

Yayın Geliş Tarihi: 22.01.2019  
Yayına Kabul Tarihi: 17.05.2019  
Online Yayın Tarihi: 25.09.2019  
http://dx.doi.org/10.16953/deusosbil.516377

Dokuz Eylül Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi  
Cilt: 21, Sayı: 3, Yıl: 2019, Sayfa: 893-922  
ISSN: 1302-3284 E-ISSN: 1308-0911

*Araştırma Makalesi*

## WALTER BENJAMİN VE DİYALEKTİK İMAJLAR: SANAT VE SOSYAL BİLİMLERİ BİRLEŞTİRMEK<sup>1</sup>

Ömer KÜÇÜK\*

Öz

*Bu makalede, Benjamin'in külliyyatının tarihsel ve sosyal çözümleme ile sanatsal yaratımı birleştirme girişimi olarak ele alınabileceği ileri sürüldü. Benjamin'in, bu kendine özgü sentezi, diyalektik imajlar inşa etme fikri aracılığıyla gerçekleştirdiği ortaya kondu. Diyalektik imaj kavramı ayrıntılı olarak incelendi; Benjamin'in kavramı teorik olarak nasıl konumlandığı ve diyalektik imajların pratikte nasıl oluşturulduğu ele alındı. Diyalektik imajlar hermeneutikteki anlama (verstehen) kavramıyla, Hegel diyalektiğindeki spekülasyonla ve Spinoza'nın ortak mefhumlarıyla karşılaştırılarak kavramın daha derinlikli bir kavranışına ulaşıldı. Diyalektik imajların arkasındaki mesiyani zaman kavrayışının Baudelaire ve Proust'un eserlerinde bulunan estetik zaman deneyimine dayandığı ortaya kondu. Son olarak, görsel ve sözel imajlar dünyasından Benjamin'in diyalektik imaj kavramını tecrübe ettirdiği düşünülen örnekler verildi. Böylece, Benjamin üzerine literatürdeki diyalektik imajların teorik doğası ve daha somut özelliklerine yönelik sorgulamaya özgün bir katkıda bulunuldu. Ayrıca Benjamin'in külliyyatının, sanat ve sosyal bilimleri makul ve meşru bir şekilde birleştiren beşeri disiplinlere ait bir girişim olduğu ortaya konarak bu konudaki mevcut kafa karışıklığı giderilmiş oldu.*

**Anahtar Kelimeler:** Walter Benjamin, Diyalektik İmajlar, Ortak Mefhumlar, Mesiyani Zaman.

---

*Bu makale için önerilen kaynak gösterimi (APA 6. Sürüm):*

Küçük, Ö. (2019). Walter Benjamin ve diyalektik imajlar: Sanat ve sosyal bilimleri birleştirmek. *Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21 (3),893-922.

<sup>1</sup> Bu makale, 2017 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda savunduğum "Romantik Geleneğin Sosyoloji ve Sosyal Teoriye Etkileri" başlıklı yayımlanmamış doktora tezimin Walter Benjamin üzerine olan bölümü esas alınarak yazılmıştır.

\* Araş. Gör. Dr., Balıkesir Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0002-3912-3206, omerkucuk@balikesir.edu.tr

**WALTER BENJAMIN AND DIALECTICAL IMAGES: UNIFICATION OF ART AND SOCIAL SCIENCES<sup>2</sup>****Abstract**

*In this article, it is argued that Benjamin's corpus can be seen as the unification of sociohistorical analysis with artistic creation. It is asserted that Benjamin had realized this distinctive synthesis through the idea of constructing dialectical images. The concept of dialectical image is examined in detail; it is discussed how Benjamin situated it theoretically and how dialectical images could be constructed in practice. A broader understanding of dialectical images is reached by comparing them with the hermeneutical concept of understanding (verstehen), speculative element of Hegel's dialectic, and Spinoza's common notions. It is revealed that the concept of messianic time, which lies behind the dialectical images, bases upon the aesthetical experience of time that is found in the works of Baudelaire and Proust. Finally, some examples from the world of visual and verbal images which embody the concept of dialectical image are given. Thus, a distinctive contribution is made to the examination in the literature on Benjamin about the theoretical nature and concrete peculiarities of dialectical images. Also, the existing confusion about the disciplinary place of Benjamin's corpus is cleared up by situating it as an attempt in humanities that plausibly and legitimately unifying art and social science.*

**Keywords:** *Walter Benjamin, Dialectical Images, Common Notions, Messianic Time.*

**GİRİŞ**

Diyalektik imajların, Benjamin'in bütün düşünsel tasarısının metodolojik köşe taşı olduğu, bununla birlikte Benjamin'in düşüncesinin bu merkezi kavamının karanlık bir yön taşıdığı daha önce ifade edilmiştir (Pensky, 2004, s. 178). Bu makalede, diyalektik imajların doğası, nasıl yaratıldıkları ya da Benjamin'in tabiriyle "montajlandıkları" ve hangi özelliklerle nitelendikleri inceleme konusu yapılacaktır. Benjamin'in sanattan felsefeye, sosyal ve tarihsel çözümlemeye kültürel eleştiriye uzanan kapsamlı külliyatı, ilk etapta, alışıldık düşünce yordamlarımız çerçevesinde kolayca sınıflandırılmaya direnir. Bunun temel nedeni, belki de, diyalektik imajların çetrefilli ve çok katmanlı doğasında yatmaktadır: Benjamin, kendine özgü zengin tarihsel ve sosyokültürel çözümleme pratiğini, "bilimsel" araçlarla değil, sanatsal alana ait görünen "imajlarla" yürütmeye çalışmıştır. Bu nedenle Benjamin'in eserleri bilimle sanat arasındaki alışıldık sınırları bulanıklaştırmaktadır. Peki onu hangi disiplin içerisinde konumlandırabiliriz? Başlangıçta bu soruya kısa bir cevap aramak yerinde olacaktır.

Benjamin'in eserlerinin kafamızı karıştırmasının nedeni, belki de, C. P. Snow'dan beri meşhur olan adıyla "iki kültür" arasında, yani bilim ile edebiyat ya

<sup>2</sup> This article is based on Walter Benjamin section in my unpublished PhD thesis, "Influences of Romantic Tradition to Sociology and Social Theory", which I have presented in Ege University Social Sciences Institute, Department of Sociology in 2017.

da fen bilimleri ile beşeri disiplinler arasında çizilmiş yanlış ve katı sınırlarda; bu alanlara ilişkin zihnimizde oluşmuş dar kalıplarda yatmaktadır. Bilim ile sanatın ve sanatla ilgili alanları kendisine konu edinen *beşeri disiplinlerin* (İngilizce adıyla *humanities* ya da Alman geleneklerindeki adıyla *geisteswissenschaften*) birbirinden çok keskin sınırlarla ayrıldığını düşünmeye eğilimliyiz.<sup>3</sup> Oysa Rens Bod, *A New History of the Humanities: The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present* [Beşeri Disiplinlerin Yeni Bir Tarihi: Antik Çağ'dan Günümüze İlke ve Örüntü Arayışı] (2013) adlı ufuk açan yakın tarihli çalışmasında, dilbilimi, tarihyazımı, filoloji, müzikoloji, sanat teorisi, mantık, retorik ve poetika gibi beşeri disiplinlerin, Antik Çağ'daki köklerinden itibaren, belirli bir açıdan bilim düşüncesine hiç de uzak olmadığını ortaya koyar: Beşeri disiplinler, başlangıçtan beri, bilime benzer bir şekilde, olaylar ve olgular arasında az çok düzenli bir şekilde tekrar eden “örüntüler” keşfetmeyi hedeflemekteydiler. İnceledikleri materyalde bu tür örüntüleri keşfetmek içinse, beşeri disiplinler kimi zaman açıkça ifade edilmiş, kimi zamansa örtük kalan fakat kolayca çıkarılabilecek *metodolojik ilkeleri* devreye sokar. Bu anlamda beşeri disiplinler de bilim gibi genelleme arayan bir boyuta sahiptir (5-7).

Bod, “örüntü” terimiyle, “kesin olmayan düzenliliklerle kesin yasalar arasında kalan her şeyi kapsamayı” hedeflediğini belirtir (9). Dolayısıyla, bilimsel pratiğin, nesnesine ilişkin “açıklama” (İng. *explanation*; Alm. *erklären*) hedefine ulaşabilmek için ille de pozitivist anlayıştaki gibi tümdengelim yapılabilecek kesin bir “yasa” mefhumuna dayanması gerektiği doğru değildir. Keza Max Weber’in de, beşeri bilimleri sosyal bilimlerle sentezlemeye dönük kendi büyük girişiminde, sosyal ve tarihsel bilimlerin nomolojik değil idiografik olduğunu, yani genel yasalardan çok tikellerle ilgilendiğini kabul ettiğini biliyoruz. Weber bu doğrultuda tarihsel ve sosyal bilimler pratiğinde pozitivist yasa mefhumunu reddeder; fakat nedensellik fikrini alıkoyar: Yasa kavramına alternatif olarak da, nedensellik isnadında kullanılabilecek olan “ideal tipler” kavramını geliştirir.<sup>4</sup> Bu açıdan Benjamin bir adım daha ileri gider; o, nedensellik fikrini, hatta meşru bilim dili olarak mantıksal önerme biçimini –sırasıyla 4. ve 2. bölümlerde ayrıntılı olarak göreceğimiz nedenlerle– kısıtlayıcı bularak reddeder.

<sup>3</sup> Immanuel Wallerstein ve Richard E. Lee'nin derlediği *İki Kültürü Aşmak: Modern Dünya Sisteminde Fen Bilimleri ile Beşeri Bilimler Ayrılığı* (2007) adlı derleme, hem iki kültürün tarihsel olarak nasıl inşa edildiğine ilişkin incelemeler barındırmakta (bilhassa kitabın ilk yarısını oluşturan Birinci Bölüm) hem de iki kültür arasındaki ayrımın nasıl aşılabileceği ve niçin aşılması gerektiğiyle ilgili ipuçları içermektedir (özellikle Sonuç bölümü).

<sup>4</sup> Weber'in bilimsel girişimini kültür bilimleri ya da beşeri bilimler ile sosyal bilimleri sentezleme çabası olarak yorumlayan, onun bilimsel gelenekteki yasa kavramını kabul etmediğini fakat nedensellik fikrini dönüştürerek devraldığını açıklayan yetkin bir çalışma için bkz.: (Ringer, 2006).

Peki geriye ne kalır? Benjamin, rasyonel gidimli (*discursive*) dilin ve nedensellik yoluyla açıklama anlayışının yerine, makale boyunca gösterilmeye çalışılacağı üzere, imajlar montajlama tasarısını geçirmeye çalışır. Benjamin, sosyokültürel ve tarihsel alanı imajlar montajlayarak analiz etmeyi dener. İmajların, olaylar ve olgular arasında yeni ilişkileri ve “örüntüleri” açığa çıkardıkları sürece, beşeri disiplinler bakış açısından makul araçlar olduğu teslim edilebilir. Aslında beşeri disiplinler adı, özellikle Alman düşünsel geleneklerindeki kapsamlı biçimiyle, Benjamin’inki gibi sanattan kültüre, toplumdan siyasete her konuyla bağlantılar kuran bir külliyatı adlandırmak için eldeki tek makul çerçevedir. George Steiner da, Benjamin’in *Alman Yas Oyununun Kökeni* kitabına yazdığı önsözde, Benjamin’in “fikirlere ve hedeflere itibarıyla çok katlı” olan ve İngilizce okur için bağlamı karanlık kalabilecek eserini, İngilizce okur için belki yine bir başka karanlık kelimeyi devreye sokarak, Benjamin’in bir “*Geisteswissenschaftler*” yani “tin bilimci” ya da “beşeri bilimci” tarzında çalıştığına işaret ederek takdim etmeyi denemiştir (Benjamin, 1928/2009: 12).

Bu girişteki açıklamalarla, hem beşeri disiplinlerin neyle uğraştığına – “ilke” ve “örüntüler” keşfetmek– hem de Benjamin’in örüntüler bulmaya yönelik temel metodolojik ilkesine –diyalektik imajlar montajlamak– bir parça değinerek bu meseleyi biraz daha açık kılmış olmayı ümit edebiliriz.

Benjamin, diyalektik imajların ne doğrudan doğruya sosyal bilimlerin alanına ne de sanatın alanına sığmaması açısından da bir *Geisteswissenschaftler*’dir. Bu makalede, diyalektik imajların nasıl sanat ve bilim arasındaki bir bölgede, beşeri disiplinlere ait olduğu söylenebilecek muğlak bir bölgede konumlandığını göstermeyi deneyeceğim. Öncelikle, diyalektik imajların, tin bilimlerinden türeyen diğer yaklaşımlar olan hermeneutik ve fenomenolojiden nasıl farklılaştığını ortaya koymaya çalışacağım. Tin bilimlerinin başka bir mirasçısı olan hermeneutik, Gadamer’le birlikte geldiği aşamada, 1. bölümde açıklanacağı üzere, kendisini bir felsefe olarak ortaya koyar ve fenomenolojik özlerle ilgilenir. Hermeneutik, ampirik tarihsel alana ve yöntem fikrine mesafe alır ve saf felsefi bir söylem haline gelir. İmajlar yaratımı tasarısı, Benjamin’i hermeneutikten ayrı bir patikaya götürecektir. Benjamin, imajlarla birlikte ampirik tarihsel alanda örüntüler yakalama pratiğine temas eder. Benjamin’in hermeneutik “anlama” (*verstehen*) yerine romantik “gözlem” fikriyle birlikte nasıl fenomenolojik özlerden imajlar yaratımına doğru ilerlediğini izah etmeye çalışacağım.

