

# WALTER BENJAMIN OKUMAK - III

**Yrd. Doç. Dr. Meral Özбек**

Mimar Sinan Üniversitesi

Fen ve Edebiyat Fakültesi

• • •

## Özet

Çalışmanın bu kısmı Benjamin'in *Pasajlar Yapıtı* adlı projesiyle bağlantılı diğer metinlerinin daha önce yayınlanan iki kısımdaki okumalarının ışığı altında, "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" metni üzerinde yoğunlaşıyor. İlkın, Benjamin'in 19. yüzyıl Paris'inin kültürel dünyasını incelemek için kurduğu görüngü kümelerinin vurgulanması amaçlandığından, çalışmanın sunuluşu da Benjamin'in metninde aynen olduğu gibi (Fourier ya da Pasajlar'dan Hausmann ya da Barikatlar'a dek giden başlıklar altında kümelennmiş görüngüleri inceleyen) fragmanlar halinde yapıyor. "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" in de desteğiyle okunan metinde, ayrıca, Benjamin'in incelemesinde diyalektik imgeleminin işleyişi ve çift-anlamlılık yöntemi görünür kılmaya çalışılıyor. Çalışma sonuçta şu sorularla nihayetleniyor: Walter Benjamin'in düşüncesi ve yöntemibiliminden öğrendiklerimizden yararlanarak günümüz Türkiye'sinin kültürel dünyasını anlamak ve incelemek istersek, hangi temel görüngüleri seçmeliyiz? Hangi temel fikirlerin toparlayıcılığı altında, hangi görüngüleri nasıl kümeleştiririz? Tüm bu temel görüngülerin seçimi, işlenmesi ve kurgulanmasında, Türkiye'nin hangi geçmiş dönemini bugüne eşzamanlı okuruz?

## *Reading Walter Benjamin - III*

### **Abstract**

This study returns to read Benjamin's "Paris, The Capital of the Nineteenth Century" under the light of the readings- done in the previously issued two parts- of the thinker's other texts stemming from his project *Paris Arcades* (Das Passegen-Werk). While reading this summary of the cultural study of the nineteenth-century Paris, this study aims first to emphasize Benjamin's way of construction of constellations of phenomena, so that the presentation here is concomitant to the form of Benjamin's own text that is in fragments (with labels to each running from 'Fourier or the Arcades' to 'Hausmann or the Barricades'). Secondly while reading this text (with also the help of "The Paris of the Second Empire in Baudelaire"), this study tries to make apperant the working of Benjamin's dialectical imagination in and through each fragment. Thereby this study ends with the below questions: If we want to do research on the cultural world in Turkey today depending on what we learn from Walter Benjamin's thought and methodology, which basic cultural phenomena would we choose to do it and under which ideas would we group these phenemona as constellations? And, in editing and processing this body of phenomena, which past period in Turkey would we choose to correspond to the present times?

## Walter Benjamin Okumak-III

### I

Lunn, 1851'de kurulan III. Napolyon diktatörlüğünün, sonradan faşizm üzerine yapılan pek çok Marxist analize model oluşturduğunu söyler. (LUNN, 1995: 310). Gerçekten de III. Napolyon'un despotizm dönemi burjuva parlamentarizmine karşı görüntüsüyle; endüstriyel kapitalizmin yerleşmesini sağlamasıyla; emperyalist şövenist ulusculuğuyla; ve küçük burjuvazi, kentsel lümpen proleter kesimler ve gerici köylülüğün desteğini almasıyla belirginleşir.<sup>1</sup>

1 Temmuz Monarşisi'ne karşı yapılan 1848 Şubat Devriminde, resmi muhalefetin parçası olan muhalefetteki sanayi burjuvazisi, Cumhuriyetçi küçük burjuvazi ile proleterya birlikte mücadele ederler ve 25 Şubatta, II. Cumhuriyet ilan edilir. (Ancak Haziran 1848'de burjuvaziyle proleterya sınıfları karşı karşıya gelecek ve yolları ayrılacaktır). Louis Bonaparte (yeğen, III. Napolyon), 1848 devrimiyle yürürlüğe giren genel oyla Cumhurbaşkanı seçilir. Genel oy hakkı 1850'de Milli Yasama Meclisi tarafından kaldırılır. 1848 Anayasasına göre dört yılda bir seçilen Cumhurbaşkanı ancak bir dönem görev yapacağından, 1852 Mayıs'ında Bonaparte'in görev süresi bitecektir. III. Napolyon 2 Aralık 1851'de hükümet darbesi yapar; genel oyu tekrar getirir ve 20 Aralık 1851 plebisitiyle darbeyi ve kendi diktatörlüğünü halka onaylatır (II. İmparatorluk Dönemi/18 Brumaire). III. Napolyon 1870 yılının sonunda Almanlara esir düşüp, devrilir. Bonaparte'i iktidara taşıyan kitleler, kentsel lümpen proleterya, küçük toprak sahibi ve gerici köylü sınıfı ve küçük burjuva kesimlerinden oluşur. 1848'ler Fransa'da fabrika sisteminin oturduğu yıllardır. Dolayısıyla endüstrileşme ve kentleşme dalgası yaşanmaktadır. Marx ve Engels, "Avrupa'da bir heyula kol geziyor...komünizm heyulası" cümlesiyle başlayan Komünist Manifesto'yu 1848'de yayınlılar. 1848 ile 1850 yılları arası, büyük tarımsal bunalıma dayalı ekonomik kriz yaşanır; kentlere büyük göç, işçileşme süreci ve kent yoksullarının artması söz konusudur. 1848 Haziran yenilgisi proleteryanın yönetemediğini göstermiştir; ama burjuvazi de kendi içindeki bölünmüşlüğünden dolayı yönetemez durumdadır. İç çekişmelerini parlamenterizm sayesinde çözerek birlikte yönetemediği gibi, bir burjuva kesimi de iktidarı tek başına ele geçiremez. Burjuva parlamentarizmine karşı Bonaparte'in yükselişi, kapitalistlerin elinden siyasal iktidarı alması anlamına gelir; ama onun yönetimi başta iktidardaki finans aristokrasisi olmak üzere, kentsel büyük toprak sahipleri ve büyük sanayi burjuvazisi kesimlerinin kazançlı çıkmasını sağlar. III. Napolyon diktatörlüğü, sanayi burjuvazisinin egemenliğini kurarak, kapitalist hakimiyetin oturmasını sağlayan katalizör olur. Köylü ve kentsel lümpen takımın oylarıyla iktidara gelmiş olan Bonaparte'in despotik rejiminin temel taşlarını ordu, polis, bürokrasi, kilise hakimiyeti (eğitimde rahipler) ve Fransız şövenizmi (devirli savaşlar) oluşturur. Bonaparte Parisi, polis müdürü Pietri ve vali Haussmann'la birlikte yönetir. Orleanslılar (mali aristokrasi ve büyük burjuvazi) ile Legitimistler (büyük toprak sahibi soylular ve yüksek din adamları), Bonapart hanedanının dışındaki iki büyük kralcı hane-

Yüzyılın ikinci yarısında artık, endüstriyel kapitalist toplum çok yönlü biçimde oturmuştur. Fransa'da erken 19. yüzyıl ise, Benjamin'e göre, kapitalizmin çocukluk çağını yaşamaktadır: Burjuva hakimiyetinin olgunlaştığı çağ olan erken 19. yüzyıl, modernliğin "tarih öncesidir". Bu açıdan, bu dönem çocukluğun taşıdığı ilk imkanları ve bir eşik dönemi olmanın birbiriyle çelişen yanılmalılarını ve düşlerini de içermektedir. Üretici güçlerin gelişmesinin ortaya çıkardığı ilk vaatlerin ve yarattığı umutların, daha kolayca görülebildiği bir dönemdir. (LUNN, 1995: 285, 310). Öte yandan 19. yüzyılın ilk yarısı çift-anlamlılığını, kapitalist modernleşmenin yapılandığı ve 1930'ların tehlike altındaki dünyasının taşıdığı özelliklerin gelişip olgunlaştığı dönem olmasıyla ortaya koyar. Henüz eşikte ve "tereddüt içinde" de olsa, insan yarattığı nesnelere insanın kendisine ve emekgücüne dek herşeyin üretimi, artık metalaşmanın iğne deliğinden geçmektedir. Ancak "üst yapının alyapıdadıne oranla çok daha ağır bir tempoyla gerçekleşen köklü değişimi, üretim koşullarının geçirdiği değişikliklere kültürün bütün alanlarında geçerlilik kazandırmayı ancak yarım yüzyılı aşkın bir zaman içerisinde" başaracaktır (BENJAMIN, 1992c: 46).

Susan Buck-Morss'un yorumuna göre, Benjamin için 19. yüzyıl Paris'inin kent panoraması, meta fetişizmi olgusunun görsel temsilidir. Kapitalizm geliştikçe modern kent gerçekliği, endüstriyel üretim süreçleri aracılığıyla metalar ve yapılarla dolup taşan tüketim birimleri peyzajı haline gelmeye başlamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, yani bir kuşak içinde, geleneksel Paris'in yapısı dönüşür ve bu kente doğan ikinci nesil çocuklar için artık bu yapıntılar dünyasının kendisi gerçek doğa gibi görünmeye başlar. Benjamin bu yeni kentsel-endüstriyel peyzajın yarattığı fantazmagoryayı "düş-imgeleri dünyası" olarak tanımlar. Endüstriyel olarak üretilmiş olan binalardan bulvarlara, kitaplardan tuvalet malzemelerine kadar tüm maddi nesnelere fantazmagorisi, Benjamin için kolektif bir görünüşü olarak kitle kültürünün kendisidir. Bu kitle kültürü dünyası, kitlelerin hem çarpıtılmış aldanım imajları (kolektif özneliğin mitik yanlış bilinci) hem de arzu imgeleri (ütopik imajlar) olarak çift yönlü bir ideolojik ve siyasal anlam kazanır. Benjamin buna "düş gören kolektif" kuramı der. Dolayısıyla Benjamin metalar konusunda yalnızca eleştirel değildir; metalar dünyasının aynen rüyalarda

dandır ve Düzen Partisi'ni oluşturmuşlardır. Legitimistler, 1815-1830 arası Restorasyon döneminde, Orleansçılar ise 1830-1848'in Anayasal Monarşi döneminde iktidarda olurlar. Burjuva Cumhuriyetçileri ise 1848-1851 arası II. Cumhuriyet döneminde iktidar ortağı olmuşlardır ama Bonaparte yönetiminde Legitimistlerle birlikte resmi siyasal muhalefeti oluştururlar. Fransa'da köylülük önemli bir toplumsal olgudur. 1870'lere gelindiğinde nüfusun %86'sı, nüfusu üçbini geçmeyen kırsal yerleşmelerde oturur; %52'si ise geçimini topraktan sağlar. Bonaparte, gerici köylüleri toprak reformu vaadiyle ve din faktörünü kullanarak kendisine bağlar; ama sonuçta onun yönetimi altında köylü vergi ve ipotek borçları altında ezilir. Taşranın Paris ve diğer bazı illerde kurulan komünlere destek vermemesi, Komün yenilgisinin önemli nedenlerinden birini oluşturacaktır (bkz. MARX, 1978b).

olduğu gibi kolektif bilinçaltının arzu ve özlemlerinin işaretlerini de taşıdığını düşünür.<sup>2</sup> Bugün eski ve tuhaf görünen geçmişin tüketim nesnelere ve modaları, bugünün kolektif bilinçaltının kuşaklar arası iletişim kurmasını sağlayan düş-imgeleridir. Mülksüzlerin tüketime bolluk ve mutluluk attettikleri için yanılıyarak, metalar dünyasında düş görmeleri, ütopyik boyutlar taşır. Benjamin'in amacı düş-imgelerinin tarihsel kaynaklarını keşfetmek ve bunları siyasal bir aydınlanma yaratma gücü olan diyalektik-imgelere dönüştürebilmektir (BUCK-MORSS, 1983). Benjamin 19. yüzyılda modern endüstriyel kent kültürünün oluşumunu böyle bir çerçevede içinde ele alır ve bu durumu, *Pasajlar Yapıtı*'nın özeti olan "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris"te aşağıdaki görüngenü kümeleri mozaikli aracılığıyla anlatır:

### I. Fourier ya da Pasajlar:

*Pasajlar Yapıtı*'nın özeti mahiyetinde olan "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris" (1992a)<sup>3</sup> anlatısının ilk yapı taşı, pasajlardır. Paris pasajlarının çoğu, 1822-1837 yılları arasında inşa edilir.<sup>4</sup> Benjamin, pasajların oluşumu için iki koşul gerekiyordu, der. Birinci koşul, tekstil ticaretinin artmasıdır. Kapitalist mal üretimi, mal bolluğudur. Pasajlar lüks mal ticaretinin merkezlerinden biridir;<sup>5</sup> vitrinlerin çekicilik kazandığı; malın seyirlik hale geldiği yerlerdir. "Pasajların donatımıyla birlikte sanat, tüccarın hizmetine girer". Pasajların oluşumunun ikinci koşulu, demir konstrüksiyonun kullanılmasına başlanmasıdır. Demirle birlikte mimarlık tarihinde ilk kez yapay bir yapı malzemesi ortaya çıkmıştır.<sup>6</sup>

- 2 Dolayısıyla Benjamin "kitle kültürü" terimini hiç kullanmamasına rağmen, bu terimin işaret ettiklerini ne genel olarak kitle toplumcuları (kitle kültürçüleri) gibi; ne de ortak görüşlerine rağmen Adorno-Horkheimer'in kültür endüstrisindeki gibi yaklaşıyor. Benjamin'de kitle kültürü Eleştirel Kuram'da olduğu gibi yine meta fetişizmi kavramı aracılığıyla, ama tüm karmaşıklığı ve çelişkileriyle, tahakkümcü ve ütopyan yanlarıyla birlikte ele alınır.
- 3 Bundan böyle 1992a'dan yapılan alıntılar için, zaten metinde ait oldukları konu başlıkları da bulunduğundan, sayfa numarası verilmeyecektir. Böylece Benjamin'in ilgili diğer metinlerinden yapılan alıntılar da, gerekli referansın varlığıyla ayırdedilebilirler. Bazen, olgusal veri ileten cümle ya da cümle parçaları içeren alıntılar için, özel bir nitelik taşımadığı sürece, tırnak da kullanılmamıştır.
- 4 OSKAY, verdiği dipnotta, bir yapı biçimi olarak pasajın öncüsünün, Fransız devriminden önce Orleans dükünün yaptırdığı Palais Royal olduğunu yazar. Bu binanın zemin katı, devrim döneminde halk tartışmalarının yapıldığı bir yer olarak işlev görüyordu. 19. yüzyılın ilk yarısında pasajlar sadece burjuvazinin lüks mal tüketimi için kullandığı bir çarşı değil, aynı zamanda halkın çeşitli kesimlerinin içinde dolaştığı ve endüstriyel imkanların ürünlerini seyrettiği çekici bir kamusal mekan işlevi görüyor (bkz. ADORNO, 1985: 164).
- 5 1850-1860'larda vali Baron Haussmann'ın İmparatorluk emriyle Paris'i yeni baştan inşa etme sürecinde bu pasajların bazıları yıkılacak, daha çok da anlamları değişecek ve bazı işlevlerini büyük mağazalar devralacaktır. Büyük mağazaların öncüleri olan yeni eşya mağazaları ilk kez 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Büyük mağazalardaki mal labirenti içinde dolaşmak, pasajların sakini flanörün, son piyasa yeri olacaktır.
- 6 Dökme demir tekniğinin bulunması, bir yapının önceden yapılan tasarımına göre demir malzemesinin oluşturulmasına imkan verir. Demir taşıyıcıların öncüsü olan ve lokomotifler için inşa edilen ray, monte edilebilir ilk demir parçasıdır.

