, bir hareket olduğunun farkına bile varmayız. Benjamin'in eserlerinde anlatının bu şekilde sorunsallaştırılması kendisinin tarih teorileriyle yakın ilişkilidir. Zira Benjamin hem tarihselciliğin "boş, türdeş" zamanını hem de geleneğin kaynaklarını çarçur edecek olan ebedi konjonktür fetişizmini reddetmek zorunda kalır. Henri Bergson hakkında şunları yazar: "Deneyim gerçekten de bir gelenek meselesidir, hem özel yaşamda hem de kolektif varoluşta. Deneyim belleğe kazık çakmış olan olguların bir ürünü olmaktan çok, birikmiş ve çoğu zaman bilinçdışı verilerin bellekte yakınlaşmasının bir ürünüdür. Fakat Bergson'un belleğe özel bir tarihsel etiket atfetme gibi bir niyeti yoktur. Tersine, Bergson belleğin tarihsel belirlenimini tümünden reddeder."¹⁶⁰ Benjamin'in burada bahsettiği deneyim aura deneyimidir, muhayyel, nakledilen hikâye deneyimidir; Benjamin'in düzyazı üslubu nesnede 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.

¹⁶⁰ CB, s. 110-11.

Benjamin Bergson'u aura'lı "deneyim"i dilinden düşürmediği için değil, deneyimi tarihsel bağlamından kopardığı için eleştirir. Bu açıdan Lacan'ın bir yandan hayali olanın her türlü nesneyle olan ilişkinin vazgeçilmez bir ânı olduğunda kerhen ısrar ederken, diğer yandan tonlarıyla tüm şeyin canı cehenneme diyen günümüzdeki çömezlerinden ayrılır. Benjamin aura'lı olanın böyle basit bir şekilde aşağılanması reddediyor olsa da, bunun nedeni elbette Bergson'dan farklı olarak aura'nın devrimci potansiyelini görüyor olmasıdır: "Uyanıldığında düş öğelerinden yararlanılması diyalektik düşüncenin ders kitaplarına konu olacak bir örneğidir. Dolayısıyla diyalektik düşünce tarihsel uyanışın organıdır."¹⁶¹ Tarihin depoladığı bellek izleri sadece Proust'un kurabiyesinin izleri, Irving Wohlfarth'ın tabiriyle "bir bardak suda koparılan fırtına"nın izleri değildir;¹⁶² bunlar aynı zamanda, Benjamin'in hatırlattığı gibi, özgürleştirilmiş torunlarımıza dair hallerden daha çok bizi isyan etmeye teşvik edebilecek olan belleğin köleleştirilmiş atalarının izleridir.¹⁶³ Freud'un bize öğrettiği gibi, hatırlayamadığımız şeyi tekrarlarız ve hatırlamamamızın nedeni 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.

¹⁶¹ CB, s. 176.

¹⁶² "Walter Benjamin's Image of Interpretation", *New German Critique*, sayı 17 (Bahar 1979), s. 88.

¹⁶³ I, s. 262.

II.

Bir Devrimci Eleştiriye Doğru

Marksist Eleştirisi

“Zamanın nelere gebe olduğunu keşfetmeye çalışan kâhinler, onu ne türdeş 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 hatırlanmayı öğretir. Kâhinlerden bilgi umanların kapıldığı gelecek büyü-sü onlar için bozulmuştur. Ama bu, geleceği Yahudiler için türdeş ve boş bir zaman haline getirmez. Çünkü onlar için zamanın her saniyesi, Mesih’in açık girebileceği dar bir kapıdır.”¹

Tarihsel materyalistler açısından bu tezin son önermesi tek kelimayle yanlıştır. Her an, Mesih’in girebileceği kapı değildir; sosyalist devrim ancak belli maddi koşullarda gerçekleşir, zamanın aşkın bir mükâfatı 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 Fa-

1 “Theses on the Philosophy of History”, I, s. 266. [Türkçesi: *Son Bakışta Aşk*, s. 49.]

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 de 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, hatta 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.

kat aslolan, Benjamin'in çalışmalarındaki materyalist buğdayı idealist samandan ayırmaya çalışacak analitik bir alıştırma değil, daha ziyade bu tuhaf bileşimi doğuran tarihsel koşulları daha baştan anlama sorunudur. Benjamin'in kendisi yazılarındaki müphemliklerin Almanya'da bir Bolşevik devrimin gerçekleşmemiş olmasıyla açıklanabileceğini söylediğinde, kendi idealizminin karşısına asli materyalist soruyu çıkarmış oluyordu.³

Kimi zaman "Marksist estetik" sıfatıyla anılan tüm mirasa aynı soru sorulabilir, zira bugün bir "devrimci eleştiri" için sorun burjuva akademiye eklemlenme tehlikesi taşıyor olması değildir; sorun, zaten her zaman daha baştan kısmen eklemlenmiş 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'a, 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 siyasi 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 *İdeologiekritik* biçimi sergiler. Marx'ın "siyasal estetik" hakkında bir şeyler öğrenebileceğimiz tek metni olan *Louis Bonaparte'ın 18 Brumaire'i* esasen baş-

3 B, 2, s. 530.

4 *Considerations on Western Marxism*, NLB 1976.

ka konuya ayrılmış bir kitaptır; materyalist bir kültürel pratik teorisinin tohumları kuşkusuz Marx ve Engels'te var olsa da, bunları açıkça "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 ile 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 Kant'ın estetiğinden yararlanmak zorunda kalmıştı örneğin. 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 köylü] 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 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 için Marksizm burjuva hümanist mirasın muzafferane yadsınmasından, tarihi Sophokles'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, hatta temelde, halkın afyonu. Zira daha derin bir düzlemde, Sovyet Marksizmi ile Thomas 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 yordakçılığa uzanan gelişiminin iç bütünlüğünü kavramak da önemlidir. Bu sonraki meseleler 1930'larda Bertolt Brecht'le dikkate değer ihtilaflarında ortaya çıkar ve "gerçekçilik"

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

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 yansıttandır. Lukács'ın estetiğinde çarpıcı olan kısım "olgu"dan "değer"e pek incelenmemiş bir kayışı istismar etmesidir. Lukács kendisinin kapsamlı, handiyse olağandışı ölçüde tutarlı eserlerinde çoğunlukla 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 sabitletlenmesinin sağladığı gerilemeli haz, yani "hayalgücü" çizgisinde– mümkündür. Ama Lukács'ın kendisinin bir bütün olarak bu meseleyle yüzleşme ihtiyacı duymamış olması kuşkusuz manidardır, tıpkı romantik şairlerin dağlarda yaşamanın neden insanı ahlaken 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” şüphecilikten, deneyden, reddeden ve altüst etmeden bağımsız düşünülemez. Lukács’ta olduğu gibi nesnenin ideolojik deformasyonlarına dalarak hepsini “gerçeğin” şefkatli kollarına (zaten bunun sanatsal ya da teorik yeniden üretimine de “aklılık” denmektedir) sığındırmak değildir. Brecht için mesele pratik ve üretim olduğu kadar, bir aklılık sorunudur da, 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 nedeni akli olanın tüm o ezici Hegelci kuvvetiyle dolu olmalarıdır ve aktif ideolojik önyargılarını askıya almayı başaran, (çoğunlukla gizemli kalan nedenlerden ötürü) her metne bu güçten bir şeyler 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 gizemlerine vakıf olmamıza müsaade etmez. “Modernist” eserlere tebelleş olduğu gibi aynı zamanda eğlendiren tam da bu sorudur. Gelgelelim Brecht’teki aklın hinliği nesnenin bir özelliği değil, nesnenin içinde sonsuza dek yapıp yapıp söküme 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 aklılık mefhumlarının ikisi de bir anlamda Stalinizmle çatışır. Lukács “eleştirel aklın” gücünü korumaya 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 karşıdevrimci ihanetlerine destek atmıştı. 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). Aslında sadece uyum sağlama değil, seviyesiz bir yordakçılık söz konusudur: Batı solcuları arasında Brecht'i bugün devrimci bir kült isim, Lukács'ı ise 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 yanıt vermesi arasındaki karşıtlığı hatırlamak yararlı olacaktır.⁶

Burada iki aklilik türü arasındaki farkı tanımlamaya çalışırken kavramaya çalıştığımız şey belki de Marksist çelişki kavramından ibarettir. Brecht açısından toplumsal gerçeklik bizatihi varlığı bakımından çelişkiliydi; ama burada Lukács'ın yaptığı gibi, "varlık" kelimesinin yerine "öz" kelimesini koyduğunuzda dilin ne tuhaf oyunlar oynayacağını düşünün. Bloch'un "dışavurumculuk" savunusuna verdiği yanıtta, Lukács insan eserinin "altta yatan özün parıldayışının görünmesine olanak tanıyacak kadar şeffaf bir can yüzeyi"ne sahip olduğunu söyler ve birkaç satır sonra da sanatın "yaşamın 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 şeyeleştirici hileleriyle çelişkiyi birlik olarak kavramlaştırabiliriz. Lukács'ın, tıpkı bizler gibi, ama kimilerimizden 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

6 *Aesthetics and Politics*, s. 142.

7 Aynı yerde, s. 39.

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 adsızlık sıfat 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 polemiginde kullanma tarzının bazen 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 davranabilmeleridir. 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 yanıtını 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 fark-

8 Aynı yerde, s. 39.

lı ürünü arasında değerlendirme yapmaktayız (eğer yapmamız gerekiyorsa). Ancak Bloch kendisini ölümcül şekilde “yansıtmı” teorisinin temeline yerleştirdiği için bu husus zarar verici bir şekilde Lukácsçı öğretiyeye teslim edilmektedir. Lukács açısından doğru bilgi bütünü bilgidir; 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 ile aynı epistemolojiye hapsolmuş olsa da (örneğin insan eserlerinin “somut olanı ve ondan soyutlanmayı mümkün kıldığını” yazar)⁹ buna rağmen Brecht için gerçekçiliğin, deyim yerindeyse, ancak geriye dönüşlü olabileceği doğrudur. Dolayısıyla bir metnin gerçekçiliğini salt içsel özelliklerini teftiş ederek belirleyemezsiniz. Aksine, bir metnin gerçekçi olup olmadığını ancak sonuçlarını belirledikten sonra belirleyebilirsiniz ve bu sonuçlar belli bir konjonktüre ait olduğundan, bir metnin Haziran’da gerçekçi olabilirken, Aralık’ta gerçekçi olmayabilir. Dolayısıyla daha biraz önce Brecht ile Lukács’ın epistemolojileri arasında belli bir paralellik kurmuş olsam da, şu “mümkün kılma” filini 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 yanlışdır. Metinler gerçekçiliğin etkisini mümkün kılan ya da engelleyen vesilelerden daha ötesi değildir. 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

9 Aynı yerde, s. 82.

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 biri Lukács tarafından tercih edilen estetik ve ontolojik tanımları siyasi 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 billurlaştırır; nitekim tam da yeni Hegelci kategorileriyle Stalinist kapanıklığa kâh karşı çıkan kâh cevaz veren eserlerinin *çelişkili* niteliği kendisinin gerçekçilik karşıtı muarızları tarafından bastırılır. Onlar için gerçekçilik, üretim izleri bastırılmış olan doğallaştırılmış bir temsilin sabitleştirilmesini amaçladığı oranda, bu açıdan içsel olarak gericidir: Öznenin akabinde kurnazlıkla, yazarlık yanılsamasına izin veren bu ayırıcı (diyakritik) söylemlerin açıklarını diktiği hayali uzamdan daha fazlasını oluşturamaz. İdeolojik olan, Althusser’in bilhassa uyardığı bir tarzda doğallaştırılmaya indirgenmiştir. Lukács estetiğini komik şekilde tersine çeviren gerçekçilik artık ontolojik düşmandır; sorunsal olan ilk başta sorunun terimlerini ortadan kaldırma girişimi 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

¹⁰ Aynı yerde, s. 82.

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 denilebilir ki, sistem ideolojik deneyim dahilinde bir kez ete kemiğe büründüğünde –sınai kapitalizm bir kez tekелci 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, ayırcılıkçı bir miyopluga 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’i 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 çıkarabiliriz. Stalinist kapanmanın farklı bir biçimiyle, Louis Althusser ve Pierre Macherey kimi zaman yapısal-ışlevcilikten 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 için ise 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 sıyırdığımızda, 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 tekelci kapitalizmin despotik düzeyde kapalı, kendi kendini yeniden üreten "ölüm-süzlüğü" dahilinde ıssız bir yabancılaşma sığınağı 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 şu Alman aydınlar grubu için de geçerlidir. Georg Lukács'ın Hegelci Marksizmin "olumlu" yanını, Theodor Adorno'nun da "olumsuz" yanını temsil ettiği söylenebilir; zaten aralarındaki edebi üslup farkı bunu yeterince açık bir şekilde göstermektedir. Lukács'ın ölçülü, upuzun, devasa beyan-

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

ları farklı, Adorno'nun yoğun, dolambaçlı muammaları farklıdır. Lukács ideolojik hatayı "gerçek" olanın gücüyle düzeltmeye çalışırken, Adorno ideolojik hatayı, bir başkasının konuşmasının aceleci pozitifliğini yapısöküme uğratarak kendi diyalektik zarafetinde kaybolma tehdidi barındıracak kadar berbat bir negatiflik 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*, tüm 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, gözümüzde Max Horkheimer'le birlikte dünyaya Volkswagen'in metafiziğin ölümü olduğuna dair keyifsiz haberi veren adam olarak temayüz etmesi kaçınılmazdır. Fakat belki de burada Benjamin'i ilk başta eleştiren kişi ile sonrasında Lukács, Brecht ve Sartre'a verip veriştiren Adorno arasında belli bir bütünlük vardır. Adorno'nun Benjamin'in *Pasajlar*'ına yönelttiği köklü eleştirilerin hemen hepsi bir diyalektik sorununa gelip dayanmaktadır: Benjamin'e yönelttiği ağır eleştiriler, metinlerinin öyle ya da böyle diyalektiğe aykırı olduğunu, hatta diyalektiğin bir ihlalini düzeltelim derken başka bir ihlale kaydığını savunur. Ya Benjamin teorik şevkiyle tarihsel sadakatini defeder ya da teorik açıdan dolayımınmamış 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 kendiyi özdeş nesnenin "pozitivist" despotluğunu, hem de onu yutmakla tehdit eden şu bütünselleştirici düşüncenin despotluğunu reddeder. Diyalektik, nesneyi yanılsamalı kendiyi 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, tıpkı gerçek olanın inatçı varlığına direnme emaresinin totaliter bir tehdit oluşturması gibi, tehlike haline gelir. 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 mütevelli ölümcul 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 olmaya-caktır: Kendisini sistemin mutlak ötekisi olarak sunmaktan ziyade, özellikle de sınıf mücadelesinin diplerde seyrettiği dönemlerde kendisini bizatihi sistemin parçası, 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 hatta 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, ikisinin 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 utanç verici *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*’na yöne-

lik göz kamaştırıcı derecede sağlam eleştirisinden de çıkarabiliriz bunu.¹² “Sanat gerçek dünyanın olumsuz bilgisidir”: Adorno ve Lukács estetikteki birçok temel meselede taban tabana zıt düşüncelerine karşın, sanatın özlerin idrak edilmesini sağladığı varsayımında ortaklaşırlar. Lukács “bütünselliği” daha baştan fetişleştirmiştir; Adorno ise sonunda tikel olanı fetişleştirecektir (hatta denilebilir 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, onu 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 yansıtip biçiminde defetmekten ziyade bu çelişkileri kafasının üstünde taşır.

“Marksist estetik” sorunu her şeyden öte Marksist siyaset sorudur. Lukács’ın tarihsel roman üzerine çalışmasının derinliği ve Adorno’nun modernizme dair içgörülerinin parlaklığı bir bütün olarak Marksist teori için paha biçilmez kazanımlardır, ama bunları yoksullaştırıcı siyasal anlarından koparmak mümkün değildir. Hemen aynısı Sartre için de söylenebilir. Sartre’in Flaubert üzerine devasa çalışması bir anlamda tarihsel materyalizme ustalıkla bir katkı olsa da, başka bir anlamda siyasal bir ricattır: Emperyalizmin anavatanlarındaki göreceli siyasi tikanıklık 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, Stalinizm ve idealizmin tuhaf ters akımlarıyla çevrili şu akademizm projesinin) alternatif bir anlatısı vardır. Keza devrim sonrası Rusya’da şöyle şaşırtıcı anlar mevcuttur: Moskova Devlet Tiyatrosu’nda Meyerhold’u müziği Şostakoviç’e, metni Şklovski, Mayakovski ya da Tretyakov’a, film efektleri Ayzenştayn’a, sahne tasarımları Tatlin’e ait bir oyun üzerinde çalışırken bulabilirsiniz. Ya

12 Bkz. *Aesthetics and Politics*, s. 151-76.

da Rodçenko, El Lissistski ve diğer inşacıların ânı vardır, yani “toplumsal ihtiyaca” tasarım katmak amacıyla fabrikalara giden erkek ve kadınlar. Veya bir kez daha Meyerhold’un Bolşevik Devrimi’nin üçüncü yıldönümünü kutlamak amacıyla bir oyun çıkarmak için 15 bin kişilik kadrosu, gerçek silahları ve gerçek bir savaş gemisiyle şehri bütünüyle işgal ettiği an. 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 an. 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 dahilindeki konumunu dönüştürme projesini düşündürmektedir. 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 gerçeğini görürüz. Zira “gerçekçilik” adı verilen bir o kadar hayali görüşten beslenen bir diğer bezdirici kedi-fare oyununda bu karmaşık görüngüyü içsel olarak devrimci bir payeyle fetişleştirme ayartmasından kaçınmak için; bu tür bir modernizmin fütürizmden gerçeküstücülüğe kadar belli temel veçhelerine bakmak yeterlidir. “Devrimci modernizm” kâh pragmatist kâh dogmatik, kâh aşırı solcu kâh faydacı dönüşleriyle devrim öncesi ideolojilerin içinden çalkantılı doğuşunun en az Georg Lukács kadar izlerini taşır ve yukarıda gördüğümüz gibi, Bertolt Brecht’in de siyasi açıdan masum bir yanı yoktur. Ama Brecht’i büyük ölçüde var eden, siyasi açıdan ne denli müphem olursa olsun, sosyalist bir kitle hareketinin varlığı olmuştur. Ve akabinde bu Brecht’in Walter Benjamin gerçeğini mümkün kıldığını da söylemeliyiz. Devrimci kültürel pratik, Mayakovski ile Osip Brik arasındaki verimli münasebette olduğu gibi, kısmen devrimci kültür teorisinin koşullarını döşemiştir; Minerva’nın baykuşu gece uçmuştur.

Avrupa'da avangardın zirve yaptığı dönemde İngiltere'de neler olup bittiğini araştıranlara, elimizde bir E.M. Forster olduğu yanıtını vermek manidar olabilir. 1936 yazı civarında parlayıp söndüğü gözüken İngiliz gerçeküstücülük hareketi İngiliz kültürünün bu tür akımlara görece kapalı olduğunun bir göstergesidir. Meyerhold ve Piscator'un tepe noktasında olduğu dönemde, İngiliz tiyatrosuna tüm doğalcıların ağababası George Bernard Shaw egemendi. Güçlü hegemonyacı bir egemen sınıfın yönettiği, dar görüşlü ve son derece ampirist olan en eski kapitalist ülke "modernist" kopuşu gerçekleştirmeyi başaramadı, ama onun bazı avatarlarına 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 konuşlandırıldı ve Liverpool'da eğitim almış silahlarıyla gambotlar Mersey nehrine girdi. 1912'de maden işçileri Britanya tarihinin en büyük grevini gerçekleştirdi ve bir yıl sonra bir madencinin oğlu *Oğullar ve Âşıklar* 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 an 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 aşılamaı başardığı şey ezici derecede aşırı sağ siyaset oldu. Ama aynı şekilde, bu tür "aşırılıkçı", alenen gerici biçimlerin egemen kültürün sakın, coş-

kusuz muhitinde kolay kolay barınması mümkün olamazdı ve tipik haliyle onunla çatışan kısa süreli, kararsız bir varoluşa sahip oldu. 1930'lara gelindiğinde Auden ve Orwell'le 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*, denilebilir ki, taşra zihniyetli, ampirist bir kültürün üretebileceğinin en iyisiydi, hem belli deneylere cesaretle açtı hem de geleneksel "İngilizliğe" kopmaz şekilde bağlıydı. (F.R. 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*di 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 Jdanovcu ortodoksluğu zorunlu olarak reddi ve yerli İngiliz izlekleri benzersiz zenginlikte eserlere dönüştürüşü olmadan değerli işlere imza atmak mümkün olmayacaktı. Bununla bağlantılı bir alanda, tastamam aynısı tarihçi E.P. Thompson'ın muhteşem çalışmaları için de geçerlidir. Fakat aynı zamanda ampirizmin ve romantik hümanizmin 1930'ların materyalist eleştirmenlerine zarar verdiği de söylenmelidir. Sadece bu amaca istinaden Williams'la birlikte alındığında, bu yazarları kaba bir anlamda Lukács'ın İngiliz muadili olarak tarif etmek mümkündür; ama bir İngiliz Brecht'i çıkmamıştır.

Yüzyılın en önemli Marksist estetikçilerinden kimilerini ele alalım: Lukács, Goldmann, Sartre, Caudwell, Adorno, Marcuse, Della Volpe, Macherey, Jameson, Eagleton. Tüm bu yazarların göze çarpan özelliği, Lenin, Troçki, Brecht, Benjamin ve Sanatta Sol Cephe'nin aksine, eserlerini sınıf mücadelesinin açık şekilde düşüşte olduğu, geçici olarak sessizliğe büründüğü ya da acımasızca bastırıldığı bir dönemde üretmiş olmalarıdır. Elbette bu genellemenin de istisnaları vardır. Caudwell'in eseri 1936 Fransa olaylarıyla ve İspanya kriziyle çakışır; Lukács'ın *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı* eseri Macar ayaklanmasının yaşandığı döneme aittir; Brecht'in kültür eleştirisi ile yirminci yüzyıl sınıf mücadelesinin gelgitleri arasında ise kesin bir benzerlik kurulamaz. Fakat "Marksist eleştiri" genel itibarıyla proletaryanın yenildiği ve kısmen düzene eklemlendiği dönemlerde doğar. İsmi geçen yazarların eserlerinden çıkarılabilecek, verimli olduğu tartışmasız tüm kavramlara karşın, yine de bu siyasal olgunun görünür yaralarını taşıyan eserler üretmişlerdir. Benim ilk çalışmalarım belli kilit açılardan Althusser'in teorisini kuşkusuz eleştirse de, bu sorunsal nedeniyle teorik açıdan sınırlıydı ve kendi siyasal içerimlerine suçlanacak derecede gözleri kapalıydı. Orada Williams'a yöneltilecek temel eleştirilerin bugün de büyük oranda arkasında duruyor olsam da, artık idealizmi ve akademizmi Williams'ın dikkati "edebiyat" adı verilen bir nesnenin analizinden kültürel pratiğin toplumsal ilişkilerine kaydırma yönündeki cüretkâr çabalarıyla kıyaslandığında olumsuz kalmaktadır. Bu eğilim de daha beceriksiz kişilerce kolaylıkla fetişleştirilebilir, zira bir edebiyat metninin kısmi "verililiği"ne isteksiz ya da kibirli bir boşvermişlik ürünlerin süreçler olarak dağılması gibi yeni bir moda icazet verir. Ama bu yine de geleneksel "Marksist eleştiri"nin önemli bir kesimi tarafından göz ardı edilmiş olan tarihsel açıdan gerekli bir vurgu değişikliğidir. Bu kültür teorisinin siyasal açıdan kendi uygunsuz anlarını kesinlikle aşan yegâne büyük eserleri Bahtin'in çalışmaları ve Antonio Gramsci'nin yazılarıdır.

Lenin bir yerde şöyle der: "Doğru devrimci teori ancak gerçek anlamda kitlesel ve gerçek anlamda devrimci bir hareketin pratik faaliyetiyle sıkı ilişki içinde nihai şeklini alır." Bunun siyaset açı-

sından olduğu kadar kültür açısından da doğru olduğu yukarıda bir şemasını sunduğum tarihten anlaşılabilir. Bir devrimci kültür pratiğinin görelî yokluğu dikkate alındığında, hangi anlamda yeterli bir devrimci kültür teorisi var olabilir? George Eliot'ın Marksist analizlerini üretmek kuşkusuz mümkündür, hatta zorunludur. Ama kendisini bu tür analizler üzerinden tanımlayan bir "Marksist eleştiri" bir kez daha burjuva ideolojisiyle kesin bir kopuş gerçekleştirmeyi başaramamış demektir. Böyle bir eleştiri pratik bir fark doğurabilecek yeni bir teorik uzam yaratmak bir tarafa, sadece aynı nesneye yeni cevaplar sunar. Geleneksel ürünlerin Marksist analizlerinin üretimi vazgeçilmez bir projedir; bu tür ürünler neticede egemen sınıfın hegemonyasını kurmayı seçtiği ve dolayısıyla üzerinde mücadele yürütülmesi gereken temellerden biridir. Ama bu tür bir mücadele bir "Marksist eleştiri"nin temel nesnesi olamaz. Bu asli nesneyi tanımlamak zorsa, bunun nedeni henüz gerçek anlamıyla var olmamasıdır. "Marksist eleştiri"nin asli görevi kitlelerin kültürel kurtuluşuna aktif şekilde katılmak ve yönlendirilmesine yardımcı olmaktır. İşçi atölyelerinin, sanatçı stüdyolarının ve halk tiyatrolarının örgütlenmesi; kültür ve eğitim aygıtlarının dönüştürülmesi; kamusal tasarım ve mimari işi; kamusal söylemden ev içi "tüketim"e kadar gündelik yaşamın niteliğine olan ilgi; kısacası Lenin, Troçki, Krupskaya, Lunaçarski ve diğer Bolşeviklerin yoğun bir şekilde ilgilendikleri tüm projeler, tarihsel durumdaki bütün farklılıklara karşın, taktiksel ve muvakkaten olmanın haricinde, "Marksist edebiyat eleştirisi"ni doğuran o zihinsel işbölümünü reddetmiş bir devrimci kültür teorisinin başlıca sorumluluk alanları olmayı sürdürmektedir.

Lenin'in sözü ataletin gerekçesi olarak alınmamalıdır. *Doğru* devrimci teori ancak siyasi bir kitle hareketiyle bağlantılı olarak *nihai* şekline bürünür; ama bunu söylemek bu bağlamdan kopuk bir teorelin deformasyonlar yaşamasının kaçınılmazlığını iddia etmek olsa da, bu tür bir hareket olmaksızın ne teori ne de pratik olabileceğini savunmak anlamına gelmez. Lenin'in bu sözü bilinen sözlerinden bir diğeriyle diyalektik bütünlük içinde değerlendirilmelidir: "Devrimci teori olmadan devrimci siyaset olmaz." Marksist

kültür teorisinin siyaset tarafından belirlenen görevleri olacaktır ve bu an olgunlaşana kadar, neyin nesi olduğunu tam anlamıyla bilmeyecektir. “Marksist eleştirmen”in kesin bir kimliği olmayacaktır; zira o, nazımını gelecekte alır. Ama bu arada, yerine getirilmesi gereken görevler vardır, hatta şimdi bile bunlar tamamen akademiyle sınırlı değildir. Bir “devrimci edebiyat eleştirisi”nin hangi biçime bürüneceğini kısaca tahayyül edelim. “Edebiyat”ın egemen kavramlarını parçalayacak, “edebi” metinleri bütün kültürel pratik alanına yeniden yerleştirecektir. Bu tür “kültürel” pratikleri toplumsal faaliyetin diğer biçimleriyle ilişkilendirmeye ve bizzatıhi kültürel aygıtları dönüştürmeye çabalayacaktır. “Kültürel” analizlerini tutarlı bir siyasi müdahaleyle birleştirecektir. “Edebiyat”ın tevarüs edilmiş hiyerarşilerini yapısöküme uğratacak, tevarüs edilen yargıları ve varsayımları yeni kıstaslarla değerlendirecektir; edebiyat metinlerinin dili ve “bilinçdışı”yla ilgilenerek öznenin ideolojik inşasındaki rollerini açığa çıkaracak ve bu tür metinleri gerekirse hermenötik “şiddet” yoluyla bu öznelere genel siyasi bağlam içinde dönüştürme mücadelesinde seferber edecektir.

Bu tür bir eleştiri için şimdiki zamanda bugünden yerleşik bir paradigma olup olmadığını soranlara bir adres verebiliriz: Feminist eleştiri. Son on yılda başka hiçbir eleştiri biçimi tüm bu hedefleri böyle şiddetle ve tutarlılıkla birleştirmeye çalışmamıştır. Marksist eleştiri çoğunlukla akademiye hapsolmuşken; feminist eleştiri, çoğu zaman fiilen akademide üretilmiş olsa da, bu sınırları aşar ve temel itkisini bir siyasi hareketten alır. Feminist eleştirinin bu hareketten kopması pek muhtemel değildir; bu nedenle bu tür metinlerin maddi ideolojik sonuçlarını boşlama pahasına bir “metin bilimi”ne eğilme olasılığı da daha azdır. Feminist eleştiri tevarüs edilen edebi hiyerarşilerin ideolojik niteliğinin kendiliğinden farkındadır ve bunları yeniden inşa etmek için çaba harcar; dil ve bilinçdışının birer baskı alanı olduğunu bildiğinden, salt dışsal bir edebiyat sosyoloğluğuna tünden soyunması muhtemel değildir. Bir kurum olarak “edebiyat”la (kadın yazarın konumu ve kaderi sorunlarıyla) ilgilenmek zorunda olduğundan, nesnesinin salt idealizmine karşı sürekli uyarılır. İlgi alanları edebi ve diğer pratikler arasındaki ideolojik bö-

lünmelerle kesişir ve kültür eleştirisinin kültür üretiminden koparılmasına karşı çıkar. Eğer “edebiyat”ın kendisi iktidar ve arzu, deneyim ve gerçek, öznelere üretimi ve toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi konjonktüründe ortaya konuyorsa, feminist eleştiri ilkesel olarak tam da bu konumu işgal eder.

Hemen üç şerh düşmek gerekiyor. Birincisi, burada bir başarıdan ziyade bir niyetten bahsediyoruz. Feminist eleştiri hâlâ belirsiz derecede geliştirilmeye muhtaçtır ve bu zamana kadar çoğunlukla ampirik, incelikten yoksun ve teorik açıdan zayıf kalmıştır. İkincisi, başlı başına “feminist edebiyat eleştirisi”nin ne anlama gelebileceğini görmek gerekiyor. Mevcut feminist eleştiri bütünü bakımından iki ana türe ayrılıyor: Bir yandan edebiyatın içindeki ataerkil iktidarı teşhir etmek, toplumsal cinsiyet temsillerini incelemek ve bastırılmış yazı alanlarını kurtarmak gibi asli ampirik görevler; diğer yandan biçim, dil ve psikanaliz sorunlarıyla ilgilenen daha hırslı, huzursuz teorik proje. İlk eleştiri türü siyasi açıdan hayatidir, ama teorik açıdan sınırlıdır, kolaylıkla “pratik-eleştirel” tekniklerin yeniden üretimiyle sınırlı kalma tuzağına düşebilir. İkinci tür ise kuşkusuz daha maceracı ve karmaşıktır, ama ancak şaibeli bir anlamda *bilhassa* feministtir. Bu feminizm daha ziyade kendi içinde hiçbir şekilde feminizmle sınırlı olmayan belli genel teorilerin (en başta Marksizmin, göstergebilimin ve psikanalizin) edebiyat metinlerine somut siyasal tatbikinden oluşur. Dolayısıyla gelişkin türde özerk “feminist edebiyat teorisi”nin anlamı konusunda teorik bir sorun bulunmaktadır.

Üçüncü şerh en önemli olanıdır. Bugüne kadar feminist eleştirinin çoğu Britanya’da “radikal feminist” sorunsal diye adlandırılan şeyin içinden çıkmıştır; buna hiç tereddüt etmeden karşı çıkmak gerekir. Teoriye düşman, aşırı derecede idealist ve sık sık da sekte olan bu “radikalizm” küçük burjuva ideolojisinin tanıdık bir türünün kadın hareketi içindeki varlığını temsil eder. Küresel kitlelerin siyasi kaderine kalpsiz bir orta sınıf kayıtsızlığının, feminist “özerkliği” (aslında *ayrılıkçılığı*) kıskanç bir savunusu biçiminde kolaylıkla kullanılabilir olması ister kadın olsun ister erkek her devrimcinin mahkûn etmesi gereken bir rezalettir. Marksizm şu anda kadınların

ezilmesine olan sık sık duyarsız kalma rüzgârının ektiği fırtınayı biçiyor ve alınan dersin büyük ve kalıcı olmasını umalım. Marksizm kısmen cinsiyetçi olan tarihinden ötürü potansiyel açıdan en hayati kitle hareketlerinden birinin gözünde tam da bu tür bir ayrılığın trajik sonuçlar doğurabileceği bir dönemde manevi ve siyasi kredisini azaltmıştır. Bugün Marksizmin ikiyüzlülükle kadınların sıkıntılarından siyasi açıdan nasiplenmeye çalışmasının şiddetle ve haklı olarak tersleneceği açıktır. Ama Fredric Jameson'ın belirttiği gibi, Marksizmi (Sartre'ın tabiriyle, göz ardı edilmesi mümkün, ama henüz aşılmamış olan şu tarihsel ufuk) reddeden her sol siyasetin Marksizm öncesi radikalizmin şu ya da bu çeşidini tekrarlamak zorunda kalacağı da açıktır.¹³ Bunu en bariz şekilde “radikal feminizm”de görüyoruz. Gerçekten de İngiltere’de feminizm içindeki belli bir teorik akım devrimci sosyalizme uzun zamandır tanık olduğumuz en kapsamlı saldırı için başlıca itkilerden birini sağlamıştır; Althusser sonrası solun bakış açısından gerçekleştirilen bu saldırının temsilcileri ortodoks Marksist günlerinde bile kimi zaman materyalist kisveye bürünmüş küçük burjuva teorisyenler olmanın ötesine geçememişlerdir. Bunlardan hiçbirinin suçlusu kadın mücadelesi değildir; ama en ketum Althusserciliğin bile kendi semptomatik sessizliğiyle etkili, aşındırıcı, teorik açıdan göz kamaştırıcı bir reformizm savunusuna kolaylıkla dönüşebiliyor olması, gelecekte yansımaları olmasını bekleyebileceğimiz siyasi sorunların göstergelerinden biridir.

¹³ “Reflections in Conclusion”, *Aesthetics and Politics*, s. 196.

Retoriğin Kısa Tarihi

Siyasi edebiyat eleştirisi Marksistlerin başının altından çıkmamıştır. Tersine, edebiyat eleştirisinin bildiğimiz en eski, en saygın biçimlerinden biridir. Tarihsel kayıtlardaki en yaygın ilk eleştiri bizim anladığımız anlamda “estetik” değil, bugün vereceğimiz adla, bir tür “söylem teorisi”ydi, belli toplumsal konjonktürlerde belli dil kullanımlarının maddi etkilerinin analizine ayrılmıştı. Özgül gösterici pratiklerin, her şeyden öte devletin adli, siyasi ve dini aygıtlarının söylemsel pratiklerinin son derece incelikli bir teorisiydi. Gayet bilinçli bir amacı vardı: Söylem ve iktidar eklemlenmelerini sistemli bir şekilde teorik temele oturtmak ve bunu siyasal pratik adına, yani anlamlandırmanın siyasal etkisini zenginleştirmek için yapmaktı.

Bu eleştiri biçiminin adı retorikti. Retorik beşinci yüzyılda Yunanistan’da yaşamış Sirakuzalı Koraks’ın ilk kavramlaştırmalarından itibaren Roma okullarında fiilen yüksek eğitime denk kabul edilir oldu. Dördüncü yüzyıla kadar bu okullarda en önemli alan oldu, beşeri bilimlerde başlı başına bir ders olarak okutulurken, her türlü söyleve iyi yazma ve konuşma sanatı dahil edildi. Antikçağın son dönemlerinde ve ortaçağda “eleştiri” demek aslında retorik demekti ve sonraki tarihinde retorik egemen sınıfa siyasal hegemonya teknikleriyle verilen metinsel bir eğitim olarak kaldı. Metin analizi metin yazımına hazırlık olarak görülmeye başladı: Edebi ifadeleri ve üslup yeniliklerini incelemenin amacı kişinin kendi ideolojik pratiğinde bunlardan etkili bir şekilde yararlanmak üzere kendisini eğitmesiydi. Retorik ders kitapları bu tür siyasal-söylemsel eğitimin son derece şifreli kılavuzlarıydı; bunlar egemen

sınıf iktidarının el kitaplarıydı. Antikçağda fevkalade pragmatik bir söylem (nasıl dava açılır, dava nasıl takip edilir, siyasi olarak nasıl ikna edilir?) olarak doğan retorik, toplumsal sömürü ilişkilerinden hiçbir şekilde koparılamayacak bir söylev teorisi haline geldi. Din adamı ve avukat, siyasetçi ve savcı, askeri lider ve halk mahkemesi doğal olarak retorik teorisinin reçetelerine başvuracaktı; öyle ya, siyasi açıdan etkili söylev işinin bireysel ilhamın eline bırakılabileceğini tahayyül etmek saçma olurdu. Gösterme pratikleri teorisindeki uzmanlar (retorikçiler) bu tür konularda sistemli bilgiler sunmak üzere hazır kıta bekliyor olacaktı. Teorik tefekkürleri (Cicero'da olduğu gibi, çoğu zaman kendi siyasi pratiklerinden doğmuştur) sonrasında egemen sınıfların pedagojik aygıtları tarafından kendi siyasal amaçları uğruna kodlanacaktı. Metinsel "güzellikler"ın öncelikle estetik olarak tadına bakılmamalıydı; bunlar pratikte nasıl kullanılacağı öğrenilmesi gereken ideolojik silahlardı. Bugün "retorik" kelimesi hem etkili söylev teorisi hem de bunun pratiği anlamına gelmektedir.

