

cogito

THEODOR W. ADORNO

walter benjamin üzerine

Çeviren: Dilman Muradoğlu

3.
baskı

YKY

Yapı Kredi Yayınları

WALTER BENJAMIN ÜZERİNE

Theodor W. Adorno Alman düşünür, sosyolog, müzikbilimci ve besteci Adorno, gerçek adıyla Theodor Ludwig Wiesengrund 11 Eylül 1903'te Frankfurt am Main'da doğdu.

Yahudi bir şarap tüccarı olan Oscar Wiesengrund ile Cenovalı bir aileden gelen ses sanatçısı Maris Calvelli Adorno'nun tek çocuğuydu. Theodor Ludwig Wiesengrund, annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmayı tercih etti.

17 yaşında müzik eleştirileri yazmaya ve kendi bestelerini yapmaya başladı. Frankfurt Üniversitesi'nde felsefe, sosyoloji, psikoloji ve müzikbilimi öğrenimi gördü. Max Horkheimer ve Walter Benjamin ile dostluğunun temelleri öğrencilik yıllarında atıldı.

1924'te felsefedoktoru unvanını aldı. Viyana'da Alban Berg ve Eduard Steuermann'ın yanında müzik eğitimi gördü. 1930'dan itibaren Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü için çalıştı. 1931 yılında *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen* (Kierkegaard: Estetik Olmanın Kuruluşu) kitabıyla profesör oldu. 1933'te Yahudi öğretim üyelerinin çalışma izinleri iptal edildiğinde Adorno'nun çalışma izni de elinden alındı. Adorno bunun üzerine 1934'te Hitler Almanya'sını terk ederek İngiltere'ye göç etti. 1937'de kimyager Dr. Gretel Karpus ile evlendi. Max Horkheimer'in daveti üzerine 1938'de ABD'ye göç etti. Burada, Frankfurt'tan New York'a taşınan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü için çalıştı. 1947 yılında Horkheimer ile birlikte yazdığı *Dialektik der Aufklärung* (Aydınlanmanın Diyalektiği) adlı kitabı yayımlandı.

Savaş sonrası tekrar Almanya'ya döndü ve 1950'den itibaren Frankfurt Üniversitesi'nde profesör olarak görev yaptı. 6 Ağustos 1969'da geçirdiği kalp krizi sonucu hayatını kaybetti.

Frankfurt Okulu'nun felsefi mimarlarından olan Adorno, yaşadığı yüzyıla, özellikle de savaş sonrası Almanya'ya damgasını vurmuş, zamanının çok ötesinde düşünebilen bir filozof ve sosyologdu.

Başlıca yapıtları: *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen* (Kierkegaard: Estetik Olmanın Kuruluşu, 1931; *Dialektik der Aufklärung* (Aydınlanmanın Diyalektiği), 1947; *Philosophie der neuen Musik* (Yeni Müziğin Felsefesi), 1949; *Minima Moralia*, 1951; *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (Bilgi Kuramının Üsteleştiris), 1956; *Jargon der Eigentlichkeit* (Sahicilik Jargonu), 1964; *Studien zu Hegel* (Hegel Üzerine Çalışmalar), 1963; *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft* (Eleştiri, Toplum Üzerine Yazılar), ölümünden sonra 1970 yılında yayımlandı; *Ästhetische Theorie* (Estetik Kuramı), 1970.

Dilman Muradoğlu 1958 yılında Hopa'da doğdu. Sankt Georg Avusturya Kız Lisesi'ni bitirdi. Viyana Üniversitesi'nde iletişim bilimleri, felsefe ve sosyoloji eğitimi aldı. Avusturya ve Türkiye'de özel sektörde ve çeşitli kurumlarda çevirmen ve Almanca öğretmeni olarak çalıştı. Halen Goethe Enstitüsü'nde ve Kadir Has Üniversitesi'nde Almanca öğretmenliği ve serbest çevirmenlik yapıyor.

*Theodor W. Adorno'nun
YKY'deki kitapları:*

Walter Benjamin Üzerine (2004)
Rüya Kayıtları (2007)

THEODOR W. ADORNO

Walter Benjamin Üzerine

Çeviren:
Dilman Muradoğlu



Yapı Kredi Yayınları

Yapı Kredi Yayınları - 2029
Cogito - 131

Walter Benjamin Üzerine / Theodor W. Adorno
Özgün adı: Über Walter Benjamin
Çeviren: Dilman Muradoğlu

Kitap editörü: İtır Arda
Düzelti: İncilay Yılmazyurt

Kapak tasarımı: Nahide Dikel

Baskı ve Cilt: Ertem Basım Ltd. Şti. / Ankara
Tel: (0312) 640 16 23
Sertifika No: 16031

1. baskı: İstanbul, Nisan 2004
3. baskı: İstanbul, Haziran 2012
ISBN 978-975-08-0782-0

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2003
Sertifika No: 12334
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
<http://www.ykykultur.com.tr>
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: <http://alisveris.yapikredi.com.tr>

İÇİNDEKİLER

WALTER BENJAMİN ÜZERİNE YAZILAR

Walter Benjamin'in Portresi • 9

Benjamin'in *Tek Yön'ü* • 25

Benjamin'in Yazılarına Giriş • 31

Benjamin'in Mektup Antolojisi *Alman İnsanlar Üzerine* • 47

Mektup Yazarı Benjamin • 55

Benjamin'in Anısına • 63

Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk'a

Sonsöz • 65

Hatıralar • 69

Rolf Tiedemann'ın *Walter Benjamin'in Felsefi İncelemeleri'ne*

Önsöz • 75

Muvakkat Karar • 80

Benjamin'i Yorumlamak (Tasarlanan bir makale için notlar) • 85

A l'écart de tous les courants (Bütün Akımlara Mesafeli) • 89

WALTER BENJAMİN'E MEKTUPLARDAN

Franz Kafka Üzerine • 95

XIX. Yüzyılın Başkenti Paris Üzerine • 103

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağ'da

Sanat Yapıtı Üzerine • 125

Hikâye Anlatıcısı Üzerine • 133
Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine ve
Baudelaire’de İkinci İmparatorluk Dönemi
Paris’i Üzerine • 136

ROLF TIEDEMANN’IN NOTU • 161

**WALTER BENJAMIN ÜZERİNE
YAZILAR**

Walter Benjamin'in Portresi (1950)

... ve günün tınılarına kulak vermek,
sonsuzluğun akortlarıymışçasına

Karl Kraus

Hitler'in cellatlarından kaçarken hayatına son veren düşünürün adı, erken dönem çalışmalarının belli çevrelere açık olma özelliğine ve geç dönem çalışmalarının parçalar halinde olmasına rağmen, o zamandan bu yana geçen on beş yıl içinde saygınlık kazandı. Bir insandan ve yapıttan büyülenmek, bu insana doğru manyetik bir çekim ya da nefret dolu bir karşı ko-
yuştan başka bir şeye olanak vermiyordu. Sözlerinin bakışları nereye çevrilirse, orası, adeta radyoaktiviteye maruz kalmış gi-
bi değişime uğruyordu. Sürekli yeni görüşler üretme yeteneği-
ni –ki bunu eleştirel yoldan, kabul edilen düzeni aşmaktan zi-
yade, bu düzenin onun üzerinde hükmü yokmuşçasına konuya
kendi içsel düzenlemesiyle yaklaşarak yapıyordu– açıklamaya
"özgün" kavramı dahi yetmezdi. Bitip tükenmeyen yeni fikirle-
rinin hiçbirisi sıradan değildi. Çağdaş resmi felsefenin sadece bi-
çimsel olarak tartıştığı tüm özgün deneyimleri bizzat yaşayan
özne, aynı zamanda bu deneyimlerde hiç payı yokmuş gibi gö-
rünüyordu; tıpkı öznenin tavrında ve aynı zamanda anlık-kesin
ifade sanatında alışlagelmiş anlamda kendiliğindenlik ve coş-
ku unsurunun tamamen eksik olması gibi. Gerçeği üreten ya
da düşünerek gerçeğe varan değil, bilgi edinmenin en iyi yolu

olarak, gerçek üzerine düşünen ve gerçeğin, düşünceleri üzerinde tortusunu bıraktığı bir insan izlenimi yaratıyordu. Gelecekteki ölçülerle felsefe yapmak onun işi değildi. Kendi bulduklarına katkısı, canlı ya da "organik" bir şeyler değildi. "Yaratıcı" benzetmesiyle uzaktan yakından alakası yoktu.

Düşüncesinin öznelliği daralarak, özgül bir farklılığa dönüşmüştü. Zihninin isteksizlik unsuru, bunun biricikliği, gelecekteki felsefi yöntemler açısından tesadüfi, geçici ve tamamen hükümsüz sayılabilecek bu reddedişteki öznel, onda zorunluluk olarak ortaya çıkıyordu. "Bilginin içinde en bireysel olan, en genel olandır" tümcesi adeta onun için yazılmıştır. Toplumsal bilinçle müspet bilimler bilincinin birbirine kökten farklılık gösterdiği bu çağda her tür fiziksel benzetmeye yoğun bir şüpheyile yaklaşılmasaydı şayet, Benjamin'de entelektüel atom parçalanmasının yarattığı enerjiden söz edilebilirdi gerçekten. Onun azmi, çözülemeyecek şeyleri çözüyordu; tam da burada, kuru gerçeğin ördüğü duvarın tüm tözsel aldatmaca olanı zorla engellediği yerde özü yakalıyordu. Alışlagelmiş şekilde ifade edilecek olursa, özeli genelin örttüğü ya da genelin sadece özelden soyutlandığı bir mantıktan kurtulmak, onu harekete geçiren şeydi. Benjamin, ne özün otomatik bir işlemle damıtılmaya razı olduğu, ne de özün şüpheyile karşılandığı yerde kavramak istiyordu özü: Onu, anlamca birbirlerine uzak olan öğelerin oluşturduğu yapıdan, bir yöntemle bağlı olarak bulup çıkarmak istiyordu. Rebus*, Benjamin'in felsefesinin modeli haline gelmiştir.

Ancak Benjamin'in felsefesinin zarif karşı konulmazlığı, felsefesinin kasıtlı hamlığıyla başa baş gider. Karşı konulmaz oluşu, ne Benjamin'in kendisine hiç yabancı olmayan büyüklükten kaynaklanmaktadır, ne de öznenin söz konusu durumlarda çaresiz sonu olan "nesnellikten". Karşı konulmazlığı daha çok, normal şartlarda aklın kendi bölünmüşlüğünden ötürü sanata terk ettiği, ama teoriye dönüştürüldüğünde hayal olmak-

* Rebus: Bir tür resimli bilmece; resim ve işaretlerin birlikte kullanıldığı bir bilmece türüdür. Çözüm bir sözcük ya da tümcedir. Örneğin bir "bardak" resmi verilir ve resmin yanına (1=ç) yazılır. Bu durumda sözcüğün 1. harfi "b" yerine "ç", çözüm ise "çardak" sözcüğüdür. (c.n.)

tan çıkıp benzersiz bir değere, mutluluk vaadine yönelişinden kaynaklanıyordu. Benjamin'in söylediklerinde ve yazdıklarında düşünce, sanki masal ve çocuk kitaplarının vaatlerini –kaba bir olgunlukla reddetmek yerine– olduğu gibi alıyor ve böylece bu vaatlerin gerçekleşmesi anlaşılır oluyordu. Benjamin'in felsefi topografyasında vazgeçiş temelden reddedilir. Onunla ilgili bilgi edinen herkes, tıpkı kilitli kapıların çatlaklarından Noel ağacının ışığını gören bir çocuk gibi hissedirdi kendini. Ama bu ışık aynı zamanda aklın ışığı olarak, gerçeğin güçsüz aksini değil, bizzat kendisini vaat ediyordu. Benjamin'in düşünce sistemi yoktan yaratmak değil, var olandan kucak dolusu armağan vermektir; uyum ve nefsi idamenin, duyular ve aklın birleştiği hazza dair yasakladığı her şeyi telafi etmek istiyordu. Proust üzerine bir makalesinde mutluluk istemeyi bu ülküdaşı yazarın güdüsü olarak göstermişti¹. Burada Alman dilinin en mükemmel iki çevirisine –*A l'ombre des jeunes filles en fleurs* ve *Le côté de Guermantes*'in çevirileri– borçlu olduğumuz bir tutkunun kaynaklarını görmek yanlış olmayacaktır. Ancak nasıl ki mutluluk isteği Proust'ta *Recherche du temps perdu*'da ölümle biten "hayal kırıklığı romanı"nın yoğun ağırlığı altında en dip noktasına ulaşırsa, Benjamin'de de esirgenen mutluluktan vazgeçmemek, felsefe tarihinin aslında –bulutsuz günlerin ütopyasında olduğu gibi– çok az değindiği bir mateme mal olmuştu. Benjamin'in Kafka'ya olan yakınlığı Proust'a olan yakınlığından daha az değildir. Yazmaya razı olsaydı şayet, bizim için değilse bile sonsuz umut olduğu, metafizik kitabının sloganı olabilirdi. Teorik olarak en gelişmiş eseri olan Barok Kitabı'nın merkezinde, son gizli kurtuluş alegorisi olarak matematin oluşturulması da boşuna değildir. Anlamaların uçurumuna yuvarlanan öznellik, "mucizenin resmi kefil olur, çünkü bu ilahi olayı o haber verir"². Benjamin her döneminde öznenin yok oluşunu ve insanın kurtarılmasını birlikte düşünür. Bu, Benjamin'in mikrokozmetik figürlerinin izinden gittiği makrokozmetik eğriyi tanımlar.

Çünkü Benjamin'in felsefesindeki farklılık, felsefesinin netleşme şeklidir. Nasıl ki Benjamin'in düşünce biçimi, sürekli yeni yaklaşımlarla sınıflandırılmış olan felsefenin dışına çıkmaya

çalışır, onun için tüm umutların ilkörneği de şeylerin ve insanların ismidir ve Benjamin'in bilinci, bu ismi yeniden şekillendirmeye çalışmaktadır.

Benjamin burada, idealizm ve bilgi kuramına kafa tutan, düşünsel kalıplarından çok "şeylerin kendisi"ni arayan, fenomenolojide ve onu takiben varlıkbilimsel akımlarda kurallara uygun biçimde ifade bulan genel eğilimin içinde görünür. Ancak düşünürler arasındaki belirleyici farklılıklar nasıl nüanslarda gizliyse ve en uzlaşmaz olanlar birbirine benzer olsalar dahi farklı merkezlerden çıkmışsa, Benjamin'in somut olanın bugün kabul gören ideolojisiyle ilişkisi de öyledir. Benjamin, zaten karmaşık hale gelmiş kavramın maskesi olan bu ideolojinin iç yüzünü görmüştür ve tarihsel diyalektiğin malzemesinin çıktığı varoluşçu-varlıkbilimsel tarih kavramını damıtılmış bir öz olarak görüp yine aynı şekilde reddetmiştir. Benjamin, Nietzsche'nin olgunluk dönemine ait olan, gerçeğin zamandan bağımsız genel olanla birebir örtüşmediği, aksine sadece tarihsel olanın mutlak olanı belirlediği yönündeki eleştirel görüşünü belki de hiç tanımadan kendi yönteminin esası olarak görüp onun izinden gitti. Bu düşüncenin şeması henüz tamamlanmamış başyapıtıyla ilgili bir notta, "sonsuz olan her durumda, bir düşünceden çok bir elbisenin kırmalı süsüdür"³ sözleriyle ifade edilir. Ama burada belirtmek istediği asla, Simmel'in biçim ve yaşama dair sade metafiziğini *Der Henkel*'de, *Der Schauspieler*'de ya da *Venedik*'te gösterdiği gibi, kavramları renkli tarihsel nesneler üzerinden açıklamak değildir. Aksine kültür konformizminin esaretinden kurtulmak için gösterdiği ümitsiz çaba, fikirler için vazgeçilebilir örnekler olarak kalmayan, ama emsalsiz oluşlarıyla fikirleri bizzat tarih olarak tesis eden tarihteki belli oluşumlar içindir.

Bu durum Benjamin'i deneme yazarı olarak ünlendirdi. Bugün dahi yetenekli bir "literatör" –kendisini antika bir koketlikle böyle tanımlayabilirdi– olarak ün sahibidir. Benjamin'in felsefenin yıpranmış konularına ve jargonuna –kendisi bu jargona "pezevenk dili" demeyi alışkanlık haline getirmişti– yüz çevirmesindeki gerçek niyetinden ötürü, deneme yazarı klişesinin tamamen yanlış anlama olduğu rahatlıkla söylenebi-

lir. Ancak düşünsel oluşumların etkisi konusunda yanlış anlamaları mazeret göstermek çok işe yaramaz. Böyle bir mazeret, –yazar bu konuda ne planlamış olursa olsun– içeriğin kendi tarihsel kaderinden, hatta yazarın bu konuda ne düşündüğünden bağımsız olarak varolmasını şart koşar; böyle bir şeyi prensipte, hele de Benjamin gibi çok katmanlı ve kırılğan bir yazarda şart koşmak mümkün değil. Yanlış anlamalar, iletişimsiz olanın iletişim aracıdır. Olduğu gibi kalmaya devam eden –Benjamin'in sandık odasına kaldırdığı– o kavramlar mumyasını aramaktansa, Paris Pasajları hakkında bir makale yazmanın, “varolanın varlığı” konusundaki düşüncelerden daha fazla felsefe içerdiği yönündeki meydan okuma, Benjamin'in yapıtlarının anlamını daha iyi gösterir. Benjamin bu arada edebiyatçı ve düşünür arasına çekilen seti kabul etmeyerek, gözle görülen zorunluluklardan kendi anlaşılır erdemini yarattı. Üniversiteler onu reddetti –ki onlar için utanç vericidir bu–; oysa tıpkı Kafka'nın gönlünde sigortacılığın yatması gibi, Benjamin'in içindeki antika ruh da buna benzer ironik bir biçimde akademik olana ilgi duyuyordu. Üstün zekâlı olduğu yönündeki hain suçlama yaşamı boyunca peşini bırakmadı: Aklın emrinde olan ve aklın yabancılaştırdığı insanın çektiği acılar, sanki –sadece hızlı yaşanan ikili ilişkilerin dengesini bozduğu için– Benjamin'e verilmiş metafiziksel bir ölüm fermanıymış gibi, varoluşçu, çıkarıcı bir kodaman⁴ ona “şeytanın çarptığı” diye hakaret etmişti. Oysa Benjamin sözlere karşı şiddet uygulamaktan kaçınırdı; safsatacılıkla uzaktan yakından ilgisi yoktu. Bakışları hiçbir polemik niyeti olmadan, iradedışı olarak, alışlagelmiş dünyayı, dünyanın sürekli ışık kaynağı olan güneşin tutulmasında gösterdiği için nefret uyandırıyordu aslında. Ama bunun yanında doğasının hiçbir şeyle kıyaslanamaz oluşu, hiçbir taktiğin bunu değiştirememesi, Cumhuriyet'in dehalarıyla oyun oynama yeteneği olmayışı, kendi ayaklarının üzerinde durarak ve destek almadan denemeci yazar olarak hayatını kazanmasını sağlıyordu. Bu, Benjamin'in sağgörüsünün canlılığını artırıyordu. Sessizce, kıs kıs gülerecek, felsefe dinozorlarının dev iddialarının kofluğunu göstermeyi öğrenmişti. Benjamin'in tüm söyledikleri merkeze aynı uzaklıktadır. *Literarische Welt* ve *Frankfurter Ze-*

*itung'*da yayınlanan makaleleri, onun inatla takip ettiği amaçlarını, kitapları ve *Zeitschrift für Sozialforschung*'daki kapsamlı yazılarından daha az ortaya koymaz. Benjamin işte bu nedenle, gerçeklerden hiç ödün vermeden, *Tek Yön** adlı kitabında yer alan, "tüm canalcı vuruşlar sol elle yapılıyor"⁵ özdeyişinin peşinden gitmiştir. Yapmacık debi oyunlar, henüz ortaya çıkacak başyapıtın etütleri gibidir, ki Benjamin bu tarza aynı zamanda tamamen şüpheyle yaklaşır.

Deneme bir biçim olarak, tarihi olanı, nesnel aklın oluşmasını, "kültür"ü doğaymış gibi görme yeteneğidir. Benjamin bu konuda herkesten daha yetkindi. Tüm düşünce yapısı "doğa tarihi" olarak adlandırılabilirdi. Tıpkı bir koleksiyoncuyu fosillerin ya da bitki koleksiyonlarındaki kurutulmuş bitkilerin ilgilendirmesi gibi; Benjamin'i de kültürün taşlaşmış, donmuş ya da eski parçaları, alışılmış canlılığını kaybetmiş olan her şey ilgilendiriyordu. İçinde bir doğa manzarası olan ve salladığınızda içinde kar yağan cam kubbeler onun en sevdiği eşyalar arasındaydı. Fransızcada cansız doğa anlamına gelen natürmort sözcüğü, Benjamin'in felsefe zindanlarının kapısına yazılmış olabilirdi. Kendine yabancılaşmış insani ilişkilerin cisimleştirilmesi anlamına gelen Hegel'deki "ikinci doğa" kavramı ve Marx'ın "meta fetişizmi" kategorisi Benjamin'in mihenk taşlarıydı. Benjamin'i cezbeden sadece –alegoride olduğu gibi– taşlaşmış olanın içinde pıhtılaşmış yaşamı canlandırmak değil, canlı olanı da, kendini çoktan geçip gitmiş, "ilkçağa" ait olarak sergileyen, aniden anlamını açığa çıkaran bir şey olarak görmektir. Felsefe, meta fetişizmini kendine mal eder: Her şey felsefe için nesneye dönüşmelidir ki, felsefe de nesnellik canavarının gücünü yok etsin. Bu düşünce, baştan sona kendi doğa malzemesi olan kültürle öylesine dolup taşmıştır ki, nesnelleştirmeye kararlı bir şekilde karşı çıkmak yerine, onunla işbirliği yapar. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı eserinde doruğa ulaştığı gibi, Benjamin'in düşünsel gücünü zıt olana yöneltme eğiliminin temelinde yatan işte budur. Benjamin'in felsefesinin bakışları Medusa gibi, baktığı yeri taşla dönüştürür. Benjamin'in felsefesinde, özellikle de felsefesinin eski –hadi itiraf edelim– te-

* *Tek Yön*, Walter Benjamin, YKY, 1999.

olojik döneminde mit kavramı, uzlaşmaya karşı olarak felsefesi-
nin merkezine oturduğunda, her şey, özellikle de geçici unsur-
lar, düşüncesinde mitleşir. *Tek Yön*'ün son bölümünde planlı ola-
rak bildirilen doğaya hükmedişin eleştirisi, mit ve uzlaşma ara-
sındaki varlıkbilimsel ikiciliği ortadan kaldırır: Uzlaşma mitin
ta kendisidir. Bu eleştirinin devamında mit kavramı dünyevile-
şir. Mitin canlıların suç ile ilişkisi olarak kader öğretisi⁶, toplu-
mun suç ile ilişkisine dönüşür: "Dünyada tek bir dilenci olduğu
sürece, mitler de var olacaktır."⁷ Böylece, bir zamanlar *Şiddetin
Eleştirisi*'nde olduğu gibi doğrudan doğruya öze inanan Benja-
min'in felsefesi, gittikçe daha kararlı bir şekilde diyalektiğe yö-
nelir. Diyalektik, dışarıdan gelen durağan bir düşünceyle ya da
sadece gelişme yoluyla artmamış, sabit olanla hareketli olanın
her aşamada tekrar tekrar birbiriyle karıştırılmasıyla önceden
hazırlanmıştı. "Durağan diyalektik" tasarımı giderek belirgin
bir şekilde ön plana çıkmıştır.

Mitin uzlaşması, Benjamin'in felsefesinin ana konusudur.
Ancak iyi müzikal varyasyonlarda da olduğu gibi açık değil-
dir, kendini gizler ve meşruiyetinin ağırlığını Kabala araştı-
macısı arkadaşı Gerhard Scholem'den gençliğinde öğrendiği
Yahudi gizemciliğinin üzerine yükler. Benjamin'in gerçekte
ne ölçüde Neo-Platoncu ve antinomist-mesihçi kaynaklardan
destek aldığını belirlemek güçtür. Kartlarını nadiren açık oy-
nayan Benjamin'in, öylesine amatörce düşünmeye ve "köksüz"
zekâyâ karşı köklü muhalefetten dolayı ve özgür bir şuur için
ulaşılmaz olduğundan şüphe ettiği gerçeğini menfaatine çevir-
mek için, mistisizmde popüler olan pseudepigrapha* tekniğini
-tabii metinleri ortaya çıkarmadan- kullandığının göstergeleri
var. Benjamin her halükârda "kutsal metin" kavramını Kaba-
la felsefesine dayandırır. Felsefe onun için büyük ölçüde yorum
ve eleştiriden oluşuyordu ve "ismin" billurlaşmış hali olan di-
le, anlam ve ifade taşıyıcılığından daha fazla değer biçiyordu.
Büyük felsefi geleneğe bakıldığında, felsefenin yasalaşmış öğ-
retici görüşlerle ilişkilendirilmesi, Benjamin'in inanmak istedi-
ği kadar alışılmamış bir şey değildir. Aristoteles ve Leibniz'in,

* Pseudepigrapha: Değerini ve inanılabilirliğini artırmak için ünlü bir yazarın adı
altında yayınlanan antik yazılar. (e. n.)

Kant ve Hegel'in temel yazıları ve yazılarının bölümleri, sadece içerikle ve ortaya atılmış problemlerle ilgili "eleştiriler" değil, özel tartışmalardır. Ancak bir disiplin olarak birleşen düşüncüler kendi düşünce alışkanlıklarından vazgeçtiklerinde, her biri, dünyanın yaratılmasından başlayıp bunu mümkün olduğunca kendi yöneterek kendi fikirleriyle örtüştürmek zorunda olduğunu düşünmüşlerdi. Benjamin, bunun tersini yaparak katı İskenderiyeciliği savundu ve böylece tüm öfkeleri üzerine çekti. Kutsal metin fikrini, Scholem'e göre Yahudi mistisizminin dönüşmeye çalıştığı bir aydınlanmaya aktardı. Benjamin'in deneme yazarlığı, dünyevi metinleri kutsal metinlermişçesine ele almasıdır. Asla teolojik kalıntılardan medet ummadı ya da dindar sosyalistler gibi dünyevi olanı transandantal bir anlamla ilişkilendirmedi. Bunun ötesinde, radikal ve desteksiz bir dünyevileştirmenin, yine dünyevileştirme sonucu tüketilmiş olan teolojik miras için sadece bir çare olmasını umuyordu. Bilmece resimlerin çözüm anahtarı kayboldu. Artık onlar, melankoliyi anlatan Barok bir şiirde söylendiği gibi "kendileri konuşmalıdır"⁸. Bu yöntem Thorstein Veblen'in yabancı dilleri, bir sözcüğün anlamını bilene kadar o sözcüğe gözlerini dikip bakarak öğrendiğini anlattığı sözlerindeki böbürlenmeye benziyor. Bu sözlerin Kafka'nınkilere benzerliği tartışılmaz. Ama tüm olumsuz yaklaşımına rağmen Benjamin, içinde yine de taşraya, epik olan geleneksele dair bir şeyler bulunan bu yaşlı Praglı'dan, hem arkaik olanın karşısına çıkan çok belirgin bir kentlilik unsuruyla, hem de aydınlanmacı yönüyle dev gerilemeye -*deus absconditus* ve şeytanın birbirine karıştığı Kafka'ya oranla- çok daha emin adımlarla karşı çıkışıyla farklıdır. Benjamin olgun döneminde kendini koşulsuz olarak ve düşünsel yasaklar koymadan toplumsal-eleştirel düşüncelerin eline bırakabilmişti ve dürtülerine de yasak getirmiyordu. Yorum gücünü, burjuva kültürünün karanlık sırlarının hiyeroglifi gibi duran ifadelerini, yani ideolojilerini çözmek için kullanıyordu. Bazen "materyalizm zehiri"nden söz ederdi; düşüncelerinin var olabilmesi için, onlara biraz bu zehirden katması gerektiğini söylerdi. Terk etmek zorunda kalmamak için vazgeçtiği hayallerinin arasında, kendi yansımasının monatçı, kendi içinde varo-

lan şeklinin hayali de vardı. Bu hayali, onu terk etmek zorunda olmanın acısıyla, yorulmak nedir bilmeden, bir derviş ruhuyla, kolektif olanın zorunlu eğilimiyle ölçtü. Ama bu yabancı unsuru kendi deneyimlerine öylesine intibak ettirdi ki, deneyimlerine iyi bir etkisi oldu.

Çileci karşıt güçler, her nesnede yenilenen yeni fikirler ile dengelenmişti. Bu, Benjamin'in felsefeye karşı felsefe yapmasına yardımcı oldu. Bu felsefeyi kendi içinde bulunmayan kategorilerle betimlemek uygun olacaktır. Bu kategoriler, kişilik gibi bazı sözcüklere karşı aşırı bir isteksizliği dile getirir. Benjamin'in düşünce biçimi başından bu yana, insan ve insan zihninin kendi temellerine dayandığı ve mutlaklığın bunlardan kaynaklandığı yalanına tepki gösterir. Bu tepkinin can alıcı noktasını yeni dini hareketlerle karıştırmamak gerekir; bu hareket insanları düşüncede, tamamına ermiş toplumsal bağımlılıkların zaten indirgediği "yaratık" düzeyine indirmeye çalışır. Benjamin'in hedefi sözde şişirilmiş olan öznellik değil, özel kavramının kendisidir. Özne, Benjamin'in felsefesinin karşı kutupları olan mit ve uzlaşma arasında erir. İnsan, Medusa bakışların altında büyük ölçüde nesnel olayların vuku bulduğu bir sahneye dönüşür. Benjamin'in felsefesi bu nedenle mutluluk vaat ettiği kadar korku da saçar. Mitin çevresinde nasıl öznellik yerine çeşitlilik ve çok anlamlılık hüküm sürmekteyse, uzlaşmanın kesinliği de –"isim" modeline göre– insan erkilliğinin tersidir. Örneğin trajedi kahramanlarında insanın erkilliği, diyalektik geçiş anına indirgenir ve insanın yaradılışla uzlaşmasının ön koşulu, varlığı ile ilgili kendi yarattığı her şeyin dağılmasıdır. Benjamin, sözlü bir açıklamasına göre "Kendi"yi metafiziksel, bilgiyi eleştiren anlamında değil, mistik olarak, "öze" dair görmektedir. İçsellik Benjamin için sadece dar kafalılığın ve soluk bir kendine güvenin barındığı yer değil, aynı zamanda insanın olası görüntüsünü bozan bir hayaldir: Bu içselliği fiziksel dışsal şeylerle karşıtlığı içinde sunmuştur. O halde sadece erkillik değil, bütünlük, yaşam, sistem gibi özel metafiziğin etki alanına ait olan terimleri Benjamin'de aramak boşuna bir uğraştır. Aslında kendinden tamamen farklı olan Karl Kraus'u, onu gücendirmek pahasına övdüğü şey aslında kendi özelliği-

dir: İnsanla ilgili her şeyin sahteliğine karşı insandışılık⁹. Benjamin'in geçersiz ilan ettiği kategoriler aslında aynı zamanda toplumsal-ideolojik kategorilerdir. Bu kategorilerde efendi giderek Tanrı olarak karşımıza çıkar. Şiddeti eleştiren Benjamin, öznel birliği, onu salt doğa ilişkisi olarak kavrayabilmek için, mistik kargaşanın içine geri getirir. Kabala felsefesinin yönlendirdiği dil düşünürü, öznel birliği ismin karalaması olarak görür. Bu da onun materyalist dönemini teolojik dönemine bağlar. Modernizmi arkaik olarak görmesi, sözde eski olan bir gerçeğin izlerini taşımaz, aksine burjuva içkinliğinin hayallerine kapılmaktan gerçek bir kaçışı ifade eder. Onun için önemli olan burjuva toplumunun bütününe resmetmekten öte, bu toplumu, körleşmiş, doğaya uygun ve karmaşık haliyle mercek altına almaktır. Benjamin'in detaylar ve parçalardan oluşan yöntemi, Hegel ve Marx'ta bütünlüğü oluşturan evrensel aracılık düşüncesine tam olarak uymaz. Benjamin, görülen gerçeğin en küçük hücresinin dünyanın geri kalanına eşdeğer olduğu ilkesine tereddütsüz inanır. Fenomenleri materyalist bir bakış açısıyla yorumlamak Benjamin için, onları toplumsal bütünün ürünleri olarak açıklamak değil, onları tekillikleri içinde, materyalist eğilimler ve toplumsal mücadelelerle doğrudan ilişkilendirmek demektir. Benjamin böylece kapitalizmi bir sistem olarak ele alan her görüşün kendisini bir sisteme dönüştürmekle tehdit eden yabancılaşma ve metalaşma tehlikesini bertaraf etmeyi dener. Hegel'in, Benjamin'in hemen hiç tanımadığı ilk dönem temaları ön plana çıktı: Diyalektik materyalizmde de, Hegel'in "olumluluk" diye adlandırdığı olguyu hissetmiş ve buna kendine özgü bir biçimde karşı durmuştu. Fiziksel olarak yakında olanla dirsek teması halinde, onunla ilişkisinde, düşüncelerindeki tüm yabancılaşma ve sertliğe rağmen her zaman kendine özgü bir bilinçsizlik, bir nevi safdillik vardı. Bu türden bir safdillik, kendisinin de bildiği gibi, onun özünü, düzen dışı düşünsel deneyimini yok etmekten çekinmeyecek, bazı siyasi iktidar akımlarına zaman zaman ilgi duymasına neden oluyordu. Ama onlara karşı bile kurnazca yorumlayan bir tavır almıştı; sadece nesnel zihni yorumlayacak olursa, aynı zamanda ona da hakkını verebilir ve dehşeti bertaraf edebilirmiş gibi davrandı.

Spekülasyonlardan kaçınınmaktansa heteronomiye spekülatif teoriler eklemeye hazırdı.

Siyaset ve metafizik, teoloji ve materyalizm, mit ve modern çağ, amaçsız madde ve olağandışı spekülasyon– Benjamin'in kentinin tüm sokakları, Paris kitabının planında, Etoile Meydanı'ndaki gibi aynı yere çıkıyordu. Ama a priori olarak bulunan konu üzerinden felsefesini özetlemek aklından geçmemiştir. Kavrayış, somut bir itici güç sonucu ortaya çıktığı gibi, yıllarca da monografik biçimini korumuştur. *Neuer Rundschau*'da yayınlanan *Traumkitsch* başlıklı makale, 19. yüzyıla ait demode unsurların gerçeküstücülük akımı içinde aniden parlayışını anlatıyordu. Benjamin ve Franz Hessel'in Paris'in pasajları hakkında tasarladıkları bir dergi yazısı, bu makale için malzeme oluşturmuştu. Benjamin, Tragedya Kitabı'nın Barok'u ele alışı-na benzer bir şekilde 19. yüzyılın aşırı fizyonomik eğilimlerini ele almayı düşündüğü taslak hazır olduğunda, "Pasajlar Çalışması" başlığına dört elle sarıldı. Bu eğilimlerden, modern çağın ilktarihi olarak dönemin düşüncesini yapılandırmayı düşünüyordu. Modern çağ tarihi yakın geçmişin arkaik kalıntılarını değil, en yeni olanı en eski olanın biçimi olarak ortaya çıkarmalıydı: "Başlangıçta eski üretim araçlarının etkisinde olan yeni üretim araçlarının biçimine... kolektif bilinçte yeninin eski ile birlikte nüfuz ettiği imgeler tekabül eder. Bu imgeler arzu edilen durumu gösterir ve kolektif, bu imgelerde toplumsal ürünün eksikliğini ve toplumsal üretim düzeninin zaaflarını hem ortadan kaldırmaya hem de onları olduklarından daha iyiymiş gibi göstermeye çalışır. Bu imgelerde bunun yanı sıra eskiyi – yani yakın geçmişi– azletmek için şiddetli çaba ortaya çıkar. Bu eğilimler yeni olan tarafından harekete geçirilen imgelerle ilgili fanteziyi reddederek onun en eski olana geri dönmesini sağlar. Her dönemin kendinden sonraki döneme ait imgelerle karşılaştığı hayalde, sonraki dönem, ilktarihin, yani sınıfsız toplumun öğeleriyle birleşmiş olarak ortaya çıkar. Kolektifin bilinç altında saklı olan sınıfsız toplum deneyimleri, yeni olanla kaynaşp, süregelen yapılardan geçici modalara kadar yaşamın binlerce değişik biçiminde izlerini bırakan bir ütopya yaratır."¹⁰ Gerçi bu imgeler Benjamin için, Jung'un kolektif altbilincin arketip-

leri olarak nitelendirdiği şeyden öte bir anlam taşıyordu: Benjamin bu imgelerde tarihsel devinimin nesnel kristalleşmesini görmüş ve onlara "diyalektik imgeler" adını vermişti. Kumarbazın mükemmel bir doğaçlama teorisi¹¹ bu imgelerin modelini oluşturunuyordu: Bu imgeler tarih felsefesi açısından 19. yüzyılın fantazmagoryasının cehennem figürü olarak gizini çözmeliydi. *Pasajlar* çalışmasının 1928'lerdeki ilk katmanının üstü, daha sonra ikinci bir materyalist katmanla örtüldü. Bunun nedeni, yaklaşan Üçüncü Reich nedeniyle 19. yüzyılın cehennem olarak betimlenmesinin geçersiz olması da olabilir, Benjamin'in Hausmann'ın bulvarlarının stratejik rolü üzerine kendisiyle hesaplaşırken¹² ve özellikle de Auguste Blanqui'nin Nietzsche'nin "ebedi dönüş" öğretisini mutlak yılgınlık vurgusuyla ondan önce hapisanede yazdığı ve sonradan kaybolmuş olan *L'éternité par les astres* adlı yazısına rastladığında, cehennem düşüncesinin tamamen farklı politik bir yöne itilmiş olması da. *Pasajlar*'ın planının ikinci bölümü 1935 yılında yazılmış olan *XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris* adlı memorandumda tanıtılmıştı. Dönemin anahar figürlerinin her biri görüntüler dünyasının kategorileriyle ilgilidir. Konu edilmek istenen Fourier ve Daguerre, Grandville ve Louis Philippe, Baudlaire ve Hausmann'dı, ama konular moda, yenilik, sergicilik ve dökme demir konstrüksiyon, koleksiyoncular, boş gezenler ve fahişelikti. Örneğin yoğun bir coşkuyla dolu olan bir bölüm Grandville'den bahsediyordu: "Dünya fuarları, metaların evrenini inşa eder. Grandville'nin fantezileri meta özelliğini evrene taşır. Onu modernleştirir. Satürn'ün halkası, akşamları Satürn sakinlerinin temiz hava aldığı, dökme demirden bir balkona dönüşür...- Moda, bir fetiş olarak metanın ne şekilde yüceltileceğini söyleyen töreni belirler. Grandville, modanın iddiasını günlük yaşamda kullanılan nesnelere olduğu gibi kozmosa doğru da genişletir. Modanın en uç noktalarına kadar peşinden giderek, doğasını gün ışığına çıkarır. Moda organik olanla çatışma halindedir. Canlı bedeni cansız evrenle birleştirir. Canlı olanda cesedin haklarını gözetir. Cansız olanın cinsel çekiciliğinin yasalarına tâbi olan fetişizm, modanın can damarıdır. Metaya duyulan saygı ve özen, fetişizmi kullanır."¹³ Bu tür düşüncelerle, planlanmış olan Baudelaire

bölümüne geçilir. Benjamin bunu, üç bölümden oluşan kısa bir kitap yapmak için, büyük taslaktan ayırmıştı; büyük bir bölüm 1939-40 yıllarında *Zeitschrift für Sozialforschung*'da *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* başlığıyla bir makale olarak yayınlandı. Bu makale, Benjamin'in, *Pasajlar* külliyetinden ortaya çıkarıp bıraktığı nadir metinlerden biridir. İkinci bir metin, Benjamin'in *Pasajlar*'ın taslağını takip ederek geliştirdiği, aynı zamanda Benjamin'in bilim-kuramsal düşüncelerini özetleyen *Tarih Kavranı Üzerine* başlıklı tezlerdir. Bu taslaktan işgal günlerinde Paris'te saklanan binlerce sayfalık kaynak araştırması var. Ancak tamamının bir araya getirilmesi neredeyse imkânsız. Benjamin'in amacı her türlü net yorumdan kaçınıp, sadece malzemenin şok edici bir montajla anlamları ortaya çıkarmasını sağlamaktı. Felsefe gerçeküstücülüğe sadece yetismekle kalmayıp, bizzat kendi gerçeküstü olmalıydı. *Tek Yön*'de, çalışmalarındaki alıntıların, ortaya çıkıp okurun düşüncelerini elinden alan¹⁴, yol kesen haydutlar gibi olduğunu ifade eden cümleyi, tam kelime anlamında kastetmişti. Öznelliğe karşı oluşu, başyapıtının sadece alıntılardan oluşmasıyla taçlandırılmalıydı. Baudelaire yazısına ve Tarih Felsefesi tezlerine girememiş çok az yorumu bulunuyordu ve hiçbir kural, iddiadan arınmış bir felsefe için bu cesaret gerektiren girişimin nasıl oluşturulacağını ve alıntılarının, biraz olsun anlamlı bir şekilde nasıl artarda dizileceğini bile belirtmiyordu. Fragmanlardan oluşan felsefe fragman halinde kaldı; belki de, düşüncenin taşıyıcısından kendini kurtarıp kurtaramadığı belli olmayan bir yöntemin kurbanıydı.