Kökeni Fransız devriminin ardından gelen savaşlarda olan mühendislik kendini kabul ettirirken, Politeknik Okulu ile Güzel sanatlar Okulu arasındaki kavgalar da başlar.

Bu dönemde yaşayanlar, yabancılar dahil, "pasajları öve öve bitiremezler". Benjamin, döneme ait bir "Resimli Paris Rehberi"nden alıntı yapar: "Endüstriyel lüksün yeni bir buluşu olan bu pasajlar, bina kitlelerinin arasından uzanan, üstleri cam kaplı, mermer duvarlı geçitlerdir... Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkanlar uzanır; bu nedenle böyle bir pasaj, küçük bir kent, dahası küçük bir dünyadır". Bu küçük dünyada alışveriş gezintisine çıkanlar, kentsoylu zenginlerdir;<sup>7</sup> seyredenler, yeni kent kalabalıklarıdır. Pasajların düşünür-gezer bireyi ise, dönemin yeni bohem çevresinin tiplerinden biri olan, flanördür: "Eğer pasajlar yapılmıyorsa, flanör gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde zor olurdu.<sup>8</sup> Pasajların ve giderek caddelerin bir içmekana dönüşmesi olgusunu, başka deyişle flanörün düşlerinin bir özetini oluşturan bu olguyu, gaz lambasıyla aydınlanmadan ayırabilmek güçtür". Pasajlar gazla aydınlatmanın ilk uygulandığı yerlerdir. Gazla aydınlanmış bir dünya, yaratı biçimlerinin teknikle buluşması ve tüccarın hizmetine girmeye başlamasındaki tereddüte uygundur. Alacakaranlık, eski ve yeninin birarada yaşandığı, düşler içindeki bir eşik döneminin imgesidir. Ancak büyük mağaza ve elektrik buluşlarıyla birlikte pasajlar, çok kısa zaman içinde "en yeni geçmiş" haline döneceklerdir. Modernliğin kuralıdır, bu: "Elektrik ışığının parıltılarıyla birlikte... bu geçitlerin lekesiz parıltısı da yitip gitti. Bu bir çöküş değil, fakat bir değişimdi. Pasajlar, ansızın 'modernizm'in içine döküldüğü kalıplara dönüşmüştü. Yüzyıl burada sanki bir mizah uslubu içersinde en yeni geçmişini sergilemekteydi. Burası, harika çocukların huzurevi olup çıkmıştı..." (BENJAMIN, 1992c: 26-27).<sup>9</sup>

7 "Sular masmavi, bitkiler toz pembe; izlenmesi hoş bir akşam vakti; herkes gezinmekte. Büyük hanımefendiler dolaşmaya çıkmışlar; onları küçük hanımefendiler izliyor" (77).

8 Haussmann'ın yaptığı geniş kaldırımlardan önce, Paris kentinin her yanında rahatça yürümek zordur. Dar kaldırımlar, taşıtlardan yeterince korunmayı sağlamaz. O dönemde Flanörün evi, pasajlardır. "Flanör, gezmeye çıkanların ve bütün tiryakilerinin, her meslekten olanların 'en sevdikleri yerin' vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar" (BENJAMIN, 1992b: 114).

9 Benjamin 'gazla aydınlatma' motifini, eşik döneminde olan bir meta üreten toplumda, şair için yürümek ve düşlere dalmak sanatının (uyurgezerliğin) mümkün olduğu bir yaşam tarzı ve temposunun metaforu olarak kullanır. III. Napolyon döneminde Pariste'ki gazlı sokak lambalarının sayısı arar. Lambalar sayesinde kalabalıklar kendilerini evindeymiş gibi hisseder. Geceyi hafifçe aydınlatan gazlı sokak lambaları, büyük kent manzarasından ay ve yıldızların izini siler; kentin üstünü karanlık bir cibinlikle kaplar. Sonraları pasajlar eski önemini yitirmesi ve gaz lambalarının ortadan kalkar. "Baudelaire'nin şiiri, içinde ay ve yıldızların olmadığı şiirdir. Benjamin, gazla aydınlanmanın yitmesine yakılan ağıt için R.L.Stevenson'un yazdıklarını örnek verir: "Ağıt, herşeyden önce caddelerde lambaları birbirinin ardından yakan fenercinin ritmini izler. Bu ritm, önce karanlığın tekdüzeliği ile bir karşıtlık oluşturur; tüm kentlerin bir çırpıda elektrik ışığına boğulmasıyla, bu karşıtlık acımasız bir şoka dönüşür." Stevenson, elektrik ışığına boğulmayla, devletin suçluların peşine düşmesi ve gözetim kolaylığı arasında bir paralellik kurar (BENJAMIN, 1992b: 126-127).

Birinci İmparatorluk döneminde "Napolyon'un devletin burjuva sınıfının bir iktidar aracı olmaya yönelik işlevsel yapısını kavrayamaması gibi, Napolyon döneminin mimarları da konstrüktif ilkenin egemen olmasına yolaçan demirin işlevsel yapısını anlamadılar" (78). Dönemin mimarları, bu yeni sisteme Helenistik biçim ilkesini uyarlayarak, Ampir'i, "devleti kendi başına amaç bilen devrimci terörizmin üslubu" olarak uyguladılar. İlk istasyonları yaparken Pompei sütunlarını, fabrikaları yaparken de konutları taklit ederek, bu yeni yapı malzemesinin olanaklarını perdelerler. Demir kullanımı, yüzyıl boyunca gelişecek; 1820'lerin sonundan başlayarak lokomotifler için, monte edilebilir ilk demir parçası olarak raylarda kullanılması, çığır açacaktır. Demir, konutlarda değil pasajlarda, ilk istasyon binaları ve sergi/fuar salonlarında kullanılır. Camın yoğun kullanımının toplumsal koşulları ise, yüzyıl sonra gerçekleşir. Buna karşın, gerek demir konstrüksiyonlu pasajlar, gerekse cam, sırasıyla Fourier'in "Falanster"lerinde<sup>10</sup> ve Scheerbart'ın "Cam Mimarisi"nde<sup>11</sup>, mimari ve

10 Charles Fourier (1772-1837), Fransız toplumbilimci; ütopyacı sosyalist. Kendisi, demir dökme tekniğinin çağırıldığı ve mühendisliğin ortaya koyduğu konstrüktif ilkeyi, çok yönlü anlamıştır; pasaj mimarisini, mevcut ticari-endüstriyel ve devletçi bağlamından koparır alır ve onu kendi toplumsal ve kentsel ütopyasının kaynağına yerleştirir. Falanster, pasajlardan oluşan bir kenttir. Burası, pasajın ticari işlevini, konut ve konut zincirlerine çevirir ve pasaj türü, içinde sokakları olan, rahat yürünebilen, yeni tekniklerle yapılmış birimlerden oluşan bir eşitlikçi, komünal bir toplum düşününün mekanı olur. Fourier'in Falansterleri, 1610 kişilik komünlerdir; ve dünya, bağımsız falansterlerin fedasyonu olarak örgütlenmiştir. Falansterlerde tarım ve dörtte bir oranda da küçük endüstriyel üretim yapılır. Herkes her işi sırayla yapar; uzmanlık yoktur. Fourier yeni teknikleri insanla insan ve insanla doğa arasındaki sömürü ve tahakküm ilişkilerinin olmadığı bir dünyanın oluşturulmasında kullanmayı düşler. Ticaretin ahlakına ve ona destek olan düzmece ahlaka karşı çıkarak, ahlaka gerek olmayan bir yaşam tarzı tasarlar. Bu bağlamda Fourier'in en önemli tezlerinden biri, emekle ilgilidir. İş ve boş zaman ayırımının ortadan kalktığı bu komünal toplumda emeği de, coşkulu ve yaratıcı emek şeklinde formüle eder. İnsanların doyurulmaya gereksinim duyan oniki temel tutkuya sahip olduğunu söylemiştir: Beş duyunun tutkuları; arkadaşlık, sevgi, aile, ihtiras tutkuları; dalavere için 'kabalistik' tutku; çeşitlilik için 'kelebek' tutkusu; fiziksel ve tinsel hazları birleştirmek için 'karma' haz; ve ideal ortamlarda tüm diğer tutkuları birleştiren uyum tutkusu. Uygar toplum kurumları ise, bu tutkuları engeller ya da çarpıtır. Üretimin insan emeğinin sömürüsüne dayanmasına son verildiği anda, emek, insanlığın doğayı özelliğini de kaybedecektir. O zaman, çocuk oyunu modeline göre gerçekleştirilecek "uyum içinde yaşayan insanların coşkulu emeği" haline gelecektir (bkz. BLACKWELL, *Siyasal Düşünce Ansiklopedisi-1*, Ümit Y., 1994: 273-274; LÖWY, 1999: 242). Benjamin, Falansterlerin karmaşık örgütlenmesinin, makinayı imleyen bir mekanizma olduğunu söyler. "Tutkuların birbirine kenetlenişi, mekanik tutkuların kabalist tutkularla karmaşık nitelikteki birlikte etkinliği, ruhbilimin malzemesi içerisinde, makinayla benzeşen oluşumlardır. İnsanlardan oluşma bu mekanizma, Fourier'in ütopyasını yeni bir yaşamla doldurmuş en eski düşü, tembelliğin ve lüksün egemen olduğu düşsel bir ülkeyi üretir." Benjamin, Marx'ın Carl Grün karşısında Fourier'i koruduğunu ve onun "insana verdiği dev boyutların" altını çizdiğini, söyler (1992a: 79-80). Marx ve Engels'in Fourier'in de dahil olduğu "Eleştirci-Ütopyacı Sosyalizm ve Komünizm" hakkındaki görüşleri için ( bkz. MARX/ENGELS, 1976: 62-65).

11 Paul Scheerbart (1863-1915), Alman, fantastik ütopyacı, neoromantik yazardır. Benjamin'i cezbeden ve 1930'lu yıllarda sık sık referans verdiği bu yazar, yıldızlarla ilgili ütopyasında Pallas gezegenini betimler. "Burada yaşayanlar hiçbir yasa, siyasal yapı, yönetim, devlet

toplumsal kullanım değeri açısından mevcut kullanımlarından bambaşka, ütopyik bağlamlarda yer alacaktır. Yeninin itici gücüyle ortaya çıkan bu ütopyalar, yeniyi yüceltirken aynı zamanda eleştirecektir. Benjamin, pasajlar örneğinde, varlığını endüstriyel düzene borçlu olan ve kapitalizme hizmet eden yeni buluşların, aynı zamanda bu düzen içinde asla gerçekleştirilemeyecek özellikler içerdiğini göstermek ister. Yeni teknik olanaklar özgürleşmiş bir toplumla karşılanamadığından, demir konstrüksiyon ve cam mimari yüceltilirler.

Benjamin, "konstrüksiyon, bilinçaltının rolünü üstlenir" diyerek (78), yeni bulunan tekniklerin ve makinaların kullanımındaki ve yarattığı imgelemdeki çift-anlamlılığı öne süren, az sayıdaki yorumlarından birini yapar. Burada konstrüksiyon, sadece somut mimarlık açısından değil; aynı zamanda bir metafor olarak, düşünce üretiminde konstrüksiyon ya da montaj olarak ele alınabilir. Teknik gelişme ve endüstrileşmenin çocukluk çağı olan 19. yüzyıl başı, bir yandan geleneksel olanın yıkımına; bir yandan da, eski ve yeninin karşılaşmasının izin verdiği düşlere gebe dir. Bu buluşların toplumsal kullanımların bir kısmı, ticari-endüstriyel amaçlara ve devlet ihtişamını sergilemeye yöneliktir. Ancak bugün artık eskimiş olan bu kentsel ve kitle kültürü nesnelere, özellikle bu eşik döneminde daha kolay tanınabilir biçimde, zamanı için politik hatta devrimci bir güce de sahiptir. Çünkü, "her çağ, kendi halefini düşler": "Başlangıçta henüz eskinin egemenliği altında olan yeni üretim aracının biçimi (Marx), toplumsal bilince eski ile yeninin birbiriyle boğuştuğu görüntülerle yansır. Bunlar yalnızca olması isteneni yansıtan görüntülerdir ve toplum bu tasarımlar aracılığıyla gerek toplumsal ürünün eksik yanlarını, gerekse toplumsal üretim düzeninin aksaklıklarını hem ortadan kaldırmak, hem de perdelemek amacını güder. Bu amacın yanısıra sözü edilen tasarımlarda ortaya çıkan bir başka olgu da, eskimiş olandan- ki bu aslında en yakın geçmişte kalandır- farklılaşmaya yönelik belirgin bir çabadır.<sup>12</sup> Bu eğilimler, itici gücünü Yeni'den alan imgelemi en eski geçmişe yöneltir. Her çağa bir sonraki çağı

ya da özel mülkiyetin olmadığı, karşılıklı yardım ve gönüllü ortak etkinlikle bağlı bir toplum yaratmışlardır. Romanın ana teması, gizemli bir göksel cisme doğru uzanan <ve yıldızlarla ilgili dinsel bir arzuya hizmet eden> dev bir kulenin inşa edilmesidir." Bu dev kulenin inşasında mimari teknik ve cam ön plandadır (bkz. LÖWY, 1999: 201).

