

PASAJLAR'DA ALEGORİK BİR GEZİNTİ

Dr. Öğr. Üyesi Deniz TANSEL İLİC¹

ÖZET

Bu metin, alegorilerle tüm yazın-yolu boyunca ilgilenmiş Walter Benjamin'in *Pasajlar* metnini alegorilere başvurmanın bir yolu olarak görmeyi amaçlamaktadır. Bu amaçla dilin etkinliğini, zenginliğini, okumaktan/izlemekten alınan hazı zedelemeyen alegorilere başvurmanın bir yolu aranmaktadır. Alegorinin basit, indirgemeci ve soyut düşünme becerisinden yoksun okuyucunun işini kolaylaştırıcı bir yöntem olduğu görüşüne karşı Benjamin'in, alt-edebiyat kategorisine indirgenemeyecek, çok katmanlı, imgesel, yer yer belirsiz metni tartışma konusu edilmiştir. Her aşamada yeni bir anlam kazanan dolayısıyla anlamı sabitlememeyi başaran söz konusu metin kelimelerden ziyade imgeler tarafından kurulmuş gibidir. Benjamin için diyalektik imge, ikili bir niteliği bir arada barındırır. Benjamin, hikâye anlatıcısının yaşantıyı dönüştüren anlamıyla deneyimi (*Erfahrung*'u) aktardığı bir dönemi anlatır. Bu dönemde tarih öyküler üzerinden değil, imge ile aktarılır. İmgenin analizindeki metodoloji ise diyalektik imgelerin montajlanmasıdır. Bir *Flâneur* ve bir alegori ustası olarak Charles Baudelaire'i yapıtına taşıyan Benjamin hem 19. yüzyılın hem de kendi döneminin Paris'ini görür. *Pasajlar*'ın üzerine inşa edildiği alegori de kapitalizmin fetiş nesnelere arasında kaybolmadan ama onlara karşı kayıtsız da kalamayan bir *Flâneur*'ün adlarıyla nesnenin meta değerinin önem kazandığı bir dönemi gösterir.

Anahtar Kelimeler: *Alegori, Pasajlar, Walter Benjamin, Flâneur, İmge.*

AN ALLEGORICAL TRIP AT THE PASSAGES

Assist. Prof. Deniz TANSEL ILIC

ABSTRACT

This text aims to see *Passages* by Walter Benjamin, who was interested in allegories throughout his entire literary path, as a way of referring allegories. For this purpose, a way is looked for to refer to allegories without harming the effectiveness of the language, its richness, the pleasure of reading it. Against the view that allegory is a simple, reductionist method that facilitates reader's work who lacks abstract thinking skills, Benjamin's multi-layered, imaginary, occasionally ambiguous text, which cannot be reduced to sub-literature category, has been the subject of discussion. Aforementioned text, which gains a new meaning at every stage and manages not to fix the meaning, seems to be constructed by images rather than words. For Benjamin, dialectical image contains dual quality. Benjamin describes an epoch in which the storyteller conveys the experience (*Erfahrung*) in transformative sense of life. In this epoch, history is conveyed through images, not stories. Methodology in the analysis of the image is the montage of dialectical images. Benjamin, who carried Charles Baudelaire to his work as a *Flâneur*/a master of allegory, sees Paris of both the 19th century and his time. The allegory on which the *Passages* are built shows an epoch in which the commodity value of the object gained importance with the steps of a *Flâneur*, who could not get lost among fetish objects of capitalism, but could not remain indifferent to them.

Keywords: *Allegory, Passages, Walter Benjamin, Flâneur, Image.*

¹ Başkent Ün., İletişim Fak., ORCID ID: 0000-0002-2909-4763, deniztansel@gmail.com
Araştırma Makalesi/Research Article, Geliş Tarihi/Received: 12/09/2023–Kabul Tarihi/Accepted: 05/10/2023

GİRİŞ

SINIRLARI FAZLACA BELİRLENMİŞ ALEGORİYİ ÖZGÜRLEŞTİRMEK

Her şey benim için alegoriye dönüşüyor.

C. Baudelaire

Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur.

W. Benjamin

Alegoriler, düşünceler ve kavramlar dünyasında sahnelenen oyunun pek de hakkı teslim edilmeyen figüranlarıdır. Alegori, metafor gibi gizemli, dolaylı, sisli ve marifetli değildir. Oyununu daha doğrudan oynar. Amacı anlaşılmanın, anlaşılmayacak olanı basitleştirerek ortaya koymaktır. En büyük endişesi yanlış anlaşılma ve başka yorumlara olanak tanımadır. Bu haliyle sıklıkla yapılan benzetmelerin klişelerine düşme riski taşır. Marcel Proust'un en büyük öfkesi olan basit benzetmelere (de Botton, 2015) fazlaca olanak tanıma tehlikesiyle karşı karşıyadır. Alegori daima bir şeyleri farklı ifade eder (van Reijen, 2006: 179). Ancak bu farklı ifade etme hali metaforun yaptığı gibi çok katmanlı bir şekilde mi gerçekleşir? Özetle alegori yazıyı sığlaştırır mı?

Sözlükte, bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu (TDK sözlük) olarak tanımlanan alegorinin temel meselesi anlaşılır olmaktadır.

Alegori, herhangi bir okurun (keyfi olsun ya da olmasın) yorumlamasına bağlı değildir (Todorov, 2004: 68). Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitaplarını Walter Benjamin'in *Pasajlar* kitabı ekseninde ilerleyerek bir alegori olarak okuyan Willem van Reijen de, kavramın basitleştirici niteliğine vurgu yaparak, alegoriyi, soyut kavramları görselleştirme (van Reijen, 2006: 184) olarak tanımlamaktadır.

Todorov alegoriyi türler içerisinde en saf haliyle fabлда bulabileceğimizi belirtir, Perrault'un masallarından örnekler verir ve ekler: İyice anladığımızdan emin olmak için sona bir 'ders' eklemiştir Perrault (Todorov, 2004: 68-69). Sıklıkla çocuklara yönelik, ahlakı, örf ve adetleri yerleştirmeye yönelik, resmi söylemin çizgisini izleyen metinlerde rastladığımız kıssadan hisse ile alegorinin benzetimselliği arasında bir bağlantı var gibidir. O halde alegori fazlaca didaktik olma tehlikesiyle karşı karşıya değil midir?

Alegori ayrıca, gerçek edebiyatseverin metinden beklediği, düşsellik, gizem, büyü ve imgesel anlatımı da öldürüyor gibidir. Todorov'un sözleriyle bu belirtmeden sonra kuşkusuz doğüstü hiçbir şey kalmıyor geriye (2004: 69). Anlam bu kadar açık, metinde kurulan dünya bu kadar belirginse, okurun satırların arasındaki seyahatinin ne gibi bir gizemi kalacaktır? Okur ne ölçüye kadar metni kendisi tekrar zihninde kurabilecektir. Roland Barthes *Metnin Hazı* (2016) gibi son dönem metinlerinden birinde sunduğu, okurun yazar olduğu, metnin kime ait olduğunun da fazlaca belirsizleştiği fikrinin ne tür bir büyüsü kalacaktır?

Eğer anlamın çok katmanlı yapısını zedeleyecek, okura fikri fazlaca dikte edecekse, en doğru tercih alegoriye tamamen sırtımızı dönmek değil midir?

Gerçekten de anlamın bu denli açık olduğu metinler okura büyük bir heyecan vermez. Günümüzde bu türden anlatılar pek zevkli gelmez: Açık alegori bir alt-edebiyat gibi görülür (ve bu yargıda ideolojik bir yandaşlık görmemek güçtür) (Todorov, 2004: 70-71). Ancak yine de her ne kadar “iyi” okur için çok da tercih edilir değilse de günümüzde, özellikle de içinde bulunduğumuz coğrafyada “iyi” yazar alegoriye fazlaca yer veriyor gibi görünmektedir. Zaman zaman alegori sanatçının söyleyeceğini doğrudan söyleme olanağı bulamadığı ortamlarda kendini ifade etmenin risksiz ama imgesel bir yönü olarak etkili olabilmektedir. O halde “dilin etkinliğini, zenginliğini, okumaktan/izlemekten alınan hazı zedelemeyen alegorilere başvurmanın bir yolu yok mudur?” sorusunu yanıtlamak gerekmektedir.

Bu metin, alegorilerle tüm yazın-yolu boyunca ilgilenmiş, iletişim çalışmalarının eleştirel perspektifi açısından da büyük önem taşıyan, Walter Benjamin’in *Pasajlar (Das Passagen-Werk)* metnini bu amaçla bir saha, hatta alegorinin ruhuna uygun bir şekilde ifade edilecekse gezilecek bir iç-dış mekân olarak görmeyi umut etmektedir. Kuşkusuz alegori, Benjamin’in yalnızca *Pasajlar* kapsamında yararlandığı bir imge türü değildir. Alegori, yazarın reddedilen -ve bu nedenle hem yaşamının maddi sıkıntılar nedeniyle bambaşka bir yöne akmasına, hem de belki de farklı türler ekseninde de üretici olmasına yol açan- *Habilitasyon*² çalışması olan *Trauerspiel*³ (1928, *Alman Tragedyasının Kökenleri*) metninden itibaren Benjamin düşüncesinde etkili olmuştur. Benjamin, bu kitabında kriz ânında bir bütünlük imgesine tutunan romantiklerin simge tutkusuna karşı, on yedinci yüzyıl Alman Barok tiyatrosunun temel biçimi olan alegoriyi ön çıkarır (Gürbilek, 2001: 21). Willem van Reijen’in dediği gibi, *Trauerspiel*’de Benjamin, melankolik bakış altında nesnenin alegoriye dönüştüğünü, onun ölmüş bir şey olarak korunduğunu (2006: 179) göstermiştir.