Nitekim "edebiyat eleştirisi"nin yakasını hiç bırakmamış olan sorulardan birçoğunun köklerini antikçağın retorik teorilerinde buluyoruz. Retorik ya da eleştiri belli söylevlerle mi sınırlıdır, yoksa her türlü dil kullanımını kucaklayabilir mi? Belli bir nesne ya da ereği (adli, estetik) var mıdır, yoksa her türlü tikel nesneden bağımsız "taşınabilir" bir analitik yöntem midir? "Edebiyat eleştirisi" "edebiyat" metinlerini mi inceler, yoksa bir göstergebilim dalı mıdır ve dolayısıyla "yüzünü farklı şekillere sokmak"tan¹⁴ jeolojik yazıya kadar her türlü gösterme pratiğinin incelenmesinin parçası mıdır? Bu güçlüğün gerisinde antikçağ retoriğine bile musallat olmuş ideolojik bir sorun vardır. Retorik sadece bir "teknik" sorunu mudur, yoksa somut etik meselelerle mi uğraşır? Ahlıksız bir insan etkili bir şekilde ikna edebilir mi? Bir söylemin "içeriği", "süsleri"nden farklı olarak, hangi ölçüde retoriğin kapsamına gi-

14 İngiltere'nin daha kuzey bölgelerinde yaşayan proleterlerle sınırlı bir gösterme pratiği. Amaç, kişinin suratını mümkün olan en çirkin şekle sokmasıydı.

rer? Quintilianus'un gözünde retorik'in mecazlarla olduğu kadar hakikatle de ilgilendiğine şüphesiz yoktu; Sokrates safsatacılığın tehlikelerine çok daha şüphesiz yaklaşıyordu. *Phaedrus*'ta iyi retorikçinin filozof olması gerektiğini söylemişti; teknik olan ile doğru olan arasındaki boşluk kaygı verici derecede fazlaydı. Antikçağdakiler elbette "nazım" diye bilinen özel bir söylev çeşidi olduğunu kabul etseler de, bununla diğer söylev tarzları arasında katı bir ayrım yoktu: Retorik hepsinin bilimidir. Nazım kısmen "estetik" başlığı altında ele alınıyordu, ama daha çok, söyleysel açıdan etkili araçlar üzerindendi ve dolayısıyla retorik'in bir alt dalı olarak inceleniyordu. "Şiir sanatı" belli kurmaca dil kullanımlarının "güzellikler"ine ayrılmışken, retorik bu tartışmayı hem yazılı hem sözlü olanla, hem metinle hem pratikle, hem "şiiisel" hem de "olgusal" olanla ayrım yapmadan ilgilenen farklı söylemlerin birleştirildiği bir başlık altında toplamıştı. Quintilianus açısından tarihyazımı kuşkusuz retorik teorisinin en az kurmaca kadar uygun bir nesnesi olabilirdi.

Ama "olgu" ile "kurmaca", sözlü olan ile yazılı olan, şiiisel olan ile pragmatik olan arasında sonradan ortaya çıkan teorik işbölümünden radikal derecede önce olan böyle bir genel söylev teorisi belli ideolojik değerleri tehdit edebilir. Kendisinin doğuran pratik siyasal bağlamlardan soyutlanmış olan retorik belli söylemlerin doğruluk değerine olan birtakım ilgisiz, içe kapalı prosedürler (devlet için gizli bir tehdit oluşturan "sofistike" bir sapma) olarak kemikleşebilirdi. İkna teknikleri üst-söylem biçimi olarak bir kez fetişleştirildiğinde, ilkesel açıdan herkes her şeye ikna edilmeye açıktı. Kitlelerin kolayca kandırılabilmesi münasiptir, ama her önüne gelen safsatacıya yem olacak safdiller de olmamaları gerekir. Dolayısıyla ileride eleştiride göreğimiz "biçim" ile "içerik", "teknik" ile "ahlak" tartışmaları (yani salt "estetik" düzeyinde gizemleştirilecek olan tartışmalar) büyük oranda antikçağ retorik teorisinin siyasal bağlamında ortaya çıkacaktı. Antikçağ retorikçileri "biçim" ve "içeriğın" birbirinden ayrılıp ayrılamayacağını bilmek istiyorlardı, çünkü söylevde "aynı" düşünceyle "ayrı" etkiler yaratılıp yaratılamayacağını bilmeleri gerekiyordu. "Estetik" bir hata siyasal açıdan

yanlış hesaplar doğurabilir. Her söylev devletin siyasi ve etik değerlerini sağlama almalıdır: Batı “edebiyat eleştirisi”nin günümüze ulaşan en eski örneği olan Aristofanes’in *Kurbağalar*’ındaki bir tartışma “edebi” pratik standartlarını sanatta yetenek ve “devletin bekası için akıl verme” olarak belirlemişti. Platon ise *Kanunlar*’da kabul edilebilir yegâne “edebi” edimin, “tanrılara hamdüsena ve ünlü simalara sitayiş düzmek” olduğunu söyleyecekti. Ama böyle bir vurgu Aristoteles’in her türlü konuda mümkün olan ikna araçlarının keşfedilmesi şeklinde tanımlayacağı retorik dördü başı mamur gelişimiyle daha baştan çelişiyordu. Retorik teorisinin son derece uzmanlaşmış bir söylevsel işbölümünden önceki bir tarihsel bağlamda belli ölçüde bazı nesnelerden özerk olması kaçınılmazdı; ama bu özerklikten tehlikeli derecede kendi kendini düzenleyen birtakım üstdilsel araçlara geçilmesi çok kolay görünüyordu. Tüm bu tartışmanın altında antik Yunan devletindeki derin bir ideolojik kriz yatıyordu. “Ahlaklı” söylev belli bir *polis*’in üyeleri için münasip davranış tarzlarını belirliyor ve dolayısıyla bunun temeli olarak bu *polis*’in özgül bir “bilim”ini mi gerektiriyordu, yoksa tüm *polis*’lerde “ahlaklı” davranışın *doğasını* somutlaştırabilecek evrensel bir dil miydi? Retorikçilerin kapışan satırları arasında belki de bu sıkıntı verici uyumsuzluğun (geleneksel “toplumsal roller”in tanımının sorgulanmasına yol açan tarihsel değişimlerin emaresi niteliğinde bir uyumsuzluğun) şeklini görebiliriz.¹⁵

Bu kapışmanın ileride “eleştiri”ye çok ciddi etkileri oldu. Eğer eleştiri metnin doğruluk değeri ve ahlaki özünü ilgilendiren salt bir “teknik” meselesiyse, o zaman entipüftenliğe davetiye çıkarırdı; yok eğer bu tür “ahlaki doğrular”la alakalı bir meseleyse, o zaman –özellikle de bu tür doğruların şiddetle sorgulandığı ideolojik açıdan ihtilaflı dönemlerde– ya kabul edilemez didaktikçilik ya da can sıkıcı bir muğlaklık tehlikesine kapı aralardı. “Eleştiri”nin tarihi aynı zamanda daima nahoş “teknikçilik” ile belli belirsiz ya da

15 Bu tartışmanın kısa bir özeti için, bkz. Eagleton, *Criticism and Ideology*, NLB 1976.

yavan “hümanizm” arasında kalan bu ikilemin tartışmalı anlatısıdır. Büyük eleştiri “okul”larının hemen hepsine bu can sıkıcılığı yeniden çözme girişimi damga vurmuştur. Fakat antikçağ retorığının beşiğinde bu tür bir ikilemin tümüyle gelişmesi mümkün değildi. Bir siyasal mecliste münakaşa etmek, bir hukuki davanın esasını tartışmak ya da bir hükümeti savaşa kıskırtmak araçları verili pragmatik durum tarafından belirlenen söylev biçimleriydi, somut meselelerden ve hitap edilenlerden ayrı düşünölemeyecek ikna teknikleriydi.

“Biçim” ile “içerik” arasındaki antikçağdan kalma tartışma günümüzde “ideoloji” ile “bilim” arasında bir ihtilaf şekline bürünmüştür. Bazı retorik modellerde bilginin iktidarla birleştirilmesi, ama bunda her ögenin payına düşen rol nedir? Çoğu klasik retorikçi için bilişsel ve duygusal öge sıkı sıkıya birleştirilmelidir: *Diyalektik* (felsefe) ideolojik etkilerin üretimini yönetmelidir, *inventio* (argümanın içeriği) *dispositio* (söylevin yapısı) ve *elocutio* (deyiş, söyleyiş) için zemin döşemelidir. Fakat on yedinci yüzyılda Ramus mantığının yükselişle birlikte, retorik ve diyalektik gideerek birbirinden koptu. Cicero daha *De Oratore*’de Sokrates’in felsefeyi retorikten, akılcıca düşünmeyi güzel konuşmadan koparma gibi bir yanlış yaptığından yakınmıştı; nitekim burjuva akılcılığı ve ampirizminin etkisi altında bu bölünme o kadar derinleşti ki, retorik bugün halk arasındaki anlamına kavuşacaktı: Aldatıcı, süslemeli ya da tumturaklı dil. Bu tür bir bölünmenin temelleri ortaçağda retorığın kaderi tarafından zaten hazırlanmıştı. O çağda retorik “şiiir sanatı” üzerindeki hegemonyasını korumuştur; şiiir sanatı fiilen manzum retorik olarak görölüyordu, şairler ve hatipler birbirlerini taklit ediyorlardı ve George Puttenham şairin en iyi retorikçi olduğunu söyleyebiliyordu. Ama antikçağdan ortaçağ dönemine maddi koşulların değişmesiyle birlikte, retorik kısır bir biçimciliğe kayd, egzotik kelime oyunlarının repertuarı ya da müzesi haline geldi. Yaşananlar kısmen retorik teorisinin retorik pratiğinden koparmasıydı, tek istisna vaiz kürsüsüydü: Kısmen sesmerkezci, hitabetçi siyasal pratikleriyle Yunan şehir-devleti yazılı yönetime teslim olmuştu. Retorik artık bir siyasal faaliyetten ziyade esasen bir me-

tinsel faaliyetti, sivil bir meşgaleden ziyade skolastik bir meşgaleydi. Rönesans boyunca yüksek otoritesini korumuş olsa da, akılcı ve ampirik dil felsefelerinin doğuşu retoriğin nihai çöküşü anlamına geliyordu. Düşünce ile konuşma, teori ile ikna, dil ile söylev, bilim ile şiir arasında sıkı bir işbölümü yavaş yavaş yerleşti. 1667’de Kraliyet Cemiyeti tarihçisi Thomas Sprat “belagat”ın “barış ve adap için ölümcül bir şey” olduğu gerekçesiyle tüm medeni toplumlardan atılması gerektiğini haykırıyordu. Walter Ong’un dikkat çektiği gibi, Ramus diyalektiğin yavaş yavaş (Cicerocu) söylev sanatından muhakeme sanatına doğru kaydığı sırada sahneye çıkmıştı; “teori” artık kitlelerle alışverişle kirlenmemiş, piyasadan ve kamusal alandan uzak uzmanlaşmış kurallara sahipti, kararlı derecede monolojik bir kadro uğruna antikçağ retoriğinin “diyalojikliği”ni reddeden özelleştirilmiş ve elitist bir üretim tarzı. Ong’un sözleriyle, muhakeme kelimelerden kurtulmak istiyordu, zira “bunlar gizemli bir tarzda düşünmenin her zaman başka bir düşüncenin huzurunda (en azından zımnen) gerçekleştiğini can sıkıcı bir şekilde ima ediyor”du.¹⁶

Elbette mesele antikçağ *polis*’inden Bahtinci bir kelime karnavalını nostaljik bir şekilde diriltme meselesi değildir. Romalı kölelerin Cicero’ya cevap verme şanslarının pek olmadığı görünüyor. Sprat ve Ramus göstergenin maddiliğini defetmek, göstergenin tehlikeli yan anlamlar dansını durdurmak istediye, antikçağ retorik de bu maddiliği başka bir doğrultuda, tam teşekküllü sözmerkezciliğiyle bastırmak istemişti. Cicero açısından retorik her şeyi kapsayabilirdi, çünkü her şeyin temelinde söz, kelam vardı. Platon’un retorik itirazları yazma “marifet”inden yana rahatsızlığıyla yakından ilişkiliydi. Ses ile yazı arasında bir ayrım daha antikçağ dünyasında sesin retorik, yazının ise gramere tahsis edilmesinde açıkça görülebiliyordu. Ancak Rönesans’ta, matbaanın bulunmasından sonra retorik yazılı metinlere tam anlamıyla uygulanacaktı. Dolayısıyla retoriğin gerileyişi birçok farklı etkenin çoklu belirlenmesiydi: Kar-

16 “Ramus and the Transit to the Modern Mind”, *The Modern Schoolman*, sayı 32 (Mayıs 1955), s. 308.

maşık, bürokratikleşmiş “sivil toplum”un artan gücüyle birlikte siyasal hayatın “kamusal alan”ının¹⁷ daralması; sınıf egemenliğinin uygulanmasında yazılı metnin bununla bağlantılı gücü; katı düzenlam adına sözlü “süsleme”ye ahlakçı, akılcı ve ampirist güvensizlik; retorığı “aristokratik” manipölasyon ve söylemsel otoritercilik olarak gören burjuva-demokratik şüphe; siyasal pratiğin çalkantılarından görece uzak olan bir siyasal bilimin doğuşu.

İngiltere’de on sekizinci yüzyılda retorik, geleneksel gücünü kısmen korudu. Örneğin retorik mecazların hiçbir şekilde “şiiirsel” söylev kullanımlarıyla sınırlı olmadığı, diğler dil biçimlerini de işgal ettiğı on sekizinci yüzyıl teorisinin çoğı için açıktı ve bu ölçüde, söylemler arası retorik vurgusu aktif kaldı, bu tür gösterme pratiklerinin hepsini “yaratıcı edebiyat” gibi ayrı bir alandan ziyade “gökçe yazın” alanında toplamıştı. Fakat Romantizmin doğuşuyla birlikte söylevlerde köklü bir dönüşüme şahit olundu. Dilbilimsel akılcılık açısından bakıldığında hem retorik hem de şiiir sanatı son derece şiiipheli tarzlardı, kurmaca sahtelikleri ve duygusal bulaşıcılıkları bakımından birbirlerine benziyorlardı. Ama *Lyrical Ballads*’ın önsözünde şiiir sanatı ile retorik karşı karşıya getiriliyor, gündelik yaşamın duygusal açıdan yüklü dili adına on sekizinci yüzyıl şiiir dilinin yalan mecazlarını halk diliyle reddediyordu. Tuhaf bir dairesel hareket sonucu, ilk başta sözmerkezci (logosant-rizm) olan retorik matbaanın muzır yalanlarına kaymış ve bir o kadar sözmerkezci bir retorik karşıtlığı tarafından cephe alınmıştı. Şiiir sanatı artık, Keats’in sözleriyle, bizim üzerimizde “elle tutulur bir tasarımı” olan mütehakkim söylevlere karşı bir panzehirdi. Şiiir sanatı, Blake ve Shelley’nin gayet iyi tespit ettikleri gibi, “kamusal alan”da hak iddia etmekten vazgeçmemişti, ama artık gerçekten ideolojik diye görülen bir kamusal retorığe karşı his, yaratıcılık ve hayalgücü gibi otoriter olmayan değlereri, tek kelimeyle “estetigi” tercih ediyordu. Yapay bir araç olan retorikten farklı olarak şiiir

17 Jürgen Habermas gibi düşünürlerin sosyalizmin kurulması için kurtarılmasını elzem gördükleri açık, katılımcı bir iletişim alanı. Bkz. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied 1962.

sanatı doğa demekti, ama hünerli bir manevra sonucu, retorikle özdeşleştirilmiş olan “özel” statüyü (yoğun ve coşkulu, abartılı üslubunu) temellük etmeye de çabalıyordu. “Edebiyat” (ayrıcalıklı, “yaratıcı” bir dil kullanımı) bu şekilde, geleneksel retoriğe eşlik eden tüm alet edevatla birlikte hayata gözlerini açtı, ama artık onun “otoriterliği” ya da dinleyici kitlesi yoktu. İlkinin yerini “estetik” almış, ikincisiyse Yazar (Müellif) ile tazmin edilmişti. Duygusal etkiler, özellikle de erken dönem Romantizmde kamusal siyasal ikna bağlamında işlemeyi sürdürüyordu; ama kendiliğinden ve sezgisel, eksantrik ve aşkın olanın beslenmesi sonucu, kaynağında “kamusal alan”dan defetmeye çabaladığı, giderek artık hale gelen retorik kadar ulvi derecede uzak, özelleşmiş bir “estetik” ya da “muhayyel” yeti olan kendine ait yarı siyasi bir dil üretmeye başlamıştı. Kelimenin dar anlamıyla retoriğin maddi koşulu olarak bilinen dinleyici kitlesinin yokluğunda, “kitle”yi elinin tersiyle itmekten ziyade kazanmaya çalışan aşkın bir söylevin kaynağı ya da aracı olarak yaratıcı yazar (müellif) özne tahta çıkarıldı. Dil kamusal bir araçtan ziyade benzersiz bir bireysel ifadeydi; retorik analiz yavaş yavaş “üslupbilimi”ne üstünlük sağlayacaktı. Romantik şairin toplumsal koşulları (aynı anda hem ideal derecede “temsili” ve tarihsel açıdan marjinalleştirilmiş, kahinsel hayalperest hem de meta üreticisi) retoriğin kamusal bükümlerini hâlâ koruyabilen, ama pragmatik içeriği neredeyse tamamen kaybolmuş bir yazı biçimiyle kodlanmıştı. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru Matthew Arnold şiir sanatının retoriğin tonal otoritesini (“azametli üslup”) geri kazanmasını talep ediyordu, ama tam da bu sırada John Stuart Mill tarihsel açıdan daha gerçekçi bir vurgu yapıyordu: Şiir sanatı artık “kulak misafiri olunan” şeydi, yani retorik olanın tam karşıtı.

On sekizinci yüzyıl sonu devrimci Avrupa’ında büyük idealist estetik okullarının doğuşuyla birlikte, “hisler” pragmatik söylevin maddi sonuçlarından uzaklaştırılıp daha yüksek, mütefekkir bir biliş tarzının özü haline getirildi. “Duyarlılık” retorikle, sembolik eşzamanlılık şaşaalı derecede söylemsel olanla savaş halindeydi. Klasik retoriğin “özel” ama toplumsal söylevi, somut siyasal amaçlarla yaygın sözlü etkileri yoğunlaştırma, artık bütün bu siyasetlere karşı

sezgileriyle isyanda olan şiir sanatının ezoterik, ontolojik açıdan benzersiz dili haline gelmişti. “Estetik” olanın biçimi gerçek çelişkilerin hayali çözümünü sağlıyordu: İdeolojik tarihi parçaladığı görünen çelişkilerin (evrensel/tikel, akli/duyumsal, düzen/kendiliğindenlik, dönüştürücü irade/bilge pasiflik, Doğa/Sanat) daha kutsalsuz bir birliği şiirden başka nerede bulunabilirdi ki? Romantik sembol kendine ait bir safkan ideolojiden, tarihsel materyalizmin doğuşundan önceki son büyük idealist bütünselleştirmeden başka neydi ki?

Ama retorik yenilgiye uğratılmamış, sadece zemin değiştirmişti. Nietzsche retorik üzerine notlarında, belagat ve ikna tekniklerine olan ilginin mecaz ve söz sanatlarının (başlı başına dilin “en gerçek doğası” bunlardı) incelenmesine tabi kılınması gerektiğine dikkat çekmişti. Nietzsche her türlü söylevin gizli retorik niteliğini teşhir ederek retorüğün “teknik” veçhelerini alıp şüpheli bir şekilde geleneksel olarak toplumsal, bilişsel ve iletişimsel işlevlerine karşı kullandı. Retorik kendi toprağında zayıflatılmıştı: Eğer tüm dil söz sanatları ve mecazlarla işliyorsa, demek ki her dil bir kurmaca biçimiydi ve bilişsel ya da temsili gücü tek bir hamleyle sorunsallaştırılıyordu. Nietzsche tehlikeli ölçüde anormal bir araç olduğu için akılcılık tarafından defterden silinen retorüğü kurtardı ve aynı şüpheli bakışla evrenselleştirip her türlü söylevin yapısında olduğunu iddia etti; böylece hem burjuva akılcılığı hem de onun materyalist-bilimsel muarızları muzaffer bir şekilde geride bırakılmıştı. Görünüşte en bilişsel ya da gündelik dillere bile muğlak bir şekilde hilekârlık sirayet etmişti; retorüğün nihai “teşhir”i onun silinemez mevcudiyetini her yerde tespit eden bir teşhirdi. Aşındırıcı bir akılcılık tarafından asırlardır alay konusu edilen ve haşlanan retorik geç de olsa korkunç bir intikam aldı: Can havliyle talep edilen bir ağırbaşlılık iddiasından değil, kendini beğenmiş düşmana ölüme giderken bile cüzamlı hastalığı (anlam sızdırması ve pullanması) nedeniyle bizatihi kirlendiğini göstermekten oluşan bir intikam. Retorik, kralın bile kendi yankısını bulacağı ağzı bozuk dilenciydi.

Böylece nihai tersine dönüş gerçekleşmişti. Siyaset ve söylevin kesişme noktasında ortaya çıkan retorik artık tüm iktidarı kendi

kendini meşrulaştırma, her türlü bilgiyi de mecazlarla oynama olarak teşhir eden soytarı işlevi görüyordu. Pazardan ilime, siyasetten filolojiye, toplumsal pratikten göstergebilimine geri çekilerek retorik siyasal atalet için nihai ideolojik gerekçeyi sağlayan her türlü ideolojinin sıkı gizemsizleştiricisi oldu. Muzır derecede radikal olan retorik burjuvazinin suratına kendi ideolojilerinin istediğinden daha fazla yayıldığı, bilimlerinin dokusuna sirayet ettiği, iletişim yapılarının altını oyduğu gerçeğini vurmaktan haz alıyordu. Ama neticede “salt retorik” olduğundan, bu gerçeğe tanıklık etmekten daha fazlasını yapamazdı ve buna bile güven olmazdı. Nietzsche’nin özgürleştirici teşebbüsünün diğer yüzü ideolojik çabanın çuvallamasıydı – günümüz müritlerinin tanıklık ettiği gibi bugüne de kalmıştır. Paul de Man şöyle yazar: “Retorik mantığı radikal derecede askıya alır ve göndergesel sapkınlık konusunda baş döndürücü olanaklara kapı açar. Şiir sanatı hakikat konusundaki hak iddiasını tamamen bıraktığı anda azami bir ikna gücü elde eder.”¹⁸ Tüm iletişimler kendi kendine zarar verir, tam da ikna krizi anlarında bize neden bunlara şüpheyle yaklaşmak gerektiğine dair gerekçeler sunar. Manipülatif mesajlarla dolu küstah bir dünyada yalıtılmış olan liberal akademisyen atık retorikte neden bu tür bayağı ticari ve siyasi büyüklenmelere hiç güven olmayacağına dair nedenler keşfedebilir.

Sözel muğlaklığın beslenmesinin hem eleştirel içgörünün hem de ideolojik kaçaklığın kaynağı olması yeni Yale okulunda da eskisinde olduğu kadar açıktır. Sözde bir ideolojik yekparelik sergileyen edebiyat ya da genel olarak söylev bir kez daha oynanacak son mekân, liberal müteredditliğin yaşayan son kalesi biçiminde fetişleştirilir. Materyalistler pis ellerini *buna* bile uzatabiliyorlarsa, o zaman plan handiyse açığa çıkarılmış demektir. Elbette buradan bu tür çalışmaları değersiz görüp bir kenara atmak gerektiği sonucu çıkmaz, hele ki Paul de Man’ın ciddi içgörülerinden bahsediyorsak. Örneğin elinizdeki kitap bu tür çalışmaların ışık tutmak konusunda çok şey yapabileceği bir metindir, zira belli siyasi sonuçlar elde

¹⁸ *Allegories of Reading*, New Haven ve Londra 1979, s. 10 ve 50.

etmeyi amaçlayan, ama adına müdahale ettiklerinden çok uzak bir mecazi dil kullanan devrimci retorik olma niyetindedir. Bir anlamda bunu aşırı düzeyde endişe verici görmemek gerekir: Sloganlar da estetik tetkikler de iş yapacak türlerdir, yeter ki birbirleriyle karıştırılmasınlar. Ama başka bir anlamda benim söylemimdeki retorik mecazların ve söz sanatlarının retorik niyetlerimi bozduğu, siyasal netliği ve kararlılığı tam da bunları sağlamayı umut eden dil oyunu tarafından tehdit edilen bir okur yarattığı suçlaması yöneltilebilir. Bir materyalisti bir yapısökümcüden ayıran şey bu tür kendi kendini kirletici söylemi daha temel âleme, bizatihi tarihsel çelişkiler dünyasına geri göndererek kavramasıdır. Zira kendisinin de meydan okuduğu bir akademide üretilmiş olan bunun gibi bir metnin bu tür çelişkileri lafzına kazıyacağına, hem siyasal bir edim hem de tam manasıyla hemen erişemediğimiz şu daha kökleşmiş eylemler için libidinal ikame olarak belireceğine şüphe yoktur. Üniversiteler bugün tam da bu tür çelişki alanlarıdır: Egemen sınıf yeteneklerini ve ideolojilerini yeniden üretmeleri için gerekli koşullar aynı zamanda sosyalist bir eleştiri üretmelerine olanak tanıyan koşullardır. Bu noktadan üretilen metinlerin bu ironilerden yara almadan kurtulması mümkün değildir. Ama bu, modern eleştiride belli bir noktada toptan bir ideolojik taarruz, bizatihi geleneksel retorüğün gerileyişinin zorunlu kıldığı yeni bir strateji haline gelen farklı türde bir muğlaklıktır. Hiç eğip bükmeden ifade etmek gerekirse, muğlaklık egemen sınıf kendi resmi retorüğünün önemsenmediğini gördüğünde sahneye sürülür. Arnold *Edebiyat ve Dogma*'yı proletaryayı ikna etmeyi başaramayan denenmiş bir retorik söylevi (din) kurtarmak için son bir girişim olarak yazmıştı. Arnold'un numarası bu tür bir dili "şiireselleştirmek", yani yetkili imgelerini korurken tumturaklı anlamsızlıklar için kabul edilemez terimlerini muğlaklaştırmaktı. Dilsel belirsizlikler mutlaklaştırıldı ve tüm bunlara verilen ad Tanrı oldu.¹⁹

19 Bu eğilimin *The Disappearance of God*'da ideologluğunu yapan, bugün ise bir Jacques Derrida sevdalısı olarak bu tür belirsizliklerin daha makul, "sekülerleşmiş" bir versiyonunun propagandasını yapan J. Hillis Miller'ın eleştirel gelişiminde belli bir mantık vardır.

Arnold'un stratejisi elbette başarısız oldu, ama sırada bir başkası vardı: İngiltere yüksek emperyalizm çağına girmek üzereydi ve dolayısıyla daha elle tutulur bir retorik (şovenizm retoriği) mevcuttu. Fakat Birinci Dünya Savaşı'nın diğer tarafında, egemen sınıf belagatini katletmesiyle, bu strateji de kimseye çekici gelmedi: T. S. Eliot 1919'da "Kyd ve Marlowe'un retorik ifadesinden, tumturaklı konuşmalarından uzaklaşıp Shakespeare ve Webster'ın incelikli ve savruk sözcelerine kayan" bir İngiliz tiyatrosundan bahsediyordu.²⁰ Eliot retoriği defterden silmemiş, ama "içe yansıtmış, salt kamusal söylevin tumturaklı alanından uzaklaştırıp duyguların iç dünyasına taşımıştı. Bu onun için retoriğin pozitif anlamıydı, ama "belli bir amaç için değil, genel etki uyandırmak için başvurulmuş her türlü süslü ya da ağdalı konuşma"yı anlatıyor olarak da alınabilir.²¹ Başka bir deyişle, retorik artık hoşgörülür şekilde "kötü retorik"le eşanlamlıydı ve karşısına klasik retoriğin yerine getirmekle yükümlü olduğu belli somut niyetsel taktikler çıkarılmıştı. Benzer bir şekilde, I.A. Richards *The Philosophy of Rhetoric*'te klasik retorik incelemelerinin en azından "insan doğasını değiştirene, diğer insanlarla daha az tartışıp ihtilaf içinde olana, onları daha az kışkırtana, daha az kandırana, daha az taciz edene ve tavlayana kadar" yararlı olabileceğini yazıyordu.²²

Çalışma yöntemleri bakımından en büyük ideolojik pragmatist olan T. S. Eliot artık ideolojik retorikten yana genel bir bezginlik haline gelmiş olanı anlamak için dili yakıp yıkmış, dünya edebiyatını altüst etmişti. Bu hayal kırıklığına uğramış retorik karşıtı savunmanın gerisinde, sözlü dolayımın her aracından yararlanarak ideolojik olanla kendi anavatanında muhatap olan o etkileri beslemişti: "Yaşanmış deneyim"in organları, "beyin korteksi, sinir sistemi ve sindirim boruları". Şiir sanatı "en derin dehşetlere ve arzulara ulaşan dokunaçlı köklere sahip bir ağı" olan kelimeler seçerek²³ ve böylece "sinirler aracılığıyla doğrudan iletişim" kurarak,²⁴

²⁰ "Rhetoric and Poetic Drama", *Selected Essays*, s. 38-9.

²¹ Aynı yerde, s. 42.

²² New York 1936, s. 24.

²³ "Ben Jonson", *Selected Essays*, s. 155.

²⁴ "Philip Massinger", aynı yerde, s. 215.

doğurganlık kültlerinin kapitalizmin selameti için bir ipucu sağlayabileceğini gösterecektir. Bu girişim elbette Arnold'un ki kadar saçmaydı: Eliot'ın bilgiç ilkelciliği, alt sınıfların viseral bölgelerinden yakalandıkları takdirde, zihinlerinin de peşi sıra geleceğine olan inancı ufak bir zorluktan ötürü çuvallamıştı: Alt sınıflar onun şiirini okumuyordu – kendisinin meşum azametli toplumsal durumu bunu daha baştan teslim etmişti. Böyle bile olsa Eliot'ın retorik karışıklığı en azından “inanç etkileri”nin hizmetindeydi ki, günümüzdeki (anti-) retorikçiler için söylenebileceklerden çok daha fazladır bu. Burjuva ideolojisi için artık Northrop Frye'in Toronto'sunun dışında verimlilik kültlerini inandırıcı diye satmak daha zor görüldüğünden, geriye kalan yegâne kusurlu retorik anti-retorik retoriğidir. Dilin retorik aldatmacaları yerine ne sunulsa beğenirsiniz? Yine dilin retorik aldatmacaları. Eleştirel ideolojinin geleceği için iyi değildir bu. Dolayısıyla gelecekte daha üretken olduğunu kanıtlayacak olan şey bugün edebiyat metnini özne konumları ve konjonktürel söylev üzerinden yeniden yorumlayan “konuşma edimi teorisi”nin vaat ettiği geleneksel retoriğe kısmi geri dönüş olabilir. Fakat böyle bir teorinin hem çağdaş (anti-) retorikçilerin değerli içgörülerıyla hem de tarihsel materyalizmin meydan okumasıyla yüzleşmek zorunda kalacaktır.

Alman Marksist tiyatro yönetmeni Erwin Piscator gibi bir profesyonel retorikçinin kariyerinin ilk dönemi, *ajit-prop* gibi biraz oksimoron bir kelimeyle odaklanılacak bir devrimci retorik sorununu ortaya koymaktadır. Sosyalist sanat esasen duygulara mı hitap eder (*ajit*), yoksa bilgilendirici (*prop*) midir? Ve ideolojik dönüşüm olarak tiyatro ile diyalektik teorinin laboratuvarı olarak tiyatro arasındaki ilişki nedir? Klasik retoriğin bazı tanıdık sorunları çarpıcı bir tebdili kıyafetle bir kez daha karşımıza çıkmaktadır. Bir anlamda, bunların aslında sorunumsu olduğu iddia edilebilir. Öğretme işiyle uğraşan her sosyalistin bildiği gibi hiçbir şey bilgiden “ideolojik açıdan” daha etkili değildir ve bilincin bu ikisi arasında dışlayıcı herhangi bir epistemolojik bölünümü bizzatı bir teorisyen fantezisidir. Güvenilir bilginin siyasi etkileri düşünüldüğünde, günümüzdeki ideolojilerin çoğunun kendini bunun mümkün olup

olmadığını sorgulamaya adanmış olması belki de şaşırtıcı değildir. Gelgelelim zorluk tamamen uydurma değildir. Tarihsel materyalizmin kendisi şu temel anlamda “retorik”tir: mecazlar ve söz sanatları yoluyla dünyayı belli bir karşı çıkılabilir (yanlışlanabilir) tarzda yansıtan ikna edici çıkarların dışında düşünülebilir değildir. Nihayetinde bu görüşe bağlı kalmak için hiçbir “akli” gerekçe yoktur: Tarihsel materyalizmin doğruluğuna inanıp buna uygun olarak hareket etmek için zerrece vicdan azabı duymamak teorik açıdan mümkündür. Hiç kimse sırf materyalist tarih teorisine inandığı için ya da Marx’ın ekonomik denklemlerinin ikna edici zarafetinden etkilendiği için sosyalist olmaz. Nihayetinde, sosyalist olmanın yegâne nedeni, insanın tarihte erkek ve kadınların büyük çoğunluğunun sıkıntı ve aşağılanma içinde yaşamış olmalarına itiraz etmesi ve bunun gelecekte değiştirilebileceğini tasavvur etmesidir. Bunda “akli” olan hiçbir şey yoktur (ama elbette ahlakçı ya da ütopyacı sosyalizmden tarihsel materyalizme geçişte aklilik gerçekten de bir rol oynar). Bu doğruyu kabul ettikten sonra bundan etkilenmeyen birine verilecek “akli” bir yanıt yoktur. Bu, dilerseniz, kortikal ve viseral bölgelerle alakalı bir sorundur. Ama bu demek değildir ki, Marksizm bir çığlığın bilişsel statüsüne sahiptir. Her bilim teorisi belki de “mecazi”dir, ama burada eski mecazlardan herhangi birinin işe yarayacağı ya da pragmatizmin istediği şekliyle, “iş gören” eski bir mecazın işe yarayacağı anlamına gelmiyor. “Siyah güzeldir” pragmatik açıdan retoriktir, zira doğruyla ya da yanlışla doğrudan ilgilenmeden tikel söylemsel ve söylem dışı etkiler yaratmak amacıyla bir eşdeğerlik mecazından yararlanır. Bu “kelimenin düz anlamıyla” doğru değildir. Ama “salt” teorik de değildir, zira çağdaş toplumların ırk yapısına dair belli çürütülebilir hipotezler içeren bir sözcüddür.²⁵ Bu anlamda, “siyah güzeldir” bir “edebi” metindir, “pragmatik olmayan tarzda” kavrandığında yine de belli tikel etkiler üreten bir dil parçasıdır. Sloganın “doğru” olduğunu söylemek bunun gerçek durumu temsil ettiğini iddia

25 Bu sloganı “ahlaki” söylemin paradigması olarak dikkatime sunan Bristol Üniversitesi’nden dostum Denys Turner’a minnettarım.

etmek değildir. Metnin “gerçek” olanı toplumun doğası hakkında belli yanlışlanabilir hipotezler ışığında arzulanır kabul edilen belli pratiklere yardımcı birtakım etkilere niyet edecek şekilde kurmacalaştırdığını iddia etmektir. Elbette “siyah güzeldir” sözcüsü ölüm-cül derecede kendi kendini kirletici olabilir. Yapısal simetrisinin ve ütopyacı itkisinin meydana okuduğu siyasal eşitsizliği ne kadar incelikle yalanladığını ya da bilinçsizce açık tuttuğu tersinebilir okumanın niyetlendiği siyasi pratiğe ket vurabildiğini gösterebilirsiniz. Diğer yandan, gettoların yapısöküme uğratılmasının sözün yapısöküme uğratılmasını aşması mümkündür.

Dolayısıyla retorik söz konusu olduğu oranda, bir Marksist belli bir anlamda Platoncu olmak zorundadır. Retorik etkiler salt post-Marksizmin fetişleştirdiği pragmatik konjonktür ışığında değil, bir bütün olarak *polis* [şehir] teorisi ışığında hesaplanır. Retorik ile diyalektik, ajitasyon ile propaganda birbirine bağlıdır; Platon’a göre bunları birleştiren adalettir, yani *doxa* (ya da ideolojik kanaat) değil, sadece toplumsal bilgi temelinde hesaplanabilir bir ahlaki kavramdır. Her sanat retorik olduğundan, devrimci kültür işçisinin görevleri özünde üç yönlüdür. Birincisi, dönüştürülmüş “kültürel” araçlar dahilinde “gerçeği” sosyalizmin zaferine yardımcı olacak etkileri hedefleyecek şekilde kurmacalaştıran olayların ve eserlerin üretimine katılmak. İkincisi, “eleştirmen” sıfatıyla, bugün yanlış bilinç diye adlandırmanın moda haline geldiği şeyle savaşmanın bir yolu olarak sosyalist olmayan eserlerin siyasal açıdan istenmeyen sonuçlar doğurmasını sağlayan retorik yapıları teşhir etmek. Üçüncüsü, bu tür eserleri mümkün olan her yerde “fincancı katırlarını ürkütecek şekilde” yorumlamak ve böylece bunlardan sosyalizm için değerli olabilecek her şeyi temellük etmek. Kısacası, sosyalist kültür işçisinin pratiği izdüşümsel, polemiksel ve temellük edicidir. Bu tür bir faaliyet zaman zaman şu tür şeyleri içerebilir: Başkalarını dini imgelerin güzelliğinden haz almak üzere teşvik etmek, açıktan bir siyasal içeriği olmayan eserler üretilmesini teşvik etmek ve belli zamanlarda ve mekânlarda belli eserlerin “büyüklüğünü”, “doğruluğunu”, “derinden etkileyici”, “ zevk verici”, “muhteşem” niteliklerini savunmak...