- 12 krş.: Marx, devrim dönemlerinde geçmişin geri çağırılmasında göze çarpan bir ayırım olduğundan söz eder: "Ve insanlar tam kendilerini ve eşyayı kökten değiştirmekle, henüz varolmamış birşeyi yaratmakla uğraşır göründükleri bir zamanda, tam da böyle devrimci buhran dönemlerinde, telaşa kapılıp geçmişin ruhlarını kendilerine hizmete çağırırlar... Bunun gibi, yabancı bir dili yeni öğrenen bir kimse de hep kendi ana diline çevirir onu; ancak eskisini hatırlamadan yenisinin üstesinden gelebildiği, onu kullanırken ana dilini unuttuğu zaman yeni dilin ruhunu özümsemiş demektir, ancak o zaman meramını o dilde serbestçe anlatabilir... Dolayısıyla o devrimlerde ölümlerin diriltilmesi eski mücadelelerin yüceltilmesine; eldeki görevi yerine getirmekten gerçekte yan çizmeye değil, o görevi hayalde abartmaya; devrimin hortlağını tekrar ortaya salmaya değil, ruhunu yeniden bulmaya yaradı." (bkz. MARX, 1978b: 297-298).

görüntülerle sergileyen düş içersinde ise, henüz gelmekte olan çağ, tarihin en eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir.<sup>13</sup> Bu öğelere ilişkin olup, dağarcıkları toplumun bilinçaltında bulunan deneyimlerin yeni ile karışması, ütopyanın doğumuna neden olur; bu ütopyanın izdüşümlerine ise kalıcı yapılardan geçici modalara değin, yaşamın binlerce olgusunda rastlanır" (1992a: 79).

## II. Daguerre ya da Panoramalar:

Panaroma resimleri<sup>14</sup>, pasajların yükselişle birlikte yaygınlaşır. Demirin yapılarda kullanımı nasıl mimarlığı sanatın dışına, mühendislik alanına taşımışsa, resim sanatında da panoramalar, sanat ile teknik arasındaki ilişkiyi köklü bir değişime uğrattılar. Resimde panoramik algılama tarzı kendini hem detaya verilen önemde hem de manzara boyutlarında gösterir. Bu doğa resmi olduğu zaman doğanın eksiksiz biçimde taklit edilerek, "yorulmak bilmez bir çaba ve teknik el becerileriyle" betimlenmesini sağlar. Panaroma resmi, panoramik denebilecek bir yazın tarzıyla da eşzamanlıdır. Bu yazın tarzı, ön plandaki anekdot kalıplarıyla resimlerin plastik nitelikteki önplanlarına, bilgi temelleriyle de resimlerdeki arkaplana uyarlar. Panoramalar, sanat ve teknik ilişkisini köklü bir değişime uğratmakla kalmazlar, yeni bir yaşam duygusunun da ifadesi olurlar. Kent panoramaları, bir yandan kentleşmenin ivmesiyle yeni yapay "doğayı" betimlerler; bir yandan da politik üstünlüğü belirginleşen kente, taşrayı getirebilmek için, kenti manzara resmi boyutlarına taşırlar. Bu "geniş boyutlara yayılma" motifi daha sonra, flanörün stili için de geçerli olacaktır. Panaroma buluşu, yeni yaşam koşullarının gerektirdiği algılama tarzına bir yanıttır. Parça ve bütünü, doğal ayrıntılarıyla toplu görmeye dayanan panoramik bakış, aynı yüzyılın buluşu olan Edgar Allen Poe'nun öykülerindeki dedektif kahramanın algılama ve bilme tarzıyla da yakından ilişkilidir. Ama panaroma da çift anlamlıdır. Panoramik bakış, toplumsal olanı tam da bir manzara resminin doğallığı ve kapsayıcılığıyla anlattığı için, o bakışı mümkün kılan odak noktasını gizleyen bir gerçeklik (nesnellik) etkisi yaratmasından dolayı, ideolojiktir de.

13 Löwy, Benjamin'inde "sınıfsız toplum"un ne anlama geldiğini anlamak için, 1935 yılında yazdığı J.J. Bachofen incelemesine bakmak gerekir, der. Burada Benjamin, Bachofen'in betimlediği ilkel komünist, antioteriter, eşitlikçi ve anti-ataerkil toplulukların, Pasajlar Yapıtındaki ütopyanın kaynağı olarak tanımlanan, tarih öncesi, sınıfsız toplumlar olduğunu öne sürmektedir (bkz. LÖWY, 1999: 212-213).

14 Metni çeviren Ahmet Cemal, dipnotta panaroma resmini şöyle tanımlar: Yarım daire şeklinde olan ve odak noktasında ışıklandırılmış bir plastik düzenleme bulunan resimler. Işıklandırma odaktan arkaplana gittikçe azaldığından, izleyicide geniş bir ufku varlığı yanılsamasını uyandırır. Panoramaların kökeni, Barok resim sanatına ve özellikle de tiyatro dekorlarında kullanılan resimlere gider. İlk panoramalar, 1790'larda Londra ve Paris'te yapılmıştır (1992a: 80).



Yakın plan ve arka plan düzenlemesi ve doğayı taklit tekniğiyle panoramalar, fotoğraftan sinemaya ve sesli filmlere uzanan bir sürecin öncülüğünü yaparlar. Çünkü panoramanın yapmaya çalıştığı eksiksiz ve bütünlüklü betimleme aslında fotoğrafın yapmayı becerebileceği bir şeydir. Panoramik resim ya da yazın, yeni şeyleri ya da olguları olduğu gibi ama bu kez bütünlüğüyle, eksiksiz betimlemeye çalışırken; fotoğrafta ya da dedektifin tarzında, aynı Walter Benjamin'in yaptığına benzer bir şekilde, seçilmiş farklı parçaları birarada kurgulayarak, öznel ve parçacı bir bakışla anlaması giderek zorlaşmış gerçekliği bütünlüklü ve çok yönlü anlama olanağı ortaya çıkmaya başlar.<sup>15</sup> Böylece "her çağ, halefini düşler" sözü, 19. yüzyıl başında üretici güçlerin gelişimi ve toplumsal ihtiyaçlar açısından, bir başka yönde de yorumlanabilir: yeni zaman-mekan ilişkilerinin ve toplumsal dinamiklerin algılanma ihtiyacı bir problem olarak ortaya konulduğu anda, bu algılama ihtiyacını karşılayacak bir sonraki gelişkin çözüm aslında düşünmeye başlanmıştır.<sup>16</sup> 1839'da fotoğraf makinasının ilk şeklini (Daguerrotip) geliştiren Daguerre, bir panorama öğrencisidir.

Ünlü Fransız fizikçi ve gökbilimcisi Arago, bir toplantıda fotoğrafı tanıtır ve bilimsel alandaki uygulamaları konusunda kehanette bulunur. Buna karşılık sanatçılar, fotoğrafın sanat değerini tartışma konusu yapmaya başlarlar; teknik gelişmeyle bütünleşen sanattaki köklü değişiklik henüz kavranmamıştır.<sup>17</sup> Fotoğraf, portre minyatürcülük mesleğine darbe vurur. Darbenin ilk nedeni, minyatürcülerin uğradığı ekonomik yıkımdır. İkinci neden, sanatsaldır; özellikle fotoğrafın ilk dönemlerinde portre fotoğraflarının sanatsal değerinin, teknik nedenlerle (ışıklandırma süresi) daha üstün olmasından kaynaklanır.<sup>18</sup>

15 Önceki bölümde anıldığı gibi Benjamin, bu algı ve bilme tarzının, bilim ve sanatın sentezini yapabilen filmde en son aşamasına vardığını söyler. Film optik tekniklerin aracılığıyla, şeylerin en küçük noktalarına kadar nüfuz edebilme, ama aynı zamanda ondan uzaklaşarak kurgunun yardımıyla şeyleri yeniden ilişkilendirme ve böylece bütünü yepyeni bir zenginlikle yeniden kurarak görme olanağını sağlar. Film tekniği bu anlamda, modern zamanların zaman ve mekan anlayışını saptayabilen, eşzamanlılık anlayışını yansıtan, temsil eden modern bir tekniktir (bkz. BENJAMIN, 1992c.)

16 Krş. Marx: "... insanoğlu herdaim, altından kalkabileceği sorunlara el atar; çünkü... böyle bir sorunun kendisi de ancak çözümü için gereken maddi koşullar önceden varolduğu, ya da en azından varolma sürecine girdiği zaman ortaya çıkar" (MARX, 1978b: 379).

17 Benjamin, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı"na Paul Valery'den yaptığı bir alıntıyla başlar. Bu alıntıda Valery, sanat ve teknik ilişkisindeki köklü değişikliğin, sanatın mahiyetini değiştirdiğini teslim eder: "Yirmi yıldan beri bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülecek en sihirli biçimde değiştirmesine razı olmalıyız" (BENJAMIN, 1992c: 45).

18 Benjamin 1931'de yazdığı "Fotoğrafın Kısa Tarihçesi"nde, ilk fotoğraflar dönemini, "sinaileşmelerinden önceki on yıl" diye tanımlar. Daguerre tipi ilk fotoğraflar, daha çok portre çalışmalarıdır. Bu ilk fotoğraflarda ışıklandırma süresinin belirlediği çekim tekniği, karşısında uzun süre poz verilmesini ve modellerin rahat etmesini getirmektedir. Benjamin,

Toplumsal neden ise, ilk fotoğrafçıların ve müşterilerinin avangard kesimden gelmeleridir. Avangard fotoğrafçılar, fotoğrafla ilk buluşları gerçekleştirir ve Paris'in kanalizasyon sisteminde çekimler yapma girişimiyle fotoğrafı portre ötesine taşırlar. Böylece, resim ya da grafik yoluyla iletilen öznel bakışın yerini, objektifin yeni teknik ve toplumsal gerçeklik karşısında taşıdığı nesnel bakışın önemi alır. Wiertz, fotoğraf üzerine büyük incelemesinde, fotoğrafın resim sanatına bir politik aydınlanma getireceğini savunur; böylece, fotoğrafın kurgu sayesinde propaganda amacıyla kullanılacağını önceden bilme bile, bunu istemiş ilk kişi olur. Öte yandan, ulaşım ve iletişimin kapsamının genişlemesiyle birlikte resmin bilgi iletme yeteneği azalır. Resim sanatı, fotoğrafa tepki olarak onun o dönemde yapmadığını, yani renk ögesini öne çıkarılmaya başlayarak alanını genişletir. Bu tavır, izlenimciliğin ardından kübizmle sürecektir. Fotoğraf ise, yüzyılın ortalarından başlayarak konularını çekim tekniğine getirdiği ve giderek moda dayanan değişikliklerle piyasaya sürer ve böylece, meta ekonomisinin kapsamını genişletir. 1855 Dünya Fuarı'nda, ilk kez, "Fotoğraf" adı altında özel bir sergi yapılır.

### III. Grandville ya da Dünya Fuarları:

Dünya fuarlarının öncülüğünü yapan ilk ulusal fuar, 1798'de; ilk dünya fuarı ise, 1851'de gerçekleştirilir. "Dünya fuarları, adına mal denilen fetişin hac yerleridir". 1855'de Taine, "Bütün Avrupa, malları görmek için yollara düşü" diye yazar. Bütün Avrupa dendiğinde buna işçiler de dahildir; 1798 Fuarı "işçi sınıfını eğlendirmek" isteğinden kaynaklanır. Bu eğlenme bir halk şenliği biçiminde gerçekleşir; henüz, "malı çevreleyen eğlence atmosferinin" çerçevesini belirleyen eğlence endüstrisi oluşmuş değildir. İlk ulusal endüstri fuarı, bir "eşitlik şenliği" olarak kutlanır; çünkü, Benjamin'in aynı pasajlar için söylediği gibi, dünya fuarları da başbaşa toplumsal yaşam düşlerinin kaynağı olmuştur. Ölümünden sonra bir grup öğrencisinin kurduğu Saint-Simon<sup>19</sup> okulu üyeleri,

bunun sonucu olarak, "insan yüzünün bir anın içine gömülmüşken zaptedilmesininin", "erişilmez güzellikte" olduğunu düşünür. "İlk fotoğrafların soluk rengi, modelleri ve nesnelere çevreleyen buğu, yaşamdırlık niteliğini derinleştirmektedir" (Aktaran DEMİRALP, 1999: 156).

19 Saint-Simon (1760-1825), Fransız sosyalisti. "Toplumsal fizyoloji" adını verdiği insan ve toplum üzerine inceleme alanının kurulmasını yönünde öncü araştırmalar yapan, August Comte'nun hocası ve "endüstri" sözcüğünü Fransızca'ya kazandıran düşünürdür. Endüstri toplumunun, dünya çapında gelişecek ilerici bir toplumsal düzen olduğunu düşünen Saint-Simon, liberalizme karşıdır; kolektivisttir. Bilim, endüstri ve ilerlemeye inanan Saint-Simon'a göre üreticiler (hem emekçiler hem sanayiciler) toplumun maddi gücü; pozitif bilimle uğraşan bilginler ise, manevi gücüdür. Devletin sadece malların idaresiyle uğraşması gerektiğini ve teknokratlar tarafından yönetilmesi gerektiğini düşünüyör. Saint-Simon'a göre çağdaş toplum, tüm temel insani ihtiyaçları karşılayarak, yeryüzünde cenneti yaratmak için bilim ve endüstriden yararlanmasını bilen toplum olmalıdır (bkz BLACKWELL, *Siyasal Düşünce Ansiklopedisi-I*, Umit Y., 1994: 260-262).