Daha sonra, diyalektik imajların “diyalektik” yönlerine odaklanmak için, Benjamin’i modern diyalektiğin yaratıcısı Hegel’le karşılaştırarak ondan neleri devraldığını ve nasıl farklılaştığını irdeleneceğim. Benjamin, Hegel’in diyalektiğinin bilinci *geriye, kendine* döndüren ve nesnesine içeriden katılmaya olanak tanıyan spekülative öğesini, Kavram’dan İmaj’a aktarmayı tasarlar. Bu açıdan diyalektik imajlar spekülative imajlardır denebilir. Burada da Benjamin’in, kendi pratiğini Kavram’a odaklanan saf felsefi bir faaliyetten, kültürel ve sosyal

alandaki imajları nesne edinen beşeri disiplinlere nasıl yaklaştırdığı ortaya çıkmış olacak. Bununla birlikte, Benjamin'in diyalektik imajları eski özlerden, "idea"lardan bir şeyler taşımaya sürdürür; bu nedenle onlar halen bilimsel alanla eşitlenmeye direnen "metafizik" bir yön taşımaya da devam ederler. Diyalektik imajların ontolojik bakımdan ampirik-tarihsel düzeyle aşkınsal düzey arasındaki bu paradoksal statülerini daha yakından tanımak için, onları Spinoza'nın imajlar teorisiyle kıyaslayacağım. Diyalektik imajları Spinoza'nın "ortak mefhum" adını verdiği imajlarla karşılaştırmak, diyalektik imajların nasıl inşa edildiğini ve konumlarını daha iyi anlamamıza vesile olacak.

Son olarak, diyalektik imajların zamansal ve tarihsel boyutlarını ortaya koymak için, onların Benjamin'in "mesiyanik tarihsel zaman" adını verdiği zamanın ifadeleri olduğunu ileri süreceğim. Benjamin, kendi tarihsel metodolojisinde önemli bir yeri olan "mesiyanik tarihsel zaman" kavrayışını, Baudelaire ve Proust'un edebi yaratılarında keşfettiği "zamanın yeğinlikli kavranışı" üzerinde kurmuştur. Diyalektik imajların metafizik yönleri; onların estetik tecrübeye temellenişleri ve mesiyanik tarihsel zamanın ifadeleri oluşları çerçevesinde daha anlaşılır ve "hissedilir" hale gelecek.

### **ROMANTİK EPİSTEMOLOJİNİN MİRASI: HERMENEUTİK "ANLAMA" YERİNE "TAHAYYÜL GÜCÜ"**

Benjamin, doktora tezi olan *Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi*'nde (1919/2012) romantik bilgi teorisini ayrıntılı olarak inceler. Romantik epistemolojinin temel fikri, "her nesne bilgisinin, nesnenin özbilgisine bağımlı olduğu" tezidir (109). Burada "şeyin kendi tarafından bilinmesi ile bir başkası tarafından bilinmesi arasındaki sınır" ortadan kalkacaktır. Bilgi, bir nesnenin bir özne tarafından bilinmesi değildir; çünkü "nesne" mefhumu, "bilgideki bir ilişkiyi değil bir ilişkisizliği imler ve bilgi ilişkisinin ortaya çıktığı her yerde anlamını yitirir" (111).

Romantikler için bilgi, nesnesinin yansız bir betimlemesi ya da açıklaması olma hedefindeki bilimsel bilgi anlayışına karşıt olarak, nesneye dışsal bir öznenin işlemi değil, özneye içsel bir şeyin kendi kendisini ortaya koyuşu olmalıdır. Alman düşünsel geleneklerini uzun süre bilimsel anlayışa kuşkuyla bakmaya iten epistemolojik tutumun kalbi işte buradadır. Her tür nesneleştirme, gerçekliği şeyleştirme tehlikesi olarak görülür; beşeri alan söz konusu olduğunda, bilimsel nesneleştirme mekanist, determinist, zorunlulukçu ve özgür iradeyi hiçe sayan bir dünya görüşüne ait olduğu gerekçesiyle reddedilir. Weber'in "anlama" gibi temel unsurlarını nedenselci bir anlayışa dahil ederek bu gelenekten bilimsel anlayışa doğru bir kırılma yarattığını belirtmişim. Romantik epistemolojinin talebini daha uzlaşmaz bir şekilde devralan Gadamer'in hermeneutiği ise saf bir felsefe olmaya doğru dümen kırar. Hermeneutikteki anlama kavramı, romantik bilgi teorisinden yola çıkarak geliştirilmiştir. Romantik mirası devralan Gadamer, bilimsel

metodolojinin nesnesine dışsal kalan işleyişi karşısındaki temel ve köklü eleştirisini, romantik epistemolojinin nesneye içeriden katılıma ve içsel ilişkileri yakalamaya dayalı anlayışı çerçevesinde gerçekleştirir. Onun temel eseri *Hakikat ve Yöntem*'de Hegel'in diyalektiğinden yola çıkarak anlama tecrübesini betimleyişi, bilgiye ilişkin romantik tezin mükemmel bir açılımını verir:

“[B]u olayın [anlama olayı] aslında şey üzerindeki kendi eylemimiz değil, şeyin kendi eylemi olduğunu söylemek doğrudur. [...] Araştırmamız modern metodoloji kavramından memnuniyetsizliğimizden yola çıkıyordu. Fakat bu memnuniyetsizlik en anlamlı/önemli doğrulamasını Hegel'in Greklerin metodoloji kavramına açık başvurusunda bulur. O, şeylerle meşgul, ancak onlara yabancı yöntem kavramını, 'dışarıdan refleksiyon' diye adlandırarak eleştirir. Doğru yöntem şeyin bizatihi kendisinin eylemidir. [...] [D]üşünme sürekli olarak araştırma nesnesinin kendisinden doğan şeyi ifşa etmek anlamına gelir. [...] [H]ermeneutik tecrübeye diyalektiği andıran bir şey vardır: şeyin kendi aktivitesi, modern bilimin metodolojisinin aksine, maruz kalınan bir tutku, bir anlama, bir olay durumunda bir eylem. [...] Yorumun kendi kendisini iptal etmesi şeyin kendisinin –metnin anlamının– kendisini göstermesini mümkün hale getirir” (1960/2009, s. 282-84) [köşeli parantez bana ait].

Nesneye kulak vermek, onunla kendi düzleminde içeriden ilişkilenecek; ta ki o kendisini bizim sesimizle dillendirene ve bilgi aynı zamanda bir öz bilgi haline gelene dek. Görüldüğü üzere, Gadamer nesnesini şeyleştirmeye karşı çıkan temel romantik epistemolojik fikri Hegel dolayısıyla devralıyor ve anlama tecrübesini bu tezle uygun bir şekilde inşa ediyor. Gadamer ayrıca Schleiermacher'den Dilthey'e dek romantik ve tarihsel hermeneutiğin anlama kavramını inşa ettiği “yeniden yaşama” (*nacherleben*) ve “duygudaşlık” gibi nesnelcilik hatasına götüren unsurları Heidegger'in yeni formülasyonları ışığında gözden geçirir ve tasfiye eder. Fakat onun düşüncesi, yine bu gelenekler içinde şekillenen fenomenolojik özler araştırması ile sınırlı kalır. Benjamin bambaşka, kendine özgü bir patika takip edecektir. Benjamin şeyleştirme karşıtı romantik epistemolojiyi yine romantiklerden gelen bir “gözlem” ve/veya “deney” anlayışıyla ilişkilendirerek onu beşeri disiplinler açısından hermeneutikteki anlama mefhumundan çok daha verimli hale getirir. Romantik “gözlem” ve “deney” anlayışlarının bilimsel metodolojiden tanıdığımız yansız gözlem ve tekrar edilebilir deney anlayışlarından çok farklı bir anlama sahip olduğunu göreceğiz; bunlar, nesnesiyle içeriden ilişkilenen bir tahayyül gücünü devreye sokacaklar ve bu tahayyül gücü sayesinde imajlar kurma tasarısı mümkün hale gelecektir. Hermeneutik olarak tin bilimleri, anlama kavramı doğrultusunda soyut bir fenomenolojik özler incelemesi düzeyinden öteye gidemez; tarihsel ve kültürel formlarla doğrudan bağlarını büyük oranda koparır. Hermeneutik, felsefe olmanın yanısıra sosyabilimsel bir pratik de olmayı kabullenmez ya da başaramaz.

Benjamin, romantik gözlem ve deney kavramları aracılığıyla, özler incelemesinin yerine imajlar incelemesini ve yaratımını koyar. Şöyle der: “İmajları fenomenolojik ‘özler’den ayırt eden şey, onların tarihsel içerikleridir (Heidegger nafiye yere ‘tarihsellik’ aracılığıyla tarihi fenomenoloji için kurtarmaya çalışır)” (1982/1999: s. N3,1)<sup>5</sup> [parantez orijinalde]. Benjamin, özlerin yerine onları ete kemiğe büründüren tarihsel imajları koymakla, felsefeyle sosyal ve tarihsel çözümlemeyi tek bir hamlede gerçeğe dökmenin bir yolunu bulmuş olur.

Benjamin, romantiklerde sık sık eşanlamı olarak kullanıldığını belirttiği “gözlem” ve/veya “deney” mefhumlarının, onların bilgi teorileri açısından temel önemde olduğunu belirtir (1919/2012: 112). Gözlem ya da deney, romantiklerde, nesnesini canlı olarak ve kendi etkinliği içerisinde yakalayacak yeti olarak tasarlanır.

“Bu deneyin temelinde, doğaya sorulan bir soru yatmaz. Gözlem daha ziyade nesnedeki filizlenen özbilgiyi görür, ya da daha ziyade, gözlem filizlenen nesne bilincinin kendisidir. Dolayısıyla, haklı olarak buna ironik bir gözlem denilebilir, çünkü bilmeyişte –seyredişte– daha iyi bilir, nesnesiyle özdeşdir. Bir nesneye ilişkin her bilgi, eşzamanlı olarak, bizzat bu nesnenin oluşumudur” (114).

Benjamin doktora incelemeleri sırasında karşılaştığı romantik gözlem ya da deney fikrine her zaman sadık kalacaktır. Doktora tezini yazdığı yıllarda kaleme aldığı fakat hayattayken yayımlanmayan *Algı Üzerine* (2002b) adlı yazısında bu etkinliğe “algı”; on yıl sonra, 1930 civarında yazdığı ve yine hayattayken yayımlanmayan *Tecrübe* (2005b) adlı yazısında ise “tecrübe” adını verir ve onun “yaşanmış benzerlikler” dediği şeyi yakalayabilecek temel araç olduğunu belirtir: “Tecrübeler yaşanmış benzerliklerdir. [...] Tecrübe ve gözlemin özdeş oldukları gösterilmelidir. Doktora tezindeki ‘romantik gözlem’ kavramına bakınız—Gözlem, kendini derinden vermede/nesnenin içine batmada (*self-immersion*) temellenir” (553). Gözlem, algı, ya da deney; tıpkı hermeneutik anlamının bir tecrübe olması gibi, o da tecrübenin bütünü içerisinde kök salar ve öznenin nesneyle birleşerek dönüşümünü öngörür.

İşte diyalektik imajların, bu romantik gözlem ya da algıyla yakalanan “yaşanmış benzerlikler” olduğunu göreceğiz. Ancak diyalektik imajların, geleneksel felsefedeki “öz” kavramının yerini aldığını unutmamak gerekir; bu nedenle onlar her ne kadar tarihsel ve ampirik olana gömülü olsalar da bir yönüyle özü ifade edici ve tinsel bir boyut taşırlar. Tarih meleği gibi, bir yüzleri tarihe, diğer yüzleri tinsel özlere dönüktür. Diyalektik imajlar, bu açıdan, sıradan ampirik imajlar değildir; onlar bütünüyle edimsel olmayan bir boyut taşırlar. Onlar özler ya

<sup>5</sup> Benjamin, başyapıtı olan *Pasajlar*’ı bitirememiş; eserden “rulo”lar (*convolutes*) adı verilen alfabetik düzene konmuş ve paragrafları numaralandırılmış tematik parçalar kalmıştır. Burada bu yapıta referans verirken, tematik düzenin fark edilmesi açısından ilgili rulunun harfini ve içindeki ilgili paragrafın sıra sayısını vereceğim.

da idealar dünyası ile fenomenler dünyası arasında arabuluculuk yaparlar ve tinsel ve maddi düzeyler arasında iletişim sağlarlar. Ne ampirik ve tarihsel alana ne de tinsel alana indirgenemez üçüncü bir ontolojik düzeyde konumlanan diyalektik imajların bu garip ve paradoksal metafizik statülerini adım adım aydınlatmayı deneyelim.