Metinsellik Üzerine

Marksist kültür teorisi içinde materyalizm ve idealizmin melezle-
mesinin en çarpıcı örneği Walter Benjamin'in eserleridir. Lukács
idealist olabilir, ama en azından ciddi ciddi Mesih'i masaya yatır-
maz; Adorno yüksek kültüre fazla bağımlıdır, ama hiçbir yerde
tüm dillerin tek bir Âdemci özün çekimleri olduğu spekülasyo-
nunu yapmaz. Halbuki Benjamin'in öğeleri karıştırması hafiften
komik olacak kadar debdebeli ve çekincesizdir. İnsanın dokunaklı
veçhelerinden biri kuşkusuz yüksek burjuva kültürün daha engel-
leyici kültür olarak gördüğü şeyden kurtulmaya çabalarırken göster-
diği cesarettir. Benjamin elbette yüksek Alman geleneğinden gelen
sağlam eğitim almış bir aydıdı, mütefekkir, nazik, ruhani/dün-
yevilikten uzak ve sınıf siyasetinin dışa dönük sertliği için uygun
mizaçta olmayan biriydi. *Berlin'de Çocukluk*'ta kendi annemle bir
cephe kuramazdım der. Ama söylediklerini tasvip etmeyen Gers-
hom Scholem'e kendini savunurken ifade ettiği gibi, "pencereden
kızıl bayrağı sallamaya" hazırdı, isterse bu "bir bez parçasından
başka bir şey" olmasın;²⁶ dahası bunun gülünç ve acıklı sonuçla-
rına (bu tür bir davranışın yol açabileceği tüm taraflarda dayanış-
ma kaybı ve *mauvaise foi*) katlanmaya hazırdı. Kendisi çok zengin
olan Benjamin devrim uğruna yoksullaşmıştı; kendi hayatını bir
tür *kenosis* olarak görüyordu: Sınıf düşmanı tarafından münasip
bir şekilde çok sevdiği kütüphaneden kopartılmasıyla sonuçlanan
ıstıraplı bir kendinden vazgeçme. Bu şekilde kendi kendini bo-
şaltmanın belli düzeyde suçlu bir kendini hadımlaştırmadan daha
fazlasını gerektirdiği açıktır: Tarih rüzgârları tarafından içinin bo-

26 B, 2, s. 531.

şaltılmasına düşüncesizce izin veren Brechtçi “yıkıcı karakter”e olan hayranlığı belirgin bir fantezi ya da ödünleyici hüsnü kuruntu niteliği taşır, tıpkı sanatın üretken temeli üzerine meşhur yazılarının safkan materyalist gözükmeye endişesiyle teknolojicilik ve aşırı solculuk tehlikesi barındırması gibi. Fakat *Krisis und Kritik*’le (Benjamin’in Brecht’le birlikte çıkarmayı planladığı, ama hayata geçiremediği devrimci eleştiri dergisi) yaşadığımız muhtemelen korkunç bir kayıptır. Bu yayında Benjamin’in yazı üsluplarından eleştirmenin kendisinin devrimci geri dönüşümüne kadar tüm “kültür eleştirisi” aygıtını parçalayıp yeniden birleştirme konusunda cüretkâr adımlar atmaya hazır oluşunun tüm meyvelerini görebilecektik. Benjamin’in fevkalade nevi şahsına münhasır Marksizmi onun hiç kurtulamadığı idealizmlerinden izler taşır, ama aynı şekilde onu “Marksist” ortodoksluktan uzaklaştırıp bizlerin bazı anlamda henüz ulaşmadığı bir noktaya fırlatır. Brecht’in kaba saba pragmatizmi ile Adorno’nun aristokratik ezoterizmi arasında bir yerde sıkışmış olan Benjamin bugün hiçbir devrimci aydının kurtulamayacağı çelişkilerin çapraz ateşinde kalmıştı; öyle ki onun bu tür çelişkileri böylesine egzotik bir şekilde cisimleştirmiş olması onun siyasal anlamının çok önemli bir parçasıdır. Zira bugün hiçbir devrimci aydının şu ikilemden kurtulması mümkün değildir: Her türlü işçilik ve putkırıcılık karşısında geleneksel kültürün kaynaklarını sonuna kadar sömürmeli, ama aynı zamanda tarihsel açıdan zorunlu hale geldiği takdirde buna dair her şeyi kaybetmeye her daim hazır olmalıdır. Benjamin’in bu zorluğu yoğun bir şekilde yaşamış olması onu Lukács’ın iyimser teleolojisinden ayırdığı kadar, Brecht’in ara ara sergilediği hamkafalılığından da ayırır. Yahudilikteki Mesihçi fikir hiçbir şeyin kesin olarak icra edilmediği, hiçbir şeyin geri döndürülemez şekilde başarılmadığı radikal erteleme içinde yaşanmış bir hayata zorlar. Benjamin’in inancı bu olsa da, günümüzdeki mirasçılarının koşulu da budur.

Benjamin’in Mesihçiliği hem onun idealizminin en bariz kanıtıdır hem de devrimci düşüncesinin en güçlü kaynaklarından biridir. Onu ilgilendiren Yahudi teleolojisi için, kutsal kitap vahyi Tanrı’nın sesidir, ama ânında anlamlı bir ses değildir: Bu muğlak

özgün metin “Tanrı kelimasını ağza alınabilir ve kullanılabilir kılma girişimi”ni temsil eden gelenek tarafından durmaksızın yeniden yorumlanmalıdır.²⁷ Vahiyle gelmiş metin anlam yaratabilir, ama kendisi anlamsızdır; Kabalacı Yahudilik için Tanrı’nın ilk adı her türlü insan dilinden tamamen uzak olmakla beraber her şeyi kucaklayıcı ve bitip tükenmeden yorumlanabilir olan bir Ur-Tora’tır. Öyle ki Mesihçilik için yazılı Tora Mesihçi çağın dönüştürücü ışığında yeni anlamlar edinecek, kendisini tamamen özgün yorumlara açacaktır. Yahudi gizemci, geleneğin kutsal kitaplarıyla karşılaştığında, kutsal metin bileşenlerine ayrıştırılır ve içinde yeni boyutlar keşfedilir. Gizemcilik kutsal kitabın “devrimci” bir tarzda okunmasını gerektirir ki, bu tutum neredeyse sınırsız tefsir özgürlüğüyle rezalete yol açar; Scholem’e göre, Aziz Pavlus Eski Ahit’e “inanılmaz şiddet” uygulamış, o metni “fincancı katırlarını ürkütecek şekilde” okumuştur.²⁸ Dolayısıyla bu tür bir gizemcilik, muhafaza etmek için var olduğu geleneklerden her zaman “aşırı sol” sapmalar sergileyebilir. Belli Yahudi gizemcileri için gerçekten de yazılı bir Tora yoktur: Kontrol edici metin ciddi derecede merkez-sizleştirilir, her zaman zaten sözlü gelenek yoluyla dolayımlanmış olarak kavranır ve geleneğin her zaman çözümde öne çıkardığı anlam billurlaşmalarından sadece biri olarak görülür. Bazı Kabalacılar için Tora’nın sinagoglarda kullanılan sessiz ya da noktalamasız parşömeni/süslü yazısı, yaratılıştan önce Tanrı’nın gözü önünde var olduğu şekliyle (dağınık harf yığınlarından daha ötesi değildir) ilk Tora’ya bir telmihtir. Mesih geldiğinde, Tanrı mevcut Tora’yı feshedecek ve harfleriyle başka kelimeler oluşturacaktır; metnin kendisi maddi olarak değişmeyecek, ama Tanrı bize başka bir metin düzenlemesiyle uyumlu olarak okumayı öğretecektir. Kabalacı *Book of Configuration*’ın (1250 civarı) meçhul yazarı için, her *šemitta*’da (kozmik döngü) erkek ve kadınlar Tora’dan tamamen farklı bir şeyler okuyacaktır, zira harfleri mütemadiyen değişir ve farklı kelimeler oluşturur. Bir görüşe göre, Tora alfabesinin metin-

27 Gershom Scholem, *The Messianic Idea in Judaism*, Londra 1971, s. 50.

28 A.g.e., *On the Kabbala and Its Symbolism*, Londra 1965, s. 14.

lerinden biri mevcut *şemitta*'da eksiktir ve bir sonraki *şemitta*'da yerine oturarak bizim metni okuma tarzımızı dönüştürecektir. Alternatif şekliyle, mevcut Tora'nın bir harfinin bile değiştirilemeyeceği öğretisiyle Mesihçi çağın "yeni" Tora'nın düzeltilmesi problemi mevcut Tora'nın harfleri arasındaki beyaz boşlukların aslında nihayetinde okuyabileceğimiz görünmez harfler olduğunu iddia ederek çözülebilir.

Asyatik üretim tarzından çok uzak görünmektedir bu. Ama Benjamin'in düşüncesinin en izi sürülemez özellikleri olsalar da, kültürel materyalizminin ayrılmaz birer parçası oldukları muhakkaktır. Eleştirinin görevinin "sadece edebi bir olgu hakkında kültürel bilgi aktarmak değil, okuru kendi siyasal durumu hakkında düşünmeye teşvik etmek" olduğu;²⁹ kültürel ürünlerin değişmez vahiyler değil, tarihsel koşulları değiştirirken stratejik olarak yeniden kurgulanacak projeler olduğu; edebi metinlerin ihlal edilmesi, parçalarına ayrılması ve fincancı katırlarını ürkütecek şekilde okunması ve böylece yeni toplumsal pratiklere yeniden kazınması gerektiği; Kutsal Kitap'ın zulmünün devrimci okur için çokdeğerliliğin yayılması olduğu, tüm bunlar Benjamin'in hem gizemci hem de materyalist ilgi alanlarına işaret eder. Benjamin için tüm metinler kutsaldır, çünkü hepsi de özerktir: Tarih karşısında özerk değil, Kutsal Kitap gibi yazarın niyeti karşısında ("Hakikat niyetin ölümüdür" diye yazar)³⁰ ve dolayısıyla tek bir kapsamlı yorum karşısında özerktir. Metinler onun için anlatımcı araçlardan ziyade maddi merasimlerdir, müzakere edilecek yazılı güç alanları, "okunmak"tan ziyade mütefekkir tarzda ilişki kurulacak, ezberden okunacak ve ritüel olarak yeniden yaratılacak yoğun gösterge ter-tipleridir.³¹ Niyetsel olmayan takımyıldızları olarak metinler ancak

29 Witte, s. 157.

30 O, s. 36.

31 Bu konu ve Benjamin ile Fransız Sembolizminin ilişkileri hakkında harikulade bir değerlendirme için, bkz. Charles Rosen, "The Origins of Walter Benjamin", *New York Review of Books*, cilt 24, sayı 18 (1977), s. 30-38. Benjamin "Bir Berlin Günlüğü"nde "çocukken kitabı baştan sona okumazsınız; satırlar arasında durur, bekler bir süre sonra yeniden açar, durduğunuz noktaya kendiniz bile şaşırırsınız" der (OWS, s. 341-2).

aynı derecede “kutsal” eleştiri ve yorum yoluyla deşifre edilebilir; bu yolla benzer şekilde niyetten koparılıp maddi tamlığına ulaşmış olan dil kendi karşılıklı tınlama ağına “idea”dan, farklı anlam örüntülerinden, incelediği metinden bir şeyler takılabilir. Böyle bir kutsal eleştiri Aydınlanma’nın mütehakkim akliliğine yabancı olan nesnesinin tikelliğine “estetik” bir açıklık içerir; ama bu suretle nesnenin itaatkâr hayaleti haline gelmez. Eleştiri ya da felsefenin “hakikat”ine ulaşip “kurtulmak” için ampirik görüngüler parçalanmalı, yeniden dağıtılmalı ve yeniden dile getirilmeli, uzlaşım sal teorinin edebi ve tarihsel kategorileriyle kesişen somut ilişkilerin nesnel bir takımyıldızına çekilmelidir. *Trauerspiel* kitabının eziyet edici düzeyde idealist önsözünde de mevcut olan bu mefhum, materyalist anlamına Benjamin’in sonraki eserlerinde kavuşacaktır. Zira “takımyıldızlılaştırma” faaliyeti idealizmin öznelci isteklerini reddeden maddi nesnenin iç mantığına tabi olmayı talep eder, bu nesne sonrasında yaratıcı adlandırmanın gücü tarafından “sihirli bir şekilde” değiştirilse, sözel olarak dillendirilse ve böylece yalıtık ampirik tezahürüyle özdeşlikten uzaklaştırılsa bile. “İdea”, pis maddenin içinde buharlaştığı bir Platoncu öz oluşturmak bir tarafa, kavramlaştırılmış tikellerin benzersiz bir konfigürasyonundan, aynı zamanda nesnel yapıların bir ifşası olan öznenin bir yaratısından daha fazlası değildir. Takımyıldızı ne “yasa”dır ne de görüngülerin “derin yapısı”dır; bunu yerine, “fikirlerin nesnelerle ilişkisi takımyıldızlarının yıldızlarla ilişkisi gibidir.”³² Husserlci inatla şeylerin kendisine yapışan, ama her türlü sezgiciliği reddederken kavramsal olanın kendi uygun statüsünü de kabul eden Benjamin yine de bu olgulardan kendilerinin haberdar olmadıkları bir hakikati güzellikle koparacaktır: “*Görüngüler âlemi numenal bilgiye boyun eğdirilir*”:³³ Kant kendi kendine cephe aldırılır.

Dolayısıyla Benjamin’in “metafizik olmayan metafiziği,”³⁴ gördüğümüz gibi Adorno için de saplantı haline gelen ve bugün de

32 O, s. 34.

33 Tabir Susan Buck-Morss’a aittir, *The Origin of Negative Dialectics*, Hassocks 1977, s. 74. Bu harikulade kitap Benjamin’i anlamak için vazgeçilmezdir.

34 Aynı yerde, s. 34.

tam anlamıyla tatmin edici bir cevap bulamadığımız probleme usta bir yanıttır: Bütünsellik ve özgüllük nasıl bir arada düşünebilir, müstebit birlikleri bozarken bile halinden memnun bir şekilde sadece parçaya odaklanmadan nasıl kararlılıkla kaçabiliriz? En azından şu söylenebilir: Benjamin kavramsal çapasından kayıp giden ıvrır zıvırlara olan mikroskobik bağlılığı bakımından bir proto-yapısökücü olsa da, burada durmaz, zira tam da bu ele avuca sığmaz, aşırı ve çelişkili öğelerden pozitif bir konfigürasyon oluşturulmalıdır. “İdea” görüngülerin bir tür yapısalci *combinatoire*’dir [katışımıdır], “bu tür karşıtların mümkün olan tüm anlamlı yan yana getirilişlerinin toplamıdır”³⁵ ve en iyi şekliyle dış sınırlarında görülebilir: “Genel” olanın şekli Hegel gibi tipik olana güvenle değil, aşırılıkların şok edici montajıyla deşifre edilecektir. Fakat bu tür bir mefhum tek bir hamlede hem saf olumsuzluğu hem de kapalı sistemi aşmayı vaat ediyor olsa da, Adorno’nun Baudelaire incelemesinde hemen gözüne çarptığı gibi pratikte pozitivizm ile metafiziğin salt karıştırılmasından kurtulduğu pek söylenemez. Adorno’ya göre, “cevap” diyalektik aracılıktır; ama bu Hegelci kapanmaya bir geri kayış olmasa da, Adorno’nun kabul ettiği gibi sonsuza dek çözümsüz kalacak yüklü, sancılı bir diyalektik olacaktır. Bu durumda, Benjamin’in “idea” ya da “monad”ının aşmaya çalıştığı görüngü ile öz arasındaki aynı yoğun karşılaşmadan nasıl kurtulabiliriz? Yine Adorno’nun bizzat kabul ettiği gibi, bu mesele- nin inatçılığı bayağı düşünmenin değil, toplumsal çelişkinin –meta üretiminin ortasında sağlıklı düşünebilme sınırlarımızı zorladığı- mızın– işareti olduğu gayet açıktır.

Kantçı üslubuyla tarihsel olumsuzluğun kirletmediği *Origin*’in “zaman ötesi” takımyıldızları Baudelaire incelemesinde tarihsel materyalizmin tuhaf, simyevi ya da okültist bir biçimi haline gelecektir. Şeyleştirilmiş bir doğanın sırlarını açığa çıkarabilen *Trauerspiel*’in sihirli rune’leri/runları Baudelaire’in metnini maddi tarihin alego- rilerine, kalabalıklar, şehir manzaraları, teknolojik şoklarla sessizce tınlayan göstergelere dönüştürmüştür Benjamin’in kendi kutsal eleş-

35 O, s. 47.

tirisi olarak nevezuhur edecektir. Mesele Baudelaire'in metinlerinin bu tür şeylerden *bahseden* anlatımcı enstrümanlar olması değildir: "Kitleler Baudelaire'in o kadar parçası haline gelmişti ki, eserlerinde kitlelerin tasvirini nadiren bulursunuz. Onun en önem verdiği konular betimsel biçimde pek karşımıza çıkmaz."³⁶ Benjamin'in şerhlerinin yaptığı son şey nesnesini "yansıtmak"tır: Şerhleri daha ziyade Baudelaireci imgenin içkin bir eleştirisi haline gelir ve bu imgeyi (kuşkusuz çok aceleci şekilde) tarihsel koşullarıyla ikame eder. Benjamin'in kendi "adlandırma"sının, harfler yaratmasının simyevi münasebetlerinde Baudelaire'in harfi ve kopartıldığı tarih yeniden birleştirilir. Bunun başarılması Baudelaire'i idea'nın hakikatinde kurtarmayı gerektirir: Romantizm ile Rimbaud arasında bir uğrak olarak metinlerinin "edebi-tarihsel" takımyıldızını parçalamak ve bunları Paris gizli polisinin kayıtları, tezgahtar kızların davranışları hakkında belgesel kanıtlar, detektif hikâyeleri ve Paris sokak ışıklarının tarihini kapsayan söylemsel bir şekillenmede yeniden toparlamak şarttır. Baudelaire'in metinlerinin ince çatlaklarının bu metinlerin hiçbir suçunun olmadığı ürkütücü hakikatleri Kabalacı tarzda ortaya sermesi sağlanır.

Bu noktada belki de bu Marksist-Kabalacı yöntemin psikanalize ne kadar benzediğini parantez içinde belirtmekte fayda var. Analizci, analiz edilenin konuşmasını dinlerken anlam için en rastgele çatlakları araştırmak, "merkezilik" ve "olumsallık" gibi önyargıları tümünden askıya almak zorundadır. Ama ayrıntılara bu şekilde kararlılıkla, gözünü dört açmış bir şekilde dikkat kesilmenin diğer yüzü muazzam bir şüpheciliktir; incelediği söylevin kendilik kimliğini reddeden ve ondan en inanılmaz anlamları çıkaran bir "şüphe hermenötiği" söz konusudur. Metnin maddiliğine kararlılıkla boyun eğen psikanaliz, tıpkı Benjamin gibi, yine de metni nefes kesici bir cüretkârlıkla yeniden yazar ve odak noktasında, tıpkı Kaba-la gibi, anlam ile cebrin kesiştiği yer vardır. Freudculuk için dürtü somatik ve düşünsel olanın sınırında yer alır; işte bu şekilde Paul Ricoeur'un Freud üzerine harika incelemesi ekonomik ve herme-

nötik olanın birleştirilmesine, psişik görüngülerin Freud için hem iktidar hem mana, hem somatik hem de semiyotik olduğu o çifte imleme etrafında döner.³⁷ Freudculuk için anlam kesinlikle anlamdır, dürtülerin izlerinden ya da reflekslerinden ibaret değildir; ama bir kez tüm bu metinsel süreç, deyim yerindeyse, ters çevrildiğinde, farklı bir mercekten odaklanılıp başka bir tarzda bakıldığında, somatik güçlerin güçlü bir savaşından, arzuların konuşmayı başardığı ya da başaramadığı semantik bir alan olarak okunacaktır. Yahudi geleneği için de söylev iktidardır, sözceler birer kuvvettir; Baudelaire kitabındaki Benjamin için ise Baudelaire imgesi güç ve anlamın, teknoloji ve kelimenin, tarih ve yazının birleştirilebileceği *Darstellung* (psişik temsil) haline gelir. Bu yüzden imge aynı zamanda “dışarı” ve “içeri”nin bulunduğu –içkin bir eleştirinin materyalist bir eleştiri de olabileceği– yerdir. Eğer Adorno’nun işaret ettiği gibi bu gerçekten başarılamıyorsa, bunun nedeni her yönün bizi aynı anda hem “dış”a hem de “iç”e yönelttiği, her noktanın “yüzey” ve “derinliğin” sorunsallaştırılması olduğu, her tarihsel yorumun sürekli bir metinsel eleştiriye dönüşme sürecinde olduğu (ve tersi) bir “Einsteinici” eleştirinin eksikliği olabilir.

Eğer Kantçı takımyıldızı tarihselleştirilmişse, “Tarih Felsefesi Üzerine Tezler”de kendi içinde tam bir tarih teorisinden daha azı olmayacaktır.³⁸ Kavramlar, Benjamin’in *Origin*’de söylediği gibi, görüngüleri gruplara ayırıp bir başlık altında toparlarken, “idealar” olarak kendilerini tikelliğin aşırı, çelişkili örüntülerinde sergiler. Denilebilir ki, tarihselcilik kavramın nihai muzaffer despotluğudur, ayrık tikellerin amansız yadsınmasıyla çok kasvetli sonsuzluğu içinde tamamen kapalı bir sisteme dönüşmesidir. Dolayısıyla bu tür bir kapanmayı parça parça edecek olan şey tikel bir şimdinin kaybolmaya yüz tutmuş geçmişten bir parçaya kurtuluş eli uzattığı *Jetztzeit*’in takımyıldızıdır. *Trauerspiel* takımyıldızında olduğu gibi, böyle senkoplu bir tarih okuması hem öznenin müteyakkız, hatta

37 *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, New Haven ve Londra, 1970.

38 “Tezler”in Baudelaire incelemesine yöntemsel bir giriş olması amaçlanmıştı: bkz. GS, I/3, s. 1223.

şiddetli bir faaliyetini talep eder hem de nesnel bir yapı, öznenin yaratısından daha fazlası olan bir tarihsel içerik mantığı sergiler.

Köken, başlığında bu kelimenin yer aldığı kitabında Benjamin'in ısrar ettiği gibi, yaratılışla alakasız bir kelimedir: "Köken kelimesi var olanın hayata gözlerini açma sürecini tarif etmeyi değil, var olma ve ortadan kalkma sürecinden doğan şeyi tarif etmeyi amaçlar... Bu yüzden köken gerçek bulguların incelenmesiyle keşfedilmez, aksine bunların tarihiyle ve sonraki gelişimiyle ilintilidir."³⁹ Bir insan ürününün yaratılış ânına tarihselci şekilde hapsedilmesi reddedilmelidir; *Trauerspiel* kitabındaki Benjamin kökeni teleolojik olarak, eserin tarihinde tamamen yakalanmış olan ve yegâne tam izahı bu eksiksiz tarih olan eser içinde dinamik yapının ortaya serilmesi olarak kavrar. Fakat Eduard Fuchs üzerine denemesini yazdığı dönemde kendisi tarihselci bir artık olan bu teleolojik amaç tamamen kaybolmuştur: "Bir diyalektik tarihçi için bu eserler ["sanat eserleri"] hem tarih öncelerini hem de tarih sonralarını kapsar – bu tarih sonrası sayesinde bu eserlerin tarih önceleri de sürekli değişim halinde olarak görülebilir. Ona işlevlerinin yaratıcılarından daha uzun ömürlü olabileceğini, yaratıcısının niyetlerini geride bırakabileceğini, sanatçının çağdaşları tarafından alımlanışının o sanat eserinin bugün bizler üzerinde yarattığı etkinin bir parçası olduğunu ve bu etkinin sadece eserle karşılaşmamızdan değil, eseri bize kadar getirmiş olan tarihten de türediğini öğretirler. Tarihsel materyalist için geçmiş, mekânı boş zaman değil, tikel çağ, tikel yaşam, tikel eser olan bir kurgunun öznesi haline gelir. Çağ, şeyleştirilmiş *tarihsel sürekliliğinden*, yaşamı çağdan, eseri de yaşamın eserinden koparır. Ama kurgusunun sonucu, eserin *içinde* yaşamın eserinin, yaşamın eserinin *içinde* çağın, çağın *içindeyse* tarihin seyrinin askıya alınması ve muhafaza edilmesidir."⁴⁰ Yapısökümü yeniden yapılandırmayı önceler, ama eğer yeniden yapılandırma Benjamin'in Hegelci terminolojisine rağmen sadece anlatımcı bir bütünselliğin özeti olsaydı, yapısökümü anlaşılmaz

39 O, s. 45 ve 46.

40 OWS, s. 351.

olurdu. Bu radikal tarihselcilik karşıtlığının ayrılmaz bir parçası da kültürel alımlanışın kurucu rolüne yapılan vurgudur: “Tarihsel materyalizm tarihsel anlayışı anlaşılan, nabız atışları şimdide hâlâ hissedilebilen şeyin sonraki yaşamı olarak tasavvur eder. Bu kavrayış Fuchs’ın şablonunda yer alır, ama hiçbir şekilde tartışmasız bir yere sahip değildir. Eski, dogmatik ve naif bir ‘alımlama’ mefhumu onda yeni ve daha eleştirel mefhumla yan yana var olur. İlk mefhum temelde şunu iddia eder: Bir eserin tarafımızdan alımlanışı çoğunlukla sanatçının çağdaşları tarafından nasıl alımlandığına göre belirlenir. Ranke’nin ‘gerçekte neye benziyordu’ anlayışıyla tam bir analogi söz konusudur ki, ‘sonuçta önem ifade eden yegâne şeydir’ bu. Fakat bunun hemen yanı sıra, bir alımlanma tarihinin anlamı hakkında diyalektik bir içgörü, en geniş ufuklara açılan bir içgörü de vardır.”⁴¹ Benjamin’in bir eserin alımlanışının terimleri- nin çağdaşları tarafından yeniden kurgulanma *kapasitesini* reddetmemesi manidardır; Bejnamin sadece bunun asli derecede önemli olup olmadığını sorgular. Keza Ranke’yi küçümsüyor olması da sözgelimi Avrupalı orta sınıfların feodalizm yanlısı mı, yoksa cilalı taşçı mı olduğunun nesneyi söylem içinde nasıl kurgulamak istediğimizle alakalı olduğunu iddia etmek anlamına gelmez. Başka bir deyişle, tüketici üretime olan ilgisi bugün entelektüel solda moda olan ve “metnin kendisini” bilinemez bir *Ding-an-Sich* [Kendinde-Şey] olarak koyutlayıp okunma konjonktürlerinin toplamı içinde dağıtan şüphecilikten ayrılır. Böyle esaslı bir yeni-Kantçı inşacılık ya da “aşırı” alımlama teorisi metnin, diğer her ürün gibi, tüketim tarzlarını belli ölçüde belirlediğini ve siyasi sonuçlarının, Stephen Heath’in sinema örneğinde dikkat çektiği gibi, metnin ideolojik bir değişmez olarak şeyleştirilmesi kadar olumsuz olabileceğini unuttur: “Belli filmler etrafında dönen tartışma etkililik, ‘bir filmin gerçek etkisi’ meselesine geldiğinde şu mefhumlarda –birinden birini seçme noktasında– kilitlenir: ‘Metnin kendisi’, ‘metnin içindeki’ anlamlar mı, yoksa ‘onun dışı’ haricinde, bir bireyden ya da kitleden aldığı çeşitli yanıtlar haricinde var olmayan metin mi? Açık

41 OWS, s. 352.

metin mi, kapalı metin mi? İki tarafın da eli zayıftır: Bir metnin ‘herkes için farklı’ olduğunu savunmak ‘herkes için aynıdır’ görüşünü savunmak kadar siyasal analizi ve pratiği bitiricidir; bu görüşlerden ikincisi, belli bir analizin, bir filmin kullanımının gerçek tarihsel durumlardan soyutlanmış halde onun kullanım-değerini belirleyebilmesinin mümkün olduğunu ima ederken, ilki bir metnin belli bir bireyin ya da kitlenin belirlenimleriyle değiştirilebilir bir şeffaflık ilişkisi içinde olduğunu ima eder ve dolayısıyla sonunda bir siyasal-kültürel analiz yoluyla bir filmi ya da filmleri başka bir filme ya da filmlere karşı desteklemek için her türlü gerçek zemini ortadan kaldırır.”⁴² Metinle ilgili bir “bilgi” (metnin özgül tarihsel kodlarının çatışmalarını ve eğilimlerini yeniden kurabilecek bir bilgi) çoğu zaman mümkündür; mesele sadece bunun her zaman yapılacak en önemli şey olmamasıdır. Zira mümkün olmayacak olan şey bu tür bir analizden metnin çoklu istikametlerini, belli konjonktürlerde nasıl yapılandırılacağını “çıkarmak”tır ve bunlar tam da siyasal müdahalenin asli alanlarıdır. Goethe’nin *Gönül Yakınlıkları* kitabı üzerine uzun çalışmasında Benjamin tarihsel analizi “yorum”, çağdaş yeniden kurgulamayı da “eleştiri” diye adlandırır; bunların biri diğerinden ayrı anlam taşımaz.

Gerçekten de bir ürünü “edebi” yapan şeyin tam da bu bağlamsal hareketliliği olduğu iddia edilebilir. Yazı parçaları esasen içkin özelliklerinden ötürü “edebi” hale gelmezler, zira “edebi” adı verilen şeyin çoğu şiirsel söylemin temel özelliği olan alışkanlığı kırıcı araçlardan yoksundur ve bu tür alışkanlığı kırıcı işlemlerin ilkesel olarak etkileyemeyeceği bir yazı parçası yoktur. “Edebi” olan, daha ziyade, belli bir hermenötik pratik yoluyla pragmatik bağlamından kopartılan ve genelleştirici bir yeniden yazmaya tabi kılınan her şeydir. Bu tür bir yeniden yazım belirlenmiş ideolojiler içinde belli bir hareket olduğundan, “edebiyat”ın kendisi her zaman ideolojik bir kurgudur. Neyin “edebi” metin olduğu ideolojik tanıma göre belirlenir; bir yazı parçasının “edebi” niteliğini kaybedip “edebi olmayan” metin haline gelmesi ve sonra yeniden “edebi” olması

42 *Screen*, cilt 19, sayı 3 (Güz 1978), s. 104.

tarihsel seyri içinde gayet mümkündür. Bazı metinler doğuştan edebidir, bazıları edebi olur, bazılarıysa edebi yapılır. Bu noktada yetiştirme doğumdan çok daha önemlidir. Örneğin “on yedinci yüzyıl İngiliz edebiyatı” dendiğinde Shakespeare ve Jonson’un tiyatro metinlerini, Bacon’ın denemelerini, Donne’un vaazlarını, Clarendon’ın tarih eserlerini, belki Locke’un felsefesini, Marvell’in şiirlerini, Bunyan’ın tinsel otobiyografisini ve Sir Thomas Browne’in yazdığı her şeyi saymak âdettendir. Tüm bu yazıların ortak yönünün ne olduğunu söylemek benim diyen taksonomistin altında kalkabileceği bir iş değildir. Zira burada gerçekten de mesele “olgu/kurmaca” ikili karşıtlığı gibi “nesnel” bir sınıflandırma değildir. Tüm bu yazıların ortak özelliği nedir dersiniz, *yazılı* olmalarıdır. Elbette “yazılı” derken *iyi* yazılmış olmalarını kastediyorum: “Güzel yazı” Yani “güzel yazı”nın ne olduğunu bilen herkes için “güzel”. Bu demektir ki, bu tür yazılardan “güzel”ini yazanlar. Ama yine de bahsi geçen yazıları çok az insan güzel bulduğunda ya da hiçbiri bulmadığında ne olacağı sorusu hâlâ cevapsızdır. Bunlar “edebiyat”tan sayılmayı sürdürür, ama deyim yerindeyse “kötü güzel yazı” olarak mı kalır? Böyle bir şey, neredeyse adamakıllı bir manevi felaket olmaz mı? Shakespeare köklü bir tarihsel mutasyon geçirir ve insanlar Brecht’in o güzel kaba cümlesiyle “ondan bir şey alamamaya” başarlarsa, yine de büyük olmayı sürdürür mü? Antik Yunan tragedyasının “gerçekte” neyin nesi olduğunu biraz daha keşfetsek, sevmekten vazgeçmemiz mümkün müdür? Marx *Grundrisse*’nin Giriş’inde antikçağ sanatının neden hâlâ “ölümsüz bir büyüleyiciliği” olduğunu sorar, ama bu özelliğini koruyacağını nereden bilebiliriz? Antikçağdaki Yunanlar için hangi anlamda “sanat”tı o?

Eğer “edebiyat” bir anlamda önermelerini pragmatik bir bağlamın ötesinde genelleştiren ya da bunu belli bir okumanın işlemleriyle yapan yazıysa, o zaman daha baştan reddedilemez ideolojik gücü konusunda bir ipucuna sahibiz demektir. Zira “edebiyat” bu tür bir genelleme yapmakla önermelerine özellikle “somut” bir güç kazandırır ve bu tür bir bileşimden daha etkili bir ideolojik araç olamaz. Eğer Burns’ün bir şiirinin biçimi yazarın gerçekten de

kendisini bir kırmızı gül gibi çarpan bir aşk yaşıyıp yaşamadığının hiç önemli olmadığını ima ediyorsa, o zaman tüm kadınların biraz böyle olması gerekir. Hatta denilebilir ki, bu anlamda “estetik” olan sahip olduğumuz ideolojik olanın en katıksız paradigmasıdır. Zira ideolojik söylev konusunda belki de en kaypak olan şey, gerçek bir nesneyi tarif ediyor gözükürken bizi acımasızca “duygusal” olana götürmesidir. İdeolojik önermeler göndergesel, durumu betimleyici görünmektedir ve hatta sık sık da öyledir; ama bunları “sözde” ya da “neredeyse” önermelerini deşifre ederek daha temel “duygusal” sözcelere dönüştürmek mümkündür. İdeolojik dil isteme, sövme, korkma, aşağılama, kutlamanın ve sair, dilidir. “İrlandalılar İngilizlerden geridir” gibi görünüşte “saptayıcı” bir sözce ancak “keşke evlerine gitseler” gibi bir “edimsel” ışığında anlaşılabilir. Bunu söylemek ideolojik söylevin *her* önermesinin duygusal muadili olduğunu iddia etmek değildir, tıpkı her düş metninin ona eşlik eden göndergeye indirgenemeyeceği gibi. Söylevde gerçekten göndergesel olan, doğrulanması ya da yanlışlanması mümkün olan bildirimler olacaktır ve bunu yapmak siyasi açıdan önemlidir. Fakat ideolojik söylevin bilişsel yapısının duygusal yapısına tabi olduğunu kabul etmek gerekir: Bu tür idrakler ya da yanlış idrakler bütün olarak değerlendirildiğinde cisimleştirdiği duygusal “niyet-selliğin” talepleriyle, söylevsel oyunun alanıyla uyumlu şekilde dile getirilir. “Bütün olarak değerlendirildiğinde” diyorum, zira diğer türlü bir ideolojinin türdeşleştirici itkisini başarılmış bir türdeşlikle karıştırmak, kısacası, çelişkilerini göz ardı etmek, bilişsel olan ile duygusal olan arasındaki bir çelişkinin yapısökümünün hamlelerine yer açabileceği noktaları göz ardı etmek olur.

Dolayısıyla burada söz konusu olan her zaman görünüşte göndergesel ve bazen gerçekten göndergesel olmasına karşın, yine de belli “yaşanmış” ilişkilerin gerçek olanla ne doğrulanabilen ne de yanlışlanabilen “yaşanmış” ilişkilerinin karmaşık bir kodlanması olarak teorik araştırmaya kendisini açan bir söylev biçimiye, bu durumda bizatihi “edebi” söylemden daha örnek bir model sunulabilir mi? Her ideoloji gibi edebi metinler de sık sık bilişsel önermeler içerir, ama bunlar bu amaca hizmet etmezler. Bir roman

bize Fransa'nın başkentinin neresi olduğunu söylediğinde, mesele coğrafi bir doğruyu kabul ettirmek değildir elbette; ya söyleminin doğası hakkında bir gerçeğe dolaylı olarak işaret etmek ("bu gerçekçiliktir") ya da belli birtakım duygusal sözceler için yerel bir "destek" toplamaktır. Söylemin yerel birimi yanlışlanabilir olsa da, bir bütün olarak sözce yanlışlanabilir değildir. Gerçekçi edebiyatta duygusal düzey yarı-göndergesel olanın altında kaydırılır ve bu ölçüde bu edebiyat türü her şeyden çok ideolojik dilin daha gündelik biçimlerinin işleyişlerine benzer.