Ancak yöntem içerikten ayrılamaz. Benjamin'in bilgi ideali, zaten var olanın yeniden üretilmesiyle yetinmedi. Elde edilmesi mümkün olan bilgilerin çemberinin daraltılmasında, yeni felsefenin düş gücünden yoksun olgunluğuyla gurur duymasında, mutluluk beklentisinin sabote edildiğini, sonsuza kadar aynı olanın, yani bizzat mitin güçlendirildiğini sezinliyordu. Ancak ütöpik motif anti-romantik motifle eşleşir. Benjamin, sanki aydınlanmanın sınırlayıcı sürecini geri çevirmek ve sanki bunu eski, teolojiyle üstü örtülmüş felsefelere pervasızca dayandırmak mümkünmüş gibi transandantal olanı doğal aklın içinden çekip çıkaran, görünürde kendisinininkine yakın çabalara –mese-

la Scheler'in çabalarında olduğu gibi- kendini kaptırmadı. Bu nedenle Benjamin'in düşünce biçimi, kesintisiz bir uyumun, tek sesliliğin "başarılmasına" yaklaşımı gereği kendi kendine engel olur ve fragmanlardan oluşmayı prensip haline getirir. Benjamin tasavvur ettiği şeyi gerçekleştirebilmek için felsefenin açık bir şekilde aktarımında tamamen dışsal olanı seçti. Bir yapısı olmasına rağmen, geleneğinin tüm unsurları dağınık bir şekilde, felsefenin yeraltı labirentlerine karışır. Ölçülemezliği, kendini nesneye ölçüsüzce bırakışına dayanır. Günlük hayata özgü her şeyin mikroskopun altında yabancılaşması gibi, düşünce konuya yaklaştıkça konu yabancılaşır. Benjamin'i, sistemi ve kendi içinde tutarlı bir sebep-sonuç ilişkisi eksik olduğu için sezgi ve görüş temsilcilerinin arasında saymak -arkadaşları hep onu bu şekilde yanlış anlamışlardır- ondaki en önemli şeyi unutmak demektir. Sadece bakışın kendisi mutlak olma iddiasında değildir; bakışın biçimi ve tüm optik değişmiştir. Büyütme tekniği, sabit, hareketsiz olanı harekete geçirir ve hareketli olanı durdurur. Benjamin'in *Pasajlar* çalışmasındaki, toz, pelüş gibi minimal ya da kıymetsiz nesnelere düşkünlüğü, kabul gören kavramlar ağının ilmeklerinin arasından usulca kaçıp giden ya da ardında alelacele verilmiş bir hükümden başka bir iz bırakmayacak kadar değersiz kabul edilen her şeyle ilgilenen tekniği tamamlar. Fantezinin diyalektikçisi, tıpkı Hegel gibi, "en küçük şeyde ekstrapolasyon"¹⁵ olarak tanımladığı fanteziyi "şeyi aslında olduğu gibi görmeyi", yani bilinç ve kendinde şey (*Ding an sich*) arasındaki, ortadan kaldırılması mümkün olmayan eşiği kabul etmeden görmeyi umar. Ama bu görüşün uzaklığı farklılaşmıştır. Hegel'de olduğu gibi, özne ve nesne nihayetinde özdeş olarak geliştirildikleri için değil, aksine daha ziyade öznel sezgi nesne içinde sona erdiği için, bu düşünce biçimi yöntemlerle yetinmez. Düşünce şeye dokunmak, onu koklamak ve tatmak istercesine onu sıkıştırır. Bu tür bir ikinci duyumsallık sayesinde, kör görüşün tesadüfüne teslim olmadan, sınıflandıran yöntemlerin ulaşamadığı altın damarlarına girmeyi umar. Mesafenin nesneye indirgenmesi aynı zamanda, Benjamin'in düşüncelerini ilerde yönlendirecek olan olası pratikle ilişkiyi kurar. Benjamin, deneyimin *déjà vu*'da açıklığa ka-

vuşturmadan ve nesnellik olmaksızın bulduğu şeyi, Proust'un iradedışı hatırlama sayesinde gerçeği edebi olarak yeniden kurmak olacağını umduğu şeyi aşmak ve kavramla gerçeğe yükseltmek istiyordu. Benjamin, aslında kavramsız deneyimin işi olan bu yükseltmeyi, her an gerçekleştirmekle yükümlü tutar kavramı. Düşünce, deneyimin yoğunluğunu kazanmalı ve yine de kendi kesinliğinden feragat etmemelidir.

Ancak bilginin ütopyasının konusu ütopyadır. Benjamin bu ütopyayı "ümitsizliğin gerçekdışılığı"¹⁶ olarak adlandırmıştı. Felsefe yoğunlaşarak deneyime dönüşür ve böylece umuda kavuşur. Ancak umut, her zaman kırık bir umuttur. Benjamin, nesnelerin gizli konturları bir kez de uzlaşma durumunda ortaya çıksınlar diye nesneleri aşırı ışıklandığı anda, durumla varoluş arasındaki uçurum net bir şekilde ortaya çıkar. Umutun ödülü yaşamdır: "Doğa sonsuz ve bütüncül geçiciliğiyle Mesih kimliğindedir" ve mutluluk, -Benjamin'in son dönemine ait her şeyi içine alan bir fragmana göre- doğanın kendi "ritmidir"¹⁷. Bu nedenle Benjamin'in felsefesinin merkezi, kendi şeyleşmesini inorganikleşene kadar tamamlayarak tanınmayacak hale gelmiş olan yaşamın yeniden eski haline getirilmesi olarak ölünün kurtarılması düşüncesidir. *Gönül Bağları* yazısı "sadece umutsuzların uğruna bize umut verildi"¹⁸ sözleriyle sonuçlanır. Benjamin'in imkânsızlığın imkânı paradoksunda mistisizm ve aydınlanma son kez bir araya geldi. Hayalini ele vermeden ve düşünürlerin her zaman hemfikir olduğu şeyin, yani olmaması gerektiğinin işbirlikçisi olmadan hayalinden vazgeçti. *Tek Yön*'ün aforizmalarına, Benjamin'in yazdığı her şeye damgasını vuran bilmece ve şaşırtmaca karakterinin temeli, bu paradokstur. Bu paradoksu yine de felsefenin tek aracı olan kavramlarla çözmek, Benjamin'in çeşitliliğin içine sakınmadan dalmasının nedenidir.

Notlar

Benjamin'in 10. ölüm yılı anısına yazılan makale Haziran 1950'de tamamlanmıştı. İlk baskı: *Die Neue Rundschau* 61 (1950), s. 571- 584 (Heft 4); Son metin: Theodor W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, 3. Baskı., Frankfurt a. M. 1969, s. 283-301. Bu metin için kaynak alınan baskı: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Olme Leitbild*, yayına hazırlayan.: Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1977, s. 238-253.

1 krşl. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Theodor W. Adorno ve Gershom Scholem'in iştirakiyle yayına hazırlayanlar Rolf Tiedemann ve Hermann Schweppenhäuser. Cilt 7, Frankfurt a.M. 1972-1989; Cilt II (1), s. 312 ve devamı. Benjamin'in yazılarından alıntılar ve bu yazılara göndermeler, aşağıda sadece cilt ve sayfa numaralarıyla belirtilmiş olan bu baskıdan alınmıştır.

2 I (1), 408.

3 V (1), 578.

4 Adorno Scholem'e yazdığı 4.3.1951 tarihli bir mektupta şöyle der: "Varoluşçu, kodaman Bay Buber'den başkası değildir. Tabii ki bu yaşlı Talmidist (Talmidist, Adorno'nun Talmudist ve Talmi sözcüklerinden oluşturduğu bir sözcük oyunu olsa gerek: Talmi altın taklidi anlamına gelir, e. n.) rahiplere özgü hakaretlerini bastırmamış, Kracauer'le konuşmasında kullanmıştı."

5 krşl. IV (1), 89.

6 krşl. I (1), 138 ve II (1), 175.

7 V (1), 505 ve VI, 208.

8 krşl. Adreas Tscherning, *Melancholey Redet selber*; Benjamin tarafından *Ursprung des deutschen Trauerspiels*'de alıntı yapılmış.

9 krşl. II (1), 334- 367.

10 V (1), 46 ve devamı.

11 krşl. V (1), 612 ve devamı.

12 krşl. V (1), 56 ve devamı.

13 V (1), 51.

14 krşl. IV (1), 138.

15 krşl. IV (1), 117: "Fantezinin gücü, çok küçük şeylerin içine girme yeteneğidir."

16 Belki de Adorno burada Benjamin'in sözlü bir ifadesinden alıntı yapıyor; yazılarında bunu ispatlamak mümkün değil.

17 II (1), 204. – Alıntının yapıldığı *Das Theologisch-politische Fragment*'in Benjamin'in geç dönemine ait olması pek mümkün değil; muhtemelen 1920 yıllarında yazılmış [krşl. II (3), 946 ve devamı].

18 I (1), 201.

Benjamin'in Tek Yön'ü (1955)

George'nin Fransa'ya teşekkürlerini belirttiği *Siebenter Ring* adlı şiirinde Mallarmé "Denkbild'i için kanayan"¹ olarak övülür. "Denkbild"* sözcüğü Flamanca'dır ve kullanılmaktan yıpranmış olan "'düşünce" (Idee) sözcüğünün yerini tutar. Bu sözcük, Yeni Kantçılığa ters düşen bir Platoncu görüş de içerir. Bu görüşe göre "Idee" sadece bir imge değildir; bir "kendinde varlık"tır** ve yalnızca düşünsel de olsa, kendini gösterir. "Denkbild" sözcüğü Borchardt'ın George eleştirisinde sert bir saldırıya uğramıştı² ve Almancada fazla şansı olmamıştı. Ancak kitaplar gibi, onları oluşturan sözlerin de alın yazıları vardır. "Idee" sözcüğünün Almancalaştırılması dil geleneği karşısında aciz kalırken, bu yeni sözcüğü ele geçiren kuvvet etkili olmaya devam etti. Walter Benjamin'in, ilk kez 1928 yılında yayımlanan *Tek Yön'ü*; kitaba şöyle bir göz gezdirildiğinde zannedileceği gibi bir aforizmalar kitabı değil, bir "Denkbild" toplamıdır. Benjamin'in, *Tek Yön'e* yakın olan düzyazılarının son örneklerinden biri gerçekten de bu adı taşır.³ Sözcüğün anlamında elbette bir kayma olmuştur. George ve Benjamin'de bu sözcüğün ortak tek yanı, tam da sıradan bir anlayış için sadece öznel ve tesadüfi sayılan deneyimlere nesnellik atfedilmiş olması ve öznel olanın sadece nesnel olanın açığa çıkmış hali olarak algılanmasıdır. O halde Benjamin'in "'Denkbild"leri ancak -Benjamin'in ilişki-

* Denkbild: Almancada "düşünce imgesi" anlamındadır. (e.n.)

** Ansichseiendes: Kendinde varlık; kendi olduğunun bilincinde olmayan varlık. (ç.n.)

sinin sadece çevirmeni olmakla sınırlı kalmadığı- Marcel Pro-
ust'un Platonculuğundan söz edildiği şekilde Platoncudur.

Ancak imgeler "*Tek Yön*'ün parçalarıdır; Platon'un kovuk ve araba mitleri gibi değildir. Sözcüklerle dile getirilemeyenin temsili yemininden çok, karalanmış bilmece resimleridir. Düşünme, geleneksel kavramsal yapısıyla sabit, geleneksel ve modası geçmiş görüldüğü için, bu imgelerin kavramsal düşünmeyi durdurmak ve bilmece gibi karmaşık yapılarla şaşırtmak ve düşünmeyi harekete geçirmek gibi bir amaçları yoktur. Alışlagelmiş biçimde kendini gösteremeyen ama yine de zorlayıcı olan, düşüncenin spontaneliğini ve enerjisini canlandırmalı ve, -harfiyen anlaşılınması koşuluyla- alışılmış olanı, ateşe vermese bile aniden ışıktandıran bir nevi entelektüel kısa devreyle kıvılcımlar çıkarmalıdır.

Bu felsefi biçim için ruh, imge ve dilin birleştiği bir katman bulmak çok önemliydi. Ama bu katman rüya katmanıdır. Bu nedenle kitapta sayısız rüya tutanağı ve rüyalar hakkında düşünceler yer almaktadır. Burada rüya kuşağından elde edilen bilgilerin önceliği vardır. Ancak bu yöntem, Benjamin'in zaman zaman göndermeler yaptığı, Freudcu rüya yorumuna çok az benzer. Rüyalar, bilinçaltındaki ruhsal olanı temsil etmez, aksine bizzat oldukları gibi harfiyen ve somut olarak ele alınır. Freud'un diliyle konuşacak olursak, burada önemli olan gizli rüya düşüncelerinden çok, rüyanın açık ve ortada olan içeriğidir. Rüya katmanını bilgiyle ilişkilendirebilmek için, rüyaların üstü örtülmüş gerçeğe dair söyleyeceklerine bir söyleyiş biçimi belirlemeye çalışılır. Burada ulaşılmak istenen, rüyaların psikolojik kökeni değil, rüyaların uyanık halde olan kişiye gönderdiği ve aklın aslında önemsemediği, atasözüne benzer, ancak çok güncel işaretlerdir. Rüya, bilginin kaynağı olarak, düşünmenin kabuk bağlamış yüzeyi karşısında, kurallara uygun düzenlenmemiş deneyimin bir aracı olur. Yansıma, çoğu kez suni olarak uzak tutulur; şeylerin fizyonomisi yapay ışık kaynaklarına teslim edilir. Bunun sebebi düşünür Benjamin'in akli önemsememesi değil, dünyanın insanları vazgeçirmeye çalıştığı "düşünme"yi çilecilikle tekrar yaratabileceğini ummasıdır. Doğal olanın gücünü elinden almak için, abes olan doğalmış gibi su-

nulur. "Souterrain" bölümü tam da bu amacı ve -felsefi baskının biçiminin izin verdiği ölçüde- onu esas hatlarıyla kısmen nasıl betimlediğini ortaya koyar. "Yaşam evimizin sahnelendiği töreni çoktan unuttuk. Ama evimiz baskına uğradığında ve düşman bombalar düştüğünde, temellerinde açığa çıkacak kara kuru, eciş bücüş eski uygarlıkları bir düşünün. Neler büyü formülleriyle gömülmedi ve feda edilmedi ki; en derindeki çukurların gündelik olana ayrıldığı ne dehşet verici, garip bir koleksiyon var orada aşağıda! Umutsuzluk dolu bir gece, rüyamda kendimi, onlarca yıldır görmediğim ve bu sürede hiç aklıma gelmeyen okul yıllarımdan ilk arkadaşım ile hararetli bir şekilde dostluk ve kardeşlik tazelerken gördüm. Uyanırken farkına vardım ki, umutsuzluğun bir patlama gibi ortaya çıkardığı, orada duvarların içine gömülmüş bu insanın kadavrasıydı ve şunu yapması gerekiyordu: 'Burada bir kez yaşayan, ona asla benzememeli.'" 4

Tek Yön'ün tekniği, Benjamin'in kendini benzettiği ve üzerine düşündüğü bir kumarbazın tekniğine benzer; düşünme, zihinsel örgütlenmenin verdiği güven görüntüsünden, türetmeden, sonuçtan ve çıkarımlardan vazgeçer ve sadece deneyimin üzerine oynayarak, öze isabet ettirmek için kendini şansa bırakır ve riske atar. Kitabın şok yaratan yanı özellikle de budur. Kitap, alaycı olduğu varsayılan okuyucuyu, aslında uzun süredir bildiği, ama inkâr etmek istediği ve sadece bu nedenle ısrarla inkâr ettiği şeyle yüz yüze getirmek için, onun bilenmiş savunma mekanizmasını kıskırtır. Çünkü Benjamin'in üzerine oynadığı sayılar çok sık kazanır ve düşüncenin payına, riske edilenin kat kat fazlası düşer. Bunlar şu tür melankolik alegorilere benzeyen deneyimlerdir: "Misafirli bir gece nasıl mı geçmiştir, bunu tabaklarla fincanların, bardaklarla yemeklerin duruşundan anlar geride kalan kişi, bir bakışta."⁵ - Ya da: "Bir insanı, ancak onu ümitsizce seven tanır."⁶ - Ya da: "Birbirini seven iki insan, her şeyden çok adlarına bağlılık duyar."⁷ Bu tür algılarda üzücü olan, algıların gündelik hayatta bilinçaltına itilme zorunluluğudur; ama bu üzüntü gerçeğin mührüdür.

Tek Yön yine de sadece türetilemeyenin netliğinden oluşmaz. Zaman zaman saydam akıl da dile gelir, ama o zaman da tüm yaşamın devamlılığından beslenen bir kesinliğin, o düş-

sel kesinliğin vecizelere has etkisiyle dile gelir. Belgeye karşı sanat eseri tanımlarının birkaçı da buna dahildir: "Sanat eseri bireşimseldir: Güç merkezi"⁸, "Sanat eseri, dönüp dönüp bakıldığında etki kazanır"⁹. Benjamin'in tanımları kesin kavram tespitleri değildir; aksine konunun kendini bulduğu anın ebedileştirilmesi yolundadır. Şu tür bir ifade, korkutucu bir şekilde bugün tekrar tekrar karşımıza çıkan, yasamayla ilgili tartışmaya son vermelidir: "Suçlunun öldürülmesi ahlaki olabilir – öldürülmesinin haklı çıkarılması asla."¹⁰

Benjamin'in *Tek Yön*'ünü bazı yöntemsel düzenlemeleri itibariyle akıldışı ve rüyalarla ilgisi itibariyle mitolojikleştirici olarak görmek, onu tamamen yanlış anlamaktır. Benjamin daha çok, modernizm ve modern toplumun, her birey için yabancılaşmış bir kadere dönüşmüş, üstü kapalı ama yine de anlaşılır iç içeliğini mit olarak görür; kendi kendine yetmek ve böylece büyüsünü kırmak için düşünme mite benzemelidir. *Tek Yön* bu amacıyla, Benjamin'in ilk yazılarından biri olarak, onun yazmayı planladığı modernizmin en eski tarihiyle bağlantılıdır. Benjamin bu konuda 19. yüzyılın ikinci yarısındaki mobilya tarzını betimler: "Oyma işçiliğiyle dolup taşan devasa büfele-ri, palmiyenin yerleştirildiği güneşsiz köşeleri, korkuluğun arkasında güvene alınmışa benzeyen cumbaları ve gaz alevinin ısıklık çaldığı uzun koridorları ile altmışlı-doksanlı yıllar arasının burjuva içmekânı ancak cesetlere yuva olmaya uygun düşer. 'Bu kanepede teyze öldürülebilir, olsa olsa.' Mobilyalardaki ruhsuz zenginlik ancak cenaze indinde gerçek konfora dönüşür. Polisiye romanlardaki Doğu manzaralarından çok daha ilginçtir, bu içmekânlardaki Doğu: İran halısı, otoman, askılı şamdan ve soylu Kafkas hançeri. Ağır, büzgülü kilimlerin ardında, ev sahibi bay değerli kâğıtlarıyla sefa sürer ve kendini Doğulu bir tacir, Gözbağistan Hanlığı'nın tembel bir paşası gibi hissedebilir, ta ki güzel bir günde, divanın üzerinde, gümüş kılıfında asılı o hançer öğle uykusuna ve hayatına son verene kadar."¹¹ Bu betimlemenin, Benjamin'in *Tek Yön*'de sempatiyle yaklaştığı gerçeküstücülerin en sevdiği nesne olan posta pullarının betimlemeleriyle ortak yanları vardır: "Pullar küçücük sayılarla, minicik harflerle, yaprakçıklar, gözcüklerle doludur. Bunlar grafik

hücre dokularıdır. Hepsi kaynaşır durur ve alçak hayvanlar gibi, parçalansa da yaşamaya devam eder. Bunun içindir ki, birleştirilip yapıştırılan pul parçalarından öylesine etkili resimler ortaya çıkar. Ama üstlerindeki hayat, ölmüş parçalardan oluştuğunu göstermekle, kokuşmanın havasını hep taşıyacaktır. Böyle portreler ve edepsizce gruplar iskeletlerle, kurt yığınlarıyla doludur.”¹² Benjamin'in düşünce sistemi, hiçbir düşünsel ön şartı olmadan, adeta aşkla, mitsel olanla kaynaşırken, her tümcesi kitabında bir kez aksiyom olarak rastlanan şu sezgiyle sarsılır: İster kendisi yüzünden, ister ona dışardan saldıran güçler yüzünden olsun, Modernizmin suçlu olan bütünü yok olmaktadır. *Tek Yön*'de ön plana çıkan amaç, istek, umutsuz da olsa varolanın üstünlüğünden kendine güç sağlamaktır. Rüyaların içinden kulaklara gelen mitolojik mesajlar, neredeyse hep dokunaksız, maneviyat ve güven hayalinden vazgeçmiş türdendir; “kazanmak için at!” zihniyetidir. Düşünen hafıza, bugüne ait olan gücü kendi gücüyle geçmeye çalışmayı çağlar öncesinin gücünden öğrenmek ister. Rekabet Benjamin'in önceleri siyasete sırt çevirmiş olan metafiziksel yaratıcı gücünü, hareketlerini siyasi olana yönlendirmeye zorladı. Bu tür bir vazgeçiş sayesinde –henüz 1918'den sonraki enflasyonun ilk yıllarında– Benjamin toplumsal anlayışlar elde edebilmiştir; bu anlayışlar bugün hâlâ geçerlidir ve Benjamin'in kendisinin de kurbanı olduğu felaketin habercisidir. *Alman Enflasyonunda Bir Gezi*'de şu sözler yer alır: “Garip bir zıtlık: İnsanlar davranırlarken akıllarında sadece en nekesçesinden özel çıkarları var, ama aynı zamanda davranışlarını hiçbir zaman olmadığı kadar da kitlenin içgüdüleri belirliyor. Ve kitlenin içgüdüleri her zaman olduğundan daha büyük ölçüde şaşkın ve hayata yabancı düşmüş durumda.”¹³

Benjamin'in bu yavaş yavaş ortaya çıkan felakete bakışı korkunçtur; ve bazen Anna Freud'un “saldırganla özdeşleşme” dediği şeye¹⁴ –örneğin eleştiri kavramını yadsıdığı ve bu kavramın karşısında, kolektif pratik adına dönemin düşünce dünyasının fazla güvenli temeli üzerinden bir tavır takındığı bölümde– yakalanmış gibi görünüyor. *Tek Yön*'ün en hüznü tümcesi şudur: “Tekrar tekrar görüldü ki, alışılmış olana, çoktan yok olmuş hayatlara bağlılık öylesine sabit ve bükülmez ki, zekânın

insan tarafından kullanılması da bu devasa tehlike karşısında engelleniyor.”¹⁵ Bu cümlelerin en hüzünlü cümle olmasının nedeni, rüyanın içindeki iyileştirici uyanışı sağlayan sesi duymaktan başka bir şey istemeyen Benjamin’in bizzat kendisinin bu durumdan kurtulmada başarısız olmasıdır. Benjamin, ancak sadece nesneye kendini tam manasıyla yok edecek kadar düşkünlüğü sayesinde *Tek Yön*’deki görüşlerine ulaşabilmişti. Bu olağanüstü kitap kendi anlamını Andrea Pisano’nun “Spes”inin betimlendiği sözlerle ortaya çıkarıyor: “Oturmuş, ellerini çaresizce kaldırıyor, ulaşamayacağı bir meyveye. Gene de kanatlanmış. Bundan hakiki bir şey yok.”¹⁶

Notlar

1955 yılının Temmuz ayında yazılan metin *Tek Yön*’ün (Frankfurt a.M. 1955) yeni baskısına eleştiri olarak şu yayınlarda çıktı: *Texte und Zeichen* 1 (1955), s. 518-522 (Sayı 4); *Über Walter Benjamin. Mit Beiträgen von Theodor W. Adorno u.a.*’da (Frankfurt a.M. 1968, s. 55-61) yeniden basımı yazarın katılımı olmadan gerçekleştirilmiş olmalı. – Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2: *Noten zur Literatur*, yayına hazırlayan: R. Tiedemann, 2. baskı, Frankfurt a.M. 1984, s. 680- 685.

1 Stefan George, *Werke*. Cilt 2, yayına hazırlayan Robert Boehringer, 2. baskı Düsseldorf, Münih 1968, C. 1, s. 235 (“Franken”).

2 krşl. Rudolf Borchardt, *Prüsa I*, yayına hazırlayan Maria Borchardt, Stuttgart 1957, s. 267, dipnot.

3 krşl. IV (1), 428-433.

4 IV (1), 86.

5 IV (1), 125.

6 IV (1), 119.

7 IV (1), 119.

8 IV (1), 108.

9 IV (1), 108.

10 IV (1), 138.

11 IV (1), 89.

12 IV (1), 135.

13 IV (1), 95.

14 IV (1), krşl. 131.

15 IV (1), 96.

16 IV (1), 125.

Benjamin'in Yazılarına Giriş (1955)

Walter Benjamin'in yazılarının kapsamlı bir baskıyla yayınlanması¹, bu yazıların gerçek anlamına uygun olmalı. Amaç, ne bir düşünürün ya da bilim adamının bütün eserlerini bir araya toplamak, ne de Nasyonal Sosyalistlerin zulmünün bir kurbanı olarak ölen ve adı 1933'ten bu yana Alman kamu bilincinden silinen birine hakkını iade etmek. 19. yüzyıldan bu yana kullanılan "yazarın yaşamını adadığı eser" kavramı Benjamin'e uygun değil; kendi gerekliliklerinden hiç şaşmadan tamamlanmış bir yaşam gerektiren bu tür bir eserin, bugün herhangi birine nasip olup olmayacağı şüpheli; ama kesin olan, yaşadığı dönemdeki tarihsel felaketlerin Benjamin'in yazdıklarına kesin bir bütünlük vermesini engellemiş olması ve sadece her şeyini bağladığı ileriki yıllardaki büyük tasarımını değil, tüm felsefesini parçalı olmaya mahkûm etmesidir. Onu tam da bu nedenle unutulma tehlikesine karşı korumaya çalışmak elbette meşrurdur: *Goethe'nin Gönül Bağları* ya da *Alman Tragedyası'nın Kökenleri* gibi metinlerin küçük bir çevrede zaten tanınması, onlarca yıldır kaybolmuş olana tekrar ulaşabilmek için her türlü fırsatı sunabilirdi muhakkak. Ancak düşünsel anlamda bir telafi bir acizlik unsuru da içerir, ki hiç kimse kendine karşı Benjamin'den daha katı bir şekilde bu unsuru itiraf edemezdi; Benjamin düşünsel yapıların tarih bilincinden bağımsız değişmezliğine ve sürekliliğine özgü çocuksu inanışlardan cesurca vazgeçmiştir. Bir yapıtın yayınlama kararında etkili olan şey, daha ziyade yapıtın yazarı Benjamin'in bir yazar ve birey olarak

verdiği sözdü –Benjamin “mermer türbelerde” gizlenmeyi ve yapıtının daha hayırlı günlerde gün ışığına çıkarılmasını yeğlerdi– ve gerçeklerin dizginlenemeyen güçlerinin olanların bir daha tekrarlanmaması için işbirliği içinde görüldüğü günümüzde, bu sözü hatırlatmak daha da ivedilik kazandı: Benzeri olmayan bir büyülenme. Bu büyülenme düşünceden, bolluktan, orijinallikten ve derinlikten kaynaklanmıyor yalnızca. Aksine Benjamin’in düşünceleri, kavramlar spektrumunda hemen hiç rastlanmayan bir renkte ışıldar ve alışılmış dünya ile onun amaçlarından usanmamak için bilincin hemen kararttığı bir düzene aittir. Benjamin’in söyledikleri ve yazdıkları adeta gizemin içinden çıkmaydı. Ama gücünü açık ve net oluşundan alıyordu. Gizli öğretinin ve sırdaş olmanın yapmacıklığından muaftı; Benjamin asla “imtiyazlı düşünceler”² kullanmazdı. Gerçi onu uzun sivri şapkalı bir büyücü olarak düşünmek mümkündü ve belki kendi de bazen dostlarına değerli ve kırılgan sihirli nesneler gibi düşüncelerini sunmuştu, ama daima bu nesnelere –en alışılmamışına ve en tuhafına dahi– bilincin yeterli derecede uyanık olduğu takdirde bu bilgilere hâkim olabileceğine dair bir nevi talimat iliştilmişti. Benjamin’in tümceleri, ilahi bir mesaja değil, genel olandan sadece normalde örselenmiş bilincin karşısında boyun eğdiği sınırlamaları ve yasakları kabul etmemesiyle ayrılan bir deneyim modeline dayanıyordu. Benjamin hiçbir ifadesinde tüm yeni zaman düşüncesinin “doğal” saydığı sınırı, Kant’ın anlaşılır, makul dünyalara –ya da Hegel’in isyan içinde “kötü evler” dediği yerlere– dalmamamızı söyleyen yasasını tanımadı. Geleneksel iş ahlakı ayıp saydığı maddi mutluluğu kendine ne kadar az yasakladıysa, Benjamin’in düşünce sistemi onun düşünsel karşı kutbu olan “mutlak” olanla ilişkiyi de kendine ancak o kadar yasaklamıştı. Çünkü “doğal” olanın gerçekleştirilmesi, “doğaüstü” olandan ayrı düşünülemez. Benjamin bu nedenle “mutlak” olanla ilişkiyi kavramdan türetmez, maddeye bizzat temas ederek arar.

Normal olarak deneyimin normlarına direnen her şeyin, Benjamin’in içtepileri uyarınca –şayet deneyimin ölümsüz kısmı, soyut genelin şemasına uyularak yok etmek yerine netleştirilmesinden oluşuyorsa– deneyimin payına düşmesi gerekiyor.

Benjamin böylece belki –bir sınır koymanın aynı zamanda o sınırı ihlal etmek olduğunu söyleyen Hegel'in dışında– tüm yeni felsefeyle keskin bir zıtlık oluşturdu ve Benjamin'in düşünceleri arasında bir bağlantı olduğuna itiraz eden, bu düşünceleri öylesine aklına gelen şeyler olarak, salt öznel, salt estetik ve salt metafizik dünya görüşü olarak reddetmek isteyenlerin işini kolaylaştırdı. Bu tür kriterlere öylesine aykırıydı ki, Bergson'un yaptığı gibi, kendini bu kriterlerin geçerlilik iddialarına karşı savunmak aklının ucundan dahi geçmemişti; sezgi türünden kendine bir bilgi kaynağı çıkarma hakkını da reddediyordu. Benjamin'de büyüleyici olan, deneyiminin –asla her aşamasında takip edilemeyen, ama çoğu zaman vurucu olan– anlaşılabilirliğine karşı duran sıradan itirazların bir nevi aptalca salınışa, bir nevi müdafaaya, bir nevi "evet ama..." ifadesine dönüşmesiydi. Bu karşı koyuşlar, aksi ispat edilmemiş olana karşı, varolana inanan akılcılığın koruma örtüsünden daha güçlü olan bir ışık kaynağına karşı kendini ispatlamaya çalışan geleneksel bilincin boş çabalarıymış gibi geliyordu kulağa. Bu durum akıldışılıktan başka her şeydir; çünkü Benjamin'in felsefesi, hiç polemige girmeden, sadece kendi aptallığının varlığıyla, o akılcılığı ispat etti. Benjamin, felsefi geleneği ve bilimsel mantığın alışılmış kurallarını bilgi eksikliği ya da azgın bir fanteziden ötürü görmezden gelmiyordu; bu felsefede sterillik, nafilelik ve tüketilmişlik olduğundan kuşkulandığı için ve içindeki körelmemiş, örselenmemiş gerçeğin şiddeti, entelektüel kontrolün uyarısının sindiremeyeceği kadar güçlü olduğu için bu felsefi geleneği ve bu kuralları görmezden geliyordu.

Benjamin'in felsefesi yanlış anlamayı, felsefeyi günün ve uyarımın tesadüfiliğine riayet eden bağlantısız bir nükteli sözün sonucu olarak tüketmeye ve zararsız hale getirmeye davet eder. Burada, Benjamin'in anlayışının metafiziksel ve en kösnül nesnelerde bile yumuşakçalara özgü her tür davranışa zıt karakteri tek sebep değildir. Aksine her bir anlayışı, felsefi bilincin olağandışı bütünlüğü içinde kendine ait bir değere sahiptir. Ancak bu bütünlüğün özünde, dışarı çıkmak, kendini "çokluğun" içine atarak kendini kazanmak vardır. Benjamin'in her cümlesinin temelinde olan deneyimin ölçüsü, düşünürlerin

uygulamaları ve geleneksel teorilerinin yaptığı gibi dış kenar-da olanı merkezden yola çıkarak geliştirmek yerine, merkezi sürekli dış kenara iten güçtür. Benjamin'in düşünce yapısı şartlı olanla şartlı olmayanın sınırını dikkate almadığı gibi, düşüncenin bağımsız hareket etmek için kendi alanını, öznel-ğin hükümdarlık alanını sınırladığı her yerde sesini yükselten, tamamlanmış gibi görünen mutlaklık hakkını da talep etmez. Benjamin'in spekülative yöntemi ampirik yöntem paradoks teşkil eder. Tragedya Kitabı'nın önsözünde nominalizmi metafiziksel olarak kurtarmaya girişti:³ Benjamin'de genellikle yukarıdan aşağıya doğru değil, dışmerkezli bir yoldan "tümevarım-la" sonuca varılır. Felsefi imgelem onun için "en küçük şeyde interpolasyon"⁴ yeteneğidir ve görülen gerçeğin bir hücresi –bu da kendi formülüdür– tüm dünyanın geri kalanıyla eşit ağırlıktadır. Benjamin'e sistemin küstahlığı ne kadar yabancıysa, nihayette teslimiyet de öyle uzaktır; evet her ikisi de Benjamin'e aslında aynı görünür. Sistemler, teolojide yer alan, Benjamin'in aslına sadık kalarak ve radikal bir şekilde dünyevi olana tercüme etmeye çalıştığı gerçeğin, faydasız fantasmalarını tasarlar. Onun kendini ifade etme gücüne, yeraltında bütün tünellerin birbirine bağlandığı bir köstebek yapısı tekabül eder. Yerüstündeki sınıflandıran örgütlenmeye derin bir şüpheyile bakardı: Bu örgütlenmede, masallarda ikaz edildiği gibi, en iyi olanın unutulacağından korkardı. Benjamin, doktora tezinin⁵ erken dönem Alman Romantizmi'nin temel teorik yönüne adanmış olması gibi, bölük pörçük ve eksik olarak evrensel olanın – kapsamlı bir tasarımda kaybolan– gücünden bir şeyleri barındıran fragmanların felsefi bir biçimde tasarımında da, Friedrich Schlegel ve Novalis'e tüm yaşamı boyunca bağlı kaldı. O halde Benjamin'in yapıtlarının fragman halinde kalmasının nedeni kör talih değil, düşünce sisteminin yapısı, başından bu yana onun taşıyıcı düşüncesidir. Benjamin'den geriye kalan en kapsamlı kitap olan *Alman Tragedyasının Kökenleri*'nin büyük bir bölümü, titiz mimarisine rağmen, düşüncelerin kesintisiz olarak bir sonrakine ulaşması yerine, iç içe geçmiş, kendi içlerinde kesintisiz bölümlerin aynı anda nefes aldığı, yeniden canlandığı bir biçimde düzenlenmiştir. Bu edebi kompozisyon

presibi, Benjamin'in "gerçek"ten anladığını ifade etmesinden kesinlikle daha az iddialı bir şey değildir. Benjamin için sadece gerçeği ifade etmek, Hegel'deki düşüncenin konuya salt uygunluğu kadar önemsizdir –Benjamin'in hiçbir yazısı bu kriteri uymaz–, aksine fikirlerden oluşan bir kompozisyonun tamamı tanrının adını oluşturur –Benjamin öyle tasavvur etmiş olmalı– ve bu fikirlerin her biri kendi güç alanları olarak ayrınıtlarda billurlaştır.

Benjamin, her alanda idealizm ve sistemden kurtulmaya çalışan bir nesle dahildir ve bu tür bir çabanın eski temsilcileriyle bağlantıları da eksik değildir. Benjamin'i, özellikle gençliğinde fenomenolojiyle birleştiren şey, nesnel anlamı çözümlen ve dile yönelik kavramların gelişigüzel tespit edildiği saptamalar karşısında özün tespitidir. *Şiddetin Eleştirisi* bu yöntemin kullanıldığı en iyi örnektir. Benjamin, "canlının suçla ilişkisi"⁶ olarak kaderden, geç dönemdeki "aura"⁷ya kadar her dönemde arkaik türden katı bir tanımlama gücüne sahipti. Düşünce biçimindeki en önemli gerilimi yaratan, felsefi jestlerinin hareketten alıkoyma, hareketli olanı durmaya zorlama, anlık olanın devasa büyüklüğü –görünürde öğrendiğinden daha fazlasını borçlu olduğu– George ekolünü hatırlatır. Felsefeyi "soyutlamanın buz çölü"nden⁸ çıkarma ve düşünceleri somut tarihi imgelere taşıma çabasıyla anti-sistemci Simmel'e yakındır. Kendi yaşlıları arasında Franz Rosenzweig'la spekülasyonları teolojik öğretiye çevirme eğiliminde yakındır; *Geists der Utopie*'nin yazarı Ernst Bloch'la "teorik Mesihlik" tasarımı, felsefe yapmaya eleştiriciliğin koyduğu sınırlara kayıtsızlık ve iç dünyaya ait deneyimleri, transandantal olanın şifresi olarak yorumlama amacıyla birleşir. Ama Benjamin, tam da dönemin akımları açısından aynı görüşleri paylaşıyor gibi görüldüğü düşünürlerden şiddetle uzaklaştı. Var olan ve imgesi olanın değişmez işbirliğinin, ilk gün ışıyormuş ve insan her şeye yeniden başlıyormuş gibi görüldüğü yerde bile farkına vararak, kendini benzer olana teslim etmektense, onu yabancı ve tehlikeli bir düşünce sisteminin unsurlarını koruyucu bir aşığı gibi içselleştirmeyi yeğledi. Spekülatif gözüpekliği kitabı *Yeni Kantçılığın kalıntılarıyla*, hatta skolastik payelerle bir araya getirmiş

olan Husserl'i anlamadığını söylerdi hep; Benjamin ve Scholem, Scheler ile metafiziğin piyasada dirilişine karşı Yahudi teolojisinin geleneğiyle ilgili alay ederlerdi. Ancak felsefesinde somutun özel bir ağırlığının olması, Benjamin'i yaşadığı döneme ait her türlü koşutluktan farklı kılıyordu. Somut olanı asla –örneğin kavram uğruna, hatta bu çetrefilli doğal dünyanın içinde Mesihlik karakterinin izini sürmek için “sembolleştirme amacıyla” bile olsa– aşağılamadı; aksine bu arada ideolojiye ve ilerici-lik karşıtlığına indirgenerek bozulmuş somutlaştırma kavramını öylesine sözlük anlamıyla algıladı ki, bu kavram bugün, görev ve karşılaşma adına, talep, hakikilik ve asıllık adına yürütülen manipölasyonlar için elverişsiz hale geldi. Somut olanın, bunun önceden düşünülmüş kavramının yerine sadece bir kopya gibi konulmasıyla, hak etmeyen kavramların somut ifadelerin koruması altında öze dair gibi ve deneyim yüklüymüş-çesine kullanılmasına karşı aşırı duyarlıydı. Düşüncenin olanakları ölçüsünde, somut olanı, somuttaki çözülme-yeni, somutun gerçek anlamda birleşerek oluşturduğu şeyi konu seçmişti kendine. Felsefesi olaylara tüm yumuşak yaklaşımına rağmen, asla öze baş edemedi. Benjamin'in felsefesi bu noktada, kavramın sürekli çabasında, nesnelerin üstünü tamamen örten sınıflandırmanın kendiliğinden işleyen mekanizmasına duyulan her türlü güvenin sürekli zorlanmasında Hegel'le tam anlamıyla ilintilidir. Benjamin, çağdaş fenomenolojinin tam aksine, amaçları –şayet Barok Kitabı'ndaki gibi alegorileri amaç olarak konu edinmiyorsa– düşünce yoluyla oluşturmak değil, onları çözmek ve amaçsızlığa ulaşmak, hatta adeta akıntıya karşı kürek çekerek amaçsızlığın anlamını çözmek ister. Benjamin'in spekülative kavramdan beklentileri arttıkça, bu düşünce Benjamin'in konularına daha kayıtsız şartsız, neredeyse körü körüne bağlanır. Benjamin bir kez, koketlikten değil gayet ciddi olarak, doğru dürüst bir düşünce düşünebilmek için, okkalı bir porsiyon aptallığa gereksinimi olduğunu söylemiştir.