Benjamin *Trauerspiel*’in “alegorik yapısı yoluyla ‘eleştiri’ye, hakikat içeriğine yönelir ve tıpkı *Trauerspiel*’i tragedyayla karşıt noktaları üzerinden tanımlamasına olduğu gibi alegorinin anlamını da, sembolden farklılığı bağlamında verir. Benjamin’e göre klasik dönemin sanat yapıtlarının sembolik bütünlük iddiasıyla güzel yanılsaması ya da görünüşü sunmasının karşısında kendisini bir enkaz, bir yıkıntı olan *Trauerspiel* alegorik yapısıyla bu bütünlük görünüşünü tahrip eder (Kejanlıoğlu, 2005: 118). Benjamin’inki sürgünü sona erdirecek ve ütöpik hayat ağacı düzenini getirecek olan, alegorik ve kapalı, zor anlaşılır içeriği vahiy yoluyla gelecek olan kefarete öğretisidir (Kejanlıoğlu, 2005: 108).

Başlangıç noktamıza geri dönerek alegorinin basit, indirgemeci ve soyut düşünme becerisinden yoksun okuyucunun işini kolaylaştırıcı bir yöntem olup olmadığını Jaeho Kang’ın sözleriyle olumsuzlayabiliriz. Bilindiği üzere her ne kadar adı Marksist Frankfurt Okulu ile

² *Habilitasyon*, Almanya’da, doktora derecesinden sonra, akademisyenlerin kalıcı bir üniversite pozisyonu edinmesine olanak tanıyan bir derecedir. Türkiye ve diğer pek çok ülkede tam bir karşılığı olmamasına karşın *Habilitasyon*, doçentlik unvanına benzetilebilir. Metin içerisinde tüm Almanca nesnelere, Türkçeye karşı bir şekilde büyük harfle başlatılmasından dolayı *Habilitasyon* şeklinde yazılmıştır.

³ Walter Benjamin’in 1928 tarihli *Ursprung des Deutschen Trauerspiels (The Origin of German Tragic Drama)* metnine bu çalışma boyunca bazı kaynaklarda (bkn. Kejanlıoğlu, 2005) olduğu gibi kısaca *Trauerspiel* denecektir.

birlikte anılmış olsa da, Benjamin'in tek kaynağı Marksizm değildir⁴. Şaşırtıcı bir şekilde Yahudi kökenlerinin ve bundan kaynaklı olumsuz deneyimlerinin etkilerini sürekli inkâr eden Frankfurt Okulu'nun (Jay, 2005) diğer üyelerinin aksine, Benjamin her zaman Yahudilikle, Yahudi mistisizmiyle ve Kabalacılıkla⁵ ilişkili olmuştur. Bu durumda ilerleyen bölümlerde mektuplaşmalarına yer vereceğimiz Gershom Scholem'in de etkisi olduğu açıktır. Kefaret filozofu Benjamin'in metinlerinde, Yahudiliğin ve kelâmın çözümlenmesinden kaynaklanan bir gizem ve belirsizlik söz konusudur.

Benjamin yazını, alegoriktir ancak yukarıda iddia edildiği gibi alt-edebiyat kategorisine indirgenerek, pejoratif bir anlam yüklenebilecek bir yazın değildir. Aksine Benjamin'i anlamak hiç de kolay değildir, hatta bazı metinleri çözümlmek, Kabalacılığı yakından tanımayan okur için olanaksız gibidir. Anlam çok katmanlıdır, belirsizdir, üst üste binmiştir ve en önemlisi bir akademik metinden beklenmeyecek kadar imgeseldir. Kang'ın dediği gibi okurun çoğu zaman *tikkun* işiyle haşır neşir olması gerekmektedir:

“Benjamin'in, Bibliothèque Nationale'deki karanlık bir oturma odasında bu koleksiyonu derleyişi, Yahudi mistisizminde *tikkun* denilen, kutsal kâselerin dağılmış parçalarını toplayıp bir araya getirme işini hatırlatmaktadır... Dağılmış parça ve nesnelere toplayarak 'kırık bir kaseye' şekil verircesine Benjamin'in projesini yeniden kurmak, *Pasajları* okuyanın işidir. Hatta projenin maksadının bu olduğu söylenebilir; okuyucuyu toplama, yorumlama ve uyanış sürecin davet etmek.” (Kang, 2015: 151)

Kang'ın *tikkun* benzetmesi anlamlı görünmektedir. Kelâm, kefaretin ödenmesi, kurtuluş gibi fikirleri ödünç aldığı hatta içselleştirdiği Kabala, Benjamin için bir metnin anlam katmanlarını ortaya çıkarmak için geliştirilmiş yorum olanakları barındırıyordu (Jay, 2005: 289). Benjamin böylece, Kabala ve Marksizm'den beslenen teolojik-materyalist bir teori geliştirdi.

“Benjamin'in kültürel olguları inceleyiş biçimi, gerçekten de kutsal metinlerin yorumlanışında kılı kırk yararcasına çalışan bir Kelâm ustası gibiydi. Yalnızca alıntılardan oluşmuş bir kitap yazabilmeyi istemesinde bile, bir üst-gerçekliğin görülgün (şeffaf) dili olma isteği gibi, yarı-dinsel bir tutku rol oynuyordu. Onun dil teorisi bile, söylenmiş sözlerde, yazılmış yazılarda, ne denli yetersiz kalsa da, ancak bir Kelâm yorumcusunun görüp bulabileceği özsel bir anlamın bulunduğu varsayımına dayanmaktaydı. (Jay, 2005: 289)

Alegorik yapısına karşın hatta belki de özellikle bu niteliği yüzünden/sayesinde Benjamin'i anlamanın ne kadar güç ama ne kadar emeğe değer bir iş olduğunu *Pasajlar*'da yer alan “*Tarih Üzerine Tezler*” hakkında bir kitap kaleme alan Michael Löwy'in şu sözleri ortaya koymaktadır:

“Onu [‘Tarih Üzerine Tezler’], yirmi yıl kadar önce okuduğumdan beri, bu yazı peşimi bırakmadı, kafamı karıştırmaya, beni hayran bırakmaya, duygulandırmaya devam etti. Onu okudum, yeniden okudum ve tekrar okudum, her seferinde yeni yönlerini keşfettiğim, metnin

⁴ Ayrıca bu, Frankfurt Okulu'nunkinden çok çelişkili bir şekilde ilerleyen, Brecht esinli bir Marksizmdir.

⁵ Benjamin'i besleyen kaynaklara Alman romantizmini de eklemek gerekmektedir (Löwy, 2007: 5).

sonsuz kalınlığının daha da derinine daldığım ve nihayet bana kısa zaman önce hermetik ve donuk geleni anladığım duygusuna -veya yanılısamasına- kapıldım. Metnin kimi yerlerinin benim için hâlâ karanlık bölgelerden oluştuğunu itiraf etmeliyim. Başka bölümleri ise saydamlıkları, iç ışıltıları, kuşku götürmez açıklıklarıyla göz kamaştırıcı gelir. Bu farklılıklar yorumlamalarımda tezlerin eşitsiz uzunluklarla ele alışımında görülür.” (Löwy, 2005: 30)

Metin her aşamada yeni bir anlam kazanmakta, bir önceki adımda yapılan yorumu adeta boşa çıkarmaktadır. Anlam verili olmaktan uzaktır, kelimelerden ziyade imgeler tarafından kurulmuş gibidir -ki bu, Benjamin’in temel düşünme kategorisi olarak diyalektik imgeyi seçmiş olmasıyla uyumlu görünmektedir. Hatta yeterli bir Benjamin taraması yapan okur, zaman zaman yazarın imgeyi diyalektiği, Kabalacılığı Marksizm’e yeğlediği fikrine kapılabilir. Yine Löwy’in dediği gibi:

“Walter Benjamin’in ‘Tarih kavramı üzerine’ tezleri (1940) 20. yüzyılın en önemli felsefi ve siyasal metinlerinden birini oluşturur. Devrimci düşünce içinde, belki de Marx’ın ‘Feuerbach üzerine Tezler’inden beri en anlamlı belgedir. Esrarlı, imalı, hatta bilmecemsi olan bu metnin kapallığı; imgelere, alegorilerle, apansız gelen ilhamlarla bezeli, garip paradokslarla yüklü, baş döndürücü sezgilerle kuşanmıştır” (Löwy, 2007: 5).

Löwy, Benjamin’i Marx ile karşılaştırır ve Benjamin’in hakkını onu bu büyük düşünürle aynı kefeye koyarak teslim etmek ister. Ancak belki de Marx’ın alegorik, gizemli, sezgisel, paradoksal metin üretmek yerine; özellikle de hümanist genç dönem yazılarını terk ederek, daha materyalist bir olgun döneme girdiğinde çok daha somut bir dili tercih ettiğini vurgulamayı unuttur. Bu gizemli yazma tarzıyla Benjamin’in karşılaştırılabileceği kimse yok gibidir. Çetrefilli bir dil kullanmasıyla tanınan arkadaşı Adorno bile hiçbir zaman onun gibi anlamını gizlemek ve muhafaza etmek isteyen, bunda neredeyse dini bir kurtuluş bulan, böylelikle kefareti ödeyeceğini düşünen Benjamin gibi imgesel yazmamıştır. Bu haliyle Benjamin, akademik yazın içerisinde, akademik kategorisinde ele alınması olanaksız metinleriyle -şüirin ve kurmacanın kapısını zorlayacak- çok ayrıksı bir konum işgal eder.

Sonraki bölümde ele alacağımız Adorno ve Horkheimer’in metinlerinin içeriğine ve diline yönelik eleştirilere benzer bir şekilde, Benjamin, bu iki düşünürün fazlaca Hegel etkisinde kalmış dillerinden hoşlanmıyor⁶, kendi dinsel-teolojik dilini tercih etmekte ısrarlı davranıyordu.

Jay’e göre, “Benjamin, ‘pezevenk yarenliği’ (Zuhaltersprache) dediği felsefecilerin diliyle konuşup yazmaktan bile bile kaçınmak istemekteydi” (2005: 292). O, imgelerin ve alegorinin dilini tercih ediyor. Katı ve şüirselliğe olanak tanımayan bir dilden uzak durmaya çalışıyordu.