üretici güçlerin en gelişmiş hali olarak gördükleri endüstri düzeninin, bolluk ve eşitlik (Altın Çağ) getireceğine inanırlar.<sup>20</sup> Üretici emeğin ürünlerinin sergilenmesinin onları üretenlere açılması, nesnelere canlı emek arasındaki bağlantının kopmadığı bir dünya arzusunu içerir. İlk dünya fuarları tasarımı, Saint Simon'culardan gelir. Halbuki, işçi sınıfı fuarda "müşteri kimliğiyle ön plandadır". Benjamin, Saint-Simoncuların "aymazlığına" işaret ederek, "dünya ekonomisinin gelişmelerini önceden görebilmişler, ancak sınıf kavgası açısından aynı başarıyı sergileyememişlerdir", der. Üstelik onların kolektivist toplum tasarımı içinde geliştirdikleri endüstri ve ticarete ilişkin fikirler, yüzyıl ortalarından itibaren yerine oturan kapitalist endüstriyel sistem içinde kullanılacaktır. Dünya fuarları ütopyacı bolluk ve eşitlik düşlerinin aracı olmayacak, metaların sergilendiği tapınaklar olarak sistemdeki yerini alacaktır. Dünya fuarları, kullanım değerinin arka plana itildiği ve değişim değerinin tüketiminin öne çıktığı bir çerçeve yaratır. "İnsanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur". Göz kamaştırıcı metaların arasında dolaşma, çekici bir bolluk imgesi yaratan, ama aslında o düşü yerine getirmeyen, yanılsamalı bir dolaşmadır. Metaların fetişleştirilmesi, onların bolluk yanılsamasından kaynaklanan çekiciliğiyle ilişkilidir. Fuarlar, kendini unutmaya mekanları, hayal dünyalarıdır. Eğlence endüstrisi, insanı metanın seviyesine getirerek, bu fantazmagoriye dahil olmasını kolaylaştırır. "İnsanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur".

"Mal denilen fetişe hangi dinsel tören kurallarıyla tapılacağını moda sunar". Modanın kuralı, sürekli yeniliktir. Yenilik, malın değişim değeriyle bağlantılı olan; ama onun kullanım ve değişim değerinden de öte bir sembolik değerdir. Ama bu yeniler o kadar hızlı değişirler ki, aslında geçiciliğin kendisi moda haline gelir. Yenilik kültüründe kendini ifade eden, kapitalist üretiminin hızıdır. Öte yandan bir tarihsel olgu olarak moda, Benjamin'e göre, yalnızca fetiş metaya tapınmanın ritüelini sağlamaz. Geçmişin modalarını alıntılararak yeniden güncelleştiren moda, "tarih'in... şimdiki zamanın oluşturduğu bir kurgulamanın nesnesi" olduğunu gösterir.<sup>21</sup>

Fransız grafik ve karikatür sanatçısı olan Grandville'nin (1803-1847) sanatının gizli teması, "malın ve onu çevreleyen eğlence atmosferinin

20 Benjamin, bu bölüme bir Saint-Simoncu'dan alıntıyla başlar: "Evet, bir gün bütün dünya, Paris'ten Çin'e ey ilahi Saint-Simon, baş eğdiğinde öğretene, yeniden doğacaktır Altın Çağ bütün görkemiyle, dolacaktır ırmaklar çukulata ve çayla; nar gibi kızarmış koyunlar zıplayacaktır ovada...." (1992a: 85).

21 "Moda, geçmişin çalılıklarının arasında dolanıp duran güncel'in kokusunu alma yeteneğine sahiptir. Bir başka deyişle moda, geçmişe atlayan bir kaplan gibidir. Yalnız bu atlayış, egemen sınıfların buyruğundaki bir arenada gerçekleşir. Aynı atlayış, tarihin gökkubbesi altında, Marx'ın devrim olarak adlandırdığı diyalektik hamledir" (bkz. BENJAMIN, 1992d: 41, XIV. Tez).

görkeminin başta edilmesidir". Grandville'nin cansız nesnelere betimlenirken kılı kırk yararcasına ayrıntıya girmesi, Marx'ın metanın "tanrıbilimsel kökenli olumsuz özellikleri" ya da metanın metafiziği dediği olguya uygundur. Grandville, metanın reklamını yapar. Reklam sözcüğü de, bu yıllarda ortaya çıkar. Grandville, modanın istemlerinin kapsamını, her türlü günlük kullanım nesnelere ve evreni de içine alacak şekilde genişletir; "onun fantazyaları, evrene malın öz yapısını verir." Meta olarak malın öz yapısı, cesettir. "Moda, organik dünyayla çatışık içersindedir. Canlı beden ile inorganik dünya arasında bir tür pezevenklik yapar. Cesetlerin hakkını canlılarda gözetir. İnorganik dünyanın cinsel çekiciliğinin boyunduruğundaki fetişizm, modanın can damarıdır. Mal kültürü, bu can damarını kendi hizmetine alır" (84).<sup>22</sup> Kapitalist kültürün fantazmagorisi, İmparatorluk yönetiminin iktidarının doruğunda olduğu 1867'deki Dünya Fuarı'nda görkemli biçimde segilenir. "Paris, lüksün ve modanın başkenti olduğunu kanıtlar". Operet ise, "sermayenin sürekliliği ütopyasının, ironik anlatımıdır". Burjuva özneliği, yeni buluşları, kendilerini ortaya koymak, ifade etmek ve oyalanmak üzere kullanmaktadır (BENJAMIN, 1982b).

#### IV. Louis-Philippe ya da İçmekan:

"Burjuva sınıfı, Temmuz devrimiyle birlikte 1789'daki hedeflere varmıştır". Egemen sınıflar, dışlayıcı parlamentonun koruması altında özel girişimlerini gerçekleştirerek "tarih yapar". Temmuz Monarşisi'nin kralı Louis-Phillippe döneminde<sup>23</sup>, aynı zamanda "birey tarih sahnesine girer".

22 Benjamin 'moda'yla ilgili paragrafa, Leopard'ın 'Moda ile Ölüm Arasındaki Diyalog'undan aldığı şu alıntıyla başlar: "Moda: Bay Ölüm! Bay Ölüm!" Metalaşan nesne ve insan, değerleşmiş, içi boşalmış ve canı gitmiş beden olarak ele alınır. Moda, ölüme hizmet eder. "Ölüm, Barok Drama'dan Paris incelemelerine kadar Benjamin'in merkezi temasını oluşturdu. Her ikisinde de ceset, merkezi bir alegorik figür olarak rol gördü. Eşit derecede küçümsediği pazar ekonomisiyle ve faşist şiddetle ilişki içinde yorumladığı nekrofolinin izlelerinden, şeyleşme ve meta fetişizmi teorisiyle kurtulmaya çalıştı" (LÖWY, 1999: 275-276).

23 Temmuz devrimi, Fransa'daki 1830 Devrimidir. Bu devrimin ardından Temmuz monarşisi olarak adlandırılan dönemde, Orleans dükü olan liberal görüşlü Louis Philippe kral olur. 1830-1848 yılları arasında süren bu dönemde, özel mülkiyetle belirlenen çok sınırlı oy hakkı bulunur. Temmuz devrimi, liberallere halkın (özellikle işçiler ve öğrenciler) verdiği desteği sayesinde başarıya ulaştığı halde, genel oy hakkı tanınmaz. Egemenler açısından, parlamentarizmle otorite arasındaki denge yeterlidir. "Louis Philippe'nin saltanatı sırasında ülkeyi yöneten Fransız burjuvazisi değil, burjuvazinin bir kesimiydi: bankacılar, borsa kıralları, demiryolu kralları, kömür ve demir madenlerinin, ormanların sahipleri ve onlarla işbirliği yapan bir kısım toprak sahibi- finans aristokrasisi dedikleri. Tahtta oturan, Meclislerde dilediği kanunu çıkararak, kabine üyeliğinden bütün bayiliklerine kadar tüm kamu görevlilerine atanmaları dağıtan, bu finans aristokrasisiydi. Gerçek anlamında sanayi burjuvazisi resmi muhalefetin bir parçasıydı... Bütün kademeleriyle küçük burjuvazi gibi köylüler de siyasal iktidarın dışında bırakılmıştı" (bkz. MARX, 1978a: 188-189). Ayrıca, 19. yüzyılda parlamentarizmin gelişimindeki gelgitler ve burjuvazinin hakimiyeti ve parlamentarizmin rolü hakkında (bkz. MARX, 1978b, özellikle 346-347).

"Louis-Philippe'ın başlayarak, burjuva sınıfında, özel yaşamın izlerinin büyük kentte silinip gidişinin acısını çıkarma çabasına rastlanır. Kentli, bunu kendi evinin dört duvarı arasında gerçekleştirmeye çalışır. Kendi yeryüzü varlığının olmasa bile, en azından günlük yaşamda kullandığı şeylerin izlerini sonsuzlukta yitip gitmesini engellemek, kentli için sanki bir onur sorununa dönüşmüştür" (BENJAMIN, 1992b: 123).

Burjuva bireyin etkinlik alanları özel ve kamusal olarak bölününce, yaşam alanı ilk kez, iş yerinin karşıtı olarak ortaya çıkar. Yaşam alanı, içmekanda, evde gerçekleşir. Ev ve işyeri birbirlerinin tamamlayıcısıdır. Burjuva bireyi işyerinde gerçek dünyanın gerekleri doğrultusunda davranır; evinin dört duvarı arasında ise, "yanılsamalarıyla vakit geçirmek dileğindedir". Birey, işine ilişkin düşüncelerinin kapsamını "onlara toplumsallık niteliği kazandıracak kadar genişletme niyetinde olmadığından", yani iş ve yaşam alanı arasındaki ayrımı aşmaya yeltenmediğinden, yanılsama gereksinimi kaçınılmaz olur. "İçmekana ait fantazmagoriler, işte bu durumdan kaynaklanır. İçmekan birey için evrenin temsilcisidir. Bu içmekana hem uzakta olanlar, hem de geçmişte olanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır".

İçmekanın çift-anlamlılığı, dört duvar arasında yanılsamalı vakit geçirmenin ötesinde, modern bireyin ve özerk sanatın sığmağı olmasında belirir. Sığınak olarak içmekanın gerçek sakini ise, koleksiyoncudur. Koleksiyoncu kendine, topladığı nesnelere onları meta özyapılarından sıyrarak yüceltmek gibi umutsuz bir görev edinmiştir. Sonuçta nesnelere, salt kullanım ya da değişim değerlerinin dışında sembolik bir değer, koleksiyoncu değeri kazandırır. Ancak koleksiyoncu sıradan bir içmekan bireyi değildir; çünkü "yalnızca uzak ya da geçmişe karışmış dünyayı değil, daha iyi bir dünyayı düşleyen insandır". İnsanların ihtiyaçları, hem gündelik hayatlarında hem de düşlerindeki hayatta karşılanmış değildir; ama nesnelere de yararlılık niteliği taşımak yükümlülüğünde değildir. İnsanların özgür olduğu dünya, nesnelere de özgürleştirir.

İçmekanın dış dünyanın seyredildiği korunaklı loca olması, yüzyıl sonunda sarsıntıya uğrar. Bu sarsıntı kendisini, Jugendstil denen sanat akımında ortaya koyar, anlatır. Bu üslubun ideolojisi, içmekan tam da yıkıma uğrarken buranın güçlerini yokolmaktan korumak; "yalnız ruhu yüceltmektir. Kuramı ise, bireyciliktir". Mimar Van de Velde'de (1895-1910) ev, kişiliği dile getirir. Bir tablo için imza ne ise, Jugendstil akımında da ev için süslemeler odur; kişiliğin imzası yerine geçer. Jugendstil, teknik ilerlemenin tehditi altındaki sanatın, onusuz olmak için sığındığı son akımdır. İçselliğin güçlerini, çizgilerden oluşma bir dil ve doğanın simgesi olan çiçek aracılığıyla anlatır. "Sözü edilen dil, tekniğin silahlarıyla donatılmış çevrenin karşısına dikilir". Jugendstil, sanat adına, demir yapının yeni öğeleri olan taşıyıcı biçimleri yeniden kazanabilmek için, onları süsler. Beton, mimarlık alanında bu akıma plastik biçimleme

olanakları sunacaktır. Özerk sanatın tekniğin olanakları karşısında can çekiştiği 19. yüzyıl sonu, aynı zamanda bireyin yaşam alanının artık evden işyerine kaydığı dönemdir. Jugendstil'in kesin bilançosunu, Ibsen'in 1892'de sahnelenen oyunu "Yapı Ustası Solness" çıkarır: "Bireyin kendi içselliğini temel alarak teknikle boyölçüşmesi, sonuçta bireyi yıkıma götürür". Benjamin, yüzyılın ilk yarısındaki eşik döneminde sığınma ve sanatın yeri olarak işlev görebilen içmekanın, yüzyıl sonunda burjuva öznelliğinin çürüdüğü yere dönüştüğünü ve teknik gelişmeyi kendi hizmetine alamayan tarihsel koşullar altında "sanat sanat içindir" ifadesinin bu yıkımla bağlantılı olduğunu söyleyecektir.

"İçmekan, bireyin yalnızca evreni değil, aynı zamanda mahfazasıdır."<sup>24</sup> Konut, bireyin kişiliğinin izlerini muhafaza eden kılıftır. 19. yüzyılla birlikte başlayan süreçte, insan tecrübesinin ve kişiliğinin izleri, kent yaşamından silinmeye ve içmekanlara hapsolmaya başlamıştır. "Bir mekanda yaşamak, orada izler bırakmak demektir". Bireyin kişilik izleri kalabalıklar içersinde yitip giderken ya da bürokrasi, istatistik ve gözetimin kayıtlardan oluşan ağı içinde anonimleşirken<sup>25</sup>, evin içindeki eşyalar kişiliğinin izleri haline gelir. 19. yüzyılın ilk yarısında giderek gelişerek burjuva toplumunu saran idari denetim sürecine teknik önlemler destek olur ve kişilerin kimliklerinin izinin sürülmesi için, imza, fotoğraf ve parmak izi yöntemleri geliştirilir. Böylece evin içinde biriktirilen nesnelerin gözlerden korunması, aynı zamanda, toplumsal denetime direniş anlamına gelir.<sup>26</sup> İçmekandaki kişilik izlerinin sürülmesi ise, yeni ortaya çıkan dedektif öyküsü türü tarafından konu edilir. "Dedektif öyküsü, insanın kimliğinin saklanması engelleyen buluşların en önemlisi olan <fotoğrafın> kesinleştiği anda ortaya çıkar".<sup>27</sup> Dedektif, bireyin izlerinin iç mekanda

24 Ünsal Oskay'a göre, içmekanın "muhafaza" oluşu, "hızla değişerek kendini değişimden koruyan burjuva toplumunda burjuvazinin kalıcı boncuk kadar sağlam, pahalı, görkemli eşyalarla tefriş ettiği evini, ölümlü dünyasının ölümlülüğüne karşı bir "muhafaza" yapmaya çalışması anlamına gelir" (bkz. OSKAY, dipnot, içinde ADORNO, 1985: 171-172).