### İDEALAR VE TAKIMYILDIZLAR: SPEKÜLATİF ÖĞEYİ KAVRAM'DAN İMAJ'A AKTARMAK

Benjamin'in diyalektik imajlar fikrinin ilk hali, *Alman Yas Oyununun Kökeni*'nde (1928/2009) geliştirdiği "takımyıldızlar" (*konstellation*) teorisinde saklıdır; onun burada, sonradan diyalektik imajlar adını vereceği takımyıldızlara, idealarla ilişkili bir erim verdiğini gözden kaçırmamalıyız. Benjamin'in zihni halen romantiklerin form ve idea kavramlarıyla dolu gibidir. "İdealar sonsuz, özerk, her daim kendi içerisinde devingen ve kutsal düşüncelerdir" (Schlegel'den akt. Lacoue-Labaerthe & Nancy, 2015: 248). Benjamin, Schlegel'in bu tanımına hakkını verecek şekilde, ideaları yıldızlara benzetir. İlk etapta, Benjamin, idealar dünyası ile fenomenler dünyası arasında Kantçı bir ontolojik ayırım ya da süreksizlik fikrini benimser; bununla birlikte, idealarla fenomenler dünyası arasında ilginç, karanlık bir ilişki türünü de gündeme getirir. *Alman Yas Oyununun Kökeni*'ndeki meşhur fakat karmaşık bir pasajda bu fikirlerini şu şekilde ifade eder:

"[F]enomenler idealara dahil edilemez. Onlarda kapsanmaz. İdealar, daha ziyade fenomenlerin tarafsız, virtüel düzenlemesi, tarafsız yorumudur. [...] Dolayısıyla idea, kavradığı dünyadan temel olarak ayrı bir dünyaya aittir. Kavradıklarını cins kavramının türleri kapsaması tarzında kapsayıp kapsamadığı sorusu, onun varoluş ölçütü olamaz. İdeada hedef bu değildir. Bunun önemi bir analogjiyle açıklanabilir. Takımyıldızlar yıldızlara göre neyse, idealar da nesnelere göre odur. Bu öncelikle onların ne kavramlar ne de onların yasası olduğu anlamına gelir. Fenomenlerin bilgisine katkıda bulunmazlar ve bu bilgi de hiçbir şekilde ideaların varlığını yargılamanın ölçütü olamaz. [...] İdealar, zaman-üstü takımyıldızlardır ve öğelerin bu takımyıldızlarda noktalar olarak görülmeleri sonucunda fenomenler alt bölümlere ayrılır ve aynı zamanda kurtulur..." (1928/2009, s. 34).

Benjamin, Kant'ı andıran bu ayrımla, idealara ilişkin "hakikat" düzeni ile fenomenlere ilişkin "bilgi" düzenini de ayırır: "Hakikat, temsil edilmiş ideaların dansında şekillenmiş olması bakımından, hangi araçlarla olursa olsun bilgi alanına yansıtılmaya direnir" (29). Hakikat düzeni bilgi düzeninden ayrılır, çünkü idealar bilinçten daima taşan bir yöne sahiptir: "Bilgi, sahip olmaklıktır. Onun nesnesi, –aşkınsal bir anlamda bile olsa– bilinçte mülk edinilme olgusu tarafından belirlenir. [...] Fakat hakikat sözkonusu olduğunda tam tersi geçerlidir. Bilgi için yöntem, nesnesini elde etme yoludur" (30). Oysa idealar bütünüyle elde edilemez; bilince



bütünüyle içsel hale gelmez ve kesin bir bilgiye dönüştürülemez. Yine de, aralarındaki radikal ontolojik süreksizliğe ve ayrıma karşın, idealarla fenomenler arasında bir karşılık düşme, anlık da olsa bir çakışma mümkün görünmektedir Benjamin'in nazarında. Şöyle der: “[İ]dealar kendilerinde temsil edilmez, ancak ve sadece, kavramdaki somut öğelerin düzenlenişleriyle; bu öğelerin kümelenmesiyle (*configuration*) temsil edilebilir. İdeanın temsiline yardım eden kavramlar kümesi, ona bu tür bir kümelenme olarak bir edimsellik verir” (34). İşte bu “kümelenme” ya da “takımyıldız”, ideayı ya da özü bir anlığına ve geçici olarak, Benjamin'in tabiriyle bir *parıltı* olarak da olsa ifade edecek ya da kısmi olarak edimselleştirecektir. Diyalektik imajlar, ideaların fenomenler dünyasına bir sızıntı ve parıltı yoluyla ışıdıkları takımyıldızlardır.

Yine de Benjamin, yukarıdaki uzun pasajında, ideaların kavramlarla karıştırılmaması gerektiğini; onların fenomenlerle ilişkisinin cins-tür ayrımları olmadığını ve genel kavram altına alma yoluyla şekillenmediğini vurguluyor. Benjamin, ideaların anlık bir ışmasını sağlayacak bir kümelenmenin rasyonalist araçlarla, sözgelimi çıkarımsal önerme zincirlerinin ördüğü gidimli bir üslupla mümkün olamayacağına inanır. Benjamin, ideaların süreksizliğine uygun şekilde, kesme, iç blokaj ve duraksamalarla (*caesura*) işleyen, şok edici bir etki yaratan yan yana getirmelerden oluşan bir üslup tasarlar. Bu yolla, aralarında görünür bir benzerlik olmayan unsurlar arasında içsel ilişkilerin keşfedilmesi, öz benzerliklerine ulaşılması tasarlanır. Benjamin'in yeni üslup ve sunum tarzı önerisi, diyalektik imajlar tasarısı için merkezi önemdedir:

“Konuşmacı bireysel cümleleri desteklemek için nasıl ki kendi başlarına ayakta duramadıkları yerde bile sesi ve mimikleri kullanıyor, onlardan –çoğu kez belirsiz ve kırılğan bir biçimde– bir fikirler/idealar silsilesi oluşturuyorsa, yazar da tek bir girişimde belirgin bir eskiz üretmiş gibi *duraklamalı* ve her cümlede yeniden başlamalıdır” (29) [italik benim].

İşte bir diyalektik imaj bu şekilde, birbirini kesen öğelerin bir araya toplandığı, duraklamalarla bitştirilmiş, fenomenlerin aralarından geçen ışımayı, hareketi yakalatmaya çalışacak bir üslupla ortaya çıkarılabilir.

Böyle şok edici etkilerle donatılmış bir üslubun hedefi, okuru düşünmeye itmek için, *bilinci geriye, kendine çevirmektir*. Diyalektik imajların ve onlara uygun üslubun amacı “okuru yalnızca heyecanlandırmak ve coşturmak değil, aynı zamanda duraksayıp düşünmeye” sevk etmektir. “[F]elfsefi soruşturmaya uygun tek üslup, bu tür ayık bir düzyazıdır” (29). Benjamin'in son kerte *Pasajlar*'da ifadesini bulacak olan tarihsel hakikatlere uygun yeni bir üslup geliştirme çabası, bütün bir modernist sanat tarihiyle yankılanmaktadır; en başta da Sürrealistlerin (ve pek tabii ki Dadacıların), görünürde alakasız ve ayrı düzlemlere ait öğeleri bir araya getirdikleri kolaj ya da montaj teknikleriyle. Düşünceye ve fikre uygun yeni bir dil ve biçim oluşturmaya yönelik bu modernist duyarlılığın öncüsü olarak

karşımıza yine Hegel çıkar ve Benjamin'in onunla derin yakınlığını ve ayrılığını da bu minvalde soruşturmaya açabiliriz.

İdealara anlık da olsa edimsel bir ifade kazandırmayı tasarlamakla, aslında Benjamin'in konumu, Kant'ın ardından numenleri de bilgi nesnesi haline getirerek mutlak bilgiye erişmeyi hedefleyen; mutlağı ya da özü, yeryüzüne indirerek Kavram'da içermeye ve iki dünya ayrımına son vermeye çalışan Hegel'in konumuna yaklaşmış oluyor. Yine Benjamin'e benzer biçimde, Hegel de analitik araçların spekülâtif hakikatleri ifade etmeye yetmeyeceğini düşünüyordu. Hegel, Gadamer'den yukarıda yaptığımız alıntıda söz edildiği üzere, dışsal refleksiyonun şeyin iç hareketini ifade etmediğini düşünüyordu. Gidimli üslubun *bilinci geriye, kendisine* döndürecek diyalektik hareketi iletmede başarılı olamayacağını ilkin Hegel fark etmişti. O gidimli üslubun temel işlemcisi olan analitik önerme biçiminin karşısına spekülâtif önerme biçimi adını verdiği yeni bir ifade aracıyla çıktı.

Analitik önerme, yüklemeleri özneye atfeden bir yargıdır. Üç bileşeni vardır; özne, yüklem ve koşaç (*copula*) [-dir]: “Sokrates insandır”, “gül kırmızıdır”. Hegel'e göre, analitik önermede, yüklemeler özneye tabi hale gelir, fakat içselleşmez. Dolayısıyla özne ile yüklemeleri ayrı kalmaya devam eder; spekülâtif birliğe yükselemez. Analitik önermenin gramatik öznesi, sabit ve durağan bir temel işlevi görür. Hegel analitik önermenin “anlamı” ile “söylediği şey” arasında bir gerilim olduğunu belirtir: Yargı, özne ile yüklem özdeş olduğunu “söyler” (A, B' dir); fakat önerme cümlesinin biçimi, kuruşul şekli, onları ayırık olarak sunmaya devam eder (A, B...). Analitik yargı bu nedenle sahici özdeşliğe yükselemez (Pahl, 2006: 235-37).

Hegel, hakiki özdeşliğe yükselmek için, öznenin yüklemelerin hareketine bizzat katıldığı spekülâtif bir önerme biçiminin inşa edilmesini talep eder. Böylece özne artık yüklemeleri taşıyan sabit bir temel, değişmez bir dayanak noktası olmaya son verecek; yüklemelerinin hareketi içerisinde kendi özoluşumunu yaşayacak; buna karşılık olarak yüklemeler de özneye dışsal kalmayı bırakarak onun sahici özmalı, bilincinin öğeleri haline gelecektir. Fakat spekülâtif önerme kavramı bir paradoksa yol açar; çünkü birçok yorumcuya göre, dilde spekülâtif önerme adı verilebilecek cümleler gösterilemez. Olağan dilde spekülâtif önermeler inşa etmek mümkün değildir; çünkü dil, yapısı itibarıyla özne ve yüklemi ayırık gramatik unsurlar olarak sunar. Buna karşın, Slavoj Žižek gibi bazı yorumcular, sözcelimi “tin bir kemiktir” türündeki görünüşte absürt, fakat zihinsel voltağı yükselten cümlelerin, spekülâtif önermeye örnek olabileceğini belirtir (2004: 220).

Hegel'in üslubunun spekülâtif önerme türünde yeni bir adı mı hak ettiği, yoksa analitik önerme biçiminin zorlanması anlamına mı geldiği sorusu bir yana, Hegel okumak özneyi kendi dışına çıkararak kendisine geri döndüğü zihinsel bir tecrübeye zorlar ve bunda başarılı olur. Benjamin için bilgi ve hakikat düzlemleri nasıl ayrılrsa, diyalektik tecrübenin özünde de bu tür bir hakikat tecrübesi yatar. Biçimsel dil bu tecrübeyi iletme için zorlanır; üslup, bu açıdan, modernist bir

şekilde, düşüncenin içeriğine içseldir ve zorunludur. Katrin Pahl, spekülative önermenin, okuma edimi sırasında kendini gösteren bir hareket olduğunu ileri sürer (2006: 28-31). Özne ve yüklemi ortak bir hareket içerisinde, tek bir akıma yakalanmış olarak sunan spekülative hareket, özne ve nesnenin karşılıklı olarak bir yaşam kazandıkları güçlü bir ritim oluşturur. Spekülative üslubun biricik hedefi, Benjamin'in takımyıldızlar tasarısında da olduğu gibi, rasyonel bilincin ve sabit, durağan öznenin altındaki zemini yerinden etmek, onu hakikate içeriden katılmaya zorlamak ve aynı zamanda geriye, kendisine döndürmektir.

Hegel'in üslup tasarısının, spekülative önerme biçiminin nasıl işlediğini, yani *modus operandi*sinin ne olduğunu sormak, Benjamin'le temel bir ortaklık daha yakalamaya yardımcı olur. *Kesme, engel* ya da *durakla(t)ma* ögesi, spekülative üslubun merkezi noktası olarak karşımıza çıkar. Mantıksal önerme biçimi, sabit bir özne temelinde yüklemden yükleme ilerleyerek çıkarımsal süreklilik zincirleri kurar: "Sokrates bir insandır. Her insan ölümlüdür. Öyleyse Sokrates ölümlüdür." Burada her şey anlama yetisi açısından doğal bir geçiş halindedir, ama yüklem daima öznenin ötesine düşer. Spekülative önermede ise, Gadamer'in deyişiyle, düşüncenin "öznenin ötesinde doğal hareketi önlenir ve deyim yerindeyse, öznenin dışında hareket 'başarısızlığa uğrar'". Özne bir engelle karşılaşarak adeta kendi iradesi dışında, doğal olmayan, zorlamalı bir harekete tabi hale gelir:

"Düşüncenin, önermenin içeriği, düşünceyi idrak alışkanlıklarını terke zorladığında maruz kaldığı alışılmadık *blokaj*, aslında her felsefenin spekülativeitesini oluşturur. [...] Hegel için önemli olan şey düşüncenin, düşüncelere kapılıp sürüklenme alışkanlığını kavram kesintiye uğrattığında maruz kaldığı *iç blokajı açıkça takdim etmektir*" (Gadamer, 1960/2009: 286-87) [*iç blokajın altını ben çizdim; diğer italik orijinalde*].