⁶ Haklarını teslim etmek adına, Adorno ve Horkheimer özelinde tüm Frankfurt Okulu’nun kullandığı dilin, Nazi Almanyası’nda alenen Marksist bir okul/enstitü kurmaya cesaret etmiş Yahudilerin, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’ne gerçekleştirdikleri göçten etkilendiğini belirtmek gerekir. Martin Jay’in de kitabında sıklıkla belirttiği gibi Enstitü, önemli Marksist kavramları sıklıkla “sansürlemek” ya da bazı başka daha az sivri kelimelerle ikame etmek zorunda kalmıştır. Jay, Enstitü’nün kullandığı bu dili Ezop dili/Ezopyan (Jay, 2005: 27) olarak nitelermektedir.

Özetle alegori metinlere şiirsel bir derinlik katabilir, anlamı sabitlemekten uzaklaşıp, metinde gizemli bir labirent etkisi yaratabilir. Nitekim Benjamin'deki alegorik dil kullanımını, Adorno ve Horkheimer'ın Aydınlanma düşüncesini mit üzerinden nasıl yeniden kurduklarını ortaya koyarken van Reijen, alegorinin hakkını teslim eder: Alegorilerde anlamın törenselleşmiş bir boyutu vardır (2006: 179), belki de bu yüzden dünya alegorik olarak kurulur (2006: 176). Bu metin de, hem metin anlamına hem fiziksel bir alışveriş mekânına hem de Benjamin'in meşhur kitabına denk gelecek şekilde 'Pasajlar'ın labirentimsi dokusu içerisinde bir *Flâneur*'ün aylak adımlarını atmayı deneyecektir.

1. İÇ-DIŞ MEKÂN OLAN PASAJLAR'A GİRMEYEN ÖNCE METNİN ÖNEMİ ÜZERİNE BİRKAÇ SÖZ

İmgeler; benim biricik, büyük, ilkel tutkum.

BAUDELAIRE

Grotesk bir dünyanın kapıları açılıyor gibi görünüyor, ama girmek istemiyorum.

BENJAMİN

Pasajlar metninin kendisini de, 19. yüzyıl Paris'indeki ilk tüketim mekânları olan pasajlar gibi bir mekân olarak düşünebiliriz. Kelimenin diğer anlamıyla *Pasajlar*, bir metin yani bir pasaj⁷ olduğu kadar bir mekândır da. Yazarın imgelerle oynama becerisi, okuyucunun metni bir mekân, 19. yüzyıl Paris sokaklarında bir pasaj gibi anlamasına neden olmaktadır. Bu haliyle alegori kavramını tartışırken öne sürdüğümüz fikre Benjamin'in alegorik metnini kullanarak itiraz edebiliriz: Baştan sonra alegorik bir metin olmasına karşın *Pasajlar* hiç de didaktik ve sığ değildir, aksine imge yüklüdür. Yazarın temel metodolojisi olan diyalektik imge üretme becerisine en üst seviyede ulaşan metnidir, renklidir, canlı ve dinamiktir. Okuyucunun 19. yüzyıl Paris'inin bir kapitalizm ve tüketim merkezi olarak nasıl iş gördüğünü, adeta o dönemde, oradaymış gibi deneyimlemesine olanak tanır.

Pasajlar'ın ara sokaklarına dalmadan önce, metnin önemiyle ilgili birkaç değinide bulunmak yerinde görünmektedir. Yukarıda da belirttiğimiz üzere, *Habilitasyon* çalışmasının reddedilmesi nedeniyle Benjamin ciddi maddi sıkıntılar yaşamış⁸, bir üniversitede kalıcı bir pozisyon bulamamış, bu durum da onu fazlaca üretken olmaya itmıştır. Akademik çalışmalara ek olarak gazete ve dergilere kültür eleştirileri yazmış, Proust, Kafka ve bu çalışma için önem taşıyan Baudelaire gibi yazar ve şairlerin metinlerinin çevirilerini gerçekleştirmiştir.

Bu denli üretken bir yazar olmasına karşın, tartışmasız bir şekilde *Pasajlar*, Benjamin'in en önemli eseridir.

⁷ "Metin" kelimesinin, Fransızca karşılığı *passage*/pasajdır.

⁸ Tezin reddedilmesinden sonra babası Benjamin'e para göndermeyi bırakmıştır (Jay, 2005: 294). Biyografilerinden anlaşıldığı kadarıyla Benjamin, ne babasıyla ne karısı Dora'yla ne de oğlu Stefan'la yakın ilişkiler kurabilmiştir. Benjamin, *Moskova Günlüğü*'nde (2006) okurlarıyla paylaştığı -kendisini Marksizmle tanıştıran- Letonyalı oyuncu Asja Lacis'le yaşadığı aşkı dışında özel hayatında mesafeli biridir.

Hem Yahudi hem Marksist bir Alman olarak Benjamin de, diğer Frankfurt Okulu üyeleri⁹ gibi Nazi Almanyası'nın yıkıcılığını belirgin bir şekilde deneyimlemiştir. Belki de anlaşılması güç, hassasiyetinden kaynaklanacak bir şekilde Nazi deneyiminin, kendisini Adorno, Horkheimer ve Marcuse gibi diğer Frankfurt Okulu üyelerinden daha çok “vurmasına” izin vermiştir. Benjamin, Kabala mistisizmi çalışan Yahudi akademisyen ve filozof Gershom G. Scholem'le olan yazışmalarından, yıkımın sürekli yakma gelmesine karşın, bir türlü Paris'i terk etmeye adım atmadığını görüyoruz. Mektuplarında, Benjamin'in erkek kardeşinin toplama kampında olduğunu, pasaportunun süresininse “talihsiz bir şekilde” o yılın (1933) Ağustos ayında dolduğunu ve uzatılmasının beklenemeyeceğini (Benjamin ve Scholem, 2018: 50-51), yazarın sürekli ciddi sağlık problemleriyle uğraştığını, yaynevlerinin Benjamin'in kitaplarını ideolojik nedenlerle basmayı reddettiğini anlıyoruz. Tüm bu sorunlarla uğraşırken, Benjamin neredeyse atıl kalmış, Scholem'in ve Frankfurt Okulu'nun davetlerine karşın çok sevdiği Paris'i terk etmemiştir. Scholem'in 4 Eylül 1933 tarihinde kaleme aldığı aşağıdaki satırları erkek kardeşi (Werner) yerine, Benjamin'e yönelik bir şekilde yazdığını hayal etmek zor değil:

“İnsanın aklının bir türlü alamayacağı düşüncesizlikle, üstelik Hitler'in iktidarı ele geçirişyle birlikte yaratılan ortama dair herhangi bir duygunun, algının zerresinden yoksun, faşizmin tıpkı Brüning dönemindeki gibi yaşanacağı tasavvuru içindeler ve kendilerine bir şey olmayacağını düşünüyorlar” (Benjamin ve Scholem, 2018: 106).

Özetle, Benjamin sıkıntılar çok yakınına gelene kadar beklemiş ancak son anda harekete geçmiş ve en sonunda İspanya sınır kapısının açılmasından çok kısa bir süre önce çok bilinen intiharı gerçekleştirmiştir. Söz konusu olumsuz koşullar altında Benjamin'i en çok endişelendiren kütüphanesi¹⁰ ve özellikle de *Pasajlar* metnidir. Nitekim 1940'ta Paris'ten kaçmadan önce metinle ilgili önemli bir miktardaki alıntıyı o dönemde Bibliotheque Nationale'de kütüphane görevlisi olarak görev yapan Georges Bataille'e emanet etmiştir. New York'a kaçarken ise *Pasajlar* metnine dair çok önemli sayıda materyali yanına almış ve kurtarılması gerekenin kendisi değil, *Pasajlar* metni olduğunu belirtmiştir (aktaran Kang, 2015: 150). Scholem de, Benjamin'in metinlerini korumak istemiş, 4 Eylül 1933'te kendisine şöyle yazmıştır:

“... hiç vakit kaybetmeden sana bir an önce geriye kalan yazılarını yurtdışına çıkarmanı ısrarla tembih ediyorum, aksi takdirde çok geç olabilir. Eğer saklayabileceğin emniyetli bir yerin yoksa bunları mümkün mertebe senin için saklamaya hazır olduğumu bilmeni isterim. Belki böyle bir şeye ihtiyacın olabilir.

⁹ Bu arada, Benjamin'in hiçbir zaman doğrudan Frankfurt Okulu üyelerinden biri olmadığını ama Adorno ile olan yakınlığı nedeniyle adının Eleştirel Kuram/ Eleştirel Okul bağlamında değilse de, her zaman Frankfurt Okulu ile birlikte anıldığını hatırlatalım.

¹⁰ Benjamin, Scholem'e, 1 Eylül 1933'te şöyle yazıyor: “Fakat kitaplığım için endişem sürüyor. Buradaki ilk sorun mali durumum. Paris'te kitaplığımı bırakabileceğim güvendiğim birini bulsam bile kitapların paketlenip oraya aktarılmasının maliyetini karşılamak üzere nereden kaynak bulabilirim, bilmiyorum” (Benjamin ve Scholem, 2018: 103).

Günün birinde senin ya da ailenin geçmişi, bugünü ve geleceğinden hareketle size bir suç atfedilmesi durumunda kitaplığının satışa çıkarılması ihtimalinden nasıl korunacağına dair şu an bir tavsiyede veya öneride bulunamıyorum” (Scholem, 2018: 105).

Ne yazık ki metinler kurtarılamamış ancak Bataille’e emanet edilen kısım Benjamin’in yazılarının vasisi olan Adorno’ya gönderilebilmiştir. Böylelikle *Pasajlar*, çok gecikmeli bir şekilde 1983’te Adorno’nun katkısıyla Almanca, 1999’da ise yayıncı Rolf Tiedemann’ın çabasıyla İngilizce olarak basılabilmektedir.