Ancak tutunduğu konular, tarihsel ve edebiydi. 20'li yılların başlarında, Benjamin henüz oldukça gençken, asla sorgulamadan –ya da kendi sözleriyle öylesine “amatörce”– değil, daima ve mutlaka varolan metinlerle bağlantılı olarak düşünmek

istediği yönündeki düsturunu dile getirmişti. Benjamin, idealist metafizik var olanı bir anlamla aynı tuttuğu sürece, bunun bir yalan olduğunu sezmişti. Ama aynı zamanda bu tür bir anlam hakkında, transandantal olan hakkında doğrudan bir ifade kullanması tarihsel olarak engellenmişti. Bu, Benjamin'in felsefesine alegorik bir özellik nakşeder. Felsefesi ancak kırık bir dille ve dolaylı olarak mutlak olanın üzerine gider. Tüm yaradılış onun için deşifre edilmesi gereken, ancak işaretlerin yabancı olduğu bir yazıya dönüşür. Gerçek yeniden yazılan antik bir parşömenmişçesine, gerçeğin içine dalar. Yorum, tercüme ve eleştiri, düşünce sisteminin planını oluştururlar. Sağlamlığını yokladığı sözcükler duvarı, yersiz yurtsuz düşüncelere otorite ve koruma sağlar; Benjamin, yönteminden zaman zaman dilbilimsel bir parodi olarak söz etmiştir. Yine burada da teolojik bir model, İncil'in Yahudi geleneğine uygun, özellikle de mistik yorumu gözden kaçmaz. Dünyevi metinlerin kutsal metinler gibi görülmesi, teolojiyi dünyevileştirme çabalarından kurtarmak için yapılan tek şey değil. Benjamin'in *Karl Kraus* ile *Gönül Bağları* işte buradan kaynaklanmaktaydı.

Ancak felsefesinin zihnin önceden biçimlendirdiğiyle ve barbarlık kavramıyla provokatörce birbirine düşürdüğü "kültürle" çileci şekilde sınırlandırılmış olması, -zihin tarafından olgunlaştırılmış olanla sınırlandırılma, varoluşun tüm dolaysızlığıyla ve tüm o sözde asli olanla felsefi olarak uğraşmaktan vazgeçiş- Benjamin'in felsefi ufkunu oluşturan, insanoğlunun yaptıkları ve toplumsal olarak aktarılanın yer aldığı dünyanın, bir bütün olarak "doğa"nın önüne geçtiğini gösteriyor aynı zamanda. Bu nedenle Benjamin'de tarihsel olan, doğa gibidir. Barok'u yorumlayışında "doğa tarihi" kavramına odaklanmış olması boşuna değildir. Benjamin birçok başka yerde olduğu gibi burada da, yabancı malzemedan kendi özünü damıtır. Tarihte somut olan, tarihsel olanın "imgesi" -doğa ve doğaüstünün ilk imgesi-, doğa ise tarihsel olanın temsili haline gelir. *Tek Yön'de*⁹ şöyle der: "Kurukafanın kıyas kabul etmez dili: Kesin ifadesizliği - göz çukurlarının siyahını - en vahşice ifadeyle birleştirir - sırtan dış sıralarıyla". Benjamin'in spekülasyonlarının kendine özgü resim özelliği -mistikleştiren karakteri de denebilir- de-

rin düşüncenin bakışlarının tarihsel olanı, kendi zayıflığının etkisiyle doğaya, doğaya ait her şeyi de bir parça yaradılış tarihine dönüştürmesinden kaynaklanır. Benjamin hiç yorulmadan bu ilişki etrafında dönüp durur; sanki çocukları hayrete düşüren gemi kamaralarının ve çingene arabalarının yer aldığı bir bilmeceyi çözmek ister gibidir ve her şey Baudelaire'de olduğu gibi Benjamin'de de bir alegoriye dönüşür. Benjamin, böyle derinlemesine bir inişin ancak amaçsızlıkta son bulacağını, ancak harareti dindirilmiş kavramın sönüp gideceğini söyler; bu nedenle de Denkbild'i ideal haline getirir. Ama Benjamin, sadece düşüncenin belirlediği unsurların böyle bir imgede birleşebilmesi mümkün olduğu için, akıldışı bir felsefeyi ne kadar az hedefliyorsa, imgeleri de gerçekte –örneğin Jung'un psikolojisinin betimlediği biçimde– mitleştirilmiş olana o kadar uzaktır. Bu imgeler tarihten ayırıştırılması gereken değişmez arketipler oluşturmaz, aksine tam da tarihin gücüyle bir araya toplanır. Benjamin'in mikrobiyolojik bakışları, kendi somutlaştırmasının benzersiz biçimi, *philosophia perennis*'in zıddı anlamında tarihsel olana doğru bir yöneliştir. Felsefi ilgi alanı asla tarihsiz olan değil, zamansal anlamda en kesin olan, en değiştirilemez olanıdır. "Tek Yön" başlığı kaynağını buradan alır. Benjamin'in imgelerinin doğayla bağlantısı, aynı kalan bir varlıkbilimin unsurları olarak değil, spekülasyonunun ilerlediği doğal varoluşun en üst kategorisi olan ölüm adına, geçicilik adıdır. İmgelelerde sonsuz olan sadece geçiciliktir. Benjamin, imgelerine haklı olarak diyalektik imgeler der: *Paris Pasajları* kitabının kurgusu bir diyalektik imgeler panoramasının yanı sıra bunların teorisini de hedefler. Diyalektik imge kavramı psikolojik değil, nesnel anlamdaydı: Benjamin, modernizmin yeni olan ile geçmiş olanın ve hep aynı kalanın birlikteliği olarak temel felsefi konu ve temel diyalektik imge olduğunu söylemişti. Benjamin'in okuru karşı karşıya getirdiği inanılmaz zorluklar öncelikle bu tür tasvirler değildir; ki bu tasvirlerin en azından erken dönem metinlerde okurdan –öğretinin tonu ve adlandırmanın etkisiyle otorite iddiasında olan ve sık sık (bu konuda fenomenolojiye hiç benzemez) nedensellik ilişkilerini ve tanıt oluşturmayı esirgeyen bir dil sayesinde– bazı beklentileri vardır. An-

cak felsefi içerikten doğan talepler daha büyüktür. Bu içerik, felsefi bilgiye sahip olanların metinlere yaklaşırken onlara genellikle eşlik eden beklentilerin dışarıda bırakılmasını gerektirir. Her şeyden önce, Benjamin'in anti-sistemci dürtüsü onun yöntem biçimini, diğer anti-sistemcilerde olduğundan çok daha radikal olarak belirler. Bu özel anlamda, deneyime duyulan güven –ki bunun çerçevesini belirlemek mümkün değildir; bu ancak Benjamin'in düşünceleriyle ilişkilendirildiğinde kazanılır– “genel düşünceler” diye adlandırılan düşünceleri dile getirmeyi ve diğer düşünceleri bunların sonucu olarak türetmeyi yasaklar. Ancak burada Benjamin'in kendisinin “temel düşünceleri” ne ölçüde reddettiğini ya da bu düşünceleri –gizlendikleri yerden daha güçlü etki edebilsinler ve böylece doğrudan içine bakını köreltirken, olgulara ışık tutsunlar diye– gizlemek yönünde bir eğilimin ne derece öne çıktığını saptamak zordur. Benjamin ne de olsa gençliğinde sonraki döneme oranla –kendi deyişiyle– kartlarını zaman zaman daha açık oynamıştı. Kısa çalışması *Kader ve Karakter*'e özellikle çok önem veriyor ve onu yapmak istediği şeyin bir nevi teorik modeli olarak görüyordu. Bu modele yaklaşmak isteyenin önce bu çalışmayı yoğun biçimde incelemesi iyi olur. İncelemeyi yapan kişi, burada aynı zamanda Benjamin'in Kant'a derin, yüksek sesle dile gelmeyen ama eski bağıni, özellikle Kant'taki doğa ve doğaüstünün inandırıcı ayrımını ve bu tür kavramların Benjamin'in korkutucu bakışları karşısında istemeden değiştirildiklerini ve yabancılaştırıldıklarını fark edecektir. Çünkü Benjamin'in kader figüründe de olduğu gibi etiğin düzeninden şiddetle ayrı tuttuğu özellik, Kant'ta “makul” ve otonom bir yasa olarak etik özgürlüğün şartlı nedenidir; burada da, Benjamin'in, insanın doğaüstü figür olarak efsanevi amorflardan çıktığını gösteren motifinin izi yine de vardır elbette. Benjamin'in bu oldukça eski çalışmasının oluşmasından ancak uzun bir süre sonra Kant'ı varlıkbilimsel anlamda yorumlamaya çaba harcandığı için, onun tamamen işlevsel olan, “faaliyetleri” hedef alan düşüncesinin, daha önceden Benjamin'in taşılaştıran Medusa bakışları altında bir çeşit varlıkbilim olarak donup kaldığını söylemek uygun olacaktır. Kant'ta *bir* akıl aracılığıyla birbirine bağlanan ve zıtlıkla-

rında bile karşılıklı birbirlerini belirleyen "görünüş" ve "kendilik" kavramları, Benjamin'de teokratik bir düzenin alanları haline gelir. Ama Benjamin bu düşünceyle –sanki kendi düşünsel düzeninin ve kendi doğasının doğaüstü ve barışma fikirlerini tasarladığı yasin eline geçirdiği her şeyde ölüme dair bir iz bırakması gerekiyormuşçasına– çevresindeki her oluşumun biçimini değiştirir. Hatta maddeci döneminde sempati duyduğu "diyalektik" kavramı dahi bu değişimin izlerini taşır. Benjamin'in diyalektiğinin, ilerleyişin, sürekliliğin değil, imgelerin diyalektiği, "durağan diyalektik"¹⁰ olması boşuna değildir; ayrıca bunu Kierkegaard'ın melankolisinin çok önceden kabul ettiğini bilmeden adlandırmıştır. Sonsuzluğun ve tarihselliğin antitezinden mikrolojik yöntemler sayesinde, içinde tarihsel hareketin durduğu ve tortulaşarak imgelere dönüştüğü en küçük şeylere odaklanarak kurtulmuştur. Benjamin'i doğru anlamak, ancak onun her tümcesinin ardında en yoğun hareketliliğin durağanlığa dönüştüğü ani değişimi, hatta hareketin kendisinin durağan görüntüsünü hissederek mümkündür; bu hareket Benjamin'in dilinin özgünlüğünü de belirler. Benjamin, geç dönem yapıtı Paris Pasajları külliyyatındaki tarih kavramı üzerine en önemli tezlerinde, sonunda doğrudan kendi felsefi düşüncelerinden söz etmiş ve bu arada "ilerleme" gibi devingen kavramları, eşsiz, belki sadece anlık bir fotoğraf görüntüsüne benzeyen deneyimiyle geride bırakmıştır. Bu konuda daha önceki çalışmanın ve son tehlike karşısında çok zorlanarak yazılan tezlerin dışında anahtarlar aranacak olursa, belki de ilk sırada olması gereken, mit ve barışma tezadının keskin biçimde öne çıktığı *Şiddetin Eleştirisi*'dir. Devingenlik, gelişme, özgürlük gibi insana ait ortalama dünyayı oluşturan her şey, Benjamin'de şekilsizlik ve öznesizliğe varan bir çözülme ile tüm doğal düzenin elinden alınan adalet içinde eriyip dağılır. Benjamin'in felsefesi bu çözülme nedeniyle aslında insanlıkdışıdır: İnsan, kendinden kaynaklanan ve kendi için varolan bir varlıktan çok Benjamin'in felsefesinin sahnesi, yeridir. Bu konunun yarattığı dehşet belki de Benjamin'in metinlerinin en derin zorluklarını tanımlar. Düşünsel anlamdaki zorluklar nadiren sadece anlaşılır olmamaktan kaynaklanır; bu zorluklar daha çok bir şokun

sonuçlarıdır. Kendi bilinci için ölümcül bir tehlike sezinlediği düşüncelere kendini teslim etmekten çekinen kişi Benjamin karşısında sarsılır. Ancak bu tehlikeyi göze alanlar, verimli ve keyifli bir şekilde Benjamin'in yazılarını okuyabilir; ama onlar da varoluşun böylesine nitelik değiştirmesinin onları ilgilendirmede olduğu konusunda ısrar etmemelidirler. Benjamin'de kurtarıcı olan, gerçekten de tehlikenin olduğu yerde ortaya çıkar.

Benjamin'in düzyazılarının içsel bileşimi düşünceleriyle bağlantılı olarak da rahatsız edicidir ve yanılmamak için, yanlış beklentilerin bertaraf edilmesi gereklidir. Çünkü Benjamin'in düşüncesi katılığıyla, temel motifleri olduğu gibi, bunların gelişmesini, bütün uygulama, önkoşul, iddia ve kanıt tezler ve sonuçlar mekanizmasını dışlar. Tıpkı Yeni Müzik'in uzlaşmaz temsilcilerinin hiçbir uygulamaya, konu ve gelişim arasındaki hiçbir farka tahammülleri olmaması, aksine her müzikal düşüncenin, her tonun merkeze aynı uzaklıkta olması gibi, Benjamin'in felsefesinin de konusu yoktur. Bu felsefe, kendi içinde gelişme zamanı olmadığı, aksine biçimini tek tek ifadelerin bir araya gelmesinden aldığı ölçüde de durağan diyalektik anlamına gelir. Bu nedenle aforizmalara ilgi duyar. Ama Benjamin'in teorik ögesi, aynı zamanda her an tekrar büyük düşünsel bağlantılar gerektirir. Benjamin bu ögenin şeklini bir dokuya benzetir; bu şeklin aşırı dışa kapalılığının nedeni de budur: Motifler, art arda dizilerek bir düşünce süreci oluşturma, bir şey "bildirme" ya da okuru ikna etme kaygısı taşımadan, tek tek birbirlerine göre ayarlanmış ve iç içe geçmiştir: "İkna etmek kısırdır." ¹¹ Benjamin'in felsefesinde "ortaya çıkacak" şeyi bilecek arayan, ister istemez hayal kırıklığına uğrar; Benjamin'in felsefesi sadece felsefesini enine boyuna düşünerek onun neleeri kapsadığını kendi başına keşfeden kişiyi tatmin eder. George'nin Halı'sında söylediği gibi, "Eser akşamlardan bir akşam canlanır."¹² Benjamin sonraki yıllarda, maddeci doktrinin etkisi altında erken dönem çalışmalarında sınır tanımayan ve çok değerli bir çalışma olan *Çevirmenin Görevi*'nde zorunluluk olarak ortaya çıkan iletişimsiz ögesini elimine etmek ister. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*, sadece bu iletişimsiz ögeyi ortadan kaldıran tarihsel-felsefi bağlantıları

betimlemekle kalmaz, gizliden gizliye –daha sonra *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* adlı çalışmanın ve *Tarih Kavramı Üzerine* adlı tezlerin takip etmeye çalıştığı– Benjamin'in yazarlığıyla ilgili bir programı da içerir. Benjamin daha özlü bir ifade aracılığıyla iletişimsiz olanın iletişimini kurmayı düşünüyordu. Burada dil araçlarının bir tür basitleştirilmesi gözden kaçmaz. Ama basitlik, felsefe tarihinde birçok kez olduğu gibi burada da yalnıtcıdır; Benjamin'in düşünsel optiğinde değişen bir şey yoktur. En yabancı görüşler sanki katıksız sağduyumuşçasına dile getirilerek, yabancılıkları daha da artırılır. Başka hiçbir şey sağduyunun ne olduğuna dair verdiği şu yanıttan daha fazla Benjamin'e özgü olamaz: "Akşam ne kadar ilerlemişse, konuklar o kadar güzelleşir." Dil jestleri, gençlik yıllarında olduğu gibi, tekrar otoriter bir biçim aldı; belki de Benjamin kendi iradesiyle kendine özgü düşünsel deneyimi ve detaylı bilgiyi eşit kılmak için bu kez biraz hayali özlü sözden yola çıkmıştı. Onu diyalektik maddeciliğe çeken şey, herhalde teorik içeriğinden çok, yetki veren, herkese inandırıcı gelen dilinden umutlu olmasıydı. Benjamin artık teoloji öğretisinin düşüncesini feda etmeden, gençliğinde yaptığı gibi mistik teolojiden çıkarımlar yapabileceğine inanmıyordu: Burada da teolojinin kurtarıcı teslimiyet motifi ve açıkça dünyevileştirilmesi ortaya çıkar. Aynı zamanda Benjamin'in her zaman reddettiklerine insafsızca karşı duran bağdaşmazlığın biçimi, Benjamin'in geç dönem felsefesine sancılı kırılğan bir derinlik katar.

Her türlü kabullenmeye uzak zihinsel yapısından beklenilenin aksine, kolektif güven anlamında otorite gereksinimi Benjamin'e asla yabancı değildi. Belki tam da bu nispetsizlik, düşüncenin ve düşüncenin sahibinin kederli bir yalnızlaşmaya dek bireyselleşmesinin –topluluklara ve düzenlere dahil olmak için umarsız denemelerde de olduğu gibi– ve bir vazgeçişin peşindeydi baştan beri. Benjamin felsefe yapanların arasında burjuvadan –tek tek bireylerin zihinsel bir baskı olmadan kendini bertaraf edilmiş bulduğu varoluşun içinde birey üstü bir öz olmaksızın tamamen şüpheli görülen– düşünen bir bireyin antagonezmini gören ilk kişiydi mutlaka; Benjamin kendini, başka bir sınıfa ait olmadan kendi sınıfını terk eden biri olarak betimleye-

rek bu antagonizmi dile getirmişti. Daha sonra, o zamanki manifestosundan çok farklı bir gelişim sergileyen, dönemin gençlik hareketindeki rolü –"Anfangs"ın en önemli üyelerinden biriydi ve Wyneken Birinci Dünya Savaşı'nı savunanlara katılana kadar onunla dosttu– ve hatta belki teokratik düşüncelere eğilimi –üretici yanlış anlamalara sebebiyet verdiğini bilmeksizin– katı bir şekilde, öğretici bir edebiyat eseri olarak kabul ettiği Marksizm modeliyle aynı türdendir. Yaklaşmakta olan –kimsenin Benjamin kadar nefret edemeyeceği– güçlerle çaresizce uyuşma çabalarının sonuçsuz kaldığını görmek zor değil. Benjamin *Berlin'de Çocukluk'ta**¹³, "Asla, hatta öz annemle dahi bir cephe oluşturmak istemiyordum" der. Bir şeye dahil olamayacağının bilincindeydi, ama yine de bunu istediğini inkâr etmiyordu. Ancak bu çelişki asla izole edilmiş birinin zaafına işaret etmez, aksine kişiye ait düşüncelerin –nesnel eğilimden ve başkalaştıran uygulamadan kopuk oldukları sürece– yetersizliğinin kavranması gibi bir gerçeği içinde barındırır. Benjamin gibi kendini zamanın getirdiklerinin sismografı haline getiren herkes, bu yetersizliklerden mustarip olur. Parça parça düşünme özelliğini kabul eden biri olarak, aşırı uçlardan dahi ürkmedi; onu öldürecek olan yabancıyı içine aldı. Hatta onun için mümkün olan uzlaşma biçiminden, bununla birlikte evreni "temsil eden" penceresiz monattan vazgeçti. Çünkü "öncel uyum"a** gönderme yapmanın –daha önce farklı olmuş olsa da– artık temelsiz olacağını biliyordu.

Başarılı olması konusunda çok hayal kurmadan güvendiği gövde gösterisinden öğrenilecekler Benjamin'in gerçekleştirdiği mükemmel işlerden daha önemsiz değil. Bir makalesine *Bir Ustalık Eserine Karşı* adını verdiğinde, kendi aleyhinde de yazmıştı ve işte bu yeteneği onun üretici gücünden ayrı düşünülemez.

Benjamin'in yasının nedenini bu tür bir çelişkide, çelişkinin özelliğini onun bu sözcüğe yüklediği anlamda aramak gerekir. Hem Yahudilere yönelik tehdit ve faciaların sürekli varlığı hem de şimdi olanı çok önceden olana dönüştüren eski eğilim olarak Benjamin'in doğasını belirleyen şey yastı; hüznü değil. Sonsuz bir buluş zenginliğine sahip, üretici, yaşamının

* *Bin Dokuz Yılların Başında Berlin'de Çocukluk*, Walter Benjamin, YKY, 2004.

** Leibniz'de beden ve ruhun uyumu önceden Tanrı tarafından belirlenmiştir. (ç.n.)

bilinçli her anında zihinsel gücünü kullanan ve zihnin tahakkümü altında olan Benjamin'in, spontane klişesiyle uzaktan yakından ilişkisi yoktu. Kitap gibi konuşması bir yana, yaşlı Goethe için "kendi içinin yazıcısı"¹⁴ deyimi Benjamin için de geçerliydi. Zihninin hâkimiyeti onu fiziksel ve psikolojik varlığına yabancılaştırmıştı. Tıpkı -yazısı Benjamin'inkini hatırlatan Schönberg'in sözleriyle- Webern gibi, Benjamin de insiyaki samimiyeti bir tabu olarak görüyordu; hiçbir arkadaşı elini onun omzuna koymaya bile cesaret edemezdi. Çok acil durumlar için biriktirdiği morfini kimse görmeden almasıyla ölümü de, Port-Bou'da son gece birlikte kaçtığı grubun çekinerek ona tek kişilik bir oda vermesiyle bağlantılıdır. Ama yine de sıcak bir ışığı vardı; soğuk değildi. Mutlu etme gücüyle, dolaysız olan her şeyi geride bırakan bir yeteneğe sahipti. Zerdüş'tün yüksek değer olarak övdüğü şey olan bahşedici erdem, Benjamin'de her şeyi gölgede bırakacak bir düzeydeydi: "En yüksek erdem olağanüstü ve gereksiz, parlak ve parıltısı çok hafif."¹⁵ Ve gözde amblemini - Klee'nin Novus Meleği'ni veren değil, alan melek¹⁶ olarak adlandırdığında da Nietzsche'nin bir düşüncesini yerine getiriyordu: "Böyle bahşeden bir sevgi tüm değerlerin hırsız olmalı", çünkü "şifa verecek bir yer olacak yeryüzü! Ve şimdiden yeni bir koku sarıyor çevresini, şifa veren bir koku - ve yeni bir umut."¹⁷ Benjamin'in sözleri, masallara özgü biçimde sessiz, cisimsiz gülüşü ve susuşu bu umuda işaret ediyordu. Onunla her birliktelik, aslında geri getirilemeyecek olanı, şöleni yeniden yaratırdı. Onun yanında insan kendini, Noel için süslenmiş bir odanın kapısı aralandığında, gözleri gördüğü ışıktan yaşlara bürünen -nasıl ki bu ışık çocuk odaya davet edildiğinde onu karşılayan parıltıdan daha etkileyici ve onaylayıcıdır- bir çocuk gibi hissediyordu. Düşüncenin tüm gücü bu tür anları hazırlayabilmek için Benjamin'de toplanmıştı ve bir zamanlar teoloji öğretisinin vaat ettiği şeyler, o anlara miras kaldı.

Bu baskının bilimsel gerçeklik iddiası yoktur. Benjamin'in kitaplarının tamamının yanı sıra -doktora çalışması olan ve kendisinin çok önemseydiği *Alman Romantizmi'nde Sanat Eleştirisi Kavramı* ve ölümünden sonra yayınlanan *Berlin'de Çocukluk* da dahil olmak üzere- daha sonra benimsedikleri hariç, büyük çalışmaları da bu baskıda yer almaktadır. Dil ve Hölderlin hakkındaki, ön plana çıkmış ve kendisinin yetişkin bir insan olarak da eski metinleri için hiç yapmadığı şekilde arkasında durduğu ve "aura" (atmosfer) teorisinde *Gönül Bağları*'na dayanan iki gençlik dönemi çalışmasını dahil etmek gerekiyordu.¹⁸ *Tek Yön*'de aslından biraz farklı olarak yer alan bazı bölümler *Berlin'de Çocukluk*'tan çıkarılmıştır. Yayımcılar daha kısa yazılarda Benjamin'in güvenine dayanarak, kendi kararlarını ve tabii Benjamin'in kendi üretimi ile ilgili düşüncelerini takip etmek zorunda kaldılar. Böylece neredeyse hiçbir hikâye türü bölüm kitapta yer almadı. Bu baskı yine de sadece düşünür Benjamin'i değil, kendini idrak ettiği şekilde ve felsefesinin ayrılmaz parçaları olan "eleştirmen" ve "literatör" yönünü gösterme gereksinimini de dikkate almalıydı. *Tek Yön*'dekilere benzer olan ve Benjamin'in kitabın ikinci baskısına koymayı planladığı aforizmalar, ulaşılabildikleri ölçüde tam olarak yayınlanmalıydı. Kitapta bulunan eleştiriler ise çok kapsamlı olan malzemedен, özellikle de *Literarische Welt*'ten, *Frankfurter* ve *Vossische* gibi dergi ve gazetelerden kısmen gelişigüzel seçilmiştir. 1936'da İsviçre'de, sık kullandığı Detlef Holz takma adıyla yayınladığı ve özellikle etkili giriş ve yorumlar içeren mektup antolojisinden vazgeçilmek zorunda kalındı. Benjamin, 19. yüzyılın felsefi ilktarihini anlatan *Paris Pasajları* kompleksi üzerinde 20'li yılların sonundan ölümüne değin çalıştı. Bu çalışmadan elimizde sadece *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* adlı makale ve *Tarih Kavramı Üzerine* tezleri var. Bunların dışında kitaba 19. Yüzyılın Başkenti *Paris* adlı (1935 tarihli, Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün genel planının tasarımı olan) büyük çalışma ve en son döneme ait, Benjamin'in *Merkez Park* adını verdiği çalışmalarından seçilmiş aforizmaları içeren yazılar girmiştir. Bu yazılar *Pasajlar* çalışmasından çıkarılan -şair hakkında özet mahiyetinde bir makaleyi de içeren- Baudelaire kitabının son bölümü olarak düşünülmüştü. Ancak tüm bunlar bir izdüşüm denemesinden başka bir şey değil. Elimizde halen sadece Baudelaire kitabının, bu kitaba dahil edilenlerin dışındaki önemli bölümleri değil, *Pasajlar* çalışmasına ait çok kapsamlı malzeme de bulunuyor. Metnin oluşturulmasında, basılmış eserlere ve taslak metinlere sadık kalınmış, ancak tam bir güvenilirlik sağlanamamıştır. Benjamin'in ancak mikroskopla okunabilecek kadar küçük yazısını okumak çoğu zaman çok zor olmuştur; daktiloyla yazılmış taslaklarda ve baskıya verilen metinlerde çok sayıda hata olduğu muhakkak. Ancak düzeltmeler bariz baskı hataları ve benzer hatalarla kısıtlı kalmak zorundaydı; anlam karışıklığı olan bölümlerde -ki bunlar hiç de az değildi- tahmin yürütölmeye kalkışılmadı. Metinle bağlantılı olarak vazgeçilmez görünen yerlerde, örtüşmeler ve tekrarlar da olduğu gibi bırakıldı. *Alman Tragedyası'nın Kökenleri*'ne ait kapsamlı bilimsel çalışmaların yerine kısıtlı göndermeler kondu; doktora teziyle ilgili olanlara hiç yer verilmedi. Burada orijinal kitaplara başvurmak gerekecektir. Kitabı yayına hazırlayan bizler, Benjamin'in taslaklarını muhafaza edenlere, özellikle Paris'in işgal döneminde bu taslakları gizleyenlere, yine biyografik veriler konusunda dul eşi Dora Sophie Morser'e, basım iznini veren oğlu ve varisi Stefan'a, eski çalışmalarının taslaklarını kullanımımıza sunan ve bu kitabın oluşmasına danışmanlık yaparak katkıda bulunan arkadaşı Gerhard G. Scholem'e teşekkür ederiz.

Notlar

1955 yılının Temmuz ayında bitirilen makale *Th. W. Adorno'nun Önsözü* başlığıyla otobiyografik bilgilerin bulunduğu baskının 1. dipnotu olarak (Cilt I, s. VII-XXVII) basılmıştır; bu baskıdaki başlık yayına hazırlayan kişi tarafından kaleme alınmıştır. Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2: *Noten zur Literatur*, 2. baskı, Frankfurt a.M. 1984, s. 567-587 ve 702-704.

- 1 krşl. Walter Benjamin, *Schriften*, yayına hazırlayan: Theodor Adorno ve Gretel Adorno, Friedrich Podszus'un iştirakiyle, 2 cilt, Frankfurt a.M. 1955.
- 2 krşl. III, 315- 322.
- 3 krşl. I (I), 220- 225.
- 4 krşl. IV (I), 117, bkz. "Benjamin'in Portresi", dipnot 15.
- 5 krşl. I (I), 7-122.
- 6 krşl. I (I), 138 ve II (I); bkz. s. 15.
- 7 krşl. I (2), 440; aynı yerde, 479 ve devamı; 646 ve devamı; II (I), 378 ve devamı ve VII (I), 354 ve devamı.
- 8 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 6: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt a.M. 1973, s. 9.
- 9 IV (I), 112.
- 10 V (I), 55 ve V (I2); krşl. I (2), 702 ve devamı.
- 11 IV (I), 87.
- 12 Stefan George, *Werke*. Cilt 2, yayına hazırlayan Robert Boehringer, 2. baskı, Düsseldorf, Münih 1968, C. I, s. 190 ("Der Teppich").
- 13 IV (I), 287.
- 14 krşl. IV (I), 211.
- 15 Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Cilt 4: *Also sprach Zarathustra I-IV*, yayına hazırlayan Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, 2. baskı, Münih 1988, s. 97.
- 16 krşl. II (I), 367.
- 17 Nietzsche, a.g.y., s. 98 ve 101.
- 18 krşl. I (2), 639, dipnot.

Benjamin'in Mektup Antolojisi
Alman İnsanlar Üzerine
(1962)

Walter Benjamin, *Alman İnsanlar. Mektup Antolojisi* kitabını Detlef Holz takma adıyla 1936 yılında, İsviçre'de göçmen olarak yaşadığı dönemde yayınlattı. Bu mektupları daha önce, 1931/32 yıllarında *Frankfurter Zeitung*'da giriş bölümleriyle birlikte tek tek yayınlamıştı. Benjamin daha o dönemde adını gizlemek zorundaydı. Faşizmin ayak sesleri epeyidir duyulmaya başlamıştı. Kısa bir süre önce Benno Reifenberg'in¹ bir makalesine gelen okuyucu mektuplarından, mektupların o dönemde *Frankfurter Zeitung*'da yayınlanmasının olağanüstü bir etki yarattığı anlaşıyordu.

Kitabın etkisi ile ilgili düşünceler adını da açıklıyor. Benjamin'in ifadesine göre kitabın adı, kitabın Hitler Almanya'sına girişine olanak sağlamalıydı. Bu özlü söz aynı zamanda da hedeflenen okura kitabın muhalif olduğunu ifşa ediyordu. Kitap, bu açık ve net tezatla insanın kendine yaptığı yıkıcı övgüyü, "Grün-derzeit"ta çılgınlık düzeyine ulaşan ihtişam düşkünlüğünü, bu çılgınlığa son vereceğini söyleyenlerin kendi çıkarlarını gözetmelerini eleştiriyordu. Benjamin özellikle de Max Rychner'in, Goethe'nin büyüklüğünde de görkemin pek eksik olmadığını ifade ettiği söz üzerine yaptığı şakayı eğlenceli bulurdu. Nietzsche'nin gerçekten Çince gibi olan bir tümcesine dayanan bu esprili dokundurma, bıyık altından gülümsemelere yol açardı. Kitap gerçekten de sorunsuzca Almanya'ya ulaştı, ama do-

ğal olarak siyasi bir etkisi olmadı. O zamanlar bu tür kitapları okuyanlar zaten rejimin muhalifleriydi; kitabın yeni muhalifler yaratması zordu. Benjamin de, biz diğer göçmenler gibi, akıl ve hileye başvurarak şiddete karşı bir şeyler yapabileceğine inanma hatasına düşmüştü. Bu şiddet, akıllı bağımsız bir şey olarak değil, sadece kendi amaçları için bir araç olarak görüyor ve akılla yüzleşmekten çekinmiyordu. Akıl kendi yok edilmesini içselleştirecek durumda değildi.

Mektup antolojisi, Nasyonal Sosyalistler tarafından tamamen ideolojiye indirgenmiş olan Alman düşün dünyasının yok edilmesine bir başkaldırıdır. Kendilerini hayallerden arındırmış olan, nesnellikleri "hiçbir yeni nesnellikle karşılaştırılmaktan çekinmeyecek kadar gerçek"² olanların duruşlarını hatırlatır. Kitap yeraltındaki eski bir Alman geleneğini ortaya çıkarmak istiyordu; bu gelenek, içinde aklın hayat bulduğu spesifik farklılıklara ve heterojen olan her şeye el koymak isteyen Nasyonal Sosyalizm tarafından tamamen gasp edilmemişti. Yeraltından gelen bu akım, Almanya'da Schelling dışındaki bütün idealist düşünürler tarafından benimsenmesine rağmen, asla başarı kazanamamış olan aydınlanma düşüncesine yakındı. Bu gelenek Almanya'da hâlâ eksik olduğu için, aydınlanma düşüncesine kara çalınmaya Nasyonal Sosyalizm sonrasında da devam edildiği için, Benjamin'in amacı bugün otuz yıl önce olduğu kadar günceldir. Bu amaç, günümüzde tarihsel değişimlerin felaketlere yol açan hızına karşı bir denge teşkil eder. Aydınlanmaya kara çalınması Nasyonal Sosyalizm'in yarattığı felaket karşısında tarihe karışmadıysa da, onunla mukayese edilemez.

Mektup antolojisinin bütünlüğü, tek tek belgelerin öneminden çok, işte bu amaçtan kaynaklanır. Bu mektupların içinde çok önemli olanlar kadar, mütevazı ve Seume'nin mektubu gibi utanç verici olanlar da var. Mektupların seçiminde belli bir önem sıralaması yok. Benjamin, Overbeck'in Nietzsche'ye yazdığı bir mektupla biten kitaba, Nietzsche'nin küçümsediği David Friedrich Strauss'un Hegel'in ölümüyle ilgili olan mektubunu da koymakta tereddüt etmemişti. Benjamin uzaklarda olana, resmi düşün dünyasının çarklarında henüz öğütülmemiş olana düşkünlüğe direndi. Hiç bilinmeyen mektuplara, Hölderlin'in

kendini Apollo tarafından mahvedilmiş biri olarak adlandırdığı, Goethe'nin Seebeck'e yazdığı, Büchner'in Gutzkow'dan yardım dilediği ünlü mektupları da ekledi. Kitapta, bu mektupları yazarlar birey olarak değil, sosyal karakterler olarak karşımıza çıkar. Karakterleri birleştiren şey, emir veren tonu hırpalayan ve tımtırlıklı boş sözlerle bağdaşmayan bir dildir. Detayların arasında bu tonu reddetmek isteyenler, kitabı yanlış anlayacaklardır. Aydınlanmanın esaret bataklığının içine çekilmesini umursamayan bir aydınlanma kavramına yapışıp kalanlar da kitabı onlardan daha iyi anlayamazlar. Karl Löwith, Heidegger ve Rosenzweig üzerine yazılarında, "Heidegger de, Rosenzweig de pozitivizme kapılmadan ve birlikte, insanın varoluşunun 'gerçeklere dayanıyor olmasından' hareket ettikleri için, düşüncelerinin Alman İdealizmi'nin bilinç metafiziğine sırt çevirmiş olmalarından ötürü birbirlerine yakın olduklarını" söyler.³ Löwith Eugen Rosenstock aynı bağlamda Buber, Hans Ehrenberg ve diğerlerinden söz eder. Benjamin olgunluk döneminde bu kişilerin karşısında olduysa da, bugün bu akranlarıyla arasında "somut" olanın tasarımıyla ilgili ortak bir nokta görülmektedir. Bu tasarım bir taraftan idealizmin karşısında yer alırken, diğer taraftan da düşüncenin teoloji karşısında kırılğan olduğu noktada dahi teolojik bir boyuta sahiptir. Toplumsal yasanın insanlar arasındaki tüm ilişkileri soyutluğa zorunlu kıldığı bir toplumda somutlaştırma mümkün olmadığı için, felsefe, varoluşun anlamsızlığı hakkında kimseyi aldatmadan, ama varoluş içinde yok da olmadan, umutsuz bir somutlaştırmaya inanır. Bu motif 20'li yılların hareketlerinin, Patmos Çevresi diye adlandırılan grubun, Benjamin'in arkadaşı olan Florens Christian Rang aracılığıyla bağlantı kurmuş olan Hofmannsthal'ın, diyalektik teologların ve bundan çok farklı olan fenomenolojinin motiflerinden biridir. Hepsinin çabasını ortaya koyan düstur, bireyin ne salt türünün bir örneği, ne de salt varolan olduğudur. Bireyin salt kendisi olmaktan daha fazla bir şey olmasının anlamı, sınıflandırılmış düzende değil, o anın kurallarında aranır. Benjamin diğerlerinden çok daha radikal olarak bu itkinin peşinden gitti. Ruhlardan, doğa güçlerinden hiçbir şey ummuyordu; sadece sis halesi içinde olmayan bir dünyevilik tarafından kurtarılmayı

istiyordu. Benjamin, kendini kısıtlamadan, Barok Kitabı'nın da bilgiyi eleştirerek gerekçelendirdiği paradoks bir nominalizmle, düşünceye siper olmaksızın "tek" olanın üzerine yoğunlaştı. Benjamin "somut" olana ulaşma amacının üzerine bir tutam materyalizm serpiştirir: Toplumsal olanın aracılık yaptığı "belirli varolan" tözelleşir. Benjamin nasıl ki yaşamının son yıllarında hem felsefesini yazmama, hem de mümkün olduğu yerde, kendileri konuşan malzemelerden anlamsız bir şekilde monte etme fikrinin peşinden koştuysa, Mektuplar Kitabı'nda da aynı yöntemi uyguladı. Bu kitap Benjamin'in felsefesini, kendisine ters düşecek genel bir kavramsal biçime sokmaksızın, seçerek ve düzenleyerek etkili kılmaya çalışır. Mektuplar Kitabı bir düşünce tarihi ya da edebiyat kitabı değil, bir felsefe kitabıdır.