*İç blokaj, duraklatma* ya da *kesinti/kesme*: Benjamin diyalektik imajlar oluşturma konusunda bu ögenin altını sürekli çizmiştir.<sup>6</sup> Benjamin'in takımyıldızlar olarak imajlar kavramıyla diyalektik spekülative momentinin hakkını nasıl derin bir biçimde teslim ettiğini görürüz. O bu yüzden onlara *diyalektik imajlar* adını verir; aslında bu imajlara *spekülative imajlar* adı da verilebilirdi. Diyalektik ya da spekülative imajlar, ani bir *iç blokaj* yoluyla, kendisine maruz kalanı *geriye, kendine* döndüren ve eşzamanlı olarak hakikatle içsel olarak özdeşleşmesini sağlayan asli bir spekülative yöne sahiptir. Böylece romantik epistemolojinin nesneyle içsel ilişkiler kurma talebi karşılanır. Fakat bu güçlü spekülative özdeşleşme hareketinin hakiki bir tecrübe olduğu, hakikatin tecrübesi olduğu ve onun bilgi alanına indirgenemeyeceği unutulmamalıdır; işte bu yön, diyalektik imajlara idealarla ya da özlerle ilgili bir erim kazandıran, onları tinsel bir şey haline getiren yöndür: Diyalektik imajlar, spekülative ve bir yönleriyle de *tinsel imajlardır*.

<sup>6</sup> Benjamin'deki kesme/duraklama (*caesura*) kavramına 4. Bölümde yeniden döneceğiz.

Benjamin'in Hegel'le arasındaki farka gelirse: Hegel spekülâtif hareketi, görünüşe göre, aslen kendisine uygun bir ifade aracı olmayan mantıksal önerme biçimine dayatmayı sürdürür ve spekülâtif ögenin *Kavram*'da takdim edilmesi gerektiğini düşünür. Bu bambaşka sorunlara neden olur: Hegel'in felsefesinde gerçeklik ile kavram özdeş hale gelir ve panmantıkçı bir felsefe vücut bulur. Hegel kavramla gerçekliğin özdeşleşme sürecini tarihsel bir tamamlanma süreci olarak ortaya koymayı dener. Benjamin, bilimin ve mantığın dili olan önerme biçimi yerine, hakiki içsel ilişkileri yakalamaya daha elverişli olan, analogilerden, mecazlardan, metaforlardan oluşan edebi bir dili ve imajların sanatsal dilini geçirir ve spekülâtif harekete *Kavram* yerine *İmaj* içerisinde ifade vermeye girişir. O böylece kavramın bilgi üzerindeki mutlakiyet talebini de savuşturmuş olur. İdealar yeryüzünde diyalektik imajlar aracılığıyla ışıyacaktır; ancak bu özdeşleşme mutlak ve nihai bir tamamlanma değil, kısa bir an, bir *parlı* ya da devrim anıdır.

### **DİYALEKTİK İMAJLARIN İLK DÜZEYLERİ: ORTAK MEFHUMLAR OLARAK DİYALEKTİK İMAJLAR**

Bir yüzleri ampirik olana temas eden, diğer yüzleriyle idealarla bağlantılı olan; hem diyalektik hem de imaj olan bu gizemli varlıkları anlamak için, Hegel yerine, özgün bir spekülâtif imajlar teorisi üretmiş olan Spinoza ile Benjamin arasında bağ kurmak çok daha aydınlatıcı olur. Spinoza'nın bilgi teorisi, ki daha sonra romantikleri de hayli etkileyecektir, imajlara temel bir yer verdiği kadar, dışsal bilgi yerine içsel bilgiyi hedeflemesiyle de Benjamin'i tasarıya uymaktadır. Spinoza için, tıpkı romantiklerin ve Benjamin'in de olmasını istedikleri gibi, “[b]ilgi öznenin bir işlemi değil, ama ruhtaki bir fikrin olumlanmasıdır: ‘Bir şeyi olumlayan ya da yadsıyan asla biz değiliz. Ama, bizde kendindeki bir şeyi olumlayan ya da yadsıyan şeyin bizzat kendisidir’” (Spinoza'dan aktaran Deleuze, 1970/2005: 53). Burada “ortak mefhumlar” kavramı temel bir yer tutar; şeyin kendisini bir başka şeyde olumlaması temel olarak ortak mefhumlarda ifade bulur; dolayısıyla onlar şeyler arasındaki içsel ilişkileri ifade ederler. Ortak mefhumların tahayyül gücüyle ilişkilerine ve onların imajlarla idealar arasındaki garip konumlarına dönmeden önce, Benjamin'in bazı metinlerine bakalım.

Benjamin'in diyalektik imajlar kurma tasarısının, romantiklerde bulunduğu içine-gömülücü (*self-immersive*) bir gözlem türüyle ilişkili olduğunu belirtmiştik. Bu ipuçlarını takip edelim. İmajlara ilişkin bulmacanın bir parçasını, romantik gözlem kavramıyla ilgili metinlerde karşımıza çıkan “benzerlik”, “duyumsanabilir olmayan benzerlik” ve “analoji” gibi kavramlar verecektir aslında. Benjamin *Tecrübe* adlı yazısında “Tecrübeler yaşanmış benzerliklerdir” (2005b: 553) demekteydi. Öyleyse diyalektik imajlar, “yaşanmış benzerlikleri” ifade etmelidir. Fakat Benjamin'in, yeni fikirlere uygun bir dil geliştirmek için zorlandığını hesaba katarak, “benzerlik” kavramının da başka bir bulmaca sunduğunu kabul etmemiz gerekir. Bu bulmacanın çözümü için bakmamız gereken metinler, Benjamin'in

“benzerlik” kavramını incelediği *Analoji ve İlişki* (2002a), *Benzerlik Öğretisi* (2005a) ve *Mimetik Yeti Üzerine* (2005c) adlı üç ayrı yazısıdır.

“Benzerliğin algılanması, her halükarda bir parıldamaya bağlıdır” demektedir Benjamin *Benzerlik Öğretisi*’nde (2005a: 695). Bu hiçbir şeyi aydınlatmayan cümle, yine de doğru iz üzerinde olduğumuzu gösterir; çünkü parıldamanın diyalektik imajların asli bir boyutu olduğunu biliyoruz. *Benzerlik Öğretisi*’nden on dört sene önce, 1919’da kaleme aldığı *Analoji ve İlişki* (2002a), her ne kadar benzerlik kavramını doğrudan tartışmasa da, benzerlik kavramını anoloji ve ilişki kavramlarıyla ilişkilendirir: “Analoji, muhtemelen metaforik bir benzerliktir; yani, ilişkilerin bir benzerliği. Halbuki gerçek (metaforik olmayan) manada yalnızca tözler benzer olabilir.” Tözlerin benzerliği ise ancak şeylerin “ortak olarak sahip oldukları belirli ilişkilerin özdeşliğinde (benzerliğinde değil!)” tezahür edebilir (207) [parantezler ve ünlem orijinalde]. Dolayısıyla, *ortak ilişkilerin benzerliği* analogiyi, *ortak ilişkilerin özdeşliği* ise Benjamin’in daha sonraki metinlerinde “duyumsanabilir olmayan benzerlik” (*nonsensuous similarity*) adını vereceği hakiki benzerliği, yani tözlerin benzerliğini vermektedir.

Diyalektik imajlar, şeyler arasındaki ortak ilişkilerin özdeşliğini ifade eden duyumsanabilir olmayan benzerlikler olmalıdır. Ancak Benjamin’in metinleri bu konuyu çok fazla aydınlatmaz. Yine de, tözlerin benzerliği ile yakın bir şekilde formüle edilen analogik benzerliklerle ilgili örnekler mevcuttur. Öyle görünür ki Benjamin anoloji yoluyla kurulmuş imajları yeterince derin ve nüfuz edici bulmaz ve bu yüzden hakiki benzerliğin gerisine koyar: “Analoji bilimsel, rasyonel bir ilkedir” (208). Kendi örneğiyle, “bir geminin kış dümeni” ile “bir kuşun kuyruğu” arasında analogik bir ilişki vardır. Benjamin bu tür bir analoginin kötü bir şair için bir fikir, bir mühendis içinse araştırma konusu olabileceğini söyler. Analoginin fazlasıyla formel kalan ve ilişkilendirdiklerini –tıpkı önerme biçiminde olduğunu gördüğümüz gibi– birbirine dışsal bırakan benzerlikler olduğu söylenebilir. Bu açıdan anoloji fazlasıyla *görülebilir* ve *duyumsal* bir benzerliktir; anoloji yoluyla kurulan imajlar, yüzeysel ve aşık ampiriklikte ikamet eder. Dolayısıyla analogik benzerlikler banalleşmeye meyil verir ve şeylerin kökensel birliğini, özü ya da ideayı duyurmaya muktedir değildir.

Yine de hakiki benzerliği düşünebilmek için elimizdeki tek araç analogik benzerliktir. Aslında Benjamin’in kendisinin de diyalektik imajlar montajlamak için analogik benzerliklerden yararlandığı söylenebilir. Bunlar yine de “şok” edici karakterdeki analogik imajlardır. *Pasajlar*’da edebi formlar, mimari yapılar, kıyafetler, davranışlar, sosyal tipler, kültürel metalar; kısacası her şeyle her şey arasında kurulmuş analogik ilişkiler dokusu ile karşılaşırız. Sözelimi Baudelaire’in şiir kitabı *Fleurs du mal*’le (Kötülük Çiçekleri) dedektif öyküsünün formel yapıları arasında bir anoloji tesis edilir: “*Fleurs du mal*’de, dedektif öyküsünün temel öğelerinden üçü, dağınık bir konumda olmak üzere, vardır: Kurban ve olayın geçtiği yer (‘Une martyre’), katil (‘Le vin de l’assassin’) ve kitle (‘Le crépuscule du soir’)” (Benjamin, 1969/2001: 137) [parantezler orijinalde]. Burada anoloji, iki

ayrı formu içsel olarak ilişkilendiren üç açık seçik ögenin bileşiminden doğuyor ve görece yüzeysel kalıyor. Baudelaire'in şiirinin dize yapısıyla büyük kentin planı arasında tesis edilen analogi daha çarpıcıdır; çünkü iki formu birbirine daha fazla içsel kıldığı ölçüde daha belirsiz, karanlık ve yeğin bir yapı arz ediyor:

“Baudelaire'in dize yapısı bir büyük kentin planına benzetilebilir; insan bu kentin bina bloklarının, büyük kapılarının ya da avlularının koruması altında, kimsenin dikkatini çekmeksizin hareket edebilir. Bu planda, tıpkı bir ayaklanmadan önce komplocular tarafından yapıldığı gibi, sözcüklere yerleri tam olarak gösterilmiştir. Baudelaire, doğrudan dille bir komploya girer. Dilin etkilerini adım adım hesaplar. Baudelaire'in kendisini okura açık etmekten hep kaçınmış olduğu en yetkili gözlemcilerce saptanmıştır. Gide, imge ile nesne arasında ince hesap ürünü bir uyumsuzluktan söz eder. Rivière, Baudelaire'in nasıl sapa sözcükten yola çıktığını, bu sözcüğü nesneye dikkatle yaklaştırarak ona yavaşça ortaya çıkmayı nasıl öğrettiğini vurgulamıştır. Lemaître, tutkunun patlamaya dönüşmesini engeller yapıdaki biçimlerden söz eder. Laforgue ise Baudelaire'in, hem lirik kişiyi yalancılıkla suçlayan, hem de bir huzur bozucu niteliğiyle metne giren benzetmesine yer verir [...]” (192).

Burada aralarında analogi tesis edilen öğeler –şair ile komplocu, kent planı ile dize yapısı, mimari yapılar ile söz sanatları– o denli zengin, benzeşimler o denli karşılıklı ve kaygan ki sonunda analitik bir şekilde ayrıştırılıp çözümlenemez hale gelmekte. Benzeşen öğeler sanki tamamıyla ufanıp içiçe geçmişlerlerdir; öyle ki, kent hayatına ait fenomenlerle edebi forma ait fenomenlerin alt belirlenimlerini değiş tokuş ettiği bir değişim bölgesi, hareketli bir oluş bloğu kurulmuştur. Buna benzer imajlarda analoginin artık duyumsanabilir ya da ayırt edilebilir olmayan daha derin bir benzerliğe doğru; benzeşen öğelerin ayrımlarının da ortak ilişkilerin rezonansında daha derin bir özdeşliğe doğru aşılması söyleyemez miyiz? İmajın içerisinden özsel bir birlik kendisini duyurmaya başlar: Bir yüzüyle tarihsel ve ampirik gerçekliğe gömülü olan imaj, diğer yüzüyle özsel bir birliği; mimarisi, kolektif hayatı, sosyal tipleri ve şiirsel biçimleriyle 19. yüzyıl toplumsal yapısının birliğini sezdirecek derinliğe ulaşmıştır. İşte bir *parıltı* böyle bir şey olmalıdır.