Benjamin’in *Pasajlar* metnine kendi hayatından daha çok önem vermesi tesadüfi değildir. Titizliği, kültürel beğeni konusundaki seçkinliğiyle tanınan Adorno da onun metin konusundaki hassasiyetini paylaşıyordu. Adorno’nun o dönem hâlâ taslak halde olan *Pasajlar*’a ne denli önem verdiğini ve metnin finanse edilmesi ile ilgili olarak Benjamin ve Horkheimer’a yazdığı mektuplarından anlayabiliyoruz. Adorno, 20 Mayıs 1935’te Benjamin’e aşağıdaki satırları yazıyor:

“... Enstitü’ye karşı, Enstitü’ye dâhil ama şimdilik kendisi için bir şey istemeyen biri olarak, hâlâ oldukça avantajlı konumdayım. Israr ettiğim tek konu, Enstitü’nün size yardım etmesi ve -yine de ihtiyatla söylemek gerek ama- bu sorumluluktan kaçacaklarını sanmıyorum... Pollock¹¹ şimdi Enstitü’nün sizden bunun karşılığında yazı istemeye hakkı olduğunu düşündüğünü söyledi ve Enstitü’nün üretkenliğine güvenebileceği çok az saydaki insan olduğunu bildiğim için ben de itiraz edemedim. Bana üç ayrı plandan söz etti: Fuchs hakkındaki makale, savaş öncesi sosyal demokrat kültür politikasıyla ilgili bir makale ve nihayet -çok şaşırdım buna- *Pasajlar*” (Adorno, 204: 104).

Kuşkusuz Adorno’nun, *Pasajlar*’a yönelik çeşitli eleştirileri vardı. Örneğin metni, *Pasajlar*’ı zaman zaman tarihsel materyalizmden uzaklaşmakla, diyalektik imgeyi neredeyse sağ kanat bir psikanalist olan Carl Gustav Jung’un kolektif bilinçdışı çağrıştıracak şekilde kolektif bilinçle ilişkilendirerek ele almasını eleştiriyordu. Diyalektik imajları [imgeleri], bir tür, Jung’un kolektif bilinçdışı ile aynı şey saymak da, bugün için süren bireyin öneminin ihmal edilmesi demek olacaktı (Jay, 2005: 299). Adorno, Horkheimer’a konuyla ilgili olarak şunları yazmıştır:

“Ama taslakla her konuda hemfikir değilim tabii. Bazı çok karmaşık bilgi-kuramsal sorunları buna dâhil etmiyorum -burada en azından taslakta temel alındığı biçimiyle (kesinlikle Jung’ta ima edilmemiş olmasına rağmen, onu hatırlatan) ve sınıf özelliğinin daha keskin bir biçimde dile getirilmemiş haliyle kabul edemeyeceğim bir kolektif bilinç kavramı var” (Adorno, 2004: 110).

¹¹ Horkheimer’in en yakın arkadaşı olan Pollock, Enstitü için bazı temel metinler kaleme almış ve akademik üretimde de bulunmuş olmasına karşın, daha çok tarz konulara karşı biraz “zihni karışık olan” Horkheimer’a Enstitü’nün maddi işleri gibi daha teknik konularda destek olmuştur. Dolayısıyla mektupların yazıldığı dönemde Enstitü’nün şayet finanse edilmek istiyorsa Benjamin’den karşılık olarak makale yazmasını isteyeceği kararını veren kişinin Pollock olması şaşırtıcı değildir.

Kejanlıoğlu'nun sözleriyle, Adorno, Benjamin'in diyalektik imgeyi bir düş olarak, düş imgeleri yoluyla yorumlamasından da rahatsızdır (Kejanlıoğlu, 2005: 168). Adorno, Benjamin'e konuyla ilgili şunları yazmıştır:

“Diyalektik imgeyi ‘düş’ olarak bilince yerleştirdiğinizde kavramın büyüü bozulmakta ve uyumlu hale gelmekte kalmayıp, tam da bu kavramı maddeci anlamda meşru kılabacak temel nesnel gücü yok oluyor” (Adorno, 2004: 113).

Adorno'ya göre Benjamin ayrıca ekonomi ve kültür arasındaki dolayımılama unsuruna da dikkat etmez (Kejanlıoğlu, 2005: 170). Adorno, aynı zamanda Benjamin'deki teolojik mirastan da hoşnut değildi, onu sıklıkla “daha laik bir dille yazması” (Jay, 2005: 290) konusunda uyarıyordu. Metinlerindeki bu dinsel öge, her zaman daha materyalist tarafta yer alan Frankfurt Okulu'nun Benjamin'in bazı temel metinlerine itiraz etmesine yol açıyordu.

Martin Jay'in Frankfurt Okulu üzerine çok bir yetkin inceleme gerçekleştirdiği *Diyalektik İmgelem*'de aktardığı gibi, mesafeli, soyluluk iddiasında, konuştuğu kimseyle lütfen konuştuğunu karşısındakine hafiften de olsa duyurmaktan geri kalmayan biri (Jay, 2005: 46) olarak tanımlanan Adorno'nun metne yönelik eleştirilerinin bulunması anlaşılır. Bilindiği üzere Adorno'nun, kendisinden on bir yaş büyük olmasına karşın Benjamin'e yönelik çok keskin eleştirileri olmuştur. Öncelikle Adorno hiçbir zaman Benjamin'in bir Kabalacı olan Scholem'le¹² veya kabataslak düşündüğünü iddia ettiği Bertold Brecht'le¹³ olan ilişkilerini onaylamamıştır.

¹² Benzer bir şekilde Scholem'in de Adorno'dan hoşlanmadığı ortadadır. Benjamin'e 24 Ekim 1933'te yazdığı mektubunda şaşırı bir şekilde Adorno'yu intihal yapmakla suçlamış olması bunun temel bir kanıtı olarak görülebilir: “Wiesengrund'un [Nazi yıkımından korunmak için İtalyan olan annesinin soyadını kullanan Adorno'nun babasının soyadı] Kierkegaard hakkındaki kitabının üçte ikisini okudum. Benim fikrimce bu kitap senin düşüncenin incelikle intihalini sıra dışı bir arsızlıkla birleştirmiş” (Scholem, 2018: 119). Oysa bu eleştiri haksız gibi görünmektedir. Jay'in de belirttiği gibi, Adorno -ve Scholem-, ölümünden sonra Benjamin'in tanınıp okunmasını sağlayan kişidir. “Adorno'yu eleştirenler onun arkadaşının düşünceleri konusundaki değerlendirmeleri ve Adorno'nun ortaya koyduğu, “Benjamin” görüntüsündeki etkileri hakkında ne derlerse desin, bugün tartışılmakta olan bir Benjamin varsa ufumuzda, bunun Adorno'nun çalışma ve gayretleri ve Schole'in his usanmadan yıllarca sürdürdüğü yardımlarıyla mümkün olduğunu hiç inkâr etmemişlerdir (Jay, 2005: 287).

¹³ Adorno, *Pasajlar* metnin yazarın öngördüğü şekliyle değişmeden yazımı ve finanse edilebilmesi için Benjamin'in Brecht'le olan yakınlığına rağmen mücadele etmiştir. Adorno, *Pasajlar* bağlamında, Benjamin-Brecht ilişkisi üzerine de bazı eleştirilerde bulunuyor: “Brecht'in çalışmanın üzerinde etkili olmasını gerçek bir talihsizlik olarak görüyorsam da (...), burada Enstitü'ye taviz verilmesini ve çalışmayı [*Pasajlar*] Enstitü'nün tasarlandığı şekliyle kabul etmesinin olası görünmemesini de bir talihsizlik olarak görüyorum” (Adorno, 2004: 105-106). Benzer bir şekilde Brecht de, Adorno'dan ve diğer Enstitü üyelerinden hoşlanmamaktadır. Benjamin'in ölümünden sonra, Horkheimer, Adorno ve Brecht görüşmüşler, ancak Jay'in aktardığına göre gerginlik ve uzaklık varlığını sürdürmüştür. “Brecht'e göre, Enstitüdekiler Amerikan Vakıflarından para alabilmek için fahişeye dönmüş Tui-entelektüeller idi. ... Frankfurt Okulu üyeleri ise, Brecht'i küçük bir burjuva *Sahtekârı* ve Stalinciliğin şakşakçısı sayıyorlardı” (Jay, 2005: 291). Belki de Benjamin'in arkadaşlıkları hakkındaki en güzel yorumu Nurdan Gürbilek yapmıştır: “... bütün bu arkadaşlıklar, Benjamin için uzlaşmaz yakınlıklardır; özellikle de Scholem, Brecht ve Adorno. Nitekim, her biri diğerinin Benjamin üzerindeki kötü etkisinden söz edecektir. Adorno onun maddeciliğini ‘kaba’ bulacak, Scholem Marksizme yakınlığını tehlikeli bulacak, Brecht ise fazla ‘mistik’ bulacaktır onu. Sonuçta, okuduğu kitaplar, etkilendiği akımlar ve arkadaşları, Benjamin'in düşüncesine hiçbir zaman uzlaşmayacak gergin uçlar olarak girerler” (2001: 22). Ancak belli ki Benjamin birbirleriyle uzlaşmaz görüşlere sahip bu arkadaşlarından önemli teorik miraslar almış ve bunları bir şekilde kendi teorisinde uzlaştırmayı gerçekten de başarabilmiştir. Belki de Benjamin'i tüm Frankfurt Okulu düşüncesi içerisinde özel bir konuma yerleştiren, kitaplarının pek çok dile

Asıl şaşırtıcı olan Adorno gibi elitist bir düşünürün, Benjamin'in diğer iki metni yazmaktan muaf olmasını ve sadece *Pasajlar* metnin yazmasını sağlamak için Horkheimer'a yazdığı mektupta adeta "yalvarmış" olmasıdır. 8 Haziran 1935 yılında, tüm kararları tek başına alma yetkisine sahip olan Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün müdürü Max Horkheimer'a yazdığı aşağıdaki satırlar yazarın kitaba verdiği önemi ortaya koyması açısından dikkat çekicidir:

"O halde durum şu: Şayet Benjamin bu çalışmayı gerçekten yazarsa, o zaman aynı anda başka şeyler yapması mümkün değil. Bu taslak bir insanın bütün zamanını alacak nitelikte. Benjamin'in şimdi yaşamak için Fuchs ve Neue Zeit'ı yazmak zorunda kalması, *Pasajlar*'ın bilinmeyen bir zamana ertelenmesi anlamına gelir ve o zaman Benjamin'in bunu başarıp başaramayacağını kimse bilemez. Ben bu çalışmayı teoriye olağanüstü bir katkı olarak görüyorum ve böylesine güçlü bir üretim gücüyle karşılaşmış elimizden gelen her şeyi yapmanın sorumluluğunu taşıyamayacağımızı düşünüyorum bizim de sonuçta üretim ilişkilerimiz vasıtasıyla bu üretim gücünün engellemememiz gerekir... O zaman lütfen sadece nesnel açıdan değil Enstitü için de (Enstitü'nün şanı adına) Fuchs ve Neue Zeit'tan daha önemli olan *Pasajlar* çalışmasının yazılmasına imkan verin... Ama sizden hem gerçekten bütün samimiyetimle Enstitü hem de Benjamin adına rica ediyorum; lütfen Benjamin'e bu çalışmasını bitirene kadar ayakta kalma imkânı sağlayın, aksi halde bu çalışmayı geciktirecek sorumluluklar yüklenmek zorunda kalacak" (Adorno, 2004: 111).