Mektuplar hem duruşları, hem de idealle ilişkileri açısından çilecidir. Ancak mektupların itidalinin vurgusu ve inatçılıkları, Alman özgürlük geleneğinin ruhsuz varlığından şikâyet eder. Bu uyumun tersidir. Her tür olumlu anlama itidalle yaklaşmak ütopyaya onur kazandırır. Benjamin'in yorumları da bu itidali takip eder. En sevdiği mektup olan Collenbusch mektubuna yazdığı yorumdan, bu mektubun ve *Gönül Bağları*'na⁴ yazdığı yorumun ana teması olan "umut" sözcüğünün Benjamin'de nasıl güçlü, ulvi bir tutku olduğu asla açığa çıkmaz; Annette-Droste-Hülshoff'un benzersiz mektubunda da, yazarın aslında neye, bir meleğin muştulanması gibi muhalefet ettiği çözülmeye çalışılmaz. Soğukkanlılık, itidal ve ütopya arasındaki gerilim mektupların can damarını oluşturur. Biri öbürü olmadan düşünülemez. İtidal ve soğukkanlılığın şiddeti, çağrısı karşısında tükenmemesi gereken düşe karşı duyulan sadakatten ileri gelir. Ütopya, bu gerçekleşmediği için acı bir utanca saplanır; bu utancın ifadesi kendi ifadesinin tabusudur. Tüm konular kitapta sahte görüntülerinden arınarak tartışılır; içindeki tüm ruh, uzlaşma imkânı olmadan yazarın sırtına yüklenen konuların ağırlığından beslenir. Yazarların bunu reddetmesiyle, bir uzlaşma varmış gibi davranmamasıyla ideale ulaşılır. Bunun için gerekli gücü, o dönemde konuların içinde doğru olanı bulma olanağı olduğu düşünüldüğü için, burjuvazinin içindeki insaniyet sağlıyordu.

Benjamin'in kitaba dahil etmediklerini hatırlamak, derin anlamlı bu kitabı anlamaya yardımcı olacaktır. Kitapta yüz- yılın düşünürlerinin metinleri yer almaz; bu metinler ancak göndermelerde hissedilir. Felsefenin ağabeyleri olan büyük bestecilerin mektupları da kitapta yoktur. Benjamin'in idealiz- me karşı duruşu ancak kendi mektuplarının yayınlanmasıyla gün ışığına çıkar; Scholem'e⁵ yazdığı bir mektuptan, Kant'a olan hayranlığının nasıl bir karşıtlıktan doğduğunu, kendisinin karşı olduğu şeylerin Kant'ta nasıl en yüksek düzeyde tecel- li ettiğini gördüğü anlaşılır. İşte asıl bu durum Collenbusch'un mektubunu hak ettiği yere koyar. Ancak Benjamin bir taraftan Alman İdealizmi'nin yarattığı erozyondan söz eder ve bu ide- alizm dışındakileri sevdiğini ifade eder, diğer taraftan da ta- rihsel düşün yetisi, idealizmle arasına sınır çizmeyecek kadar öngörüye sahiptir. O dönemde heterojen olan toplumun, ide- alizmin tanımladığı insan tarafından ne ölçüde belirlendiğini biliyordu. İdealizmin kendisi, en görkemli olduğu dönemde, kendi öz bileşimi itibariyle Benjamin'in peşinde olduğu somut- laştırmayla iç içeydi; Hegel'in diliyle, düşüncenin kendine dö- nebilmesi için, önce kendi dışına çıkması gerekir. İdealizm, de- ğişen pratiği dikkate almadan, ancak neşeli, zararsız bir dünya görüşü olacak kadar sivrilikleri yontulduğunda, ideolojinin – zaten kendi de her zaman bir ideolojiydi– içinde kaybolup gitti. Bu kitapla tarihsel açıdan ve konusu itibariyle tezat teşkil eden "Gründerzeit", hem kaba materyalizmin, hem de idealizmin yükseldiği bir dönemdi.

Benjamin'in buna karşı biriktirdikleri ise, Hölderlin'in kut- sal soğukkanlılık formülüne yorum-bilimsel bir teslimiyettir.⁶

Mektuplar, burjuvazinin pratik duyarlılıkları olduğu için soğukkanlıydılar; vicdanlarının rahat olduğu o dönemde, bu pratikliklerini en yüce ifadelerinde dahi hoş görebiliyorlardı. Sınırlayan ve sınırlanan, bilinçlerinin ve gerçek durumun ger- çek bir bütün olduğu kibrinden koruyordu onları. Münferit çı- karların yalanı aşağılayan bir tonla gizlenmeden kabulü, söy- lenenin çok ötesinde bir anlam taşır. Bu sadece yazarın gerçe- ği değildir, aynı zamanda herkes kendi gerçeğini bulmadıkça gerçek olamayacağının farkında olmaktır. Tıpkı Benjamin'in

gerçeği, veren değil, alan olarak kavraması gibi⁷, gerçek bilincin bu aşamasında belli bir olumsuzlama örneği teşkil eder. Kitap bu düşünceyle burjuva karakterinin en derin karanlıklarını, başarısız olan prensibi kurtarır. Erkek kardeşi tarafından Kant'a yazılan mektubun giriş kısmında kışkırtıcı bir tonla insaniyetin koşullarından ve sınırlarından söz edilir.⁸ Bununla, çevresindeki nesneleri hareketsizleştiren ve şekillendiren burjuva bataklığının, öznelere önce bir süre somutlaştıracığından ve bu somutlaşmanın sonunda öznelere sadece nesne, tüketici olmak üzere serbestçe şekillenebilecekleri bir ortama dönüşeceğinden başka bir şey kastedilmiş olamaz. Bütün insanı özellikler bu tür bir somutlaşma sürecinde oluşur. İnsanlar bu toplumsal deformasyon içinde, hata yapabileceklerinin farkına varırlar; insani olan da budur aslında. Çok yakın zamana kadar varolduğu şekliyle ve Freud ekolünün anal olmakla suçladığı burjuva karakterinin batışıyla birlikte bir uzlaşma havası doğdu. Erkek kardeşinin Kant'a yazdığı mektup, Bertram'ın Sulpiz Boisserée'ye yazdığı, ikaz eden mutluluk dilekleri, Storm'un mektupları için ek posta ücreti ödemekten kurtulmak isteyen Keller'in süslü sözcüklerle dile getirdiği sorun, bir de Overbeck'in Zerdüşt'ü kaleme almış olan Nietzsche için lise öğretmeni olması yönündeki dikkatli uyarısı, bunların hepsi kısadır. Özgür öznelere yoksulluğa ve özerklikleri için bir tehdit oluşturacağını düşünerek güvenmedikleri zenginliğe karşı gururla karşı koyuşları, onlar ve idareli kullandıkları şeyler arasında bir yakınlık oluşturur. Bu, geleneğin gelişip boy atacağı bir atmosferdir. Hatta uzaklaşan nesnelerle bedensel teması muhafaza eden koleksiyoncunun sahip olma çılgınlığı dahi bunun zıddıdır.

Anlamlı bir soğukkanlılığın dildeki izdüşümü ketumluktur. Gereksiz olan kullanılmaz, ama kullanılmayan, Zelter mektubunun sonunda olduğu gibi, kullanılmayanı sözcüğün içine yansıtan güçle, söylenemeyene dönüştürülür. Ketumluk Benjamin'in yaptığına öylesine uygundur ki, yaptıkları da daralarak, küçülerek "işte şu"na dönüşür. Ama bu daralma sürecinde de kendini aşarak kendinden fazla bir şey haline gelir.

Her yakınlaşma belli bir naifliği gerektirir. Mektup yaz-

mak da öyle. Mektupların yüzyılı Alıncada yazışma için çok uygun bir ortam bulmuştu, çünkü tüm bilince rağmen burjuvanın sınırlı oluşu bu tür bir naiflikten nasibini almış ve bu naifliği olgunlaştırmıştı: Bu naiflik insaniyetin aynı anda hem koşulu hem de sınırıydı. Bilinç, küçük servetlerin ve dolaysız amaçların sınırlarını aşsaydı şayet, o zaman bu mektupların her birinin başardığı gibi, dolaysız deneyimi ortadan kaldırmaya yetkin olmazdı. Goethe, geç dönem mektuplarında kendi iç dünyasını –Benjamin'in o güzel ifadesiyle⁹– artık sadece bir kâtip olarak anlatarak, bir biçim olarak mektup hakkındaki tarihsel hükmü önceden dile getirmiş olur. Bu biçim eskimiştir; mektup yazmayı becerebilenler arkaik yeteneklere sahiptir; aslında artık mektup yazılamamaktadır. Benjamin'in kitabı mektubun anıtını diker. Hâlâ yazılan mektupların yanlış bir tarafı vardır, çünkü onlar dolaysız bilginin jestleriyle naifliği, o kurnazlıkla önceden punduna getirerek ele geçirirler. Benjamin'in kitabı, sunduğu metinleri taklit etmeye imrendirmez bizi, aksine bize onlara mesafeli durmamız gerektiğini öğütler.

Metinlerin geri dönülmez oluşu, insaniyeti gerçekleştirmeden, kısıtlayıcılığını yok ederek insaniyete karşı duran dünyanın gidişatını eleştiriye dönüştürür.

Notlar

1962 yılının Ocak ayında yazılmış olan metin aynı yıl Suhrkamp Yayınevi'nin yayınladığı *Alman İnsanlar*'ın yeni baskısında "Sonsöz" başlığıyla yer aldı; Adorno'nun yaşadığı dönemdeki son baskı 1965 yılında Insel Yayınevi'nde basılan *Benjamin'in Mektuplar Kitabı*'nda yer aldı (6.-8. bin, 1967). Bu baskıdaki başlık yayına hazırlayana aittir. – Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2: *Noten zur Literatur*, 2. baskı, Frankfurt a.M. 1984, s. 686- 692.

1 krşl. Benno Reifenberg, *Geistesglut [Benjamin, Illuminationen]*, yayınlandığı yer: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.11.1961.

2 IV (1), 153.

3 Karl Löwith, *Sämtliche Schriften*, Cilt 8: *Heidegger: Denker in dürrtiger Zeit. Zur Stellung der Philosophie im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1984, s. 72.

4 krşl. I (1), 201.

- 5 krşl. Benjamin, *Briefe*, Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno tarafından yayına hazırlandı ve dipnotları eklendi, 2. baskı, Frankfurt a.M. 1978, s. 149-152.
- 6 krşl. Hölderlin, *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe, Cilt 2, Gedichte nach 1800*, yayına hazırlayan: Friedrich Beissner, Stuttgart 1951, 1. kısım, s. 117 ("Hälfte des Lebens") ve s. 202 ("Deutscher Gesang").
- 7 krşl. II (1), 367; bkz. bu eser s. 44.
- 8 krşl. IV(1), 156.
- 9 krşl. IV (1), 211; bkz. bu eser s. 44.

Mektup Yazarı Benjamin (1965)

Benjamin'in kişiliği başından bu yana o denli işinin emrinde bir araç olmuştu ve mutluluğu o denli zihinsel dünyasıyla ilgiliydi ki, birebir yaşama dair her şeyden kopmuştu. Çileci olmasa ya da sadece görünüşüyle böyle bir etki bıraksa bile cisimsizlik ona uygun olurdu. Bedenine yabancılaşır gibi görünürken, çok az insanın başarabildiği şekilde kendi "ben"ine hükmedebiliyordu. Şizofrenide deneyim olarak ortaya çıkanı, rasyonel araçlarla elde etmek belki de Benjamin'in felsefesinin temel amaçlarından biridir. Düşünce biçimi, varoluşçuluğun kişi kavramına nasıl antitez oluşturuyorsa, kendi de ampirik olarak, yoğun bireyselleştirmeye rağmen, kişi değil, içeriğin hareket alanı gibi görünür; içerik bu alandan geçerken dili gerektirir. Bu özelliğin psikolojik kökenine gönderme yapmak gereksizdir; oysa bu göndermeler, Benjamin'in spekülasyonlarının yerle bir ettiği, canlının normal algılanış biçiminin önkoşuludur ve yaşam genel uzlaşma noktalarından ne kadar uzaklaşırsa, bu genel uzlaşma canlının algılanış biçimine o derece dört elle sarılır. Çok iyi bir grafolog olan Benjamin kendi el yazısıyla ilgili bir ifadesinde, yazısının özellikle hiçbir şey belli etmemeyi hedef aldığını söyler. Aslında kendi psikolojisiyle hiç ilgilenmeyen biri için bu ifade, en azından bu bağlamda kendini nasıl gördüğünün delilidir.

Benjamin gibi kendi nevrotik halini –şayet gerçek bir nevrozsa tabii bu– böylesine üretken hale getirmek herkesin harcı değildir. Bir psikanaliz kavramı olarak nevroz, üretkenliğin

kilitlenmesini, enerjinin yanlış yöne akışını içerir. Benjamin'de böyle bir şeye rastlanmaz. Kendine yabancılaşmış birinin üretkenliği ancak, kılı kırk yaran öznel tepki biçiminde, -kişinin kendisini nesnelliğinin bir aracına dönüştürmeye yetkin kılan- nesnel bir tarihselliğin ortaya çıkmasıyla açıklanabilir. Benjamin'in dolaysız gerçekle ilgili yetersizlikleri ya da gizlemeyi çok önceden alışkanlık haline getirdiği şeyler, tüm bunlar insan ilişkilerini düzenleyen soyut yasaların yönettiği dünyada yitmişlerdir. Bunlar, ancak ağır acılar çekmek pahasına, gerçek değilmiş, göz yumulanmış gibi kendini gösterir. Benjamin henüz bu tür bağlantıların bilincine varmadan bundan sonuçlar çıkarıyordu. Kendi içinde ve diğerleriyle ilişkilerinde, koşulsuz olarak dolaysız gerçeğin yerine, kendi dolaysız gerçeği olan zihne öncelik verdi. Kendi özel duruşu zaman zaman ritüele yaklaşırdı. Burada Stefan George ve Benjamin'in gençliğinden itibaren felsefi olarak hiç bağdaşmadığı George ekolünün etkisini aramak gerekir: Benjamin, George'den ritüelin planını öğrenmişti. Bu plan mektuplarda tipografik görüntüye, hatta Benjamin'in çok önem verdiği kâğıt seçimine kadar uzanır; Benjamin'e göçmen olarak yaşadığı zamanda bile dostu Alfred Cohn tarafından belirli bir tür mektup kâğıdı'hediye gelirdi. Ritüel özellikler daha çok gençlik dönemine denk düşer; bunlar ancak yaşamının son yıllarında, sanki ölümden daha korkunç olandan, faciadan korku, ifadenin derinlerde gizli kalan, ölümü taklit ederek uzaklaştırdığı spontaneliğini canlandırmışçasına azalır.

Benjamin büyük bir mektup yazarıydı; apaçık bir tutkuyla mektup yazıyordu. İki savaşa, Hitler Almanya'sı ve göçmenliğe rağmen mektupların çoğu muhafaza edildi; aralarından bazılarını seçmek zor oldu.¹ Mektup, Benjamin'in yazı biçimi haline dönüşmüştü. Bu biçim öncel itkilere izin veriyor, ama bu itkilerle mektup alıcısının arasına yazının biçimini -tıpkı nesnelleştirmenin yasalarına bağlıymış, sanki ancak bu şekilde o anın ve o yerin sunduklarına rağmen ve onların sayesinde itkiler meşrulaşacakmış gibi- üçüncü bir unsur olarak koyuyordu. Tıpkı bütün çok güçlü düşünürlerde olduğu gibi, Benjamin'de de düşünürün nesnesine en uygun olan görüşler, belki de aynı anda bizzat kendisiyle ilgili görüşlerdir: Yaşlı Goethe'nin ken-

di iç dünyasının kâtibi olmasıyla ilgili ünlü ifade buna uygun bir durumdur.² Benjamin'in alışkanlık haline getirdiği şeylerin kendini beğenmişlikle hiç ilgisi yoktur; zaten Benjamin böyle bir suçlamayı soğukkanlılıkla kabul ederdi. Mektup, önceden bildirilecek olan, nesnelleştirilmiş, dolaysız gerçeğe ulaşmaya cesaretlendirir insanı. Mektup yazmak, araç olan durağan sözcüğün içinde yaşam varmış görüntüsü verir. Mektupla, uzakta kalmaya devam ederek, uzak olmayı reddedebilir insan.

Yazışmayla birebir ilgisi olmayan bir detay, mektup yazarı Benjamin'e özel olan bir duruma ışık tutar: Bir sohbette, yazı ve konuşma dili arasındaki farklardan, gündelik konuşmalarda insana özgü bir davranış olarak konuşma stilinin biraz gevşediğinden ve dilbilgisi açısından geçmiş zaman hikâyesinin kullanılması doğru olduğu halde geçmiş zaman kullanıldığından söz edilir. Dildeki nüanslara karşı son derece hassas olan Benjamin, bu iki geçmiş zaman arasındaki farkı korumayı zor bulur, sanki yarasına dokunulmuş gibi belli bir heyecanla reddederdi. Benjamin'in mektupları, konuşan bir sesin figürleridir ve bu ses konuşarak yazar.

Mektuplara damgasını vuran yazı dilinden vazgeçilirken mektuplar layıkıyla ödüllendirilmişlerdir. Bu durum geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmalarını haklı kılar. Bugünkü yaşamın renkli solgunluğuna gerçek anlamda sahip olanlara, geçmişe hükmetme gücü verilmişti. Mektup biçim olarak tarihe aykırıdır ve Benjamin'in yaşadığı dönemde aykırı olmaya başlamıştır; ama bu durum Benjamin'in mektuplarını yollarından alıkoymaz. Bunun göstergesi Benjamin'in yazılarını mümkün olduğu sürece, daktilo kullanılmaya başladıktan çok uzun süre sonra bile, el yazısıyla kâğıda dökmesidir; yine fiziksel bir edim olarak yazı yazmak Benjamin'e zevk verdiği gibi –özetler çıkarmayı ve temize çekmeyi severdi– makinelere karşı oluşu da ona heyecan verirdi: Bu bağlamda *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* çalışması, düşünsel tarihindeki başka bazı çalışmalar gibi, saldırganla özdeşleşmesi anlamına geliyordu. Mektup yazmak bireyin bir talebini, iddiasını dile getirir; bu talebin bugün dünyada hakkı verilemiyor. Benjamin hiç kimsenin karikatürünün yapılamayacağını anladığında An-

latıcı yazısında da olduğu gibi bu konuyla ilgilenmeye başladı. Bireyleri salt işleve indirgeyen genel bir toplumsal anlayışa göre, hiç kimsenin artık mektupta kendinden hâlâ kavranamamış kişiymiş gibi söz etmeye hakkı yoktur; mektuptaki "ben" her zaman biraz hayal içerir. Ancak deneyimin parçalandığı bir çağda, öznel bakıldığında, insanlar artık mektup yazmak istemiyor. Teknik, mektupların önkoşullarını ortadan kaldırmış gibi görünüyor. İletişimin hızlı olanakları, zaman-mekânsal uzaklıkların azalması, mektup yazmayı artık gereksiz kıldığı için, mektubun özü de yok oluyor. Benjamin mektuba antik ve fütursuz bir hüner katmıştı; geçip gitmekte olan, mektubun yeniden hayat bulmasını içeren ütopuyla birleşiyordu. Benjamin'i mektup yazmaya cezbeden şey, tarihsel biçimleri –mektup da öyledir– doğa olarak gören deneyim usulüyle de ilgiliydi; bu tarihsel biçimleri çözmek, onların buyruklarına uymak gerekiyordu. Mektup yazarı olarak duruşu alegori yapanlarınkine benzer: Mektuplar Benjamin için geçiciliği aşabilenin doğa-bilimsel görüntüleriydi. Benjamin'in mektupları, canlıların ölümlü ifadelerine benzemedikleri için, insana yakışan şekil ve ayırıştırma için gerekli nesnel güce sahiptirler. Gözler henüz, yitirmekte olduklarının yasını tutarak, bir gün yeniden mümkün olacakmış gibi, öylesine sabırla ve yoğun bir şekilde şeylere bakıyorlar. Benjamin'e ait bir söz bizi mektuplarının sırrına ulaştırır: Ben insanlarla değil, sadece şeylerle ilgileniyorum. Burada dışavurulan olumsuzlamanın gücü, Benjamin'in üretkenliğiyle birdir.

Benjamin'in ilk mektupları çoğunlukla, "Wickersdorf Bağımsız Okullar Cemiyeti"nin düşüncelerine en yakın duran, Gustav Wyneke'nin liderliğinde radikal bir grup olan "Bağımsız Alman Gençlik Hareketi"nden arkadaşlarına yazdıklarıdır. Bu hareketin 1913-14 yıllarında çok ses getiren bir dergisi olan *Anfang* için de yoğun olarak çalışıyordu. Benjamin'i, adeta alerjik bir tepki duyduğu bu tür bir hareket, daha doğrusu herhangi bir hareket içinde düşünmek bir çelişkidir. Hiç koşulsuz bu hareketlerin içine dalması, "Konuşma Salonları"nda, bugün dışardan bakanların anlam veremediği tartışmaları ve o kişileri böylesine önemsemesi, bir nevi telafiydi. Kendi istediğini ifa-

de edebilmek için, geneli özelin uç noktasında oluşturunuyordu ve aslında bundan öylesine mustarıpti ki, olgunluk döneminde dahi, olanca kuvvetiyle –ama tabii boşuna– kolektif olanı arayacaktı. Bunun ötesinde genç ruhların genel eğilimi olduğu üzere, tanıştığı insanları önce gözünde büyütürdü. Entelektüel varlığına başından sonuna kadar can veren “uçlarda gezinmeyi”, saf iradeye uygun biçimde, normal ve sıradan olan buymuş gibi arkadaşlarına aktardı. Arkadaşlarının çoğunun sadece bir sıçrama yapmak için gerekli güce –bu gücün varlığına kendinden yola çıkarak karar vermişti– sahip olmamaları değil, insanoğlunun potansiyeli olduğu için arkadaşlarının da ulaşabileceklerine inandığı “uç noktayı” aslında istememeleri, Benjamin’in acı deneyimlerinin en önemsizi değildir muhakkak.

Benjamin böylece kendini ısrarla özdeşleştirdiği gençliği ve düşüncesinde bir genç olarak kendini de tanımış oldu. Genç olmak Benjamin için bilincin bir duruşu haline geldi. Bu durumun –gençliğin baz aldığı naifliği reddetmesinin ve hatta Gençliğin Metafiziği’ni yazmayı planlamasının– yarattığı çelişkiyi kendinden emin bir biçimde umursamıyordu.³ Benjamin daha sonra, gençlik mektuplarına damgasını vuran bu durumu, gençliğe saygı duyduğunu ifade ettiği cümlesiyle kendi doğrularına çekti. Kendi nitelikleri ve katıldığı çevreyle arasındaki uçurumu, hükmetme gereksinimiyle kapamaya çalıştığı söylenebilir; Benjamin henüz Barok Kitabı üzerinde çalışırken, kral imgesi gibi bir imgenin önceleri onun için çok önemli olduğunu söylemişti. Hükmedici, zorba zaaflar gençlik mektuplarındaki bulutların arasından etrafı ateşe vermek isteyen şimşekler gibi her yeri sarar; jestler zihinsel gücün yapabileceklerinin aynasıdır. Genç insanların, mesela üniversite öğrencilerinin, rahatlıkla ve severek en yeteneklilerin kibirli olduklarını söylemeleri Benjamin için bir prototip oluşturunuyordu herhalde. Bu kibri reddetmek mümkün değil. Kibir, en üst düşünsel düzeydeki insanların kendilerinde bir olanak olarak gördükleriyle, bu insanların gerçekte ne oldukları arasındaki farkı ortaya koyar. Bu farkı zorunlu olarak, dışarıdan bakıldığında küstahlık gibi gören bir davranışla dengelerler. Benjamin’in olgunluk dönemindeki kibri de hükmetme hırsı kadar azdır. Benjamin

kusursuz, aşırı zarif ve kibar bir insandı; bu kibarlığı mektuplarında da belgelenmiştir. Bu konuda Brecht'e benzer; her ikisinin de bu özelliği olmasaydı dostluklarının kalıcı olması mümkün olmazdı.

Bu tür bir iddiası olan insanların ilk yıllarında yetersizlikleri karşısında sık sık duydukları –kendi kendilerini takdir etmeleriyle aynı kapıya çıkan– utanca, Benjamin, gençlik hareketinin içinde olduğu dönemde, kendi utancının farkına vardığında son verdi. Sadece Alfred Cohn ve birkaç arkadaşıyla ilişkisini sürdürdü; tabii dostlukları ölümüne kadar süren Ernst Schoen'le de. Schoen'in tarifsiz kibarlığı ve duyarlılığı Benjamin'i derinden etkilemiş olmalı; tanıştığı insanlar arasında, Schoen'in kendine çok benzeyenlerden biri olduğu muhakkak. Benjamin'in, akademik planlarının gerçekleşmesi ve faşizmin patlak vermesinden sonraki birkaç yılı nispeten tasasız geçirmiş olmasında –Frankfurt Radyosu'nda program yönetmeni olarak Benjamin'e bu radyo için sık sık ve uzun süreli çalışma imkânı sağlayan– Schoen'le dayanışma içinde olmasının rolü büyüktür. Schoen kendi varlığına duyduğu derin bir güvenle, en küçük bir hınç, kin hissetmeden, kendini yok etmeye varacak kadar geride kalmayı seven insanlardan biriydi. Benjamin'in kişiliğinden söz ederken Schoen'in kişiliğini anmak için daha iyi bir vesile olamaz.

Benjamin'in özgürleşme döneminde, Dora Kellner'le evliliği dışında, düşünsel anlamda kendisiyle eşit olan Scholem'le dostluğu –bu belki de Benjamin'in yaşamındaki en yakın dostluktu– belirleyici olmuştu. Dostluk kurma yeteneği birçok yönden mektup yazmaya; daha da çılgın özellikleriyle, dostlarını mümkün olduğu sürece birbirlerinden uzak tutmaya iten “sır çerçiliğine” benziyordu; daha sonra bu dostlar, düzenli olarak, sınırlı kalmak zorunda olan çevrelerde yine de birbirleriyle tanışıyordu. Benjamin kültür-dilbilim klişelerine duyduğu nefretten dolayı çalışmalarının kendiliğinden geliştiği fikrini kabul etmese de, –eserlerinin yükseliş eğrisinin yanı sıra– Scholem'e yazdığı ilk mektupların daha önceki tüm mektuplarından farkı, Benjamin'in nasıl geliştiğini gösteriyordu. Benjamin burada aniden yapay üstünlüklerden kurtuluyor; bu üstünlüklerin

yerini, garip bir şekilde nesnelleştirilmiş, bakir tarzıyla Benjamin'e özel hayatında da inanılmaz bir cazibe veren çok ince bir ironi alıyordu. Bu cazibenin unsurlarından biri, hassas derecede seçiciliğiyle, folklorik öğelerle, örneğin Berlin lehçesi ya da Yahudi diline ait deyimlerle oynamasıdır.

Yirmili yılların başlarına ait mektuplar Birinci Dünya Savaşı öncesinde yazılanlar kadar uzak değil bize. Benjamin bu mektuplarda sevgi dolu anlatılarla, özenle seçilmiş vurucu söyleyişlerle ve zaman zaman –çok sık olmasa da– teorik tartışmalarla kendini geliştirir. Gezgin Benjamin, uzak mesafeler yüzünden yazıştığı kişiyle sözlü bir tartışmaya giremediği için, kendini böyle yazmaya zorunlu hissediyordu. Edebiyat ilişkileri çok genişti. Önce unutulup, sonra yeniden keşfedilen biri değildi asla. Niteliğini sadece kıskananlar anlamak istemezdi; *Frankfurter Zeitung* ve *Literarische Welt* gibi yayın organları sayesinde geniş kitleler tarafından tanınıyordu. Faşizm öncesi dönemde geri planda kalmıştı; Hitler diktatörlüğünün ilk yıllarında Almanya'da takına isimle birçok yazı yayınlamaya devam edebilmişti. Mektuplara sırasıyla bakıldığında, bunlardan sadece Benjamin'e değil, dönemin düşünsel atmosferine ait bir izlenim de edinmek mümkündür. Siyaset, Benjamin'in yoğun iş ve özel ilişkilerini sekteye uğratamamıştı. Bu ilişkiler Florens Christian Rang ve Hofmannsthal'dan Brecht'e kadar uzanıyordu; teolojik ve toplumsal motiflerin karmaşıklığı yazışmalarında açıkça görünür. Benjamin kendine özgü olandan taviz vermeden yazıştığı kişilere uyum sağlardı; o zaman Benjamin'in bütün mektuplarının dilsel birimleri olan biçim duygusu ve uzaklık, belli bir diplomasi düşüncesine hizmet ederdi. Zaman zaman sanatla yoğrulmuş olan tümceler Benjamin'in hayatını hiç de kolaylaştıramadıkları, Benjamin'in geçici başarılarla rağmen mevcut olana karşı kabul edilemez ve ölçülemez bir tavır koruduğu düşünüldüğünde, bu diplomasinin dokunaklı bir yanı da vardır.

İlk göçmenlik yıllarının maddi açıdan çok zor koşullar altında geçmesine ve Fransa'da kalmasının yaratacağı tehlike konusunda en ufak bir şüphesi olmamasına rağmen, Benjamin'in bu döneme –ölüm kalım meselesi olmadığı sürece– ne denli

onurlu ve soğukkanlılıkla katlandığına burada işaret etmek gerekir. Benjamin bütün bunları başyapıtı *Paris Pasajları* için sineye çekti. Özel hayatına ait olmayan, neredeyse özelin zıddı olan şeyler, o dönemde hayattaki duruşuna bolluk ve bereket getirdi; içinde barındırdığı sonsuz bilgi ve deneyim zenginliğine rağmen ya da tam da bu yüzden, yaşamı kendi kendinin amacı değil, kendini düşüncelerinin aracı olarak kabul ettiği gibi, kaderinden de kişisel bir şanssızlık olarak yakınmadı. Kaderini nesnel koşulları içinde kavrayabilmesi, onu aşması için gerekli gücü –henüz 1940 yılında, belki de kendi ölümü üzerine düşünürken, *Tarih Kavramı Üzerine* adlı tezleri yazmasına olanak sağlayan gücü– verdi Benjamin’e.

Benjamin ancak yaşamını kurban ederek, kurban kavramına yer vermeyen bir düşüncede hayat bulan bir ruh olmuştur.

Notlar

1965 Ekim’inde yazılan bu yazı *Walter Benjamin, Mektuplar* kitabında yayınlandı. Kitabı kendi notlarıyla yayına hazırlayanlar: Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, Cilt 2, Frankfurt a.M. 1966, s. 14-21. Metin burada *Yayına Hazırlayanın İkinci Önsözü* olarak yer alıyor ve özel bir başlığı yok; bu baskıdaki başlık Adorno’nun el yazısıyla düzelttiği daktilo taslaktan alınmıştır.- Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2: *Noten zur Literatur*, 2. baskı, Frankfurt a.M. 1984, s. 583- 590.

1 Benjamin’in mektuplarının önsözde belirtilen baskısı.

2 krşl. IV (1), 211; bkz. bu eser s. 44 ve s. 53.

3 krşl. Benjamin’in fragman halinde kalmış aynı adlı yazısından: II (1), s. 91-104.

Benjamin'in Anısına (1940)

Aufbau'nun 11 Ekim 1940 tarihinde ölüm ilanını yayınladığı¹ Walter Benjamin, Almanya'da geniş ölçüde, gazeteci yazar, özellikle de *Frankfurter Zeitung* ve *Literarische Welt*'in yazarı olarak isim yapmıştı. Çoğu kimse ise Benjamin'i Proust'un roman külliyatının büyük bir bölümünün usta çevirmeni olarak biliyordu. Ancak Benjamin'in değeri başka boyutlara sahiptir. Gözden düşmüş olan "düşünür kavramı"na tekrar itibar kazandıran, düşüncenin gücünde ve kendine özel oluşunda gerçeğin olanaklarının farkına varan biri varsa şayet, Walter Benjamin'dir bu. Benjamin'in, yeteneğinin saçtığı ışıqla ünlenmeyi hak ettiği halde, geniş kitleler tarafından bilinmiyor olması bu durumun en gerçekçi ifadesidir. Benjamin kendini zorlayan, özündeki benzersiz bir yeteneğin peşinden gitti ve varolana, felsefi okullara ve kabul gören düşünce geleneklerine sığınmadı. Tüm nesnelere, bunlar ona yabancılaşana ve bir yabancı olarak sırlarını ortaya koyana kadar yakından bakmakta inat etti. Benjamin'in rıza eksikliği diğerleri tarafından hiç affedilmedi. Düşünmeye başladığı andan itibaren dünyanın ondan esirgemeye çalıştığı bir hayat sürdü.

Benjamin'in felsefi çalışmaları, bir sistem ya da boşlukta salınan taslaklar olarak değil, metin yorumu ya da eleştirisi olarak ortaya çıktılar. Bu çalışmalarda Yahudi teolojisi geleneği, en az geçit veren katmanlarında da gerçeğin izini yakalayabilmek adına dünyevi malzemeye dayanan bir düşüncede kendini gösterir. Bu yorumların en önemlileri, *Goethe'nin Göniil Bağları*

ve Alman Barok tiyatrosunu, resmi estetik anlayış tarafından yasaklanmış olan alegoriyi "kurtarmak" adına yorumlamaya girişen *Alman Tragedyasının Kökenleri*'dir.

Benjamin'in felsefesi, "ümitsizliğin gerçekdışılığı"² ile doğanın eline geçmiş kader ve mitolojideki "canlının suç ilişkisi"³ arasındaki gerilimin etkisindeydi. Bu gerilim ileriki yıllarda Benjamin için, ilk eğiliminden hiç ödün vermeden, toplumsal bir gerilime dönüştü. Aforizmalar kitabı *Tek Yön*, bu dönemin başlangıcıdır; çağın en mükemmel tarih felsefesi belgesi olan, *Zeitschrift für Sozialforschung*'ta yayınlanan Baudelaire⁴ üzerine çalışma da bu dönemin sonunu oluşturur. Bu çalışma Benjamin'in 19. yüzyılın İktisadi tarihini yazmayı amaçladığı, Paris üzerine olan bir eserin parçasıdır. Benjamin'in üzerinde on beş yıl çalıştığı ve felsefesinin tüm motiflerini uygulamayı düşündüğü bu eser yarım kalmıştır.

Benjamin'in felsefesini, genel hatlarıyla dahi olsa sadece birkaç sözcükle aktarmak mümkün değil. Bu felsefe bugüne kadar "yalnız ve dışa kapalı" olmasıyla korunabilmiştir. Zaman içinde gelişecektir, çünkü bu felsefenin en gizli amacı, herkesin amacı-yla aynıdır. Ama dünyayı bir ölünün perspektifinden – dünya adeta güneş tutulması altındaymış gibi– gören göz yok olmuştur: Kurtarılmış olanın bakışlarında dünya gerçekten olduğu gibi görünüyorsa gerek. Ölümün hüznünü taşıyan bu bakış, soğuyup sönen hayata usanmadan sıcaklık ve umut verdi.

Notlar

Nekrolojinin basıldığı yayın: *Aufbau. Jewish Weekly in German and English* (New York), 18.10.1940 (C. 6, No: 42), s. 7. Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Gretel Adorno'nun v.d. katkılarıyla yayına hazırlayan R. Tiedemann, Cilt 20.1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 169 ve devamı.

1 Benjamin 26 Eylül 1940'ta Port-Bou'da öldü.

2 Bkz. bu eser s. 23 ve s. 24, 16. dipnot.

3 krşl. I (1), 138 ve II (1) 175; bkz. bu esers. 15 ve s. 35.

4 krşl. I (2), 605-653.

Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk'a Sonsöz (1950)

Berlin'de doğan Walter Benjamin, göç edene kadar burada yaşad. Uzun seyahatler, Paris'te, Capri'de, Balear Adaları'nda geçen uzun ayrılıklar Benjamin'in kente yüz çevirmesine neden olmadı. Hiç kimse kentin ara sokaklarını onun kadar iyi bilemezdi; yer ve cadde isimleri Benjamin için yaradılış tarihinin isimleri kadar tanındı. Köklü bir Berlinli Yahudi ailenin –ve bir antikacının– oğlu olan Benjamin'e, Neo-Alman başkentinin o döneme özgü geleneklere aykırılığı, her zaman –en yeni olanın en eski olanı temsil ettiği– geleneğin garantisi altında görünüyordu.

Berlin'de Çocukluk 30'lu yılların başlarında oluştu. Bu eser Benjamin'in yaşamının son on beş yılı boyunca uğraştığı, modernizmin ilktarihinin çerçevesinde yer alır ve Paris pasajları hakkında tasarladığı eser için topladığı malzeme yığınının karşısında öznel bir denge oluşturur. Benjamin'in bu kitapta, pragmatik-toplumsal kökenlerinden yola çıkarak geliştirmek istediği tarihsel arketipler, Berlin kitabında anıların dolaysızlığının içinden –bir kez yok olduğunda yoğunlaşarak kendi kayboluşunun alegorisine dönüşüp, tekrar geri getirilemeyen karşısında duyulan acının gücüyle– aniden parıldamalıydı.

Çünkü kitabın çekip yabancılaşacak kadar yakına aldığı imgeler seyrederken dalıp gidilen, cennet benzeri imgeler değildir. Bu imgelerin üzerine Hitler Almanya'sının gölgesi düş-

müştür. Dehşeti çok önceden olanla mükemmel bir şekilde birleştirirler. Burjuva sınıfının düşünsel yetisi, kendi özgeçmişinin parçalanmış atmosferinin gölgesinde panik içinde sadece bir görüntü olduğunun –bizzat kendisinin– farkına varır. Benjamin’in kitabın tamamının yayınlanmasını görememiş olması, göç ettikten sonraki ilk yıllarda yoksulluktan kitabın bölümlerini özellikle *Frankfurter* ve *Vossische Zeitung* gibi gazetelere genellikle takma adla bir kereye mahsus olarak yayınlanmak üzere vermiş olması¹, kitabın özüne çok uygundur.

Benjamin sıralamayı tespit etmemiştir; farklı taslaklarda sıralama da farklıdır.² Ancak kambur, küçük adam en sonunda olmak zorundadır. Kambur figürü geri dönüşü olmayanı içinde barındırdığı kadar, anlatıcısı da ancak adı bilinmediği sürece yaşaması mümkün olan ve adını kendi ifşa eden *Rumpelstilzchen*’e* benzer. Benjamin’in betimlemelerinde canlanmaya başlayan mekânlardaki hava ölümcüldür. Hüküm giymiş olanın bakışları bu mekânlara çevrilir ve Benjamin onları hüküm giymiş birinin gözleriyle görür. Enkaz altındaki Berlin, kentte 1900 yıllarında hüküm süren öfkeli uyarımlara bir yanıttır.

Ama tıpkı kıs kıs gülen Rumpelstilzchen’in mite değil, masala ait olması gibi, öldürücü hava da masal havasıdır. Benjamin bu kötülük yuvası-kırılğan minyatürlerin içinde de felsefenin hazine müdürü, cücelerin kralıdır.³ Hayal kırıklığının yarattığı patlamada, yanlışlıkla Hölderlin’e mal edilmiş bir şiirde⁴ bahsedilen periler ülkesi ortaya çıkar. Şiir Benjamin’in yazılarına benzer ve Benjamin giderek şiiri sevmeye başlar:

Güllerle dokumuş
Yaşamlarını ölümlülerin
İyi kalpli periler;
Geziniyor ve hareket ediyorlar
Kılıktan kılığa girerek,
Kâh çirkin, kâh güzel.

* Grimm Kardeşler’in bir masal kahramanı. (ç.n.)

Hüküm sürdükleri yerde,
 Gülüyor her şey,
 Çiçekler ve yeşil mineler arasından;
 Sarı yakuttan sarayları
 Elmaslarla süslü vazolarıyla,
 Muhteşem.

Sonsuzdur havası
 Seylan kokularının,
 Bahçeleri doldurur.
 Ülkenin dehlizleri
 Âdet olduğu gibi,
 Kum yerine pırlantayla bezenmiş.

Süleyman Peygamber'den bu yana,
 Hiçbir havacı gelmemiş
 Bu havadar ülkeye,
 Bunları fısıldadı
 Bana bir hava tanrısı
 Mumya mezarının içinden.

Berlin'de Çocukluk'taki masal fotoğrafları, sadece uzaklarda kalmış yaşamların kuşbakışı enkazı değil, modellerini neşeli halleriyle ölümsüzleştirmek isteyen havacının havadar ülkeden çektiği fotoğraflardır.