Espriler/Fıkralar için söylenen edebiyat için de geçerlidir: Aslo-
lan nasıl anlatıldığıdır. Aslında fıkralar gibi konuşma edimlerinin, epistemolojik olarak söylersek, "edebiyat"ın yaptığını söylediğim şeyi yapıyor olması bu tür işlemlerin sadece "edebi" olanı tanımlamadığı noktasında bir uyarıdır, yani "edebi" olan münhasıran epistemolojik olarak tanımlanamaz. Fıkralar esasen bilgi verme amacı taşımadığından, biçimleriyle caka satıp bunu öne çıkaracak serbestiye sahiptir (haz vermeleri için kritik bir kurmacalaştırma). Bu şekilde öne çıkarma libidinal olarak bizi fıkranın içine daha fazla çekerek ideolojik "dünya"sını onaylayabilir; ama aynı zamanda fıkranın ikinci erke doğrudan gönderme yapma konusundaki özgürlüğünü de gündeme getirebilir ve akabinde bizi onun kasıtlı yapılandırılmışlığı, konudan sapma, süsleme ve kendini çoğaltma konusundaki kurtarıcı güçlerini hazla takdir edecek şekilde özgürleştirir. Bu açıdan, fıkranın "modernist" metne benzediği söylenebilir. Eğer tüm "edebi" metinler konuşma edimlerinin parodileriye, o zaman modernist metnin de paradinin parodisi olduğu söylenebilir. Samuel Beckett *Molloy*'u bitirirken bize, "Geceyarısı. Yağmur pencereleri dövüyor. Geceyarısıydı. Yağmur yağmıyordu" diye seslenerek, kendi sözcesinin sanallığını hiç utanmadan ortaya koyar, metni sahte-bildirimler üreten bir makine olarak teşhir eder. "Edebi" eserler metnin bu tür ikilemeleriyle, parodinin ikinci erk konumuna yükseltilmesiyle ideolojik olan üzerinde üretken işlemlerde bulunabilir. Zira eğer bir İngiliz şovenisti "İrlandalılar İngilizlerden geridir. İrlandalılar İngilizlerden geri değildir" diye bilirse, bu sadece başka bir konumu sahiplenmek olmayacaktır;

aksine, konumsallığın doğası, dilin heterojenliği tarafından sürekli tehdit edilen bir kapalılığın üretimi hakkında bir şeyler keşfetme sorunu olacaktır.⁴³

Bağlamsal açıdan hareketli estetik: Benjamin insan eserlerinin temellükünün bir mücadele süreci olduğunu tamamen farkındadır: Metinler savaş yürütülen alanlar, mümkünse tarihin mengenesinden kurtarılacak ve bunun yerine geleneğin matrisine yerleştirilecek ürünlerdir. Bunu yapmak burjuva ideolojisinin eseri olan insan eserlerinin bu üretimlerine karşı çıkmak olacaktır. Burada bu tür bir ideolojik üretimin örneği olarak Thomas Hardy'nin eleştirel değerlendirmesine bakalım.

“Thomas Hardy” adı, tıpkı diğer edebiyat üreticileri gibi, tikel bir ideolojik ve biyografik şekillenmeye işaret eder; ama aynı zamanda belki bir grup metnin gruplandırılma, inşa edilme ve “okunabilir” bir *oeuvre*'nin [eserler] “iç bütünlüğü”yle donatıldığı süreci de anlatır. “Thomas Hardy” belli metinlerin egemen “kültürel” ve pedagojik aygıtlara değişen, çelişkili yerleştirilme tarzlarından ötürü, her zaman şimdinin “hayali” bir birliği olan bir edebi “geleneğin” içinde kendilerine bir yurt bulabilmeleri için işlenip, “düzeltilip” ve yeniden oluşturulduğu ideolojik pratiklere işaret eder. Ama Hardy örneğinde bu bir mücadele, hınç ve hiddet süreci olmuştur. Hardy önde gelen bir gerçekçidir, “hatırlanmaya değer” sahnelerin ve karakterlerin yaratıcısıdır; ama ortodoks gerçeğe yakınlığın “saflığı” konusunda dillere destan bir gailersizlik sergileyebilir, “tesadüf” ve “olanaksızlık” riskini alabilir. Biçimsel tutarlılığa hiçbir şekilde önem vermeden bir biçimi başka bir biçime bağlamaya hazırdır: Gerçekçi anlatı, klasik tragedya, folk masalı, melodrama, “felsefi” söylem, toplumsal yorumları birleştirmeye ve bunu yaparak edebi üretimin zahmetli yapılandırılmışlığını ele vermeye

43 Fakat bunu sadece “heterojenliğe” karşı “kapalılık, “metne” karşı “eser” üzerinden okumak ideolojik olanın salt formalist bir izahı olacaktır. Zira metinsel araçlar olarak sürçme, yer değiştirme, özetleme vb. ideolojik söylemin işlemleri için hayatidir. Bkz. “Text, Ideology, Realism” adlı yazım, *Literature and Society* içinde, haz. Edward W. Said, Baltimore ve Londra, 1980, s. 149-73.

hazırdır. Victoria çağında yaşamış biri için kabul edilir düzeyde bir tür “bilge”dir; ama kurmaca tefekkürleri saldırgan düzeyde elle tutulur “fikirler” biçimine, kurmaca araçları tarafından çok az “doğallaştırılmış” göze batan mefhumlar biçimine bürünür. Yeterince tatminkâr bir biçimde “insan koşulu”nun romancısı olarak görünür; ama sanatının sözde haşin, kadercı eğilimi, trajik olanı bastırmayı reddetmesi; “karamsar mizaç” ya da gösterişsiz bir yüz-yıl sonu karamsarlığı şeklinde mazur gösterilmesi gereken egemen eleştirel ideolojiler üzerinde ciddi anlamda sinir bozucu bir etkide bulunmuştur. Onun “hantal” taşralılığı ve “kırsal/pastoral” acayipliği bir “köylü” romancının hoşgörülebilir özellikleridir, ama bu öğeler kendisini güvenle edebi bir Hodge haline getirmeye izin vermeyecek kadar incelikli bir sanatkarlık ve köylü “hödük”lüğüyle iç içe geçmiştir.

Bu yüzden baskın olan eleştirel stratejilerden biri onu basitçe defterden silmek olmuştur. Henry James’in zarif patronajı (“sevimli Thomas Hardy’cik”) yankısını F.R. Leavis ve *Scrutiny*’de bulur ve Hardy’yi “büyük bir gelenek” olan on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinin dışına iterler. Daha genel konuşacak olursak, Hardy eleştirisinin eleştirmenlerin eserlerinde sırası değişebilen dört ayrı aşamadan geçerek gelişmiş olduğu söylenebilir. Hardy’nin yaşadığı dönemde kendisini Wessex antropoloğu olarak göstermek egemen eğilimdi: Kimi zaman edebi boyunu aşan kırsal idillerin büyüleyici tedarikçisi. *The Dynasts*’in yayınlanmasından sonra yeni bir eleştirel aşamaya girilmişti: Hardy artık G.K. Chesterton’ın meşum ifadesiyle, “bön köylülere kafa patlatan ve küfreden köylü ateist”, on dokuzuncu yüzyıl sonu nihilizminin melankolik tedarikçisiydi. Uygun şekilde uzaklaştırıcı olan bu görüş yüzyılın ilk dönemlerine bütünüyle damga vurmuştu, ama 1940’larda ve 1950’lerde Hardy’nin ünü az çok gerilemeye başlamıştı. Biçimci, organikçi ve teori karşıtı varsayımların giderek daha fazla egemen olduğu Anglosakson eleştirisi (ABD’de “Yeni Eleştiri”, İngiltere’de *Scrutiny*) Hardy’nin metinlerine yer bulamıyordu; R.P. Blackmur 1940’ta Hardy’nin duyarlılığının fikirler nedeniyle onarılmaz şekilde bo-

zulduğunda ısrar ediyordu.⁴⁴ Fakat 1940'lardan itibaren daha "sosyolojik" bir Hardy okumasına karşı kayda değer bir kayış ortaya çıktı. 1954'te Douglas Brown'ın etkili çalışması kırsal "sıcaklık" ile kent istilası arasındaki çatışmaya duygusalca odaklanmıştı;⁴⁵ John Holloway dört yıl sonra Hardy'nin "kırsal İngiltere'nin eski ritmik düzeninin kayboluşuna dair vizyonu"ndan bahsediyordu.⁴⁶ Bu tür mitolojilerle sağ salim etkisizleştirilen Hardy artık ilk kez Tahlil Yasası ya da İçkin İrade'den çok renkli imgelerle ilgilenen eleştirmenlerin dikkatini çekebiliyordu. 1960-70'ler ise metinlerinin biçimselci eleştiri tarafından sinsice diriltilmesine tanıklık edecekti. Hardy'nin görüngüsel, Freudcu, biyografici versiyonları türetilmiş ve göçmen modernistlerin ilkelci aşırılıkçılığına karşı "İngiliz" liberal-demokratik görgüsünün gerçek muhafızı haline getirilmişti.

Gelgelelim başlangıçtan itibaren Hardy konusundaki gerçek skandal *dili* olmuştur. Burjuva eleştirisinin neredeyse tekses olduğu bir nokta varsa, o da Hardy'nin, maalesef, gerçekten *yazamıyor* olmasıydı. Bu bir romancı için büyük bir mahzur olduğundan, eleştirinin Hardy'nin eserleriyle bu tür sıkıntılar yaşamış olması şaşırtıcı değildir. "Taşralılık"larının "gerçekçi olmayan" sözceleri ve sinir bozucu "üslup tuhaflıkları" karşısında, eleştiri Hardy'nin metinlerinin kenarlarına "daha iyisini yapabilirdi" yazmaktan daha fazlasını yapamamıştır. *Athenaeum* 1874'te *Çılgın Kalabalıktan Uzak*'ı değerlendirirken Hardy'nin emekçilerine "kendisinin tasvir ettiği ümmi köylü budalalardan çıkabileceğine inanamayacağımız sözler" söylettirdiğinden yakını. Laf arasında "karakterlerin düşük toplumsal konumu"ndan şikayet eden *The Return of the Native*'in bir eleştirmeni Hardy'nin karakterlerinin daha önce hiçbir insanda görülmedik şekilde konuştuğunu söyler: "Onun köylülerin dili Elizabeth dönemine ait olabilir, ama Victoria dönemine ait olamaz". "Köylüler"in dili tuhafsa, yazarlarının dili daha da tuhaftı. Hardy Latince kelimeleri, kendi uydurduğu yeni kelimeleri, "biçimsiz ve zarafetten yoksun metaforlar"ı, teknik "jargon"u ve felsefi terimleri

44 *Southern Review*, VI, Yaz 1940.

45 *Thomas Hardy*, Londra 1954.

46 *The Charted Mirror*, Londra 1960.

yüzüne gözüne bulaştıran, “özenti” bir tarzda kullandığı için defalarca eleştirilmiştir. Bir yandan, eleştiri Hardy’nin *düzgün şekilde* yazma konusundaki zahiri beceriksizliği nedeniyle öfkelenir; diğer yandan, görgüsüz bir edebiyat zıppıktısının ukalalığı gibi girişimleri alaya alır. *Scrutiny* 1934’te Hardy’nin “beceriksizce etkileyici olma” çabasıyla alay etmişti; ama Douglas Brown gibi yiğit bir savunucu yine de onun düzyazısını “işe yaramaz, hatta bayağı” bulmuştu; David Lodge ise “biz onu okurken pek de başarısız bir azamet hissiyle boş yere ümitlendiriliriz”.

Bu asabiyetlerin ideolojik sırrı açıktır. İlk Hardy eleştirileri onun kategorize edilebilir bir köylü vakanüvisi olmasını şiddetle arzular ve bu tür bir “kırsal gerçekçiliğin” etkisi azaldığında tepki gösterir. Daha sonraki eleştiriler ise Hardy’yi önde gelen romancılardan biri olarak ciddiye almak ister, ama Hardy’nin “kendi kendini yetiştirmiş bir yazar” olarak bunu yapacak düzeyde olmadığını kabul etmek zorunda kalır. İki durumda da bastırılan şey Hardy’nin yazılarının anlamının tam da dilsel pratiğinin *çelişkili* yapısında saklı olduğudur. Kurmaca eserlerinin ideolojik etkisi “pastoral” ya da “eğitilmiş” yazıda değil, iki tarz arasındaki sonu gelmez oyun ve gerilimde saklıdır. Bu anlamda Renée Balibar’ın eserlerinde analiz edilmiş olan edebi-ideolojik sürecin bilhassa ilginç bir örneğidir Hardy.⁴⁷ Balibar’a göre, “edebiyat” “kültürel” ve pedagojik aygıtlar içinde ortak bir dil dahilindeki ideolojik açıdan güçlü çelişkilerin (devrim sonrası Fransa’da “*français ordinaire*” ve “*français littéraire*”) oluşturulduğu ve yeniden üretildiği sürecin hayati bir parçasıdır. “Edebi” olan, “kurmaca” ve ideoloji alanında uygun sonuçlar doğuran ve bunu yapmakla dilsel sınıf bölünmelerinin bekasına katkıda bulunan belli kurumlara kök salmış dilsel pratiklerin bir toplamıdır. Bu tür bir analiz artık “sosyolojizm”inden ötürü sınırlı ve burjuva Fransa’nın özgül pedagojik koşullarından ihraç edildiğinde zayıf olabilirse de, Hardy özelinde bariz bir uygulanabilirliği vardır. Mesele Hardy’nin “iyi” mi yoksa “kötü” mü yazdığı

47 Balibar, G. Merlin ve G. Tret, *Les Français fictifs*, Paris 1974; ve Balibar ve D. Laporte, *Le Français national*, Paris 1974.

değildir; daha ziyade, Hardy'nin kurmaca eserlerinin, ama bilinçli ama bilinçsiz olarak, olgun medeni bilinçliliğin kıstası olarak "edebi" olana amansızca bağlı olan bir eleştiri dahilinde üretmek mecburiyetinde olduğu ideolojik dağınıklık sorunudur. Buradan Hardy'nin metinlerinin estetik sonuçları sorununun ideolojik etkileri sorununa indirgenebileceği sonucu çıkmaz; bir metnin egemen bir ideolojiyi sıkıntıya sokabiliyor olması estetik etkililiğinin kıstası değildir, ama bunun bir bileşeni olabilir. Fakat Hardy örneğinde bu iki mesele özgül bir yakınlıkla üst üste biner.

Bu gerçeği anlamış olan yegâne eleştirmen karakteristik şekilde Raymond Williams'tır. Hardy'nin metinlerinin lafzında, tam da müzakere edilmek üzere yapılandırıldıkları toplumsal ve ideolojik krizi bulur.⁴⁸ Gerçekten de Williams, Hardy eleştirmenlerinin en güçlü gizemsizleştiricilerinden biri olmuş ve "dış" toplumsal değişimlerden ötürü yerinden edilmiş "tarihüstü köylülük" klişesini paramparça etmiştir. Ama onun metninin, semptomatik bir şekilde, genele etkisi çok fazla olmamıştır; aynısı yıllardır Hardy'nin "kaderci" olduğunu iddia eden görüşle hesaplaşmış Roy Morrell'in enfes çalışması için de söylenebilir.⁴⁹ Bu müdahalelere karşın eleştiri Hardy'nin "gerçekçiliği"nin gerçek statüsünden endişe duymayı sürdürüyor ve bunun nedenini anlamak zor değildir. Zira Hardy'nin metinsel pratiğinin çelişkili doğası tam da kurmacanın saklamakla yükümlü olduğu kurmacanın ideolojik açıdan farklı bileşenlerini utanç verici şekilde ortaya sermektedir.

Thomas Hardy'nin tarihten kopartılıp geleneğe yerleştirilip yerleştirilemeyeceği –bunu yapmaya *değip değmeyeceği*– tarihsel olarak önceden halledilebilecek bir sorun değildir. Bekleyip görelim. Benjamin şöyle yazar: "Proust'un eserlerinin büyüklüğünün çoğu [burjuva] sınıf nihai mücadelede en belirgin özelliklerini gösterene kadar erişilmez ya da keşfedilmez kalacaktır."⁵⁰ Benjamin henüz Proust okuyacak çapta olmadığını düşünür; ancak son siyasi kavga onun gerçekten alımlanışı için uygun koşulları üre-

48 *The English Novel From Dickens to Lawrence*, Londra 1970, s. 106vd.

49 *Thomas Hardy: The Will and the Way*, Oxford 1965.

50 *The Image of Proust*, I, s. 212.

tecektir. Velez ki sonrasında hiçbir yarar görmeyecek olsun, yine de Proust'u okunabilir kılacak olan proletaryadır. Benjamin'in tarihselcilik karşıtlığı Lukács'ın teleolojisine de, bazı Fütüristlerin ve Proletkültçülerin aşırı solculuğuna da aynı derecede düşmandır. Sophokles'in sosyalizm için ne değerli olması kaçınılmazdır ne de olmaması; bu tür karşıt dogmatik idealizmler kültür devriminin girift pratiğini bastırmaktan başka işe yaramaz. Benjamin kuşkusuz "vuku bulmuş hiçbir şey tarih için kayıp olarak görülmemelidir"⁵¹ görüşüne inanan düşüncesiz entipüftenliklerin üzerine atlayan bir doymak bilmezdir; Sophokles koleksiyona katılmalıdır, çünkü sizin en beklemediğiniz anda her zaman yararlı olabilir. Ama her zaman olmayabilir, zira "ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişine tümüyle sahip çıkabilir. Bu demektir ki, ancak kurtulmuş bir insanlık geçmişini bütün anlarıyla zikredebilir."⁵² Ancak Kıyamet Günü'nde Sophokles ve Şolokov tek bir metin dahilinde anlatılabilir hale gelecektir; o zamana kadar, yani sonsuza dek proleter eleştirisi reddedecek, yeniden yazacak, unutacak ve geri kazanacaktır. Sosyalizmin metinlerini yeniden yazacağı Proust salonlarda tüketilen Proust olmayacaktır; hiçbir değer kitlelere dönüştürülmeden aktarılamaz.

51 "Theses on the Philosophy of History", I, s. 256.

52 I, s. 256. [*Son Bakışta Aşk*, s. 40.]

Marksizm ve Yapısöküm

Der der, deary didi! Der? I? Da! Dreary? da!

Der I, didida, da dada, dididearyda.

Dadareder, didireader. Dare I die
deary da? Da dare die didi. Die derider!

Didiwriter. Dadadidididada.

Aaaaaaaaas! Der i da.

Oidipal Fragman

Benjamin olumsal olanın, ölçülü ama kuvvetli sadeliğiyle tarihin sansürcü bakışından kaçanların koleksiyoncusu olarak, bir anlamda, yapısökümünün çağdaş eleştirel pratiğinin habercisidir. Ama Benjamin'in bir "metin" devrimcisinden daha fazlası olduğu açıktır ve dolayısıyla onun eserlerinde Marksizm ile yapısökümünün karşılaşması bizim bakış açımızdan ilgi çekicidir.

On dokuzuncu yüzyıl burjuvazisi "insanlar tarihlerini kendileri yaparlar"⁵³ keşfederken, bu tarihi ideolojik olarak meşrulaştırmak için ihtiyaç duyduğu fevkalade aşkın gösterenleri kendi ayakları altından çekip almıştı. Bu zarar tek bir olguyla telafi edilebilirdi: Metafizik halıyı ayaklarının altından çekerek aynı zamanda muarızlarının altından da çekmişlerdi. Yapısökümcülük ile Marksizm arasındaki karşılaşmada bu manevranın en son provasını bulduğumuz söylenebilir mi?

53 İdeolojik bir "keşif": Eğer tarihin bir öznesi varsa, bu özne, Louis Althusser'in dikkat çektiği gibi, "erkekler" ya da "erkekler ve kadınlar", hatta "sınıflar" değil, *sınıf mücadelesidir*. Burjuva "özne" sorunsalından salt bu özneyi kolektifleştirerek kaçınılmaz, oysa Hegelci Marksizm buna inanıyor gözükmektedir.

Şu epistemolojik seçeneği ele alalım. Ya özne tamamen söylem dünyasının “içinde”dir, onun felsefi-gramatik biçimlerine hapsolmuş, bu biçimleri “teorik olarak” uzaklaştırma girişimleri bizatihi iktidar ve arzunun oyunlarından başka bir şey değildir ya da özne kendisini bu oluşumdan mutlak doğruyu ayırt edebileceği bir aşkın kaldıraç noktasına kadar fırlatabilir. Başka bir deyişle, dedenizi yenmeyi ne zaman bıraktınız? Zira bu seçeneğin bir ideolojik çifte açmaz olduğu kuşkusuz açıktır. O halde yapısökümü bu durumu nasıl aşar? Herkes aşkın özneleri reddediyor, ama bazıları diğerlerinden daha fazla reddediyor: Yapısökümü ilk seçeneğe fazlasıyla meyletse de, ikinci için karakteristik olan tuhaf bir fırlatma biçimiyle (veya belki de daha doğrusu, mütevazı bir geriye atışla) sınırlamaktadır. Bizi oluşturan söylemlerin içinde hareket ederiz, ama gösterenin havada süzülmesi ve düştüğü, yıkılmaya yüz tutmuş tüm sistemin gözümüzün önünde yüzdüğü ve titrediği ve anlamın pürüzsüz durumdaki mecazi bir çatlaktan bakarak algıladığımız şeyin metafizik olmayan bir “dışarı”nın tasavvur edilemez şeklinden daha azı olmadığına inanmanın handiye mümkün olduğu baş döndürücü anlar da vardır. Gösterme sürecini “tam” potansiyeline zorlayarak, derin yaralarını Bir West Point savaş zayıatının tüm o neşeli inandırıcılığıyla yadsıyan bir metni hem hoşla gitmeyecek şekilde hem de geleneğe uygun okuyarak, anlamın terörizminden hem de bir anlığına başka bir metafizik hezeyan olabilecek bir “dışarı”ya sıçramadan (nasıl yapabiliriz ki?) bir tür kurtuluş bulabiliriz.

Dolayısıyla mesele *gerçekte* bir “dışarı/içeri” meselesi değildir. Bu karşılığı, eski bir öğrencime Columbia’ya gittiğinde Marksizmle ilgili söylendiği gibi, biz birkaç yıl önce yapısöküme uğrattık. Öyle mi? Gelin, “içeri/dışarı” metafizik karşılığının pratikte canlı ve sağlıklı görüldüğü bir durumu ele alalım. Sosyal-demokrasi kapitalist sistemin “içinde” faaliyet yürütmek gerektiğine inanır. Kapitalist sistemin her şeye kadir, her yere yayılmış, deyim yerindeyse “metafizik” varlığına ikna olmuştur, ama yine de tüm alçakgönüllülüğüyle, ince görünümlü bir reformist takozun yerleştirilebileceği “tereddüt”, olumsuzluk ve tamamlanmamışlığın şu semptomatik noktalarını bulmaya ve oradan ilerlemeye çalışır. Marksizmin

“aşırı solculuk” olarak gördüğü siyasal teori ve pratik biçimlerinin-se bu dayanıksız yordakçılıkla hiç işi olmaz. Tüm sistemin monolitik özüne aynı derecede ikna olmuş olsalar da, tıpkı Conrad’ın *Gizli Ajan*’ındaki anarşist profesör gibi, bir patlama sonucu tüm yapılanmada bir kara delik oluşturacak ve öz-aşkınlığını her türlü mevcut söylemin ötesindeki bir koşula zorla kabul ettirecek kelimelerle anlatılamaz derecede radikal bir girişimin hayalini kurarlar.

Bu iki görüş arasındaki tanıdık çıkmaz (İtalyan sol siyaseti ilginç bir örnek teşkil edebilir) Marksizmin tarihsel olarak anlayabildiği bir çıkmazdır. Sosyal-demokrasi ve aşırı solculuk (anarşizm, maceracılık, darbecilik vb.) aynı zamanda kitlesel bir devrimci hareketin başarısızlığına ya da yokluğuna verilmiş karşıt yanıtlardır. Bu haliyle, asalakça melezlenebilirler: Basiretli reformist yine de reel politikadan uzak tutulması gereken nihai bir olumsuzlamaya tutkun bir rezil ütopyacıyı gizliyor olabilir. Dolayısıyla “içeri” ve “dışarı” tuhaf permütasyonlar oluşturabilir: Örneğin bir Adorno’nun şahsında, en ufak bir olumluluk izine alerjik olan bir “negatif diyalektik” zaman zaman nesnel açıdan gerici bir görüşle birleşebilir. Geleneksel Marksizm açısından, epistemolojik sorunlar olan “içeri/dışarı”, aşkın özneler ile arzu ve iktidarın oyuncağı olan özneler, Althusserci bilimselcilikler ile Foucaultcu görecelikler, sağlıksız derecede doymuş görünen özneler ile kaygı verici bir Lacancı yağsızlığı olan özneler – bu problemlerin tarihsel çağın, yani hem ürünü hem de ideolojik aracı oldukları sınıf mücadelesinin özgül şartlarının dışında, çözülmek şöyle dursun, anlaşılması bile mümkün değildir. (Keza iş oraya geldiyse, daha baştan Marksizmin “meta fetişizmi” olarak nitelendirdiği *nesnenin* tanıdık varoluş tarzını bastıran bir “özne teorisi”nin de başarıya ulaşması beklenemez.) Marksizm açısından “içeri/dışarı” antitezini yapı-söküme uğratan şey Paris’in sol entelijansiyası değil, devrimci işçi sınıfıdır. İşçi sınıfı potansiyel “bilincinden” ötürü değil (Lukács), ironik olsa da kapitalizm tarafından kendisine tahsis edilmiş olan kapitalist üretim tarzı içindeki konumundan ötürü tarihsel devrimin failidir. Sermaye sürecinin bir ürünü olarak bu sistemin iç mekanına yerleştirildiğinden, aynı zamanda onu potansiyel olarak

yok edebilecek sınıftır. Kapitalizm kendi mezar kazıcılarını yaratır, bir gün başpapazı sırtından bıçaklayacak olan yardımcısını elleriyle besler. Kendi dönüşümünün başlıca failinin köylüler, gerillalar, siyahlar, kadınlar ya da aydınlar değil, sanayi proletaryası olacağını hükmünü veren Marksizm değil, kapitalizmdir.

Bugünlerde, en azından akademilerde hemen hiç kimse buna *inanmıyor* ve yapısökümcülük aynı zamanda bu umutsuzluğun, şüphecilğin, galesizliğin, ayrıcalığın ya da tarihsel hayalgücünden yoksunluğun bir sonucudur. Ama tüm bunlara karşın “içeri/dışarı” kutuplarını enine boyuna ve ötesine geçerek düşünmeye çalışmayı bırakmamıştır, üstelik kendi çıkmazının tarihsel belirleyicilerinin farkında olabileceği noktaya kadar kendini yapısöküme uğratmaktan ölümcül şekilde aciz olsa bile. Yapısökümü bir anlamda sol reformizmin ideolojisidir: Metinsel “teori”nin incelikli düzeyinde Batı hegemonyasının uzlaşmaz düşmanlarını kısmen eklemlmeyi başardığı maddi koşulları yeniden üretir – burada ampirik “bilinç” düzeyinde ihtilaf ve yıkım öyle iç içe geçmiştir ki, tüm “çelişki” lafları kendiliğinden metafizik yerlerine oturtulmaktadır. Çelişkiyi ancak iki monist özün dış muharebesi olarak tahayyül edebildiğinden, sınıf diyalektiğini kavramayı başaramaz ve bunun yerine yüzünü *farklılığa* çevirir: Küçük burjuvazinin şu alışıldık ideolojik motifi. Yapısökümü bir anlamda son derece mütevazı bir tekliftir; deyim yerindeyse barikatların üzerinde karşılaşmak yerine, koridorlarda kurnazca pusuya yatıp tatlı tatlı ideolojik elini ortaya sermeye ikna edilmesi gereken bir tür sabırlı, irdeleyici metinsel reformizmdir. Metafizik kapanıklığın delinmezliğine galesizce iman eden yapısökücüler, tıpkı işletme yönetimiyle karşı karşıya gelen sorumlu bir sendika bürokrati gibi, buna fit olmalı ve metinsel iktidar sisteminin massedemediği arta kalanlar ve olumsuzluklar çerçevesinde yapabileceği müzakereyi yapmalıdır. Ama bu kadarını söylemek yapısöküme büyük haksızlık olur, zira yapısökümünün diğer yüzünü, yani tüyler ürpertici *radikalizmini* göz ardı etmiş oluruz: Kendini beğenmiş her türlü kavramın havasını söndürürken ve saçı başı derli toplu metni utanç verici şekilde dağınık bırakırken gösterdiği çaba ve cesaret. Kısacası, yapısökümü-

nün *çılgnılığını* ve şiddetini, düşünölemeyeni düşünme konusundaki korkunç itkisini, kendisini anlamın kıyısına yerleştirip orada dans ederkenki azametini, uçurumun kıyısında ayaklarının altından kayan toprağı defedişini ve onunla birlikte sınırsız gösterme sürecine ya da şizofreniye düşmeye hazır oluşunu göz ardı eder.

Kısacası, yapısökümü sadece reformist değil, aynı zamanda aşırı solcudur. Ayrıca bu tesadüfi bir durum da değildir. Sıkı kararlılık ve çılgn “aşkınlık” yapısal olarak ilintili uğraklardır, zira çılgn “aşkınlık” ancak diğerinin varsaydığı kapanıklığın “dışında” tasavvur edilebilir. Ancak anlamın toptan dağılması *anlamın kendisini* teröristlik olarak görme eğilimindeki bir sorunsala tatminkâr bir alternatif sunabilir. Elbette bunlar yapısökücü için pratik, işler seçenekler değildir. Tam da metinler kendini durmaksızın bozan iktidar sistemleri, anlamsızlıkla üst üste bindirilmiş bir anlam, çaktırmadan söven medeni sözceler olduğu için eleştirmen bunların içinde ve ötesinde kesin olarak ne gösteren ne de gösterilene razı olmadan bir kedi fare oyunu oynamalıdır. Her halükârda bu ideolojidir, ama anlamın dağılmasından olduğu kadar anlamdan da büyülenmiş bir yapısökücü duyan gören oldu mu? Bu tür bir eleştiri bir ajit-prop parçasıyla ne *yapardı*? Mesele bu “edebiyat”ın utanç verici bir açıklık içinde metafizik mefhumlarla dolup taşmaması değildir. Karakterler sürekli sahneye yürür ve ~~adale~~ten bahsederler.⁵⁴ Bugün feminist tiyatro rahatsız edici bir şekilde ~~baskı~~, ~~tahakküm~~, ~~sömürü~~ gibi mutlak mefhumlarla doludur. Brecht’in zaman zaman kendisini bir parça yapısöküme uğrattığı doğrudur, ama ancak diyalektiğin izin verdiği oranda; kendisi Derrida öncesine ait olduğundan, bazı toplumsal sınıfların diğerlerini sömürdüğü önermesi gibi parçalı metafizik karşıtlıkların ötesine geçmeyi başaramamıştır. Dolayısıyla bu tür çatışkıların Marksizmin burjuva ideolojisi diye adlandırdığı heterojenliklerde dağılabileceğini anlayamamıştı. Yapısökümcülük bu oyunları gördüğünde, kuşkusuz, elde kalem düz ve mecazi söylemlerin iç içe geçerek geçici bir belirsizlik yaratacağı

54 Bu imleme Derrida’nın bir kavramı *sous rature* (söküme alma) pratiğine atıfta bulunmaktadır: Kullanılmaz ama aynı zamanda vazgeçilmez niteliğini belirtmek amacıyla aynı anda hem yadsıma hem de muhafaza etme.

anları bekleyecektir. Böyle yapacaktır, çünkü bunların bir metnin en önemli öğeleri olduğunu önsel olarak *biliyoruz*. Nasıl ki önceki eleştirmenler metnin en önemli öğelerinin olay örgüsü, mitolojik yapı ya da dilsel alışkanlığı kırma olduğunu biliyorduyorsa, biz de biliyoruz işte. Hatta Paul de Man bizzat demedi mi, bu tür anlar gerçekleşmediği müddetçe, *edebiyattan* bahsedilemez diye? Elbette mesele edebiyat adı verilen bir “öz”ün olması değildir; sadece, her zaman ve her yerde bu tikel retorik etkiyi sergileyen bir şey olduğudur. Yapısökümü gerçekten de hem anlamla hem de anlamsızla, hem gösterenle hem de gösterilenle, hem manayla hem de dille muhatap olur, ama bunlarla sonucu anlamın “despotluğu”ndan kurtuluş olan konjonktür noktalarında muhatap olur.

Elbette yapısöküm bir sistem ya da teori değildir, hatta bir yöntem bile değildir. “Program” adı verilebilecek her şeyi reddeder. Gerçi, Paul de Man’ın edebi metinlerde belli “naif metaforik gizemlileştirmeler”in yapısöküme uğratılması “gelecek yıllarda edebiyat eleştirisinin görevi olacaktır”⁵⁵ iddiası karşısında bu gerçeği kabul etmek biraz zordur (kendisi keşke biraz daha muğlak konuşsaydı), ama yapısökümünü bir yöntem olarak mahkûm ederken aceleci olmamak gerekir. Edebi metinlerin analizinde birtakım belirsizlik anlarına tutarlılıkla odaklanması ve metin hakkındaki en kayda değer noktanın, söylediklerini bilmiyor olmasını tutarlılıkla keşfetmesi; bir “yöntem” kadar pespayelikten kırılan olumlu bir şeyden ziyade birtakım tesadüfler (belki de bir “üslup” ya da “deyim” meselesi) olarak alınmalıdır. Belki de yapısökümü, tekniklerinden hareketle belli bir noktada bunlarla ne yapacağını çıkartamıyor olmamız anlamında bir yöntem değildir, oysa sözgelimi Marksist eleştiri söz konusu olduğunda bir metin hakkındaki söyleminin tüm içeriği, her ayrıntılı irdelemesi tarihsel üretim tarzı hakkındaki kurucu varsayımlarından çıkartılabilir. Keza yapısökümü birilerini suçlama derdinde de değildir, zira bunun için belli yargılarda bulunulabilecek türde aşkın bir bakış açısı gerecektir. Paul de Man edebi metinlerin kendileri dışında bir şeyle ilişkisi olduğuna

55 *Allegories of Reading*, s. 17.

inanacak kadar kör olan eleştirel yaklaşımları ele alırken, bu eğilimi “doğruluğu veya yanlışlığıyla veya arzulanan ya da zararlı bir şey olarak değeriyle ilgilenmeden” ele almak istediğini söyler.⁵⁶ Erkek öğrencilerinin ıslah olmaz cinsel yatkınlıkları hakkında yorum yapan bir Victoria çağı okul müdürünün yorucu rahatlığıyla, “bu tür şeylerin edebiyat incelemelerinde tekrar tekrar gerçekleştiği bir vakıadır” diye aydınlatır bizi. Paul de Man’ın metninin semptomatik okuması kendi reddedişinin bilge tarafsızlığı ile eleştirinin tarihsel, biyografik ve diğer “göndergesel” biçimlerini ele alırkenki tonu (sıradışı okura bu tür yöntemleri sinir bozucu derecede alakasız ve aslında tek kelimeyle yanlış gördüğü izlenimini kesin olarak aktarabilecek bir ton) arasında manidar bir belirsizlik sezebilir. Ama “doğruluk/yanlışlık” karşıtlığını birkaç yıl önce yapısöküme uğrattığımızdan, tonun, gerçek ya da olumlu bir anlamda, aslında “var” olabileceğini söylemek de pek mümkün değildir.

Gizli Ajan’daki çılgin anarşist profesör nihai aşkınlığa erişmiştir. Başkalarını yok etme eylemiyle kendisini havaya uçurmaya hazırdır. Genel holokosta tamamen bulaşmış olsa da, holokostu kendi başlatarak onu aşar. Benzer şekilde, yapısökücü de tutunduğu kaya parçasıyla birlikte kendisini alaşağı etmeye hazırdır. Yapısökümü, kendini boş bir sayfa kadar korunmaz hale getiren bir kendi kendini yıkım pratiği sergiler. Bu haliyle, her türlü ideolojide ortak olan bir tavrın farklı terimlerle provasını yapmaktan öteye geçmez: Düşmanını ezmeye çalışırken kendisi zarar görmemeye çalışır. Bu dokunulmazlık için ödemek zorunda olduğu bedel en büyük bedeldir: Ölüm. Klasik epistemolojinin çöküşü, dokunulamayan aşkın bir özne varsayan nesne üzerindeki bu zaferleri gözden düşürmüştür. Artık hayatta kalan yegâne güvenlik tarzı, nesne tarafından ölüme gidecek kadar kirletilmektedir. Yapısökümü teori düzeyinde ölüm dürtüsüdür. Bir metni parçalarken şiddetini mazoşist bir şekilde kendisine çevirir ve onunla birlikte alaşağı olur, zira nesnesiyle birlikte kendisine salt olumsuzlamanın nihai dokunulmazlığını tanıyan ölümcül bir yordakçılığa hapsolmuştur. Hiç kimse Derrida’yı

56 A.g.e., s. 3-4.

“sollayamaz” ya da alt edemez, çünkü sollanacak ya da alt edilecek hiçbir şey yoktur; o sadece kendi hantal kuvvetiyle devi mandepsiye bastırıp tepetaklak dünyaya getirecek cücedir. Yapısökümcüyü hiçbir şey çürütmez, çünkü hiçbir şeyi olumlamamıştır. Polonius gibi, o hem soytarıdır hem de devletin uşağıdır, eksantrik şekilde konudan konuya atlar, ama aynı zamanda bir metafizik söylev kaynağıdır. Her iki yolla da bir “görüş”le bağınız olduğunu reddedersiniz: Birini başarısızlığa uğratarak ya da –Polonius’un aksine– *gönülsüz* bir metafizikçi haline gelerek, bu söylevin kaçınılmazlığını kabul ederek, olumlu bir bakış açısı üretemiyor olmanızdan ötürü küstahça altını oyduğunuz sistemin kendisini “suçlayarak”. Bu cep-helerin birinden diğerine geçerken, ateşin yönüne bağlı olarak çok uzun bir zaman harcamak mümkündür.