Özetlemek gerekirse; Benjamin analogi ile hakiki benzerliği birbirinden ayırt etmekteydi. *Ortak ilişkilerin benzerliği* analogiyi, *ortak ilişkilerin özdeşliği* ise hakiki benzerliği vermekteydi. Ortak ilişkilerin özdeşliği ile neyi kast ettiği kapalı kalmaktadır. Yine de bütün metinler bizi ortak ilişkilerin benzerliği ile özdeşliği arasında bir geçişkenliğin mümkün olabileceği fikrine sevk etmektedir. Formel analogilerden başlayarak derece ve yeğlilik farklarıyla tözlerin benzerliğinin anlak bir parıltısına ulaşılabilceği izlenimini ediniriz. Töz benzerliği ya da ilişki özdeşliği ne anlama geliyor? Temel soru budur. Bu gizemli ilişki bizi ampirik tikellerden yükseğe, şeylerin içsel ilişkilerine yükseltmeli, ama ne kaotik bir belirlenimsizliğe ne de boş ve genel soyutlamalara dek ilerlemeli; ampirik

gerçeklikle bağlantısını korumalı: Bir ara-bölge açmalı. Diyalektik imajlar, kaosun sınırında durmakla birlikte ne şeylerin birbirlerinin içinde eridiği bir belirlenimsizliğe düşmeli, ne de soyutlamalara. Analojiden hakiki benzerliğe giden yolda imajların büsbütün birbirine karıştığını, Spinoza'nın tabiriyle zihnin "bütün nesnelere bulanık bir şekilde, hiçbirinin ayırdına varamadan" tahayyül ettiğini ve sonunda hepsini "Varlık, Şey ya da benzer bir sığata" atfettiğini düşünmemeliyiz (Çev. Dürüşken, 2011: 261). Diyalektik imajlar, ne durağan soyutlamalar ya da boş ve yalın özler, ne de bütünüyle ampirik tikeller olmayan *mekansal-zamansal dinamizmler* olmalıdır. Bu noktada Spinoza'nın ortak mefhumlar kavramına ve bunun Deleuze yorumuna müracaat edebiliriz.

Spinoza'da ortak mefhumlar, şeyler arasında içeriden bir ilişkilenemeyi ifade ederler. Ortak mefhumlar, "öncelikle cisimlere ortak olan bir şeyi temsil ettikleri için böyle adlandırılmışlardır: İster tüm cisimlere (uzam, hareket ve durağanlık), ister bazı cisimlere (en azından iki tane, benimki ve bir diğeri) ortak" (Deleuze, 1970/2005: 89) [parantezler orijinalde]. Ortak mefhumlar tam olarak bireyler ya da şeyler arasındaki "gerçek *ilişkilerin bileşimini* temsil ederler" [italik bana ait]. Bu açıdan onlar, "gerçeğin ya da somutun bir matematiğini oluştururlar" (91). "*İlişkilerin bileşimi*"—Benjamin'in *ilişki benzerliği* olarak analogi kavramıyla *ilişki özdeşliği* olarak hakiki benzerlik kavramı arasında arabuluculuk yapabilecek ve geçişkenliği mümkün kılacak terim işte budur.

*İlişkilerin bileşimi* fikri, içerdiği *dinamizm* ile özdeşlik kavramının durallığını aşmada yardım edebilir. Ortak mefhumların "somutun matematiği" olması, yani şey ya da şey grupları arasında lokal bağlantılar tesis etmesi de, benzerlik kavramının tümel ve boş bir soyutlama olarak anlaşılmasının önüne geçebilir.

Önce, ortak mefhumların dinamik doğasını ele alalım. Deleuze, ortak mefhumların "birbirlerini kateden iki hareketi uyum içinde bileşime soktukları"nı söylüyor. Onlar en az iki bedeni ya da şeyi "ilişkilerini bileşime soktukları görüntü altında, kesin olarak kavrar" (44). Şeylerin birbiri içinde erimesi değil, iç ilişkilerinin arasında *ortak bir ritim* kurulmasıdır söz konusu olan; ve bu bir "görüntü altında", yani bir imaj olarak belirmelidir. Ortak mefhumların sorusu şudur: "Nasıl bir varlık bir başkasını, ona ait ilişkileri ve dünyayı göz ederek kendi dünyası içine alabilir?" (136). Şeylerin bir başka şeyde kaybolması değil, bir ortak-yaşam düzlemine yükselmeleri hedeflenir. Benjamin'in *Pasajlar*'ından verdiğim imaj örneklerinin –özellikle ikincisinin– bu tür bir dinamizme ve ortak ritme sahip olduğunu söylemek mümkün.

Ortak mefhumların Spinoza'nın bilgi düzeni içerisinde tuttuğu yere bakmak, Benjamin'le aralarındaki daha da şaşırtıcı örtüşmeleri fark etmemizi sağlayacaktır. Ortak mefhumlar, her şeyden önce, tahayyül gücüyle ilişkilidirler; yani imajlar oluşturma yetisiyle. Öncelikle Spinoza'da üç tür bilgi bulunduğunu hatırlayalım; ilki bulanık ve sıradan imajların, ikincisi ortak mefhumların ve

üçüncüsü de öz idealarının sağladığı bilgidir. Ortak mefhumlar, ara konumda bulunmakla, iki düzeyle de temas halindedir. Deleuze, asıl kopukluğun yine de birinci ve ikinci tür bilgi arasında olduğunu, Tanrı fikrinin eklenmesiyle ortak mefhumlardan öz idealarına gidileceğini belirtir. Tıpkı Benjamin'de bir yüzleri ampirikliğe gömülü diyalektik imajların diğer yüzleriyle özleri ifade etmesi gibi, ortak mefhumlar da bir yüzleriyle sıradan duygulanış imajlarıyla ilişkilidir ve tahayyül gücüne dayanmayı bırakmaz; fakat diğer yüzleriyle de özleri ifade etmeye dönüktür ve idealar dünyasına götürür (54).

Ortak mefhumların tahayyül gücüyle ilişkileri gerilimlidir. Onlar, varolan somut şeylere uygulandıkları ölçüde tahayyül edilebilen şeylerle ilgilidir ve temsil ettikleri ilişkilerin bileşimleri de imajlar düzenine aittir. Fakat ortak mefhumlar şeyler arasındaki uyuşumların iç kavranışına ulaştıkları ölçüde artık imajlar olmayı bırakır ve kavrayışlar haline gelir. Tahayyül gücü, “bizimkiyle uyuşan bir cismin üstümüzdeki etkisini ifade ettiği zaman, uyuşumu içerden ve upuygun olarak kavrayan ortak mefhumun oluşumunu mümkün kılar.” Fakat yine de, “ortak mefhumun içsel kurucu ilişkiler yoluyla açıkladığı şeyi, cisimlerin birbirleri üstündeki dışsal etkileri olarak kavrar.” Son kertede Deleuze, “hayalgücünün ve ortak mefhumun nitelikleri arasında zorunlu olarak temellenmiş bir uyum vardır, bu da öncekinin, sonrakinin özelliklerine dayanmasını sağlar” sonucuna varır (92-93). Dolayısıyla imaj olarak bilginin, yani soyut değil yaşamsal bir bilginin üretiminde tahayyül gücünün rolü merkezîdir. Benjamin'in hedefi de tam olarak budur: Tarihin ve toplumun bilgisini imajlar aracılığıyla edinmek. Şimdi son olarak diyalektik imajların tarihsel ve zamansal yönlerine bakalım.

### **DİYALEKTİK İMAJLARIN İKİNCİ DÜZEYLERİ: ESTETİK TECRÜBEDEN MESİYANİK TARİHSEL ZAMANA (ZAMANDA KESİNTİ YA DA CAESURA)**

Benjamin, yalıtılmış bilimsel deneye karşı romantik gözlemi ve iç benzerlik algısını, rasyonalist gidimli üsluba karşı takımyıldızsı üslubu, kavrama karşı imajları koyduğu gibi, ortakduyusal zaman kavrayışının yerine de mesiyanik tarihsel zamanı koyacaktır. Zamanın ortakduyusal kavranışı, zamanın birbirine dışsal kalan (*partes extra partes*) şimdilerin ardışıklığından oluştuğuna inanır. Fakat zaman, eğer onların tek tek hiçbirinde değilse, birbirine dışsal, atomsu şimdilerin ardışıklığından nasıl oluşabilir? Ortakduyusal kavrayış, zamanı uzamın genişleyebilirlik ya da yayılgenlik (*extension/extensiveness*) niteliği çerçevesinde düşünür ve yalın mekânsal atomlar haline getirdiği simdi'ler arasında bir dışsallık olduğuna inanır. İşte Benjamin'in mesiyanik zaman kavramı, zamanın bu genişleyebilir ya da yayılgen (*extensive*) kavranışına karşı büzüşmüş, gergin ya da yeğin (*intensive*) bir kavranışını çıkarır.<sup>7</sup> Bu bambaşka bir zamansallık

<sup>7</sup> Deleuze de Bergson'un süre kavramından yola çıkarak zamanın genişleyebilir ve yeğin kavranışları arasında bir ayrıma gider: bkz. Deleuze, 1966/2006.



kavrayışıdır. Ekstensif olana karşı intensif olanı savunmak, Benjamin'in düşüncesinin temel bir niteliğidir: Aslında analitik önerme biçimi de, sürekli ve ardışık çıkarım zincirleriyle genişleyebilir bir düşünsel üslup formudur. Şeylerin içsel ilişkilerini ve içsel benzerlikleri yakalamayı hedefleyen diyalektik imajlar, dışsal, ayrık ve genişleyebilir formlara karşı yeğinlikli formlardır. Diyalektik imajlar, şeylerin içsel ilişkilerinin de ötesinde, zamanın içsel ilişkilerini, yani mesiyani zamanı ifade eder.

Mesiyani zaman, zamanın yeğinlikli bir kavranışını ifade eder. Bu kavrayışa göre, zamanın farklı anlarının ya da farklı şimdilerin birbirleri içinde erimeksizin birbirlerine içsel hale geldikleri yeğin anlar olmalıdır. Benjamin, zamanın bu yeni formülünü Baudelaire'in ve Proust'un estetik tecrübelerinde yakalamıştır. Benjamin'in çok etkilendiği ve iki cildini Almanca'ya çevirdiği *Kayıp Zamanın İzinde*'nin başlarında, anlatıcı bu yeğin anlardan birini rastlantı eseri çaya batırdığı madlenin ruhunda yarattığı sarhoş edici çalkantı vesilesiyle yaşar. Çay damağına değdiği anda, "harikulade bir hazzın" benliğini sardığını, onu "değerli bir özle doldurduğunu" hisseder, fakat bunun nedenini ilk etapta kavrayamaz:

"Bu yoğun mutluluk nereden gelmiş olabilirdi bana? [...] Sonra ansızın o hatıra karşımda beliriverdi. Bu tat, Combray'de Pazar sabahları (pazarları Missa saatinden önce evden çıkmadığımdan), Léonie Hala'mın günaydın demeye odasına gittiğimde, çayına ya da ıhlamuruna batırıp bana verdiği bir parça madlenin tadıydı. [...] Ve tıpkı Japonların, suyla dolu porselen bir kâseye attıkları silik kâğıt parçalarının suya girer girmez çözümlenip şekillenerek, renklenecek belirginlik kazandığı, somut, şüpheye yer bırakmayan birer çiçek, ev, insan olduğu oyunlardaki gibi, hem bizim bahçedeki, hem M. Swann'ın bahçesindeki bütün çiçekler, Vivonne Nehri'nin nilüferleri, köyün iyi yürekli sakinleri, onların küçük evleri, kilise, bütün Combray ve civarı şekillenip hacim kazandı, bahçeleriyle bütün kent çay fincanımdan dışarı fırladı" (Proust, 2014: 49-52).

İrade dışı hafızanın zamanın olağan akışında yarattığı kırılma ve kesinti anlarında, zamansal dizinin farklı kesitleri arasında beklenmedik eşlenmeler meydana gelir; işte bu bir kümelenme, yeğinlikli bir takımyıldızdır. Proust'tan da evvel, Baudelaire bu tür yaşantılara *correspondances* adını vermiştir; müteakabiliyetler, uyumlar, benzeşimler ya da eşlenmeler. *Correspondance*'larda her şey kaynaşma içinde titreşmeye başlar. Benjamin, *Kötülük Çiçekleri*'nde *Correspondances* adını taşıyan ilk soneyi alıntılar örnek olarak. Son dördümlük şöyledir: "Uzaklardan gelen yankılar / Karışmakta derin ve karanlık bir bütünde, / Gece ya da gün ışığı kadar engin / Kokular, renkler ve sesler kaynaşmakta birbirleriyle" (1939/2001: 231). Proust, Baudelaire'in *correspondance*'larından etkilenmiş, "bir kadının kokusunda, saçlarının ve göğüslerinin rahiyasında anlamlı uyumların izini süren, sonra da bu uyumlarda 'uçsuz bucaksız gök kubbenin

maviliklerini' ya da 'direklerle ve alevlerle dolu bir limanı' bulan" Baudelaire'den derin bir şekilde ilham almış, fakat bu esrarlı uyum ya da *correspondance*'lara yepyeni zamansal bir ufuk kazandırmıştır (Proust'tan aktaran Benjamin: 233).

İrade dışı hafızanın verdiği uyuşumlar, tıpkı Spinoza'nın ortak mefhumlarındaki gibi, iki farklı zamansal dizinin onda üst üste binmeye çabaladığı ortak tat ya da koku mefhumunda düğümlenir. Deleuze bu anı Spinoza'nın ortak mefhumları temelinde şu şekilde betimler:

"Eski bir duygulanım, şimdiki duygulanımla üst üste gelmeye, birleşmeye çalışır ve bu duygulanımı birkaç döneme yayar. Fakat bu üst üste gelişin sevincinin, önceki duygulanımın kendisini kayıp zamanın derinliklerine itilmiş bulunduğu bir kaçış duygusuna, onarılmaz bir kayıp duygusuna yerini bırakması için, şimdiki duygulanımın önceki duygulanıma 'maddiliğini' karşı koyması yeter [...] mutluluk hemen yerini ölümün ve hiçliğin kesinliğine bırakır" (1976/2004: 28).