Notlar

1950 yılının Ağustos ayında yazılmış olan metin anonim olarak *Sonsöz* başlığıyla Benjamin'in bir kitabının ilk baskısında ölümünden sonra yayınlandı: *Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk*'ta, Frankfurt a.M. 1950, s. 176-180. Bu baskıdaki başlık yayına hazırlayana aittir.- Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt. 20: 1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 170-172.

1 krşl. IV (2), 970-972, biyografik belgeler.

2 krşl. Bu arada tekrar bulunan, Benjamin'in yaptığı sıralamayı içeren son şekli, VII (1), 385-433.

- 3 "Felsefenin Hazine Müdürü" Hauff'un *Kaltem Herzen* adlı eserindeki "Yeşil Çam Ormanındaki Hazine Müdürü"ne, "Cüceler Kralı" ise George'nin *Lied des Zwergen*'ine bir göndermedir- Benjamin her ikisini de -masalı ve şiiri- çok beğenirdi [krşl. VII (1), 316-346 ve II (2), 623].
- 4 Şiir Friedrich Matthiesson'un *Periler Ülkesi* şiirinin kısaltması. "Bu şiirin ilk üç ve sondan bir önceki kıtaları, noktalama işaretlerindeki bazı farklılıklarla mevcuttur" (krşl. Hölderlin, *Sämtliche Werke. Grosse Stuttgarter Ausgabe*, Cilt 2, 2. bölüm, Stuttgart 1951, s. 984) *Berlin'de Çocukluk*'un ilk baskısında kıtalar ayrılmamıştı; bu konuyla ilgili Adorno'nun eserlerinde şu sözler yer alır: "*Berlin'de Çocukluk*'un yeni baskısına. [...] TWA bunun dışında (şiiri yazan kişi nedeniyle) sonsözde bazı küçük değişiklikler yapmak ve şiirin yapısına uygun olarak dört mısralık kıtalar halinde basılmasını istiyor." Ancak şiirin yapısına dört değil altı mısralık kıtalar uygundur.- "Kısaltmanın" gerçekten Hölderlin tarafından yapıp yapılmadığı belli değil (krşl. Werner Kraft, *Augenblicke der Dichtung. Kritische Betrachtungen*, Münih 1964, s. 70-72).

Hatıralar (1965)

Benjamin'i tanıdığım da çok etkilenmiştim –onu tam olarak *ne zaman* tanıdığımı söyleyebilmem mümkün değil. 1923 yılında olduğunu biliyorum. Ancak peş peşe iki kez görmüştüm ve bu görüşmelerden hangisinin daha önce olduğunu şimdi kesin olarak bilemiyorum. Her halükârda biri, o zamanlar Frankfurt'ta Opera Meydanı'nda bulunan Café Westend'de, buluşmayı ayarlayan arkadaşım Kracauer'le birlikte gittiğim bir randevuydu. Bir başka kez ise –diğerinden önce miydi sonra mıydı tam hatırlamıyorum– geçenlerde ölen Gottfried Salomon-Delattour'un verdiği bir seminerde, bir sosyoloji seminerindeydi. Seminerin konusu Ernst Troeltsch'un yeni çıkan *Tarihsellik* kitabıydı. Bu seminerde aralarında daha sonra *Züricher*'in genel yayın yönetmeni olacak Kurt Hirschfeld'in de bulunduğu, ileride sık sık bir araya gelecek olan isimler de vardı. Benjamin o dönemde Frankfurt'a gelmişti ve Salomon'un da ısrarla desteklediği doçentlik tezini vermek için uzun süre burada kalmıştı. Beni etkileyen izlenimlerimden birini gözümde canlandırmaya çalışayım: Çok iyi hatırlıyorum, Salomon bir seminerde biraz konudan sapmak istemiş, ciddi bir sıralama takip etmemeye başlamıştı ki, Benjamin, Salomon konudan her uzaklaştığında yaptığı gibi sessizce gülen bir edayla Salomon'un sözünü kesip, bir kitaptan alıntıya benzeyen şu sözlerle müdahale etti: "Ad vocem Troeltsch, Ad vocem Troeltsch!" Sesinin tonunun bu şekilde alçalmasını, söylenen sözün böyle garip bir biçimde nesnelleşmiş olarak alçalmasını hiç unutamadım.

Benjamin'i oldukça sık görüyordum. Frankfurt'ta bulunduğ u sürece en az haftada bir kez, belki de daha sık gördüğümü söyleyebilirim. Daha sonra da düzenli ve sık görüştük, sadece buraya geldiğinde değil, özellikle de Berlin'de. Sanırım bir kez de, galiba 1925 yılıydı, İtalya'da, Napoli'de birlikteydik, ama bundan tam emin değilim.¹ Buluşmamızın bir "amacı" olduğunu söylemek pek mümkün değil. 40 yıl önce entelektüeller nasıl ki öylesine sohbet etmek ve kemirip durdukları teoriyi biraz daha çekiştirip hırpalamak için bir araya geliyorlardı, biz de Benjamin'le öyle bir araya geliyorduk. Ben o dönemde çok gençtim, Benjamin ne de olsa benden 11 yaş büyüktü ve ben kendimi kesinlikle "öğrenen" olarak görüyordum. Onu büyülenmiş gibi dinlediğimi, bazen detaylarla ilgili sorular yönelttiğimi hatırlıyorum. Kısa bir süre sonra, henüz yayınlanmamış çalışmalarını, *Cönül Bağları*'nın daktilo edilmiş bir taslağını ve bir daktilo kopyasını okudum; daha sonra da Baudelaire'in *Tableaux Parisiens*'ine yazdığı, çevirmenin görevleri üzerine önsözü. Bu önsözün bir yayınevi tarafından –galiba Heidelberg'de adı Weissbach olan bir yayıneviydi– basılan ilk baskı provasını okudum. Daha sonra *Frankfurter Zeitung*'da yayınladığı uzunca bir makalesinden çok etkilenmiştim. Bu makale Benjamin ve Bayan Asja Lacis adıyla yayınlanmıştı; oysa bu makalenin tümünün Benjamin'in ürünü olduğu konusunda hiç şüphe yoktu.²

Bu çalışmalara başkaları eklendi ve ilişkimiz aslında bir daha hiç kopmadı. Belirli aralıklarla görüştük, en çok da göç döneminde Paris'te, daha önce 1929 yılında bize *Pasajlar*'dan ilk metinlerini okuduğ u zaman Königsberg'de. Bunların dışında da dünyanın dört bir yanında bir araya geldik; ama plansız ve amaçsız, –ukalalık olarak anlaşılmasını istemem bunun– sadece birlikte felsefe yapmak adına. Benjamin'in tükenmeyen, kendi kendini yenileyen bir üretkenliği vardı. Benjamin ile en bayağı ve önemsiz görünen şeyler hakkında konuşurken, onun üretkenliği dokunduğ u her şeyi değiştirir ve etkilerdi. Birlikte felsefe yaptık dediysem, bundan felsefeyle ilgilenen genç insanların aralarında yaptıkları türden felsefe sohbetleri anlaşılmalı. Benjamin için teorik anlamda da belirleyici olan, felsefi güçlerin, felsefi olmayan nesneleri, görünürde kör, hedef-

siz malzemeyi de kapsamasıydı. Hatta konular felsefenin resmi malzemesinden uzaklaştıkça, Benjamin'in felsefi açıdan daha da parladığı söylenebilirdi. Bu nedenle sohbet konularının sınırlarını saptamak zor. Ama dar anlamda felsefi konular üzerinde tartıştığımızda, çok kısa, veciz tümcelerle olağanüstü bir etki yarattığını hatırlıyorum. Bir kez belli bir bilgi-kuramsal düşünceler bağlamında "nesne anlamında" yönelim ve "thetik" yönelim arasında bir fark geliştirmeye çalışıyordum ki, Benjamin, "işte bunlar 'nesne anlamında' yönelim ve 'thetik' yönelimdir" diyerek dostane ama aynı zamanda eleştirel bir biçimde konuyu noktaladı. Böylece, mesela Husserl'in fenomenolojisinin dayandığı tüm alanın, argümanlara karşı uzun bir savaşım vermeden ve onları çürütmeden, Benjamin'in somut düşünme biçimiyle ve somut nesnelerin kırılıp açılmasıyla, bu argümanların biraz akademik katılığı ve önemsiz özlere nede niyle devre dışı bırakıldığını anladım.

Benjamin'i ilk gördüğün andan itibaren, tanıdığım en önemli insan olduğuna dair edindiğim izlenim bir nostalji değildir. O zaman 20 yaşındaydım, yine de felsefi açıdan epeyi pişmiştim; ama şimdi "kitsch" abartmalara başvurmadan izlenimin gücünü anlatacak doğru sözcükleri bulmam çok zor. Felsefenin vaat ettiğini gerçekleştirebilmesi ve deneyimin içinde kalanla deneyimin olanaklarının sınırlarını aşan arasında Kant'ın yarattığı ayrıma uymamak için gerçekte ne olması gerektiğini bu felsefe sayesinde anlamış gibiydim adeta. Bir kez bu durumu şu sözlerle ifade etmiştim:³ Benjamin'in söyledikleri gizemli bir yerden çıkmış gibiydi, ama bu gizem asla ülkedeki düşünürlerinkine benzer meşum bir anlamda değil, alışlagelmiş düşüncelerin yüzüne bir şamar gibi inen görüşlerin kendilerine özgü bir önemi olması ve sır ya da hatta –Benjamin'in konuşma ve düşünce biçiminin poker oyuncularının özelliklerine hiç de uzak olmamasına rağmen– blöf olma şüphesinden tamamen arınmış olması anlamındaydı. Nitelikli ilgili hassasiyetleri olan, kin ve hasedin gözlerini kör etmediği bir insanın, burada düşünsel görüş ve düşüncenin sonuçları konusunda emsalsiz bir gücün söz konusu olduğu konusunda en ufak bir şüphesi olamaz.

Benjamin'in dış görünüşünü anlatacak olursam şayet: Sihirbaza benzer bir hali vardı, ama metaforik anlamda değil, kelimenin tam anlamıyla bir sihirbaz. Onu uzun bir şapka ve sihirli bir bastonla gözünüzün önüne getirebilirdiniz. Çukur ve miyop olan, aynı anda hem yumuşak, hem de keskin bakıyormuş izlenimi veren gözleri çok garipti. Kendine özgü bir parlaklığı olan saçları da çok özeldi. Aslında yüzü çok orantılıydı. Ama aynı zamanda –işte yine doğru sözcüğü bulmakta zorlanıyorum– avurtlarında yiyeceğini saklayan bir hayvana benzer bir hali vardı. Düşünce sisteminde inanılmaz bir anlamı olan antikacı ve koleksiyoncu yanı, fizyonomisini de etkilemişti. Ancak Benjamin'i tanımak demek, onda, insana özgü klasik anlamda dolaysızlık ve sıcaklık gibi bir şeyin olmadığını bilmek demektir. Ama burada sözü edilen, basit bir soğuk entelektüellik düşüncesi değildir. Aksine, gördüğü ve kesin sözcüklerle ifade etmeye çalıştığı şeylerin metafizik gücü karşısında korkunç bir bedel ödemek zorunda kalıyor gibiydi; yaşayan insanlara nasip olmayan bir biçimde, şeyleri kendi yalınlıkları ve sessizlikleri içinde algılayabilmesinin bedelini bir ölü gibi konuşarak ödüyordu sanki. Asla çileci, zayıf ya da buna benzer bir yanı olmamasına rağmen, dünyevi olmayan bir yönü de vardı. Tüm varlığı, görgül (ampirik) varlığı dahi böylesine düşünceyle yoğrulmuş bir insana rastlamadım daha önce. Buna rağmen söylediği her söz bir nevi düşünsel dünyevi mutluluğu –helki de ondan esirgenen somut, dolaysız, canlı bir mutluluğu– içinde barındırırdı.

Benjamin, kendisini tanıdığım dönemde “ün” olarak nitelenen şeye sahip değildi herhalde. Ancak bunun yerine, kendi terminolojisine de çok uyacak bir şeye, bir nevi kutsal haleye sahipti. Olağandışı olana özgü bir anlam atmosferi vardı. Kracauer ve benimle tanıştığında –bu tanışmaya benim de o zaman henüz tanımadığım ve beş yıl sonra Berlin’de ilk kez karşılaştığım Ernst Bloch damgasını vurmuştu– konu, Benjamin’in ya da Kracauer’in, ya da ikisinin birlikte üzerinde çalıştıkları teorik Mesihlik sistemiyle ilgili bir plandı. Aina Benjamin’in daha sonraki felsefesini tanıyanlar için bu hiç de mümkün görünmez. Ancak Benjamin’in yoğun metafiziksel ve spekülatif

teorik yaklaşımlarının, gençliğinde Kantçılıkla nasıl kaynaştığı bilindiği takdirde, teorik Mesihlik tasarımı –geç dönem, hatta tüm olgunluk dönemindeki yayınlarından da anlaşılacağı gibi– Benjamin’e hiç de yabancı olmadığı görülür. Ama ben daha o dönemde Bloch’un felsefesini çok iyi bildiğim için, birkaç kez buluştuktan sonra –düşünsel boyuttaki dostlukları nasıl olursa olsun– düşünsel bağımlılığa benzer bir şeyden, hatta düşünceleri arasında herhangi bir bağ anlamında bir ilintiden söz edilemeyeceğini, Benjamin’in felsefi bakışında, bir uzvu gibi bu bakışa eklemlenmiş, kıyaslanamaz bir şey, özellikle de somut olanın içinde kayboluşa işaret eden kendine has bir güç gördüm. Diğer düşünürlerin aksine, mesela Bloch’un aksine, düşünce sistemi –kulağa ne kadar paradoks gelse de– kavramlar etrafında dönmüyordu. Bu düşünce sistemi, tam da kavramsız detayların, somut etkenlerin düşünsel içeriğini ele geçiriyordu. Benjamin, açılamaz olanı büyülü bir anahtarla açıyor ve böylece tüm resmi felsefenin sınıflandıran, soyutlayan, kapsayan dev varlığı karşısında, istemeden ve özellikle vurgulamadan ortadan kalkması mümkün olmayan bir tezat oluşturunuyordu. Onun mukayese edilemez gücü öylesine parıldıyordu ki, insan henüz onu tanımadan, sadece adını şöyle bir duyduğunda dahi bu gücü algılıyordu.

Baştan beri, Benjamin’in en büyüğü, en iyiyi başaracağına inanıyordum. Ve Pasajlar tasarlandığında –Benjamin bu çalışmayı bitirememiştir– bu düşünceye, tamamen malzemeyle çalışılmış, aynı zamanda somut ve transandantal bir felsefeye gerçekten çok yakınladığını düşünmüştüm. Benjamin’in gücünden hiç şüphe etmedim; hatta Pasajlar bitmek bilmeyip uzadığında, bu devasa projenin altından kalkıp kalkamayacağından şüphe etmek olağan olduğunda dahi, böyle bir şüpheyi hiç ortaya atmadım. Bu çalışmanın en temel ve en belirleyici konuları kapsadığı ve Benjamin’in bunu yapmaya yetkin olduğu açıktı. 1940 yılının sonbaharında, New York’ta ölüm haberini aldığımda, gerçekten ve kelimenin tam anlamıyla, büyük bir eserin yarım kalmasına neden olan bu ölümün, felsefeyi hayal edilebilecek en iyi şeyden yoksun bıraktığını hissettim. O zamandan beri, Benjamin’in çalışmalarından mevcut olanları, Benjamin’in

yazabileceklerine kıyasla sadece fragman olan yazıları bir araya getirmeyi, en azından Benjamin'in potansiyeliyle ilgili tekrar bir fikir oluşturabilmek için, gücüm yettiğinde her şeyi yapmayı bir görev olarak gördüm.

Notlar

Metnin oluşmasıyla ilgili ilk kez basıldığı *Der Monat* dergisinde yazı işlerine ait bir notta şu bilgi var: "O dönemde Peter Szondi, Theodor W. Adorno'dan, Ernst Bloch'tan, Max Rychner'den ve Gershom Scholem'den Freies Berlin Radyosu'nun 3. programında Walter Benjamin'le ilgili anılarını dile getirmelerini rica eder. Bu konuşmaların yazıya dökülmüş hali yazarlar tarafından düzeltilir –Szondi'nin sorduğu birkaç soru montajda çıkarılmıştır–. Yine de yazılmamış, spontane konuşma dilinde anlatılmış anılar olarak kalır." Radyo programı 1965 Şubat'ında yayınlanır. Düzeltilmiş versiyonun ilk basıldığı yer: *Der Monat* 216, Yıl: 18, s. 35-38 (Eylül 1966). – Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 20. 1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 173-178.

1 Birlikte İtalya'da seyahat eden Adorno ve Siegfried Kracauer, 1925 Eylül ayının sonunda Benjamin ile Napoli'de buluşmuşlardı.

2 Krşl. IV (1), 307-316.

3 Bkz. bu eser s. 32.

*Rolf Tiedemann'ın Walter Benjamin'in
Felsefi İncelemeleri'ne Önsöz*
(1965)

Walter Benjamin, 20'li yılların başında Frankfurt'ta yaşadığı dönemden beri, Sosyal Araştırmalar Enstitüsü ile yakın ilişki içindeydi; göçmenlik döneminde enstitünün üyesi olmuştu. Franko rejiminin kurumları tarafından Port-Bou'da Fransa'nın Hitler rejimiyle işbirliği yapan bölümüne geri dönmeye zorlandığı için intihar ettiğinde, New York'a taşınabilmesi için gerekli güvenlik önlemleri alınmıştı. Bu nedenle Benjamin'in eserleriyle ilgili ilk büyük çalışmanın *Frankfurter Beiträge*'de¹ yayınlanmış olmasının arkasında başka bir neden aramaya gerek yok. Benjamin'in kendi eserleri gibi bu çalışma da felsefi konulara değinir. Ancak bilimde klasikleşmiş iş bölümüne katı bir şekilde uyulmaması, Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün çalışma tarzının özelliğidir. Bu tür bir iş bölümü her şeyin somuta indirgendiği bir bilinci ifade eder ve bu bilinci yaratan toplumsal koşullar bilince karşı koyar.

Benjamin'in düşünsel devinimleri, sistemin imkânları konusunda şüphelerle dolu, zorlu ve uzun bir süreçte, kendi gücüyle giderek daha fazla içerik elde ettikçe, Tiedemann'ın çalışmasının basılması daha çok önem kazandı. Bu devinimler, nihayetinde toplum teorisine, yürütülen malzeme-sosyolojisi ve aynı zamanda ideoloji-eleştirisini olan araştırmalara dönüştü. Benjamin'in planladığı ve bitiremediği en önemli kitabı olan Paris Pasajları'nda, teorik amacını, sosyolojik açıdan önemli malzemeyi montaj tekniğiyle birleştirerek oluşturabileceğine

inanması, Benjamin'in duruşundaki bu aşırı değişimin göstergesidir. Bu duruşu felsefecilerin yaptığı gibi "sosyolojizm"* olarak anlayanlar hata eder. Benjamin, felsefi sorularla ilgili düşüncelerin yerine bu soruların toplumsal oluşumlarıyla ilgili soruları koymak istemiyordu; daha çok tıpkı Pasajlar taslağının kışkırtıcı fragmanında "sonsuz olan, her durumda bir düşünceden çok, bir elbisenin kırmalı süsüdür"² sözünde olduğu gibi, toplumsalı somutlaştırarak felsefi gerçeğin özüne ulaşmak istiyordu, ki bu olağanüstü önemli bir düşüncedir.

İşte bu sözler Benjamin'in yanlış anlaşılmasına sebep oldu; bu yanlış anlama, zihinsel niteliklere karşı henüz tamamen körelmemiş olan hiç kimsenin kayıtsız kalamayacağı, bilgileri en azından nötrleştirme isteğiyle bağlantılıdır. Yazıları Suhrkamp Yayınevi'nde iki cilt halinde yayımlandıktan sonra, Benjamin'in etkisi özellikle de zamanında *Alman Tragedyası'nın Kökenleri* adlı eserini yok sayan edebiyat biliminde kuşkusuz çok arttı. Buna karşılık Benjamin'in tüm eserleri günümüze kadar büyük ölçüde -yazıların³ giriş bölümlerinin bu klişeleri bertaraf etme çabalarına rağmen- dar bir manada edebiyat eleştirisi, hatta belki deneme olarak kabul edilegelmiştir. Bu klişeler gerçek olsaydı şayet, Benjamin, ya kendini düşün tarihi adı verilen bu kısmen uzmanlaşmış alanla sınırlandırırdı, ya da ürettikleri, birbiriyle bağlantılı olmayan fikirlerin toplamından ibaretmiş gibi, Hegel'in Fransız Aydınlanma Hareketi'nin edebi ifade gücü karşısında Alman geleneğine öfkeli olduğundan bu yana bu geleneğin mustarip olduğu, düşünsel zenginliğe sahip olanlara karşı duyulan nefretle hareket ederdi. Aslında Benjamin -bunlar ister felsefi olarak, ister sosyolojik olarak anılsın- en üst düzeyde teorilerin peşindeydi. Benjamin sadece eleştirel-estetik olanla yetinir gibi görüldüğü yerde de kendi spekülative motiflerini dünyevileştiriyordu. Ancak eleştirel-estetik olanla bu motiflerin her türlü değişime rağmen süregelen bağlantıları, Benjamin'in somut analizlerine gerçek ağırlıklarını kazandırıyorlardı; önceden sadece büyülemekle yetinen bu motifler, ancak içerikle ilgili teorilerle açıklandığında, önemlerini de ortaya koyuyorlardı. Rolf Tiedemann'ın kendine görev edinip kuramcı Benjamin'i

* Her şeyi sosyolojiyle açıklamak. (ç.n.)

kısaca ilk kez, ancak yine de geniş bir çerçevede anlatmasını ve yorumlamasını büyük bir hizmet olarak değerlendirmek bir abartma olmayacaktır. Tiedemann'ın yapmak istediği Benjamin'in külliyatını Schelling'in konstrüksiyon kavramı anlamında yapılandırmaktır. Eserlerde geleneksel felsefi düşünceden önemli ölçüde ayrıldığı bölümler tam da bu düşüncenin itkilerinin peşinden gittiği yerlerde ortaya konur. Tiedemann bunu yaparken, Benjamin'in gençlik yazılarında çoğu kez ezoterik olan dilini geleneksel dile tercüme eder. Konular önce bilgi kuramı, estetik, sanat sosyolojisi, tarih felsefesi gibi geleneksel disiplinlerle eşleştirilir. Ancak Tiedemann bu tür eşleştirmeleri Benjamin'in felsefe yapma biçiminden kaynaklanan nedenlerle yetersiz bulur. Benjamin, nasıl en küçük detaylarda gerçeğin büyük içeriğini aradıysa, bu araştırma da teorinin detaylarının üzerinde ısrarla durur; bu detaylardan bütüne ulaşmayı umar. Araştırma bu uygulamayla, Benjamin'in idealizm ve sistem içinde düşünmeye yönelik eleştirisinden nasıl özel bir somutlaştırma kavramı türettiğini gösterir. Tiedemann'a göre Benjamin, transandantal olana, kendinden olana, Kant tarafından dogmatik olarak dışarıda bırakılmış alana düşünce yoluyla –hem de paradoks bir şekilde ampirik yöntemlere, “deneyime” yaklaşan bir nesnellikle– yine de ulaşmak istiyordu; Goethe'nin oldukça yaygın olarak kullanılan “narin deney” sözü tekrar büyük ciddiyet kazanır.

Tiedemann bu çalışmasında büyük ölçüde Benjamin'in yayınlanmamış müsveddelerinden faydalanma olanağı bulmuştur. Elindeki malzemeye odaklanınca, metinlerin iddiasının aksine, yöntemi de eleştiriye –Benjamin'in ilk dönemlerinde eleştirelilikten kurtulmak için zorunlu olarak dogmatik olan çabalarının eleştirisine– dönüşür. Bu çaba ancak Benjamin'in Barok Kitabı'na giriş yaptığı bilgi kuramında prensipte başarılı olmuş görünür. Benjamin'in sınıflandırıcı kavram türetmeye karşı çıkmasıyla transandantal felsefenin yerini dil felsefesi alır. Dil felsefesi Heidegger'in daha sonra ele alacağı bazı şeylere de değinir. Benjamin'in öğretisinde, gerçeğin içinde ontolojik açıdan arı varlık kavramını engelleyen bir “zaman özü”⁴ vardır.

Araştırmanın ikinci bölümünde Benjamin'in maddesel bir

alana, sanata dair yazılarına geçilir. Burada önemli bir kavram olan "köken", Benjamin'in geride bıraktıklarının⁵ içindeki el yazısı bir nota dayanarak, Goethe'nin doğadaki "ilk fenomen"ine tercüme edilerek yorumlanır. Bu tür bir "köken anlayışı"nın modeli Benjamin'in tragedya teorisi. Geç dönem sosyolojik çalışmalarının analizini içeren ikinci bölümün üçüncü kısmı, tarih felsefesine ayrılmış olan üçüncü araştırmaya bir ön hazırlıktır. Benjamin'in estetik anlayışı, sanat eserlerinin içerdiği gerçeği, varolmanın mitsel yorumunun karşısında konumlandırırken, yani sanatta tarihsel-toplumsal temelin karşısında bir ilerleme nosyonu olduğuna inanırken, tarih felsefesi de, Vico'dan Marx'a, nispeten yeni tarih felsefesinde önemli yer tutan ilerleme kavramının eleştirisiyle birleşir. Bu kişilerin hepsi, ilerlemeyi, tarihin akışı içinde teleolojik bir temele dayandırır. Ancak Benjamin, tıpkı daha sonra yayınlanan bir aforizmada⁶ Kafka'nın da yaptığı gibi, aslında bir ilerlemenin henüz gerçekleşmediği konusunda ısrar eder. Benjamin bir taraftan da Wilhelm Dilthey'in en önemli temsilcisi olduğu tarih ekolünün temel duruşunu –"geçmişî sezme"– şiddetle eleştirir; bu duruşun öznellik açısından yetersiz olduğunu söyler. Benjamin'in ütopya kavramı, bir taraftan idealist tarih felsefesinin, diğer taraftan tarihselciliğin çevresinde netlik kazanır. Yahudi Mesihlik geleneğine uyararak, kurtuluşun bu dünyada olduğu ve toplumsal özgürleşmeyle aynı anlama geldiği konusunda ısrar eder; tam da bu nedenle kurtuluş ve özgürleşmeyi salt öznellikten yola çıkarak gerçekleştirmeyi, kurnazlıkla önceden zihin aracılığıyla elde etmeyi teorisinden dışlar. Tiedemann, Benjamin'in fragman halindeki geç dönem eserleriyle ilgili bir açıklamadan yola çıkarak, Benjamin'in bütün teorisinin merkezi olarak saptadığı ütopya kavramının içeriğini geliştirir. Gerçi Tiedemann kendini birkaç temel oluşumla sınırlı tutar ve o meşum "bütünü kapsama" idealinden uzak durur, ama yine de yoğunlaşması sayesinde Benjamin'in düşünce sisteminin birliğini, kesin bütünlüğünü ve yapılandırıcı gücünü ortaya koymayı başarır. Bu çalışmadan sonra hiç kimsenin Benjamin'in söylediği yeni şeylerin kıt ve bölük pörçük olduğu iddiasının arkasına gizlenmesi mümkün olmayacaktır.

Dil bilimine inanılmaz bir sadakatle hazırlanmış olan büyük biyografi⁷ de bu amaca hizmet eder.

Artık Benjamin'le bilimsel anlamda ilgilenen herkes, bu biyografiden yola çıkmak zorunda kalacağı gibi, Tiedemann'ın teorik çalışması da, Benjamin'le ilgili her çalışmaya temel oluşturacaktır.

Notlar

1965 yılının Mayıs ayında kaleme alınmış olan bu metin, Adorno'nun hazırladığı doktora tezinin kitap baskısında yer almıştır: Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Mit einer Vorrede von Theodor W. Adorno*, Frankfurt a.M. 1965 (*Frankfurter Beiträge zur Soziologie*, Cilt 16), s. VII-X. – Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 20. 1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 178-182.

1 krşl. Tiedemann'ın önsözde belirtilen baskısı.

2 krşl. V(1), 578; bkz bu eser s. 12.

3 bkz. bu eser s. 31- 46.

4 krşl. V(1), 578.

5 krşl. I(3), 953 ve devamı ve Tiedemann, a.g.y., s. 60 ve devamı (yeni baskı: Frankfurt a.M. 1973, s. 79 ve devamı).

6 krşl. Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* ve eserlerinden diğer düz yazıları, Frankfurt a.M., 1966, s. 44: "İlerlemeye inanmak, ilerlemenin olup bittiğine inanmak değildir. Bu bir inanış olmaz."

7 krşl. Tiedemann, a.g.e., s. 157-215 (Biyografi sadece ilk baskıda yer almaktadır).

Muvakkat Karar

(1968)

Almanya'da artık susmak da tehlikeli olduğu için¹, 28 Şubat'ta *Frankfurter Rundschau*'nun yayınladığı, *Alternative*'nin yazı işlerinin tekzip yazısını² yanıtlıyorum.

Çok kısa olarak bazı şeylere değineceğim. Rolf Tiedemann bugünlerde *Argument*'te *Alternative*'nin³ iddialarına detaylı bir yanıt verecek. *Frankfurter Rundschau*'da adı geçen, *Merkur*'da yayınlanan, Benjamin'in nesnel olarak yorumlanmasını konu alan iki makaleyle⁴ ilgili düşüncelerimi, Bayan Arendt'in denemesinin konusunu tam olarak öğrendikten sonra yanıtlayacağım.⁵

O dönemde Benjamin'in *Alman Faşizminin Teorileri* adlı çalışmasının *Argument*'te yayınlanması için son cümlelerin yazıdan çıkarılmasını şart koştuğum doğrudur. Bay Reiche bana yazı işlerinin de benim endişemi paylaştığını yazmıştı. Çıkarılacak yerleri alışlageldiği gibi parantez içinde birkaç noktayla göstermelerini önermiştim.⁶

Her şey bundan ibaret aslında. "Önceki baskılarda" konu açısından önemli olan yerlerin çıkarılması gibi bir durum söz konusu değildir; sadece yer kazanmak için birkaç teknik dipnot ve doktora tezi ile Barok Kitabı'ndaki kaynak kitaplar bölümleri çıkarıldı. İki ciltten oluşan baskı, benim yazdığım önsözde antolojiye dahil edilmişti; kitabın bakış açısını burada ortaya koydum. Fuchs'un bu sırada yayınlanan makalesini kitaba almadım, çünkü Benjamin bizzat bu çalışmayla ilgili olumsuz şeyler söylemişti –ki bu, Brecht'in Benjamin'e yazdığđ, yakın tarihte

ortaya çıkan bir mektupla da kanıtlanmış oldu.⁷ İlk Baudelaire metnini de çıkardım, çünkü yerimiz –toplam 1200 sayfayla– çok sınırlı olduğundan, diğerinden kesinlikle daha başarılı bulduğum, daha sonraki Baudelaire metnini kitaba almayı daha gerekli buldum. Bu arada eski Baudelaire metninin bir bölümünün *Neue Rundschau*'da yayınlandığını⁸, bir başka bölümünün de *Argument*'te yayınlanacağını⁹ ve kalan kısmın da hemen bunun arkasından basılacağını göz önünde bulundurarak, bu konuda mantıklı davranıp davranmadığıma herkes kendi karar versin.

“Yeniden Üretilme” teorisinden Horkheimer’in önerisiyle çıkarılan bölümler¹⁰, Horkheimer’in haklı olarak yetersiz bulunduğu, Benjamin’in materyalist kategorileri kullanımıyla ilgili olan yerlerdi. Yayıncı ve yazar arasında bu tür tartışmalar, *Argument* yönetiminin de mutlaka bileceği gibi, tamamen normaldir. Bu konudaki tartışma nesnel ve dayanışma içinde bir ortamda gelişti; bugün Benjamin’in ve benim adımı kullanarak reklam amacıyla sansasyon yaratmaya çabalayanlar, böyle bir şeyden bihabermiş gibi görünüyorlar.

Alternative'ye göre gizlemeye çalıştığım şey, *Eserler*'e yazdığım önsözde de geçer: Yeniden Üretim Teorisi gizliden gizliye Benjamin'in kendi yazarlığı ile ilgili bir programı da içerir (*Walter Benjamin, Schriften, [Eserler] Frankfurt 1955, s. XXI*)¹¹. İnsan, en azından saldıracağı metinleri okumalı.

Bu iki ciltlik baskının içerdiği mektuplarda, âdet olduğu gibi, sadece önemsiz ve henüz hayatta olanları incitecek tümceler çıkarıldı; bu bölümlerin hepsi baskıda anlaşılabilecek şekilde belirtildi.

“Eski muhaliflerin sorunlu birlikteliği ile eserlerinin yayıncısı ve yorumcusu Theodor Adorno”dan söz etmek çok anlamsız: Benjamin ve ben asla “muhalif” olmadık. Aynı düşünsel ortamdan çıkmış ve aynı sorularla uğraşan arkadaşlar arasında olağan olduğu gibi, çalışmalarımızı, kişisel ilişkimizi zerre kadar zedelemeyecek şekilde, karşılıklı eleştirdik. Bunun ispatı –daha Benjamin enstitünün üyesi olmadan– 2 Ağustos 1935'te Hornberger'e *On Dokuzuncu Yüzyılın Başkenti Paris*¹² çalışmasıyla ilgili yazdığım mektuptur. Benjamin bu mektup

üzerine 16 Ağustos 1935'te bana şunları yazdı: "Mektubunuzu benim için olağanüstü ve –itirazınızın isabeti ve ivediliğine rağmen– böylesine özel ve verimli kılan, konunun benim algıladığım düşünsel dünyayla birebir örtüşmesidir; ifadelerinizin her biri –ya da hemen hepsi diyelim– üretici merkeze varana kadar – asla hedefi şaşmıyor. Her ne kadar bana ne şekilde etki edeceği, ya da bu etkinin bizzat kendisi hakkında bir fikrim olmasa da, iki şey kesin: Bu sadece teşvik edici ve sadece dostluğumuzu kanıtlayan, güçlendiren bir şey olabilir" (Walter Benjamin, *Mektuplar*, Frankfurt 1966, 2. cilt, s. 686). Sadece benim tek taraflı Benjamin'i eleştirmedeğim, onun da beni eleştirdiği, okuduğu son çalışmam olan 7 Mayıs 1940 tarihli, George ve Hofmannsthal'le ilgili yazıma değinen mektubundan (bkz. adı geçen eser s. 851 ve devamı) anlaşılmaktadır. Başka türlü de olamazdı zaten aramızda. Benjamin'in aynı eleştirelilikle Paris'te, ben Amerika'ya taşınana dek *Wagner Üzerine Deneme*'den yazdığım kadarını benimle detaylarıyla konuştuğunu çok net hatırlıyorum. Gençlik yıllarımızdan (1923) tanıdığım birini yorumlamaya, yani Benjamin'in felsefesini *tabir etmeye* herkesin olduğu kadar benim de hakkım var o halde. Burada söz konusu olan asla "resmi" bir hak değil, olsa olsa uzmanlık hakkıdır.

Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'ndeki Benjamin arşivinin tekelleşmesi söz konusu değil. Kaynakların tek yerde toplanması ve sadece insanların bilgim dahilinde bunlarla çalışabilmesi için çabalamaktır tek yaptığım. Szondi'nin bana önerdiği Berlinli bir öğrenciden başka kimse de ilgilenmedi zaten. Suhrkamp Yayınevi şimdi, *Eserler*'in önsözünde üstüne basa basa belirttiğim gibi, hazırlık süresinin darlığı sebebiyle yer verilemeyen, dilbilimsel iddiaları da ele alan, geniş bir baskı hazırlıyor. Yeni baskı hazır olur olmaz, yeni bilimsel çalışmalara imkân sağlamak için, Benjamin'den geride kalan tüm belgelerin tek bir yerde toplanmasını sağlayacağım.¹³

Bana yöneltilen suçlamalarda asıl iftira niteliği taşıyan, teorik tartışmalarla Benjamin'in maddi durumu arasında bir bağlantı kurulmaya çalışılması. Bu asla doğru değil. Doğru hatırlıyorsam şayet, Benjamin 1935 yılının Aralık ayından itibaren Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden¹⁴ maddi yardım, daha

sonra da düzenli bir maaş alıyordu; tek bir insanın dahi aklına, bu bağlamda görüşleri ile ilgili bir baskı veya sansür uygulamak gelmemiştir. Benim 1938 Şubat'ından itibaren New York'ta Benjamin'e maddi destek sağlanması konusunda karar veren pozisyonunda olmam konusu ise, tamamen bir saçmalaktır; o zamanlar enstitünün müdürü dahi değildim. Almanya'ya döndükten sonra müdür oldum. Ancak Benjamin'in enstitüyle ilişkisini benim sağlamış olduğum doğrudur.

Benjamin'in, Yeniden Üretilme çalışmasıyla Brecht'i radikalte gölgede bırakmak istediği yönündeki sözlerini gayet net hatırlıyorum.¹⁵ Yazılarının birebir Brecht'le ilgili olmayanlarını yazdığı sırada bana gösterir, ama –belki de çok iyi bulmadığı için– Brecht'e göstermezdi. Maddi nedenlerle benden çekiniyor olması tamamen uydurmadır.¹⁶ Mektupların ikinci cildi bunu kanıtlamaya yeterlidir.

1938 yılının Ocak ayında San Remo rıhtımında Benjamin'le geçirdiğim son gece, savaşın yaklaşmakta ve Fransız faciasının kaçınılmaz olduğundan emin olarak, karım ve ben Benjamin'e tekrar tekrar, hemen Amerika'ya gelmesi yönünde ısrar ettik; geri kalan her şeyin orada halledileceğini söyledik. Benjamin bunu reddetti ve tam olarak şunu söyledi: "Avrupa'da savunulması gereken cepheler var." Bana karşı yürütülen bu yoğun harekete eklenecek başka bir şey yok. Bu hareketin tek amacı, yoktan bir skandal yaratmak ve muhaliflerim olarak nitelendirmek istemeyeceğim o kişilerin adının duyulmasını sağlamaktır.

Notlar

Metin 6.3.1968 tarihinde *Frankfurter Rundschau*'da yayınlandı; yayınlanmadan hemen önce yazılmıştı. – Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 20. 1: *Ver-mischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 182-186.

- 1 Bu ifadede, Nazi Almanya'sında toplama kamplarının inşa edilmesine katılan, dönemin başbakanı Heinrich Lübke'ye atıfta bulunmaktadır; Lübke bu konuda görüş beyan etmekten kaçınmıştır.
- 2 *alternative* dergisi, Benjamin'in editörü ve yorumcusu olarak Adorno hakkında polemik yapılan, Benjamin'e ayrılmış bir çift sayı çıkarmıştı (56/57- Ekim/

Aralık 1967). Bu saldırılar hakkında Wolfram Schütte 19.1.1968'de *Frankfurter Rundschau*'da bilgi vermiş, yazdıkları yine aynı gazetede 24.1.1968 tarihinde Siegfried Unseld tarafından reddedilmişti. *Frankfurter Rundschau* yazı işlerinin 25.1.1968 tarihli yanıtını, *alternative* dergisi 29.1.1968'de tekzip etmiş, Rolf Tiedemann 7.2.1968'de bunu yanıtlamıştı. Adorno'nun *Muvakkat Karar* başlıklı 28.2.1968 tarihinde *Frankfurter Rundschau*'da yayınlanan yazısı, *alternative* yazı işlerine ikinci bir yanıttır.

3 krşl. R. Tiedemann, *Zur "Beschlagnahme" Walter Benjamins oder Wie man mit der Philologie Schlitten fährt: Argument 46*; yıl 10, sayı: 1/2 (Mart 1968), s. 74-93.

4 krşl. Hannah Arendt, *Walter Benjamin* [1. bölüm]; *Merkur* 238, yıl 22, sayı 1/2 (Ocak/Şubat 1968), s. 50-65 ve Helmut Heissenbüttel, *Zu Walter Benjamins Spätwerk*, aynı yerde, s. 179-185.