Ama elbette ölüm kadar nihai bir şey yoktur. Metafizik kan revan içinde ama boyun eğmeden yaşamayı sürdürecektir ve yapısökümü “yaşayan” bir ölü olarak yeniden taarruza geçmek üzere güçlerini toparlayacaktır. Her agonist mutlaka öldürülür ve mutlaka yeniden dirilir; tekrarlama zorlantısı, düşmanın asla öldürülemediği çünkü her zaman hem her yerde olduğu hem de hiçbir yerde olmadığı bir muharebede yeniden savaşıma, asla gerçekleşmeyecek olan bir (kendini) öldürmeye doğru mücadele etme zorlantısı yapısökümünün dinamiğidir. Ne içeri ne de dışarı diye bir şey olduğundan, metafizik düşman her zaman zaten kapının içinde olduğundan, yapısökümü ayakta tutan şey onu kirleten şeydir ve dolayısıyla dokunulmazlığın bir biçimi olarak muhtemel bir kendi kendini dağıtmanın meyvelerini toplayabilir (düşman içeride ve öldürülemez olduğundan asla ölmeyecektir). “Kendimi öldürdüm” saçmalığı yapısökümünün saçmalığıdır. Eğer metafizik düşman her yerde ve hiçbir yerdeyse, aynısı yapısökümü için de geçerlidir, yani hiçbir zaman ölemez ve her zaman zaten ölmüştür, hiçbir zaman ölemez çünkü zaten her zaman ölmüştür ve her zaman zaten ölmüştür çünkü asla ölemez. Üstelik tüm bunların gerçekleştiği an, hiç şüphesiz *jouissance* ya da *petite mort* ânıdır.

Ama tarihsel açıdan konuşmak gerekirse gerçekleştiği an değildir bu. Yapısökümcülüğün yere göğe sığdırılamayan yeni izlekleri-

nin çoğu burjuva liberalizminin en harcıâlem konularından bazı-
 larını yeniden üretmenin çok da ötesine geçmez. Teori, yöntem ve
 sistemin gürültü çıkarmadan reddedilmesi; mütehakkim, bütün-
 selleştirici ve kesin surette düzanlamlı olandan nefret; çoğulluk ve
 heterojenliğe ayrıcalık tanıma; mükerrer edimler olarak tereddüt
 ve belirsizlik; kayma ve sürece bağlılık; tanımlayıcıdan hazzetme-
 me; bu tür bir deyimın Anglosakson akademileri tarafından böy-
 le çabuk massedilmesi şaşırtıcı değildir. Thomas de Quincey'den
 yapısöküme uzanan yol neticede çok uzun değildir ve utandırıcı
 eklektizminden vareste kılınmış ve en patlayıcı malzeme diye
 yutturulmuş olan kendiliğinden burjuva-liberal yanıtları görmek
 kuşkusuz hoştur. Mesele odaklanılan bu öğelerin (olumsal ve mar-
 jinalleştirilmiş, aldatıcı ve karar verilemez olanın) hor görülme-
 si değildir; sadece bunların feminizmin elinde "artık" kelimesini
 duyduğunda bütünselliğine uzanmaya çalışan paranoyak, ataerkil
 bir Marksizmi yapısöküme uğratmak için hangi üretken tarzlara
 başvurduğunu düşünmek yeterlidir. Olumsal olanın amansızca
merkezileştirilmesi, kaçanın kaçmayana kıyasla dogmatik şekilde
 ayrıcalıklılaştırılması, diyalektiğin sürekli dağıtılmasını izlerken
 artık tam teşekküllü bir ideolojinin huzurunda olduğumuzdan
 şüphe duyamayız. Bazı açılardan geleneksel burjuva liberalizmine
 uzak değildir: Örneğin yapısökümünün "bütünsellik" karşısında
 tir tir titremesi ile John Bayley gibi geleneksel bir liberal eleştir-
 menin tarihin anayollarından utangaçça hazzetmemesi arasında
 birçok ortak yön vardır. Fakat başka açılardan, yapısökümcülük
 burjuva liberal sorunsalın radikal bir mutasyonudur, tarihsel ge-
 lişmelerin dayatmasıyla ortaya çıkmıştır. Eğer geleneksel burjuva
 liberalizmi hümanistse, yapısökümcülük tam bir hümanizm kar-
 şıttır; başka bir şekilde ifade etmek isterseniz, öznesi olmayan bir
 liberalizmdir ya da en azından John Bayley'nin kabul edeceği bir
 öznesi olmayan liberalizmdir. Bayley ya da Trilling'in geleneksel li-
 beralizminin karakteristik özelliği olan bütünlüklü burjuva özneye
 ayrıcalık tanınmasının artık tutmayacağı açıktır: Şu ihlal edilemez
 özel alan, şu ağır etik sorumluluklar ve bireyci özerklikler geç te-
 kelci kapitalizmin klostrofobik alanında giderek daha boş gelme-

ye, siyasi açıdan giderek daha da tutucu ve imkânsız gözükmeye başlar. Nikos Poulantzas'ın hatırlattığı gibi, "özel" olan her zaman sınırladığı düşünülen kamusal yapıların ürettiği hukuki olarak sınırları çekilmiş uzamdır;⁵⁷ bu gerçek gündelik yaşantıda artık her geçen gün daha da hissedilmektedir. Dolayısıyla yapısökümcülük geleneksel burjuva liberalizminin egemen izleklerinden bazılarını can havliyle girişilen bir stratejiyle kurtarabilir: En azından geleneksel tarzlarından birinde öznenin kendisini feda ederek. Siyasal dingincilik ve uzlaşma sadece Forster tarzında "kişisel" olanın onanmasıyla değil, özneyi her türlü fail (hele ki devrimci fail) kadar güçsüz kılacak şekilde dağıtarak muhafaza edilir. Eğer proletarya metin, iz, emare ya da etkiye indirgenebilirse, birçok sıkıcı zırlıtı tek bir hamlede aşılabılır. Elbette geleneksel liberalizm aşınmış bir bireysel özü güçlendirme itkisi ile neşeli ama yanlış yönlendirici bir kendinden feragat arasında bu çelişkiyi daha en baştan yaşıyordu; Eliot, James ve Forster'ın kurmaca eserleri aynı zamanda kâh felç edici kâh dinçleştirici olan bu çatışmaya stratejik "çözümler"dir. Nitekim aynı gerilimi bugün "Yale okulu" içinde geleneksel hümanizmin son izlerini silmeye cüretkârca hazır olanlar ile kalıntılarını münasipçe Freudlaştırılmış ya da yapısöküme uğratılmış biçimiyle korumayı isteyenler arasındaki gerilimde de görebiliriz. Ama bütüne bakıldığında, kazanan Forster'ın Mrs. Moore'udur, Fielding'i değildir. Liberal haz ilkesi liberal gerçeklik ilkesini dize getirmekte, çokluğun mantığı geleneksel olarak bunun keyfini süren türdeş beni defetmektedir. Yapısökümü Mrs. Moore için Hindistan'da olduğu kadar Kuzey Amerika'da da yanlış yönlendiricidir; dolayısıyla bir yandan radikal siyasetin tüm risklerini sunarken bu siyasetin öznesi olmak üzere çağrılabilir olan özneyi de feshetmektedir. Bu bir anlamda liberalizmin intiharıdır, ama zaten intihar ile liberalizm hiçbir zaman iki yabancı olmamıştır. Dağılmış özne geri kazanılmayacaktır (her zaman geri dönmeyebilir), ama bunun pek de bir önemi yoktur, zira dağılma ilkin zaten salt metinseldi; ilk başta metinsel dağılmaya izin veren maddi koşulların yerini değiştirme gibi bir sorun yoktu, zira özne her zaman zaten güvenle ye-

57 Bkz. *State, Power, Socialism*, NLB 1978, s. 70.

rinde olmalıdır ki, dağılma gerçekleşebilsin. Geoffrey Hartman'ın bize söylediği gibi, "ironi sanatın dağılıp olumlu ve sömürülebilir hakikat haline gelmesini engeller."⁵⁸ Gerçekten de öyle: Eğer sanat hakikat kadar metafizik bir şeyi anlatabiliyorsa, o zaman sömürülebilir tarzda sömürüden de bahsedebilir ve bu durumda, yapısökümü açısından yapısöküme uğratılamaz-yok edilemez olan altyapı nerede kaldı?

Jacques Derrida bir gün bir seminerde "bir şeyler her zaman kaçır, ama ağır bir bedel ödemek şartıyla" demişti. Bu en çok da yapısökümcülük için doğrudur. Burjuva liberalizmi yapısökücü biçimiyle artık hakikati özgürlüğe feda etmeye hazırdır (yoksa "zorundadır" mı demeli?); John Stuart Mill yaşasaydı bu tavrı anlaşılmaz bulurdu. Geleneksel özerk öznenin yapısöküme uğratılması artık bu tür bir öznenin bir zamanlar kaynağı olarak görüldüğü şu burjuva-liberal özgürlüğün korunması için daha da gerekli bir koşul olarak görünmektedir. Geleneksel olarak sorumlu eylem özgürlüğü olan özgürlük bu eylemin yapısöküme uğratılmasının spazmodik özgürlüğü haline gelmiştir. Nesnellik şaibelidir, zira metafizik mutlak hakikat mefhumlarına yaslanması gerektiğini biliriz, değil mi? (En azından Lenin okumadıysak biliriz.) "Ahlaki" sorgulamanın klasik biçimi (*gerçekler nazarı dikkate alındığında*, ne yapmalıyız?) artık dile getirilebilir değildir, zira "gerçekler"den daha az yapısöküme uğratılabilir ne vardır ki? Üstelik tekelci kapitalist toplumda daha devrimci ne olabilir ki?

Batı felsefesinin metafizik kapanıklığının dışına kendi çabalarımızla çıkamayacağımız kuşkusuz doğrudur. Yine de akademik-ideolojik söylemi kökten sarsabilecek şekilde metinleri sorgulama, göstereni askıya alma, hoşla gitmeyen tarzda okuma tarzları olduğu fevkalade değerli bir içgörüdür. Bu yapısökümünün birtakım metinsel usuller olarak radikal bir güç işlevi görebileceği kuşkusuz reddedilemez. Burada söz konusu olan bu tür içgörülerin ve usullerin nesnel açıdan burjuva hegemonyasını meşrulaştıran tarzda temellük edilmesidir. Derrida'nın konuşma/yazma karşıtlığını da-

ğıtmasının son derece bereketli olduğuna şüphe yoktur; keza yazının geri kazanılmasının giderek içine kapanmış ve itibarsızlaşmış akademi için ideolojik açıdan aranan kan olduğuna da şüphe yoktur. (Aynısı “semantik materyalizm” denen, masabaşı materyalistleri ve sözlüksel Maoistlerden yeni bir kuşak peyda etmiş önemli vurgu için de söylenebilir.) Derrida’nın tarihsel materyalizm konusundaki görelî suskunluğu belki de stratejik bir şey olarak alınabilir – mesela Marksizmin çoğu zaman henüz olgunlaşmamış, sahiplenici ittifakı reddederek arkasında durduğu “hayali” görüşe tanıklık eden bir sosyalist feministin suskunluğu olabilir. Marksistlerin bu duruşa çok müsamahakâr davranmalarının gerekîp gerekmediği tartışmaya açıktır: İstirap içinde inleyen, insanlığın geleceğinin pamuk ipliğine bağlı olduğu bir dünyada bu konuda ısrar edilebilir derecede lüks bir şeyler vardır. Ama acıklı bir şekilde, ayaklarımızın altındaki zemini değişmece kullanarak kaydırmaya çalışan şu moda jargondan çok daha fazla saygıyı hak etmektedir.

Metafiziğin kör karanlık gecesinde tüm kediler siyah görünür. Marx metafizikçidir, keza Schopenhauer de, keza Ronald Reagan da. Bu manevrayla bir şey elde edilmiş midir? Doğru olsa bile, bilgilendirici bir yanı var mıdır? Bu tür türdeşleştirmelerde ideolojik açıdan söz konusu olan nedir? Hangi farklılıkları bastırma amacı taşımaktadır? Reagan’ın rahat ya da sıkın hissetmesini sağlayacak mıdır? Eğer yapısökümcülük için söz konusu olan metafizik söylem ve bu her yere yayılmışsa, o zaman fincancı katırlarını ür-kütecek tarzda okumakla bir anlamda hem her şeyi yıkıyoruz hem de hiçbir şeyi yıkmıyoruz. Eğer metafizik her türlü ideolojinin dış sınırı ya da iç yapısıysa, o zaman ideolojiyi yapısöküme uğratamayışımızın gerçekten de bazı çok ilginç ideolojik sonuçları vardır. Derrida’nın mükemmel yılı olan 1967’den bir yıl önce, Paris sahnesinde dört başı mamur bir yapısökücü teori parçasının arzı endam etmiş olması kayda değerdir. Edebi metinleri şiddetle paramparça eden yazar bunların içinde bazı semptomatik madumiyetler ve çıkmazlar (aldatıcı derecede türdeş iktidar sistemleriyle muğlak karşılaşmalarında açığa çıkmaya başlayan noktalar) bulup çıkarma gereğinden bahsetmişti. Bu kitap Pierre Macherey’in *Pour une théorie*

de la production littéraire kitabıdır ve Derrida'yla kıyaslandığında sıçrattığı su bir kayaya kıyasla çakıl taşı kıvamındadır. Elbette bunun nedeni Macherey'nin kitabının daha hırssız ya da sıkıcı yahut sadece kötü olması olabilir. Ama aynı şekilde, Macherey'in bir komünist olması, açıktan Louis Althusser'in yanında saf tutması ve ortaya serilen metinler olarak gördüğü söylevlerin "metafizik"ten ziyade "ideolojik" olmasından da kaynaklanıyor olabilir. Macherey mevcudiyetten olduğu gibi mülkiyetten bahsederken de tüm meseleyi daha da can alıcı hale getirmişti. Anglosakson akademisine etkileri cılız demeyelim de, onların tabiriyle hâlâ biraz dağınıktır.

Gerek Macherey gerek Althusser ideolojinin yekpare olduğuna inanıyor görünmektedir: Her türlü yaşanmış pratiği sarıp sarmalayan kusursuz bir ağ, özneyi tabi kılacak türdeş bir yapı. Eğer ideoloji heterojen, çelişkili bir oluşum, gösterme pratikleri düzeyinde daimi bir mücadele olarak kavranmazsa, bu yanlış anlamının sınıf mücadelesi hakkında belli bir görüşle alakası olabilir: En basit haliyle, sınıf mücadelesi bitmiştir. Bu durumda, bu yekpareliğin "dışı" olarak geriye kalan Teori ya da Edebiyat, hatta belki de Üçüncü Dünya'dır. Yapisökümcülük bu gerçeklik görüşünü ikinci erke/ikinci erk mertebesine yükseltir: İdeolojiler gelip geçicidir, ama bu tür anlamlandırmaların hepsinin asli yapısı (metafizik) hiçbir şekilde değişmez olup, Platon'dan NATO'ya kadar her yerde işbaşındadır. Bu durumda, onun karşısına çıkarılması gereken şey olumsuz olanın emegidir. Yapisökümcülüğün bu şekliyle geç dönem Frankfurt okuluna çok benziyor olması kayda değerdir.⁵⁹ Olumluluğa duyulan öfke, *başlı başına* belirli anlama duyulan şüphe, öneride bulunmanın suç ortağı haline gelmek olacağı korkusu: Tarihsel açıdan aramızda mesafe olsa da, Frankfurt okulu söz ko-

59 Yapisöküm ile Adorno arasındaki benzerlikler özellikle çarpıcıdır. Adorno şimdi moda olmadan çok önce, kavramsal ağa yakalanmayan bu heterojen parçaların gücünde ısrar ediyor, her türlü benzeşlik felsefesine karşı çıkıyor, sınıf bilincini sakıncalı derecede "olumlu" olduğu gerekçesiyle kabul etmiyor ve anlamlandırmanın niyetelliğini reddediyordu. Gerçekten de çağdaş yapısökümünde olup da Adorno'nun eserlerinde zengin şekilde geliştirilmemiş bir izlek bulmak zordur – belki de bugün ironik bir şekilde sadece Anglosakson dünyasında giderek daha da yakınlaşan Fransız ve Alman kültürünün karşılıklı dargörüştülüğünün bir işareti.

nusu olduğunda tüm bunların aşırı bir dinginci yanıtın yirminci yüzyıl sınıf mücadelesinin anlatısı olan proletaryanın yenilgileri ve kısmi eklemlenmeleri olan yanıtı geçişi temsil ettiğini gayet açık şekilde görebiliriz. Yapısökümü zaten sınıf mücadelesine hiçbir zaman çok inanmamış olmasına karşın, yine de tam da bu tavırları çarpıcı şekilde yeniden üretir.

Olumsuz olanın gücünü hiçbir şekilde reddetmemek gerekir. Ama ancak güçsüz bir küçük burjuva entelijansiyası bunu ağırbaşlı bir felsefe mertebesine çıkarabilir. Marx'ın burjuva siyasal iktisat metinlerindeki işlemlerinin gerçek bir anlamda yapısökümcü olduğu söylenebilir, ama Marx'ın muarızlarının metinlerine zarar veren yokluğu (emek-gücü kavramını) “mevcudiyet” olarak yapılandırmaya iten teorik-siyasi gereklilikler ile bu işlemler arasında içsel bir ilişki de vardır. Ayrıca bu metinsel faaliyet Marksizm açısından “teori” ile “çıkarlar” arasındaki ilişkileri en açık şekilde ortaya koyar. “Nesnellik” ile “çıkarlar”ı karşı karşıya getirmek, önermelerin bilişsel statüsünü iktidar ve arzunun oyununa indirgemek Paris küçük burjuvazisi için pekâlâ mümkündür ve gerçekten de on dokuzuncu yüzyıl sonu burjuva felsefesi için en bariz harcıâlemidir. Ama on dokuzuncu yüzyıl proletaryası için bu mümkün değildi, zira durumu “olduğu gibi” bilmek bu proletaryanın –fiziki varoluş düzeyinde– çıkarınaydı. Proletarya “emek” ile “emek-gücü” arasında gerçek bir teorik ayırım olup olmadığını bilmedikçe, oğul ve kızlarının kapitalizmin canavarlıklarına maruz kaldığını görmeye devam etmesi muhtemeldi. Bugün Paris, Yale ve Oxford'da bile hâlâ buna inananlar vardır.

Karnaval ve Komedi: Bakhtin ve Brecht

Ömrü hayatımda mizah duygusu olmayıp
diyalektiği anlayabilen tek bir kişi görmedim.

BERTOLT BRECHT,
Flüchtlingsgesprache

“Marx’tan feyzalmış tarihçinin her zaman göz önünde tuttuğu sınıf mücadelesi, kaba ve maddi şeyler için yürütülen bir mücadeledir. Bunlar olmadan incelmış ve manevi şeyler de olmaz. Yine de sınıf mücadelesinde bu değerler, galibin payına düşen bir ganimet gibi çıkmaz ortaya. Umut, cesaret, mizah, kurnazlık ve azimkârlıkta hayat bulurlar.”⁶⁰

“Mizah” Marksizm için pek de alışıldık bir kavram değil, hele hele melankolik Benjamin’in eserlerinde hiç değildir. Gerçekten de Benjamin’in ıstıraplı, kasvetli yönleri, kendisinin hayatı olan ironik çöküşler ve felaketler enkazı onu toplumsal umudun kaba neşeliğinden ayırmaya teşne yazarlar açısından hemen üzerine atlanacak bir malzeme olarak görülmüştür. Siyasal karamsarlık manevi olgunluğun bir işareti olduğundan, Benjamin’in iç karartıcı tarafı duyarlılığı hakkında çok şey anlatmaktadır; son Avrupalı, materyalizmin sığ sularında yıkanmış olan *Geist*’in utangaç, eski kafalı hizmetkârı olarak Benjamin, mülkiyet hakları birçoklarınınca ölümüne savunulacak olan bir burjuvazinin kültürel kasveti nedeniyle çökmüş olan aydınlara her yerde teskin edici düzeyde tanıdık bir ayna tutar.

⁶⁰ I, s. 256-7. [*Son Bakışta Aşk*, s. 40.]

Dolayısıyla bu mizah göndermesini okumak, tipik olmadığını kabul etmek gerekse bile, faydalıdır. Perry Anderson'ın Sebastiano Timpanaro'nun eserlerinde tespit ettiği ve Gramsci'den Adorno'ya kadar Batı Marksizmine egemen olduğunu düşündüğü "klasik hüznü" en açık ve sevimsiz haliyle göreceğimiz yer Benjamin'in çoğu zaman eziyetli tefekkürleridir. Diğer şeylerde olduğu gibi burada da kötü tarafından ilerlediği doğrudur. Onun melankolikliğinin ağırcaanlılığı ve ağırbaşlılığı cerbezeli tarihselci mitolojilerinin altına bir zaman ayarlı bomba yerleştirir, tıpkı efkârli nostalgisinin geçmiş imgelerine ancak şimdinin boş uzamlarına kabaca taşımak için yapışması gibi. Dolayısıyla onunki tuhaf derecede zinde bir atalettir, başarıyla pasifleştirilmiş değil, ilelebet isyankar olan türde bir atalettir, tıpkı utangaçlığının bir şekilde yıkıcı olması gibi. Zira bu tutumu tarihin kamusal otobanlarından gergin biçimde kaçıp rastgele bir mimari özellikle oyalanmak üzere gizli çıkmaz sokaklara dalıyor görünmesini sağlayan bir tür savunma mekanizması olsa da, çok geçmeden bu tutumun, deyim yerindeyse, tüm manzarayı cesaretle eksen etrafında döndürdüğü gözükür, böylece artık merkezin tam da bizim düşündüğümüz yerde olduğundan şüphe duymaya başlarız. Tesadüfi özelliğe tedricen odaklanıldığında, ona egemen olan bağlamı yapı sökümüne uğratmaya ve yeniden örgütlemeye başlar. Böylece Benjamin'in nevi şahsına münhasır özellikleri, kişisel saplantıları ve esrarlı meşgaleleri tarihsel açıdan gelmiş geçmiş en kamusal figürün bir işareti haline gelir: Yahudi düşüncesinin bir kanadı için dünyayı temellerini kaydırarak değil, hafif düzeltmeler yaparak dönüştürecek olan Mesih.

Gelgelelim esasen proletaryanın yenilgiler tarihinden beslenerek gelişmiş olan Batı Marksizminin melankolisi, tarihsel materyalizmin asli bir boyutunun kaybını (muazzam bir kayıptır bu) ifade eder. Marksist külliyatta Benjamin'in "Tarih Felsefesi Üzerine Tezler"i ile aynı yıl yazılan başka bir metin arasındaki karşıtlıktan daha büyük bir karşıtlık bulunamaz: Mihail Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası* eseri. Stalinizmin en karanlık döneminde, Bahtin'in kaygı verici şekilde gözlerden ırak yaşamak zorunda kaldığı bir dönemde yazılmış olan bu kitap Benjamin'in siyasal estetiğinin kesin bir

ifadesidir: Rabelais'in eserlerini edebiyat tarihinin türdeş süremin-den çıkarır ve bu kurtarılmış Rönesans ânyıla Sovyet devletinin güzergâhı arasında ölümcül bir takımyıldızı yaratır. Benjamin'in terimleriyle söylersek, cesaret mizahın geri kazanılması için kurnazca çalışır; Bahtin "Marksist eleştiri" tarihinin belki de en cüretkâr, en sıradışı hamlesiyle, dile getirilmeyen adı Stalinizm olan şu "resmi, biçimselci ve mantıksal otoriterciliğin" karşısına bedenini, erotik olanın, şehvet düşkünlüğünün ve semiyotik olanın patlayıcı siyasetini çıkarır. Rabelais, Bahtin'in bir tehlike ânında parıldayıverdiğinde yakaladığı bellektir; "bir tehlike ânında tarih tarafından seçilen bir adama beklenmedik şekilde beliren o geçmiş imgesi"dir.⁶¹ Rabelais bile düşman galip geldiği takdirde ondan yakasını kurtaramayacaktır ve bu düşman zafer kazanmayı hâlâ sürdürmektedir; dolayısıyla Bahtin, "göze çarpmayan dönüşüm"le, "geçmişin tarihin semalarında doğmakta olan güneşe doğru dönmeye çabalamasını" sağlayan o "gizli heliotropizm"ın izini sürer.⁶² Bir yazışmanın diyalektik parıltısında, Stalinizmin kısır manzarası gerçekte neyse ona, "olağanüstü hal"e dönüşür. Bahtin'in dehşet içindeki yüzünü döndüğü cennetsi geçmişten bir fırtına gelmektedir; bu fırtına onu şimdinin büyüyen enkazından geleceğin arkaik ütopyasına sürükleyebilir.⁶³ Benjamin açısından bu şekilde ölümleri uyandırmak yöntemi başlangıçta komiktir, zira tarihselci "empati süreci"nin karşısına geçmişi çıkarır, o geçmiş ki "kaynağını *acedia*'da, atalette bulur; tarihin bir an parlayıp sönen gerçek imgesini yakalayıp sahiplenme umudunu taşımaz. Ortaçağ ilahiyatçıları bunu hüznün temel nedeni sayarlardı."⁶⁴

Benjamin çoğulcu şekilde melezleşmeleri için imgeleri geçmişin otoritesinden kurtarır ve imgenin bu şekilde özgürleştirilerek anlamsal çok değerliliğe kavuşturulması Bahtin'in lügatinde karnaval adını alır. Bir semiosis (gösterme süreci) ayaklanmasıyla karnaval tüm aşkın gösterenleri parçalayıp alay ve görecelik tez-

61 I, s. 257.

62 I, s. 257.

63 Dokuzuncu tezle karşılaştırınız (I, s. 259-60).

64 I, s. 258. [*Son Bakışta Aşk*, s. 42.]

gahından geçirir; “mizah radikalizmi” (Jean Paul) sayesinde, iktidar yapıları grotesk parodisi yoluyla yabancılaştırılır, “zorunluluk” alaycı dille sorgulanır veya nesneler karşıtlarına dönüştürülür. Sonu gelmez bir gülünçleme ve teryüz etme pratiği (burun/fallus, yüz/kıç, kutsal/küfr) toplumsal hayatı kasıp kavurur, imgeleri yapısöküme uğratar, metinleri yanlış okur ve ikili karşıtlıkları açıkça ifade edilmiş her türlü söylevin nihayetinde kekeleyip kaydığı yükselen bir muğlaklık dip dalgasına katar. Doğum ve ölüm, yüksek ve alçak, yıkım ve yenileme, hepsi de pılı pırtısıyla postalanır. Bu büyük hiciv spazmından kesinlikle hiçbir şey kaçamaz; hiçbir gösteren günahkâr bir şekilde istila edilmeyecek, parçalanmayacak ve kendine döndürülmeyecek kadar ağırbaşlı değildir. Grotesk olan içsel olarak çift yüzlüdür, kodların geriye doğru okunmasını ve mesajların antitezlerine dönüştürülmesini sağlayan muazzam bir semiyotik kontrol panosudur.

Çiftdeğerliliğiyle hem yıkıcı hem de özgürleştirici bir gülmenin bu kaba kıkırdayışıyla aynı derecede olumsuz ve olumlu bir görüngünün şekli ortaya çıkar: Ütopya. Karnaval, bir yıkımdan daha fazlasıdır: Mevcut iktidar yapılarını yabancı ve keyfi hale getirerek bir altın çağ potansiyelini, “insanın kendisine geri döndüğü” bir dostane “karnaval hakikati” dünyası potansiyelini açığa çıkarır. Brecht’te olduğu gibi Bahtin’de de yabancılaştırma etkileri hem yapısökücüdür hem de yeniden kurucudur, nesnenin parodik şekilde dağılmasının “normal” temsilini varsaydığı ve kışkırttığı, reddettiği şeyin şeklinde yeniden toparladığı diyalektik imgelerdir. Karnavalın kahkahası hem plebvari alaydır hem de plebvari dayanışmadır – anlamı dağıtırken yine de yoldaşlık itkisiyle hemhal olduğu/bağ kurduğu boş bir semiyotik akıştır. Bu haliyle, Benjamin’in Mesihçi ütopyasına kayda değer bir karşıtlık teşkil eder, zira Benjamin’in ütopyası mevcut kahkahadan değil, onun tersinden çıkar: Klasik düşüncenin aksine Yahudi düşüncesi açısından yaklaşan krallığın sesleri gökyüzüne intikam için seslenen bir sefalette duyulacaktır. Tarihi şok edici şekilde durma noktasına getiren, Proust’un kek dilimi gibi hem saflığını kaybetmemiş hem de yaşlılıktan kırış kırış olmuş zaman-ötesi bir noktaya getirecek şekilde daraltan *Jetz-*

tzeit henüz sadece içeriğinin bir gölgesi olan Mesihçi çağın formel bir *prolepsis*'idir. Tarih ile kendi çağı arasındaki ilişkiyi yaratacak olan Mesih'in kendisidir; zaten bu ölçüde "tarihsel olan hiçbir şey kendi hesabına Mesihçi bir şeyle ilişkilenebilir."⁶⁵ Gördüğümüz gibi, Benjamin'in ütopyası ilahiyata oldukça terstir: Tüm çağlardan sonuna dek uzak, bir hedeften ziyade bir son olan bu ütopya dindışı olan mutluluk arzusunun tam tersi istikamette ilerler. İki dürtü de ancak antitez olarak karşılıklı şekilde üst üste biner: tuhaf bir olumsuz mantıkla, dindışı olan salt böyle olmakla tersi istikamette ilerleyen Mesihçi dürtünün gücünü artırır. "Kalbin dolaysız Mesihçi yoğunluğu" mutluluktan değil, ıstırap ve talihsizlikten geçer. Mutluluk Mesihçi ritmin yankısı olsa da, bunu ancak ölümsüz geçiciliği içinde yapıyor görünür; Mesih'in başlatacağı o bütünsel göçüp gitmeyi olumsuzlama yoluyla çağrıştıran kırılmalıktan başka bir şey değildir (içeriğinden ziyade biçimdir).

Benjamin'in ütopyasının görece boşluğu onu tam da şimdi ile gelecek arasındaki her türlü olumlu diyalektiği dağıtma tehdidinde bulunacak ölçüde tarihselcilikten korur. Yahudilikte geleceği araştırma yasağı onu tüm idealist cazibesinden arındırır ve bizi bunun yerine devrimci hatırlamaya döndürür; Benjamin egemen sınıfın geleceğin bile manipüle edilebilir olduğundan emin olmak adına kendisine münecimler tuttuğunu biliyordu. Gerçekten meşakatkatli görevler şimdiyi tahmin etmek (elimizden kayıp gitmeden evvel onun benzersiz "astrolojik" konfigürasyonunu okumak) ve geçmiş öngörmek, *memoire involontaire*'e [gayri iradi bellek] kaymadan önce dikkatle imgelerini deşifre etmektir. Sosyal-demokrat eskatoloji asla gerçekleşmeyecek bir gelecek için işçi sınıfına ihanet eder, çünkü geçmiş bastırmak üzere vardır, köleleştirilmiş ataların anıları yerine torunlarımızın özgürlüğe kavuşması hayallerini koyarak işçi sınıfının nefretini söndürür. Fakat geleceğin geçmiş feshederek daimi bir şimdiye dönüştürdüğü hain ütopyacılıkla bağları koparmak, Benjamin'in belirttiği gibi, ciddi bir bedel öde-

65 "Theologico-Political Fragment", OWS, s. 155. Rolf Tiedemann'ın belirttiği gibi, "tarih Mesihçi krallıkla yadsınamaz (korunmalı şekilde aşılamaz) bir gerilim içinde var olur" (*Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt 1965, s. 118).

meyi gerektirir ve bunu kendisinin eserlerinden çıkarabiliriz. Tarihsel mutluluk olumlu ütopyanın çekiciliği konusunda kaygı duyduğundan kendisini ilanihaye ötelere – Mesih’in her an girebileceği boş kapıda tetikte durmaktan başka bir şey yapmayan daima dilek kipinde bir mevcudiyet. “Bizde kıskançlığa yol açabilecek türde mutluluk” diye yazar Benjamin, “ancak solduğumuz havada, konuşabildiğimiz insanlar arasında, kendini bize verebilen kadınlar arasında vardır. Başka bir deyişle, bizim mutluluk imgemiz kefaretilerine kopmaz şekilde bağlıdır.”⁶⁶ Ama kefaretilerine imgesi acayip bir biçimde boş olmalıdır, zira tarihsel ıstırapın olumsuzluğunu kendi olumluluğuyla feshetmeden ona ad ve anlam katmalıdır. Hristiyan mitolojisi için kefaretilerine imgesi dirilen Mesih değil, boş mezardır, her çağ için kendi öz-aşkınlığının uzamını elleriyle kazıyarak yaratan dirilmiş Mesih’in yokluğu etrafında tarihi biçimlendirir. Bu “karar verilemez” sembol Hristiyanları Mesih’in ıstıraplarına tapınmaktan alıkoyar, böylece tarihi salt bir kayıp imgesi halinde dondurur, tıpkı bu kaybı olumlu bir mevcudiyetle doldurma dürtüsünü ketlemesi gibi. Madum, deşifre edilemez bir gelecek şimdiyi geçmişin kurtarıcı kanıyla doldurulabilmek için boşaltır. Korkunç olumsuzlamalar spiralinde eksik Mesih’in muammasıyla zaten kendisiyle benzemez kılınmış olan bir şimdi bu kendisiyle özdeş olmayışı kendini katlederek bilinçli bir şekilde gerçekleştirmeli, devrimci bir geçmişin kendini kurban etme edimleriyle döllenebilmek için kendi doluluğu mitini çiğnemelidir. “Bu şimdi bereketsiz olabilir, kabul. Ama neye benzerse benzesin, geçmişe danışabilmek için şöyle boynuzlarından tutarak cesaretle kavranması gerekir. Göçenlerin gölgeleri kenarında gözükecekse çukuru boğanın kanıyla doldurmak şarttır.”⁶⁷ Ama o zaman Benjamin için her şimdi bir anlamda bereketsizdir, sönüp gitmeden önce zayıf bir imgeye pençe atmak için kaplanın geçmişe atlamasını sağlamamız gereken son derece dar bir kapıdır. Eğer bu anda bir ütopya aura’sı varsa, içeriklerinin doğasından ziyade biçiminin apokaliptik parıltısındadır.

⁶⁶ I, s. 256.

⁶⁷ *Schriften*, cilt 2, s. 314.

Benjamin'in olumsuz ilahiyatının tarihsel kökleri, Batı Marksizminin olumsuzluğunun çoğu gibi, Mesih'inkinden çok daha belirli olan bir yoklukta yer alır: Devrimci partinin yokluğu. Zira bu tür bir partinin geleneksel işlevi ölülerin muhafızı, ön safında mücadele ettiği sınıfın canlı anılarının koruyucusu olmaktır. Bu tür bir belleği nitelendirmek için Benjamin'in Freudculuktan miras aldığı psişik sistemlerden ikisi de yeterli değildir: "Hatırlama" (*Gedachtnis*, yani *memoire involontaire*) ve "bellek" (*Erinnerung*, yani *memoire volontaire*). Zira parti, sınıf mücadelesinin şoklarından beslenen her daim militan "aklıbaşındalık" ile "bilinçdışı"nda depolanan imge-izleyicileri arasında sıkı bir karşıtlık olduğuna inanmaz. Bu tür imgeler salt "tehlike anlarında yüzeyde yüzmez"; bunlar *Erfahrung* olarak *Erlebnis*'in dokusuna işlemiştir, şimdiyi beslemek üzere her daim beslenip çağrılır. Dolayısıyla "bellek" yalıtık bir Marksist tarihçinin gelişigüzel karşılaşmalarından ziyade, kendi metinleri ve anma pratikleriyle tamtakım bir örgütlü sistemdir, aydınlatıcı bir parıltı olduğu gibi aynı zamanda bir "rutin" meselesidir. Benjamin Yahudiliğin kurallarında ya da bir Proust'un nostaljilerinde bu tür daimi bir yâd etme (*Eingedenken*) bulabilirken, solun tarihselci partilerinde bulamaz; onun düşüncesinde belleğin büründüğü melankolik tehlikeli hal kısmen bu olgunun bir sonucudur.

Halbuki Bahtin'in ütopyası olumlu hayatla daha fazla dolu olmaz. Gerçekten de karnaval öylesine hayat dolu bir şekilde kutlanır ki, gerekli siyasal eleştiri handiyse yapılmayacak kadar barizdir. Neticede, karnaval her anlamda *icazetli* bir meseledir, cevaz verilmiş bir hegemonya çatlağıdır, devrimci bir sanat eseri kadar rahatsız edici ve görece etkisiz bir sınırları çizili şekilde halkın gazını almadır. Shakespeare'in Olivia'sının dediği gibi, icazetli şarlatanda eleştiri aranmaz. Karnavala yöneltilecek soru Benjamin'in gerçeküstücülere ("sihirli" dil kullanımlarında, gizli yazışmaların şehir manzaralarında, teknoloji meraklarında ve bilinçdışına bağlılıklarında kendi kaygılarının güçlü bir yankısını bulduğu gerçeküstücülere) yönelttiği sorudur. Onların mest edici özgürleşmesi siyasi kanala sokulabilir mi? "Onlar bu özgürlük deneyimini geçmişten beri

bizim olduğu için kabul etmemiz gereken diğer deneyimle (devrimin yapıcı, diktatör yanı) ile birleştirme konusunda başarılılar mı? Kısacası, isyanı devrime bağladılar mı?”⁶⁸ Karnaval kahkahası özgürleştirici olduğu gibi bütünleştiricidir de; yıkıcı olduğu gibi siyasi açıdan zayıflatıcı da olan yasakları kaldırır. Öyle ki bir bakış açısına göre karnaval; çağdaş post-Marksist kötümserliğin egemen bir izleği haline gelmiş olan hukuk ve özgürleşme, iktidar ve arzu arasındaki suç ortaklığının asli bir örneği olarak belirebilir. Oysa Bahtin’in karnavalının icazetli bir bölge olduğu o kadar açıktır ki, neredeyse yoruma bile gerek yoktur; dolayısıyla ütopyacı veçheleleri büyük oranda hicivsel işlevlerine tabidir. Bir anlamda tamamen “korporatist” bir kültür olmasına ve dolayısıyla diyalektik olmayan tarzda bir gelecek imgesine tercüme edilme tehlikesi bulunmasına karşın, başka bir anlamda ancak egemen sınıf kültürüyle çelişkili ilişkilerinin oluşturduğu tarihsel hegemonyayla yıkıcı ilişkileri yoluyla var olur. Bu yüzden sözelimi hegemonyasını gamsızca göz ardı eden *Zor Zamanlar*’ın anarşik sirk imgesinden farklı olarak, kendinden menkul bir imge olarak bir kenara ayrılması zordur. Aslında bu bir tür kurmacadır: “Kurmaca” temellerini ifşa eden toplumsal formasyonun geçici olarak yeniden bağlamsallaştırılmasıdır. Bu ölçüde, karnaval her türlü ütopyacılığın gafiller için koyduğu çifte bağdan kaçınma vaadinde bulunur: Olumluyıcı aşkınılık imgelerinin bunları pratiğe dökmek için gerekli dürtülerin potansiyel açıdan felç edici yüceltimine dayanması.