*Correspondance*'larda, edimsel "maddiliği" aşmaya ve özler alemine yükselmeye çalışan bir yön vardır; fakat onlar yine de ampirik dünyaya gömülü kalmayı sürdürürler. *Correspondance*'lar, zamanı akıp giden bir şey olarak değil, kalıcı ve ebedi bir geçiş olarak duyururlar; tekil şimdilere indirgenemez ve onların art arda dizilmesinden türetilemez Zamansal özü ifade ederler. Ardışık şimdilerin birbirlerine dışsal kaldığı genişleyebilir zaman kavrayışı burada aşılır:

"İstem dışı bellek her şeyden önce iki duygulanım, iki an arasındaki benzerliği temel alıyormuş gibi görünür. Ama daha derin olarak benzerlik bizi kesin bir *özdeşliğe* gönderir: iki duygulanımda ortak olan bir niteliğin ya da iki anda –şimdiki ve eskisi– ortak olan bir duygulanımın *özdeşliği*. Böylece tadın, onu iki ana birden yayan sürenin hacmini içerdiğini söyleriz. [...] [İ]şte istem dışı belleğe özgü olan da budur: bağlamı içselleştirir, geçmiş bağlamı şimdiki duygulanımdan ayrılmaz kılar. [...] Bu nedenle anımsama sanata ve istem dışı bellek de eğretilmeye benzer: 'iki farklı nesneyi', tadıyla madleni, renk ve ısı nitelikleriyle Combray'i alır; birini diğeriyle kuşatır, ilişkilerini içsel bir şeye dönüştürür" (66-67) [italik orijinalde].

İstem dışı bellekle gelen *correspondance*'lar, Benjamin'in *duyumsamabilir olmayan benzerlik* dediği ilişki özdeşliklerinin tam da yaşanmış tecrübede ve canlı algıda yakalandığı imajlardır. Saf Zaman'ın yeğinlikli bütünlüğü onların içerisinden bir anlığına parıldar. *Proust İmgesi* adlı yazısında şöyle der Benjamin:

"Benzeşimler haline geçmiş bir dünyadır bu, *correspondance*'ların alanıdır. İlk kez romantikler görmüş, sonra da Baudelaire tutkuyla açmıştı kendini bunlara; ama yaşanmış deneylerimizdeki paylarını sadece Proust gösterebildi. *Correspondance*'lar, gayri iradi

hatırlamanın karşı konulmaz yaşlanma sürecine denk olan o gençleştirici, yenileyici gücün ürünüdür. Geçmiş, çiğ damlası tazeliğinde bir ‘an’da yansıdığında, gençleşmenin acı veren şokuyla kaçınılmaz olarak bir kez daha geri gelir” (1929/2012: 111).

Benjamin, tarihsel metodolojisini ortaya koyarken temel aldığı mesiyaniğin tarihsel zaman kavrayışını, en yetkin haliyle Baudelaire ve Proust’un estetik tecrübelerinde örneklenen yeğinlikli zaman kavrayışı üzerinde kuracaktır. O, tarihsiciliğin boş ve homojen şimdiler silsilesinden oluşan tarihsel zaman kavrayışına karşı, mesiyaniğin tarihsel zaman kavrayışını temel metni olan *Tarih Kavramı Üzerine*’de açılar. Bu metinde Benjamin’in Baudelaire ve Proust’ta keşfettiği yeğinsel zaman kavrayışını geliştirdiği kolayca fark edilir: “Geçmiş, gizli bir zaman dizini taşır; ona kurtulma kapısını açan budur. Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize deşip geçmez mi? *Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?*” (1950/2012: 40) [italik bana ait]. “Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı”: *Olmuş olanın şimdi* içerisinde yuvalanışı yeğinlikli zamanın temel özelliğidir ve Benjamin’in diyalektik imajları tam olarak bu şekilde tanımladığını göreceğiz.

Mesiyaniğin tarihsel zaman, tıpkı *correspondance*’larda olduğu gibi, zamanın farklı anlarının soluklarını birbirlerine iletmesi iç içe geçme ve yankılanma bölgelerinde ortaya çıkar. Bunlar yeğinlik bölgeleridir. Tarih Meleği’ni şöyle tarif eder o sözcüğü: “*Bize* bir olaylar zinciri gibi görünenleri, *o* tek bir felaket olarak görür” (43) [italikler orijinalde]. Ardışık şimdilerin tekdüze zinciri değil; zamanın farklı kesitleri arasında hakiki benzerliklerin yakalandığı eşlenmeler, yeğinlikler... Benjamin bu yeğinlikli zamana Mesiyaniğin zaman adını verecektir: “Mesiyaniğin zamanın bir modeli olarak, tüm insanlık tarihini muazzam bir kısaltmayla içinde taşıyan şimdi’nin zamanı...” (48-49). Tarihsel zamanın doruk noktası olarak *şimdi’nin zamanı*, yeğinselerle tek bir şimdi’de toplanmış insanlık tarihidir:

“[M]adeci tarih yazımı kurucu bir ilkeye dayanır. Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür. [...] Bu yöntem sayesinde yapıtın *içinde* tüm bir ömür, ömrün *içinde* dönem, dönemin *içinde* tüm tarih akışı hem korunmuş hem de yadsınarak aşılmış olur” (48) [italikler orijinalde].

Benjamin’in nedensellik kavramını eleştirmesi de bu zaman kavrayışından kaynaklanacaktır. Birbirlerine dışsal ve ardışık şimdilerden oluşan sürekli ve homojen zaman kavrayışı yerine, zamanın farklı kesitlerinin kırılma ve kesilmelerle başka kesitlere bağlandığı ve eşlendiği yeğinlikli bir zaman kavrayışı konduğunda, nedensellik kavramı çöker. Çünkü klasik anlamıyla nedensellik,

birbirine dışsal ve ayırık atomlar arasındaki dışsal ilişkilere dayanır. Neden, zamansal açıdan sonuçtan önce gelen ve ondan yalıtılabilir olan etkidir. Oysa bu şekilde anlaşılan nedensellik, hakiki tarihselliğin hakkını veremez:

“Historisizm, tarihin çeşitli anları arasında bir nedensellik ilişkisi kurmakla yetinir. Ama hiçbir olgu sırf bir neden oluşturduğu için tarihsel sayılmaz. Bir olgu ancak sonradan, binlerce yıl uzağındaki olaylar aracılığıyla tarihsellik kazanır. Bundan yola çıkan tarihçi, *olaylar dizisini tespah çeker gibi peşpeşe sıralamaktan vazgeçecektir*. Bunun yerine, yaşadığı dönemin çok belli bir dönemle oluşturduğu *kümenin* farkına varır. Böylece kurulan bugün kavramı, içinde Mesihyanik zamanın kırıntılarının uçuştugu ‘şimdi’nin zamanı’dır” (49) [italikler benim].

Diziye karşı küme; nedenselliğe karşı imaj... Benjamin, olayları nedensel bağlantılara göre dizen bir tarihten, zamansal takımyıldızlar montajlayan bir tarih pratiğine geçmeyi savunur. Bu yeni pratik, gidimli dile, klasik önerme biçimine ve nedensellik inşasına değil, imajlara dayanacaktır; bilimsel değil, sanatsal teknikleri kullanma alacaktır. Amaç bilimsel pratikte aşına olunduğu gibi “nesnel”, iletilbilir, yansız ve rasyonel bir bilgi bütünü inşa etmek değil, sanatsal pratiğe daha yakın bir şekilde, içsel hakikatleri ifşa eden, pathos’la dolu, angaje imajlar montajlamaktır.

“Geçmişin gerçek imgesi *uçucudur*. Geçmiş ancak bir daha görünmemek üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir. [...] Geçmiş tarihsel olarak kurmak, ‘onu gerçekten olmuş olduğu gibi’ tanımak değil, tehlike ânında birden parıldayıveren amıyı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin meselesi, tehlike ânında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır” (41) [italik orijinalde].

Bütün hedefimiz bu imajlar montajlama pratiğinin biraz daha içine girebilmek, diyalektik imajlar oluşturma sanatını yakından incelemek. Öyleyse bir açıdan teknik bir soru, yani üsluba ilişkin bir soru sormalıyız: Diyalektik imajlar nasıl oluşturulur? Artık bu sorunun, zamanın nasıl yeğinleşeceği, ayrı anların nasıl bir araya toplanarak tek bir imaj haline geleceği sorusuyla aynı anlama geldiğini söyleyebilecek durumdayız. Zaman, nasıl imaja içsel hale gelir? Zamanın akışını sekteye uğratan *kesme ya da durakla(t)ma (caesura)* burada temel bir işlem olarak karşımıza çıkar:

“Geçmiş olan mevcut olana ya da mevcut olan geçmiş olana ışık tutuyor değildir; imaj daha ziyade, olmuş olanın bir takımyıldız şekillendirmek için bir parıltıda şimdi ile bir araya geldiği şeydir. Diğer bir deyişle, imaj durağan hâldeki diyalektiktir. [...] İlerleyiş

değil, aniden beliriveren imaj. –Yalnızca diyalektik imajlar has imajlardır” (Benjamin, 1982/1999, N2a,3).

Sıradan imajların ilerleyişi, sıradan akış, bir kesmeyle, akışta bir iç-blokaj oluşturacak şekilde durdurulmalıdır. Diyalektik imaj bu ani kesme işleminde beliriverecektir:

“Düşünmek, düşüncelere el koymak kadar hareketle de ilgilidir. Düşüncenin gerilimlerce doygun bir takımııldızda bir duraklama noktasına geldiği yer—işte diyalektik imaj orada ortaya çıkar. Bu, düşüncenin hareketindeki kesme’dir (*caesura*). Bu kesmenin konumu elbette rastgele seçilmiş değildir. O, bir kelimeyle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerde bulunmalıdır” (N10a,3).

Benjamin bu kesme kavramını Brecht’in epik tiyatrosu üzerine yazılarında inceler. Ona göre epik tiyatronun temel niteliği, eylemin kesintiye uğratılması ve “durum”ların ortaya çıkarılmasıdır (2014, 17). Benjamin “durum”u şöyle betimler:

“En kabasından bir örnek: Bir aile kavgası, aniden içeriye bir yabancının girdiği bir kavga. Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere pencereyi açmıştır. Tam bu anda yabancı kapıda görünür. 1900’lerin deyimiyile bir *tableau*. Yani yabancı, bir durumla karşı karşıyadır. Allak bullak suratlar, açık pencere, karmakarışık bir oda. Ancak öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının daha olağan manzaraları bile bu karmaşadan pek de farklı görünmez” (31).

Olaylar ve eylemler gerginlik yönünden en yoğun noktaya ulaştığı anda kesintiye uğratılır; işte bir durum, *tableau* ya da imaj bu şekilde elde edilir: Geçmiş, *olmuş olan*, bu gergin anda, kendi geleceğiyle el ele vermiştir. Bir hareket, en yoğun noktasında frenlendiğinde, arkadan gelen anlar onun üzerine düşer; artık akıp gitme ya da art arda dizilme düzeni aşılmıştır, anlar yeğın bir şekilde üst üste binişir.

Kesme, zorlamalı bir hareket etkisi yaratır; olağan akışa getirilmiş bir olumsuzlama karakteri gösterir ve bu açıdan onda spekülâtif bir yan vardır: “Gerçek yaşamın akışına set çekilmesi, akış durduğu anda kendini bir geri tepme olarak hissettirir: Şaşırmadır bu geri tepme, ve asıl konusu dingin diyalektiktir” (27). Hegel’de spekülâtif önermenin, bilinci geriye, kendine döndürmek için kavrama iç blokaj yaptıran zorlanmalı bir hareketten yararlandığını görmüştük. Benjamin diyalektik için özsel olan bu iç blokajı ve onun yarattığı bilinç genişlemesini, kavrayış artırıcı yönü derin bir biçimde fark etmiştir. Benjamin’in düşüncesinde önemli bir yer tutan “ayılma” anı işte diyalektik imajın bu yönünden kaynaklanır.

“Epik tiyatro, bir film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Temel biçimi, oyundaki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar, jeste dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılısamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşturur” (34).

Kesme ve yarattığı aralıklar, yarattıkları yabancılaştırıcı etkiyle seyircinin oyunla ve kahramanla özdeşleşme yatkınlığını felce uğratar. Böylece sanatsal yanılısamının önüne geçilir ve sanat, sanat yoluyla politik olana doğru aşılır. Benjamin’in diyalektik imajlar projesi de, hedeflediği ayılma momentiyle bu tür bir politik ufka doğru uzanmış olur.

### **BAROK SANATTAN PASAJLAR’A DİYALEKTİK İMAJLAR**

Diyalektik imajlara ilişkin teorik sorgulamamızı belki görsel ve sözel imajlar dünyasından birkaç örnek sunarak somutlaştırmak faydalı olacaktır. Benjamin *Alman Trauerspiel’inin Kökleri* (1928/2009) gibi erken bir çalışmasında Barok sanata odaklanmıştı. Peki Barok’ta Benjamin’i çeken şey neydi? Öncelikle 17. yüzyıl Barok resmine kısa bir bakış atmak gerçekten de diyalektik imajlar konusunda bize ilginç görümler kazandırabilir.