5 Bu plan Adorno tarafından gerçekleştirilmedi; krşl. tasarlanan makale, bu eserde s. 85-88.

6 krşl. Benjamin, *Theorien des deutschen Faschismus. [Bespr.] Krieg und Krieger*, yayına hazırlayan Ernst Jünger, Berlin 1930, yayınlandığı yer: *Das Argument* 30, yıl 6, sayı 3 (Ekim 1964), s. 129-137- Reimut Reiche *Das Argument*'in yazı işlerinde görevli biri olarak Adorno'yla yazışmaları buradan yürüttü. Tamamı için krşl. R. Tiedemann, *Zur "Beschlagnahme" Walter Benjamins*, a.g.e., s. 87 ve devamı.

7 krşl. II (3), 1354.

8 krşl. Benjamin, *der Flâneur*. Rolf Tiedemann'ın önsözüyle, yayınlandığı yer: *Neue Rundschau* 78 (1967), s. 549-574.

9 krşl. Benjamin, *Die Moderne*. R. Tiedemann'ın sonsözüyle, yayınladığı yer: *Das Argument*, yıl 46, 10. sayı 1/2 (Mart 1968), s. 44-73.

10 Max Horkheimer *Zeitschrift für Sozialforschung*'un yayıncısı olarak, ilk kez burada yayınlanan sanat eseri üzerine makalenin Fransızca çevirisinde (krşl. şimdi II[2], 709-739) bir dizi kısaltma ve değişiklikler yaptırmıştı (krşl. şimdi I [3], 987-1000).

11 Bkz. bu eser s. 41.

12 Bkz. bu eser s. 111-123.

13 Benjamin'in kalan eserlerinin Adorno'da bulunan kısmı bugün Theodor Adorno Arşivi'ndedir (Frankfurt a.M.).

14 Benjamin gerçekten de 1934 yılının Temmuz'undan itibaren Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nden düzenli yardım alıyordu.

15 *alternative*'de Tiedemann'ın Adorno'nun sözlü bir ifadesini aktardığı sözlerle itiraz edilmişti. (krşl. *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt a.M. 1965, s. 89)

16 Buna benzer bir iddiayı da Hannah Arendt ortaya atmıştı; krşl. a.g.e., s. 56 ve devamı, 4. dipnot.

Benjamin'i Yorumlamak
Tasarlanan bir makale için notlar
(1968)

Belirleyici olan dışarıda olanın jestleri, "bakış açısını" ihmal ederek eğilimlerin betimlenmesi, bir nevi "çevresinden dolaşma" tekniği. Konunun içinden "ekstrapolasyon" ile elde edilmesi gereken "ihmal edilen" unsurun tespit edilmesi önemli. Ama bu teolojik bir unsurdan başkası olamaz. Nesnellik¹ ve Yeniden Üretim Teorisi² çalışmalarıyla ilgili belgeler. Teolojiyi küçülmüş ve çirkinleşmiş olarak tespit etmek için tarih felsefesi teorileri³.

Tiedemann'ın savunması⁴. Salt dolaysızlıktan vazgeçerek tarih felsefesine⁵ gerçekten geçiş. O kadar çok şey öğrendiğim birinin benden de bir şeyler öğrenmiş olması bu kadar korkunç mu? Arendt'in yekpare imgeleri.

H [annah] A[rendt]'in ve Heissenbüttel'in⁶ çelişkili suçlamalarına değinilecek. Bunun sonuçları.

H.A.'nın bulduğu şeyleri, W.B. ve Goethe'nin "ilk fenomen"i arasındaki bağ[lantıyı] Tiedemann'a borçlu olduğu⁷. Bu belgelenecek!

H.A.'nın temel tezi: W.B. bir düşünür değildi. Bu nasıl bir felsefe kavramıdır? Bu, Tiedemann'ı haksız olarak bana dalka-

vukluk yapmakla suçlayan H.A.'nın dalkavukluk yaptığı Bay Heidegger'in felsefe kavramı.– Felsefe neresinde gösterilecek. W.B.'de *eleştiri* kavramı, tözelliğini felsefi içeriğine borçlu; aksi takdirde bu eleştirinin, gerçekleştirildiği yerde Benjamin'i normal olanın üstünde bir yere yükselten bir empati iddiası olamazdı.

Bunun için model. H.A. işte bu bağlayıcılıktan mahrum etmek istiyordu onu.

Yanlış biyografik bilgiye ve tarihsel konulara öncelik verilmesi, ki bunlar özdeşliklerine rağmen diğerlerini asla yıkmadılar. Bu durumun, H.A.'nın geri çekilmesine neden olan konuyla *doğrudan* bağlantısı yok. Sorguladığı şeyin vurgusu doğru değil.

Onun en az 7 yıl hayatta kalmasını sağlayan bizleri, onun katili yapmak istiyor.

W.B.'nin çocuksu diplomasisiyle bağlantılı olarak, belirli ölçüde çok anlamlı olduğunu kabul et. B[ertolt] B[recht] ve kliğine karşı Benjamin'in Marksizminin *deneyisel* karakteri konusunda suskun kalmış olması mümkün. –Kumarbaz hep kazanmak zorunda.–⁸ Onu olaylara dayanarak güçlendirmek gerekiyor. İkilem, Moskova çalışmasında⁹ bile (belgelenmeli). Bayan Laci's'in "O Moskova'ya gitti, Kudüs'e değil"¹⁰ sözlerini, ama onun orada *kalmadığını* belirterek yanıtlamak lazım. *Stefan*'ın¹¹ tanıklığı da bu yönde.

W.B. için seçici karakter, duruşunda bir *başına buyruluk* unsuru olması çok belirleyici. Burada kutsal metinlerdeki teolojik motifin dünyevileştirilmesi ve özerkliğin de *eleştirilmesi*. Eğer ona muhalefet edilecek bir nokta varsa şayet, bu onun eleştiriye çok dolaysız yoldan olumlu anlamasıdır. Tatbiki sanat düşüncesi barındıran bir unsur, "sanki" barındıran... Aynı zamanda da pozitivist bir an "Çalışma Hipotezi". Ancak düşünsel yetisi öylesine güçlüydü ki, çok verimli oldu: *Deneyimin* yönetmeliği olarak. Onda belirleyici olan düşünsel deneyim.– Birçok

entelektüelin Marksizmle ilişkisi benzer, benimki de. "Yabancı nesnelerin" vazgeçilmezliği. Ama bugün bunun bedeli *ödenmek zorunda*. [Ek, belki üçüncü tümceye:] Nesil meselesi. Anlam dolu bir dönemin ardından metafiziğin bizzat anlam olduğu Lukàcs'ta olduğu gibi.

W.B.'nin Marx'ı çok sınırlı tanıdığı ve anladığını söylemek gerek. Brecht'te daha da fazla – artı değer teorisi meselesi.¹² Şair ve düşünür olarak buna ihtiyaçları olmadığı yönündeki iddiaya karşı. İnsan anlamadığı bir şeyin teorik olarak arkasında olamaz ya da anlamadığı bir şeyi öğretemez. Ayrıca W.B. için ancak Marx'taki *docta ignorantia* sayesinde, kendi deneyim tarzıyla, en keskin tezatlarla maddeciliğe geçebilmek mümkün olmuştu. Lenin'in bütün bağlantıların birlikte düşünülmesi konusundaki aksiyomunun aksine, W.B.'nin düşünce sistemindeki dolaysızlık.

B.B.'yi 1932 yılından sonra, ilk kez 1941 sonbaharında göçmen olarak tekrar gördüğümde, W.B. için kendisinin en iyi eleştirmeni olduğunu söylemesi.

Notlar

Mart 1968'de kaleme alınan bu notlar, Hannah Arendt ve Helmut Heissenbüttel'in Benjamin'in düşünce sistemini Adorno'nun yorumuna ve "yazıları" ve "mektuplarının" redaksiyonuna karşı başlattıkları polemige Adorno'nun yanıt vermek istediği bir makalenin ön çalışmalarıdır (bkz. bu eser s. 80-84). Rudolf Hartung Adorno'nun yanıtını *Neue Rundschau*'da yayınlamak istemişti; ancak Adorno bunu reddetti: "Şu anda üzerimde hissettiğim yük, ya da daha dürüstçe söylemek gerekirse, hissettiğim heyecan öylesine büyük ki, Benjamin'le ilgili bu yazıyı yazmaya cesaret edemiyorum."

1 Belirsiz; "Üretici Olarak Yazar"dan söz ediliyor olması muhtemel (krşl. II[2], 683-701).

2 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (krşl. VII[1], 350-384 ve I[2], 471-508).

3 krşl. I(2), 693.

- 4 Heissenbüttel ve Arendt'in saldırılarına karşı anlamında.
- 5 Arendt, Tiedemann'ın bununla ilgili tezlerini "uydurulmuş iddialar" ve "fazla heyecanlı genç bir adamın vehimleri" olarak betimlemişti. (Hannah Arendt, *Walter Benjamin* [1. kısım], yayınlandığı yer: *Merkur* 238, yıl 22, sayı 1/2 [Ocak/Şubat 1968], s. 57).
- 6 krşl. Arendt ve Helmut Heissenbüttel'in 5. dipnotta belirtilen çalışması, *Zu Walter Benjamins Spätwerk*, yayınlandığı yer: *Merkur* 238, yıl 22, sayı 1/2 (Ocak/Şubat 1968), s. 179-185.
- 7 krşl. Arendt, a.g.e. s. 58 ve daha önce Rolf Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Frankfurt a.M. 1965, s. 60-69 (2. baskı, Frankfurt a.M. 1973, s. 79-89).
- 8 krşl. I(2), 693.
- 9 krşl. IV(1), 316-348.
- 10 Asja Lacis bu tür şeyleri sık sık söylerdi; Rolf Tiedemann'a da söylemiş ve o da bunu Adorno'ya bildirmişti. Krşl. Asja Lacis, *Städte und Menschen. Erinnerungen.*; yayınlandığı yer: *Sinn und Form* 21 (1969), s. 1345 (sayı 6) ya da aynı yazı: *Revolutionär im Beruf. Berichte über proletarisches Theater, über Mayerhold, Brecht, Benjamin und Piscator*, yayına hazırlayan Hildegard Brenner, Münih 1971, s. 45.
- 11 18.1.1968 tarihli Adorno'ya yazdığı bir mektupta şöyle der: "Babamın 30'lu yılların sonuna doğru, onu son kez gördüğümde, Marksizme olmasa da Sovyetler Birliği'ne karşı, göç ettiği döneme oranla daha eleştirel yaklaştığını hatırladığımı sanıyorum."
- 12 Adorno, Brecht'in, Marx'a göre artı değeri makinelerin ürettiği konusunda ısrar ettiğini söylemişti.

A l'écart de tous les courants
(*Bütün Akımlara Mesafeli*)
(1969)

Benjamin'in içinden çıktığı düşünsel ortam hakkında bir şeyler söylemek kolay değil. Onu, Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki yıllarda Berlin'de hüküm süren düşünsel akımlarla birebir ilişkilendirmek imkânsız. Ama doğaldır ki, sıra dışı bir yeteneğe sahip bu insan izole değildi. Benjamin'in yaşarken tanınmadığı, ancak ölümünden sonra keşfedildiği düşüncesi ise dokunaklı bir efsanedir. Benjamin 1933 yılında Almanya'yı bir daha dönmek üzere terk ettiğinde, belirli çevrelerde saygınlık kazanmıştı zaten. Berlin'deki edebiyat dünyasıyla ilişkileri daha geniş alana yayılmıştı. Ancak bir yazarlar ve düşünürler gruplaşmasına dahil de değildi. Özellikle de Berlin Dışavurumculuğu'na başından itibaren mesafeli durduğu söylenebilir. Bu grupla bağlantısı belki de Kurt Hiller'di, ancak onunla olan ilişkisi de hızla soğudu. Benjamin'in nesnelci olarak adlandırılabilir özellikleri, onu başından itibaren belli bir ölçüde dışavurumculuğun karşısında konumlandırmıştı. Ancak aynı zamanda Klee'nin olağandışı niteliğini kavramıştı ve onun elinden çıkma bir kâğıt Benjamin için adeta ruhani bir yasa haline gelmişti.¹

Hakiki sanatsal avangartla ise, dışavurumculuk akımı etkisini yitirdikten sonra, özellikle de dışavurumcuların açıkça karşısında yer alan Brecht aracılığıyla ilişkiye girdi. 1920'lerin sonu ve 1930'ların başında, Brecht dışında, Kurt Weill, Klemperer ve Moholy-Nagy ile ilişkideydi. Dışavurumculara dahil edilebilecek tek gençlik arkadaşı Ernst Bloch'tu. Ancak Benjamin, Bloch'taki dışavurumcu dil jestlerinden çok, mistik-spekülatif

öğeyi dile getirmeyi seviyordu. Benjamin'i kendi nesli ve çevresindeki dehalardan ayıran, bu jestlerden tamamen bağımsız olmasıydı. Daha ilk çalışmalarında, uyuma tamamen yabancı ve tamamen mesafeli durarak billurlaşmış olana, duyulara yönelik bir ifadeye ulaşmaya çalışıyordu.

Bu bakımdan, en özgün yazarlarda da az rastlanmayan bir şekilde, biraz tarihe aykırıydı. Hölderlin'in dışında, kendi yaşitlarından çok, biraz demode olan George'den etkilenmiş görünüyordu. Tabii ki asla George'nin çevresine dahil olmamıştı.

Kendi nesliyle ilişkisi belki de yaşamöyküsel nedenlerle, hiç beklenmeyen bir alanda, Wickersdorf Bağımsız Okullar Cemiyeti'ne dahil olmasında belirginleşiyordu. Gençlik hareketlerinde, hem de en radikal kanatta etkindi; belli ki 1914'ten önce Gustav Wyneken onun üzerinde çok etkiliydi. Buradaki rolü çok önemliydi; bir süre Berlin Bağımsız Öğrenci Grubu'nun başkanlığını yapmıştı. Bugün tam olarak gözümüzün önüne getiremeyeceğimiz eğilimlerin kavgasında, aynı zamanda "Konuşma Salonları" adıyla bilinen kurumda yoğun biçimde etkindi.

Benjamin gibi, daha ilk yazdığı sözcükte konformist olmadığı anlaşılan bir düşünürde, o dönemin modernizm hareketinin bireyci akımlarına değil, kolektivist akımlara meyiletmesindeki paradoksun farkına varmamak mümkün değil. Ancak gençlik hareketinin radikal kanadının, çok önceden antisemitizmin yanında yer alan çoğunluğun aksine, çoğunlukla genç Yahudi entelektüellerden oluştuğunu hatırlamakta fayda var. Bunun ötesinde Benjamin'in sıra dışı ve başkalarında kıskançlık uyandıran yeteneği yüzünden kendisini mahkûm ettiği yalnızlığın acısının da bir rolü olsa gerek. Topluluklara katılma, yeni düzenlere hizmet etme özlemi içindeydi. Bu yöndeki dürtüsü gençliğinde gelişti ve daha sonra siyasileşecek bir yere yöneldi. Doğaldır ki, gençlik hareketiyle ilişkisinde sahte değişimin faydasızlığı hemen su yüzüne çıktı. Benjamin'in bu dönemden arkadaşlarının neredeyse hepsiyle ilişkisinin bozulmasını, psikolojik değil, zihinsel doğasının –aslında peşinden koştuğu– zorunluluklarla uyumsuzluğunun kanıtı olarak görmek gerekir.

Benjamin gençliğinde genç edebiyatçıların yanında yer almadı: Üstünlüğünü daha henüz tam oluşmadan elde etmişti. Bunun yerine hiç uyuşmadığı bir gurubun izinden gidiyordu;

ama sadece, *Berlin'de Çocukluk'ta* öz annesiyle bile birlikte bir cephe kurmak istemediğini ifade ettiği anlamda, bu guruba ne kadar uygun olmadığını anlamak için yapıyordu bunu.² Bu durum sonunda onun "reddedici" tutumunu güçlendirdi ve onu edebiyat çevrelerinden uzak tuttu. Benjamin sessizce oluşan bir yetenek değildi; akıntıya karşı umutsuzca yüzerek kendini bulan bir dâhiydi. Gençlik yıllarının tüm zihinsel akımlarını kendine yansıttı, onlarla kendini oluşturdu, ama hiçbirine ait olmadı. Bir taraftan dehası kendini izole edebilecek biçimde derin eleştirel bir yapıya sahipken, diğer taraftan da Benjamin –istese bile– uyum sağlayamayacak kadar güçlü bir insandı.

1928 yılı civarında Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün çevresiyle yakınlaştı ve göçle Paris'e ve enstitü vasıtasıyla Amerika'ya gittikten sonra da enstitüye bağlı kaldı. Bu çevreden çıkan, şimdi enstitünün müdürlerinden olan biri için, Benjamin'in burada, 1940 yılındaki faciaya kadar, entelektüel özerklik ve bir grubun düşünce sistemi arasındaki bağlantıya benzeyen, belki de hep hayal ettiği şeyi bulduğunu söylemenin küstahlık anlamına gelmeyeceğini umuyorum.

Notlar

Adorno'nun Benjamin üzerine son çalışması 1969'un Mart ayının sonunda yazıldı. Pierre Missac'ın Fransızca çevirisi *Le Monde*'da yayınlandı (31.5.1969, Supplément au No: 7582, s. IV), Almanca metin 1970'te bu kitabın ilk baskısında yayınlandı. Adorno bu metne başlık koymadı; kitabı yayına hazırlayan tarafından konan Fransızca çevirisinin başlığı için Adorno şunları söylemiştir: "Başlık bence de uygun, ama çok ilgili olmayan bir okur, bu düşüncelerde gerçekten Benjamin'e ait çok az şey olduğu yönünde itiraz edebilir. Neyse, ben yine de kabul ediyorum ve böylece Benjamin için bir şeyler yapabileceğimizi düşünüyorum" –Basılı şekli: Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 20. 1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 187-189.

1 Burada sözü edilen Benjamin'in sahip olduğu 1920 tarihli, üzerinden suluboya ile geçilmiş yağlıboya bir tablo olan *Angelus Novus*. "Angelus Novus", Benjamin'in 1920'li yılların başında yayınlamayı planladığı bir derginin adı olarak düşünülmüştü (krşl. II [1], 241-246); son çalışması *Tarih Kavramı Üzerine*'de dahi Klee'nin resmi çıkar karşımıza (krşl. I [2], 697 ve devamı). Resmin bir röprodüksiyonu: VII (1), s. 520'yi takiben [Resim 23].

2 krşl. IV (1), 287; bkz. s. 48.

**WALTER BENJAMIN'E
MEKTUPLARDAN**

Franz Kafka Üzerine

10. Ölüm Yılı Anısına

1. Oxford, 5.12.1934

[Berlin'de] Çocukluk'un yeni bölümlerini ve özellikle de Kafka'yı¹ gerçekten çok okumak isterim: Ne de olsa hepimiz Kafka'ya onu kurtaracak bir söz borçluyuz; en çok da Kracauer². Kafka'yı varoluşçu bir teolojiden kurtarıp, diğeri için hazır duruma getirmek ivedilikle yapılmasını istediğimiz bir şey. Yakında görüşemeyeceğimize göre, bu çalışmayı bana şimdi göndermeniz mümkün mü acaba?

2. Berlin, 16.12.1934

[Egon] Wissing sayesinde Kafka çalışmanızı inceleme fırsatım oldu. Bugün size bu çalışmanın işlediği motiflerden olağanüstü etkilendiğimi söylemek isterim; Kraus'tan³ sonraki çalışmalarınız arasında beni en çok etkileyen bu oldu. Umarım bu günlerde kapsamlı bir yorum yapabilecek zamanı bulabilirim; ama başlangıç olarak, üçüncü bölümün sonunda⁴ duanın tarihsel figürü olarak "dikkatlilik" kavramının olağanüstü tanımına değinmek isterim. Ayrıca felsefenin temelinde hemfikir oluşumuz, bu çalışmaya kadar böylesine netleşmemiştii benim için!

3. Berlin, 17.12.1934

İzin verin çabucak –çünkü Felicitas⁵ Kafka yazınızı hemen elimden almak istiyor– sözümü yerine getireyim ve bu olağanüstü fragmanı tamamen keşfedebileceğim ve hatta “değerlendirebileceğim” gibi bir yanılgıya düştüğüm için değil, kapıldığım derin şükran duygularımı ifade etmek için birkaç söz söyleyeyim. Daha önce bu kadar açık olarak temel felsefi konularda hemfikir olduğumuzun bilincine varmamıştım; bunu saygısızlık olarak yorumlamayın lütfen. Size dokuz yıl öncesine ait, en eski Kafka’yı yorumlama denememi⁶ aktarayım: Kafka, yeryüzündeki yaşamın, kurtarılmış olanın perspektifinden bir fotoğrafıdır ve bu fotoğrafta görünen tek şey siyah bir bez parçasının ucudur; diğer taraftan fotoğrafın korkunç bir şekilde kaydırılmış optiği, eğik duran fotoğraf makinesinden başka bir şey değildir– bu durumda, sizin analizleriniz bu yorumun dışına çıksa da, hemfikir olduğumuz konusunda başka söze gerek yok. Ancak bu yorum aynı zamanda ve esas itibarıyla “teolojik” duruşla da ilgili. İçinde düşüncelerimizin yok olmasından memnun olacağım bir teoloji imgesinin –adı “ters” teoloji de olabilir bunun– şimdi sizin düşüncelerinizin beslendiği imgeden başka bir şey olmaması, siz Pasajlar’a başlamadan önce bunu ısrarla söylediğim için, şimdi daha da önemli geliyor bana. Burada ilk kez bu kadar net ifade bulan doğaya uygun ve doğaüstü yorumlara karşı duruş, bana en ince noktalarına değin benim duruşummuş –tam da bu konuyla ilgili olan Kierkegaard⁷ çalışmam– gibi görünüyor ve siz, Kafka’yla Pascal ve Kierkegaard arasında bağlantı kurulmasıyla alay ediyorsanız⁸ şayet, o halde size benim Kierkegaard’da da, Kierkegaard’la Pascal ve Augustin arasındaki bağlantının alaycı bir tonla dile getirildiğini hatırlatınama izin verin⁹. Ayrıca ben hâlâ Kierkegaard ve Kafka arasında bir ilişkide ısrar ediyorsam şayet, Kafka’dan önce Schoeps’in¹⁰ savunduğu diyalektik teoloji açısından bir ilişkidir bu nihayetinde. “Yazı”nın, Kafka’nın diyalektik teolojinin kalıntısı zannettiği şeyin, toplumsal açıdan bakıldığında, daha çok onun prologu olarak anlaşılabileceğini söylediğiniz bölümünde yer alıyor bu ilişki.¹¹ Ve bu teolojimi-

zin şifre karakteri, başka bir şey değil – ama elbette daha az da değil. Teolojinin bu noktada inanılmaz bir şiddetle sınırları yıkması, Pasajlar'ın ilk fragmanlarını okuduğumdan bu yana, felsefi anlamda başarıya ulaşmış olmanızın en güzel delili benim için.¹² Hemfikir olduğumuz noktalara bir de müzik, gramofon ve fotoğrafla¹³ – ve özellikle de “güzellik” ve “umutsuzluk”¹⁴ ile – ilgili cümleleri eklemek istiyorum. Barok Kitabı'nın belli bir bölümünden yola çıkarak, sizin Kafka çalışmanızda oluşturduğunuzla birebir örtüşecek biçimde “metaya yabancılaşma” ve “arka yüz” kategorisinin kullanıldığı, yaklaşık bir yıl önce yazdığım “plağın biçimiyle”¹⁵ ilgili bu çalışmamın bir hafta içinde elinize geçeceğini umuyorum. Resmi teolojik Kafka yorumlarının hiçbir işe yaramaması dile getirilmesine rağmen, –*Gönül Bağları*'nda Gundolf'un yorumunda olduğu gibi– enine boyuna irdelenmemiş olmasına çok üzüldüm¹⁶ (bu arada psikanalizci Kaiser'in¹⁷ ilk yazılarının burjuvazinin düşünsel derinliği kadar gerçeği saptırmadığını da söyleyeyim). Tekbiçim ve bilinçaltındaki baba imgesi Freud'da bir aradadır.

Madem ki siz bu çalışmayı “bitmemiş” olarak görüyorsunuz, benim buna itiraz etmem sıradan ve aptalca olur. Burada önemli noktanın fragmanlarla bağlantılı olduğunu siz de çok iyi biliyorsunuz. Ama bu, bitmemiş olan kısmın belirtilmesine engel değil – çünkü bu çalışma Pasajlar'dan önce yazıldı. Çünkü bu çalışmanın eksik olan yanı işte bu. İktarih ve modernizm ilişkisi henüz kavramsallaştırılmamış ve bir Kafka yorumunun başarılı olup olmaması neticede buna bağlıdır. İlk eksik, başlangıçtaki Lukács alıntısında ve *aera* (zaman dilimi/ Zeitalter) ve *aion* (yaşam süresi, sonsuzluk/ Weltalter) ile ilgili antitezde.¹⁸ Bu antitez salt bir karşıtlık olarak değil, bizzat salt diyalektik anlamda olgunlaştırılabilir.

Bence *bizim* için (tıpkı sizin burada yıktığınız dekadans ve ilerlemeyi en açık anlamıyla tanımamamız gibi) kesinlikle *aera* değil, sadece taşlaşmış şimdiki zamanın ekstrapolasyonu olarak *aion* mevcut. Ayrıca bunu teorik düzlemde bana itiraf edecek sizden başka kimse olmadığını biliyorum. Ancak Kafka'da *aion* kavramı Hegel'deki anlamıyla soyut kalmış (bu arada bu çalışmanın şaşırtıcı biçimde ve belki de sizin farkında olmadı-

ğınız yoğunlukta Hegel'le ilişkili olduğunu söyleyeyim. Buna bir örnek, "hiçlik ve bir şey"¹⁹ ile ilgili bölümün ve bu burada yer alan –Yahudi geleneğinden ve tabii mutlaka Hegel'in hukuk felsefesinden alınmış olsa da– Cohen'deki ²⁰ mitsel adaletin suça dönüşmesi motifinin, Hegel'deki "Varlık-Hiçlik-Oluş" kavramıyla tamamen uyum içinde olması. Ama bu, çalışmanızda Kafka'da ilktarihin anımsanmasının –ya da "unutulmasının"– diyalektik bir çözümlemeden ziyade arkaik anlamda yorumlanmış olmasından başka anlama gelmez: Böylece bu çalışma da Pasajlar'ın giriş bölümüne yaklaşıyor. Burada hüküm verecek son kişi benim, çünkü biliyorum ki aynı hata, mit kavramının aynı şekilde yetersiz dile getirilmesi, Kierkegaard çalışmam için de geçerli. Gerçi Kierkegaard'da mit kavramı mantıksal bir konstrüksiyon olarak ortadan kalkıyor ama somut olarak değil. İşte tam da bu nedenle bu noktaya değinmeye hakkım var diyorum. Yorumlanan anekdotların içinden birinin –Kafka'nın çocukluğuyla ilgili anekdotun– yorumlanmış olması tesadüf değil²¹. Ama bu anekdotun yorumlanması *aion*'un hızla tarafsızlaşmasına eşdeğer olurdu. Bu da gerçekte her türden tutarsızlık anlamına gelir – burada da arkaik peşin hükümlerin ve mitsel diyalektiğin derinlemesine işlenmemesinin semptomları var. Bana burada en önemli gelen Odradek'in tutarsızlıkları²². Çünkü Odradek'i, –çok önemli olarak tespit ettiğiniz gibi– prolog olarak yeniden okumak yerine, "geçmiş devirlerden ve suçun" içinden ortaya çıkarmak²³ başlı başına arkaik zaten. Odradek'in yeri aile babasının yanı sıra, Odradek babanın "kaygısı" ve tehlikesi değil mi? Odradek'le yaratıklara özgü suç ilişkisinin ortadan kaldırılması ima edilmiyor mu? –Heidegger'in ayakları üstünde dikilmiş hali olan– *kaygı*, evin ortadan kaldırılmasının şifresi, hatta *umuda* dair verilmiş en güvenilir söz değil mi? Odradek nesne dünyasının arka yüzü olarak deformasyonun bir göstergesi muhakkak – ama böylece transandantal olana özgü, yani organik ile inorganik dünyanın arasındaki sınırların kalktığı ve bir uzlaşma sağlandığı ve ölümün ortadan kalktığı bir motif: Odradek "sağ kalacak". Başka türlü ifade edilecek olursa, nesnel anlamda tersine çevrilmiş yaşama, doğadaki bağlamından kaçıp kurtulma imkân-

nı verilmiş.* Burada "bulut"tan²⁴ fazlası vardır: Diyalektik. Ve bir Kafka yorumlamasında bulutun biçimini "açıklamak" değil ama diyalektik biçimde çözümlemek –bir anlamda öyküyü yağmur olarak yağdırmak– en temel hedeftir; tıpkı "diyalektik imge"nin teorik düzeyde açık bir şekilde dile getirilmesinde olduğu gibi. Hayır Odradek, onun için, "neredeyse hiçbir şey, her şeyi düzeltti"²⁵ denecek kadar diyalektik. – Aynı konuya masal ve mitle²⁶ ilgili bölüm dahil. Burada bir kere pragmatik açıdan mitin aldatılmış ve kırılmış hali olarak masal olgusu sakıncalı. Attik Yarımadası'nın tragedya yazarları masal yazarı olarak ele alınmış, oysa bu onlar için en son söylenecek şey; ve mit önce-si dünya değil de, nesnel olarak şifresi çözülmüş gibi görünen, suçun varolmadığı dünya masalın ana karakteriymiş gibi ele alınmış. Çalışmanın eleştirilebilecek "hata"larının hepsinin bu bölümde bulunması gerçekten çok garip. Çünkü şayet hafızam beni tamamen yanıltmıyorsa, makine suçlular kolonisinin suçlularının sadece sırtlarının²⁷ değil bütün bedenlerinin üzerine yazar; hatta makinenin onları döndürdüğü bir işleminden de söz edilir (anlama anında da olduğu gibi, döndürme işlemi hikâyenin can damarını oluşturur; ayrıca –sizin de haklı nedenlerle reddettiğiniz *Aforizmalar*'da²⁸ da olduğu gibi– özellikle ana bölümde belli ölçüde idealist bir soyutluk olan bu hikâyede, eski valinin kahvehanedeki masanın altında bulunan mezarının yer aldığı farklı sonu da unutmamak gerek). Açık hava tiyatrosunun yorumundaki "taşra kermesleri ve çocuk şenlikleri"²⁹ ifadesi de arkaik göründü bana – 80'li yıllara özgü büyük kentte bir şarkı festivali bence daha gerçekçi olurdu; Morgens-tern'in *Dorfluft*'una³⁰ da hep şüpheyle yaklaşmışımdır. Kafka bir din kurucusu³¹ olmadığı gibi –çok haklısınız, asla öyle değildi Kafka!– asla Yahudi bir vatan şairi de değildi. Bu bölümde Almanlık ve Yahudiliğin karşı karşıya getirildiği tüm-celeri³² çok önemli buluyorum. Meleklerin bağlanmış kanatları bir eksiklik³³ değil, onların "geçit alayı-karakteri" – meleklerin yıpranmış görüntüsü umudun bizzat kendisi ve onlardan başka umut yok.

* Benim başka bağlamlarda "kullanım değeriyle" dolaysız bir ilişkiye itirazımın en temel nedeni de bu.

Buradan, önmodernizm olarak görüntünün diyalektiğinden –sizin ilk kez olması gerektiği gibi merkeze oturttuğunuz– tiyatronun ve jestlerin işlevi tamamen ortaya çıkıyor kanımca.³⁴

Bu sürecin taşıdığı anlamlar da tam kendine uygun. Jestlerin nedenleri aranacaksa şayet, bunu Çin tiyatrosundan çok modern olanda, yani dilin yok olmasında aramak gerekirdi bence. Kafka'nın jestlerinde, nesnelere ad olan sözcükler elinden alınmış olan yaratık kurtulur. Böylece sizin de söylediğiniz gibi derin düşüncelere dalar ya da duaları incelemeye koyulur – bence bunu “deneme talimatı” olarak anlamamak gerekiyor ve bana bu çalışmanın malzemesine uymayan tek şey epik tiyatronun³⁵ kategorilerinin kullanılması gibi geliyor. Çünkü, tek izleyicisi Tanrı olan bir tiyatro olarak dünya, sahne olarak hizmet etmek üzere dışarıdan herhangi bir görüşe tahammül edemez; –sizin söylediğiniz gibi– gökyüzü resim çerçevesi içinde nasıl duvara asılamazsa³⁶, bu perdenin oynanabileceği bir sahne de mevcut değildir (tabii bu yarış pistinin üzerindeki gökyüzüyse başka) ve bu nedenle –sözcüğü hiç tartışmadan alalım buraya– dünyanın bir kurtuluş “tiyatrosu” olarak tasarımına biçim anlamında (ve dolaysız öğretici figür reddedildiğine göre, sanat biçimi açısından yaklaşmak kaçınılmaz oluyor tabii) şunu da eklemek gerekir ki, Kafka'nın yaptığı sanat türü tiyatroya çok keskin bir antitez oluşturur ve bir romandır. Burada Brod'un filme benzerliği ile ilgili yaptığı banal hatırlatma, kendisinin farkında bile olmadığı bir doğruluk payı taşıyor bence. Kafka'nın romanları deneysel tiyatro için yazılmış reji defterleri değildir, çünkü oyuna müdahale edecek izleyicileri prensip olarak yoktur. Bu romanlar sessiz sinemayla kaybolmaya yüz tutmuş son bağlantı metinleridir (ve sessiz sinemanın Kafka'nın ölümüyle neredeyse aynı dönemde tarihe karışmış olması da tesadüf değildir); jestlerin çift anlamlılığının unsurları, (dilini yıkılmasıyla) sessizliğe gömülüş ve bu sessizliğin içinden müziğin güvenli ortamına geçiştir. O halde jest-hayvan-müzik birleşiminin yer aldığı en önemli eser, ses çıkarmadan müzik yapan bir köpek grubunun bir köpeğin kaleminden³⁷ hikâyesidir. Bu hikâyeyi hiç çekinmeden Sancho Pansa'yla³⁸ karşılaştırmak istiyorum. Belki bu hikâyeyi de ele almak birçok şeyi açıklayabilir. İzin ve-

rin bir de, fragman karakteriyle ilgili olarak, unutmama ve anım-samanın ilişkisinin³⁹ mutlaka çok önemli olduğunu ama benim için hâlâ anlaşılır olmadığını, belki daha açık ve daha kesin bir şekilde dile getirilmesi gerektiğini söyleyeyim. Garip olması nedeniyle izin verin "karaktersizlik"⁴⁰ bölümüyle ilgili de şunu söyleyeyim: Geçen yıl *Aynılaştırma*⁴¹ adıyla, bireysel karakterin ortadan kaldırılmasını aynı şekilde olumlu aldığım küçük bir oyun yazmıştım. Size yazmak istediğim bir başka gariplik de, ilkbaharda Londra'da kentteki otobüslerde kullanılan sayısız renkli bilet çeşitleriyle ilgili bir oyun yazmış olmam⁴². Bu oyunun *Berlin'de Çocukluk*'taki⁴³ renkler bölümüne yakın olduğunu Felizitas söyledi. Ama izin verirsiniz burada özellikle dua olarak dikkatliliğin⁴⁴ yer aldığı bölümün önemini tekrar vurgulayacağım. Yazdıklarınızın içinde bundan önemli -ve en derindeki motifleri bu kadar titizlikle ortaya koyduğunuz-başka bir şey hatırlamıyorum. Sanki sizin Kafka'yla neredeyse, dostumuz Ernst'in⁴⁵ günahının cezası çekiliyor gibi geldi bana.

Notlar

- 1 krşl. II (2), 409-438.
- 2 Kracauer'ın Kafka üzerine çeşitli çalışmalarının Thomas Y. Levin'de bulunduğu kanıtlandı: Siegfried Kracauer. *Eine Bibliographie seiner Schriften*, Marbach a.N. 1989; krşl. s.395 (Adlar Dizini).
- 3 krşl. II (1), 334-367.
- 4 krşl. II (2), 432.
- 5 Benjamin Gretel Adorno'ya böyle hitap ederdi.
- 6 Bulunamadı ve belki de basılmadı.
- 7 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, Kierkegaard. *Konstruktion des Aesthetischen*. Frankfurt a.M. 1979.
- 8 krşl. II (2), 426.
- 9 krşl. Adorno, a.g.e., s. 91.
- 10 Max Brod'la birlikte geride bıraktıklarından oluşturdukları *Beim Bau der Chinesischen Mauer*'i (Berlin 1931) yayınlayan Hans Joachim Schoeps.
- 11 krşl. II (2), 437.
- 12 Benjamin, 1929 yılının Eylül ya da Ekim ayında Frankfurt'ta ve Königstein'da Adorno ile Horkheimer'e *Pasajlar*'ın "ilk taslaklarından" bölümler okumuştur (krşl. V (2), 1082).

- 13 krşl. II (2), 416 ve 436.
- 14 krşl. II (2), 413 ve devamı.
- 15 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 19, *Musikalische Schriften VI*, Frankfurt a.M. 1984, s. 530-534.
- 16 krşl. I (1), 157-167
- 17 Adorno'nun *Franz Kafkas Inferno* (Viyana 1931) adlı kitabına atıfta bulunduğu Hellmuth Kaiser; krşl. II (2), 425.
- 18 krşl. II (2), 410.
- 19 krşl. II (2), 435.
- 20 krşl. II (2), 412.
- 21 krşl. II (2), 416 ve VII (1), 520'den itibaren [şekil 24].
- 22 Kafka'nın *Ein Landarzt* adlı kitabındaki *Die Sorge des Hausvaters* adlı hikâyesinden.
- 23 krşl. II (2), 431.
- 24 krşl. II (2), 420.
- 25 Adorno'nun bir mısrası; krşl. *Der Schatz der Indiuner- Joe. Singspiel nach Mark Twain*, yayına hazırlayan R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1979, s. 95.
- 26 krşl. II (2), 415.
- 27 krşl. II (2), 432.
- 28 Kafka'nın *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*'i üzerine krşl. II (2), 425 ve devamı.
- 29 krşl. II (2), 423.
- 30 II (2), 423'te alıntılanmış olan Soma Morgenstern'e ait bir Kafka yorumu.
- 31 krşl. II (2), 424.
- 32 krşl. II (2), 432.
- 33 krşl. II (2), 423.
- 34 krşl. II (2), 418-420.
- 35 krşl. II (2), 418 Brecht'in epik tiyatro teorisiyle bağlantılı olarak "deneme talimatı" kavramının kullanıldığı bölüm.
- 36 krşl. II (2), 419.
- 37 krşl. Kafka'nın *Beschreibung eines Kampfes* adlı kitabındaki aynı adı taşıyan hikâye.
- 38 krşl. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*'den *Die Wahrheit über Sancho Pansa*; Benjamin II (2), 438'de bu metne gönderme yapıyor.
- 39 krşl. II (2), 429-432.
- 40 krşl. II (2), 418.
- 41 kayıp.
- 42 Adorno'dan kalan yazılar arasında mevcut.
- 43 krşl IV (1), 263 ve VII (1), 424.
- 44 krşl. II (2), 432.
- 45 Burada Ernst Bloch'tan söz edildiği muhakkak. Belki de Adorno hemen önce içinde Kafka'yla ilgili bir bölüm bulunan *Erbschaft dieser Zeit*'i (Zürih 1935 [doğrusu:1934]) okumuştur (krşl. aynı eser, s. 182).

XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris Üzerine

1. Oxford, 20.5.1935

Her iki mektubunuz için de çok teşekkür ederim.¹ Birinci mektubunuzun yanıtını saygısızlık derecesinde geciktirdim, çünkü birkaç gün Londra'da geçirmek zorunda kalıp, işle ilgili görevlerimden geri kalınca bunları telafi etmek zorunda hissettim kendimi; ikinci mektubunuzu daha çabuk yanıtlamaya çalışacağım.

Şemanın² hazırlanmış olması sizden duyabileceğim en önemli ve en sevindirici şeydi gerçekten; ve ne kadar büyük bir hevesle şemayı görmek istediğimi –bir daktilo kopyası varsa sayet– size söylememe gerek yok herhalde. Orijinal metni elinizden çıkarmak ve yine güvenilir olmayan o aracıya teslim etmek istemeyişinizi çok iyi anlıyorum. Ama sizden planı istememin tek nedeni bu çalışmanızla teorik anlamda ilgileniyor olmam değil, bazı uygulanabilir düşünceler – çalışmanıza ilginç, diğerlerine olduğundan çok daha fazla ölçüde tam bir dayanışma olarak anlaşılmalı.