Her türlü toplumsal varoluş şu ironik yapıyı (hem bireyiz hem de birbirimizle ilişkiliyiz) içinde barındırır ve sosyalist kolektivizm potansiyel açıdan trajik olan bu gerilimi komik amaçlara dönüştürmeye çalışır. Şu hakikatin komik yanını göstermeye çalışır: Toplumsal diyalogda sana söylediklerim bir şekilde her zaman zaten senin bana söylediklerini içerir ki, senin söylediklerin de zaten benim sana söylediğim ve söyleyebileceklerimi içerir. Bahtin bu ironinin etrafında bizzat bir dil teorisi inşa etmiştir;⁶⁹ karnavalda

⁶⁸ “Gerçeküstücülük”, OWS, s. 236.

⁶⁹ Bkz. V. N. Volosinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York ve Londra 1973.

bu teori monoloğun otoriter ağırbaşlılıklarını havaya uçuran ay-
rık öznenin “diyalojik” merkezsizleştirilmesi haline gelir. Karnaval
söylemi tarafsız kelime nedir bilmez: Övgü ve sövgünün çokan-
lamlı değerlendirmelerine sıkışıp kalmış, tonun değişen ikilikle-
riyle imlenmiş bu söylem her zaman ilk başta hitap edilen kişiden
geri gelen konuşmadır. Böylece söylem tek sesli kısıtlamalardan
kurtarılarak değişim ve kolektivitte komedisine dönüştürülür: Baş-
kalarıyla haz verici bir değişmeli dayanışma oyununa kapılmış bir
özne. Bu oyunun somatik bir kökeni vardır: Karnaval her şeyden
önce bedenin çoğullaştırılması ve yatırım yapılmasıdır, birliğin
dağıtılmasıyla taptaze hareketli parçaların yaratılması ve mütema-
diyen sınırlarının ihlal edilmesi demektir. Kolektifleştirici bir anda
bireyselleştirilmiş beden kapılarını toplumsal çevresine sonuna ka-
dar açar, böylece delikleri bir şekilde her zaman “içeri” de olan bir
“dışarı” ile erotik alışverişin uzamları haline gelir. Bayağı, utanmaz
bir beden materyalizmi (göbek, kıç, anüs, üreme organları) ege-
men sınıf nezaketine galebe çalar ve konuşmanın bu tensel köke
geri dönüşünün en bariz görüldüğü yer gülmedir: Doğrudan be-
denin libidinal derinliklerinden çıkan bir ifade.

Bahtin’in çağdaş yapısökümünün önde gelen motiflerinden
çoğunu *avant la lettre* [kelimenin ortaya çıkışından önce] nasıl
özetlediği ve bunu infiale yol açacak şekilde sağlam bir toplumsal
bağlam içinde yaptığı açıktır. Şu kadarını söylemekle yetinelim, he-
nüz gerçekten ona erişebilmiş değiliz ve onun “yapısökücülüğü”nü
tarihsel hedeflerinden koparmaya devam ettiğimiz sürece, ulaş-
mamız da mümkün olmayacaktır. Deyim yerindeyse bir “siyasal
somatik” yakıcı bir ihtiyaçtır: Sadece olumsuz bir tarzda geçmiş ve
mevcut damgalarıyla meşgul olmayan, aynı zamanda Bahtin gibi
kaynaklardan devrimci potansiyeline dair bir şeyler öğrenebilecek
olan tarihsel bedenin siyasal-libidinal üretimine dair bir inceleme.
Keza Bahtin’in siyasal somatiğinin örneğin Benjamin’in eserle-
rinde bastırılan şeyi gösterdiği de kuşkusuz açıktır. Zira bedenin
Benjamin’in eserlerinde mevcut olduğuna şüphe olmasa da, bu be-
den esasen olumsuz bir tarzda vardır. Onun kafa emeğini tekrar
tekrar fahişe emeğiyle kıyaslaması, Adorno’nun farklı bir bağlam-

da kullandığı sözü ödünç alacak olursak, “yeni hiçbir şey eklemelikleri bütünlüklü özgürlüğün kopartılmış yarıları”nı akla getirir.⁷⁰ Benjamin’in merkezsizleştirilmiş devrimci öznesinin, geleceğin *Unmensch*’inin Bahtin’inkinden özellikle “daha boş” olmasının bir nedeni de budur. Benjamin’in *Unmensch*’i temizlenmiş bir uzamdır, tarihsel kuvvetlerin yapı sökümü uğratılmış bir işlevidir. Halbuki Bahtin’in karnavelesk öznesi hem “boşaltılmış”tır hem de “dolu”dur, onu yapı sökümü uğratan saldırgan kabarış tarafından yeniden yapılandırılır. Gülme katharsisi yeni bir söylem biçiminin doğuşunun ayrılmaz parçasıdır.

Barok tiyatro söz konusu olduğu oranda, yegâne iyi beden ölü bedendir. Benjamin “*Trauerspiel*’de ceset başlıca simgesel mülkiyet haline gelir” der.⁷¹ Hristiyan mitolojisi gibi, *Trauerspiel* de ezilmiş, parçalanmış bir beden etrafında döner; bu beden sadist çılgılığında kayıp organikçilik arayışı hâlâ az çok duyulabilen bir şiddet yoluyla parçalara ayrılmıştır. Barok ise alegorik bir anlam katmak adına canlı bedenin derisini yüzer ve doğrar; canlı beden kendisini ifade edilemez sembolik bir birlik olarak sunduğundan, ancak vahşice dağılışı, birçok kopuk, şeyleştirilmiş parçaya bölünmesiyle organik kapanıklığından geçici bir anlam çıkarılabilir. Böylece beden ancak ceset olarak tam anlamını kazanır; ancak ölümle *Trauerspiel* karakterleri alegori âlemlerine girip bedenlerinden kurtulabilir ve böylece tiyatro onun parçaları arasında anlam arayışına girebilir. Freud’un teorisinin tuhaf bir ön temsilinde, ancak bedeni bölerek, şu ya da bu yatırımlı organ arasındaki çelişkilerin merkezsizleştirilmiş alanı olarak kavrayarak aldatici *Gestalt*’ından potansiyel açıdan selamete kavuşturucu bir anlam çıkarılabilir. Tıpkı *Trauerspiel* ve karnaval gibi, psikanaliz de gösteren ile somatik arasındaki kavşakta doğmuştur ve üç tarz da bunların tuhaf tersyüz olmalarını araştırır: Gösteren olarak organ, duyumsal pratik olarak gösteren, beden dil tarafından içinin boşaltılması olarak arzu. *Haz İlkesinin Ötesinde*’de olduğu gibi, *Trauerspiel*’de de bu içini

70 Akt. *Aesthetics and Politics*, s. 109.

71 O, s. 218.

boşaltma/oyma bizatihi ölüm noktasına kadar taşınır: Freud için her türlü arzu hiçbir şekilde temsil edilemeyen ölüm sessizliğinden bahsediyorsa, Benjamin için de *Trauerspiel* bedeni ancak bir ceset olarak susturulursa konuşabilir. Gerçekten de, bu ceset, bu şifreli fragmanlar yığını, anlamı her zaman başka bir yerde olan bu muğlak imge; anlam ve maddi lafzın, ses ve yazının, mevcudiyet ve madumiyetin aynı anda karşılıklı olarak söz konusu olduğu ve *di-kışlarından* kopmak üzere olduğu *Truerspiel* metni değil de nedir?

Fakat bu Benjamin için, mana ile madde arasında sıkışıp kalmış olan cennetten düşüş sonrası bedendir. Dilin kökleri düşüşten önce, varlığın kendisini açıkça taklit eden bir araç olarak, duyumsal pratikte yer alıyordu. Adem'in söylevi Tanrı'nın bahsettiği doğa dilini açığa çıkaran kelimedir, özneyi yaratıcı adın dolaysızlığı etrafında dönen somutla ilişkiye bağlar.⁷² Bu saadet dolu inayet durumunda, söylevin semiyotik ögesi sadece "yazı olarak dil" in taşıyıcısıdır: kendi kendini yazan "duyumsal olmayan benzerlikler arşivinin" cennet sonrası tarihin düz dağılımlarına gizlice serpiştirilmiş olan şu büyük sihirli mütekabiliyetler ağının taşıyıcısıdır. Ancak "kutsal" bir okuma bu tür dağılmaların dindışı niteliğini parçalayabilir, yazılı sözün göndergesine duyumsal olmayan mütekabiliyetinde bir tarihsel kriz noktasında öznenin gözü önünde parıldayıveren olaylar arasındaki şu gizli anlaşmaların bir mecazını bulabilir. İşte bu anlamda tarih Benjamin için, tarihselciliğin küfriliklerinden ziyade tarihsel materyalizmin "kutsal" okumasını talep eden bir yazılı metindir. Yazılı metin ve Saussure düşmandır: *Trauerspiel*'in çabaladığı koşullar olan konuşmanın maddi pratikten kopartılmasını nihayete erdiren şu "burjuva" keyfi, araçsal gösterge mefhumunun karşısına Benjamin başlangıçta orada olan ve Mesihçi çağda yeniden doğacak olan gösterge ve göndergenin *Jetztzeit*'ini çıkaracaktır. Benjamin kelimenin bir kez daha dans edeceği umudunu taşır, tıpkı eskiden bedenleri Tanrı'nın huzurunda yanan bir sitayiş kıvılcımı olan şu meleklerde olduğu gibi,

72 Bkz. "Kendi Başına Dil ve İnsan Dili Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, 169-83; "On The Mimetic Faculty", OWS, s. 160-63 ve "Probleme der Sprachsoziologie", GS, 3, s. 452-80. Ayrıca bkz. Benjamin'in Martin Buber'e mektubu (B, I, mektup 45).

tıpkı söylemin “anlatımcı” başlangıçlarında olduğu gibi ve tıpkı sözelimi Napoli’nin jest dilinde hâlâ görülebileceği gibi. “Jest dili burada İtalya’nın başka hiçbir yerinde olmadığı kadar ileri gidiyor. Konuşmaya dışarıdan birinin dahil olması imkânsız. Gözler, burun, kulaklar, göğüs ve omuzlar parmakların harekete geçirdiği istasyonları işaret ediyor. Bu konfigürasyonlar titizlikle uzmanlaştırılmış erotizmleriyle geri dönüyorlar.”⁷³

Napoli’den Bahtin’in karnavalına uzanan yolun çok uzak olmadığı görünecektir. Bahtin’in dil felsefesinden daha kararlı bir şekilde Saussure’ü alaşağı etmeye ve söylemi toplumsal temeline geri döndürmeye çalışan ne vardır ki? Ama Benjamin’in son anlarına kadar bağlı kaldığı iflah olmaz derecede idealist kelime teorileri Bahtin’in materyalizmiyle karşılaştırılmamalıdır, değil mi? Mesele aslında bu kadar basit değildir. Benjamin’in dilbilimi, tüm gizemci ilkelciliği ve naif duyumsalcılığıyla kuşkusuz idealisttir; ama Yahudilerin kelime ile bedenın anlatımsal birliğine olan inançları, diyalektik bir ayar çekildiğinde, söylevin, Benjamin’in açıkgozlülükle fark ettiği gibi, modern göstergebilim ideolojilerinin stratejik olarak yalıtıldığı toplumsal pratiklerin içine materyalist tarzda yeniden yerleştirileceği zemin olarak kolaylıkla yeniden ortaya çıkabilir. Öyle ki Benjamin’in Marksizme yüzünü ilk kez tam da bu temelde döndüğü bile söylenebilir. 1924’te Capri’de tatilde *Origin*’in son düzeltmelerini yaparken Ernst Bloch kendisine Lukács’ın yeni yayınlanmış olan *Tarih ve Sınıf Bilinci*’nden bahsetmişti. Lukács’ın teori ve pratiği ilişkilendirme tarzı ile kendisinin epistemolojik tefekkürleri arasındaki bariz yakınlıktan hemen etkilenen Benjamin, Scholem’e şöyle yazmıştı: “Siyasi mülahazalardan yola çıkan Lukács bilgi teorisi konusunda benim tezlerime oldukça yakın ya da bunları doğrulayan birtakım tezlere varıyor.”⁷⁴ Lukács’ın formülasyonlarının diğer tüm yaklaşımları salt “demagojik ve burjuva lafazanlığı” diye kenara atan “sert bir felsefi çekirdeğe” sahip olduğunu söyler; “siyasi faaliyet olarak komünizm”i, Capri’de kaldığı süre zarfın-

73 “Napoli”, OWS, s. 176.

74 B, I, s. 355.

da, yeni bir çerçevede görme olanağı bulmuştur. Benjamin'in bu aydınlanmaya varmasında Lukács irdelemelerinden çok daha hoş nedenler de vardı: Benjamin Capri'deyken "karşılaştığım en olağanüstü kadınlardan biri" dediği ve sonradan sevgilisi olacak Le-tonyalı Bolşevik ve tiyatro yönetmeni Asya Lacis'le karşılaşmıştı. Ama belki de Benjamin'i Marksizme yönelten ilk şeyin teori ile pratiğin birliği öğretisi –daha somuta inersek, Lukács'ın bilinci tarihsel gelişimin seyri içinde dönüştürücü bir maddi güç olarak gören düşünücülük karşıtı bilinç anlayışı– olması kayda değerdir. "Başlı Başına Dil ve İnsanların Dili Üzerine" gibi, kelimayı Yahudi düşüncesine oldukça bağlı şekilde yaratıcı bir edim olarak kavrayan bir denemenin yazarının böyle bir entelektüel yakınlık hissetmesi şaşırtıcı değildir.⁷⁵ Dolayısıyla idealizm söz konusu olduğu oranda, Benjamin'in durumu bir diğer Yahudi filozof olan Ludwig Wittgenstein'in durumu kadar karmaşıktır, zira Wittgenstein bir yandan dili benzer şekilde toplumsal pratiğe geri döndürürken, diğer yandan mevcut pratikleri gayet memnun bir şekilde onar. Keza Bahtin salt bir materyalist olarak da temellük edilemez. Onun eserlerinin gerisinde kimi açılardan Benjamin'inkine benzer bir Yahudi-Hıristiyan gizemciliği yattığı görülecektir: *Marksizm ve Dil Felsefesi*'nde gizli kodu olarak kelime ile varlığın mütecessim birliğine Benjamin'in kendi dolayımamlarındakine benzer bir

75 Gershom Scholem *Walter Benjamin–die Geschichte einer Freundschaft* eserinde (s. 259-60) bunu göremez ve Benjamin'in "sihirli" dil teorileri ile sonraki materyalizmi arasında doğrudan bir çelişki olduğunu savunur. Ayrıca bu çelişkiyi bizzat Benjamin'in de kabul ettiğini iddia eder. Scholem Benjamin'in 1930'larda hiç de mecazi olmayan bir tarzda her türlü dil teorisinin temeli olarak Tanrı kelimadan bahsettiğini ve bununla materyalist bir teori arasında hiçbir bağ göremediğini belirtir. Kabul etmek gerekir ki, son derece tuhaf bir ikilidir bu; ama en azından, "onomatopoeik" ve materyalist dil anlayışları Benjamin'in Saussure'ün idealizmi diye gördüğü şeye karşı güçlerini birleştirmektedir. Diğer yandan Habermas dil araştırmalarının Benjamin'in dilin ilk köklerinin "anlatımsal" olduğunu iddia eden teorisini doğruladığına inanır (Habermas, s. 204). Susan Buck-Morss ise Benjamin'in kendi dil felsefesi ile diyalektik materyalizmi arasında sorunlu bir ilişki gördüğüne dair yorumunu aktarır ve ardından haklı olarak "bu çelişki *Trauerspiel* yöntemi ile Kabala arasındaki benzerliklere karşın değil, bunlar yüzündedir" der (Buck-Morss, s. 22).

ilahiyatçı bağıllık vardır.⁷⁶ Her halükârda açık görünen bir şey varsa, o da gösteren bedeninin “altyapı” ile “üstyapı” arasındaki madum uzama yerleştirilmesinin iki terimin de yeniden masaya yatırılması için vesile olduğudur: Bu klasik şemaya göre beden, tıpkı aile gibi, çiftdeğerli, “kararlaştırılmaz” bir kategoridir.

Benjamin'deki en heyecan verici beden imgesinin olumlu bir imge olmaması tipiktir. *Flâneur* figüründe gördüğümüz şey, Bahtin'i sarfınazar ederek söylersek, belki de Marksist yazında bulunabilecek en incelikli ideolojik beden okuması örneğidir. *Flâneur*'ün her aylak adımı ideolojik ciltler doldurur; Benjamin onun başının dik duruşunda ve yürüyüş ritminde bizatihi sınıf mücadelesinin izlerini görür. Emsalsiz bir soğukkanlılığı olan, parçalanmış kalabalığa direnen *flâneur* bedenini parçalayarak yabancı bir anlama dönüştürecek, esrarlı mevcudiyetini bir kayıp alegorisine indirgeyecek tarihsel uzlaşma karşı azametle yürür. Bu şekliyle bile, erotik, “diriltilmiş” beden imgeleri çoğunlukla madum olsa da, Benjamin'in daha kucaklayıcı anları da yok değildir. Bedenin yeniden inşası için bir laboratuvar *Gestus* siyasetiyle Brecht tiyatrosunda bulunabilir ve gerçeküstücülük de kendi katkısını sunmuştur. Gerçeküstücülüğün aradığı “devrimci” imgeler arasında Benjamin'e göre sınıai kapitalizmin teknolojilerince dönüştürülmüş olan yeni beden metaforları da vardır. “Kolektif olanın da bir bedeni vardır. Kolektif olan için teknikte kendini örgütleyen fiziksel dünya, tüm politik ve olgusal gerçekliğiyle, yalnızca dindışı aydınlanışın bize kapılarını açtığı imge dünyasında üretilebilir. Beden ve imge dünyası tüm devrimci gerilimleri kolektif bir bedensel uyarıya, kolektifin tüm bedensel uyarılarını da devrimci bir boşalmaya dönüştürmek üzere teknik içinde birbirine sımsıkı kenetlenildiğinde, işte yalnızca o zaman gerçeklik *Komünist Manifesto*'da istenen ölçüde kendini aşmış olacak.”⁷⁷ Bahtin'in gözünde kolektif fiziki dünyanın libidosunun örgütlenmesini sağlayan karnaval im-

76 Bkz. Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, London: Routledge, 1990. Bu Marksist-ilahiyatçı geleneğin küçük ve tuhaf örneklerinden biri de benim *The body as language: Outline of a 'new left' theology* kitabımdır (Londra 1970).

77 “Gerçeküstücülük”, *Son Bakışta Aşk*, s. 168.

geleri Benjamin'in gözünde tarihsel üretici güçlerde maddileşme potansiyeli taşır. Zira beden hem maddi güçler arasında sayılır, hem de üstyapı düzleminde üretilen imgeler tarafından yazıya geçirilir. Yeni imgeler yaratmak adına teknolojiyi sömüren deneysel sanat böylece altyapı düzlemine de dolaylı olarak müdahale edebilir ve bedeni dönüşen altyapının önüne koyduğu yeni görevlerle uyumlu hale getirecek şekilde yeniden yazabilir. Benjamin'e göre, Buharin tarzı metafizik materyalizm bir "kalıntı" bırakır ve bu kalıntı maddi bedenden başka bir şey değildir; dahası bu maddi beden libidinal imge ve maddi güç olarak maddeyi öncelikle duyumsal bir pratik olarak görmeyen her türlü Marksizmi perişan eder. Metafizik materyalizm açısından imgeler maddenin ayrıştırmalarıdır; Benjamin ve Bahtin için ise imgeler maddidir ve madde –hepsinden öte beden– imgeci tarzda inşa edilir. Tıpkı Bahtin gibi, Benjamin de "siyasi maddecilik ile fiziksel doğa[nın], önlerine atmak istediğimiz ne varsa, ruhu, bireyi, iç âlemi bütün uzuvlarını parçalayıp diyalektik bir adaletle paylaş[tıkları]"⁷⁸ bir imgeler alanı açarak psikolojik öznenin altını oymak ister, fakat gerçeküstücülük hakkındaki denemesine gelindiğinde bu yaklaşım yeni kolektif libidonun sükun etmesidir, parçalanmış uzuvların mütefekkir alegorileştirilmesi, yani *Trauerspiel* değildir. Nitekim Freudcu gerilim ve boşalma mecazını akılda tuttuğumuzda, Benjamin'in gerçeküstücülük denemesindeki bu paragrafın başında imge alanını böyle devrimci tarzda yeniden inşa etmeye girişen sanatçının "anlattığı nükteler daha iyi olur" demesi şaşırtıcı gelmese gerek.⁷⁹

⁷⁸ "Gerçeküstücülük", *Son Bakışta Aşk*, s. 168.

⁷⁹ Benjamin daha 1916'da mizahın zorunluluğundan bahsetmişti. Bir mektubunda şöyle diyordu: "Tinsel gerçekliklerin eleştirisi sahici olanı sahici olmayandan ayırmaktır. Ama bu dilin ancak derin bir tebdili kıyafet dolambacıyla, yani mizahla başarabileceği bir şeydir. Dil ancak mizahi hale gelerek eleştiri haline gelebilir. Gerçek eleştirinin sihri tam da her türlü dalavere ışıkla temasa geçerek eriyip gittiğinde ortaya çıkar. Geriye kalan şey sahici olandır, yani küller. Buna güleriz. Mebzul derecede ılık yayan her kimse sonunda eleştiri adını verdiğimiz maske düşürücü ilahi girişimlere bulaşmak zorunda kalır. Sahici olan hakkında böylesine şaşırtıcı bir görüşe sahip olanlar tam da bu büyük eleştirmenlerdir: Cervantes! Sahici olanı öyle eksiksiz bir şekilde görmüş ki, neredeyse her türlü eleştiriye reddedebilecek kadar büyük bir yazar: Sterne" (B, I, s. 132).

Aslında Benjamin ile karnaval izleği arasında tuhaf bir karşılaşma olmuştur. 1924'te *Origin*'in son rötuşlarını yaparken arkadaşı, araştırmacı ve eski bir devlet görevlisi olan Christian Rang'la tragedyanın doğası hakkında yazışmışlardı. Rang Benjamin'in dikkatini karnaval hakkında yazdığı ve bu biçim ile tragedyya arasında astrolojik belirlenimciliğin eşit kırılmaları olarak bir ilişkiden bahsettiği makalesine çekmişti. Karnaval sabit astrolojik düzenin bozulmasıdır, "öyle ki kederden esrime fışkırabilir; özgür sözcükler hukuk olmadan da yapabilir; yeni tanrı (Dionysos) eskileri iskartaya çıkarabilir" "Olağanüstü olanın olağana karşı zaferini" temsil eder, "öyle ki ayyaş, esrik kelimeler *agon*'un döngüsel, düzenli gelişimini kırabilir, biçimlerin hapsettiği bir insanlık kabaca kendi zincirlerinden kurtulabilir; yaşayan söylevin ikna edici gücü kabilelerin birbirlerine karşı silahlarla savaştıkları süreçten ya da mutlak formüllerden daha ulvi bir hakkı yürürlüğe koyabilir. İlahi kararname *logos* tarafından parçalanır ve özgürlükle son bulur."⁸⁰ Benjamin'in Rang'in denemesini gerçekten okuyup okumadığını bilmiyoruz ve zaten Rang bu mektubu yazdıktan birkaç ay sonra ölmüş, böylece ileride bir fikir alışverişi yapma imkânı kalmamıştır. Fakat Rang'de karnaval adını alan şeyin ileride Benjamin için *Jetztzeit* adını alacak olması çarpıcıdır: *Jouissance*'ın ıstıraptan ve özgürleşmenin isyancı retoriği tarafından şiddetle parçalanmış olan tarihselciliğin ve astrolojinin belirlenimlerinden kopartıldığı şu devrimci kefareti. Bahtin'in karnavalı ile Benjamin'in kıyametinin, dolambaçlı bir yoldan da olsa, ortak bir köke sahip olmaları pekâlâ mümkündür.

Belki uydurma olan bir hikâyeye göre konserve fabrikasında görevi bir kolu birkaç saniyede bir indirmek olan bir işçi varmış. Bir süre sonra bu kolun birkaç yıldır hiçbir şeye bağlı olmadığı anlaşılmış. İşçi bunu duyduğunda ciddi bir çöküş yaşamış. Bu feci hikâyenin en rahatsız edici yanlarından biri biraz komik olmasıdır. Freud bunun neden böyle olduğunu göstermekte zorlanmazdı: Gülümseriz, çünkü psişik emek harcaması konusundaki tasarrufumuzla işçinin bu konudaki aşırı yatırımı arasındaki karşıtlık bize haz verir.⁸¹ Brecht gibi birinin elinde bu anlatı muhtemelen trajik

80 B, I, s. 338.

81 *The Standard Edition*, c. 13, s. 190vd.

şekilde sunulmazdı. Brecht herhalde bu tür bir durumda saklayacağı fiziki enerjiyi ele geçirip başka yerlerde kullanırdı; en azından sonraki eserlerinde kısmen acıma ve öfkeye dönüştürebilirdi, ama aynı zamanda eğlence nesnemizin yerini değiştirip kapitalist üretimin kaba güldürüsel absürtlüğüne, gülünç verimsizliğine ve buna bağlı olarak devrilmek üzere olgunlaşmış olmasına yöneltebilirdi. Bu demektir ki, Brecht tiyatrosu Freud'un "komediya" ve "mizah" olarak bildiği tarzların öğelerini birleştirmeye çalışır. Komediya bir eylemi uzaklaştırır, her türlü yoğun psişik emek harcamayı engeller ve böylece gülmeye açığa çıkan haz verici bir tasarrufa olanak tanır; komedi hiçbir güçlü duyguyla bağdaşmaz. Oysa mizah ikame bir araçtır; "araya giren rahatsız edici duygulara rağmen haz duymanın bir aracıdır; bu duyguların yaratılması için ikame işlevi görür, kendini onların yerine koyar."⁸² Bunun en kaba örneği "*Galgenhumour*" denen darağacı mizahıdır: Ölüme mahkûm edilmişlere son bir sigarayı sırf pes ettirmek istediği için çok gören bir idam mangasının kurbanı.

Brecht'te komediyle uzaklaştırma esasen, "Aristotelesçi" empatiyi ketleyen ve böylece seyircinin psişik enerjisini gülme yoluyla potansiyel kurtuluş için serbest bırakan bir yabancılaştırma etkisidir. Ama Brecht esasen bir gülme meselesi değilse, bunun nedeni kısmen mevcut enerjinin başka bir yöne –tam olarak mizaha değil, düşünce alanına– kaydırılmasıdır. Brecht açısından ikisi her halükarda yakın ilişkilidir, zira Benjamin'in ifade ettiği gibi, "düşünce için gülmeden daha iyi bir başlangıç noktası olamaz; daha kesin konuşmak gerekirse, diyaframdaki kasılmalar ruhtaki kasılmalara kıyasla genellikle düşünmeye daha iyi fırsatlar yaratır. Epik tiyatro ancak gülme için sunduğu fırsatlar bakımından müsriftir."⁸³ Komik yabancılaştırma/alışkanlığı kırma seyircilere "eylemin ötesinde düşünme" imkânı verir ki, bunun da psişik emek harcamaya gerektirdiği açıktır; ama düşünme bizatihi haz verici olduğundan, komedi etkisini tamamen dağıtmaz. Ayrıca, düşünce acıma ya da korkudan daha serbesttir: Dramatik eylemin etrafında, ötesinde ve üstünde düşünme meselesidir, futbol taraftarının müteyakkız bilirkişiliğini

82 A.g.e., s. 228.

83 "The Author as Producer", UB, s. 101.

evdeki rahat ortamıyla birleştiren belli bir gevşemiş, konu harici spekülasyon meselesidir. Düşünce felç edici şekilde oyunun merkezine odaklanmaz (Brecht'te o merkez nerededir ki?), ama belli bir fantazma oyununa izin vardır, karşılaştığı metnin karşısında kendi olanaklı dünyalarını inşa etmesine izin verilir. Dramanın diyalektik biçimi bu tür kurguları mümkün kılar, aynı zamanda psişik enerjinin bağlanmasını ve salıverilmesini sergiler: "Montaj" ilkesi bizi konsantre olup rahatlamaya teşvik eder, sadece bir silsile içinde (sekanslar halinde) değil, sahne eylemi sırasında rahatlayıp aralarda odaklanmamızı da sağlayan karmaşık bir ritimle bunu yapar. Analitik yanıtları "duyumsallık ve mizah"la kol kola gitmesi gereken,⁸⁴ tarihsel anlamı "gerçek bir duyumsal hazza" dönüştürülmesi gereken⁸⁵ Brecht seyircisi "aklı başındalığın" psişik yatırımlarını belli bir üretken gailersizliğin psişik salınımlarıyla birleştirir, böylece toplumsal işbölümü ve aylaklık bir süreliğine aşılır. Benjamin'in film teorisinde olduğu gibi, izleyen özneye metnin göz yumduğu bir fanteziye kaçma izni verilmemelidir: "Seyircinin bu imgeler karşısındaki çağrışım süreci gerçekten de bunların daimi, ani değişimiyle kesintiye uğrar."⁸⁶ Metin, postyapısalcılığı andırır tarzda, şu değil de *bu* olanaklar uzamı olarak kendi belirlenimlerini dayatır;⁸⁷ ama aynı zamanda "oyunu tüm benliğiyle pürdikkat kesilmiş halde takip eden"

84 *Brecht on Theatre*, s. 204.

85 *A.g.e.*, s. 276.

86 "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", I, s. 240.

87 Norman N. Holland'ın *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968) eserinde ele aldığı bir husus. Holland'a göre, Brecht "duygusuzluk" arayışında olması bakımından bir "absürtçüdür", ama bu arayışında başarılı olamaz, çünkü "oyunun uyandırdığı bilinçdışı çatışmalarla başa çıkmanın bir yolu olarak bir ideolojiye inanmamızı bekler" (s. 178). Holland Freudcu şaka teorisini, "içeriği" salt biçimin motivasyonu olarak gören edebi biçimcilik öğeleriyle birleştirir. Gerçekten de bilinçli anlamın "üstbene atılmış bir kırıntı"dan daha fazlası olmasına olanak tanır (s. 184), ama Brecht söz konusu olduğunda (mesela Ionesco'dan farklı olarak) "anlam"ın -fanteziye karşı "savunma"nın tüm o açık olumsuz içerimiyle birlikte- gizemli bir şekilde "ideoloji" haline gelmiş olması manidardır. Bunun sonucu elbette ideolojinin, alışıldık şekilde ideolojik olarak değersizleştirildiği yüzeysel derecede formüle edilebilir fikirler haline getirilmesidir. Holland edebi metinlerin "bilinçdışı"nın ideolojik görüşlerine stratejik bir yanıt da olabileceğini (tersi olduğu gibi) hiç dikkate almaz.

biri olarak, seyirci mefhumu, izleyeni metnin belirlenmiş işlevi olarak gören yapısalcı hezeyan “rahatlamış ve eylemi kasmadan izleyen” yapıkırı bir izlerçevre imgesi adına alaşağı edilir.⁸⁸

Freud’un komedi modelinin Brecht tiyatrosuna uygulanmasının bir yolu daha vardır. Freud mahkûmiyet giymiş bir suçlunun durumunu zekice avantaja dönüştürmek suretiyle kendisine acı-mamızı engellediği bir *Galgenhumour* vakasından bahsederken şöyle der: “Suçlunun gailisizliği adeta bize de bulaşır, oysa bunun için epey bir psişik çaba harcadığını görürüz.”⁸⁹ Geleneksel komedyanın amacı da çoğu zaman buna benzer şekilde ne büyük emeklere mal olduğunu saklayarak bu gailisizliğe ulaşmaktır. Kendi üretim sürecini silen komik drama bu mekanizmaların ifşasının içereceği psişik emek harcanmasından bizi koruyarak yarattığı etkileri artırmayı umut eder. Eylemin böyle kolayca, hiç çaba harcamadan gerçekleştirilmiş olmasına keyifle gülümseriz. Oysa Brecht tiyatrosu iki tarzda da ilerler: Kendi kendini yapışököme uğratmaları bizi bir yandan farklı türde bir komik özgürleşmeye götürürken, diğer yandan düşünmeye zorlar. Zira Freud’un başkasının aşırı emek harcaması ile kendi tutumluluğumuz arasındaki orantısızlığın algılanması diye tarif ettiği komedi etkisi Brecht için icranın kendi içinde, elde edilmiş mevzileri ile üretilmesi için harcanan görünür emek arasındaki yapısal asimetri sorunudur. Gerçekten de aynı anda hem temsil eden hem de altüst eden, hem bir mevzi/görüş öneren hem de kendi eleştirisini sunan yabancılaşma etkisinin iç yapısı budur. Bu ikiyüzlülükte (“bitmiş”, ekonomik *énoncé*’nin hiçbir zaman bitmemiş ve ekonomik olmayan *énonciation* işinin karşısına çıkarılmasındaki ironide) bir komedi kaynağı vardır. Freud’a inanacak olursak, diğer tiyatro oyunlarından olduğu gibi Brecht’ten de zevk alıyor olmamızın bir nedeni de biz çalışmıyorken başkalarının çalışmasını izlemekten duyduğumuz hazdır; Brecht’in rahatlamış bir şekilde değerlendirme yapan, tercihen sigara içen seyirci kitlesindeki ısrarı bu dengesizliği vurguluyor gö-

88 “What is Epic Theatre?”, I, s. 149.

89 *The Standard Edition*, c. 13, s. 230.

rünecektir. Ama başlı başına çok da önemli bir mesele değildir bu; özgün olan kısım, Brecht'in bu tür ironik uyuşmazlığı tiyatronun biçimine taşınmasıdır. Brecht komedisi bir şairin ilk taslaklarının farkında olmadan eğlendiriciliğinin bilinçli bir versiyonu gibi bir şeydir; burada çaresiz silmelerde ve sıkıcı düzeltmelerde nihai parlatılmış ürünün tam bir felakete nasıl yaklaştığını görebiliriz.

Bir yapısalcı bireşimciye 1930'larda Lukács, Brecht, Bloch, Adorno ve Benjamin arasında dönen büyük tartışmaları sunsak, eksik bir öge olduğu kesinlikle açığa çıkacaktır. Bu tür şemalara uygun indirgemeci terminolojiye başvurmam gerekirse, burada var olan şudur: Bir idealist gerçekçi (Lukács); iki idealist modernist (Bloch, Adorno); bir materyalist modernist (Brecht) ve idealizm ile materyalizmden öğeleri katıştıran bir modernist (Benjamin). Dolayısıyla boş bırakılan mevzi "materyalist gerçekçilik"tir: Yirminci yüzyılda bu isimler ayarında bir Marksist estetikçi çıkmamıştır. Bu durumda kimin üstünlüğe sahip olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek. Ama bu birleşimde bir başka terim daha temayüz ediyor ki, bunu algılamak için yapısalcı inceliklere gerek yoktur. Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin ve Adorno'dan sadece Brecht komiktir. Bunu derken sadece mizahi olduğunu kastetmiyorum; elbette bu da önemlidir, ama aynı zamanda Brecht'in şu "Batı Marksizmi" melankolisinden ideolojik olarak uzak olduğunu söylemek istiyorum, oysa diğer dördü için aynısı geçerli değildir ve bu melankoli yazı üsluplarının en ince gözeneklerine kadar sızmıştır. Brecht'in aynı anda hem melankolik olmayıp hem de yabancılaşma etkisini geliştiriyor olması şaşırtıcı değildir, zira kendi kendine göndermeli olmaktan daha eğlenceli şey zor bulunur. Her türlü söylevin zorunlu olarak madum ettiği nesnelerin "sanal" mevcudiyeti etrafında dönen içkin komedisini ortaya sermektedir. Brecht bir keresinde Hegel'in komik olmasının nedeni bir düzeyden diğer düzeye atlamalarının keskin zeka etkisi yaratmasından kaynaklandığını söylemişti; bu tür bir Hegel okumasını Harriet Martineau'nun Comte için sevinç göz yaşları dökebilmesi kadar kahramanca bulabilirsek de, komedinin niteliğini nasıl sağlam bir şekilde kavradığını göstermektedir.