Yukarıda özetlenen tüm eksikliklerine karşın Adorno için *Pasajlar* çok değerli bir metindir. Adorno, koleksiyoncularla, kurtuluşla [kefaretle], Haussmann'ın diyalektik yorumuyla, Baudelaire ile ve *nouveauté* (yenilik kategorisi) ile ilgili bölümleri beğenmiştir (Adorno, 2004: 112) Kitapta Adorno'yu en çok etkileyen, Benjamin'in, bu çalışmanın da temasını oluşturan alegori ile yenilik kuramı arasında kurduğu bağıdır. Bu haliyle *Pasajlar*, Benjamin'in "başyapıtı", "teorik anlamda düşünülebilecek en büyük çaplı çalışma" ve "dâhiyane bir tasarımdır" (Adorno, 2004: 109). Adorno, meta, meta fetişizmi¹⁴, kapitalizm ekseninde kurulan *Pasajlar*'a ve kitabın alegorik içeriğine olan hayranlığını Benjamin'e yazdığı mektupta şu sözlerle dile getirir:

"Eserinize biçtiğim değer karşısında, yapılan her abartılı övgü kutsal bir şeye küfür gibidir. Ama beni en çok etkileyen birkaç şeyi ele almanın cazibesinden alıkoyamıyorum kendimi. Bunların ilki yenilik kuramı ve çok haklı olarak alegoriye paralel konumlandığı bu kategorinin inanılmak gücünün idraki." (Adorno, 2004: 108)

Sonuç olarak *Pasajlar* başta olmak üzere, tüm Benjamin esininin, yalnızca Frankfurt Okulu üyeleri üzerinde değil farklı coğrafyalarda, farklı dönemlerde çalışan pek çok akademisyeni, sanatçıyı etkilediği açıktır. Özellikle mektuplar ekseninde ilerleyen ve *Pasajlar*'ın önemini vurgulamaya çalışan bölümü, "pasajlardan" içeri bir adım atabilmek üzere, Baudelaire-

çevrilmesi ve fikirlerinin neredeyse yüzyıl sonra hâlâ eskimemiş olmasının bir sebebi de arkadaşlarından aldığı bu "uzlaşmaz" teorik mirastır.

¹⁴ Yine de tüm beğenisine rağmen, Adorno, Benjamin'in meta fetişizmini diyalektik olmayan bir biçimde kullandığını iddia etmektedir (Jay, 2005: 298).

Benjamin-Tanpınar, Paris-Berlin-İstanbul üçgenlerinde bir “üçgenler kitabı” yazmış olan Enis Batur’un söz konusu mektuplar ekseninde ilerleyen sözleriyle bitirelim:

“Özellikle 1938-1940 döneminin yazışmaları, Horkheimer ve Adorno’nun 1978-1980 arası Frankfurt Okulu üstüne çalıştığım günlerden bu yana içimde hicran duygusu yaratmaktan geri durmayan okkalkı eleştirileri, doğurduğu kırıklığı bir ölçüde yenerek o koşullarda verdiği yanıtlar: Her iz, kafasında kurulup çözülen *bütünlüğü*¹⁵ aydınlatıyor ve loşlaştırıyor. Hâlâ Adorno’nun lâf salatası akademizmine içerliyorum, mektupları kat ettiğimde. Hâlâ Adorno’nun ve Horkheimer’in en *yaratıcı* metinlerini, *Günbatımı*’nı ve *Minima Moralia*’yı Benjamin’in denemelerinden esinlenerek yazdıklarına inanıyorum... Baudelaire mi *Pasajlar*’m içinde eriyecekti, tersi mi söz konusu olacaktı -ilerleyebilseydi? Bu sorunun en azından yanıtsız kaldığı ortada. Bugün elimizde iki ayrı kitap¹⁶ halinde sıkıştırılmaları onları *ayurmamıza* meydan vermemeli: İki yol birbirine¹⁶ çıkıyor bile denilemez, tek yönlü bir tek yol karşımızdaki.” (Batur, 2013: 108)

Metnin önemini teslim ettiğimize göre *Pasajlar*’m kapısından içeriye bir adım atmaya denebiliriz artık. İçine girdiğimiz yer ne bir yuva ne de bir cadde olan ama kalabalıkta yok olmak isteyen *Flâneur* bir evden bile fazlası olan bir mekândır.

2. 19. YÜZYIL AVRUPA MODERNİZMİNE VE KAPİTALİZMİNE AÇILAN BİR GEÇİT OLARAK PASAJLAR

Tarih imgeler biçiminde parçalanır, öyküler biçiminde değil.

W. Benjamin

Benjamin, Paris pasajları ve bu pasajlarda aylak bir şekilde gezinen *Flâneur* Baudelaire’i, 19. yüzyıl kapitalizminin, bu bağlamda güç kazanan meta fetişizminin ve metanın ışıltısı karşısında gözleri kamaşan, uygar yaşantının şok deneyimini üzerinde taşıyan ve kalabalığın içerisinde yitip gitmek de isteyen aylak şehirlinin bir alegorisi olarak kullanır.

Benjamin’in *Pasajlar*’da alegorik bir şekilde anlattığı 19. yüzyılın Paris’i, orta sınıfın doğduğu, kitle iletişiminin özellikle metelik gazetelerin icadıyla sokaklara indiği, tüketim kültürünün ve meta fetişizminin zirveye olduğu bir şehir olarak kapitalizmin başkentidir. Söz konusu dönemde reklamcılık, hem sözde özgür ama reklama bağlı basına, hem de meta fetişizmi bağlamında tüketim ilişkilerine damgasını vurmuştur. Şehir, demiryolları ile organik bir yapı kazanmış, iş olanakları artmış, tüketim gücü olan bir orta sınıf şehirde konuşlanmaya başlamıştır. Kapitalist yapılanmanın tüketimi körüklemek ve şehirliliyi oyalamak için yapması gereken, ne bir iç mekân ne de bir dış mekân sayılabilecek olan pasajlara çekmek ve onları tüketim nesnelерinin büyüleyici “aurası” ile tanıtmaktadır.

¹⁵ Metinde italikle gösterilen tüm vurgular Enis Batur’a aittir.

¹⁶ Enis Batur, burada *Les Fleur du Mal (Kötülük Çiçekleri)* ile *Pasajlar* kitaplarını kastetmektedir.

Bu dönüşümü anlatan *Pasajlar*'ın yolu; Fourier'in -pasajların mimarisinden esinlenen-falansterlerinden, Daguerre'in yeni bir izleme deneyimi ve izleyiciler üzerinde şok etkisi yaratan panoramik görüntüleme teknolojilerinden, Grandville'in Dünya Fuarları'nı imgeleyen grafiklerinden, Louis Philippe'in burjuva bireye yönelik iç mekânlarından, Baudelaire'in Paris sokaklarındaki avare yürüyüşlerinden ve nihayetinde tüm bu yapıyı altüst eden Haussmann'ın barikatlarından geçer.

Kang, bu altı kategoriyi, “zerrecikler” ve “kent alegorileri” olarak tanımlar (2015: 166). Benjamin, söz konusu izlek üzerinden, “19. yüzyıl Paris’ini kurarken, pasajların, barikatların, Baudelaire’in şiirinin, şaraba konan verginin, sansür yasalarının, paçavra toplayıcılarının, fahişelerin, Haussmann’ın bulvarlarının, Hugo’nun romanlarının bilgisinin kavramlar olmaksızın birbirini aydınlatmasını, olguların kendi başına konuşmasını ister gibidir” (Nurbilek, 2001: 36).

Pasajlar’ı yazarken Benjamin’in kullandığı temel yapıtaşı diyalektik imgedir. Diyalektik imge, ikili bir niteliği bir arada barındıran bir imgedir. Örneğin diyalektik bir imge, aynı anda hem geçmiş hem de geleceği bir arada barındırıyor olabilir. Benjamin için aynı anda hem fetiş hem de görüntü olan mallar; aynı anda hem ev hem de cadde olan pasajlar; aynı anda hem satıcı hem de malın kendisi olan fahişe diyalektik imgedir (Benjamin, 2007: 100).

Diyalektik imgenin analizinde kullanılan yöntem 17. yüzyılda alegori iken, 19. yüzyılda bu *nouveauté*’ye dönüşmüştür (Benjamin, 2007: 100). 19. yüzyılda metanın cazibesine denk gelecek şekilde yeni olan değerlidir. Metaların ve mağazaların yeniyi ışılatan niteliği gazeteler tarafından da desteklenmiştir. Her ne kadar alegori 17. yüzyılda kalmış gibi görünse de, Baudelaire ve pasajlar imgesi üzerinden Benjamin için önemini korur.