17. yüzyıl Barok sanatının en kapsamlı incelemesini, onu 16. yüzyıl klasik Rönesans sanatıyla sistemli bir şekilde karşılaştıran sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin’in *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (1915/2000) adlı temel eserinde buluruz. Wölfflin’in görsel imajlar okumasında, Klasik sanatın, tıpkı mantıksal önerme formu gibi, şeylerin dış biçimlerini ve dışsal ilişkilerini; Barok sanatınsa, şeylerin içsel ilişkilerini ve şeyler arasındaki ilişki bileşimlerini yansıttığını, bu ilişki bileşimleri içerisinden de “öz”ü, yani yaşamı ve yaşamsal dinamizmi ifade etmeye adandığını, dolayısıyla Benjamin’in üslup tasarısıyla derin bir yakınlık taşıdığını şaşkınlıkla fark ederiz. Bu derin benzerlik, Barok’un içsel ilişkileri yakalamak için önerdiği kesintili üslup tekniğine dek sürmektedir.

Wölfflin’e göre, Rönesans ve Barok, ayrı görme kategorilerine sahiptir ve iki ayrı optik şema sunar. Wölfflin, Rönesans ve Barok optik şemalarını beş karşıtlık çifti temelinde ele alır: Çizgisel-gölgesel, düzlemsel-derinlikli, kapalı form-açık form, çokluklu birlik-bölünmez birlik, mutlak belirlilik-görelilik. Bu karşıtlık çiftlerinden bazılarını bakalım. Rönesans sanatının çizgisel üslubunda, çizgiler kontur olarak kullanılır, yani çevrelediği nesneden ayrılmaz. Burada çizgi gözü “sınırlar boyunca ve kenarları izleyerek görmeye” yöneltir. Bu görme biçiminde, ortaya çıkan imaj apaçık ve plastik bir görünüme sahiptir; sert kontur çizgisi sayesinde şeyler diğer şeylerden katı bir biçimde ayırt edilmiş, yalıtılmış, kendi içlerine kapatılmıştır. Barok’la birlikte çizgisellik yerini gölgeselliğe bıraktığındaysa, imaj adeta şeylerden ve yerçekiminden özerkleşir ve uçuşan bir nitelik kazanır. Barok resim sanatında, “şekiller, az ışıklı atmosferde erirler ve

birtakım tek tek cisimler görülecek yerde, ortak bir musiki meydana getirmek üzere akıp birleşen belirsiz, aydınlık ve karanlık kitleler görülür” (39). Artık Klasik sanattaki –klasik mantıksal önerme formunda da karşımıza çıkan– kendi başına nesne ve bu nesnelere arasındaki dışsal ilişkiler ortadan kalkmış, “ilişkileri içindeki nesne” ortaya çıkmıştır (41). Göz, şeylerin katı ayrıklıklarından kurtulup ilişkilerin bileşimlerini yakalamaya odaklandığında, görüntü ağırlığı olmayan, askıda bir şeye dönüşür ve kendisine has bir tinsellik kazanır (42). İlişki bileşimlerinin yakalandığı yeğinlikli bir dünyanın imajlarıdır bunlar. Wölfflin, gölgesel Barok üslupta imajı ampirik varoluşun üzerine yükselten kendiliğinden bir hareket izleniminin doğduğunu söyler (51). İmaja dinamizm ve tinsellik kazandıran işte bu hareket izlenimidir.

Wölfflin, Barok resmin temsilcilerinden Jan van Goyen’in *Manzara*’sında bu hareket izlenimini analiz eder; su üzerindeki gemiler, kıyadaki ağaç ve evler, hepsi tek bir çizgiler dokusu içerisinde örülmüşlerdir ve “aynı hareketle titreşirler” (55). Burada Spinoza’nın ortak mefhum, Benjamin’in diyalektik imaj adını verdiği varoluş düzleminin görüntüleriyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir.

Barok sanatın dışsallıktan içsellige, genişleyebilirlikten yeğinliğe ulaşma ve imajları tinsel bir aleme doğru yükseltme ideali, Klasik sanatın düzlemselliğini aşarak kesintisiz bir derinlik etkisi yaratma tarzında da ortaya çıkar. Klasik sanatta, nesnelere birbirinden net sınır çizgileriyle ayrılması gibi, resim kompozisyonu da dışsal ve art arda sıralanmış düzlemlere bölünmüştür. Barok, hareketli bir derinlik izlenimini verebilmek için, düzlemlerin ayrıklığını ortadan kaldırmaya, resmin ön ve arka kısımlarını bir bütün halinde birleştirmeye çalışır. Derinlemesine Barok kompozisyonda göz, ayrıık düzlemleri görmek yerine, derinliğe doğru spekülative bir harekete kapılır (93-94). Wölfflin, Palma Vecchio’nun *Adem ile Havva*’sını Tintoretto’nun *Adem ile Havva*’sıyla karşılaştırarak düzlemsellikten derinliğe geçişi örnekler. Vecchio’nun tablosunda Adem ve Havva tek bir düzlemde yan yana dururken, Tintoretto’da Adem’den Havva’ya bir köşegen çizgisi uzanır ki bakış bu köşegen boyunca hızla derinliklere doğru akar (95). Bu kendiliğinden hareket bütün nesnelere birleştirilerek canlandırır adeta. Bu imajda düzlemler arası ilişkiler içselleşmiş, ayrı düzlemler bölünemez kılınmış ve yeğinleşmiştir.

Barok sanat, Benjamin’de merkezi yerini gördüğümüz kesme işlemini de kullanımına almaktadır. Wölfflin, Dürer’in *Aziz Hieronymus’un Hücresi* ile Pieter Janssens’in *Kitap Okuyan Kadın* tablolarının sade bir betimlemesi üzerinden bu Barok kesilmeler ve örtüşerek iç içe geçmeler düzenini şöyle anlatır:

“Dürer’in Hieronymus gravüründe uzay sağa doğru alabildiğine açıktır ve birkaç önemsiz kesişten başka bir şey görülmez, tüm olarak resim tamamıyla kapalı etkisi yapar: solda resmi bir yan direk çerçeveler, yukarda da aynı işi bir tavan kirişi görür, öndeki basamaklar da resmin alt kenarına paraleldir; tam olarak gösterilmiş iki hayvan da, enlemesine olarak sahneye tam tamına

uyarlar, üst sağ tarafta her şeyi kapatarak ve doldurarak, tamamıyla görünecek gibi resmedilen kabak asılıdır. Bununla Pieter Janssen'in Münih Pinakothek'indeki enteriyörünü karşılaştıralım: görüntü (ters yüz olarak) Dürer'inkini andırır, bunun da bir yanı açık bırakılmıştır. Ama her şey atektoniğe çevrilmiştir. Resim ve sahnenin kenarına uyan bir tavan kirişi yoktur; tavan kısmen kesilmiştir. Yan direk yoktur; köşe tamam olarak görülmez, öteki tarafta da üzerine bir elbise parçası konmuş bir sandalyeyi bir sandık kesivermiştir. Ötekinde kabağın asılı olduğu yerde (tabii bunda sol taraf) resim, yarıdan kesilmiş bir pencereyle tuvalin kenarından kurtulur..." (158) [yuvarlak parantezler orijinalde].

Şeylerin kaskatı, donmuş ayrılıkları ortadan kaldırılmıştır. Barok sanatın kesintiye dayalı tekniğiyle, ayrışik şeyler netameli bir hareketle canlılık kazanmakta; tek tek figürlerin ayrıık varoluşlarının ortadan kalktığı yeni bir birlik türü, hareketli, takımıyıldızsı bir toplanış ortaya çıkmaktadır.

Benjamin, yıkıntı halindeki başyapıtı *Pasajlar*'da, sözel alanda diyalektik imajlar montajlamaya girişmişti. Hedefi, 19. yüzyıl Paris'ini ve onun da ardında *kapitalist uygarlığı*, bütün fantazmagorisi ve harabemsi görüntüsü içerisinde bir bütün olarak ifade edecek imajlar montajlamaktı. Düşünsel olduğu kadar, edebi bir tasarıydı bu. Şöyle diyordu: "Bu tasarının yöntemi: Edebi montaj. Hiçbir şey söylememe gerek yok. Sadece göstermeliyim" (1982/1999, N1a6). Bu tasarı heterojen maddi ve kültürel öğeleri bir imajda bir araya, ortak bir zemine getirmeye dayanıyordu; bir imaj olmak bakımından her şey eşitti: "Meta, kendi başına böyle bir imajı sağlar: Fetiş olarak. Cadde olduğu kadar ev de olan pasajlar böyle bir imajı sunar. Tek bedende satıcı ve meta olan fahişe de böyle bir imajı sunar" (10). Bu imajlar, karşıt uçları aynı anda ve tek bedende taşıdıkları için, diyalektik ve şok edici bir yöne sahiptir. Ama karşıtlıklar ilişkilerin içsel bir benzerliği aracılığıyla belirir: Caddeyle ev, yani kamusal yaşamla özel alan karşıtlığı, ikisinden de bir şeyler taşıyan ve dolayısıyla ikisini de harabeye çeviren pasajlarda yoğunlaşır ve bir imaja dönüşür. Hegel ile Spinoza birleşmiştir adeta. Benjamin, diyalektik karşıtlıkların her zaman "büyük karşıtlıklar" değil, bazen nüanslar da olabileceğini vurgular (N1a4).

Benjamin *Pasajlar*'da sosyal tipler teşhis ederek ilerler. Kapitalizmin fantazmagorik dokusuna ait bu sosyal tiplerin her biri özgün imajlar yayar: Paçavracı, *flâneur*, *bohème*, *dandy*, kabadayı, müptela, komplocu ve daha onlarca tip; ve hepsinin arasında, karşımıza sürekli farklı kılıklarda çıkan edebiyatçı: Baudelaire. Benjamin'in döneme havasını verdiğini düşündüğü bütün bu sosyal tipler, bir takımıyıldız oluşturacak şekilde yan yana getirilmişlerdir. Fakat bu ilginç yan yana getiriş amaçsız değildir. Giderek, her şey birbiri içinde titreşmeye başlar ve edebiyatçıdaki fahişe ile, *bohème*'deki paçavracı ile, *flâneur*'deki komplocu ile karşılaşırız. Benjamin, bütün bu sosyal tipler ve imajlar arasındaki şaşkırtıcı benzerlikleri yakalamıştır ve bu benzeşimlerin arasından parlayan ışıltıda, 19.



yüzyıl burjuva uygarlığının temel sosyal yapısı, yıkımın eşiğindeki bir varlık olarak bütünlüğü içinde beliriverir: “[E]debiyatçıdan, meslekten komplocuya varana değin, *bohème*’den olan herkes, paçavracıda kendinden bir parça bulabiliyordu. Herkes, topluma yönelik, şu ya da bu ölçüde, ama henüz bulanık bir karşı çıkış atmosferini paylaşmaktaydı –ve nasıl olacağı bilinmeyen bir yarınla karşı karşıyaydı” (Benjamin, 1969/2001: 116). Benjamin’in karşıt uçları bu şekilde yan yana getirmesi, modern kapitalist uygarlığın belirli bir anının gerilimli ve öz-yıkımın eşiğindeki bir imajının ortaya çıkmasına imkan verir. Diyalektik imajlar, içinde her şeyin kendi karşıtına dönüştüğü öz-devinimli varlıklardır.

*Pasajlar*’da diyalektik imajlar, belirli bir tarihsel dönemi oluşturan bütün sosyal tiplerin, kültürel metaların, edebi ve mimari formların birbiriyle içsel ilişkilere girdiği ve titreştiği görüntüler sunar. Sözelimi *flâneur*, farkında olmaksızın metanın konumunu paylaşmaktadır. Edebiyatçı, *flâneur* kılığında, tıpkı elden ele dolaşan bir meta gibi, istediği zaman bir başkasının kişiliğine girmektedir. “Burada dile gelen, malın kendisidir” (149). “Ruhun bu dönemde ortaya serilen kutsal fahişeliği, metanın ruhunun fahişeliğinin bir ifadesidir” (150). Edebiyatçı, daha sonra paçavracı kılığında ortaya çıkar; ikisi de, Benjamin’in analojisine göre, büyük kent neyi fırlatıp atmışsa, neyi ezip geçmişse hepsinin bir dökümünü yapar, süprüntülerle ilgilenir. Paçavracı da şair de, zanaatlarını normal insanların uyudukları saatlerde icra eder. Benjamin, sosyal tipler arasındaki ilişkileri tamamıyla içsel kılar ve ortak ritimler yakalar: Baudelaire sıçrar gibi yürümektedir sözelimi, “bu, kentte uyak avına çıkmış şairin yürüyüşüdür; önüne çıkan süprüntüleri toplamak için ikide bir duran paçavracı da aynı adımlarla yürümek durumundadır” (173-74). Şair ve paçavracı, ayrı kalmalarına karşın birbirlerinden ayırt edilemez hale getirilinceye değin iç içe geçirilmişlerdir.