Pollock'la Londra'da uzun uzun görüştüm ve tabii konuşmalarımızın büyük bir bölümü sizinle ilgiliydi.³ Pollock bana çok net olarak Enstitü'nün bazı kısıtlamalara (bu kısıtlamaların sonuncusu Londra'daki şubenin kaldırılmasına neden oldu) rağmen size maddi olarak destek olacağına söz verdi – tabii onunla belli bir tutar saptamam mümkün olmadı. Çok da optimist olmamak kaydıyla bu sözü çok olumlu görüyorum; ve bunun sebebi sadece Horkheimer'in sizi ne kadar takdir et-

tiğini bilmem değil, aynı zamanda Enstitü'yle ilişkim. Sizin de bildiğiniz gibi, Enstitü uzun yıllar sıkı bir işbirliği içinde olmamıza rağmen benim için hiçbir şey yapmadı aslında. Bu durum artık Horkheimer'i ve Pollock'u ciddi olarak rahatsız etme noktasına geldi ve Pollock'un en büyük isteği geçmiş olanları telafi etmektir. Önümüzdeki yıl benim Oxford'da kalmaya devam etmeme ve çalışmamı⁴ bitirmeme karar verdik; uzun vadeli planlar henüz kesinleşmedi; yani Enstitü'ye karşı, Enstitü'ye dahil ama şimdilik kendisi için bir şey istemeyen biri olarak, hâlâ oldukça avantajlı bir konumdayım. Israr ettiğim tek konu, Enstitü'nün size yardım etmesi ve –yine de ihtiyatla söylemek gerek ama– bu sorumluluktan kaçacaklarını sanmıyorum.

Pollock şimdi Enstitü'nün sizden bunun karşılığında yazı⁵ istemeye hakkı olduğunu düşündüğünü söyledi ve Enstitü'nün üretkenliğine güvenebileceği çok az sayıda insan olduğunu bildiğim için ben de itiraz edemedim. Bana üç ayrı plandan söz etti: Fuchs hakkındaki makale⁶, savaş öncesi sosyal demokrat kültür politikasıyla ilgili bir makale⁷ ve nihayet – çok şaşırdım buna– Pasajlar.

Ben de sizden bu iki uzun yazıyı yazmanızın istenmesi gerektiğini düşündüğümü söyledim – umarım siz de aynı fikirdesinizdir. Hem bu yazılar dergi için inanılmaz bir kazanç olabilir, hem de doğruyu söylemek gerekirse, bu yazılarla sizi çok meşgul etmeyecek bir ek iş karşılığında –yani Pasajlar'ın yanı sıra– maddi bir destek alırsınız.

Pasajlar ise çok kolay olmadı benim için; özellikle de, siz Pollock'a bazı bilgiler vermiş olmanıza rağmen, ben daha taslağı görmediğim için. Pollock'un bana söylediğine göre tarihsel-sosyolojik bir çalışmanın özelliklerini taşıyordu ve "Paris, capitale du XIXième siècle" gibi güzel bir başlığı vardı. Enstitü'nün, hatta hâlâ [Leo] Löwenthal'in önemli ölçüde etkin olduğu bir derginin bu tür bir tarihsel-sosyolojik çalışmadan farklı bir şeyi dergiye adapte etmelerinin zor olduğunu biliyorum. Pasajlar çalışmasını tarihsel-sosyolojik bir araştırmadan çok, size özgü bir "*prima philosophia*" olarak görmek istediğimi açık açık söylersem, bana kızmazsınız umarım. Materyalin çok önemli olması konusunda tartışmamıza gerek yok zaten ve yorumun

bizzat materyalde aranması gerektiğini hiç kimse benden iyi bilemez. Ama yine hiç kimse, yorum ve kavramlara dökülmüş bir açıklamadan vazgeçmek istemeyecektir. Taslağınızı, sizin niyetinizin de bu olduğunu anlayacak kadar iyi tanıdığımı düşünüyorum. Zaten siz de sürrealizm makaleniz⁸ ve *Literarische Welt*'te yayınlanan fotoğrafla⁹ ilgili yazınızda materyalin yorumlanmamış olmasını, Pasajlar çalışmasında tamamının yorumlanacağı şeklinde gerekçelendirmiştiniz. 19. yüzyılın ilktarihi: Hep aynı olanın, eskiden ziyade yeninin tezi, kumarbaz, pelüş – bunların hepsi felsefi kuramın alanına giriyor. Ama bu kuramın sadece toplumsal ve teolojik kategorilerin kutuplaşmasıyla kendi diyalektiğine ulaşabileceğinden ve böylece sadece yorumlama yöntemiyle –benim Kierkegaard olduğu gibi, hayır ondan bin kez daha iyi– prensip olarak Enstitü çalışmalarının öncelikleri arasında yer alamayacağından eminim.

Bugün buna karşı koyma imkânı olduğunu biliyorum. Bugün bunları yorumlamanın sizin amacınız olmadığını, montajlanmış materyalin zaten kendisinin bir anlatıcı olduğunu, ama vazgeçilemeyecek olanın Enstitü olduğunu ve onun yöntemlerine uymak gerektiğini söyleyebilirsiniz tabii. Ama sizi buna zor koşulların mecbur kıldığını bilsem de, böyle bir yaklaşımı paylaşmam mümkün değil. Çok açık ve böyle bir durumda en azından çok açık olmayı istemeye hakkı olduğunu düşünen bir dostluğun verdiği hakla konuşayım. Pasajlar çalışmasını sadece sizin felsefenizin merkezi değil, bugün felsefi anlamda söylenecek en önemli söz, benzeri olmayan bir başyapıt ve her anlamda –özel olarak da, başarı anlamında da– çok önemli buluyorum; ve bu nedenle çalışmanın özdeki iddialarının zayıflatılmasını ve böylece ana kategorilerden zorunlu olarak feragat edilmesini bir felaket ve kesinlikle telafisi mümkün olmayan bir durum olarak görüyorum. Siz yaşamınızı nasıl örgütlerseniz örgütleyin, hiçbir kurumun bu çalışma üzerinde söz hakkı olmaması gerektiğini düşünüyorum. Brecht'in çalışmanız üzerinde etkili olmasını nasıl gerçek bir talihsizlik olarak görüyorsam (Brecht için önyargılı olmak istemiyorum, ama burada, tam da burada dur demek lazım ona), burada Enstitü'ye taviz verilmesini ve çalışmayı Enstitü'nün tasarlandığı şekliyle kabul

etmesinin olası görünmemesini de bir talihsizlik olarak görüyorum.

Ama işte taslağınızı görmediğim için bu konuda bir şey söylemem mümkün değildi. Bu nedenle gerçi Pollock'la Pasajlar çalışması hakkında benim ne düşündüğüm konusunu açık bir şekilde konuştum, ama Enstitü'de kullanılması için diğer işleri öne çıkardım. Bu konuda sizin fikrinizi –ve Enstitü'yle görüşmelerin hangi aşamada olduğunu– öğrenmek çok önemli benim için. Tabii ayrıca, mümkünse taslakla ilgili konuşmak isterim, çünkü Pollock'la yakın bir zamanda görüşeceğim. Ama, işin pratik amacını bir yana bırakacak olursak şayet, sizden Pasajları kendi ilktarihinize sadık kalarak yazmanızı ısrarla rica ediyorum. Hatta yapıtın, Marksist bir yaklaşımla en doğru şekilde ilerleyeceğine tamamen inanıyorum; ve bizim için (kendimi de kattığım için kusura bakmayın) toplumsal konulara girebilmenin, varolanı çalışmamıza katarak bir şeyler yapmak yerine, daha çok kendi kategorilerimize bağlı kalarak mümkün olduğuna inanıyorum, çünkü kurduğumuz temel nedenselliklerde Marksizmin kavramları genellikle çok soyut ve bütünden kopuk kalıyor, mekanik bir etki yaratıyor ve estetiklik zor yakalanıyor. En azından benim deneyimim bu yönde; ne denli titizlikle ve sebatla estetik kaynaklara sadık kalırsak –tam da biz estetiği reddettiğimiz noktada sadık kalırsak– o denli gerçekçi olacağımıza inanıyorum. Ve böyle bir şeyi söylemiş olmamın, çökmüş, eski, mevcut olanın kurtarılmasına hizmet etmeyeceğini açıklamaya gerek yok sanırım. Çünkü ben de sanatın tasfiyesinin kendine uygun olduğu şekilde sadece estetik içinde gerçekleştirilmesi gerektiğine inanıyorum. Gerici olduğumu düşünmeyeceğinizden eminim – ve hakkı verilmiş bir Pasajlar çalışmasının yaratacağı şokun, kent yapılarının aydınlığa kavuşmamış toplumsal özünü öylesine incelemekten çok, sürrealizm gibi devrimci bir yaklaşıma benzer olacağına inanıyorum.

[...]

Max Ernst'i tanıyor musunuz? Ben kendisiyle hiç karşılaşmadım; ama onun çok yakın bir dostu olan Lotte Lenja aracılığıyla sizin onunla tanışmanızı sağlayabilirim. Ve sizin Pasajlar'ın bu aşamasında, bu başarılı sürrealistle tanışmanız çok iyi olur diye düşünüyorum.

2. Oxford, 5.6.1935

Bir ricayla sizi rahatsız edeceğim. Materyalle ilgili notları, yazının kenarındaki baştan çıkarıcı genişlikteki boş alana kurşun kalemle not almama izin vermeniz, Pasajlar'ın *ekspose'sini* (bu eski sözcükten vazgeçemiyorum) yanıtlarken hem teknik hem de vakit açısından çok kolaylaştıracak işimi. Bu notları sonradan silmek çok kolay, ama böyle bir şeye sizin izniniz olmadan cesaret edemem.

Ayrıca epeyce ciddi bir tetkikten sonra şunu söyleyebileceğime inanıyorum: Enstitü'yle ilgili endişelerim tamamen geçersiz artık. Bu çalışmanın tamamının Enstitü tarafından kabul edilebileceğini, edilmesi gerektiğini, burada yayınlanmayı Franz von Borkenau'dan¹⁰ daha fazla hak ettiğini, taviz vermeniz gerekmediğini, Enstitü'nün de taviz vermesine gerek olmadığını düşünüyorum. Horkheimer çalışmanın bazı noktalarda toplumsal açıdan daha somut olmasını isterse eğer, bu hem sizin, hem de benim için iyi olur mutlaka. Bunlardan biri 19. yüzyılı *kendine özel* olarak açıklayabilmek için taslakta çok genel olan meta kategorisi (benim Kierkegaard'da da öyle). Ve bu kategoriye sadece teknolojik açıdan daha yakından –fabrikasyon olarak– tespit etmek yeterli olmaz; özellikle de fabrikasyonun ekonomik işlevinin, yani modern kapitalizmden çok ilk kapitalizmin pazar yasalarının titizlikle sorgulanması gerekir. Diğer bir kavram da tabii kolektif bilinç. Ama bu kavramın açıklanması, kavramın çok sorunlu olmasından ve insana yüklediği sorumluluktan ötürü şimdi üstünkörü bir şekilde anlatmaya girişmeyeceğim temel bir tartışmaya yol açmıştı. İzin verin burada akla çok uygun bir tespit yapma riskine gireyim: Marksizmin, kendi içinde diyalektik olmayan ve sınıf etkenini entegre ederek içermeyen kolektif bilinç gibi bir yapıya itirazı, belki de benim tamamen başka bir yerde konumlandıracağım bir itirazla, diyalektik imgenin, asla *bilinç* ya da bilinçaltına kaydırılmaması gerektiği talebimle örtüşüyor. Ama her nasıl olursa olsun, burada da her zamanki gibi ampirik belirlemenin yorumu da içerdiği şüphesiz görünüyor bana. En kısa zamanda Horkheimer'e yazarak çalışmanızın bütün olarak kabul edilmesini ve tabii size ödeme yapılmasını isteyeceğim.

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 konumlandığından bu kategorinin inanılmaz gücünün idraki¹¹ (Aslında Barok Kitabı ile Pasajlar'ın ilişkisini ortaya koyan 17. ve 19. yüzyılın ilişkisini ilerde detaylı olarak tartışmak gerekecek). Ve sonra, iki yıllık ayrılığa rağmen düşüncelerimizin birbirine ne kadar yakın olduğunu tekrar anladığım, fetişizm¹² üzerine olan bölüm. Çünkü yaklaşık üç ay önce Horkheimer'e yazdığım uzun bir mektupta ve kısa bir süre önce Pollock'la yaptığım görüşmede, [Erich] Fromm ve özellikle de [Wilhelm] Reich'in aksine toplum ve psikoloji arasındaki gerçek "iletişim" in ailede değil, metanın karakterinde ve fetişte oluştuğunu, fetişizmin, metalaşmanın asıl tamamlayıcısı bağlaşımları olduğu görüşünü savundum. Ayrıca siz burada, belki de farkında olmadan, Freud'la tamamen örtüşüyorsunuz; Freud'da da eminim tırnaklar ve saçlarla ilgili bir şeyler vardır. Freud ve çok önemli olan Ferenczi'de anal karakter ve anal sorunla ilgili ne varsa mutlaka okumalısınız. – Bunun gibi bir benzerlik, benim için çok yeni olan kentin taşraya dönüşmesi kuramında var¹³: Bu, sizin görmediğiniz, tamamlanmamış Maupassant¹⁴ çalışmamın temel teziydi (materyali bulursam, çok uygun olduğu için bütününe Pasajlar'ın hizmetine sunacağım). Bu çalışmada kentten av alanı olarak söz ediliyordu, avcı kavramı çalışmanın bütününde (örneğin tekbiçim kuramı: Bütün avcılarının görüntüsü aynıdır) çok önemliydi. Ayrıca M.'de Pazar günü avcıları değil ama, ona çok yakın olan –ormanda herhalde diyalektik bir imge oluşturan– Pazar günü atlıları¹⁵ üzerine bir hikâyeye var. Tekrar ısrarla Maupassant'a dikkatinizi çekmek istiyorum. İnanılmaz bir hikâyeye olan Gece, bir karabasan olan bu hikâyeye, Poe'nun *Kalabalıkların Adamı*'na diyalektik açıdan bir karşılık oluşturuyor ve dört gözle sizin yorumlarınızı bekliyor.

Bir de, 19. yüzyılın uçağın icadıyla sona erdiği yönündeki düşüncemi söylememe izin verin. Belki size en kısa zamanda bununla ilgili bir şeyler gösterebilirim. Marx ve Engels'e göre

kent ve kırsal kesim arasındaki zıtlığın ortadan kaldırılması gerektiğini zaten biliyorsunuzdur.

Ve bugünlük son olarak –girişin sonu, ekin değil– eski bir not: “Yakın geçmiş, kendini her durumda adeta felaketler tarafından yok edilmiş olarak sunar.”

3. Adorno'dan Horkheimer'e Oxford, 8.6.1935

Dostunuzun [Friedrich Pollock] umduğumuzun aksine Londra'ya gelmemesi çok yazık. Oysa konuşulacak ne çok şey vardı. Bugün size yazmamın nedeni olan konu da, son görüşmemizde de olduğu gibi, bu görüşmenin bir parçası olacaktı.

Söz konusu kişi Walter Benjamin. Pollock bana, Benjamin'le 10 yıldır Pasajlar adı altında tartışmalarımızın merkezini oluşturan XIX. Yüzyıl'ın Başkenti Paris çalışmasının taslağını Benjamin'in Paris'te kendisine sunduğunu söyledi. Pollock'a bu çalışmayı Benjamin'in başyapıtı, teorik anlamda düşünülebilecek en büyük çaplı çalışma ve –böyle dile getirmek mümkünse şayet– dâhiyane bir tasarım olarak gördüğümü söyledim. Ama aynı zamanda, dürüstçe kanaatimi söylemek gerekirse, Kirekegaard gibi bu kitabın da Enstitü'nün çalışma planına alınmasını engelleyecek ölçüde yoğun olarak metafiziğe ağırlık verdiği yönündeki görüşümü dile getirdim. Tabii Benjamin'i önemli ölçüde finanse ettiği için Enstitü'nün de ondan kendi işine yarar bir karşılık beklemek zorunda olduğunu anlayabildiğimden, Benjamin'in şimdi çoktandır kararlaştırılmış olan şeyleri (yani Fuchs ve Neue Zeit'i), ve Pasajlar'ı bir anlamda özel işi gibi bunların yanı sıra yazmasını önerdim.

Bu öneride bazı değişiklikler yapmam gerekiyor. Benjamin bana Pasajlar çalışmasının bir taslağını gönderdi. Taslağı iyicene inceledikten sonra, bu çalışmanın diyalektik materyalizm açısından sorumluluk üstlenilemeyecek hiçbir şey içermediği kanaatine vardım. Çalışma daha önce sahip olduğu metafizik doğaçlama karakterini tamamen yitirmiş. Hatta bunun sonuçta olumlu bir şey olduğunu dahi söyleyemeyeceğim (ki bu sizinle aramızda tamamlanamamış bir tartışmaya yol açmıştı): Ama her halükârda dahil edileceği Enstitü çalışmaları

içinde değerlendirilmesi bir artıdır. Ve ortaya attığı temel sorunun yeni olması, bilimsel çalışma ortamında normal olandan kesin bir çizgiyle ayrılması bir dezavantaj değil avantajdır. Bu çalışmanın konusu 19. yüzyılın diyalektik bir imge olarak meta kategorisi üzerinden bir "tarz" olarak çıkarımının yapılmasını denemek anlamına gelir.

Bildiğim kadarıyla bu taslak size çok şey borçlu (benim taslağa yıllardır çok şey borçlu olmam gibi). [Frankfurt'ta] Carlton Oteli'nde yıllar önce siz, ben ve Benjamin'in, Asja Lacis ve Gretel ile diyalektik imgeler üzerine yaptığımız o hatırı sayılır konuşmada, tarihsel bir imgenin bu özelliğinin meta için en önemli şey olduğunu söyleyen sizdiniz ve o konuşmadan bu yana Benjamin'in ve benim bu konudaki düşüncelerimizde önemli dönüşümler oldu. Kierkegaard kitabı bunları kısmen, Pasajlar ise açıkça içeriyor. Ama Pasajlar sizin konunuzla bağlantılı olarak başka bir açıdan da çok önemli. Belki hatırlıyorsunuzdur, birkaç ay önceki bir mektubumda, toplum ve psikoloji arasında iletişim kuran en önemli kategori olarak aileyi değil meta karakterini gördüğümü yazmıştım. Bu görüşümü kısa bir süre önce Pollock'a da savımdum. O zaman Benjamin'in de aynı yoldan gittiğini bilmiyor olmam, bu taslakla kendimi onaylanmış hissetmemi sağladı. Burada metanın fetiş karakteri 19. yüzyıl burjuvazisinin bilinci ve bilinçaltı için kilit nokta olarak alınıyor. Hem dünya fuarları üzerine, hem de Baudelaire hakkındaki mükemmel bölümler bu konuda temel noktaları içeriyor. Bu konuyla ilgili yazacaklarımı şimdilik bu kadar.

Ama taslakla her noktada hemfikir değilim tabii. Bazı çok karmaşık bilgi-kuramsal sorunları buna dahil 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. 19. yüzyıl ve meta karakterinin birleştirilmesi de (Kierkegaard'da olduğu gibi) bana hâlâ çok soyut geliyor. Meta sonuçta daha önceden de vardı. Burada söz konusu edilen spesifik olarak fabrikada üretilen mal. Benjamin buna büyük bir olasılıkla teknolojik açıdan yaklaşıyor – ama hence (şayet üstyapı gerçekten şeffaflaştırılmak isteniyorsa) endüstriyel meta biçiminin ekonomik karakterinin tespit edilmesi kesinlikle gerekli. Yine malzemeye ilgili bütün iddialar da bana tamamen doğru gelmiyor (örneğin dökme demirin tarihte ilk yapay yapı malzemesi olduğu v.b.¹⁶). Ama taslak öylesine büyük

ki, ben bazı özgürlükler tanınmasından yanayım – hele de zamanında Bay von Borkenau'ya verilen özgürlüğü düşündüğümde (Borkenau antropoloji profesörü olarak Güney Afrika'ya gidiyor herhalde – bunun ne anlama geldiğini söylememe gerek yok size!). O halde, özellikle biz, siz ve ben, tasarıma dokunmadan, sözü edilen noktaları ve diğer başka noktaları eleştirel olarak hızla değiştirirsek, hem bu çalışmayla kendini özdeşleştirebilecek olan Enstitü'ye, hem de böylece çalışması daha başarılı olacak olan Benjamin'e yardım etmiş oluruz.

O halde durum şu: Şayet Benjamin bu çalışmayı gerçekten yazar-
sa, 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'i 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 karşılaşp elimizden gelen her şeyi yapmamanın sorumluluğunu taşıyamayacağımızı düşünüyorum – bizim de sonuçta üretim ilişkilerimiz vasıtasıyla bu üretim gücünü engellemememiz gerekir.

Eğer felsefi hükümlerimin sizin için herhangi bir değeri varsa (ve doğruyu söylemek gerekirse –her zaman– son olarak antropoloji makalesinde de¹⁷ olduğu gibi amaçlarımızın örtüştüğünü gördüğümde bundan şüphe etmem mümkün değil), o zaman lütfen sadece nesnel açıdan değil Enstitü için de (Enstitü'nün şam adına) Fuchs ve Neue Zeit'tan daha önemli olan Pasajlar çalışmasının yazılmasına imkân verin. Dergide materyal bölümlerinin tek tek mi, yoksa (bana da uygun geldiği gibi) bir dizi halinde mi yayınlanacağına tabii ki siz karar vereceksiniz. Ama sizden hem gerçekten bütün samimiyetimle Enstitü, hem de Benjamin adına rica ediyorum; lütfen Benjamin'e bu çalışmasını bitirene kadar ayakta kalma imkân sağlayın, aksi halde bu çalışmayı geciktirecek sorumluluklar yüklenmek zorunda kalacak.

4. Hornberg, 2.-4. ve 5.8.1935

İzninizle bugün, nihayet detaylı incelediğim ve Felizitas ile birlikte üzerinde enine boyuna konuştuğumuz bu taslak hak-

kında bir şeyler söylemeye çalışayım; Felizitas da yanıtıma tamamen katılıyor. Konunun önemine atfen –sizin de bildiğiniz gibi çok önemsiyorum konuyu– tamamen dürüstçe ve giriş yapmadan temel sorulara değinmeyi uygun görüyorum. Bu soruları her ikimiz için de temel sorunlar olarak görebilirim. Ama eleştirel tartışmaya geçmeden önce –sizin çalışma tarzınızda konunun çerçevesinin ve birbirini takip eden düşüncelerin sıralanışının yeterli bir fikir vermemesine rağmen– kavrayışın en önemli yenilikler açısından tamamlanmış gibi göründüğünü söylemek isterim. Bunların arasından, iz bırakmak anlamında ikamet etmeyi, koleksiyoncuyla ilgili önemli tümceleri, şeylerin lanetten kurtuluşlarının yararlı olduğunu ve Hausmann'ın diyalektik yorumunu öne çıkarmak istiyorum. Yine Baudelaire bölümünün şairin yorumu olarak tasarımı ve nouveauté (yenilik) kategorisinin devreye girişi (s. 20)¹⁸ tamamen başarılı.

Artık tahmin ediyorsunuzdur ki –zaten herhalde başka türlüünü beklemiyordunuz– burada beni 19. yüzyılın ilktarihi, diyalektik imge, mit ve modern olanın konfigürasyonu konularının olduğu bütün ilgilendiriyor. Bu bütün, “maddeci” ve “bilgi-kuramsal” olanın ayrılmasını bir tarafa bırakacak olursak şayet, o zaman –hadi diyelim taslağın kavrayışının dış düzeniyle olmadı– yine de temel felsefi özle bağlantı içinde olmalıydı ve bu özün hareketlerinde tıpkı tarihten aktarılmış nispeten yeni iki diyalektik tasarımda bu karışıklık yok olmalıydı. İzin verin, çıkış noktası olarak 3. sayfadaki, “Her çağ halefini düşler” özlü sözünü alayım. Bu tümce bana temelde eleştirilmesi gereken, hem de diyalektik olmadığı için eleştirilmesi gereken diyalektik imge teorisinin tüm motiflerinin bu tümcenin çevresinde billurlaşmış olmasından ötürü, önemli bir araç olarak görünüyor ve böylece bu tümceyi elimine ederek teorinin de tasfiye edilebilmesi mümkün görünüyor. Çünkü bu tümce üç şey içeriyor: Diyalektik imge, yani –kolektif de olsa– bilincin özü düşüncesi; bu imgenin ütopya olarak gelecekle doğrusal –hatta neredeyse gelişimsel diyeceğim– ilişkisi; ve “çağ” düşüncesinin, bu öznel bilince ait ve onunla birlik olan özne olarak ele alınması. Diyalektik imgeyi bu şekilde kavramakla –buna içkin bir kavrayış da diyebiliriz– sadece bu kavramın daha ön-

ce teolojik olan kökten gücü tehlikeye atıldığı gibi burada sadece öznel nüansa değil, aynı zamanda içerdiği gerçeğe de saldıran bir basitleştirme de ortaya çıkar ve sizin uğruna teolojii kurban ettiğiniz, söz konusu toplumsal hareket bu çelişki sonucunu yanlış yöne gider.

Diyalektik imgeyi "düş" olarak bilince yerleştirdiğinizde, kavramın büyüğü bozulmakla ve uyumlu hale gelmekle kalmayıp, tam da bu kavramı maddeci anlamda meşru kılacak temel nesnel gücü yok oluyor. Metanın fetiş karakteri bilinçten doğmaz, aksine bilinci ürettiği için –bu çok önemli bağlamda– diyalektiktir. Ancak bu durum da bilinç ya da bilinçaltının diyalektik imgeyi öylece "düş" olarak şekillendiremeyeceğini, aksine onu arzu ve korkuyla aynı ölçüde yanıtlayacağını gösterir. Ama diyalektik imgenin bugün anlaşıldığı içkin biçiminin içerdiği "sembol gerçekçiliğiyle"–bu tanımı mazur görün lütfen– tam da bu fetiş karakterin diyalektik gücü yok oluyor. Buna önce Pasajlar taslağının¹⁹ o enfes diliyle itiraz edelim: Şayet diyalektik imge kolektif bilinçteki fetiş karakterinin kavranış biçiminden başka bir şey değilse, o halde Saint-Simon'un meta dünyasının bir ütopya olarak tasarımı –arka yüzü değil– 19. yüzyılın diyalektik imgesi *cehennem* olarak ortaya çıkar. Çünkü ancak bu şekilde Altın Çağ'ın imgesi doğru yerini bulur ve tam da Offenbach'ın bir yorumu bu iki anlamlılığı en mantıklı biçimde ortaya koyar: Yeraltı dünyası ve Arkadia arasındaki iki anlamlılık – her ikisi de Offenbach'ta açık kategorilerdir ve kavramsallaştırma detaylarına kadar izlenebilir. Taslakta ki cehennem kategorisinden vazgeçilmesi ve özellikle de kumarbazla²⁰ ilgili dâhiyane bölümün eksikliği –ki spekülasyon ve şans oyunları²¹ bölümü asla onun yerini tutamaz– hem çalışmanın görkemini hem de diyalektik uyumun yitirilmesine sebep oluyor bence. 19. yüzyıl için bilincin içeriğinin önemini kavramayacak son kişi benim. Ama diyalektik imge kavramı buradan türetilemez; aksine bilincin içeriğinin kendisi, "intérieur" (içmekân) şeklinde, yabancılaşma olarak 19. yüzyılın diyalektik imgesidir. Kierkegaard'ın ikincini bölümünün²² kavını yeni oyunda da buraya sürmeliyim. O halde diyalektik imge düş olarak bilince aktarılmamalı, aksine diyalektik bir yapı sa-

yesinde düş haricileştirilmeli ve bilincin içeriği bizzat gerçek bir durum gibi anlaşılmalı; sanki cehennemin insanlığın içinde gezindiği astronomik dönem gibi. Bence ancak böyle bir gezintinin yıldız haritası tarihe ilktarih olarak bakmayı mümkün kılar. İzin verin aynı itirazı en karşıt açıdan bakarak yeniden ifade edeyim. Diyalektik imgenin içerik düşüncesinde (ki bunu olumlu bir ifade kullanmak adına eski *model* kavramınızın karşısına koymak istiyorum), ilk taslağınızın merkezinde yer alan, en eski ile en yeni olanın ilişkisini "sınıfsız toplum"a ütöpik bir yaklaşım olarak yapılandırıyorsunuz. Böylece arkaik olan "en yeni"nin bizzat kendisi olmak yerine, onu tamamlayan eklenmiş bir şey oluyor; yani diyalektik olmaktan çıkıyor. Ama aynı zamanda ve yine diyalektik olmayan bir şekilde, sınıfsızlık imgesi, sadece "ἀρχή"den (arkhe- başlangıç, köken) yola çıkarak kabul edildiği sürece, gerçekten cehennem fantazmagoryası olarak şeffaflaşmak yerine, mit dönemine konumlandırılıyor. Bu nedenle arkaik olanın modernizm içinde eridiği kategorinin altın çağdan ziyade felaket olduğunu düşünüyorum. Bir kez, yakın geçmişin kendisini, her durumda adeta felaketler tarafından yok edilmiş olarak sunduğunu yazmıştım.²⁴ Oysa şimdi şöyle derdim: "Böylece kendini ilktarih olarak sunuyor". Ve burada Tragedya Kitabı'nın en cesur bölümüyle hemfikir olduğumu da biliyorum. Eğer diyalektik imgenin "düş" olarak büyüünün bozulması bir psikolojikleşme yaratıyorsa, bu tam da burjuvazi psikolojisinin büyüüne kapılmaktır. Çünkü kimdir düşün öznesi? 19. yüzyılda bu bireyden başkası değildir kesinlikle; ama bireyin düşlerinden ne fetiş karakter, ne de onun eserleri dolaysız birebir okunabilir. İşte bu nedenle de, bugün anlaşıldığı anlamıyla kolektif bilince başvurulur, ki bunun Jung'un anlayışından ayrıştırılmamış olmasından endişe ediyorum. Bu iki taraftan da eleştiriye açıktır: Toplumsal süreç açısından ve psikoloji açısından. Toplumsal süreçte arkaik imgeler, diyalektik imgelerin fetiş karakterleri nedeniyle, arkaik bir "kolektif ego" içinde değil, burjuva toplumunda yabancılaşmış bireylerde üretildiği yerde gerçekleşiyor; psikolojik açıdan bakıldığında ise, Horkheimer'in dediği gibi, nesnel artı değer, tek tek öznelere kendinde ve onlara karşı ortaya çıkarken, "kitle ego-

su" sadece deprem ve kitlesel felaketlerde bulunuyor. Kolektif bilinç sadece gerçek nesnelliği ve onun bağlı olduğu bir değer olan yabancılaşmış öznenliği örtbas etmek için icat edilmiştir. Bizim yapmamız gereken, bu "bilinci", meta karakterinin bağlı olduğu imgesel öge olarak pekiştirmek değil, içindeki toplum ve birey karşıtlığını diyalektik yöntemle ortaya çıkarmak ve ayırtırmaktır. Düşsel kolektifte sınıflar arasında fark olmaması, yeteri kadar açık ve uyarıcıdır.

Ancak "Altın Çağın" mitsel-arkaik kategorisinin –ve bu bana toplumsal açıdan belirleyici geliyor– nihayetinde bizzat meta kategorisi açısından vahim sonuçları var. Altın çağda belirleyici olan "çift anlamlılık" (ayrıca bu kavramın da bir teoriye yoğun gereksinimi var ve asla öylesine ortaya konulmamalı), yani cehenneme dair çift anlamlılık gizli kalırsa, o zaman meta çağın özü olarak mutlaka cehenneme dönüşür ve gerçekte dolaysızlığı gerçeğin ilk biçimi olarak göstermek isteyen bir biçimde reddedilir: Bu durumda diyalektik imgenin büyüsunün bozulması, bizi doğrudan kırılmaya uğramamış mitsel düşünceye götürür ve nasıl orada Jung tehlikesi varsa, burada da Klages tehlike olarak ortaya çıkar. Ancak taslak en çok da bu noktada çözüm sunar. Burası şeyleri faydalı olma belasından kurtaran koleksiyoncunun öğretisinin merkez noktası olabilir; ve eğer doğru anladıysam, sınıf bilinci tam da Hegelci benlik duygusunda meta karakterinin tamamen oluşmasıyla fantazmagoryanın parçalanmasını başlatan Hausmann da buraya ait. Metayı diyalektik imge olarak anlamak, onu –eski olana geri dönüş yerine– aynı zamanda kendi yok oluşunun ve "yükselişinin" motifi olarak anlamak demek. Meta, bir taraftan kullanım değeri tükenerek yabancılaştırılan, diğer taraftan da yabancılaşmış olarak dolaysızlığı aşip kurtulandır. Meta sayesinde, insanlar için anlamı açısından değil, bizzat kendisi için ölümsüzlük vaadini alırsız ve fetiş –bunu sizin haklı olarak Barok Kitabı'yla kurduğunuz bağlantıyı sürdürmek için söylüyorum– 19. yüzyıl için sadece kurukafa gibi, aslına sadık olmayan son bir imgedir. Burada Kafka'nın en önemli karakteri, özellikle de Odradek figürü gereksiz yere hayatta kalan bir meta olarak tanımlanabilir kısımca: Tıpkı Hamlet ile tragedyanın sonunun gelmesi gibi, bu

masalda da gerçeküstücülük sona ermiş olabilir. Ancak toplumun içinden bakıldığında, metanın karakterini eleştirmek için salt "değişim değeri" kavramı yeterli olmaz; bu kavram metayı ancak işbölümü öncesi döneme geri döndürür. Berta'yla²⁵ ilgili çekincem hep buydu; onun hem "kolektif" hem de dolaysız "işlev" kavramlarına, "gerileme" olarak bile bu nedenle şüpheyle yaklaştım. Nesnel içerik olarak taslakta tam da Berta'ninkilerle uyuşan kategorilere karşı çıkmamın, özerk sanatı ya da benzeri bir şeyi kurtarmak uğruna dar görüşlü bir çaba olmadığını, aksine kökten addettiğim felsefi dostluğumuzun motifleri ile derinden bağlantılı olduğunu bu düşünceden anlamışsınızdır. Eleştirilerimi genel çizgisini özetleyecek olursam şayet, bu en uç noktaları kuşatacaktır – başka türlü de olamazdı zaten. Teolojinin eski haline döndürülmesi ya da diyalektiğin teolojinin en derinlerdeki katmanlarına kadar radikalleştirilmesi diyelim, toplumsal-diyalektik, hatta ekonomik motifin en üst seviyede netleştirilmesini zorunlu kılar. Bunu aynı zamanda tarihsel olarak da ele almak gerekir. 19. yüzyıla *özel* olan meta karakteri, yani endüstriyel mal üretimi, maddesel olarak çok daha net ortaya konulmalıydı; çünkü meta karakteri ve yabancılaştırma kapitalizmin başından bu yana, yani fabrikaların oluştuğu Barok döneminden beri var – tıpkı bir yandan da modernizmin "birliğinin" o zamandan beri meta karakterinde varolması gibi. Ancak endüstriyel mal biçiminin tarihsel anlamda eski meta biçiminden çok farklılaşmış olarak tespit edilmesi, "ilktarihi" ve 19. yüzyılın ontolojisini tamamen ortaya koyabilir; salt meta biçimiyle ilgili bağıntılar, bu ilktarihe –böyle ciddi bir durumda kabul edilemeyecek– belli bir metaforik karakter veriyordu. Kendinizi, tamamen malzemeye çalışmadan oluşan yöntemini-ze teslim ettiğinizde, yorumlarınızda en iyi sonuçlara ulaşacağınızı umuyorum. Şayet eleştirim buna rağmen belli bir teorik soyutlama içerisinde hareket ediyorsa, bu kesinlikle bir gereksinimden kaynaklanıyor; ama sizin bu gereksinimi bir "dünya görüşü" olarak değerlendirmeyeceğinizi ve böylece çekincelerimi bertaraf edeceğinizi biliyorum.