Diyalektik imgenin analizindeki metodolojisi diyalektik imgelerin montajlanmasıdır. Gerçekten de Daguerre’in panoramik izleme deneyiminin izleyicileri bir şok darbesiyle “vurduğu” o dönemde, sinemanın görüntüleri artarda ekleyen montaj yöntemi *Pasajlar* için en uygun yol gibi görünmektedir. Benjamin’in anlattığı, iletişim deneyiminin modernleştiği, dolayısıyla hikâye anlatıcısının yaşantıyı dönüştüren anlamıyla deneyimi (*Erfahrung*’u) aktardığı iletişimin yok olup gittiği, yerine düşüncede bir şok etkisi yaratan *Erlebnisse* tarzında deneyimin doğduğu bir dönemdir. Bu dönemde tarih öyküler üzerinden anlatılamaz, seyretmeye alışmış, kendisi de bir seyirlik malzeme haline gelmiş izleyici için tek yöntem, tek yol imgedir artık. “Kentsel gösteri...artık hikayeye değil, ancak imge aracılığıyla kavranabilmektedir” (Kang, 2015: 153).

Belki de parçalı imgeleri, montaj yöntemiyle bir araya getiren *Pasajlar*’ı anlamayı bu denli güç kılan budur. Kitle iletişiminin dönüştüğü, sinemanın ve tüketim kültürünün yarattığı fantazmagorya içerisinde yaşayan modern insanın *Erlebnisse* anlamındaki deneyimi ancak böyle bütünlükten uzak bir yöntemle anlatılabildi. Bu haliyle sadece yeni burjuva bireyin izleme deneyimi değil, *Pasajlar*’ın kendisi bir parçalanmış imgeler topluluğudur (Kang, 2015: 159).

19. yüzyıl Paris’inde, Dünya Fuarı’ndaki ve pasajlardaki büyüleyici tüketim nesnelere, izleme deneyiminin dönüştüren sinematografik imgenin, reklam görsellerinin, Grandville’in - belki de reklamın maskesini düşürmeye çalışan- grafik tasarımlarının karşısında izleyicinin yaşadığı, fantazmagoriyle, “hayalet imgeyle” karşı karşıya gelmektedir.

Toplumların kolektif arzu imgesini üreten fantazmagorya (Kang, 2015: 161), bir delirme hali, kontrolün kaybedilmesi, sıradan deneyimin korkutucu ancak görkemli bir şekilde yıkılması (Kang, 2015: 161-162) şeklinde cereyan eder. Arzunun -Adorno’yu Jung’u hatırlattığı için sınırlendiren- kolektif üretimi, en çok sayısız tüketim nesnesinin pasajlarda seyirlik olarak sergilenmesi ve izleyenleri cezbetmesi üzerinden gerçekleşir. Bu gerçekten “şehvani” bir deneyimdir. Ama aynı zamanda daha sonra Sitüasyonistlerin izleyicileri ayıltmak için denediği, burada tam tersi bir işlev görerek, onların düşünme süreçlerini durduran bir şok deneyimidir. Bu şok deneyimi, teknolojik olarak yaratılmış yapay bütünlükle şaşkına dönen seyrinin zaman ve mekân hissini kaybetmesine bağlıdır (Kang, 2015: 172-173).

Bu haliyle film izleyen, Dünya Fuarı’nda ve pasajlarda nesnelere karşılaşan, reklam imgelerinin ve gazete sayfalarının sunduğu yeni bir iletişim süreci deneyimleyen modern insanın karşı karşıya geldiği, Kejanlıoğlu’nun da belirttiği bir montaj hattındaki izleyicinin deneyiminden farklı değildir. Hem montaj hattındaki işçinin, hem de film izleyen kişinin yaşadığı optik bir şok deneyimidir (Kejanlıoğlu, 2005: 154):

Ani kesmelerle, çok sayıda kamera açısıyla, zaman ve mekândaki kaymalarla film, tıpkı trafikteki gibi şok deneyiminin alanı olur... Modern kentin trafiğinde, işte, serbest zaman etkinliklerinde ve üretim bandından filme uzanan teknolojik aygıtların kullanımında seyircinin, işçinin, kumarbazın, yayanın, şairin yaşantıladığı şey, ‘şok deneyimi’dir. Aura, şok deneyimiyle parçalanır (Kejanlıoğlu, 2005: 154-155).

19. yüzyılın pasajları ile birlikte mekânların mimari yapıları da dönüşmüş ve bu modern insanın kamusal ve özel yaşantısını etkilemiştir. Simetrik sokakları ve sokak lambalarıyla aydınlatılmış alanlarıyla; aynı anda hem iç hem de dış mekân olmasıyla pasajlar, yeni bir mekân algısı yaratır. Aynı mimari yapı Charles Fourier’in, tasarladığı falansterlerde (*phalanstère*) ve panoramalarda tekrar eder: Falanster penceresi ya da bir dışarı olmayan, kapalı mekânlardan oluşan bir kenttir bu (Kang, 2015: 170); falanster gibi panoramanın da pencereleri yoktur, onu tanımlayan şey rüyayı andıran iç mekândır (Kang, 2015: 173).

Aynı mimari yapı, yalnızca yarı kamusal alan şeklinde algılanan pasajlarda değil doğrudan modern insanın özel alanında da yaşanır. Benjamin’in Philippe üzerinden aktardığı özel alan, yeni burjuva mekân tasarımı ve mobilyalarıyla; aynı zamanda oturma odalarına giren kitle iletişim aygıtlarıyla, roman ve gazetenin yaygınlaşmasıyla içeri-dışarı ayrımını belirsizleştirir.

Sanat eserinin aurasının silikleşmesi ve yerini kopyaların alması gibi, bireysel vatandaşın gerçek anlamda otantik olan özeliği de kitlesel tüketim, kitlesel iletişim ve kitlesel hareketler vasıtasıyla yok olmaktadır (Kang, 2015: 182).

Uygar insan, bu şok deneyimlerine aşınadır. Hatta uygar insanın deneyiminin başlı başına imgelerle, kalabalıkla, metayla karşı karşıya gelmeye dayanan bir şok deneyimi olduğunu söylersek kuşkusuz ileri gitmiş sayılmayız. Benjamin, önce *Pasajlar* metninde kendisi de bir alegori dehası olan şair Baudelaire'i bir alegori unsuru olarak kullanarak bize *Flâneur*ü gösterir. Ardından Baudelaire'i şok deneyimi ile karşı karşıya bırakır. Lakin Baudelaire bu şok deneyiminden çok da şikayetçi değil gibidir. Bilakis bu boheme şair, caddelere, kalabalığa, kaybolmaya ve şok deneyimi ile parçalanmaya ihtiyaç duyar.

Özetle Benjamin bu dönemde aurasını yitiren, imgeler karşısında şaşkına dönen kentlinin deneyimini, şehrin sokaklarını en çok arşınlayan şair olan Charles Baudelaire üzerinden aktarır. Pasajlara adım attığımızı göre şimdi yapılaması gereken Baudelaire'in ayakkabıları ile yürümeyi denemek olacak.

3. BİR AYLAKGEZEN (*FLÂNEUR*) OLARAK CHARLES BAUDELAIRE

... yürümeye azimle devam eden bir denizciye ya da benim gibi bir Flâneur'e de rastlamak olasıydı. Çarşının tam ortasında, hatıra eşya satan tezgâhlar, limanın bir ucundan diğer ucuna dağ sıraları gibi uzanıyor. Mürekkep hokkalarının, vapurların, çapaların, cıvalı termometrelerin ve sirenlerin birbirine karıştığı bu macun, deniz kabuğu ve emaye dağ kitlesini sismik güçler yaratmıştı.

W. Benjamin

Charles Baudelaire, *Pasajlar* kitabında yer alan "XIX. yüzyılın Başkenti Paris", "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair" ve "Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine" başlıklı bölümler için önem taşıyan bir şairdir. Baudelaire'i, Benjamin için böyle önemli kılan birkaç özelliği olduğunu düşünebiliriz. Öncelikle Baudelaire, Paris'in sokaklarının ve kalabalığın şairidir. Baudelaire, Paris sokaklarında ve pasajlarında aylak bir şekilde gezinirken, Benjamin ve dolayısıyla *Pasajlar*'ın okuru olarak bizler de onunla birlikte sokağı arşınlarız. Enis Batur'un dediği gibi daha önce, *hiçbir şair*, Baudelaire gibi şehre açılmamıştı (Batur, 2013: 69). Baudelaire'in Paris sokaklarını aylakça gezinmesinin tarihsel bir nedeni olduğu ortadadır. Şairin bir gözlemci bakışıyla uzaktan seyrettiği, kalabalığa karıştığı ama onlardan biri olmadığı Paris sokakları önemli bir dönüşüm geçirmektedir. Hatta rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Baudelaire'in Paris'i, tam anlamıyla kapitalizmin doğuşunun alegorisini oluşturmaktadır. Baudelaire bir alegori ustasıdır. Baudelaire'in alegoriye duyduğu ilgi, özünde dillbilimsel değil, görseldir (Benjamin'den aktaran Kang, 2015: 185). *Flâneur* bir alegorici olarak kendini yalnızca görsel hazza teslim eder (Kang, 2015: 192). *Pasajlar*'ın üzerine inşa edildiği alegori de, kapitalizmle tanışan Avrupa ve onun sokaklarında belli bir mesafeye, kapitalizmin fetiş nesnelere arasında erimeden¹⁷/kaybolmadan, ama onlara karşı kayıtsız da kalamayan bir *Flâneur*'ün¹⁸ adımlarıdır.