Bildiğim kadarıyla, bu zamana kadar geliştirilmiş bir Marksist komedi teorisi yoktur; tragedya materyalist eleştirinin dikkatini çekme konusunda çok daha başarılı bir aday olmuştur. Ama Marksizmin komediye şüpheyile yaklaşmasının arkasında sağlam nedenler de yok değildir. Öyle ya, bizi geçici olarak ideolojik yerlerimizden sarsarak uzaklaştırdıktan sonra oraya daha sağlam bir şekilde çivileyecek başka ne vardır ki? Ama geleneksel komedyaya bizi sonradan yanlış bir şekilde daha da sabitlemek adına bu yerlerimizden etse de, Brecht'in tiyatrosu daha radikal bir anlamda komiktir. Onun komikliği her yerin tersine çevrilebilir olduğu, her gösterilenin gösteren haline gelebileceği, her türlü söyleve bir üst-söylev tarafından hiç ikazda bulunmadan zılgıtın çekilebileceği, ama onun da akabinde kendi zılgıtını yiyebileceği içgörüsünde saklıdır. Brecht'in kendi tabirlerinden birini ödünç almak gerekirse, bir (komik) estetik arayan biri, istediğini burada bulabilir. Ve tüm bunlar, sonradan Barthes'ta görüldüğü gibi, hâlâ esasen özelleştirilmiş, siyasetten uzaklaştırılmış *jouissance* mefhumu etrafında dönen kendi kendine göndermenin verdiği zevkle ilişki halinde olsa bile ondan biraz uzaktır. Brecht açısından komik olan dönüp dolaşıp jetonun geç düşmesine dayanır; dolayısıyla komedi ilk başta biçimsel bir meseledir, bir "içerik" meselesi değildir. Ama bu komik biçim sorununda söz konusu olan her şeydir: Brecht'in yabancılaşma etkisi ile siyaseti arasındaki en derin bağı tam da burada buluyoruz. Brecht'in buradaki büyük başarısı kuşkusuz, nesnesini uzaklaştırmakla tam da en zayıf olduğu yeri gösteren, bir başka varsayımsal söylevin hemen gidip doldurabileceği boşluğu açığa çıkaran üst-dilin derin komedisini bize öğretmesidir.

Brecht şöyle yazar: "Bilim çağında tiyatro, diyalektiği bir eğlenme kaynağına dönüştürecek konumdadır. Mantıksal açıdan ilerleyen ya da zikzak çizen gelişimin beklenmedik niteliği, her koşulun değişkenliği, çelişkinin şakavari yanı vesaire. Tüm bunlar insanların, şeylerin ve süreçlerin canlılığından haz duymanın yoludur ve hem yaşama kudretimizi hem de yaşamdan aldığımız hazzı artırır."⁹⁰ Walter Benjamin için potansiyel açıdan trajik olan

90 Brecht on Theatre, s. 277.

şey (beklenmedik şekilde terslenme, varoluşun kırılğanlığı, çatışmanın ezası) Brecht için tam da komedinin malzemesidir. Fakat bu çok keskin ve basit bir karşıtlıktır. Benjamin için bir umut varsa, o umut Brecht'te olduğu gibi tarihin onun tarihselci modellerine uymayı ele avuca sığmaz şekilde reddetmesindedir; ikisi açısından da çoğu zaman yerini tuttuğu egemen sınıf yalanının *Ananke* (trajik gereklilik) maskesi düşürüldüğünde tarih komik olay örgüsüne tahammül gösterebilir. Belli mutasyonlar trajik ya da komik olabilir, ama değiştirilebilirliğin kendisi en azından Brecht nezdinde ilkesel olarak bir şekilde komiktir: Kanıt mı istiyorsunuz, uzun zamandır ortalarda görünmeyen bir arkadaşının ağzından hiç değişmediğini duyduğunda yüzü bembeyaz olan Herr Keuner anekdotunu bakın.⁹¹ Çelişkiler çoğu zaman tahammül edilemez oldukları için değil, deyim yerindeyse tarihin ironik keskin zekası olan diyalektik olmadan kayda değer bir yaşam mümkün olmadığı için bir şakadır. Tarih, deyim yerindeyse, biçimi bakımından komiktir; Freud'un şaka/nükte teorisinde olduğu gibi, her türlü içerik tragedyasını değiştirilebilir olduğu için makbul yapmaya çalışan ve zevk verici yanı tarihsel "bilinçdışı"nın dönüştürücü kuvvetlerini salıveren bu biçimdir. Dolayısıyla dün badanacıyken, bugün Şansölye olan Hitler komedinin bir göstergesidir, çünkü bu direnilebilir kuvvet yarın bir yeraltı sığınağında ölü halde bulunabilmemize yol açacak tekinsiz süreci önceden haber verir. Marksizm açısından tarih ironinin işareti altında ilerler: Burjuvazinin kendi mezar kazıcılarını yaratıyor olmasında esrarengiz derecede komik bir şeyler vardır, tıpkı dünyanın lanetlilerinin iktidara gelmesinde acayip bir mizah olması gibi. Bir insanın Marksist olmasının yegâne nedeni Marksist olmayı bırakacağı noktaya ulaşmaktır. Marksist projenin çoğu bu basit, zayıf espride kesin olarak özetlenmektedir. Marksizmde diyalektiğin mizahı vardır, çünkü yazdığı tarihsel denklemlere kendisini de dahil eder; İrlanda'nın Swift ve Sterne'den Joyce, Beckett ve Flann O'Brien'a kadar uzanan büyük nükte geleneği gibi, tarih yazma ediminde kendisi hakkında yazan bütün "metinler" in komedisini barındırır.

91 *Tales from the Calendar*, Londra 1966, s. 124.

Ama karnavalın her şeyin mizaha dönüştürülebileceği inancında yanıldığı gibi, her türlü trajik içeriğin değiştirilebilir olduğu da elbette doğru değildir. Toplu tecavüzlerin ya da Auschwitz'in komik bir yanı yok. Her zaman küfür kapsamına giren, dili kirlettiği için asla ağza alınmaması gereken sözler vardır. Kutsal ve kutsaldışı olanın cehaletin egemen olduğu bir geçmişe ait olduğuna inananların Auschwitz hakkında bile belli kelimeleri şaka adetmeye hazır olup olmadıklarını düşünmeleri yeter. Kutsal olan ile olmayanın yan yana var *olabileceği* tarza hiciv denir: Swift'in *Alçakgönüllü Teklifi* terapeutic alay bağlamında dile getirilemeye- ni dile getirir. Ama trajik durumlar en az bir önemli açıdan çoğu zaman değişime kapalıdır: Kurbanı olanlar için değiştirilebilirliği yoktur. Benjamin açısından çağdaş tarih sonu gelmez bir trajedinin "sonraki yaşamıdır" ve burada tıpkı insan eserinin sonraki yaşamında olduğu gibi, geçmişi siyasal eylem yoluyla geçmişe dönük bir anlam ve değer bahşederek kurtarma şansına, bu devrimci olanağa sahibizdir. Ama bu tragedyayı dogmatik bir şekilde mutlaklaştıracak, Auschwitz'in yıkılmasından ziyade varlığını son söz yapacak ya da "modern dünya"nın trajik olamayacak kadar sefil ve aristokratlıktan uzak olduğunu burnu büyüklükle iddia edecek olanlar için bu kritik bir ihtar olsa da, bu tür kefaretlerin ancak kısmi olabileceği doğrudur. Keza her zaman bireysel trajediler, tarihin etindeki unutulmuş bir yara gibi varlığını sürdüren, ancak bir Mesih'inki gibi bir aşkınlığın geçmişe dönük olarak dönüştürebileceği trajediler de vardır.

Başka bir deyişle, komik olay örgüsünden kaçan bir şeyler her zaman vardır; diyalektikleştirilemeyen bir saf farklılık kalıntısı her zaman mevcuttur. Fakat trajedi için doğru olan bu tespit, paradoks olsa da, bizi komedi için de doğrudur. Jeffrey Mehlman *Devrim ve Tekrar* adlı kitabında Marx'ın *18 Brumaire*'inin zarif diyalektik şemalarını kaba güldürünün (fars) incelikten uzak, indirgenemez kıkırtısı tarafından parçalanmış olarak görür: Bizzat Bonaparte'ın, şu diyalektik destedeki jokerin, ayyaş askerlerin kal- kanlarına güvenerek iktidara yürüyen ayrık otun kaba güldürüsüdür kastettiği. Devleti bir sınıfın temsilcisi olarak gören Marksist

tezin çöküşü olan Bonaparte bu kavramsal mimaride bir çatlak açar ve bu çatlaktan içeri heterojen bir grup olan lümpen proleterler sel olup akarlar; bu sel Marx'ın kendi düzenli metnini diline yüklediği semiyotik aşırılıkla boğma tehdidi barındırır. Mehlman şöyle der: "Sonuç, anarşizmin asla hayal edemeyeceği kadar anarşik bir Marx'tır."⁹² Aslında Mehlman'ın kendi metninin diyalektiği ortadan kaldırma ve Marksizmi metinsel üretkenlik olarak yeniden yazma derdinde olan şu egemen ideolojilerden uzaklaşıp saf farklılık âlemine ne derece girdiği net değildir. Zira Bonapartizm elbette anarşizm değildir ve Mehlman alınmasın ama, "esrarengiz" bir yanı da yoktur. Marksizm açısından devlet bir sınıfın çıkarlarının doğrudan temsilcisi değildir (Bonaparte'ın bu ilişkiyi bozduğu düşünülmektedir), aksine Nicos Poulantzas'ın savunduğu üzere, devlet "hâkim sınıfın ezilen sınıflarla ilişkisindeki stratejik örgütlenme sahasıdır."⁹³ Sınıf güçlerinin çelişkili bir temerküzüdür – sürekli bir mücadele alanıdır, ama yine de "bir iktidar bloğunun uzun vadeli çıkarlarını temsil etmekte ve örgütlemektedir".⁹⁴ Bonapartizmin çelişkili niteliği, yani "maddi açıdan burjuvaziye teşvik ederken siyasi açıdan bastırması, bu arada siyasi destek için, çıkarları burjuvazinin maddi olarak teşvik edilmesiyle çelişen köylülüğe yaslanarak iş görmesi"⁹⁵ devletin zaten normalde de var olan çelişkili niteliğinin çarpıcı bir tezahüründen başka bir şey değildir ki, Marx'ın İngiliz tarihi üzerine çalışmaları bunu anlaması için yetmiştir. Bonapartizmin kahkahasının Marksist devlet teorisini tepetaklak edeceğine dair umut maalesef mesnetsizdir.

18 Brumaire'de "kaçırılan" şey şimdi dahilinde indirgenemez bir anarşist aşırılık değil, geleceğin şiiridir: "On dokuzuncu yüzyılın toplumsal devrimi şiirini geçmişten değil, ancak gelecekten alabilir. Geçmişin tüm hurafelerinden kurtulmaksızın kendisiyle işe koyulamaz. Önceki devrimler kendi içeriklerine dair başları-

92 Berkeley 1977, s. 41.

93 *State, Power, Socialism*, s. 148.

94 A.g.e., s. 127.

95 John Maguire, *Marx's Theory of Politics*, Cambridge 1978, s. 112.

nı kuma gömmek için geçmiş dünya tarihinin anılarından medet umuyorlardı. On dokuzuncu yüzyılın devrimiyse kendi içeriğine ulaşmak istiyorsa, bıraksın ölümler ölümlerini gömsünler. Eskiden söz içeriği aşıyordu, artık içerik sözü aşıyor.”⁹⁶ Walter Benjamin’in bakış açısından Marx’ın geçmişi görünüşte silip atması yersiz bir hareket gibi görünebilir. Ama Marx elbette geçmişteki *burjuva* devrimlerinden bahsetmektedir, oysa Benjamin’in aklında sömürülenlerin geçmişteki mücadeleleri vardır. Her halükarda, bu paragrafı Marx’ın hemen öncesinde yazdıklarıyla birlikte değerlendirmek gerekir:

Gelgelelim burjuva toplumu kahramanlıktan zerrece nasibini almamış olsa da, dünyaya gözlerini açabilmesi için kahramanlık, kurbanlar, terör, iç savaş ve halk savaşlarına ihtiyaç duymuştu. Ve onun gladyatörleri, Roma Cumhuriyeti’nin katı klasik geleneklerinde idealleri ve sanat biçimlerini, yani kendi mücadelelerinin dardar burjuva içeriğini kendilerinden gizlemek ve coşkularını büyük tarihsel trajedi düzeyinde tutabilmek için kendilerine gerekli olan aldatmacaları buldular. Benzer şekilde, gelişmenin başka bir aşamasında, ondan yüzyıl önce, Cromwell ve İngiliz halkı kendi burjuva devrimleri için gerekli olan dili, tutkuları ve yanılsamaları Eski Ahit’ten almışlardı. Gerçek amaca varılıp İngiliz toplumunun burjuva toplumuna dönüşümü tamamlandığında, Habakkuk’un yerini Locke aldı.

Dolayısıyla bu devrimlerde, ölümlerin uyanışı eski mücadeleleri taklit etmeye değil, yenileri yüceltmeye; önlerindeki görevin gerçekteki çözümünden kaçmaya değil, bu görevi muhayyilede büyütmeye; devrimin hayaletini yeniden amaçsızca dolaştırmaya değil, devrimin ruhunu bir kez daha bulmaya hizmet etmişti.⁹⁷

Marx’ın metni semptomatik şekilde iç bütünlükten yoksundur. Burjuva toplumu “kahramanlıktan nasibini almamış” olabilir, ama aynısı burjuva devrimi için söylenemez; savunucuları gerçekte “gladyatörler”dir, ama idealleri aldatıcıdır; her şeye rağmen, coşkuları tarihsel tragedyanın âli düzlemine aittir. İngiliz devrimi hem

96 Marx-Engels, *Selected Works*, Londra 1968, s. 99.

97 A.g.e., s. 98. [Türkçesi: *Louis Bonaparte’ın 18 Brumaire’i*, çev. Sevim Belli, Sol Yayınları, 2002, s. 15.]

tutkuların hem de yanılsamaların devrimiydi; ölüleri diriltmek boş bir taklit değil, devrimci ruhun gerçek kaynağıdır; ama *Brumaire* bize bu tür tarihsel provaların salt “karikatür” ve “kaba güldürü” olduğunu söyleyerek başlar ve devamında da bunların amacını salt uyuşturmak diye görerek yerden yere vurur.

Marx’ın metninin bütünlükten yoksun değil, diyalektik olduğu; önceki burjuva devrimlerinin kahramanlığıyla Louis Bonaparte’in iğrenç kaba güldürüsünün tezatlığını ortaya koyduğu; biçim ile içerik karşıtlığına dikkat çektiği ve bu tür dramatik yeniden canlandırmaların hem olumlu hem de olumsuz uğraklarını kavradığı iddia edilebilir. Bu söylenenler doğru, ama yetersizdir. Zira *18 Brumaire* neticede bu tür siyasal tekrarlar hakkında *genel* bir beyanla başlar (tarihsel trajediler her zaman kaba güldürü olarak tekrar eder) ve hemen ardından, bu iddiayı Fransa’da o dönemde yaşanan olaylar üzerinden somutlaştırır: “Danton’un yerine Caussidière, Roberspierre’in yerine Louis Blanc, 1793-95 Montagne’ı yerine 1848-51 Montagne’ı, amcasının yerine yeğeni”. Dolayısıyla bu genel bir doğrunun somut örneğidir. Yoksa değil midir? Eğer Caussidière, Blanc ve yeğen kaba güldürüyse, o zaman kendileri de birer tekrar olan Danton, Robespierre ve amcası nedir? Burada işbaşında olan bir *Nachträglichkeit*’tan [ertelenmiş eylem ya da sonradanlık] bahsedilemez mi? Metnin ilk paragrafı bu sonrakî simaları kaba güldürüden koruyor görünürken, aynı zamanda bunları zımni olarak onun evrensel hakikatine dahil eder, parçası oldukları şeyin karşısına çıkarır, bir kökene göre idealize ederken aynı zamanda bir öbür-dünya muamelesi yapar.

Ardından bir diğer meşhur beyan gelmektedir: “İnsanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ama paşa gönüllerinin istediği gibi değil; insanlar tarihlerini kendi seçtikleri koşullarda değil, doğrudan karşılarına çıkan, geçmişten kalan ve aktarılan koşullarda yaparlar.” Eğer bu materyalist bir doğruysa, o zaman bütün kuşaklar buna dahil demektir ve tekrar etme zorlantıları bizatihi tarihin doğası tarafından belirlenecektir. Bu şekliyle, “yansız” bir olgudur; ama birdenbire, bir sonraki cümlede, durum değişir: “Bütün ölü

kuşakların geleneği yaşayanların beyinlerine bir karabasan gibi çöker.” Marksizmin idealizmin karşısına dikildiği geçmiş tarafından maddi belirlenim öğretisi, siyasi olarak konuşmak gerekirse, potansiyel bir trajedi kaynağıdır. Tarih sanki erkek ve kadınları taklitçi tekrara mahkûm etmiştir, böylece “tam kendilerinde ve maddi dünyada devrim yapıyor, o zamana kadar hiç var olmamış bir şey yaratıyor göründüklerinde, tam da bu tür devrimci kriz anlarında alelacele geçmişin ruhlarını imdada çağırırlar ve onların adlarını, savaş çılgınlıklarını ve kıyafetlerini ödünç alarak dünya tarihinin yeni sahnesini nesillerdir saygı duyulan bu tebdili kıyafetle ve bu ödünç dille takdim ederler.”⁹⁸ Kendi hayatlarında devrim yapmakla uğraşüyor *görünürler*, oysa bu aslında eskinin ritüel bir tekrarıdır; ama bu haliyle bile bunlar “devrimci kriz dönemleri”dir. O halde, bunlar “gerçekten” mi devrimcidir, yoksa sadece görünüşte mi? *Görünüşte* “daha önce hiç var olmamış bir şey yaratmaları”, bunun aslında “dünya tarihinin yeni bir sahnesi” olmasıyla nasıl uzlaşabilir? Bu gerçekten yeni midir, değil midir? Akabinde kullanılan ödünç alma ve tebdili kıyafet imgeleri bu ikilemi çözmeye çalışır: “İçerikler” yenidir, ama “biçim” değildir. Luther havari Pavlus’un “maskesini takmıştır, 1789’dan 1814’e Fransız Devrimi kâh Roma cumhuriyetinin kâh Roma İmparatorluğu’nun kıyafetleriyle “donanmıştır”. Burada geçmiş salt dış borçlar olarak görülür; ama tam böyleyken metafor değişir. “Yeni bir dil öğrenmeye başlamış biri o dili kendi anadiline çevirip durur, ama ancak kendi anadilini anımsamadan bu yeni dili kullanmayı başardığı, hatta kendi dilini tümünden unutabildiği zaman o yeni dilin ruhunu özümseyebilir.” Marx’ın yeni dil derken kastettiği muhtemelen, bir tür epistemolojik kopuşla yeni ifade biçimleri araması gereken yeni devrimci gerçekliktir. Ama başka bir anlamda geçmişin *eski* imgeleri artık *yeni* yabancı dil olmuştur, böylece bu mecaz aslında metnin sonradan ölüleri gömmenin gerekliliği hakkında söyleyeceklerinin tersini söylemektedir. Orada geçmişin eski dili “geleceğin şiiri” adına reddedilmelidir; burada geçmişin süslerinin metaforu olan

yeni dil anadil unutulana kadar yaşmalıdır. Bu metafor metnin de defetmek istediği geçmişin bir retoriğini farkında olmadan değerli bir yere koyar. “Doğal” olan (“anadil”) akabinde “doğal” hale getirilecek olan “yapay” olan (yeni dil) uğruna ıskartaya çıkarılır; geleceğin dili birdenbire geçmişin söyleviyle aynı olur, oysa metnin böyle bir dönüş yapma “kastı” yoktur. Bu hamle maskeler, süsler ve tebdili kıyafet imgelerinden dil imgesine geçişle sağlanır, zira bir kıyafet ile beden arasındaki ilişki bir dil ile diğer arasındaki ilişkilere uygulanamaz. Semiyotik sorunsal değişmiştir: Marx kıyafet/beden ile anadil/yabancı dil arasında sürdürülemez bir denklik imasında bulunur. Burjuva devrimlerinin “mitik” yan anlamsal sisteminde gösteren “Romalı kıyafeti”nin gösterileni olarak “Romalı kahramanlığı” varken, tüm gösterge “burjuva kahramanlığı”nın göstereni olarak işlev gösterir; Marx’ın tarif etmeyi sürdürdüğü üstdilsel durumdaysa tersi olur ve anadil yeni dilin gösterileni haline gelir.⁹⁹ Ama ikinci durumda, eski gösterge sistemi ile yenisi arasındaki mesafe konuşmacının yeni dile alışmasıyla hızla kapanır; yeni dil eskiyi masseder ve bu suretle özerkliğini ilan eder. Eğer bu imge akabinde siyasi şimdi ile geçmişin retoriği arasındaki ilişkilere nakledilirse, “kirletici” bir etkisi olur: Geçmişin nişanları şimdi açısından tebdili kıyafet ve süs gibi ikici metaforların ima ettiği kadar dışsal değildir. Orada da yeni söylemi eskinin ruhunu basit bir ikili karşıtlık ya da müteakabiliyet modelinin yeterli gelmeyeceği noktaya kadar massedebilir.

1848’den 1851’e kadar eski Fransız devriminin hayaletleri bir kez daha etrafta kol gezerler. Bonaparte “şu harcıâlem tiksindirici özelliklerini Napoleon’un demirden ölüm maskesinin altında saklar”. Ama bu ölümlerin sembolik düzeyde yeniden çağrılmasından mı ibarettir, yoksa gerçek bir gerileme midir, metinle mi alakalıdır tarihle mi? “Bir devrim yaparak kendisine artan bir hareket gücü kazandırdığını zanneden tüm bir halk kendisini birdenbire mülga

99 Bkz. Roland Barthes, *Elements of Semiology*, Londra 1967, s. 34; *Mythologies*, St Alban’s 1973, s. 114vd.

bir çağa postalanmış bulur...”¹⁰⁰ Dolayısıyla hayali olan devrimdir, gerçek olan gerilemedir; ama bir sonraki imge de bununla çelişir ve Fransa’daki durumu Firavunlar zamanında yaşadığına inanan Bedlam’daki deli İngilizin durumuyla karşılaştırır. Tarih geriye *gitmektedir*, buna inanmak delilik olsa bile. Louis Bonaparte’ın sadece amcasının kıyafetlerine büründüğünü okuduktan sonra, şimdi de göstergenin aslında göndergeyle aynı şey olduğunu öğreniriz: “[Fransızlar] eski Napoleon’un sadece karikatürüyle karşı karşıya değiller, bizzat eski Napoleon da orada, ama on dokuzuncu yüzyılın ortasında olması gerektiği gibi karikatürleştirilmiş haliyle.”¹⁰¹ Bonaparte sadece Napoleon’un bir taklidi değildir; aynı zamanda kendi kendini taklit eden Napoleon’dur. O, sadece aslı gibi yutturulmaya çalışılan sahtesi değildir, aynı zamanda sahtesi gibi giyinmiş olan aslıdır. Artık söz konusu olan gerilemeci bir karikatür değil, karikatürize edici bir gerilemedir. Bir kez daha, içeriğine dışsal bir biçimin temsili modeli, göndergesinden kopartılabilir bir gösterge, ikilinin kaba güldürüsel uyuşmazlığının dayatıldığı noktada çuvallama tehdidi barındırır. Bu semiyotik kargaşa toplum ile devletin çelişkili eklemlenişiyle örtüşür: “*Toplum* kendine yeni bir içerik fethedeceği yerde, sadece *devletin* en eski biçimine, şövalye kılıcının ve papaz cüppesinin apaçık tahakkümüne geri dönmüş görünmektedir.” Bu sadece bir gösteren “devrimi”dir, toplum yerli yerinde dururken o geriler. Öncesinde çalkantılı bir içerik durağan biçimlerde saklanmışsa, artık gösterilen atalette pıhtılaşmakta, enerjilerini hızla geriye doğru gittiği “görünen” (yoksa “gerçekten” mi gitmektedir?) bir gösterene aktarır.

Göstergenin bu tuhaf dağılışı burjuva devrimlerine özgü bir hastalık olarak görünmektedir. “Burjuva devrimleri, mesela on sekizinci yüzyıl devrimleri, hızla başarıdan başarıya koşarlar, çarpıcı etkileri bakımından birbirleriyle yarışır, insanlar ve şeyler göz kamaştırıcı pırlantalara bürünmüş gibidir, vecd hali toplumda sıradanlaşmıştır. Ama bu devrimler kısa sürelidir, çabucak en

100 *Selected Works*, s. 98.

101 A.g.e., s. 99.

yüksek noktalarına varırlar ve devrimin fırtınalı döneminin sonuçlarını soğukkanlılıkla ve ağırbaşlılıkla özümsemeyi öğrenemedi, uzun bir huzursuzluk toplumun yakasına yapışır.”¹⁰² Dolayısıyla mesele sadece burjuva devrimlerinin teatral kostümlere sarmalanması değildir: Burjuva devrimleri *bizatihi* özünde teatraldır, bir caka ve soluksuz retorik meselesidir, şiirsel taşkınları vasat özüyle ters orantılı olan bir barok çılgınlıktır. Mesele sadece geçmiş kurmacaları manipüle etmesi değildir: *Kendisi* de bir tür kurmacadır, Üçüncü Perde’de kendisini tüketen ve bayağı serencamına bitik halde sürüne sürüne giden kötü kurgulanmış bir oyundur. Eğer burjuva devrimleri şaşalı mecazlarla caka satıyorsa, bunun nedeni *bizatihi* yapılarında bir tür kurmacalık, biçim ile içeriği koparan saklı bir kusur olmasıdır. Mesele burjuva doğanın geçmişten yapay bir ek araması değildir; tersine, tarihsel ek öncelikle neyin yapay olduğunu ortaya serer, zaten var olan bir eksiği hem doldurur hem doldurmaz.

Bu muğlaklığın özü Marx’ın kitabın son sayfalarında sunduğu ünlü bilmede görülebilir: Bir sınıf ne zaman sınıf değildir? Küçük mülksahibi Fransız köylüleri aynı ekonomik varoluş koşullarında bulundukları ölçüde bir sınıf teşkil ederler, ama “bu küçük mülksahibi köylüler arasında sadece yerel bir bağlantı olduğu ve çıkarları bir topluluk, ülke çapında bir birliktelik ve siyasal örgütlenme oluşturmadığı oranda, bir sınıf teşkil etmezler”. Küçük mülksahibi köylülük kendine devlet aygıtlarında yer bulamadığından siyasi temsile ihtiyaç duyar ve bu temsilci Louis Bonaparte’tır. Bonaparte sayesinde köylülük gerçek anlamıyla sınıf haline gelir, statüsünü yeniden tanımlayan bir gösteren keşfeder. Başka bir deyişle, Marx’ın siyasi içgörüsü temsilin değil, temsilin naif semiyotik anlayışının iflasıdır. Mesele bir Mehlman’ın (ya da onun post-Marksist muadillerinin) biçimciliğinin düşündüğü gibi siyasi gösterenlerin başlarına buyruk hale gelmeleri değildir; bu tür bir iddia *bizatihi* Bonapartizmin ideolojisine kanmak olur. Bonaparte gerçekten de sınıf çıkarlarının bir gösterenidir, ama göstereni olduğu çıkarları

102 A.g.e., s. 100.

siyasi olarak *oluşturan* karmaşık ve çelişkili bir gösteren. Böyle karmaşık bir ilişki ne gösterilenin kendisine dışsal bir gösterici biçim aradığı salt ampirist bir gösterge modeliyle, ne de gösterileni gösterenin altına iten ve sonuçta ortaya çıkan sürtüşmenin gösterileni yıpratıp yok ettiği bir tür biçimcilikle kavranabilir.

Dolayısıyla Bonaparte'ın muğlaklıkları Marx'ın tarihsel tekrarı ele alışındaki muğlaklıktan kopuk düşünülemez. Çağdaş Bonaparte şahsında sefil bir *kaba güldürü* tekrarı vakasıyla karşı karşıya gelen Marx'ın *genel olarak* bu tür tekrarların olumlu özelliklerine dair görüşü sürekli bu olumsuz mercekten yansır, o derece ki metni semptomatik şekilde tereddüt eder. Salt tarihsel intihal ile Harold Bloom'un "yaratıcı *misprision*" [yanlış yorumlama] adını verdiği şey arasındaki sınır çizgisi sürekli silikleşir. Göstermeye çalıştığım gibi, semiyotik bir bulmaca biçimini alır bu: Bir yandan, düzyazısal içerikler sinik şekilde şiirsel biçimlere el koyuyor görünür; diğer yandan, gösteren enerjisini gösterilene aktardıkça, bu biçimler içerikleriyle görüldüğü kadar dışsal bir ilişkide olamaz. Burjuva devrimleri kurmacaları yeniden yazan kurmacalardır ve Brecht'ten sonra yaşayan bizler için Marx'ın burjuva devriminin karşısına çıkardığı sosyalist devrim modelinde "metinsel" bir şey de olduğunu hissetmemek mümkün değildir: "Diğer yandan, proleter devrimleri, tıpkı on dokuzuncu yüzyıl devrimleri gibi, sürekli kendilerini eleştirirler, her an kendi akışlarını durdururlar, yeni baştan başlamak üzere, daha önce yerine getirilmiş gibi görüne-ne geri dönerler, kendi ilk girişimlerinin kararsızlıkları, zaafı ve değersizliğiyle alay ederler, hasımlarını sırf topraktan yeniden güç almasına ve yeniden korkunç bir güçle karşılarına dikilmesine meydan vermek için yere seriyor görünürler, kendi amaçlarının muazzam sonsuzluğu karşısında boyuna, daima yeniden gerilerler, ta ki her türlü geri çekiliş olanaksız hale gelip bizatihi koşullar haykırınca kadar: *Hic Rhodus, hic salta!* [İşte hendek işte deve!]"¹⁰³ Eleştirel özdeşünümlülük, kendi kendini kesme, sürekli geçicilik, dolambaçlı ve zikzaklı ilerleme: Marx'ın proleter devriminin biçimine dair tarifi pekâlâ epik tiyatronun biçimine dair bir izah da

olabilir. Bu aracın liberal meraklılarının pek sindiremeyeceği bir şey varsa, o da “*Hic Rhodus, hic salta!*”dır.

Bonaparte kesinlikle bir şakadır, ama Mehlman’ın düşündüğünden daha komiktir. Zira onun maskaralığının cisimleştirdiği şaka liberter bir kahkahayla sınıf temsilinin çöküşü değil, Brecht’in tabiriyle “çelişkinin şakası”dır. Burjuvazi Bonaparte’ın iktidara geçmesine izin vererek, “kendi çıkarlarının *kendi egemenliğinin* tehlikelerinden kurtulmayı emrettiğini; ülkede huzuru geri getirmek için her şeyden önce huzuru burjuva parlamentosuna getirmek gerektiğini; kendi *toplumsal* iktidarını muhafaza edebilmek için siyasal iktidarını bozması gerektiğini; burjuvaların ancak kendi sınıflarının da öteki sınıflarla aynı siyasal hiçliğe mahkûm olması koşuluyla öteki sınıfları sömürmeye ve mülkiyetin, ailenin, dinin ve düzenin rahat rahat sefasını sürmeye devam edebileceklerini; kesesini kurtarmak için tahttan feragat etmesi gerektiğini ve kendisini koruyacak olan kılıcın kaçınılmaz olarak başının üzerinde asılı bir Demokles kılıcı olduğunu teslim ediyor.”¹⁰⁴ Bu şakadan Marx kadar zevk alacak bir liberal eleştirmen bulan beri gelsin, zira uzun vadede bu şakanın muhatabı kuşkusuz odur. Louis Bonaparte’ta cisimleşen “çelişki şakası”, maddi varoluşunu korumak adına siyasi iktidardan feragat etmek zorunda kalan kötürüm edilmiş burjuvazinin hesabına yazılan tarihin mizahıdır. Ve bu bir kez olduysa, yine olabilir, ama belki de bir dahakine, komediye biraz da acı eklenecek ve sahnede ayaklanan proletarya da olacaktır. Böyle zeki bilmecelerin sağladığı “ön haz” pratikte çözümlerini sunan derin güçleri açığa çıkarabilir ve Marx “geleceğin şiiri” adını verdiği şeyin tam da bu güçlerde saklı olduğunu düşünür. Eğer her zaman kaçan şu şey, her zaman diyalektiğe indirgenemeyen farklılık varsa, sadece kurtarılamaz derecede trajik ya da küstahça anarşist olan değil, geleceğin komik toplumunun içeriğidir, diyalektiğin kendisinin nihai ürünüdür. Gösteren ve gösterilenin gerçekten komik dağılışı Bonapartizmin geriye götürücü kaba güldürüsü değil, tersidir: Şu aralıksız kendi kendini aşma veya geçmiş ya da şimdiki

104 A.g.e., s. 64.

herhangi bir “söz”e sığdıramayacak üretken “içerik”, yani Marx için özgürlük ve bolluk âlemi.¹⁰⁵

Karnaval keşmekeşi, tersyüz etme küstahlığı, putkırıcılığın kıkırdayışı: Bunlar tarihsel materyalizm için çelişkinin şakası ve onun haz verici salımı olan derin komedinin alternatifleri değil, uğraklarıdır. Bunun en güzel örneğini, bir Azdak’ın Bahtinci soy-tarılığını sınıflı toplumun potansiyel trajedisıyla çerçeveselendiren ve ardından tüm bunları bir “sosyalist” toplum komedisinin içine yerleştiren Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* oyununun karmaşık yapısında görürüz. Ama elbette burada mesele Çin kutuları değildir: Farklı eylemler ustalıklarla birbirine eklenir. Azdak anarşisi kısmen *Galgenhumor*’un çaresiz komikliğidir, egemen sınıfın zekâsı hariç her şeyini elinden aldığı kurbanın bastırılmaz yaramazlığıdır. Sürekli parmaklıkların gölgesinde yaşayan devrimciler için bu olumsuz komedi hafife alınmamalıdır. Boynunda ilmekle şaka yapmak sizi ezenleri aşmanın güçsüz bir yoludur, ama yine de bir yoludur ve her zaman bir başkasının işine yarayabilir. Gershom Scholem’e göre, Walter Benjamin’in ölümü bu şekilde yarar sağlamıştır: Onun intiharından rahatsız olan sınır görevlileri diğer kaçakların geçmesine izin vermiştir. Ama Azdak mizahı yenilgici olmaktan ziyade işbilir olduğundan, bir *Ananke* dünyasında dar bir özgürlük alanından daha fazlasını sunar. Onun kaba adaleti ve sinsî oportünizmi bir anlamda sınıflı toplumun salt işlevi ya da tersyüz edilmiş ayna görüntüleri olabilir. Ama oyun bunları yapısal olarak toplumsal çelişkilerin ve bunların başarıyla çözüme

105 Belki de meseleye açıklık getirmek adına bu konu hakkında daha öncesinde yazdığım satırları aktarabilirim: “... Louis Bonaparte’in 18 Brumaire’ine göre, bu basitçe, sosyalist devrimin içeriği bakımından ‘yeterli’ ifade etme ya da temsil biçimlerini keşfetme meselesi değildir. Bu, söz konusu karşıtlığı yeni baştan düşünme (biçimi artık, içeriğin içine aktığı simgesel kalıp olarak değil de ‘içeriğin biçimi’ olarak kavrama; yani, onu kesintisiz bir kendini üretme yapısı olarak, dolayısıyla ‘yapı’ olarak değil, yapılaşma’ olarak kavrama) meselesidir. Marx’a göre bu, bizim nezdimizde materyalist bir edebi metin analizinin sırrı olduğu gibi, geleceğin şiiri ve komünizmin işareti olan şey bu sürekli kendini aşma (‘içeriğin lafzın ötesine geçmesi’) sürecidir” (Eleştiri ve İdeoloji, s. 184). Başka bir deyişle, Marx’ın ‘geleceğin şiiri’ derken ima ettiği şey basitçe bir ütopya imgesi değil, tümüyle yeni bir siyasal göstergebilimdir.

kavuşturulmasının büyük komedyasına da bağlar. Bir ayağı çukurda ama kendini koruyacak şekilde yaşamak, gerçek bir fırsatın kokusunu almak, güçlünün önünde daha iyi vurabilmek için eğilmek, düşmanı kendi retoriğinde kördüğüm etmek, tüm bunlar soytarının özellikleri olabilir, ama aynı zamanda devrimcinin de özellikleridir ve Brecht tiyatrosu bizi daima bunların benzerlik ve farklılıklarını düşünmeye davet eder. Marx için burjuva devrimi bir epik azametinin altında kahramanlıktan uzak olan boyutlarını gizliyor, sağlam bir kında çürük hançerini taşıyor olabilirken, sosyalist devrim tamamen ayrı bir türdür: Kahramanları olmayan bir destan, *Unmensch*'in, kahramansı "erkeklik"te gözü olmayan, aksine onların durumunu her türlü erkekliğin ve kahramanlığın tepetaklak edilmesi olarak kavrayan "insansızlaştırılmışlar"ın şiiri. Sosyalist devrim geleneksel olarak trajik derinlik ve anlama sahip bir senaryo sunar, ama bunu geleneksel komedyanın adı, kurnaz, kahraman olmayan karakterleriyle doldurmak için yarar.