25 Benjamin, herşeyin kurala bağlanma sürecinde, örneğin büyük kentlerdeki evlerin 1805 itibariyle sayılmaya başlamasının, işçi mahallelerinde direnişle karşılandığını söyler. 1864'te doğramacıların mahallesine ilişkin şöyle denmektedir: "bu varoşun sakinlerinden birine adresi sorulduğu takdirde, sorulan, evinin o soğuk ve resmiyet kokan numaasını değil, ama binanın daima taşıdığı adı verecektir" (BENJAMIN, 1992b: 124).

26 Burjuva bireyinin evinin bir mahfazaya dönüşme sürecinin, "iki yanının bulunduğu da gözden kaçırılmamalıdır. Böylece korunan nesnelerin gerçek ya da duygusal değerleri de vurgulanmış olur. Bu nesnelere, onlara sahip bulunmayanların ölümlü bakışlarından saklanın ve özellikle ne olduklarını belli eden çizgileri dikkate değer biçimde silinir. Toplumduğunun ikinci doğası demek olan denetime direnişin, varlıklı burjuva sınıfında geri dönmesinde yadrganacak bir yan yoktur" (BENJAMIN, 1992b: 123).

27 "Yazı için baskı tekniğinin bulunması ne ise, suçluların saptanması bakımından fotoğrafın bulunması odur. İlk kez fotoğraf, bir insanın izlerinin sürekli ve kesin biçimde saptanmasına olanak sağlamıştır... O zamandan bu yana, kimliğini saklayan kişiyi konuşmaları ve eylemleri aracılığıyla ortaya çıkama çabalarının sonunu kestirebilmek, artık olası değildir" (BENJAMIN, 1992b: 124).

bulunacağını bilen kişidir; izler, suçlu ve suç mahalline açılan kapılardır. Edgar A. Poe, gerek "Mobilyaların Felsefesi" gerekse de dedektif öyküleriyle "içmekanın ilk fizyonomisti" niteliğini kazanır.<sup>28</sup> Onun teknik buluşları arasında en zengini olan dedektif öykülerinde başlangıçta ilk suçlular, aristokratlar ya da serseriler değil; içmekanı kendine mahfaza eden burjuva bireyleridir.

### V. Baudelaire ya da Paris Caddeleri:

Baudelaire, özerk sanatın ve burjuva bireyselliğinin içmekanını, kente taşır. Pasajlar, Paris caddeleri ve kent kalabalıkları, Baudelaire'in sığınağı haline gelir. Baudelaire yuvasız ve yurtsuzdur; bir melankoliktir. "Baudelaire'nin melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır"."Herşey benim için alegoriye dönüşüyor" diyen Baudelaire'in şiiri, nesnelere dünyası ile insanlararası etkileşim dünyasının bütünlüklü bir tecrübe içinden yaşandığı; doğanın şeyleşmemiş zamanlara ait güzelliğinin ifade biçimi olan lirik şiir değildir. "Alegorik bakış açısı, her zaman değerlerinden yoksun kılınmış bir görüntüler dünyasını temel alır. "Burada artık yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur". Bu bakış, "... kent insanının eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı pırıltılar katabilen" flanörün bakışıdır. "Flanör gerek büyük kentin, gerekse burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan birine yenik düşmüş değildir. Flanör, sığınağını kitlede arar".

Baudelaire kalabalıklara girince yalnızlığını unuttur, ama kitle içinde de tam eriyemez. Yitmiş, yokolmuş biri değildir. Yeni zamanın getirdiği sorunlara karşı uyanıktır. Sorunları, ne olup bittiğini algılamaya yönelik öznel bir bakış geliştirmiştir. Flanör, kalabalıkların içinde dolaşırken sıradan, günlük yaşamdaki nesnelere ve insanların görüntülerine, yani fizyonomiye dikkat eder. Her türlü nesne, jest, davranış, onun için birer işaretir. Bu işaretlerden anlamlar çıkarır; o dönem semiyoloji denmese de, bu bilim erken ondokuzuncu yüzyılın kentsel yaşantısı içinde pratik edilmeye başlanmıştır. Çünkü modern kent yaşantısı, Simmel'in dediği gibi, görmeyi duymaktan öncelikli hale getirir. İşaretleri okuma, modern hayatın gerektirdiği birşeydir. Modern hayatta, yakın

28 Dedektif öykülerinin 19. yüzyıl ortalarının endüstrileşme ve kentleşme girdabı içinde ortaya çıkması bir raslantı değildir. Bu öykülerin toplumsal kaynağı, bir yönüyle toplumsal yaşamda bireyin izlerinin silinmesi ve aynı zamanda yeni kentsel yaşam tarzında suç denen edimin yeni ve karmaşık biçimde adlandırılması ve tehlikeli sınıfla olarak kitlelerle bağdaştırılmasıyla yakından ilişkidir. Dedektif, döneme uygun bir algılama ve bilme yöntemine sahiptir. Dedektifin yöntemi, tiptakine ve Freud'a benzer; kişiliğe ait izlerin (semptomların) peşinden gider, şeyler ve nesnelere arasındaki bağıntıyı kurarak anlamlandırır; anlamlarına yeni izler arar; olay hakkında birbirinden farklı kişilerin tanıklıklarını dinlerken onların anlatılarını karşılaştırarak boşlukları doldurur. Sonuçta bütün parçaları birleştirerek esrarı çözer. Dedektif silinen izleri arayarak herhangi bir esrarı çözen, bütünü yeneden kuran kişidir.

çevrenin dışıyla tarışiklık yitirilmifştir; herşey, işbölümünden dolayı parçalanmış ve karmaşıklaşmıştır. Bu yüzden bütünü anlamak için tanınmayan, bilinmeyen, kişinin uzağında olan şeyler hakkında bir dedektif gibi ipuçları toplayıp bunları algılamak, işaretleri birleştirip bunları anlamlı kılmak ve yorumlar yapmak gerekir. Böylece artık aynı şey/olay, aynı işaret üzerinde, onu yorumlayanlar kadar sayısız başka yorumların çıkması söz konusudur. Flanör'le dedektif arasındaki fark, flanörün öznel, tek bir bakışı ve bir tek dili olmasıdır. Flanör şairin bakışı, yaşadığı gerçekliğe özgül damgasını vuran bir hakikatin ifadesi olarak ortaya çıkar. Dedektifin flanörden üstünlüğü, aynı işaret dili yöntemiyle çalışmasına rağmen, herhangi bir olay veya nesnenin anlamıyla ilgili herkese soru sormasıdır. Dolayısıyla kendi yorumunu, o konu hakkında yapılan çok farklı yorumlar ve farklı dilleri birbirine ilişkilendirip, değerlendirerek çıkarır. Modern yaşamda bir şeyin bir tek (geleneksel) yorumu olmamasından dolayı, farklı öznelliklerle olayın nesneliliği arasındaki ilişkiyi kurmak zorundadır. Dedektif farklı yorumların ardındaki temel varsayımlara bakar ve o temel varsayımın kör noktasını bulur. Bir yorumu öteki yorumdan farklı yapanın, farklı bir varsayım olduğunu düşünmektedir; böylece o farklı varsayımın çıkmazını keşfeder. Kör noktaları ve boşlukları keşfederek, bütün bu yorumlara daha tepeden bakarak, tekrar kurar. Dedektifin algılama açısından flanörden daha ileri olması, öznellik, dolayısıyla tek dilin geçerliliği yerine aynı şey hakkında çok farklı yorumlar ve dillerden yararlanmasından ve bir üst dil geliştirmesinden kaynaklanır.<sup>29</sup> Baudelaire, Edgar A. Poe'yu ilk kez Fransızca'ya çeviren kişidir. Flanör, modern kent yaşantısının zoruyla, "istemeden dedektif olan kişidir" (BENJAMIN, 1992b: 117-15)

"Dedektif öykülerinin başlangıçtaki toplumsal içeriği, bireyin izlerinin büyük kent kalabalığında silinmesidir". Dedektif öyküsünün dört temel ögesi bulunur: Kurban ve olay yeri; katil; kitle; ve bu atmosferi kavramaya yönelik hesaplama. Benjamin, dedektif öyküsü türüne ilişkin bu çözümlemenin, Baudelaire'nin kendi yaratisinin bir bölümünün çözülmesi anlamına geldiğini söyler. Modern kentsel tecrübenin izlerinin sürülmesi açısından Baudelaire'de ilk üç öge bulunur; dördüncü öge olan hesaplama ise onda eksiktir ve de toplum dışının safındadır. Baudelaire, kitleleri burjuva yaşamındaki işleviyle,

29 Dedektif çok sıradan, gündelik izler sürer ve 'bu olayı benzerleri arasında değişik yapan nedir' diye sorar. Freud da psikanalitik yöntemde çağrışımlar, sıradan şeyler üzerinde durur. Dil sürçmelerinin ve farkında olmadan yapılan şeylerin aslında bütün yapıyı çözebilecek önemli ipuçları olduğunu söyler. Freud (psikiyatrinin babası), Sherlock Holmes (ünlü roman kahramanı dedektif) ve Morelly (sanat tarihçisi) çağdaşlarıdır. Üçü de kendi alanlarındaki yorumlarını, işaretlere dayanarak yapar. Morelly, resimlerin hangi sanatçıya ait olduğunun bulunması için, en temel ve en bilinen özelliklerine bakılmaması gerektiğini, tam tersine üslubu tanımak için resmin bir yerinde çok ilgisiz görünen küçük şeylere bakmak gerektiğini öne sürer. Modern işaret biliminin insanın avlanmak için iz sürmesinden hastalık teşhisi için semptom okumasına dek giden bir geçmiş tarihi vardır (BENNET, 1990: 1-237).



yani suçlunun sığınağı olarak gören dedektifle özdeşleşmez. Baudelaire, iyi bir Sade okuyucusu olmakla kalmaz; onun için kalabalıklar, yalnız ve erotik bir kişi olan şairden kaçan aşkın sığınağıdır; ancak bir büyük kent insanının yaşayacağı, esirgenmiş, "son bakışta aşk"tır. (1993a: 129-130).<sup>30</sup> Sadece bu değil. Baudelaire'e kitleler, bir örtü, bir sis perdesi arkasından görünse de, "bu sis perdesi dağılıp da 'sokak savaşları sırasında boşalan... kalabalık alanlardan biri' flanörün gözleri önünde belirdiğinde, o da büyük kenti çarpıtılmamış olarak görür". Lirik şiirde, kent de, kitleler de yeni bir konudur. (BENJAMIN, 1992b: 120-122, 126, 134-135).

Benjamin, Baudelaire'deki şok figürü ile metropol kitleleri arasında sıkı ama belirtilik olmayan, gizli bir bağlantı kurulduğunu söyler. Zaten kalabalıklar da, 19. yüzyıl yazarlarının en önemli ve yeni ilgi konusudur. Baudelaire, kitleleri bir kolektif ya da sınıf olarak algılamaz. Onun imgeleminde kitleler, aslında "birbiriyle kesişen sayısız ilişki ağına sahip dev şehirlerde yaşayan" ve "caddelerdeki insanların, yoldan geçenlerin şekilsiz kalabalığından başka bir şey değildir" (BENJAMIN, 1993a):<sup>31</sup> Baudelaire, modern tarih sahnesine çıkmış olan ama henüz kalabalıklar ile sınıf hareketlerinin ayrımının çok net görülemediği ya da şairin algılayamadığı bir durum altında kitleleri yüceltir: Bir flanör olarak Baudelaire'nin asıl dileği, "bu kalabalığa bir ruh kazandırmaktır. Onunla karşılaşmaları, övmekten usanmadığı yaşantılardır". Yine de Baudelaire'nin kalabalıkları ele alışındaki muğlaklık, hayran olduğu az sanatçıdan biri olan Victor Hugo'nunkinden üstünlük taşır. Baudelaire her ne kadar "kitlenin karşısına... tıpkı Hugo 'nun kitle kavramı kadar eleştirel olmaktan uzak bir modeli", bireysel kahraman modelini çıkarmış olsa da, kitlelerin ve modernizmin yüzündeki "Kabil damgasını yadsımaz" (1992b: 140, 150).<sup>32</sup> Kitleleri ilk kez romanlarına taşıyan Hugo ise, dönemin yeni olgusu tefrika romancılıkla rekabet edebilen tek yazardır. Hugo bir flanör değildir; eninde sonunda kalabalıkları, kendi ölümsüz yeteneğine tapan, antik anlamıyla izleyici

30 "Aşkın kriteri sürekliliktir." Eleştirel kuram'a göre, aşk, bütünlüklü tecrübe ve gelenek arayışıdır. Kapitalizm altında ilerleme denen süreçle yıkılan, bu bütünlüklü tecrübe ve geleceğin sürekliliğidir (bkz. JAY, 1973: 215).

31 Benjamin, "burjuva hakimiyetinin olgunlaşma çağına kitle ile sınıf toplumu unsurlarının bir arada bulunduğunu" öne sürer. Bir tüketici kapitalizmi eğilimi, kendi tüketicilerini atomlarına ayırmış ve şekilsizleşmiş bir kitle olarak birbirinden ayırmaz; böylelikle aksi halde daha belirgin hale gelecek olan yapılaşmış sınıf farklılıklarının çözülmesine yardımcı olma eğilimi gösterir. Tam da bu şekilsizleşmiş 'kitle', bu 'kalabalık', Baudelaire'nin şiirinde, özümlememiş oluşumların <Erlebnis olarak yaşantının> şoklarını beteraf etme girişimiyle birlikte tasavvur edilen toplumsal unsuru oluşturur...Ancak siyasal düzeyde Benjamin, faşist devletlerde bu türden kiteselleşmenin, insanları satın alıcılar olarak 'bir araya getiren piyasa ekonomisi olayının', 'ırkı' tekrar bir araya getiren bir 'kader' olarak, 'süreklili ve zorlayıcı' bir hale gelmekte olduğunu öne sürdü" (LUNN, 1995: 279).

32 OSKAY, Baudelaire'nin modernizminin "Kuramdan yoksun sınırlı bir modernizmin varabileceği en soylu örneği" oluşturduğunu; toplumculuk karşıtlığına sürüklenmeden toplum dışı bir yenilikçi olarak kalabildiğini söyler. Baudelaire'nin bireysel modernizmi için (bkz. OSKAY, 1982a: 78-79, 80-101; 1981b).