¹⁷ Benzer bir deneyimi, Benjamin de esrar deneyleri sırasında yaşıyor gibidir: "... diğer şeylerin arasında, size aslında hiçbir şeye fazlasıyla derin katılmıyorsunuz gibi geliyor; yani, hangi derinlikte nüfuz ettiğiniz önemli değil, daima eşğin üzerinde hareket ediyorsunuz" (Benjamin, 2012: 36). Bu bağlamda, uyuşturucu deneyimleri Benjamin'in bazı temel kavramlarını serimlemesi açısından değerlidir. Yazarın bu deneyimlerini topladığı kitabı *Esrar Üzerine*'nin çevirmeni Suat Kemal Angı, Benjamin'in "aura", "sarhoşluğun aydınlığı", "benzerlik/aynılık", "taklit", "empati" ve "*Flâneur*" gibi kavramlarını bu esrar deneyimleri sırasında tutulan notlarda yakalamasının olası olduğunu söylerken haklı görünüyor. Angı, bu nedenle kitabın en çok şairler için değerli olacağını savunuyor (Angı,

Kuşkusuz, Kang'm da belirttiği gibi pasajların ana müşterisi kitleler değil, ayrıcalıklı bir sınıfın halktan kendini ayırmak isteyen sınırlı bir bölümüdür. Toplumsal cinsiyet açısından, Benjamin'in *Flâneur*'ü sadece erkek bir burjuva özne olarak gördüğü bellidir (Kang, 186). Baudelaire ayrıcalıklı sınıftan bir erkek olarak şehrin sokaklarında ve pasajlarda gezinirken, biz de 1820'lerin ve 1830'ların Paris'ini onun gözünden deneyimleriz. Benjamin gibi Baudelaire de, alegorilerden beslenir; doğrudan *Pasajlar*'dan alıntılıyalım:

“Baudelaire'in melankoliyle beslenen dehası, alegorik bir dehadır. Paris, ilk kez Baudelaire'in lirik şiirinin konusu olur. Bu şiir, yöresel sanat niteliğinde değildir; burada alegorik sanatçının, yabancılaşmış sanatçının bakışlarını kente çevirmesi söz konusudur. Bu, kendi yaşam biçimi, büyük kent insanının artık eşikte olan kapkara yaşam biçimine henüz bazı parıltılar katabilen *Flâneur*'ün bakışıdır. *Flâneur*, henüz gerek büyük kentin gerekse burjuva sınıfının eşliğindedir. Henüz bunların herhangi birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. *Flâneur*, sığmağını kitlede arar. Kitlenin fizyonomisine ilişkin erken çalışmalara Engels'te ve Poe'da rastlanır. Kitle, bir peçedir; bu peçenin ardından alışılmış kent, bir fantazmagori niteliğiyle *Flâneur*'ü çağırılmaktadır. Bu fantazmagori içerisinde kent, kimi zaman bir peyzaj, kimi zaman da bir iç mekân görüntüsündedir. Daha sonra *Flâneur*'lüğü mal cirosu için yararlı kılan büyük mağaza olgusu, bu ikisini kendi yapısı içerisinde geliştirir. Büyük mağaza, *Flâneur*'ün son numarasıdır” (Benjamin, 2007: 98-99).

Pasajlarda yürüten, metaların, vitrinlerin ve insanların üzerinde gözlerini pek de odaklamadan gezinen *Flâneur* Baudelaire, caddede kendini evinde hisseder (Benjamin, 2007: 132), burada hem alacaklılarından kaçır hem de yazmak için gerekli ilhamı ve karakterleri toplar. Tüm aylakgezerler gibi biraz tedirgindir, bu yüzden sürekli bir dedektif gibi gözlem yapar (Benjamin, 2007: 143). Ancak belki de bu yolla aurasını bir parça korur. Fantazmagorik evrende kendine ve başkalarına yabancılaşmaktan haz alırken, bir kaplumbağanın yavaşlığıyla kapitalizmin üretim bandının hızına meydan okur.

Anlaşılan odur ki, Baudelaire şoktan hoşlanan, fantazmagori ile metinlerini üreten tek yazar değildir. Benjamin metninde Poe ile Dickens'm da benzer deneyimler yaşadığını aktarır. Benjamin, *Pasajlar*'da yalnızca Baudelaire'i konuşurmaz. Şok deneyimi ve fantazmagoriden alınan zevki Dickens şöyle anlatır:

“Caddeleri ne kadar aradığını anlatamam... Sessiz bir yerde bir hafta, iki hafta çok iyi yazabilirim, ardından Londra'da geçirdiğim bir gün, bir saat gibi kurulmama yetiyor... Aaa o sihirli laterna olmaksızın her gün yazma çabası, dayanılır zahmet değil... sanki kahramanlarım çevrelerinde kalabalık olmadığında hareket edemiyorlar” (aktaran Benjamin, 2007: 144).

2012: 16). Ancak Benjamin'in istediği uyuşturucu üzerinden gerçekleşecek bir aydınlanma değil; dünyevi bir aydınlanmadır. “Bu deneyimler, dinsel aydınlanıştan, düşlerden ya da Benjamin'in de deneyeceği, deney yapacağı, ‘ön eğitim’ olduğunu söylediği esrar ve afyon seanslarından oluşmaz. Gündelik gerçekliğin kurtarılmasına yol açan gerçeküstücü yol, ‘dindışı aydınlanış’la (*profane illumination*), ‘maddi ve antropolojik bir ilhamla’ mümkündür” (Benjamin) (Kejanlıoğlu, 2005: 150).

¹⁸ *Flâneur* kelimesi, bu metinde, çevirisi Ahmet Cemal tarafından gerçekleştirilen *Pasajlar* metninde kullanıldığı şekliyle, italik ve büyük harfle yazılmıştır.

Özetle bir alegorik mekan olarak pasajlar ve bir alegori olarak Baudelaire, kapitalizme, kalabalıkta kaybolma-şoka maruz kalma deneyimine ve bunlardan alınan hazza denk gelir. Bu alışveriş merkezlerinde kendini ve başkalarını unutmak isteyen çağdaş insanın hiç de yabancı olmadığı bir deneyimdir.

4. PAZARIN RENKLİ METALARI VE BENJAMİN'İN “PAÇAVRALARI”

Paçavraları, istenmeyen süprüntüleri alacağım.

W. Benjamin

Pasajlar'ın, nesnenin meta değerinin önem kazandığı bir dönemi anlatmasına paralel bir şekilde, Benjamin de, metninde nesnelere oynamaktadır. Ancak Benjamin'i ilgilendiren 19. yüzyıl Paris'inin renkli, canlı, ışıklı nesnelere yerine, sıradan, vasat, neredeyse paçavralar olarak adlandırabileceğimiz nesnelere.

Benjamin'in yapmaya çalıştığı unutulmak üzere olan şeylerde, parçalanmış bir imgeler ve bedenler dünyasında devrimdir (Kejanlıoğlu, 2005: 149). Metne sirayet eden mistik, kefaretçi ve Kabalacı filozof Benjamin'in belki de en temel Marksist vurgusudur meta fetişizmine yönelik eleştirel tavrı. Pasajları, satın alma gücü olanların tüketmeye, alamayanların ise nesnelere seyrine vararak büyülenmeye gittiği yer olarak görür. Bir de elbette Baudelaire gibi avareler vardır. Onlar Benjamin'in en sevdiği öznelerdir. Ancak nihayetinde avare de, pasajın renkleri içerisinde bir seyirlik nesne, bir meta olmaya karşı koyamaz.

Kang'ın dediği gibi pasajlar birlikte, *Flâneur*'ün ya da modern anlamda vitrin seyircilerinin “harekete geçmiş bakış”ı ortaya çıkmıştır, meta akışını, “trafiği” sabote eden *Flâneur*, “ürünün ta kendisidir” (Kang, 2015: 185). İşte bu çatışma anında sıradan, ilgi çekmeyen, gösterişten yoksun nesnelere önem kazanır. Benjamin böylece satın alma gücü olmayan işçi sınıfının bile sadece seyretme üzerinden de olsa dahil edildiği pasajlara, tüketim kültürüne, dönüşen iletişim kültürüne itiraz eder.

Benjamin bu çerçevede, ilk aşamada reklam görseli gibi işlev gören Grandville'in grafikleriyle de “tartışma” içine girer. Reklam, 19. yüzyıl kapitalizmine uyum sağlayamayan sanatın yerini almış; yeni bir sanat olarak kendini “kabul etmiştir”. İlk bakışta Grandville'in görselleri bir reklam gibi anlaşılırsa da Benjamin'e göre bir alegorist olarak Grandville'in yapmaya çalıştığı tam da bunun aksidir: “Benjamin, Grandville'in tahayyülünde teknolojinin rasyonelliğiyle sanatın fantazisinin birleştirilerek açıkça meta kültürünün özelliği olan parçalanmış ve insancılıktan çıkarılmış deneyimin alegorilerinin ifşa edildiğini görür” (Kang, 2015: 180). Grandville bir alegori ustasıdır, alegoriyi bir kara mizah unsuru olarak kullanır ve böylelikle bu yeni kapitalist dünyanın “hastalıklı” yanını ortaya koymaya çalışır.

5. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE BAUDELAİRE'İN PASAJLARINDA YÜRÜYEN *PARİS KÖYLÜSÜ*

Baudelaire'in, bir *Flâneur* olarak ilham verdiği tek metin kuşkusuz *Pasajlar* değildir. Benjamin'in *Pasajlar*'da imgesel bir Baudelaire'i yüzyıl sonra dirilterek gezdirmesinden önce, bir başka yazar, Louis Aragon kurmaca karakterinin yolu Paris sokaklarından geçmiştir. Aragon'un, sürrealist romanı *Paris Köylüsü (Le Paysan de Paris)* hem kurmaca *Flâneur* yaratması hem bu aylakgezeri Baudelaire'in *Pasajlar*'da gezindiği yollardan geçirmesi nedeniyle Benjamin'i derinden etkilemiştir. Batur'un dediği gibi, Baudelaire olmasa, ne Benjamin'in *Pasajlar*'ı ne Aragon'un *Paris Köylüsü* ne Breton'un nesirleri ne de Apollinaire'in *İki Yakanın Aylağı* yazılabilirdi (Batur, 2013: 69).

Köylünün gece yürüyüşlerine eşlik eden André Breton'un *Nadja*'sıyla birlikte sürrealist edebiyatın iki öncü metninden biri olan ve Benjamin'in kendi ifadesiyle *Pasajlar*'ın oluşumunda derin izleri bulunan *Paris Köylüsü*, Breton'un *Sürrealist Manifesto*'yu yayınlamasından birkaç ay önce, 1924'te şekillenmeye başladı (Erkay, 2017: 6). Breton ve Nadja'nın aşkının, düşlerinin nesnesi ya da şeyler dünyasının tam ortası Paris kentidir (Benjamin'den alıyor). (Kejanhoğlu, 2005: 150-151). Baudelaire'in şeyler dünyasını, meta toplumunun yıkıntılarını, lirik şüriyle alegorileştirdiği modernliğin başkenti (Kejanhoğlu, 2005: 151). Aragon, Brecht'in *Nadja*'sı. Sürrealist kent deneyleri, kentteki tanıdık nesnelere alışılmadık bir deneyimi deşip çıkarmaktadır (Kang, 2015: 189).