Nietzsche *İyinin ve Kötünün Ötesinde*'de "ahlaki öfkenin aptallığı" ile "felsefi mizah duyusu" adını verdiği şeyin karşılığını ortaya koyar.¹⁰⁶ Şöyle der: "Sinizm bayağı ruhların namusluluğa ulaştığı yegâne biçimdir ve daha yukarıda olan insan her kaba ya da inceltmiş sinizme kulak verip dinlemeli ve ar damarı çatlamış bir şaklaban ya da bilimsel satir, huzurunda sesini duyurduğunda kutlamalıdır kendini."¹⁰⁷ Bir insan ne zaman metafizik formaliteleri bir kenara atarak başka bir insan hakkında "kötü ama artniyetli olmadan" iki ihtiyaçlı bir mide ve tek ihtiyaçlı bir adam diye bahsetse, "bilgi âşığı dikkatle ve ihtimamla dinlemelidir".¹⁰⁸ Nietzsche'yi üzse de, soytarı ve satir tatsız tuzsuz Alman ruhuna yabancısıdır, "bir Machiavelli'nin yaygaracı allegrissimo'sunu, her şeyi koşturarak sağlıklı hale getiren bir rüzgârın özgürleştirici horgürü"sünü bulamazsınız.¹⁰⁹ Eğer Bahtin soytarıysa, Marx da bilimsel satirdir ve *18 Brumaire*'deki canlılığı, şen şakraklığı da komedideki doruk

106 Harmondsworth 1979, s. 38.

107 A.g.e., s. 40.

108 A.g.e., s. 40.

109 A.g.e., s. 42.

noktasıdır. Walter Benjamin tarihselcilik karşıtlığına bu eserde destek bulmuş ve “Tezler”inden bahsetmişti: “Tarih bir inşa faaliyetinin nesnesidir: Yapı, türdeş ve boş bir zamanda değil, ‘şimdinin zamanı’nın [*Jetztzeit*] doldurduğu bir zamanda yükselir. Nitekim Robespierre için antik Roma, tarihin sürekliliğinden koparıp aldığı, ‘şimdinin zamanı’yla yüklü olan bir geçmişti.”¹¹⁰ Fakat Benjamin, Marx’ın felsefi mizahından önemle bahsetse de bundan çok ders çıkarmaz ve işte bu anlamda Marx “bırakalım ölümler ölümlerini gömsünler” sözüyle, Bahtin ise karnavalesk kutlamalarıyla bize tarihsel materyalizmin Batı Marksizmi tarafından zarar verici şekilde kaybedilen bir boyutunu hatırlatır.¹¹¹ Benjamin tıpkı Gramsci gibi “zekânın kötümserliği, iradenin iyimserliği” sloganına hayrandı ve Brecht’in faşizmin “yeni buz çağı” dediği noktada bunun ne anlama geldiğini görebiliriz. Fakat Marksizm başka stratejik sloganlarına da tutunur. İlkinin meramını kavradıktan sonra, iradeci ya da Kautskyci zaferciliğe kapılmadan şunu söylemek mümkün olabilir: “Kitlelerin gücü olduktan sonra, kim bizi dizi getirebilir?”

¹¹⁰ I, s. 263. [*Son Bakışta Aşk*, s. 46-7.]

¹¹¹ Benjamin’i “ilerleme” konusundaki şüpheciliğinden ötürü en sert eleştirenlerden biri Jürgen Habermas’tır. Şöyle der: “İlerlemeyi ancak mutluluğun güneş çevresindeki gaz kütlelerinde gören Benjamin’in Maniheizm bakışında, tarih arada bir üzerine şimşek çakan ölü bir yıldızın dönüşü gibi yayılır” (Habermas, s. 218). Habermas’ın Benjamin konusundaki genel eleştirileri ne derece sınırlı olursa olsun, buradaki yorumları Benjamin’in apokaliptisizminin değersizleştiriyor görüldüğü gerçek ama kısmi ilerlemenin olanaklarına dikkat çekmektedir.

Tarih Meleği

Benjamin'in öldüğü yıl, sürgündeki bir diğer Yahudi devrimci aydın siyasal gericiliğin kurbanı olmuştu. Ölümcül ortaklıklarının ayrılmaz nişanesi olarak mı alınır bilinmez, biri faşizmin diğeri Stalinizmin kurbanı olan Walter Benjamin ve Leon Troçki hâlâ ciddi şekilde incelenmeyi bekleyen birtakım paralellikler ortaya koymuşlardı. Benjamin'in Troçki'yi beğenerek okuduğunu biliyoruz; *İngiltere Nereye Gidiyor?*¹¹² kitabını çok takdir etmiş, *Hayatım ve Rus Devriminin Tarihi*'ni ise "soluksuz bir okumayla" yalayıp yutmuş, bu iki eser için yıllardır hiçbir şeyi böyle yoğunlukta özümsemediğini söylemişti.¹¹³ Bu iki adamın siyasal görüşleri birçok açıdan benzerdi. İkisi de Üçüncü Dönem'in aşırı sol çılgınlığına karşı çıkıyor, Komintern'in cinai rahatlığına inat yaklaşan faşizm tehdidine karşı uyarılarda bulunuyorlardı; keza Benjamin'in Alman Sosyal-Demokrat Partisi'nin (SPD) faşizme teslimiyetine dair iğneleyici yorumlarından da anlaşılacağı üzere,¹¹⁴ ikisi de sosyal-demokrasinin alternatif yanlısamalarını da aynı şekilde reddediyordu. Troçki'nin bıkip usanmadan eleştirdiği faşizme karşı Halk Cephesi anlayışı, Benjamin'in solcuların "ilerleme" yanlısamalarına ve geleneksel kültürle ittifaklarına olan horgörüsünde bir izdüşümünü bulur.¹¹⁵ Tarihi kültür hazinelerinin muzafferane yürüyüşü olarak gören anlayış Halk Cephesi ideolojisinin tipik bir özelliğidir, ama Benjamin bundan nefret eder. 1937'de Fransa'daki Halk

112 B, I, s. 409.

113 B, 2, s. 553.

114 I, s. 260.

115 Bkz. I, s. 258.

Cephesi hakkında, sağcılar yapsa infiale yol açacak bir siyasi çizgi izlediği için utanmayan “sol çoğunluk fetişi”nden bahsetmişti.¹¹⁶ Benjamin’in “Brecht’le Sohbetler”inde bizzat Brecht’in Troçki’nin yazılarına olan yakın ilgisinden, “tek ülkede sosyalizm” dogması-na ve Sovyet işçi devletinin yozlaşmasına olan şüpheli tepkisinden bahsedilir.¹¹⁷ Kültür devrimi alanındaysa Troçki ve Benjamin aynı derecede uyumludur, ama Benjamin Troçki’nin biraz daha solunda yer alır. İkisi de *Proletkült*’ü¹¹⁸ reddeder ve bir yandan geleneksel kültürün belli veçhelerini kurtarmaya çalışırken, diğer yandan avangarda eleştirel bir açıklık gösterirler; ikisi de Freud’un bulgularını memnuniyetle karşılar ve gerçeküstücülerle aktif ittifak içine girer; ikisi de “geleneksel” aydınların bilgeliği ve duyarlılığını sosyalist kültürün “organik” görevlerinde (ister okuma-yazma kampanyaları olsun, ister sanatçının asli nitelikteki proleterleşmesi) ısrarla birleştirir.

Fakat bir açıdan, bu benzerliği daha fazla ileri götürmek Leon Troçki’nin anısına saygısızlık olacaktır, zira Troçki yirminci yüzyılın iki büyük Marksist devrimcisinden biriydi ve Weimar Cumhuriyeti’ndeki gizemli, siyasi açıdan sessiz, mizacı bakımından ağırkanlı bir sanat eleştirmenine kıyasla sosyalizmin gidişatı ve akıbeti konusunda kıyaslanamayacak kadar önemli bir isimdi. Walter

116 B, 2, s.732.

117 UB, s. 117-8.

118 Benjamin’in “Gerçeküstücülük”teki yorumlarına bakınız, OWS, s. 236. Yakın dönemde yayınlanan *Moskova Günlüğü*’nde dostu Bernard Reich’in Sovyet partisinin kültürel meselelerde “gerici yöne kayışı” konusundaki karamsarlığını anlatır. Reich Savaş Komünizmi döneminde kullanılan sol hareketlerin bundan böyle (1926 sonu) tamamen bir kenara atılacağından korkmaktadır. Proleter yazarlar, Troçki’nin isteği hilafına, son dönemde devletin kanatları altına girmiştir ve Marksist edebiyat eleştirisinin yöntemleri konusundaki çalışması otoritelerden geçersiz not olan Llewellyn örneği Sanatta Sol Cephe aleyhtarı bir yönelimi göstermektedir (*Moskauer Tagebuch*, Frankfurt, s. 19-20). Charles Rosen (karş. yukarıda n. 32) Benjamin’in ünlü “Üretici olarak Yazar” denemesinin (ilk kez 1934’te Paris’te bir Komünist cephe örgütü konferansında tebliğ edilmiştir) Sanatta Sol Cephe’yle bağlantılı bir kültür stratejisini ısrarla “tarafgir” edebiyatın üstüne çıkaran bir kitleye tam kafa dengi dedirtmiş olamayacağı gibi kurnaz bir gözlemde bulunur. Diğer yandan, Benjamin’in Sovyet devletini desteklemeyi sürdürdüğü ve siyasal niteliğine dair yanılsamalarını 1939’daki Nazi-Sovyet Paktı’nı duyup afallayana kadar koruduğunu belirtmek gerekiyor.

Benjamin'in dehası ve keskinliği ne olursa olsun, Kızıl Ordu'nun ve Dördüncü Enternasyonal'in mimarıyla tam bir kıyaslama yapmak bir kategori yanlışına düşmek olur. Zira bu iki insanın mayası modern Marksizmin farklı dönemlerinde yoğrulmuştu: Biri Ekim Devrimi'yle taçlanan siyasi mücadelenin kahramanlık devresinde; diğeri bu siyasi mücadelelerin Stalinizm, sosyal-demokrasi ve burjuvazi tarafından işbirliği halinde siyasi açıdan boğulduğu kasvetli "Batı Marksizmi" döneminde.

Ne var ki Benjamin ile Troçki arasında Benjamin için daha olumlu bir karşıtlıktan daha bahsedilebilir. Troçki sanatta modernizme yoğun ilgi göstermiş olmasına karşın, tıpkı Marx, Engels, Lenin ve Lukács gibi temelde Aydınlanma'nın bir mirasçısıydı. Klasik Marksizm bu Aydınlanma akılcılığını (neyin doğru, akıl, anlam, değer ve özdeşlik olarak görülmesi gerektiğine dair artık en ufak jestlerimizden bile hiçbir şekilde silinemeyecek kadar derine sirayet etmiş tarihsel varsayımlar ağını) büyük oranda sahiplenir. Bu tür bir sorunsalın her halükârda "silinmesi" gerektiği kesinlikle tartışmalıdır ve Marksizmin esasen kendi sahasında savaşmasının dün olduğu gibi bugün de tarihsel açıdan zaruriyeti de kuşkusuz açıktır. Bu zamana kadar önerilen alternatiflerden çoğu, en hafif deyimle, ilkelci ve nahoştur. Fakat kuşkusuz bu sorunsalın ciddi kısıtlamalarını da bunları tespit edebildiğimiz oranda entelektüel intihara sürüklenmeden sorgulayabiliriz. Benjamin ve dostu Adorno "modernist Marksist"tir, Marksizmi yine ana akım Aydınlanmacı varsayımlardan acayip bir şekilde uzak terimlerle düşünmenin mümkün olabileceği nihai bir anlam eşiğinde dururlar.¹¹⁹ Sonuçlar beklendiği üzere kısmi ve çeşitlidir, ama şeklini belki de ancak belli belirsiz ayırt etmeye başladığımız göz korkutucu, heyecan verici bir projenin anahatlarını çizerler. Ancak devrimci değişimin diğer yandan tamamen uygulanabilir olduğunu kanıtlayabilecek bir projedir bu. Eğer günümüz kültürel modernistlerinin çoğu sonunda böyle bir değişime dair umudu tümenden kesmişse, mesele

¹¹⁹ Benjamin'in Aydınlanma -ve özellikle de Kant- düşüncesine, bastırıldığı "akıllık öncesi" düşünce biçimleri temelinde yönelttiği eleştiri için, bkz. "Über das Programm der kommenden Philosophie", GS, 2/1, s. 157/71.

Marksizmle uyumsuz olmasından çok bu tür bir alışveriş için maddi koşulların henüz tam anlamıyla var olmamasındandır. Ancak özgürlük âleminde Akıl kendisinin diğer dünya medeniyetinin “yabancı” akliliklerine kuşkusuz en azından belli bir referansta bulunacak olan terimlerle kendisini dönüştürecek tam bir boş vakte sahip olacaktır.

Çoğu “Marksist estetiğin” Batı Marksizminden en açık izler taşıdığı yerin materyalizm ile idealizmi tuhaf şekilde kaynaştırması olduğunu ve bu estetik gelenekte bu birliğin en somut örneğinin Benjamin’in kendisi olduğunu savundum. Benjamin’in idealizmi birçok farklı biçime bürünür, ama bunlardan biri kısaca olsa bile burada bilhassa ele alınmayı hak ediyor. Teknolojizm eğilimi, yani tarihsel belirleyiciliğin toplumsal bağlamdan soyutlanmış teknik güçlere tahsis edilmesi Benjamin’in eserlerinde sık göze çarpar, ama bunun birbirine zıt çiftten yalnızca biri olduğu belki de yeterince vurgulanmaz: “Kültürcülük”. Kısaca ifade edecek olursak, Benjamin hem ekonomik altyapıyı nesnelleştirme hem de üstyapıyı öznelleştirme eğilimindedir, ama “maddi güçler” ile “deneyim” arasında dolayımı asgari düzeyde tutar. Teknik güçler bazen, tıpkı üstyapının maddiliğinin kimi zaman *Erlebnis* ya da *Erfahrung* olarak bizatihi “deneyim”in “dolayımsızlığı”nda dağılma tehdidi barındırması gibi, idealize edilir. Altyapı-üstyapı ilişkisi özünde bir “ifade” ilişkisi haline gelir; Benjamin’in dil teorilerinde olduğu gibi duyumsal bir mimesis ya da “mütekabiliyet” olur. İşin ironik yanı, bu öğretinin çoğu zaman kendisinin bıkıp usanmadan savaştığı tarihselciliğin bir özelliğidir: Tarihselciliğin artzamanlı eksenini (belirlenimci teleolojilerini) reddetmiş olsa da, zaman zaman onun “düzeyler”in türdeşliği olarak eşzamanlı tarih anlayışını yeniden üretmeye yaklaşmıştı. Altyapı ve üstyapı tarihin kapsayıcı gerçekliğinde birleşir, bunun bir yanı üretim tarzlarıken, diğer yanı “deneyim”dir. Öyle ki Benjamin kendi Marksizmiyle ilgili tarihselci bir görüş benimser; bu, kendi sözleriyle, “düşüncem ve yaşamımdaki belli deneyimlerin ifadesinden başka hiç ama hiçbir şey”dir.¹²⁰ Teori; “deneyim” ya da pratiğin özbilinçliliğinden başka bir şey değildir.

120 B, 2, s. 604.

Meseleyi bu noktada bir kenara bırakmak Benjamin'e ciddi bir haksızlık olur. Zira kimi zaman "deneyim"i fiziki ya da teknolojik güçlerin doğrudan etkisi ya da damıtılmış hali olarak görse de, bu tür bir yansıma ilişkisinden modelin kendi bilgeliğini hayret verici şekilde aşan bir algı inceliği çıkardığı da doğrudur. Dahası, kendi komünist itikadının kişisel olarak deneyimsel doğası konusundaki ısrarı doğrudan Stalinizm dediğimiz "amentü'nün kısırlığı"nı hedef alır. Bu koşullarda Marksizme "sadık" kalmak belli bir ölçüde "zorunlu olarak, semptomatik olarak, üretken derecede yanlış" olmak anlamına geliyordu. Keza Benjamin'in eserinin teknoloji ile deneyim arasında bir dolayım kurmadığını söylemek de tamamen doğru olmaz: Sınıf mücadelesi bundan başka nedir ki? Fakat bu dolayım bile çoğu aman zayıflatılmış bir dolayımdır. *Tezler* mükemmel bir devrimci belgedir, ama sınıf mücadelesini çoğu zaman bilinç, imge, bellek ve deneyim üzerinden zikreder ve bu mücadelenin *siyasi* biçimleri konusunda hemen her zaman sessizdir. "Altyapı" ile "deneyim" arasında siyasi kerte sessizce geçirilir; Habermas, "Benjamin tarih felsefesini aynı zamanda bir deneyim teorisi olarak tasavvur etmişti" derken pek de haksız sayılmaz.¹²¹ Benjamin gerçeküstücülerin her devrimci eylemde esrik ya da anarşik bir bileşen algıladıklarını yazmış, ama hemen akabinde "yalnızca bunu vurgulamak, yöntemli ve disiplinli bir devrim hazırlığını, tümüyle alıştırma ve peşin devrim kutlamaları arasında salınan bir pratik karşısında arka plana itmek" anlamına geldiğini de eklemiştir.¹²² Benjamin'in eserlerine tam da bu tür bir arka plana itiş damga vurur, ilk başlardaki aşırı sol apokaliptikçiliğinde benimsenen aralıklı Sorelci şiddetten *Tezler*'deki devrimci Mesihçiliğine ve siyasal riazımına kadar.

Bu elbette teorik bir hatadan daha fazlasıdır ve kökleri bizatihi Benjamin'in çağının siyasal niteliğinde saklıdır. Sosyal-demokrasisi ile Stalinizm arasında kaldığından siyasi seçenekleri gerçekten de sınırlıydı. Ona "deneyim"den başka çok az şey kalmıştı ve bu

¹²¹ Habermas, s. 207.

¹²² "Gerçeküstücülük", OWS, s. 236. [*Son Bakışta Aşk*, s. 165.]

bile mide bulandırıcı derecede kırılıyordu. Dolayısıyla Benjamin'in tarihselcilik karşıtlığı idealizmiyle dansıklı dövüş halindedir: *Jetztzeit* tarihsel materyalizm içinde salt sembolik bir öge olmaktan çıkar ve devrimci pratiğin zorluklarının yerini tutar. Kitlelerin sahneye çıkışı ile Mesih'in sahneye çıkışı arasında üçüncü bir terim billurlaşamaz. Devrimci peygamber devrimci partinin yerini alır, anımsatıcı görevlerini yerine getirmeyi başarır, ama teorik ve örgütsel görevleri için aynısı söylenemez, bilgelik bakımından zengin olmasının nedeni pratikte kısmen zayıf olmasıdır. Troçki'nin "Geçiş Programı" varsa, Benjamin'in elinde bir tek "şimdinin zamanı" vardır. Hiçbir devrimci hareket sürekli ilerleme işaretlerine, tedrici gelişim ritimlerine ya da (kelimenin metafizik olmayan anlamında) teleoloji sorunlarına seyirci kalamaz. Benjamin'in "türdeş zamanı", Bolşevik bakış açısından değerlendirildiğinde, biraz daha az itici görünür. Eğer ölümler bile faşizmden vareste değilse, Mesih de sosyalizmden vareste değildir. Mesih asla gelmeyen son kertedir, ama gelse bile bu tarihsel materyalizm dahilinde bir olay olmayacaktır.

Tarihsel materyalizmin ortaya çıkışından önce yazan William Blake, sınıai kapitalizme eleştirisini ilahiyatçı terimlerle yapmıştı. Müteakip sınırlarına karşın, bunun gücünü aşan tek bir materyalist eser çıkmamıştır. Gördüğümüz gibi, Benjamin benzer şekilde idealist tarafından ilerleyebilir: Marksizmdaki büyük akıl hocası Lukács gibi kayda değer derecede daha tehlikeli bir pozitivizmle savaşmak için idealizmin çiftdeğerli kaynaklarına başvurur. Bu başarıyı basit bir paralellik kurarak ölçebiliriz. Yirminci yüzyıl Marksizmi, tıpkı Benjamin gibi, arkaik olanı daha çağdaş biçimlerle kaynaştırmaktan bahseden ve tarihsel gelişimi doğrusal bir evrim değil, ayrı çağların şok edici bir takımyıldızı olarak kavrayan tarihselcilik karşıtı bir teori içerir. Rusya devriminin kaderini anahatlarıyla önceden ortaya koyan ve sürekli devrim teorisi olarak genelleştirildiğinde bugün sosyalist strateji için muazzam bir öneme sahip olmayı sürdüren işte bu tezdur: Troçki'nin *Sonuçlar ve Olasılıklar*'ının tezi. Eğer bu tez "aşamacı" tarih teorisi tarafından alıklaştırılmış bir Marksizm nezdinde dikkate alınmış olsaydı, Walter Benjamin muhtemelen öldüğü tarihte ölmeyecekti. Sürekli devrim teorisi direksiyonu yana,

tarihsel türdeşliğe kırar ve burjuva-demokratik mücadele çağında onu heliotropik şekilde gelecekte yükselen sosyalizmin güneşine doğru yönlendiren “zayıf Mesihçi itki”yi bulur. Benjamin’de imge olarak var olan şey Troçki’de siyasi strateji haline gelir: Proletarya, burjuva-demokratik devrimde diğer ezilen sınıf ve gruplarla, hegemonyanın kendi elinde olduğu bir ittifak halinde önderliği alarak, devrimi kendi kapsamının ötesine taşıyıp işçi iktidarına götürecektir. Marksist tahayyülde birbirinden net çizgilerle ayrılan çağ katmanları ele geçirilip kabaca üst üste bindirilir, devrimin jeolojisi böylece şiddetli bir altüst oluşla değişir. Varsayılan hiyerarşiler saygısızca alaşağı edilir: Emperyalist zincirdeki en zayıf halka, devrimci ironinin bakış açısından değerlendirildiğinde, artık yıkılmaya yüz tutmuş olan tüm kapitalist yapının dengesi ni sarsabilecek olan en güçlü, heterojen tarih parçası haline gelir. Gözlerini geleceğe dönmüş olan devrim büyük bir sıçrayışla soluğu geçmişte (Çarlık Rusyası’nın arkaik feodalizminde) alır, ama bunu yapmasının nedeni o geçmiş şimdikiyle şiddete başvurarak değiştirebilmektir. Benjamin’in Moskova denemesinde belirttiği gibi, ortaya çıkan sonuç “teknolojik ve ilkel yaşam tarzlarının tamamen iç içe geçmesidir.”¹²³ Burjuva devriminin türdeş zamanının olgun bir anı proletaryanın geçeceği kapıya dönüşür, farklı tarihlerin (feodal, burjuva-demokratik, proleter) çarpıcı bir şekilde çelişkili mütakabiliyete itildiği bir *Jetztzeit* olur.

İşçi devleti bir kez iktidara geldikten sonra tarihe meydan okumaya, tersinden bakmaya devam eder. Türdeş tarihin ağırbaşlı anlatısı karmakarışık bir metne dönüşür: “İç savaş ve yabancı ülkelerle savaşlar ‘barışçıl’ reform dönemleriyle nöbetleşe ilerler. Ekonomide, teknikte, bilimde, ailede, ahlakta ve gündelik hayatta devrim karmaşık bir etkileşim halinde gerçekleşir ve toplumun dengeye kavuşmasına izin vermez.”¹²⁴ Sosyalist devrim pratiği tarihin hem “eşzamanlı” hem de “artzamanlı” yer değiştirmelerini

123 OWS, s. 190.

124 Leon Troçki, *The Permanent Revolution*, New York 1969, s. 132. [Türkçesi: Troçki, *Sürekli Devrim – Sonuçlar ve Olasılıklar*, çev. Ahmet Muhittin, Yazın Yayıncılık, 2007.]

ve yoğunlaşmalarını kanıtlar. Troçki şöyle der: “Toplumsal hayatta devrimci bir kopuş olduğunda, ne toplumun ideolojisinde ne de ekonomik yapısında eşzamanlılık ya da simetrik süreç diye bir şey vardır.”¹²⁵ Devrimci zaman ne kendi kendiyile özdeştir ne de salt dağınıktır; aynıysa devrimci uzam için de geçerlidir. Sosyalist devrim ulusal temellerde başlar, ama ulusal sınırlar içinde tamamlanamaz: Uluslararası burjuvazi için olup olabilecek en ölümcül takım-yıldızında, tek ülkede başlayan devrimin saldıgı güçler başka yerlere de etki etmeye başlar, kapitalizmin küresel uzamını yamultur ve görünüşte ayrıık ulusal alanlarını enternasyonal sosyalist devrimin manzarası haline getirir. Ancak bu “metnin” tamamı yazıldığında bileşeni olan ulusal anlatılar tümüyle nakledilebilir; ancak ulusal devrim kendi zamanının süremini parçalayıp küresel alana ayak bastığında tarih nezdinde geri döndürülemez şekilde kaybolmayacağından emin olabiliriz. Zira uluslararası proletaryanın kendi meselesi olarak tanımadığı hiçbir devrim imgesi kaybolup gitme tehdidinden azade olamaz.

Benjamin’in tarihselcilik karşıtlığı sürekli devrim teorisi ışığında değerlendirildiğinde ilgi çekici bir mefhum olmanın ötesine geçer. Öyle ki, yaşadığımız çağda bu görüşün yeniden canlandırılması hayatta kalmamızın kelimenin gerçek anlamıyla garantisi olabilir. Amerika’nın Vietnam’daki yenilgisinden bu yana dünya emperyalizmi devrimci milliyetçilik karşısında bir dizi ağır yenilgi yaşadı. Ama bu tür ayaklanmaların sosyalizmin temeline dönüşmesini garanti edebilecek yegâne güç olan proletaryanın önderliği olmadan, bu toplumlar bir bağı Stalinizmin, diğer bağı emperyalizm olan kördüğümünden kurtulamayacaklardır. Emperyalizmin anavatanlarında Benjamin’in uyardığı koşullar bir kez daha ege-men konumdadır: Reformist bir mitoloji, faşizm tehdidini yeniden gündeme getiren küresel bir kapitalist kriz ortamında işçi sınıfının tüm kesimlerini esir almayı sürdürüyor. Böyle bir durumda Benjamin’in eserini tarihsel süreminden çekip çıkararak şimdiyi beslemesini sağlamak hiç olmadığı kadar elzemdir.

¹²⁵ Troçki, *Literature and Revolution*, Ann Arbor 1971, s. 159. [Türkçesi: *Edebiyat ve Devrim*, çev. Hüsen Portakal, Kabalcı Yayınevi, 1989.]

Walter Benjamin'e Saygı

Ve gittik, değiştirerek
ayakkabılarımızdan çok ülke . . .
Yalpalayan viran kanatlarıyla
mavi dudaklı melek
'dağılmış' pasajlar, parçalanmış aura'lar
yaratılmamış metin parçaları
rune'lar gibi saçılırken
cepte öldürücü haplar
tornistan Port Bau.

–bu, şokların alegorisi
olduğu bir şey–
Flüchting, flâneur
her zaman asla girmeyeceğin
bir kapıda
duruyor alıntılar dolu çantanla
gayri iradi bir simge, 'nunc
'stans'a tutturulmuş, diyalektik
durağan halde Yahudi, duyuruyor
gümrük kapısında
Tora'nın kaba kısık sesini.

Pireneler'deki bir çukuru
doldurdun esirlerin kanıyla
çevirip kendi boynunu
tasfiye edip bile isteye
etin canın oldu
yeni üretim araçları
hatırlama *kekleri*
hani Bolşeviklerin Belsen'i bastıkları yerde

Kibar miyop melek,
nasıl üstüme saldın
bu rezil paçavraları
pişirdiğim kitaplarından kalan.
Dur şimdi: dağıl, yok ol.

A

- Adomo, Gretel, 70N
 Adomo, Theodor W., 102-3 110n, 121-3,
 127, 149, 150, 153-4, 156, 171, 181n,
 184, 191, 202, 221,
 Althusser, Louis, 73, 96-7, 118, 120, 127,
 131, 169n, 181
 - Anderson, Perry, 97n, 110, 184
 Arisiophones, 136
 Aristoteles, 84, 136, 199
 Arnold, Matthew, 57, 140, 143-5
 Atget, Eugene, 80
 Auden, W.H., 126
 Ayzenştayn, Sergey, 124

B

- Bacon, Francis, 160
 Bakhtin, Mikhail, 11, 128, 138, 184-6,
 189, 190-2, 194-8, 215, 216
 Balibar, Rence, 166
 Balzac, Honore de, 117
 Barthes, Roland, 85, 203, 210n
 Baudelaire, Charles, 40, 45-6, 48, 55-6,
 60-1, 63, 93, 102-3, 154-6
 Bayley, John, 177
 Beckett, Samuel, 125-6, 162, 204
 Belmore, Herbert, 46n
 Bergson, Henri, 63, 104-5
 Blackmur, R.P., 164
 Blake, William, 25, 139, 224
 Blanc, Louis, 208
 Bloch, Ernst, 115-7, 194, 202
 Bloom, Harold, 68, 70, 93, 213
 Bonaparte, Louis, 93, 111, 205-6, 207n,
 208, 210-4
 Bonaparte, Napoléon, 210-1
 Brenkmann, John, 53n
 Brik, Osip, 125
 Brown, Douglas, 165-6
 Browne, Sir Thomas, 160
 Buber, Martin, 193n
 Buck-Morss, Susan, 153n, 195n
 Bukharin, Nikolai, 112, 197
 Bunyan, John, 32, 160
 Burns, Robert, 161

C

- Caudwell, Christopher, 124, 127
 Cervantes, Saavedra Miguel de, 197n
 Chcsterton, G.K., 164
 Cicero, 134, 137-8
 Clarendon, Lord, 160
 Comte, Auguste, 202
 Conrad, Joseph, 171
 Cromwell, Oliver, 207

D

- Danton, Georges-Jacques, 208
 Defoe, Daniel, 32, 33, 98
 Della Volpe, Galvano, 110, 127
 De Man, Paul, 142, 174, 175
 De Quincey, Thomas, 177
 Derrida, Jacques, 24, 31, 33, 37, 42, 91n,
 96, 99, 143n, 173, 176, 179, 180-1
 Dews, Peter, 83
 Dickens, Charles, 97, 167n
 Dix, Otto, 124
 Donne, John, 20, 26, 38, 124, 160
 Dostoyevsky, Fyodor, 98

E

- Eagleton, Terry, 65h, 127, 136
 Einstein, Alben, 156
 Eisler, Hanns, 124
 El Lissitski, 124
 Eliot, George, 29, 98, 128
 Eliot, T.S., 19, 20n, 22n, 59, 77
 Empson, William, 88
 Engels, Friedrich, 25n, 111, 207, 221

F

- Fielding, Henry, 34, 178
 Flaubert, Gustave, 123
 Fletcher, Angus, 43n
 Forster, E.M., 125, 178
 Foucault, Michel, 56, 80, 81, 83n
 Freud, Sigmund, 43, 48, 52, 55-6, 92, 105,
 156, 192, 198-9, 201, 204, 220
 Fuchs, Eduard, 71n, 81, 86-7, 157-8
 Fuld, Werner, 67n

G

- Gadamer, Hans-Georg, 76-7
Gay, John, 142n
Goethe, Johann Wolfgang von, 40, 159
Goldmann, Lucien, 122, 127
Grabbe, Christian, 72
Gramsci, Antonio, 124, 128, 184, 217
Grosz, George, 124

H

- Habermas, Jürgen, 63, 139n, 195n, 217n, 223
Hardy, Thomas, 97, 163-7
Hartman, Geoffrey, 179
Heath, Stephen, 158
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 42, 111-2, 154, 202
Heidegger, Martin, 77
Hitler, Adolf, 204
Holland, Norman N., 200n
Holloway, John, 165
Holquist, Michael, 196n
Horkheimer, Max, 121
Ionesco, Eugene, 200n
James, Henry, 164
Jameson, Fredric, 27, 30-1, 96, 98, 99n, 127, 131
Jonson, Ben, 144n, 160
Joyce, James, 120, 125-6, 204

K

- Kaiser, Gerhard, 110n
Kant, Immanuel, 72n, 111, 153, 221n
Keats, John, 139
Kermode, Frank, 15, 20n, 98, 100
Kraus, Karl, 87, 102
Kristeva, Julia, 22, 124
Krumme, Peter, 93n
Krupskaya, Nadezhda, 128
Kyd, Thomas, 144

L

- Lacan, Jacques, 48, 53, 57, 59, 60, 64n, 99n, 105
Lacis, Asja, 195
Laporte, D., 166n
Lautreamont (Isidore Ducasse), 120
Lawrence, D.H., 125-6, 167n

- Leavis, F.R., 19, 20-9, 30, 38, 79n, 126, 164
Lenin, Vladimir Ilyich, 71, 100, 127-9, 179, 221
Lenz, Jakob, 72
Locke, John, 160, 207
Lodge, David, 166
Löwy, Michael, 112
Lukacs, Georg, 41, 112-9, 120-4, 127, 149, 150, 168, 71, 194, 195, 202, 221, 224
Lunaçarski, Anatoli, 128
Luther, Martin, 209

M

- McCabe, Colin, 75
McCarthy, Joseph, 115
Macherey, Pierre, 29n, 120, 127, 181
Machiavelli, Niccolò, 216
Maguire, John, 206n
Mallarmé, Stéphane, 120, 124
Mann, Thomas, 112, 119
Marcuse, Herbert, 110, 127
Marlowe, Christopher, 144
Martineau, Harriet, 202
Marvell, Andrew, 160
Marx, Karl, 25n, 76, 86, 89, 90-6, 110-1, 117, 122, 146, 160, 180, 182-3, 205-9, 210, 212-3, 215, 221
Mayakovsky, Vladimir, 124, 125
Mehlman, Jeffrey, 205-6, 212-3
Mehring, Franz, 111
Merlin, G., 166n
Meyerhold, Kari Theodor Kasimir, 124-5
Mill, John Stuart, 140, 179
Miller, J. Hillis, 143n
Milton, John, 20, 22, 25-6, 28-9, 31, 38
Moholy-Nagy, Laszlo, 124
Morrell, Roy, 167

N

- Nietzsche, Friedrich, 91-2, 141-2, 216

O

- O'Brien, Flann, 204
Ong, Walter, 138
Opritz, Martin, 88
Orwell, George, 126

P
 Paul, Jean Uohann, 186
 Pfotenhauer, Helmut, 91n
 Piscator, Erwin, 124, 125, 145
 Platon, 136, 138, 147, 181
 Plehanov, Georgi, 110, 111
 Polonius, 176
 Pope, Alexander, 20
 Poulantzas, Nicos, 206
 Pound, Ezra, 125-6
 Proust, Marcel, 48-9, 105, 167-8, 186, 189
 Puttenham, George, 137

Q
 Quintilianus, 134-5

R
 Rabelais, François, 184-5
 Ramus, Peter, 137-8
 Rang, Christian, 198
 Ranke, Leopold von, 82, 158
 Reagan, Ronald, 180
 Reich, Bernard, 220n
 Ricardo, David, 117
 Richards, I.A., 57-8, 144
 Richardson, Samuel, 33-4
 Ricoeur, Paul, 156
 Rimbaud, Arthur, 155
 Ritter, Johann Wilhelm, 24
 Robespierre, Maximilien-Marie-Isidore, 208
 Rodŕenko, Aleksandr Mikhailovich, 124 216
 Rosen, Charles, 152n, 220n,

S
 Said, Edward, 92, 94n, 163n
 Sartre, Jean-Paul, 121, 123, 127, 131
 Scholem, Gershom, 25n, 66, 72n, 86n, 110n, 149, 151, 194, 195n, 215
 Schopenhauer, Arthur, 180
 Shakespeare, William, 95, 144, 160, 189
 Shaw, George Bernard, 125
 Shelley, Percy Bysshe, 139
 Sokrates, 135, 137
 Soljenitsin, Alexander, 112
 Sophokles, 112, 168

Spinoza, Baruch, 23
 Sprat, Thomas, 138
 Stalin, Josef, 112-3, 115, 118, 124, 185, 219, 221, 226
 Sterne, Laurence, 34-7, 197n, 204
 Strindberg, August, 72
 Swift, Jonathan, 37, 204

T
 Tatlin, Vladimir Evgrafovich, 124
 Thompson, Denys, 24n
 Thompson, E.P., 127
 Tiedemann, Rolf, 187n
 Timpanaro, Sebastiano, 184
 Tret, G., 166n
 Tretyakov, Sergei, 124
 Trilling, Lionel, 177
 Troçki, Leon, 111-2, 127-8, 219, 220-1, 224-6
 Turner, Denys, 146n

U
 Unseld, Siegfried, 63n

V
 Valery, Paul, 59, 60
 Volosinov, V.N., 190n

W
 Waldock, A.J. A., 29n
 Webster, John, 26, 144
 Weill, Kurt, 124
 Willett, John, 75n
 Williams, Raymond, 26, 103n, 126-7, 167
 Witte, Bernd, 101n, 197n
 Wittgenstein, Ludwig, 114, 195
 Wohlfarth, Irving, 52n, 84n, 105, 110n
 Wordsworth, William, 92

Terry Eagleton, bu çalışmasında Walter Benjamin'in eserlerini, devrimci bir eleştirinin imkân, sınır ve sorunlarını açığa çıkarmak üzere ele alıyor. Önce devrimci eleştirinin karşı karşıya olduğu kilit sorunları aydınlatmak adına Benjamin'in eleştiriye dair ortaya koyduğu temel meseleleri görünür kılıyor; ardından da hem yazım süreci hem de nihai ürün bakımından sosyalist kültür teorisi ile kültürel pratik arasındaki ilişkileri ve bunların devrimci siyasetle ilintisini araştırıyor.

Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru, bir burjuva aydını olarak yetişmiş olmasına karşın kendisini tarihsel eleştirinin devrimci dönüşüm gücüne adanmış Benjamin'in geliştirdiği kavramlara, fikirlere ve eserlerine dair özgül tartışmalara da bir müdahale amacı taşıyor.

Her dönem okurunu şaşırtmış ve heyecanlandırmış Benjamin'e, edebiyat eleştirisinde altına bakılmadık taş bırakmayan Eagleton'ın tuttuğu ışık yepyeni ufuklar açıyor.



ISBN 978-605-772-625-6



24 TL (KDV'den muaftır.)

📖 selyayincilik 📖 selyayin 📖 selyayincilik

www.selyayincilik.com