Sonunda Baudelaire, bütün kenti yankılayan bir monada dönüşür: “Herhangi bir inancı bulunmadığından, hep yeni tiplere büründü. *Flâneur*, Apache, Dandy ve paçavracı, Baudelaire için oynadığı roller gibiydi[...]” (190-191). *Pasajlar*’da Baudelaire, on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin tüm sosyal tipleri ve mimari formlarının arasından geçerek hepsini birbirine bağlayan ve farklı düzlemleri ilişkilendiren bir şimşek gibidir. Bu şimşegın parıltısında, sosyal yapının karmaşık ve gergin bütünlüğü bir anlığına aydınlanır. İdea, öz, bu kez sosyal yapı halini almıştır.

Benjamin, en umulmadık yerlerden bile diyalektik imajlar devşirmeyi başarmıştır. *Tek Yön*’deki “Pulcu” başlıklı fragmanda sözelimi, Proust’un çay fincanından geçmişe gömülmüş yıllarını ve çocukluğunun Combray’ini çıkarması gibi, Benjamin de üzerine damga vurulmuş küçük bir pulda tarihe gömülmüş yüzyılları, coğrafyaları ve yaşamla ölümün içiçe kaynaşıp durduğu diyalektik karşıtlık ve nüansları bulur (1928/2016: 68-69). İşte bu sosyo-coğrafi-tarihsel-kozmolojik-mikroskobik fragman bir diyalektik imajdır. Diyalektik imajları başka nerelerde aramak gerekir peki? Belki ileriki bir soruşturmada, bu makalede üzerinde durma fırsatı bulamadığımız, Benjamin’in devrimci potansiyeline çok

önem verdiği fotoğrafa daha fazla odaklanmak gerekecektir; Benjamin'in imajlar üzerine fikirleri en çok çağdaş fotoğrafçılar üzerinde etkili olmuştur çünkü. Sözgelimi 1970'lerde doğuşuna tanıklık edilen, sanatsal yaratımla sosyolojik bakışı kendi açısından sentezleyen *Yeni Toplumsal Belgesel* hareketinin içinde yer alan feminist sanatçı Martha Rosler'in diyalektik fotomontajları, Benjamin'i imaj idealine yepyeni ve etkileyici bir boyut getirir.<sup>8</sup> Rosler'in 1967-1972 yılları arasında gerçekleştirdiği *Güzel Ev: Savaşı Eve Getirmek (House Beautiful: Bringing the War Home)* adlı fotomontaj serisi, Vietnam Savaşı'ndan fragmanları Amerikan orta sınıflarına has mutluluğun içine montajlar. Heterojen zaman-mekanlar arasındaki bu çarpıcı eşleşmelerle Rosler Amerikan orta sınıflarını durup düşünmeye sevk etmeyi hedefler. Rosler'in fotomontajlarının diyalektik karakterine Jacques Rancière de değinir. Fakat Rancière, heterojen öğeleri çarpıştıran diyalektik tarzla, yabancı unsurlar arasında "daha temelli bir ortak aidiyet ilişkisine" yer açmaya çalışan simgeci tarzı birbirinden farklılaştırmaya eğilimlidir (2008: 60, 61). Oysa biz diyalektik tarzla simgeci tarzın, bir başka deyişle Hegelci yolla Spinozacı yolun birleşebileceğini Benjamin'den öğrendik: Rosler'in diyalektik fotomontajında, bir Vietnam Savaşı fragmanı ile orta sınıf ev içi mutluluk fragmanı karşılaştığında, bu iki karşıt ucu mümkün kılan ortak dünya olarak *Amerika Birleşik Devletleri fikri* de bir parıltı gibi arkalarından geçmektedir. Benjamin'in külliyatının sosyal bilimsel analizle sanatı birleştirdiğini ileri sürmüştüm; öyle görülüyor ki sanatsal bir teknik olarak fotomontaj, virtüel sosyal yapıyı duyurduğu ölçüde, kendine özgü bir sosyoloji pratiği halini alabilmektedir.

## SONUÇ

Benjamin'in eserleri, sosyal ve tarihsel çözümleme pratiği ile sanatsal yaratımı birleştirmektedir. Benjamin bu iki alan arasındaki sentezi, diyalektik imajlar montajlama fikriyle gerçekleştirmiştir. Diyalektik imajlar, bilimsel araçlar olmaktan ziyade sanatsal yaratımlardır. Nitekim Benjamin bilimsel araçlar olan söylemsel dili, klasik önerme biçimini, nedensellik kuran düşünce tarzını eseri boyunca çeşitli nedenlerle reddetmektedir. Bununla birlikte, diyalektik imajlar, sosyal ve tarihsel olay ve olgular arasında çeşitli benzerlik ve örüntüleri keşfetmektedir. Bu anlamıyla Benjamin'in geleneksel beşeri disiplinler çerçevesinde değerlendirilebilecek bir figür olarak ele alınması gerektiğini önerdim.

Diyalektik imaj kavramının teorik arka planını daha iyi anlayabilmek için, Romantizm'den başlamak üzere Benjamin'in etkilendiği felsefi anlayışlara göz attık. Romantizm'den heremeutiğe dek süregelen temel epistemolojik talebin, yani nesnesiyle içeriden birleşen bir bilgi fikrinin, diyalektik imajlarda da merkezi

<sup>8</sup> Martha Rosler'in fotomontajlarına ve Benjamin'in diyalektik imajlar fikriyle çarpıcı paralelliğine dikkatimi çeken anonim hakemime aydınlatıcı yorumları için çok teşekkür ederim.

önemde olduğunu gördük. Aynı epistemolojik talepten hareket eden hermeneutik, içsel ilişkileri “anlama” (*verstehen*) edimi ile yakalamaya çalışıyor ve soyut özler düzleminde kalıyordu. Benjamin, romantiklerden aldığı içine-gömülücü gözlem fikri sayesinde bambaşka bir patika açar kendisine. Gözlem ve tahayyül gücü kavramları sayesinde, soyut özlerden tarihsel ve kültürel imajlara doğru ilerler. Fakat bu imajlar yine de salt ampirik ve tarihsel değildirlir; özler aleminden bir şeyler taşımaya devam ederler.

Diyalektik imajların teorik arka planını anlamada ikinci durağımız Hegel ve onun diyalektiği oldu. Diyalektik imajlar, Hegelci diyalektiğin iç blokaja dayalı spekülütif ögesini imajlara aktarmışlardır. Bu nedenle onlar aynı zamanda diyalektikteki gibi bilinci geriye, kendine döndürme momenti taşırlar. Diyalektik imajların bu spekülütif yönleri, onların özler dünyasıyla temas eden yanlarını oluşturur.

Hegel karşılaştırmasının ardından diyalektik imajları Spinoza'nın spekülütif imajlar teorisiyle karşılaştırmanın yararlı olacağını ileri sürdüm. Diyalektik imajlar tam da Spinoza'nın ortak mefhumlar adını verdiği imaj türüne tekabül etmektedir. Bu imajlar, şeylerin dinamik bileşimlerini ifade etmektedirler. Benjamin bu imajlara ulaşmak için analoji ve mecazları işe koşmayı denemiştir.

Ardından diyalektik imajların Benjamin'in asli tarihsel kavramı olan “mesiyanik zaman”ı ifade eden imajlar olduğunu ortaya koymayı denedim. Benjamin mesiyanik zaman kavramını Baudelaire ve Proust'un estetik zaman tecrübelerinden yola çıkarak oluşturmuştur. Mesiyanik zaman, ortakduyusal zaman kavramının aksine, ardışık ve birbirine dışsal şimdiler silsilesinden değil, şaşırtıcı benzerliklerle ilişkilendirilen zamanın ayrı anlarının kümelenmesi ve yeğinleşmesinden oluşur. Mesiyanik zamanın ortaya çıkışı, zamanın olağan düzçizgisel akışında bir kopuş ya da kesme oluşmasına neden olur. Kesme (*caesura*) ögesinin zamanın mesiyanik sentezinde, dolayısıyla diyalektik imajların oluşturulmasında ne kadar merkezi bir yere sahip olduğunu da bu vesileyle gördük.

Son olarak diyalektik imajlara görsel ve sözel imajlar aleminden örnekler getirmeyi denedim. Klasik Rönesans sanatıyla karşıtlık içerisinde Barok resim sanatının bize diyalektik imajların asli boyutlarını gösterebileceğini ileri sürdüm. Bunun dışında Benjamin'in *Pasajlar*'ında sözel diyalektik imajların nasıl montajlandığını göstermeyi denedim. Ayrıca ileriki çalışmalarda çağdaş fotoğraf sanatında diyalektik imaj örnekleri aranabileceğine işaret ettim. Benjamin üzerine literatürde, diyalektik imajların teorisi ve pratiğinin çok iyi aydınlatılmış olmadığı yönünde bir gözlem vardır. Bu makaleyle bu eksiği bir ölçüde gidermeyi denedim.

## KAYNAKÇA

Benjamin, W. (1919/2012). *Sanatta ve edebiyatta eleştiri. Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı* (2. Bs.). (Çev.: E. Gen & M. Tüzel) İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, W. (1928/2009). *The o of German Tragic Drama*. (3. Bs.). (Çev.: J. Osborne) New York: Verso.

Benjamin, W. (1928/2016). *Tek yön*. (7. Bs.). (Çev. T. Turan) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1929/2012). Proust imgesi. W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk* içinde (Çev.: O. Koçak, 6. Bs., s. 101-115). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1939/2001). Baudelaire'de bazı motifler üzerine. W. Benjamin, *Pasajlar* içinde (Çev.: A. Cemal, 3. Bs., s. 202-252). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1950/2012). Tarih kavramı üzerine. W. Benjamin, *Son Bakışta Aşk* içinde (Çev.: N. Gürbilek & S. Yücesoy, 6. Bs., s. 39-50). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (1969/2001). Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş çağında bir lirik şair. W. Benjamin, *Pasajlar* içinde (Çev.: A. Cemal, 3. Bs., s. 108-201). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (1982/1999). *The Arcades project*. (Çev.: H. Eiland & K. McLaughlin) Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2002a). Analogy and relationship. M. Bullock & M. W. Jennings (Der.), *Selected Writings Volume I 1913-1926* içinde (Çev.: R. Livingstone, 5. Bs., s. 207-209). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2002b). On perception. M. Bullock & M. W. Jennings (Der.), *Selected Writings Volume I 1913-1926* içinde (Çev.: R. Livingstone, 5. Bs., s. 93-96). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2005a). Doctrine of the similar. H. E. Michael & W. Jennings (Der.), *Selected Writings Volume 2, Part 2* içinde (Çev.: M. Jennings, s. 694-698). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2005b). Experience. H. E. Michael & W. Jennings (Der.), *Selected Writings Volume 2, Part 2* içinde (Çev.: R. L. vd., s. 553). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2005c). On the mimetic faculty. H. E. Michael & W. Jennings (Der.), *Selected Writings Volume 2, Part 2* içinde (Çev.: E. Jephcott, s. 720-722). Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W. (2014). *Brecht'i anlamak*. (5. Bs.). (Çev.: H. Barışcan & G. Işısağ) İstanbul: Metis Yayınları.

Bod, R. (2013). *A new history of the humanities. The Search for Principles and Patterns from Antiquity to the Present*. New York: Oxford University Press.

Deleuze, G. (1966/2006). *Bergsonculuk*. (1. Bs.). (Çev.: H. Yücefer) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Deleuze, G. (1970/2005). *Spinoza. pratik felsefe*. (Çev.: U. Baker) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, G. (1976/2004). *Proust ve göstergeler*. (1. Bs.). (Çev.: A. Meral) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gadamer, H.-G. (1960/2009). *Hakikat ve yöntem*. Cilt II (1. Bs.). (Çev.: H. Arslan & İ. Yavuzcan) İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Lacoue-Labaerthe, P. & Nancy, J.-L. (2015). *Edebi mMutlak. Alman romantizmi edebiyat kuramı*. (1. Bs.). (Çev.: S. T. Teyseyre) İstanbul: İnsan Yayınları.

Lee, R. E. & Wallerstein, I. (Der.) (2007). *İki kültürü aşmak. modern dünya sisteminde fen bilimleri ile beşeri bilimler ayrılığı*. (1. Bs.). (Çev.: A. Babacan) İstanbul: Metis.

Pahl, K. (2006). Speculative rhythm. K. Thompson, C.-F. v. Lau & J. O. Surber (Der.), *Hegel and Language* içinde (s. 233-48). New York: State University of New York.

Pensky, M. (2004). Method and time: Benjamin's dialectical images. D. S. Ferris (Der.), *The Cambridge Companion to Walter Benjamin* içinde (s. 177-198). The Cambridge University Press.

Proust, M. (2014). *Kayıp zamanın izinde. Swann'ların tarafı*. (13. Bs.). (Çev.: R. Hakmen) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rancière, J. (2008). *Görüntülerin yazgısı & duyulurun paylaşımı*. (Çev.: A. U. Kılıç) İstanbul: Versus Kitap.

Ringer, F. (2006). *Weber'in metodolojisi. Kültür Bilimleri ile Sosyal Bilimlerin Birleşimi*. (2. Bs.). (Çev.: M. Küçük) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Spinoza, B. d. (2011). *Ethica. geometrik yöntemle kanıtlanmış ve beş bölüme ayrılmış ahlak*. (1. Bs.). (Çev.: Ç. Dürüşken) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Wölfflin, H. (1915/2000). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (5. Bs.). (Çev.: H. Örs) İstanbul: Remzi Kitabevi.

Žižek, S. (2004). *İdeolojinin yüce nesnesi*. (2. Bs.). (Çev.: T. Birkan) İstanbul: Metis Yayınları.