(okur) kitleleri; ya da Cumhuriyetçiliğiyle paralel olarak kendi milletvekilliğini de mümkün kılacak, oy vererek özgürleşecek kitleler olarak görür. Bu türün doruğunda ise, Eugene Sue'nun kitleleri estetize eden, sentimental eserleri bulunur.<sup>33</sup> Marx, "zamanın estetik sosyalizminin yaranmaya çalıştığı şekilsiz kitleden demirden bir proleterya dövmeyi daha başından görev" saymıştır. Marx'ın temalarının başlangıcı, Engels'in gençlik eseri *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*'nda, Londra kitleleşme, emekçi sınıflar ve metropol yaşamı hakkındaki zengin ve eleştirel gözlemlerinde bulunur.<sup>34</sup> Benjamin, Londra ve Paris'teki metropol yaşamını ve kitleleşme tarzını birbirinden ayırdeder.<sup>35</sup> Paris'in kentsel yaşamı Londra gibi endüstrileşmenin hızıyla tekdüzeleşmemiş; kent, toplumsal gözetim ve denetime henüz ordaki yoğunlukla maruz kalmamıştır. Paris, bir flanörün yürüme hızına uygun ve kitleleri dışardan değil de içerden görmesini mümkün kılacak bir muğlaklık döneminde dir.<sup>36</sup> Baudelaire'de Paris hep kalabalıktır; kalabalık hep, büyük kentin "insan seli içinde kaybolma arzusu veren" kalabalığıdır: "Kitle hareket eden bir peçeydi, Baudelaire Paris'i o peçenin içinden gördü".<sup>37</sup> Şair yapıtında kalabalıkları hiç bir yerde bir sözcük ya da deyimle betimlemez; içerden görür. Yine de tüm olay kalabalığa bağlıdır; tıpkı yelkenlinin seyrinin rüzgara bağlı olması gibi" (1993a: 128, 129).

"Flanör'ün kişiliğinde aydın, pazara çıkmıştır". Niyeti, kendisine alıcı bulmaktır; imge toplamaktır. Aydın kişi eşiktendir; henüz koruyuculara sahiptir ama pazarla da tanışmaya başlamıştır. "Bu geçiş döneminde aydın, bohem olarak belirginleşir". Benjamin, "Baudelaire'nin fizyonomisini somutlaştırmak için" (1992b: 95), Marx'ın bohem çevresine dahil etmiş olduğu 'komplucu' tipiyle

33 19. yüzyılın ilk yarısındaki yeni popüler kültür ortamı ve sentimental edebiyat için (bkz. OSKAY, 1982a: 70-77).

34 Benjamin, Engels'i alıntılar: "Londra'da.. devasa merkezileşme, bu üç buçuk milyon insanın bir noktaya yığılması, <onların>... gücünü yüz kat arttırmıştır... Ama bunun bedeli ancak sonradan anlaşılır. Ana caddelerdeki kaldırımları bir kaç gün boyunca çiğnedikten sonra... ancak o zaman, Londralıların en iyi insani özelliklerini şehirlerinde kaynayan tüm o uygarlık mucizelerini yaratmak için feda etmek zorunda kaldıklarını, içlerinde uyuklayan yüzlerce yaratıcı gücün hareketsiz kaldığını ve bastırıldığını fark ederiz...Caddelerdeki koşuşturmalarda bile bir tiksindiricilik, insan doğasını ayaklandıran bir şeyler vardır... birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar... kimsenin aklına öbürüne bir kez bile olsun bakmak gelmiyor... Bu tek tek kişilerden ne kadar çoğu küçük bir alana sıkıştırılırsa, kendi özel çıkarlarına dalmış insanların vahşi kayıtsızlığı ve kendini duygusuzca ya-lıtması o kadar çok tiksindirici ve yaralayıcı olur" (16-127).

35 Bu konuda ayrıntı için (bkz. BENJAMIN, 1992b: 18-129).

36 "1840'larda bir ara pasajlarda kaplumbağaları gezdirmek moda olmuştu. Flanör, yürüyüş temposunu canı gönülden onlara göre ayarlıyordu. Ona kalsaydı ilerlemenin de bu ağır tempoyu öğrenmesi gerekecekti. Ne varki son sözü söyleyen o değil, "kahrolsun aylaklık" şiarını benimseyen Taylor oldu" (133, dipnot 9).

37 "Bekleyen kişinin içinde vakit geçirdiği fantazmagori, İmparatorluğun Paris'lilere bir rüya olarak yutturduğu pasajlardan oluşmuş bir Venedik, Baudelaire'nin mozaik kayışında tek bir kere kayar geçer. Baudelaire'nin yapıtında hiç pasaj olmamasının nedeni budur" (BENJAMIN, 1992b: 128, dipnot 5).

arasındaki benzerliği çizer: "Ekonomik konumunun belirsizliğine koşut olarak politik işlevi de belirsizdir. Bu durum, hepsi de bohem çevresinden gelen meslekten komplocularda en çarpıcı biçimde dile gelir. Mesleken komplocuların ilk çalışma alanları, ordudur; bu alan sonradan küçük burjuva kesimine, zaman zaman da işçi sınıfına kayar."<sup>38</sup> İlk barikatları kuranlar ve yönetenler, aslında bu komploculardır. Öte yandan komplocular, kültürlü işçi sınıfı önderlerine karşı <proleter değil> plep bir öfke duyarlar. Blanqui'nin yeri ise başkadır. "Komünist Manifesto, bunların <komplocuların> varlığına son verir". Ayrıca III. Napolyon'un Cumhurbaşkanlığı döneminde kurduğu 10 Aralık Derneği'nin, bohem çevrenin yaşantı tarzıyla örtüşen bir yanı vardır. "Marx'a göre bu derneğin kadrolarını, Fransızların *la boheme* diye adlandırdıkları, o tümüyle belirsiz ve dağınık, oradan buraya sürüklenen kitle oluşturmaktadır"<sup>39</sup> (1992b: 96-97). Benjamin, bohem kategorisi altında flanörle komplocu arasında bir benzeşme yaparak, sahneyi, bir yandan Baudelaire ile Blanqui'deki, biri edebi dilde öteki siyasi eylemde olmak üzere ortak olan "darbeci" özelliğe hazırlamaktadır. Öte yandan Baudelaire'in Blanquici olmayan, III. Napolyon'da mevcut düzene şeytansı bir alternatif görebilen yanlısamalı yanına da işaret etmektedir. Baudelaire'in politik görüşleri şu ya da bu biçimde meslekten komploculardan daha ileri değildir. "Kışkırtıcının metafiziği" olarak nitelenebilecek politik görüşü, ayaklanma ve yıkıma dayanır; "şiiri gücünü, bu kesimin başkaldırısındaki coşkuda bulur. Baudelaire, toplumdışların safına katılır. Tek cinsel birlikteliğini de bir fahişeye kurar."

Baudelaire'de kadın, ölüm ve Paris imgeleri birbiriyle kaynaşır. Bu, onun şiirine "eşsiz bir nitelik" kazandırır. Kentin topografik yapısı ve Seine nehinin terk edilmiş yatağı, Baudelaire'de iz bırakmıştır. Şiiinde Paris, batık bir kenttir; denizin altındadır. Ancak <simgeci yanlısamaya karşı alegorik> "ölü idil" içersindeki kentin toplusal özü, "modern bir öz"dür". "Modern, Baudelaire'in şiirinin temel vurgularından biridir". Baudelaire, bir yandan antikite ile modern gündelik yaşam arasında şaşkırtıcı bağlantılar kurar (benzeşmeler) yapar. Bu benzeşmeler, ütöpik ve "sıla özlemi" taşıyan ideal görüntülerdir. Zaten, "En eski tarihi hep alıntılan.. özellikle moderndir". Ancak Baudelaire'de aynı modern, "iç sıkıntısı" olarak, "ideali parçalar" da. Baudelaire'deki modernlik ve geçmişî alıntılama hakkında Benjamin'in söyledikleri, sanki kendisi için de söylenmektedir: Baudelaire'de alıntılama, "söz konusu dönemin toplumsal

38 Benjamin Marx'ı alıntılar: "Yaşamdaki konumu, <meslekten komplocu> bu sınıfın karakterini daha başan belirler.. bu sınıftan olanların hep sallantıda, aslında çalışmalardan çok rastlantılara bağımlı varlıkları, tek durak yerlerini şarap satanların, içkievlerinin- yani komplocuların randevü evleri sayılan içkievlerinin- oluşturduğu doludizgin yaşamları, her türden ne idüğü belirsiz kişilerle kurdukları ilişkiler, onları Paris'te *la boheme* diye adlandırılan çevreye sokar" (1992b: 95-96).

39 Benjamin'in Marx'tan yaptığı 'bohem' alıntısı ve 10 Aralık Derneği hakkında (bkz. MARX, 1978b: 350, 319).

koşullarına ve ürünlerine uygun düşen bir çokanlamlılık aracılığıyla gerçekleşmektedir. çok anlamlılık diyalektiğin görüntü olarak ortaya çıkışıdır; durağan konumdaki diyalektiğin yasadır. Bu durağanlık bir ütopyadır ve dolayısıyla diyalektik görüntü, düşsel bir görüntüden ibarettir. Mal, kesinlikle böyle bir görüntüyü, bir fetiş görüntüsünü sergiler. Hem yuva, hem cadde olan pasajlar da böyle bir görüntüyü sergilerler. Aynı zamanda hem satıcı, hem de mal olan fahişe de böyle bir görüntüyü sergiler." Baudelaire, sadece modernin çift-anlamlılığını ortaya koymakla kalmaz; aynı zaman da yeni kentsel olguları şiirine konu yapar ve kalabalıklar içinde insan karşılaşmalarını "modern" kılanın ne olduğunun izini sürer.<sup>40</sup>

Benjamin, flânörün son yolculuğunu, *Kötülük Çiçekleri*'nin son şiiri olan "sen ey ölüm, yaşlı kaptan, zamanıdır artık, gel demir alalım" mısralarıyla gösterir. Ölüm yolculuğun hedefi, "Yeni"dir. "Yeni, toplumsal bilinçaltının yarattığı görüntülerin onusuz olamayacakları dış görünüşün kaynağıdır... Yeni, yanlış bilincin; yorulmak bilmez acentalığını modanın yaptığı yanlış bilincin özüdür". Yeni'nin bu görüntüsü, "hep aynı kalanı" yansıtır. Burjuva sınıfının, yüzyılın ortalarına geldiğinde artık kendi yanlış bilincinin "tadını çıkardığı kültür tarihinin fantazmagorisidir".

Baudelaire de, erken modernliğin son döneminde, dil darbeciliği ile şoklara kaşı savunma yapan ve benzeşmelerle şoklar yaratan görevi konusunda kuşku beslemeye başlar. "Yararlı olmaktan ayrılmaz" demiş olduğu sanat anlayışı, "Yeni olanı yücelten" 'sanat için sanata' kayar. "Yeniye bulmak için bilinmeyenin derinliklerine" dalan Baudelaire, iç sıkıntısına saplanır; iç sıkıntısı, Yeni olanın fantazmagorisidir. Burada Baudelaire, artık flânör değildir; dandiliğini onaylar. Ancak Baudelaire'de iç sıkıntısı, şair bunu modernlik tecrübesine tanıklık eden bir düzeye çıkarttığından kahramanca bir yenilgiye dönüşmüştür. Yüzyıl sonunda ise iç sıkıntısı eleştireliliğini kaybedecek, 'sanat sanat içindir' mottosuyla birlikte burjuva öznelliğinin yanılmasına hapsolacaktır.

Büyük mağazalar dönemini, Haussmann açar. Flânör'ün son yolculuğu, pasajların yerine geçen büyük mağazalar döneminde biter: "flânörlüğü mal cirosu için yararlı kılan büyük mağaza olgusu, bu ikisini de kendi yapısı içinde geliştirir. Büyük mağaza, flânörün son numarasıdır".17. yüzyılın "diyalektik görüntülerinin boyun eğdiği yasa" 'alegori'dir; 19. yüzyıl'da bunun yerini 'yeni buluşlar' alır. "Gazeteler, yeni eşyalar satan büyük mağazaların safını tutarlar. Tinsel değerler piyasası basın eliyle örgütlenir". Dönem başında sanatın piyasaya teslim edilmesine karşı, komformist olmayanlar 'sanat sanat içindir' ilkesi altında toplanırlar. 19. yüzyıl sonuna doğru sanatı tekniğin karşısında

40 "Baudelaire: Sokaklarda Modernizm" başlığı altında, özellikle bu konuyu işleyen bir metin için (bkz. BERMAN, 1994: 163-216).

korumak için 'bütünsel sanat yapıtı' parolasını benimsenmesinin kaynağında, bu yatar. 'Bütünsel sanat yapıtının' kendini kutsanması ise, malın kutsanmasından farklı değildir. Baudelaire de kırgınlık içindedir; "Wagner'in etkisiyle bir tür körleşmeye kaymıştır."<sup>41</sup>

## VI. Haussmann ya da Barikatlar:

Benjamin'in bir sonraki konu parçası, Paris'in yıkımı ve kapitalist kentsel yeniden yapılanma süreci ile Paris proleteryası'nın 1930'larla başlayan başkaldırısının simgesi olan barikatlardır. 1850-1860'larda, Baron Haussmann, III. Napolyon'un yetkilendirmesiyle, kapitalist modernleşmenin gereklerine uygun olarak Paris'i yıkar ve yeniden yapar. Haussmann dünyanın gelmiş geçmiş en hırslı kent plancısı adıyla tarihe geçer. "Haussmann, kendisine... yıkıcı sanatçı adını takmıştır". Göçle ve yeni ihtiyaçlara karşılık gelecek yapı ve düzenlemelerin yokluğuyla içinden çıkılmaz ve sıkışık bir kent haline gelmiş Parisi, sermaye birikiminin ve devletin bekasının gereklerine göre yeniden planlar ve yapar. Endüstriyel sermayenin gerektirdiği alyapıya, fabrikalara; ve devlet'i yücelten üsluplarıyla bürokrasinin yerleştiği kamu yapılarına yer açar. Kamu kurumlarını, bulvarlar boyunca yerleştirir. Yıkım ve yapım süreci, daha önce farklı sınıf ve gruplarının içiçe yaşadığı eski kent dokusunu böler, parçalar; eski mahalleler ve yaşantı tarzlarını yıkar: "Parisliler, artık o kentin yerlisi oldukları duygularını yitirirler. Büyük kentin insancıl olmayan uzak karakterinin bilincine varmaya başlarlar". Yıkım, kentsel toprakların kamulaştırılmasını öngörür; bu da spekülasyonu, vurgunculuğu arttırır; ve kiralar yükselir. Kentin çevresinde kızıl kuşak denilecek olan varoşlar oluşur. Paris'in doğusu işçiler, batısı ise daha lüks, burjuva yaşamı için ayrılır. Zaten Paris Komün'ünün oluşmasında, Haussmann'ın Paris'i yeniden düzenlemesi sonucu ortaya çıkan kentsel toplumsal problemlerin fitilleyici bir etkisi bulunur. Bu yeniden yapılaşma sırasında, toprak spekülasyonu alıp başını gider; evler yıkılır; kiralar ve bütün malların fiyatları artar. Devletin kararıyla yapılan bütün bu yeniden yapılanma ve aynı zamanda devletin vurguncuları koruması,