Paris Köylüsü, sürrealist bir manifesto olarak okunabilir. Sürrealizm, Benjamin'in *Pasajlar*'da kendine temel konu edindiği bir sanat akımıdır. "Gerçeküstücülük Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı" başlıklı yazısında, Benjamin, anlamın yerine imgeyi nasıl yeğlediğini şu sözlerle ortaya koymaktadır: "Sesle imge, imgeyle ses, 'anlam' denen beş para etmez şey hiç alan bırakmayacak kadar müthiş bir uyum ve otomatik bir kesinlikle birbirine kenetlendiğinde, dil işte o zaman kendisi olacaktı. Her şeyden önce imge ve dil" (Benjamin, 2001: 156).

Paris Köylüsü'nün çevirmeni olan Ayberk Erkay, kitaba yazdığı Önsöz'de, Benjamin'in kitaptan ne kadar etkilendiğini 1935 yılında Adorno'ya¹⁹ yazdığı mektubundan alıntılanmaktadır: "Geceleri, yatağa uzandığımda, iki üç sayfadan fazla okuyamıyorum çünkü kalbim o kadar hızlı çarpmaya başlıyor ki kitabı bırakmak zorunda kalıyorum. Ne müthiş bir uyarı!" (Benjamin'den aktaran Erkay, 2017: 5).

Aragon'un köylüsü de, aynı Baudelaire ve *Pasajlar*'ın okuyucusu olan bizler gibi Paris'in sokaklarında amaçsızca, kalabalığa karışmış, metaların ve dükkânların ışıltısından etkilenmiş ama yine de büyüye bir miktar da olsa karşı koyabilmiş bir şekilde gezinir.

¹⁹ Ancak dışavurumculuğa daha yakın duran Adorno, Benjamin'in sürrealizme olan ilgisini paylaşmamıştır. Bu nedenle gerçeküstücülüğe duyduğu ilgi Benjamin'in Frankfurt Okulu'yla Adorno ile fikir ayrılıkları yaşanmasına neden olmuştur.

Yolu Opera Pasajı'ndan²⁰ (21), Rey Kitapçısı'ndan (23), Le Petit Grillon Cafesi'nden (27), her iki cinsiyete hitap eden kuaförlerden (38), Hotel des Ventes'tan (41), Sosyete Terzisi'nden (43), Theatre Moderne'den (47), Arrigoni Restoranı'ndan ve şehri çevreleyen daha pek çok ışıltılı mekandan geçer; o da aynı Baudelaire imgelerle²¹ ve tüketim nesneleriyle karşılaşır²².

Benjamin'i sürrealistlerle yakınlaştıran tek bağlantı kuşkusuz bu değildir. *Pasajlar* 19. yüzyılın bir düş, ortak bir rüya, Jungcu bir vurguyla uyanılması gereken kolektif bir kabus olduğu fikrine dayanır. Düş fikri sürrealistleri her zaman etkilemiş olan bir kavramdır, belki bu haliyle meta fetişizmini eleştiren bir Marksist olduğu kadar, bir düş yorumcusudur da Benjamin.

SONUÇ

19. YÜZYIL PARİS PASAJLARINDAN DIŞARI

ALEGORİ

Güzel bir kadındır o, havası çok zengin,

Bırakır saçı şarabında sürüklensin.

C. Baudelaire

Alegori belki de Benjamin'in akademik metinlere şiirsel ve gizemli bir doku ekleyebilmiş olmasının temel yollarından biri olmuştur. Pasajlar metninin kendisi baştan aşağı bir alegoridir. "Tarih Üzerine Tezler'deki melek, meleğin kanatlarını kapatmasına engel olan fırtına, başında Türk fesi olan kukla, Baudelaire ve Paris Pasajları'nın kendisi birer alegori olarak çıkar karşımıza. Her ne kadar metafor kadar dolambaçlı değilse de, alegori kendisine yöneltebilecek olan fazla açık ve didaktik olma suçlamalarına Benjamin'in metinleri üzerinden itiraz edebilir. Özellikle de *Pasajlar* metni, alegorinin kendisini savunması gibidir.

Pasajlar'da, 19. yüzyıl kapitalizmini, meta ile gözleri kamaşmış işçi sınıfını, bu karmaşanın yarattığı şok etkisi karşısında bir çeşit hazla yabancılaşan, kalabalığın içinde kaybolan yersiz yurtsuz avareyi alegorik bir şekilde izleriz. Her ne kadar 19. yüzyılda, artık alegori diyalektik imgeyi konuşmak için bir aygıt olarak niteliğini yitirmiş gibi görünse de her zaman Benjamin için vazgeçilmez kalmıştır.

Pasajlar'ı, Benjamin için hayatından bile değerli kılan belki de onun bu alegorik niteliğidir. Gerçekten de Kıta Avrupası'nda ve Amerika Birleşik Devletleri'nde, tam olarak dahil olmamış olmasına karşın, organik bağlarla ilişkilendiği Frankfurt Okulu üyeleri içerisinde hâlâ en çok konuşulan düşünür Benjamin, en çok okunan metni ise *Pasajlar*'dır.

²⁰ "Paris'teki büyük bulvarların civarında, çok sayıda bulunan ve sanki gün ışığından mahrum bu koridorlarda bir anlığın durup, soluklanmaya hiç kimsenin hakkı olmadığını vurgulamak istercesine, nedendir bilinmez, *pasaj* adı verilmiş kapalı galerilerde hüküm sürüyor" (Aragon, 2017: 20).

²¹ "Şehir gezgininin bakışında yeni, yazarın satırlarındaki yeniye ortak oldu ve buradan yeni bir zenginlik doğdu. Köylünün şehir yolculuğunda rastladığı afişler, ilanlar, tabelalar ve haritalar metnin asal parçalarında dönüştü. İmge, bu poetik manifestoda hükümranlığını ilan etti, öngörüldüğü üzere ölçüsüzce ve tutkuyla kullanıma sokuldu" (Erkay, 2017: 7).

²² "Fildişi güller, mücevher gözlü köpek başları, Toledo'nun telkâri alacakaranlığı, savat işlemeli hazin yapraklar, kediler, kadınlar, çengel gagalar, kıvrılmış hintkamuşu bastonlardan gergedan boynuzlarına, akik taşının kumral cazibesine varncaya kadar sayısız madde" (Aragon, 2017: 25).

Paris pasajlarında gezen aylak Baudelaire imgesi, alışveriş merkezlerinde vitrinler arasında dolanırken veya kanallar arasında gezerken kendini yitiren, bu yitirme karşısında haz alan, ne sokağa ne de iç mekâna ait çağdaş insan üzerinden varlığını sürdürmektedir. Bu yüzden *Pasajlar* eskimemiş bir alegorik metin olarak kalmıştır.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (2004). Walter Benjamin Üzerine, (D. Muradoğlu, Çev.). Yapı Kredi, İstanbul.
- Angı, S. K. (2012). “Türkçeye Çevirenin Notu”. *Esrar Üzerine içinde*. Walter Benjamin, (S. K. Angı, Çev.). İmge, S: 9-19, Ankara.
- Aragon, L. (2017). Paris Köylüsü. (A. Erkay, Çev.). Yapı Kredi, İstanbul.
- Barthes, R. (2016). Yazı Üzerine Çeşitlemeler / Metnin Hazı. (Ş. Demirkol, Çev.) Yapı Kredi, İstanbul
- Batur, E. (2013). Siyah Sert: Berlin Üçgenler Kitabı. Remzi, İstanbul.
- Benjamin, W. ve Scholem, G. G. (2018), Mektuplaşmalar 1932-1940. (S. Yenyol, Çev.) Kolektif, İstanbul.
- Benjamin, W. (2001). Son Bakışta Aşk. (Haz: N. Gürbilek). S: 9-38, Metis, İstanbul.
- Benjamin, W. (2006). Moskova Günlüğü. (C. Ener, Çev.). Metis, İstanbul.
- Benjamin, W. (2007). Pasajlar. (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi, İstanbul
- Benjamin, W. (2012). *Esrar Üzerine*. (S. K. Angı, Çev.). İmge, Ankara.
- de Botton, A. (2015). Proust Yaşamınızı Nasıl Değiştirebilir?. (B. Tellioglu, Çev.) Sel.
- Eiland, H. (2012). “Çevirmenin Önsözü”. *Esrar Üzerine içinde*. Walter Benjamin, (S. K. Angı, Çev.). 21-28, İmge, Ankara.
- Erkay, A. (2017). “Yolculuğa Başlamadan Evvel. Paris Köylüsü’ne Dair”. *Paris Köylüsü içinde*. 5-8. Yapı Kredi, İstanbul.
- Jay, M. (2005). Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi Diyalektik İmgelem. (Ü. Oskay, Çev.) Belge, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2001). “Sunuş”. *Son Bakışta Aşk içinde*. Walter Benjamin. Metis, İstanbul.
- Kang, J. (2015). Walter Benjamin ve Medya. (D. Gedizlioğlu, Çev.). Kafka, İstanbul.
- Kejanlioğlu, D. B. (2005). Frankfurt Okulu’nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya. Bilim ve Sanat, Ankara.
- Löwy, M. (2007). Walter Benjamin: Yangın Alarmı “Tarih Kavramı Üzerine” Tezlerin Bir Okuması. (U. U. Aydın, Çev.) Versus, İstanbul.
- Todorov, T. (2004). Fantastik Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım. (N. Öztokat, Çev.) Metis, İstanbul.
- van R. W. (2006). “Aydınlanmanın Diyalektiği’ni Alegorik Olarak Okumak”. *Frankfurt Okulu*. der. H. Emre Bağce. S: 167-219 Doğubatı, Ankara.
- Elektronik kaynaklar:
URL-1: <http://www.tdk.gov.tr>, (Erişim tarihi: 01.09.2018)