41 19. yüzyılın başındaki 'eşik' döneminde piyasaya ve mekanikleşen yaşam ve sanata karşı yaşamdan yana tinsel değerlerin yüceltilmesi, eleştirel bir önem taşır; yüzyılın ikinci yarısından sonra ise, bu tutum kendi içine kapanan bir öznelliğe dönüşür. "...bilisizlikle, sadece, yeni üretim teknolojisinin horlanması ve sanatın belli bir toplumsal formasyon içinde işlevlendirilmiş oluşunun farkedilmemesi yüzünden, teknolojinin tasallutlarından yalnızca sanat etkinliklerindeki modernizm ile kurtulmanın mümkün olacağını sanılması, bu çabaların eninde sonunda yenilgiye sürüklenmesine neden olur. Ve Benjamin'in dediği gibi bu çabalar, "metayı yücelten saçmalığın ve hafif meşrepliğin zıt yönde uzantısı olarak" kendi yenilgilerini de kendileri getirmekteydi. Her ikisi de insanın toplumsal varoluşundan tam bir soyutlanma olduğu için, öneğin Baudelaire'de... Wagner'in çekiciliğine kapılır". "Wagner'in modernizmi... 'estetize edilmiş' bir toplumsal yaşama reaktif bir yanıtı indirgenmiş bir modernizmin başlangıcı olmuştur" (OSKAY, 1982a: 91-92 ve dipnot 60).

toprağın değerinin artmasında önemli etkenlerdir. Siyasi bir devrim girişimi olan Komün, aynı zamanda, Paris'in sermayenin gereklerine göre yeniden yapılanmasına yani merkezi devlete karşı yapılmış -yerel bir hareket olarak- kentsel bir devrimdir.<sup>42</sup>

Hausmann'ın büyük devlet projesi çerçevesinde kamulaştırma, yeni fabrikalar yapmak, üretim için yeni altyapı hazırlamak, büyük yollar açmak gibi birçok amacı vardır. Yeni yolların ulaşabileceği yerlerde alışveriş merkezleri yapılır; Benjamin'in pasajlarının parlak devri geride kalır. Bu yeniden yapılanmada askeri amaçlar da söz konusudur: Trafik, ulaşım ve yeni yapılara eksen oluşturma sorununu çözen büyük bulvarlar, aynı zamanda ayaklananların, direnenlerin barikat kurmasını engellemek, askeri birliklerin olay yerine rahatça ulaşmalarını sağlamak amacıyla tasarlanır: "Hausmann'ın çalışmalarının asıl amacı, kentin içsavaşa karşı güvence altına alınmasıydı... Paris'te barikatların kurulmasını artık bütün bir gelecek için olanaksız kılmak istiyordu. Engels barikat çarpışmalarının taktiğini inceler. Hausmann ise, bu savaşları iki yoldan önlemek niyetindedir. Caddelerin genişliği, barikatların kurulmasını olanaksız kılacaktır; öte yandan yeni caddeler, kışlılarla işçi mahalleleri arasındaki en kısa yolları oluşturacaktır. Çağdaşları, bu girişimi... stratejik güzelleştirme" diye överler. Askeri, ekonomik, idari ve kültürel olarak, yani kapitalizmin kendini yeniden üretmesi için gerekli mekansal yapılanma böylece gerçekleşir. Barikatlar ve pasajlar dönemi, ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında biter. Yine de bu yeni bulvarlar, amaçladıklarından öte işlevler edinir. Kentin işçi sınıfı ve lümpenleri yeni bulvarlar aracılığıyla kent merkezine ulaşır ve farklı sınıfların karşılaşmalarının ve kesişmelerinin çoğu dramatik de olan hikayeleri, böylece başlar. Bulvarlar bu türden "birincil karşılaşmalar" yaratacak modern kensel kamusal alanların oluşumuna, istemeden de olsa yol verir.

Nasıl Louis-Phillippe'nin Hausmann'a benzer amaçlarla ahşap kaldırımlar uygulaması Şubat devriminde barikatların rol oynamasını engellemediyse, geniş bulvarlar da, Paris Komünü'nde yeniden kurulan barikatları önleyemez. "*Komünist Manifesto*'nun meslekten komlocular

42 Komünün (18 Mart-28 Mayıs 1871) ardından devlet yönetimi dizginleri sıkılaştırır; Parisliler tüm politik özgürlüklerini kaybederler; askeri mahkemeler, 1874'e kadar, birçok ölüm cezası verir. Versay-Komün Savaşı ve ölüm cezaları sonucu ölü sayısı, 30 bini bulur. Mahkumların çoğu sürülür, bazıları kaçır. 1875'lerde düzen yeniden yapılanmıştır, Cumhuriyetçi Anayasa ile birlikte emeğin örgütlenme hakları (sendikalar ve partiler) yasal olarak kabul edilir. 1880'de çıkan genel af sonucu sağ kalan son komüncüler Fransa'ya dönerler. Paris Komünü'yle ilgili olarak (bkz. "Paris Komünü" (1988) *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*. Cilt 2, no. 12. İletişim yayımları; HOBBSBAWM, Eric (1989), "Devrimler", *Devrim Çağı*, Ank: Verso Y.: 199-239; MARKS, Karl 1976; CASTELLS, Manuel (1983), *The City and its Grassroots*, London: ARNOLD, Edward: 15-26; "Komün 120 Yaşında: Kiraz zamanları Bitmeyecek" Dosyası (1992) *Demokrat!*, 22, (Mart): 47-58; BOURGIN, G. (1987), *Paris Komünü*, İstanbul, Yağın Y.).

dönemine son vermesi gibi, Komün de işçi sınıfının erken dönemine egemen olan fantazmagoriyi sona erdirir. Komünle birlikte, proleter devrimin görevinin burjuvaziyle elele vererek 1789'da başlatılanı tamamlamak olduğu görüntüsü yıkılır. Bu yanılırsa, 1831'den 1871'e, yani Lyon ayaklanmasından Komün'e kadar uzanan döneme egemen olmuştu".<sup>43</sup> Ancak tabii, burjuvazi proleteryanın yanılması hiç bir zaman paylaşmamış; işçilerin toplumsal ve siyasal haklarına karşı savaşımı, yüzyıl başından beri sürdürmüştür. Burjuvazi, gerek III. Napolyon döneminde doruk noktasına varan Filantropi Akımı'nın insanseverlik perdesi altında, gerek açık ve çıplak savaşımıyla olsun, sınıf kavgasını sürdürmüştür. "Bir devrim kuramının kılavuzluğundan yoksun oluş, eski sınıf ayaklanmalarının kötü yazgısıdır, ama öte yandan da işçi sınıfının yeni bir toplumu kurma girişiminde sergilediği gücün ve coşkunun koşulunu da bu eksiklik oluşturur. Doruk noktasına komünde varan bu coşku, zaman zaman burjuva sınıfının en iyi elemanlarının işçi sınıfından yana kazanılmasına yol açar... Rimbaud ve Courbet, Komün'ü benimserler..."

Benjamin, "üretici güçlerin gelişmesi, bir önceki yüzyılın düşlerinin simgelerini, daha bunları betimleyen anıtlar çöküp gitmeden yıkıvermişti", der. Burjuva hakimiyetinin olgunlaştığı çağ olan 19. yüzyıl başında meta üreten toplum ve onun ürünleri henüz "eşiktendirler ve tereddüt etmektedirler." Çünkü, kapitalist üretim ve mülkiyet ilişkileri ve buna tekabül eden üstyapılar, Fransa'da yüzyıl ortası gelene dek, henüz tam anlamıyla oturmamışlardır. Böylece de eski ve yeninin karşılaşmasıyla açığa çıkan ütopyik öğeler kapitalizm tarafından tamamıyla ele geçirilmemiştir; tanınmaları kolaydır. Üretici güçlerin gelişmesi ütopyalar yaratırken, aynı zamanda yaratma biçimlerinin sanattan bağımsızlaşmasına yol açmıştır. Mimarlıkta mühendisin tasarımlarından fotoğrafa, reklam grafiğinden yazın alanında gazetelere dek yeni ürünler, birer mal <meta> niteliğiyle artık pazara adım atmak üzeredirler. Ama henüz eşiktendirler ve tereddüt etmektedirler. Pasajlar, içmekanlar, sergi salonları ve panaromalar bu dönemin ürünleridir. bunlar bir düş dünyasının kalıntılarıdır. Uyanış sırasında düşsel öğelerin değerlendirilmesi, diyalektik düşünmenin kürsü örneğidir. Bu nedenle diyalektik düşünme, tarihsel uyanışın organıdır. Çünkü her çağ, bir sonrakinin düşlemekle kalmaz, ama düş kurarak uyanışını da zorlar.

43 1815-1848 tarihleri arası Fransa'da mutlak monarşi, kilise ve aristokrasiye karşı ortak bir muhalif cephe oluşmuştu. Bu muhalif cephe, farklı toplumsal kesimlerin savunduğu üç farklı siyasal modele denk düşüyordu: İlimli liberal model, Radikal demokratik model ve Sosyalist Model. 1848'e gelindiğinde, saflar belirginleşmiş ve bu ortak cephe artık dağılmıştı. 1789'dan başlayarak Paris'te hiç bir devrim burjuvalara proleter desteği olmadan ya da proleter bir niteliğe bürünmeden gerçekleşmemişti; ama 1830'la birlikte emeğin örgütlenme haklarını dile getiren proleter hareket bağımsızlaştı ve 1848'de burjuvaziyle proleterya ilk kez açıkça karşı karşıya geldiler. Burjuva cumhuriyetçileri 1848'de proleterya desteğiyle iktidarı ele geçirdikten sonra sözlerini tutmadılar, işçileri ve sosyalist muhalefeti şiddet kullanarak ezdiler. Louis Phillippe'in krallığı altında da, pek çok ayaklanma oldu. Ancak, Paris proleteryanının en büyük barikatlar savaşı, Paris Komünüydü.

Sonunu kendi içersinde taşır ve... bu sonu kurnazlıkla hazırlar. Mal ekonomisinin <her yeniden> sarsılmasıyla birlikte burjuva sınıfının anıtlarını", "daha bunlar ayaktaiken birer yıkıntı olarak görmeye başlarız" (92).

## VII. Sonuç

Benjamin, kendi kendini yıkarak yeniden üreten kapitalizmin, varkalmaya yönelik sürecinin mitik boyutu tekrar ürettiğini düşünür. En eski ve bilinmedik zamanlardan beri varolan eskime sürecinin hızının atması, kapitalizm altında görülmedik boyutlara erişir.<sup>44</sup> Üretici güçlerdeki tüm gelişmenin insan yaşamını kolaylaştırıcı yanlarına rağmen, ilerleme diye yanlış anlaşılan şey, kendini yeni olarak ortaya koyan sürekli eskimenin tekrarıdır.<sup>45</sup> Bu anlamıyla moda, kapitalizmin göstergesidir. Ancak Benjamin'in eleştirisi, sahici bir ilerleme için korunmak üzere ilerleme denilen kaderin sanatsal duyarlılık aracılığıyla "durdurulduğu" anları araştırır ve ütöpik tecrübeyi diyalektik bir imge olarak kodlar. Bunlar, yinelenen eski içindeki yeni'nin anlarıdır. Baudelaire'i önemli kılan da, onun şiirinin "yeni olandaki yinelenen eskiyi" ve "yinelenen eskideki yeniyi" açığa çıkarmasıdır (HABERMAS, 1986: 39-40). Aynen Blanqui'nin en yeni fantazmagorisinin yaptığı gibi.<sup>46</sup>

44 krs. Marx/Engels: "Burjuvazi, üretim aletlerinde ve dolayısıyla üretim ilişkilerinde, yani sosyal ilişkilerin tümünde durmadan devrim yapmazsa yaşayamaz. Oysa, daha önceki bütün sanayici sınıflar için, eski üretim biçiminin değişikliğe uğramadan korunması varlıklarının ilk koşuluydu. Üretimin bu sürekli altüst oluşu, sosyal yapının kesintisiz olarak sarsılışı, sonu gelmeyen bir hareketlilik ve güvensizlik, burjuva çağını daha önceki çağlardan ayırdeder. Eski ve köksüz inanç ve düşüncelerle birlikte, bütün sosyal ilişkiler eriyip gidiyorlar; bunların yerini alanlar, henüz iyice yerleşmeden eskiyorlar. sağlamlığı ve sürekliliği olan herşey duman olup gidiyor <katı olan herşey buharlaşıyor>. Kutsal olan her şey mudar edildi; ve insan, artık kendi yaşamının gerçek koşullarını ve öteki insanlarla olan ilişkilerini tüm çıplaklığıyla karşılamak zorundadır..." (MARX/ENGELS: 1976: 31-32). Bu son cümle, aslında, Benjamin'in "uyanmak" motifiyle örtüşmektedir: Yıkılan mitosları yeniden üretmek yerine, "çıplak gerçekle yüzleşmek gerekir"; ama, kurtarıcı/kefretçi bir anlayışla.

45 Benjamin'in anlattığına göre: 1830'da tarihçi Raumer, "Dün gece kente Notre Dame kulesinden kuşbakışı baktım; acaba Paris'in zemini ne zaman Thebai ve Babil'in zemini gibi görünüm alacak?" diye sorar. Bu zeminin nasıl olacağını lugo betimlemiştir: "Ama hayır, her şey ölmüş olacak. Ve ölmüş halklara hala gebe bu düzlükte, yitip gitmiş bir halkın başka bir şey için kalmayacak". Raumer'den yüz yıl sonra Leon Daudet de yüksekte Paris'e bakacak ve şöyle diyecektir: "İnsan yukardan bu saraylar, anıtlar, evler ve barakalar yığınına baktığında, hepsinin bir ya da birden fazla yıkım için öngörülmüş olduğu duygusuna kapılıyor-metereolojik ya da toplumsal yıkımlar..." (1992b: 156). Baudelaire'in benzer bakışı Paris için "batık kent" imgesinde bulunur (bkz. 1992b: 154-155).

46 "Baudelaire, <III. Napolyon'un kişiliğindeki Sezar'ı tanıyamamıştır. Bu bağlamda Blanqui, Baudelaire'den daha üstündür. Ancak Baudelaire ile Blanqui'nin ortak yanları, aralarındaki farklardan çok daha köklüdür; direnişleri ve sabırsızlıkları, öfkelerinin ve nefretlerinin şiddeti, bunların yanısıra da ikisinin de kişiliklerinin birer parçasını oluşturan güçsüzlükleri bu ortak yanlar arasındadır. Baudelaire, kaleme aldığı ünlü bir satırla, 'eylemin düşlelerinin kardeşi olmadığı' bu dünyaya gözleri arkada kalmadan veda eder. Ama düşleri,



Benjamin, 19. yüzyılın 'düşler dünyası'nun kalıntıları olan görüngenü kümelerini kurtarmak için bunları çift-anlamli nitelikleriyle gözler önüne sererken, aynı zamanda "kapitalizmin kendi kendini yıkarak ilerlemesini", kapitalizmin kendi kuyusunu kazan güçleri geliştirmesinin metonimisi olarak ele almaktadır. Kentlerin gelişmesiyle, onları yıkacak araçların gelişmesi aynı anda olur.<sup>47</sup> Dönemin büyük "Paris yangını Haussmann'ın yıkım çalışmalarına yakışan bir sondur"; Paris Kömün'ü yenilmiştir. Blanqui "devrimci coşkusuna akla gelebilecek en korkunç yadsımayı" yapan kozmik fantazmagorisini yazmıştır. Bu yıkımlar ve yenilgi görüngenüleri sürekli yeniden dönüş fantazmogorisi olarak değil de, ancak, acı bir eleştiri olarak ve aynı zamanda Marx'la birlikte kapitalizmin kendi sonunu da kendi içinde taşıdığı yönündeki kuramı içinden yorumlanınca, ilerleme mitosu yıkılabilir. Ama ilerleme mitosunun ister yüceltilmesi ister eleştirel inkarı aracılığıyla olmuş olsun tarihsel olarak onu duyumsayanların taşıdığı kolektif coşku, direniş, öfke ve düşleri yoketmeden; bunları taşımış olan geçmiş kuşakların yenik hatırasıyla şimdiki uyandırarak; 19. yüzyılın ilk yarısında sanat ve politika alanındaki "egemen güçlere aracı olmayan" gelenekleri konformizme heba etmeden; onları bugüne ve geleceğe kazanarak, aydınlanmalıdır. Tarihte olup bitenlere ilişkin bilgi, yenilginin sürgitini gören, ama bu kötümserliğin örgütlenmesiyle devrimci umut kıvılcımını ve coşkuyu mümkün kılacak şekilde hep yeniden yazılmalıdır. Benjamin'e göre, geleceği şimdiki zamanda kurtarmak için geçmişin pozitif ütöpic kıymıklarını şimdiki zamana getirmeyi amaçlayan diyalektik materyalist yöntem, "bütün nesnelere bakımından en yüce noktasındaki yaşamın yıkılmazlığını sergilemekle" yükümlüdür.

Eğer boş ve homojen bir zaman içinde yeninin boş yere yüceltilmesinin yarattığı yıkım ilerlemenin ürünüyse ve Benjamin'in Tarih Melek'inin sürüklenirken gördüğü enkaz ilerleme denen fırtınanın kalıntılarıysa, bu kalıntılar içinde 19. yüzyılın düşsel kalıntıları da bulunur. 19. yüzyılın ilk yarısı kapitalizmin yükseliş çağıdır; modernlik tecrübesinin ortaya çıktığı çocukluk dönemidir. Şimdinin (1930'lar Almanya'sının) felaket ve anlamsızlık konjonktüründe, geçmişteki bu benzer tehlike ve acı anını ve buna karşı verilen mücadeleleri hatırlamak, bugünü ve bugünkü tehlikenin anlaşılması için kaynak niteliği taşımakla kalmaz; bu anı, "bir kaplanın yıldırım hızıyla geçmişe sıçraması gibi" hatırlayıp yeniden kurmak, geçmişin yıkıntılar içinde dibe

onun sandığı kadar terk edilmiş değildir. Blanqui'nin eylemi, Baudelaire'nin düşlerine kardeşlik etmiştir. Bu ikisi, birbirine sarılmış konumdadır. Birbirine sarılmış iki el, III. Napolyon'un Haziran savaşçılarının umutlarını gömdüğü bir mezarın taşına resmedilmiştir" (BENJAMIN, 1992b: 170).

47 "Haussmann, kentin görünümündeki köklü değişiklikleri düşünülebilecek en basit aletlerle, kazma kürek, kaldıraç ve benzerleri aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Zaten bu sınırlı aletler, en büyük yıkımlara yol açmamış mıdır? Ve o zamandan beri kentlerle birlikte onları yerle bir edecek araçlar da geliştirilmemiş midir?" (BENJAMIN: 1992b: 357).

çökmüş ütöpic boyutunu kurtarmak ve geleceğe yöneltmek anlamını taşıır. Bu Benjamin'in Mesihçi devrim anlayışıdır.

## II

Sonuç yerine, şöyle bir soru sorabiliriz: Bugün Türkiye'de, diyelim ki 1990'ların kültürel dünyasını (ya da 1980'ler sonrasını) anlamak ve incelemek; yani Benjaminsci bir kültürel "almanak" oluşturmak istersek, hangi temel görüngüleri seçmeliyiz?<sup>48</sup> Hangi temel fikirlerin toparlayıcılığı altında, hangi görüngüleri nasıl kümeleştiririz? Bunlar hangi ulusüstü, ulusal ve ulusaltı yapı, süreç, özne ve biçimlerin "anlatımına" dayanır? Bu incelemede, yaşadığımız toprakların ürünü hangi mevcut yazılı, sözlü ve görsel kaynakları kullanırız? Eğer "geçmişteki umut", "önceki kuşakların şimdiki zaman için besledikleri umutların kurtarılması" yoluyla bugün için "umut kıvılcımının körüklenmesi" arzusuna dayanıyorsa, temel görüngülerin seçimi, işlenmesi ve kurgulanmasında Türkiye'nin hangi geçmiş dönemini eşzamanlı bir okumayla ele alırız? Hangi kabuslardan uyanmalı; hangi gelenekleri geleceğe kazandırmalıyız?

### Kaynakça

- ADORNO, Theodor (1985). "Walter Benjamin'e Mektuplar." *Estetik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev. Ünsal Oskay): 155-197.
- ALKAN, Erdoğan (1999). *Baudelaire ve Salanizm* (İstanbul: Broy Y.).
- ARENDET, Hannah (1979). "Introduction." ARENDET, H. (ed.), *Illuminations* (London: Fontana Books): 1-58.
- BAUDELAIRE, Charles (1984). *Paris Sıkıntısı* (İstanbul: Adam Y.) (Çev. Tahsin Yücel).
- BAUDELAIRE, Charles (1998). *Kötülük Çiçekleri* (İstanbul: Çekirdek Y.) (Der. ve Çev. Sait Maden).
- BENJAMIN, Walter (1982). "Alman Faşizminin Kuramları: Ernst Junger'in Denemeler Derlemesi 'Savaş ve Savaşçı' Üzerine." OSKAY, Ünsal (der. ve çev.), *Estetik Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 103-128.
- BENJAMIN, Walter (1985). "Benjamin'in Adorno'ya Yanıtı." *Estetik ve Politika* (İstanbul: Eleştiri Y.) (Çev. Ünsal Oskay): 193-215.
- BENJAMIN, Walter (1990). *Pantlular* (İstanbul: Belge Y.) (Çev. Yılmaz Öner).
- BENJAMIN, Walter (1992a). "XIX. Yüzyılın Başkenti Paris." *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cemal): 77-94.
- BENJAMIN, Walter (1992b). "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair." *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cemal): 95-176.

48 Bu soruyu bana sorarak Benjamin'in yöntemi üzerine bir inşge oluşturmamı kolaylaştıran, eleştirileriyle tüm çalışmayı motive eden Aykut Çelebi'ye; ve yazdıklarımı okuyup tartışarak destek veren Eser Köker'e teşekkür ederim.

- BENJAMIN, Walter (1992c), "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cenal): 45-76.
- BENJAMIN, Walter (1992d), "Tarih Kavramı Üzerine," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cenal): 33-44.
- BENJAMIN, Walter (1992e), "İlik Taslaklar," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cenal): 223-236.
- BENJAMIN, Walter (1993a), "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 116-154.
- BENJAMIN, Walter (1993b), "Hikaye Anlatıcısı," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 77-100.
- BENJAMIN, Walter (1993c), "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 155-168.
- BENJAMIN, Walter (1993b), "Proust İmgesi," GÜRBİLEK, Nurdan (der.), *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 101-115.
- BENJAMIN, Walter (2000), *Brecht'i Anlamak* (İstanbul: Metis Y.) (Çev. H. Barışcan; G. Işısağ).
- BERMAN, Marshall (1994), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor* (İstanbul: İletişim Y) (Çev. Ü. Altuğ; B. Peker).
- BLANQUİ, Louis Auguste (1990), *Seçme Yazılar* (İstanbul: Logos Y.) (Çev. Vedat Günyol).
- BÜCK-MORSS, Susan (1983), "Benjamin's Passagen-Werk," *New German Critique*, 29: 211-240.
- CEMAL, Ahmet (1992), "Açıklamalar," *Pasajlar* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Ahmet Cenal): 237-246.
- DEMİRALP, Oğuz (1999), *Tanın Bakışlı Çocuk* (İstanbul: Yapı Kredi Y.).
- EAGELTON, Terry (1998), *Estetiğin İdeolojisi* (İstanbul: Özne Y.) (Der. Bülent Gözkan, Çev. Hakkı Hünler vd.).
- ENZENSBERGER, H.M. (1979/1980), "Bir Kitle İletişim Araçları Teorisinin Oluşturucu Öğeleri," *Binkim*, 58/59 (Aralık-Ocak): 567-593.
- FEHER, Ferenc (1983), "Wolin on Benjamin," *New German Critique*, 28: 170-180.
- FREUD, Sigmund, (1994) "Rüya Teorisinin Yeniden Gözden Geçirilmesi," *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri* (Ankara: Öteki Y.) (Çev. Selçuk Budak): 35-59.
- GÜRBİLEK, Nurdan (1993), "Sunuş: Walter Benjamin," GÜRBİLEK, N. (der) *Son Bakışta Aşk* (İstanbul: Metis Y.): 7-38.
- HABERMAS, Jürgen (1986), "Consciousness-Raising or Redemptive Criticism-The Contemporaneity of Walter Benjamin," *New German Critique*, 39: 30-59.
- HANSEN, Miriam (1993), "Unstable Mixtures, Dilated Spheres," *Public Culture*, 5: 179-212.
- HİLLACH, Ansgar (1982), "Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in 'Alman Faşizminin Kuramları,'" OSKAY, Ünsal (der. ve çev.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 53-102.
- JAMESON, Fredric (1997), *Marksizm ve Biçim* (İstanbul: Yapı Kredi Y.) (Çev. Mehmet H. Doğan).
- JAY, Martin (1989), *Diyalektik İmgelem* (İstanbul: Ara Y.) (çev. Ünsal Oskay)
- LÖWY, Michael (1999), *Dünyayı Değiştirmek Üzerine* (İstanbul, Ayrıntı Y.) (Çev. Yavuz Alagon).
- LUNN, Eugene (1995), *Marksizm ve Modernizm* (İstanbul, Alan Y.) (Çev. Yavuz Alagon).
- MARX, Karl/FRIEDRICH, Engels (1976), *Komünist Manifesto* (Ankara: Bilim ve Sosyalizm Y.) (Çev. Süleyman Arslan).
- MARX, Karl (1978a), "Fransa'da Sınıf Mücadeleleri," *Siyaset ve Felsefe: Seçme Yazılar* (İstanbul: Öncü Y.) (Çev. Tektaş Ağaoğlu): 187-264.

- MARX, Karl (1978b), "Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i," *Siyaset ve Felsefe: Seçme Yazılar* (İstanbul: Öncü Y.) (Çev. Tektaş Ağaoglu): 298-371.
- McROBBIE, Angela (1998), "Passagenwerk ve Walter Benjamin'in Kültür Araştırmaları Alanındaki Yeri," *Postmodernizm ve Popüler Kültür* (İstanbul: Sarmal Y.)
- SARTRE, Jean-Paul (1997), *Baudelaire* (İstanbul: Payel Y.) (Çev. Bertan Onaran; Şiirler: Sait Maden).
- SIMMEL, Georg (1991), "Metropol ve Zihinsel Yaşam," *Defter*, 16: 119-148 (Çev. C.A. Kanat).
- OSKAY, Ünsal (1981a), "Walter Benjamin'in Baudelaire Üzerine Çalışmaları," *Yıllık* (Ankara: AÜSBF BYYO Y.)
- OSKAY, Ünsal (1981b), "Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı," *Oluşum*, 40.
- OSKAY, Ünsal (1982a), *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri* (Ankara: AÜSBF Y.)
- OSKAY, Ünsal (1982b), "Walter Benjamin Üzerine." OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 7-52.
- OSKAY, Ünsal (1982c), "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy," OSKAY, Ünsal (der.), *Estetize Edilmiş Yaşam* (Ank: Dost Y.): 129-164.
- SLATER, Phil (1989), *Frankfurt Okulu* (Ankara: BFS Y.) (Çev. A. Özden).
- SÖZER, Önay (1977), "Walter Benjamin'de Teknoloji Felsefesi," *Türkiye Yazıları*, 4: 8-14.
- TIEDEMANN, Rolf (1992), "Pasajlar Yapıtı'na Giriş," *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal) (İstanbul: Yapı Kredi Y.): 9-32.