Yine de ancak bu teorik çerçevede bir anlamı olan birkaç somut düşüncemi söylememe izin verin. Başlıkla ilgili önerim

şu: "Başkent" değil, "19. Yüzyıl'ın Başkenti Paris" – cehennem ile "Pasajlar" başlığını diriltmeyi düşünmüyorsanız eğer. Bölümlerin kişilerin adlarına göre oluşturulması bana çok başarılı gelmedi; bu isimlerden yola çıkmak sistematik bir dış mimariyi dayatıyor belli ölçüde ve bu benim çok hoşuma gitmedi. Daha önce bölümlerin isimleri "peluş", "toz" v.b. malzeme değil miydi? Özellikle Fourier ve Pasajlar bağlantısını tam anlayamadım. Bence burada kente özgü farklı malzemelerin ve malların uygun bir sıralamasından oluşan bir yapılandırma mümkün; ve bu yapılandırma daha ilerdeki bölümlerde diyalektik imge ve aynı zamanda onun teorisi olarak ortaya konabilir. Birinci sayfadaki özlü sözde yer alan "portique" sözcüğü "antik çağ" motifini çok güzel ortaya koymuş; belki burada, en eski olarak yeni bağlamında, imparatorluğun morfolojisini öğeleri itibariyle ele almak gerekir (Barok Kitabı'ndaki melankoli gibi). 2. sayfada, imparatorluğun devleti kendi başına amaç bilmesinin sadece bir ideoloji olarak kavrandığı –ilerleyen sayfalarda siz de bunu böyle düşünmüşsünüz anladığım kadarıyla– tamamen açıklığa kavuşturulmalıydı. Burada konstrüksiyon kavramı hiç açıklanmamış; bana sorarsanız bu kavram malzemeye yabancılaşma ve malzemeye hükmetme anlamında diyalektik açıdan iyicene açıklanmalıydı (konstrüksiyon kavramının günümüzde kullanılan şekliyle kesin bir çizgi var arasında; belki de 19. yüzyıla özdeşleşmiş olan "mühendis" terimi kullanıma daha uygun!). Burada karşımıza çıkan kolektif bilinçaltı kavramı da –ki bu kavramla ilgili prensipte bazı şeyler söylemiştim daha önce– kullanıldığı yer ve sunumu itibariyle çok açık değil. 3. sayfayla ilgili dökme demirin gerçekten ilk suni yapı malzemesi olup olmadığını sormak isterim (tuğla!); zaten genel olarak "ilk" sözcüğü bazen hiç hoşuma gitmiyor. Belki burada şöyle bir tamamlayıcı açıklama yapılabilir: Her çağ kendini felaketler tarafından yok edilmiş olarak düşler. Sayfa 4. "Yeninin eskiyle iç içe girdiği" yönündeki ifade, gerileme olarak diyalektik imgeyle ilgili eleştirim açısından çok şüpheli görünüyor bana. Burada eskiye geri dönülmez, aksine bir görüntü ve fantazmagorya olarak yeni, bizzat eskinin kendisidir. Belki burada, haddimi aşmadan, Kierkegaard'ın²⁶ içmekân bölümündeki bazı ifadeleri,

bu arada çift anlamlılığı da hatırlamakta fayda var. Eklemek istediklerim şunlar: Diyalektik imgeler model olarak, toplumsal ürünler değil toplumsal durumun kendini gösterdiği nesnel oluşumlardır. Bunun sonucu olarak diyalektik imgeden ideolojik ve hele de sosyal bir "işlev" asla beklenemez. Metalaştırma-ya olumsuz yaklaşılmamasına benim itirazım –taslağın "Klages" yanının eleştirisi– ağırlıklı olarak 4. sayfadaki makinelerle ilgili bölüme. Makine tekniğine ve makinenin kendisine fazla önem vermek, her zaman burjuvazinin geriye dönük teorilerinin bir özelliğidir; böylece üretim araçlarına soyut göndermelerle üretim ilişkileri gizlenir. 6. sayfaya Hegel'in, o zamandan beri Georg [Lukács] tarafından ele alınan, çok önemli bir kavram olan "ikinci doğa" eklenmeli. Paris'in şeytanı, cehenneme de gidebilir. 7. sayfa: İşçinin "son kez" süsleyici bir öge v.b. olarak ortaya çıktığı ifadesinin doğruluğundan pek emin değilim. Gazete yazılarının ilktarihi ile ilgili düşünce –sizin Kraus'la ilgili yazınızda²⁷ bu konuya dair çok şey var– bana çok göz kamaştırıcı geldi; burada Heine'ye de yer verilmeli. Bu konuyla ilgili aklıma gazetecilik dilindeki eski bir ifade geldi: "Şablon stili" –ki bu kavramın kökenleri de araştırılmayı bekliyor. Bir kültür ve düşünce tarihi terimi olarak "yaşam duygusu" çok sakıncalı–. Bence tekniğin ilk ortaya çıkışının bir inançmış gibi kabulü, arkaik olanın değerinin abartılmasıyla bağlantılı. Şu ifadeyi not etmiştim: Mit, gerçek toplumun sınıflarüstü özlemi değil, bizzat yabancılaşmış metanın nesnel karakteridir. Sayfa 9.: 19. yüzyılda resim sanatı tarihinin, fotoğrafın sahneye çıkmasıyla bir kaçış olarak tasarlanması (ki müziğin "banal" olandan kaçışıyla çok yoğun olarak örtüşüyor bu) çok başarılı, ancak bu da diyalektik değil; yani resim sanatında, üretim güçlerinin meta biçimine dönüşmemiş kısmı bu şekilde somutlaştırılmayıp, olumsuzlanarak fotoğraftan kaçışın izleriyle açıklanıyor (diyalektiğin en somut olduğu yer belki de Manet'dir). Bu bana taslağın mitolojikleştiren ve arkaik olan eğilimiyle bağlantılı gibi geliyor. Geçmişte kalmış olan resim kalıntıları, üretim güçleri onları terk ettiği için bir anlamda tarih felsefesinin durağan yıldız imgesine dönüşürler. Medusa'nın diyalektik olmayan mitsel bakışı altında, diyalektiğin barındırdığı öznellik taşlaşır. 10. sayfa-

daki altın çağ, belki de cehenneme gerçek geçiştir. Dünya fuarlarının işçi sınıfıyla bağlantısı benim için çok açık değil ve sadece bir tahminmiş gibi geliyor bana; bunu iddia ederken çok dikkatli olmak gerekir. 11. sayfada fantazmagoryanın uzun bir tanımı ve teorisi olmalı elbette. 12. sayfa benim için yaklaşımda olan bir tehlikenin habercisi gibiydi. O zaman²⁸ Satürn alıntısını okuduğumuzda Felizitas ile nasıl etkilendiğimizi hatırlıyorum hâlâ; ama bu alıntı kendime gelmemi engelleyemedi. Satürn'ün halkası dökme demirden yapılmış bir balkona değil, balkon Satürn'ün halkasına dönüşmeliydi; burada yapacağım karşı öneri soyut bir şey değil, size ait bir başarı olduğu için çok mutluyum: *Berlin'de Çocukluk'un*²⁹ benzersiz "ay" bölümü; bu bölüm buraya tam uyar aslında. Bir kez Pasajlar çalışmasıyla ilgili söyledikleriniz aklıma geldi şimdi: Bu çalışmanın ancak deliliğin uzamından çekilip alınabileceğini söylemişsiniz³⁰; çalışmanın kendini deliliğe teslim edeceğine ondan uzaklaşması, deliliğe çarpıp geri dönen Satürn alıntısının yorumunun bir delili. İşte benim asıl itirazım buraya: Siegfried [Kracauer] bundan büyülenebilirdi, ama ben burada konu çok ciddi olduğu için acımasız olmak zorundayım. Metanın fetiş kavramı, bu kavramı bulanın ilgili bölümleriyle kanıtlanmalı – sizin de niyetiniz buydu herhalde. Yine 12. sayfada karşımıza çıkan ve durağan bir antropolojiye işaret eden "organik" kavramı, bu şekilde kalamaz, ya da ancak sadece fetişten önce varolan bir şey olarak, yani "peyzaj" gibi bizzat kendisi tarihsel bir boyuta sahipse bu şekliyle kalabilir. 13. sayfaya Odradek'in diyalektik meta motifi de girmeli diye düşünüyorum. Burada işçi sınıfı hareketi biraz *deus ex machina* (beklenilmeyen bir anda gelen yardım) gibi ele alınmış sanki; tabii bu, diğer bazı ifadeler de olduğu gibi, taslağın kısaltılma biçimiyle alakalı olabilir – bu benim birçok itirazıma karşı öne sürülebilecek bir itiraz. Mondayla ilgili bölüm çok önemli bence, ama geliştirilirken "organik" kavramından kurtarılarak "canlılarla" –yani öncül bir doğayla değil– ilişkilendirilmeli; aklıma, 19. yüzyılı anlatma gücüne sahip ve aynı zamanda endüstriyel işlemlerle bağlantılı olan parıldayan kumaş kavramı geldi. Belki bunu biraz araştırmalısınız. *Frankfurter Zeitung*'da haberlerini her zaman büyük

bir ilgiyle izlediğimiz Bayan Hessel bu konuda bilgi sahibidir.³¹ 14. sayfa, meta kategorisinin çok soyut kullanılmış olmasıyla ilgili endişelerimi ifade etmem gereken bir bölüm: Bu kategori sanki “ilk kez” 19. yüzyılda ortaya çıkmış gibi ele alınmış (bu arada aynı itirazın Kierkegaard’daki içmekân ve içsellikğin sosyolojisi için de geçerli olduğunu ve sizin taslağınıza itiraz ettiğim noktalarda kendi eski çalışmamda da itiraz ettiğimi söyleyeyim). Bence meta kategorisi, dünya ticareti ve emperyalizm gibi özellikle modern kategorilerde –örneğin bu döneme ait pazar olarak pasajlar, ya da geçici olan için dünya ticaret pazarları olarak antikacı dükkânları– çok iyi somutlaştırılabilir. Uzakta olanların toplanmasının anlamı, belki de bilinçsiz sınıfların kazanılması sorunu ve imparatorluğa ait istiladır. Sadece hemen aklıma gelenleri yazıyorum: Tabii ki burada malzemede inanılmaz özlü şeyler ortaya çıkarabilir ve 19. yüzyılın şeyler dünyasının (belki görünmeyen tarafından, çöplerden, kalıntılardan, enkazlardan yaklaşarak) özel biçimini saptayabilirsiniz. “Büro” ile ilgili bölüm de tarihsel bir kesinlikten yoksun gibi. Bu bana salt bir karışıklıktan çok, eski –belki de Barok– oda biçimlerinin kalıntıları gibi göründü (krşl. içindeki küreler, duvar haritaları, parmaklıklar ve başka malzeme biçimleri). 15. sayfadaki Jugendstil teorisi: Jugendstil üslubunun içmekânda belirleyici bir sarsıntı yarattığı konusunda sizinle hem fikir olsam da, “içsellikğin bütün güçlerini harekete geçirmesi”ni kabul etmem söz konusu değil. Jugendstil, içsellik daha çok “haricileştirerek” kurtarmaya ve gerçekleştirmeye çalışır (Kierkegaard’dakinin tam zıddı bir anlama sahip olan sembolizm teorisi ve Mallarmé’nin içmekânlarından bahsetmenin tam yeri burası). Jugendstil’de içsellik yerine cinsiyet var. Burada Jugendstil’in cinsiyetle ilişkilendirilmesinin nedeni, bireyin burada içsel anlamda değil, bizzat bedeniyle yer alması. Bu durum, Ibsen’den Maeterlinck ve d’Annunzio’ya, Jugendstil sanatının tamamı için geçerlidir. Strauss ve Jugendstil müziğinin kökenleri de Brahms’ın oda müziğinde değil, Wagner’dedir. Bence beton Jugendstil için karakteristik değil; 1910’lardaki garip döneme ait olabilir. Ben asıl Jugendstil’in büyük ekonomik krizle aynı döneme rastlamış olmasını da mümkün görüyorum; Beton, savaş

öncesi konjonktüre ait bir yapı malzemesi. 16. sayfa: Wedekind'in eserindeki³² yapı ustası Sollness'in çok ilginç yorumuna dikkatinizi çekmek isterim. Uyanışı konu alan psikanalizle ilgili edebiyatı tanımıyorum, ama bakacağım. Ancak, polemik yaparak hipnozdan çok net bir şekilde kendini farklılaştıran (bunun delili Freud'un verdiği derslerdir³³) rüya yorumu ve uyanışı konu alan psikanaliz de, aynı zamana denk düşen Jugenstil'e ait değil mi? Burada konumuzun sınırlarını aşacak çok önemli bir sorun olabilir. Genel eleştiriyi düzeltme anlamında bazı şeyler eklemek istiyorum: Kolektif bilinç kavramının kullanımmasını reddediyorsam, bunun sebebi elbette "burjuva bireyi" asıl temel olarak göstermeye çalışmak değil. Amacım içmekânı sosyal işlevi açısından netleştirmek ve dışı kapalılığının sadece yanıltıcı bir görüntüden –ama kişileştirilmiş kolektif bilince karşı değil, bizzat gerçek toplumsal sürece karşı bir görüntüden– ibaret olduğunu ortaya çıkarmak. Burada "birey", mitleştirerek ortadan kaldırılmaması gereken, sadece saklanması gereken diyalektik bir geçiş aracıdır. Burada "şeylerin faydalı olabilmeleri için angaryadan kurtulmasının" ele alındığı bölümün, metanın diyalektik kurtuluşuyla ilgili dâhiyane bir dönüm noktası olarak altını bir daha çizmek istiyorum. 17. sayfa da koleksiyoncunun ve içmekânın mahfaza olduğu teorisinin daha da detaylandırılmasını isterim. 18. sayfayla ilgili olarak, diyalektik bir son bölüm olarak Poe'nun *Kalabalıkların Adamı*'nın temelini teşkil edebilecek Maupassant'ın *Gece'sine* dikkatinizi çekmek istiyorum. Kitlenin bir peçe olduğunu söylediğiniz bölüm harika. 19. sayfa diyalektik imgenin eleştirilmesi açısından uygun. Buradaki teorinin konunun devasa iddiasını taşıyacak güçte olmadığını siz de biliyorsunuz eminim. Söylemek istediğim tek şey, çift anlamlılığın diyalektiğin bir imge olarak ortaya çıkışı değil, teori aracılığıyla iyice diyalektikleştirilecek imgenin "izi" olmasıdır. Hatırladığım kadarıyla, Kierkegaard'da içmekânla ilgili bölümde sizin işinize yarayacak bir tümce var. 20. sayfaya belki *Pièces condamnées*'deki [Baudelaire] büyük *Femmes damnées*'in son kıtası konmalı. Yanlış bilinç kavramını bence daha dikkatli kullanmak ve asla Hegelci kökenine gönderme yapmadan kullanmamak gerekir. "Snob" kavra-

mı kökeninde estetik değil, sosyal bir kavramdır; Thackeray sayesinde kabul görmüştür. "Snob", "dandy" kavramından kesinlikle ayrı tutulmalıdır. "Snob"un tarihini de araştırmak lazım, bunun için en iyi malzeme Proust'ta mevcut. 21. sayfadaki "sanat sanat içindir" ve "bütünsel sanat yapıtı" tezi bu şekliyle sağlam değil. Katı anlamda bütünsel sanat yapıtı ve artistlik, meta karakterinden kaçış için aşırı uçlardaki iki denemedir ve birbirleriyle örtüşmezler: Baudelaire'in Wagner ile ilişkisi, onun bir fahişeyle birlikteliği kadar diyalektiktir. 22. sayfadaki spekülasyon teorisi beni hiç tatmin etmedi. Burada bir kere, Pasajlar'ın taslağında yer alan kumarbazın o olağanüstü teorisi³⁴ yok; diğer taraftan da spekülâtörün gerçek ekonomik teorisi eksik. Spekülasyon, kapitalist mantığın mantıksızlığının olumsuz ifadesidir. Belki buraya "aşırılığın ekstrapolasyonu" ile ulaşılabilir. 23. sayfada perspektifin dışsal bir teorisi olmayıdı; galiba ilk Pasajlar çalışmanızda vardı böyle bir tümce. Buraya 1810-1820 arasında icat edilen stereoskop girmeli. Hausmann bölümünün çok güzel olan diyalektik tasarımı, belki taslak halinden yola çıkılarak yapılacak bir yorumlamayla, son şeklinde taslaktan daha kesin bir şekilde ortaya çıkar.

Sizden tekrar bu notların "dırdırcı" tarzından ötürü özür dilerim; ancak bazı noktalarda esasa yönelik eleştiride bulunmayı kendime borç biliyorum. Kitapla³⁵ ilgili olarak Londra'da Warburg Enstitüsü'ndeki dostum Wind'e başvuracağım; umarım sizin için kitabı sağlayabilirim. Ekte taslağı gönderiyorum. Nihayet, bir kezlik istisna olarak bu mektuptan kendim ve Felizitas için bir kopya yapmamı affetmenizi diliyorum. Umarım bunu teknik nedenlerle yapmış olmam davranışımı mazur gösterecektir ve teknik açıdan tartışmanın yürütülmesini kolaylaştıracaktır. Siegfried'den sadece taslağınız hakkındaki mektubunun gecikmesini affetmenizi rica etmiştim; taslağın oluşum süreci, hele de içeriği hakkında bilgi vermedim. [...] Ayrıca mektubun görüntüsü için affınızı rica ediyorum. Epeyi bozuk bir makinede yazdım ve uzunluğu bir bütünlüğü olmasını engelledi.

[...]

Sevgili Bay Benjamin, "düşü" –"diyalektik imgede öznel olan unsur" olarak– bu modelle bağdaştırma çabanız, bu dü-

şüncenin nasıl ifade edileceğine dair bugün aklıma son gelenleri de size bildirmeye itti beni:

Nesnelerin kullanım değeri yok olduğundan, yabancılaşan nesnelerin içi boşaltılır ve şifre olarak anlam ifade ederler. Öznellik nesnelerin içine istek ve korkulara ait yönelimler koyarak onlara hükmetmeye başlar. Bu ölü nesneler öznel yönelimin imgeleri oldukları için kalıcı³⁶ ve ebedi görünürler. Diyalektik imgeler, yabancılaşmış nesneler ve onlara yüklenen anlamlar arasında –ölüm ve anlam arasındaki kayıtsızlık anında sessiz kalan– bir oluşumdur. Nesnelerde, görüntüde en yeni olan canlanır; ölüm, anlamları en eski olana dönüştürür.

Notlar

- 1 İkinci mektubun kaybolduğu zannediliyor; ilk mektup ise 1.5.1935 tarihinde Paris'ten yazılan olmalı (krşl. V[2], 1111 ve devamındaki özet).
- 2 *Pasajlar* kastediliyor.
- 3 Friedrich Pollock (1894-1970), Benjamin'e 1934 yılının Haziran ayından itibaren maddi destek sağlayan Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün müdürünün asistanıydı.
- 4 İlk kez 1956'da yayınlanan *Metakritik der Erkenntnistheorie* (krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 5, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M. 1971, s. 7-245).
- 5 Sosyal Araştırmalar Enstitüsü'nün yayınladığı *Zeitschrift für Sozialforschung* için.
- 6 krşl. II (2), 465-505.
- 7 yazılmadı.
- 8 krşl. II (1), 295-310.
- 9 krşl. II (1), 368- 385.
- 10 Franz Borkenau'nun *Der Übergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild* adlı kitabı (Paris 1934) Sosyal Araştırmalar Enstitüsü tarafından yayınlanmıştı.
- 11 krşl. V (2), 1246.
- 12 krşl. V (2), 1243.
- 13 krşl. V (2), 1245.
- 14 Bulunamadı.
- 15 krşl. Maupassant'ın *Mademoiselle Fifi* derlemesindeki *A cheval* adlı hikâye.
- 16 krşl. V (2), 1238.
- 17 krşl. Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, yayına hazırlayan Alfred Schmidt ve Gunzelin Schmid Noerr, Cilt 3, *Schriften 1931-1936*, Frankfurt a.M. 1988, s. 249-276.

- 18 Benjamin'in Adorno'ya gönderdiği taslağın son halinden çok az farklı olan versiyonu V (2), 1237-1249'da mevcut; baskıda daktiloyla yazılmış taslağın sayfa numaraları köşeli parantez içine alınmıştır. Adorno'nun mektubunda ve onu takip eden bölümde belirtilen bu sayfa numaralarıdır.
- 19 İlk *Pasajlar* taslağı bitmiş bir metin halinde değildir; Benjamin'in kendisi de birinci ve ikinci taslak sözlerini tırnak içinde kullanmıştır (krşl. V[2], 1138). Adorno'nun birinci taslak ya da "ilk taslak" dediği –yayına hazırlayana söylediğine göre– Benjamin'in ona 1929 yılında okuduğu tek tek fragmanlardır; bunlar *Pasajlar*'ın, "Paris Pasajları II" başlığı altındaki metinleridir (krşl. V [2], 1044-1059).
- 20 krşl. V (2), 1056 ve devamı ve V (1), 612 ve devamı.
- 21 krşl. V (2), 1247.
- 22 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, Kierkegaard, Frankfurt a.M. 1979, s. 38-69.
- 24 bkz. bu eser s. 109.
- 25 Bertold Brecht'in takma ismi: Adorno bu mektubu bir Almanya ziyaretinde yazmıştı.
- 26 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 2, a.g.e., s. 61-69.
- 27 krşl. II (1), 334-367.
- 28 *Der Saturnring oder Etwas vom Eisenbau* başlıklı metin okunurken olabilir (krşl. V[2], 1060-1063; alıntı aynı yer, 1060). Bağlantı için krşl. V (2), 1243 ve aynı yer 1350.
- 29 krşl. IV (1), 300-302 ve VII (1), 426-428.
- 30 krşl. V (1), 570 ve devamı.
- 31 Franz Hessel'in karısı olan Helen Hessel, Benjamin'in Parisli dostları arasındaydı; Paris'ten *Frankfurter Zeitung*'a yazıyordu.
- 32 krşl. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, Cilt 9, Münih 1921, s. 340-358.
- 33 Tabii burada 1916/1917 yıllarına ait olan *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*'den söz ediliyor.
- 34 bkz. bu eser s. 113 ve s. 124, dipnot 21.
- 35 Benjamin *Vorträge der Bibliothek Warburg* serisinde yayınlanan, Ferdinand Noack'ın *Triumph und Triumphogen* adlı yazısını sormuştu.
- 36 Doğru okunduğu kesin değil; *Pasajlar* için bu bölümü çıkarıp yazan Benjamin "urvergangen" (ilk kaybolan) diye okumuştur (krşl. V[1], 582).

Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı Üzerine

Londra, 18.3.1936

Bugün oturup size bu olağanüstü çalışmanızla¹ ilgili bazı notlar yazıyor olmamın amacı, bir eleştiri ya da çalışmanıza yakışır bir yanıt vermeye çalışmak değil kesinlikle. İçinde bulunduğum korkunç iş yoğunluğu –büyük mantık kitabı², iki analiz dışında hazır olan *Berg Monografisi*’nin³ bitirilmesi ve caz araştırması⁴– bu tür bir şeye başlamamı imkânsız kılıyor; hele de yazılı iletişimin yetersizliğinin ciddi biçimde bilincine vardığım bir çalışmayla karşılaşınca. Çünkü burada sizinle enine boyuna tartışmak istemediğim tek bir cümle bile yok. Tartışmanın en kısa sürede gerçekleşmesini umuyorum; ama yine de size, ne kadar yetersiz olursa olsun, yanıt vermek için fazla da beklemek istemiyorum.

İzin verin temel bir çizgiyle sınırlı tutayım kendimi. Çalışmanızın tutkuyla karşıladığım ve tamamen doğru bulduğum bölümü, asıl amacınıza (mit ve tarih ilişkisinin diyalektik olarak yapılandırılması) materyalist diyalektiğin düşünce katmanlarında ulaştığınızı düşündüğüm bölüm: Burada sanatın büyü-şünün bozulması olarak hedeflenen, mitin diyalektik yoldan kendi kendine ortadan kalkması. Biliyorsunuz, uzun yıllardır estetik denemelerimin altında “sanatın tasfiye edilmesi” konusu yatıyor. Ve müzikte teknolojinin önceliğini heyecanla savu-

nuyor olmam, kesinlikle bu anlamda ve sizin "ikinci teknik" kavramınız anlamında anlaşılmalı. Burada ortak bir temel bulmuş olmamız şaşırtmıyor beni – Barok Kitabı'nda alegorinin (yeni terminolojide "özel bir atmosfer taşıyan") sembolden ayrılmasından, *Tek Yön*'de sanat yapıtının büyüülü belgelemeden ayrılmasından sonra bu beni hiç şaşırtmıyor. Bunun en güzel kanıtı –her ikimiz için de demem umarım münasebetsizlik olmaz– sizin bilmediğiniz, iki yıl önce Schönberg için hazırlanan kitapta yayınlanan bir makalede⁵ bu konuda, diyalektik ve terminolojinin kavramsallaştırılması ve teknikle olan ilişkisinin değişmiş olması ile ilgili yazdıklarımla sizinkilerin tamamen örtüşüyor olması.

İşte bu örtüşme şimdi benim için kriterlerin –teşhis etmek zorunda olduğum– farklılıklarını gösteriyor ve şimdi hatları iyice netleşen "temel çizgimizden" başka hiçbir amaca hizmet etmiyor. Herhalde önce deneysel eleştiriye dayanan eski yöntemimizi takip edebilirim. Yazılarınız arasındaki devamlılığın ve tutarlılığın sürdüğü son yazınızda, yapı olarak sanat yapıtı kavramını hem teolojinin sembolünden hem de büyüülü tabudan ayırdınız. Şimdi büyüülü atmosferi hiç sorunsuzca "özerk sanat yapıtına" aktarmanızı ve sanat yapıtına açık bir biçimde karşı-devrimci işlev yüklemenizi düşündürücü buluyorum ve burada Brecht'e özgü belli motiflerin çok inceltilmiş kalıntılarını görüyorum. Size, burjuva sınıfının sanat yapıtındaki büyüülü ögenin bilincinde olduğum konusunda güvence vermeme gerek yok (hele de estetik özerklik kavramına ait olan idealizmin burjuva felsefesini mistik anlamda tamamen ortaya çıkarmaya sürekli uğraştığım için). Ama bence –alışılacelmiş konuşma biçimimi affedin lütfen– özerk sanat yapıtının merkezi mitsel değil; aksine bizzat kendi, diyalektik ve büyüülü olanı özgürlüğün işaretiyle birleştiriyor. Şayet doğru hatırlıyorsam, bir kez Mallarmé ile ilgili olarak siz de bana benzer şeyler söylemiştiniz ve çalışmanın tamamıyla ilgili duygularımı, sizin hep Mallarmé'yle ilgili bir karşı yazı yazmanızı arzu etmiş olmamı söyleyerek en iyi açıklayabilirim; bence bizim için büyük bir kazanç olacak bu yazıyı yazmayı borçlusunuz bize. Çalışmanız ne kadar diyalektik olursa olsun, özerk sanat yapıtı konusunda diya-

lektik değil; en temel ve bana müzikle ilgili çalışmalarında her geçen gün daha da önemli görünen deneyimi, yani tam da özerk sanatın teknolojik yarasını sıkı sıkıya takip etmenin sanat yapıtını değiştirdiğini ve sanat yapıtını tabulaştırma ve fetişleştirme yerine, özgürlüğe, bilinçli olarak üretilebilene, yapılması mümkün olana yaklaştırdığını görmezden geliyor. Şiirlerin bir esinlenmeden kaynaklanmadığını, sadece sözcüklerden oluştuğunu söyleyen Mallermé'deki tümceden daha iyi bir materyalist plan görmedim. Valéry ve (işçiler için açık bir şekilde söylenmeyecek ifadeler yer almasına rağmen materyalist olarak kabul edilebilecek, villa⁶ üzerine yaptığı çalışmasıyla) Borchardt gibi en büyük tepkiyi verenlerin hücrelerinin derinliklerinde bu patlayıcı madde hazır bulunuyor. Eğer kitsch filmi düzeyli film karşısında kurtarmaksa niyetiniz, bu konuda hiç kimse benim kadar fikirlerinizi paylaşamaz; "sanat sanat içindir"i de kurtarmak gerekiyor ve sadece "sanat sanat içindir"e karşı oluşan, bence Brecht'ten gençlik hareketine kadar uzanan yek vücut cephe bile insanı bunu yapmaya motive edebilir. Sanatın öğeleri olarak oyun ve görüntüden söz ediyorsunuz; ama neden oyunun diyalektik olduğunu ve -Mignon ve Helena'yla başı dertte olan Ottilie'de⁷ kurtardığınız- görüntünün aynı şekilde diyalektik olmadığını anlamıyorum. Ayrıca burada tartışma hızla siyasi bir platforma çekiliyor elbette. Çünkü siz teknikleşme ve yabancılaşmayı (çok haklı olarak) diyalektik olarak ele alırken, nesnelleştirilmiş öznelilik için aynı şeyi yapmazsanız, bu siyasi açıdan (sinemanın öznesi olarak) proletaryaya, Lenin'in cümlesine göre, -sanat eserinin lanetlenmiş olarak nitelendirdiğiniz bölümüne ait olan- entelektüellerin teorisinin diyalektik öznesi olmadan yerine getiremeyeceği bir görev yüklemekten başka bir anlama gelmez. Lütfen beni doğru anlayın. Sanat yapıtının özerkliğini bir ayrıcalık olarak garanti altına almak değil niyetim ve ben de sizin gibi sanat yapıtındaki özel atmosferin (auratik unsurun) yok olmaya yüz tuttuğunu düşünüyorum ve bu - sırası gelmişken söyleyeyim - sadece tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği için değil, özellikle kendi "özerk" biçim yasalarına uyduğu için böyle (Kolisch'le birlikte yıllardan bu yana planladığım, müziğin yeniden üretil-

mesi teorisinin konusu da bu⁸). Ancak özerklik, yani sanat yapıtının meta şekli, yapıtın büyüğü yönüyle örtüşmez: Nasıl ki sinemanın metalaşması tam olarak yok olmadı, sanat yapıtının metalaşması da tam olarak yok olmadı; bu durumu ego adına reddetmek burjuvaya özgü bir gericilikse, birebir kullanım değeri açısından bu metalaşmayı hükümsüz kılmak da anarşizmin sınırlarında gezinmek anlamına gelir. Tıpkı sizin gibi, beni uç noktalar etkiliyor: Ama sadece en alt noktadaki ile en üst noktadaki diyalektiği eşdeğerse; eğer en üst noktadaki diyalektiği yozlaşmamışsa. Her iki uç da kapitalizmin yaralarını taşıyor, değişim ögesini içinde barındırıyor (tabii ki asla Schönberg ve Amerikan sinemasının ortasında bir şey değil bu); her iki uç özgürlüğün bütününün birbirinden ayrılmış iki parçası, ama özgürlüğü bu iki ucu tekrar birleştirerek elde etmek mümkün değil: Birini diğerine kurban etmek fazlasıyla romantik olur; bu ya kişiliği ve büyüğü içinde barındıran burjuva romantizmi, ya da tarihsel süreç içinde proletaryanın (ki bu proletaryayı da burjuva üretmiştir) gücüne körü körüne güvenen anarşist bir romantizm demek olur. Çalışmayı belli bir ölçüde anarşist romantizm ile suçlamak durumundayım. Sanatı tabularından arındırdınız; ama şimdi size yaklaşmakta olan vahşetten korkuyormuşsunuz (benden başka kim sizinle bu korkuyu paylaşabilir!) ve bu korkudan kurtulmak için korktuğunuz şeyi tersine bir tabulaştırmayla yüceltiyormuşsunuz gibi görünüyor. Sinema izleyicisinin gülmesi (bu konuyu Max [Horkheimer] ile de konuştum, size söylemiştir eminim) iyi ya da devrimci bir şey değil, en korkunç burjuva sadizmiyle dolu. Spor tartışan gazete satıcısı çocukların uzmanlık bilgisi bana çok şüpheli görünüyor; ve nihayet eğlence teoriniz tüm şok edici çekiciliğine rağmen beni ikna edemedi – en azından, komünist bir toplumda iş yaşamının insanları yormayacak ve aptallaştırmayacak bir şekilde organize edileceği ve böylece insanların eğlenmeye gereksinimi olmayacağı gibi basit bir nedenle olsaydı. Öte taraftan kapitalist pratiğe özgü “test” gibi kavramlar bana neredeyse varlıkbilimsel anlamda katı ve tabulara uygun hareket etmek gibi geldi. Oysa atmosfer özelliği diye bir şey varsa şayet, bu en iyi ve elbette en düşündürücü ölçüde filmle-

rin bir özelliği olacaktır. Küçük bir detaya daha değinecek olursam: Chaplin filmi izleyen gericinin uzman bilgiyle avangart olabileceği de bana bir romantikleştirme gibi geldi; çünkü ne Kracauer'in *Liebling*'ini (*Modern Times*'tan⁹ sonra bile) avangart sinemaya dahil edebilirim (bunun nedeni Caz çalışmamda iyi-ce ortaya çıkacak), ne de buradaki akli başında öğelerden herhangi birinin bilinçle algılanabileceğini düşünüyorum. Neyle karşı karşıya olduğumuzu anlamak için sadece bu filmin izleyicisinin nasıl güldüğünü görmek yeter. Werfel'e¹⁰ indirdiğiniz darbe beni ziyadesiyle memnun etti. Ama Werfel'in yerine Micky Mouse'u alacak olursak, işler epeyi karmaşılaşır ve yeniden üretimin gerçekte her insan tarafından filmdeki "a priori"yi mi oluşturduğu, yoksa daha çok –burjuva karakteri konusunda Paris'te tamamen aynı görüşte olduğumuz– o "naif realizme" mi ait olduğu sorusu ortaya çıkar. Nihayet sizin auratik olarak teknik olanın karşısında konumlandığınız o modern sanatın, Flaminck¹¹ ve Rilke'de olduğu gibi içkinlik açısından çok şüpheli olması da bir tesadüf değil. Tabii alt derecenin Rilke'yle işi kolay; ama bunun yerine Kafka ve Schönberg gibi isimler olsaydı, o zaman sorun başka bir şey olurdu. Schönberg'in müziği tabii ki auratik *değil*. Burada isteyebileceğim, *biraz daha fazla* diyalektik. Bir taraftan kendi teknolojisi sayesinde planlanana transandantal hale gelen "özerk" sanat yapıtının iyicene diyalektikleştirilmesi; diğer taraftan kullanım sanatının kendi olumsuzluğu içinde daha da güçlü olarak diyalektikleştirilmesi – bu olumsuzluğu göz ardı etmemişsiniz ama "sinemadaki kapital" gibi oldukça soyut kategorilerle adlandırmışsınız ve bunları kendi içinde, yani içkin bir usdışılıkla sonuna kadar takip etmemişsiniz.¹² İki yıl önce Neubabelsberg'deki atölyelerde bir gün geçirmiştım. Burada beni en çok etkileyen –sizin üzerinde durduğunuz– montaj ve ilerleme diyebileceğimiz her şeyin gerçekte ne kadar az kullanıldığını görmek oldu; yapılan şey, daha çok gerçeği beceriksizce taklit ederek yeniden inşa etmek ve sonra "fotoğrafını çekmek". Siz özerk sanatın teknik yönünü küçümsüyor, bağımlı sanatını gözünüzde büyütüyorsunuz; kısaca, bu belki de benim temel itirazım. Bunu gerçekleştirmek ancak sizin birbirinden ayırdığınız iki uç nokta ara-

sında diyalektik bir bağ kurarak mümkün. Kanımca bu geniş ölçüde bir transformasyon olarak ele alınan Brecht'teki motiflerin tasfiye edilmesinden başka bir şey değil; özellikle de her tür etkileşim bağlamının dolaysızlığına ve –burjuva sınıfından devrime olan ilgisinden başka hiçbir ayrıcalığı olmayan, ama bunun dışında burjuva karakterine özgü tüm hastalıkların izlerini taşıyan– gerçek proletaryanın gerçek bilincine yapılan her çağrının tasfiyesi. Bu bize işlevimizin ne olduğunu açık biçimde gösteriyor – bu işlevi “aydınların” aktivist bir tasarımı olarak algılamadığımdan eminim. Ama bu işlev, yeni tabulaştırmalara –tabiri caiz ise “test”lere– yönelerek tüm eski tabulaştırmalardan kaçabileceğimiz anlamına gelmemeli yine de. Devrimin amacı korkuyu yenmektir.

Bu nedenle devrimden korkmamıza gerek yok ve bu nedenle de korkumuzu varlıkbilimsel anlamda almamalıyız. Hep yeltendiğimiz gibi, kendi sorunlarımızdan proletarya erdemi-ni yaratmak yerine –ki proletaryanın sorunları da bizimkilerle aynı ve biz nasıl ki devrimi gerçekleştirmek için proletaryaya muhtaçsak, o da bilgi için bize muhtaç–, anlayarak ve kavrayışımıza yasaklar koymadan proletarya ile dayanışma içinde olmak burjuva idealizmi değildir. Bence estetik tartışma bundan böyle entelektüeller ve proletarya arasındaki –sizin çok iyi bir şekilde açılışını yaptığınız– bu hesaplaşmaya bağlı olarak ilerleyecek.

Aceleyle yazdığım için affedin beni.

Tüm bunlar ciddi olarak sadece –her şeye rağmen büyü-lü olmayan– sevgili Tanrı'nın içinde bulunduğu detaylara inerek halledilebilirdi, ama zamanının kısıtlı olması –aslında kesinlikle kaçınmamız gerektiğini sizden öğrendiğim– geniş kategorile-ri ele almak zorunda bıraktı beni. Taslağa ekleme yaptığım yer-leri size belirtmek için aklıma gelenleri kurşun kalemle çabucak eklediğim notları –bazıları herhangi bir bilgi veremeyecek ka-dar öylesine yazılmış olmasına rağmen– öylece bıraktım¹³.

Pazar günü Almanya'ya gidiyorum. Londra'da bitireme-diğim Caz çalışmamı belki orada bitirebilirim. Çalışmayı (25 basılı sayfadan fazla olmayacaktır sanırım) içine mektup ek-lemeyi, okuduktan sonra Max'a göndermeniz ricasıyla size gönderebilirim. Ancak gönderebileceğim kesin değil, çünkü ne

bitirmeye zamanım olup olmayacağını biliyorum ne de çalışmanın içeriğinin Almanya'dan gönderilmesinin tehlikeli olup olmayacağını. "Palyaço" kavramının çalışmanın odak noktasını oluşturduğunu sanırım Max söylemiştir size. Sizinkiyle birlikte yayınlanırsa çok sevineceğim.¹⁴ Konusu çok mütevazı olmasına rağmen temel noktalarda sizin çalışmanızla örtüşüyor ve bugün olumsuz ifadeler kullandığım konuyla ilgili de elbette olumlu şeyler söylemeye çabalıyor. Bir kere caz hakkında, cazın "ilerici" öğelerini (montaj görüntüsü, kolektif çalışma, yeniden üretimin üretim karşısındaki önceliği) gerçekte tamamen gerici olan unsurların görünen yüzü olarak göstererek, bütünsel bir hükme varıyor. Cazı çözümlemeyi ve onun toplumsal işlevini gösterebilmeyi başardığımı sanıyorum. Max çok etkilendi, sizin de etkileneceğinizi tahmin edebiliyorum. Tıpkı sizinle aramızdaki teorik düzeydeki farklılıklarla ilgili olarak, aslında bu farkın bizim aramızda olmadığını düşünmem ve Brecht'in güneşi egzotik sulara batıncaya kadar size el vermem gibi. Sizden eleştirilerimi sadece bu şekilde algılamanızı rica ediyorum.

Proletaryanın "kitle" olarak devrim yoluyla parçalanmasıyla¹⁵ ilgili birkaç cümlemin *Devlet ve Devrim*'i¹⁶ okuduğumdan bu yana rastladığım en derin ve en güçlü siyasi teori olduğunu söylemeden bitiremeyeceğim.

[...]

Bir de Dadaizm¹⁷ teorinize tamamıyla katıldığımı söylemek isterim. Dadaizm, çalışmanıza, "tumturak" ve "dehşet" in Barok Kitabı'nıza kattığı olgunluğu ve güzelliği katmış!

Notlar

- 1 Adorno *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*'nı "düzeltilmiş ikinci şeklinin" bulunduğu daktilo nüshasından tanıyordu (krşl. VII [1], 350-384).
- 2 Husserl'in 1956'da *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* başlığıyla yayınlanan araştırması kastediliyor; krşl. *Gesammelte Schriften*, Cilt 5, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M. 1971, s. 7-245.

- 3 krşl. Willi Reich, *Alban Berg*. Berg'in kendi ve Theodor Wiesengrund-Adorno ve Ernst Krenek'in yazıları, Viyana 1937. Adorno'nun yazılarının büyük bir bölümü 1968 tarihli *Berg-Monographie*'den alınmıştır; krşl. *Gesammelte Schriften*, Cilt 13, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, s. 321-494.
- 4 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 17, *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a.M. 1982, s. 74-108.
- 5 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 17, a.g.e., s. 198-203.
- 6 krşl. Rudolf Borchardt, *Prosa III*, yayına hazırlayan Ernst Zinn'in işbirliğiyle Marie Luise Borchardt, Stuttgart 1960, s. 38-70; der "unsägliche Satz gegen die Arbeiter" s. 60.
- 7 *Goethes Wahlverwandschaften* (*Goethe'nin Gönül Bağları*) yazısı kastediliyor; krşl. I(1), 123-201, özellikle 194- 201.
- 8 Adorno'nun geride bıraktığı çalışmalarında bu çalışmaya ait sayısız fragman mevcut. Ama bunların hepsi Rudolf Kolisch'le ortak yazılması planlanan bir çalışmadan vazgeçtikten sonra yazılmış.
- 9 1936 tarihli Chaplin filminin adı.
- 10 krşl. VII (1), 363.
- 11 Flaminck'in [doğru yazılışı: Maurice Vlaminck] *Sanat Yapıtı* makalesinin günümüze kadar gelen hiçbir versiyonunda adı geçmiyor; Adorno'nun hafızasında belki de Derain'in adının yerini almıştı (krşl VII [1], 379).
- 12 krşl. VII (1), 357 ve 370.
- 13 Adorno'nun söz ettiği bu nüsha günümüze ulaşmamış olmalı.
- 14 Adorno'nun *Caz Üzerine* adlı makalesi *Zeitschrift für Sozialforschung*'da *Sanat Yapıtı* adlı makalesinden bir sayı sonra yayınlandı.
- 15 krşl. VII (1), 370 ve devamı [dipnot 12].
- 16 Lenin'in 1917 tarihli aynı adlı yazısı.
- 17 krşl. VII (1), 379 ve devamı.

Hikâye Anlatıcısı Üzerine

Nikolay Leskov'un Yapıtları Hakkında Düşünceler

Berlin, 6.9.1936

*Hikâye Anlatıcısı*¹ adlı çalışmanızla ilgili en azından birkaç küçük yorum yapmak için söz konusu buluşmaya² kadar beklemek istemiyorum. Burada önce, hikâye anlatmanın artık imkânsız olduğu yönündeki tarih felsefesi ile ilgili düşüncenize tamamen katıldığımı belirtmek isterim. Bu imkânsızlık benim için "roman teorisi"³ ile ilgili göndermelerin çok ötesinde, teorik bir hesaplaşmaya girmeden yıllar öncesinde kesin olan, çok bildik bir düşünce. Hatırlıyorum, dostum Reinhold Zickel'in⁴ 12-13 yıl önce bana, kişilerin isimlerinin önünde "belirlilik artikeli" yer alan ("... *die* Sunna", v.b)* hikâyeler okurdu ve ben de bu tutumun anlatıcının fiktif olarak – o zaman bana imkânsız gibi görünen– bir dolaysızlık iddiasını gösterdiği için, bu "*die*"den hiç hoşlanmazdım. Ve işte bundan ötürü uzun zamandır Keller ve Storm çapında –Fontane'den hiç söz etmeye- lim zaten– güya büyük hikâyecilere karşı tepkiliydim. Geçenlerde Schnitzler'in *Weg ins Freie*'sinin "Georg von Wergenthin bugün masada yapayalnız oturuyordu" diye başlayan ilk tümcesini okuduğumda, aynı şokla sarsıldım. Sanki biri hakkında konuşabilirmişiz ya da o kişinin kim olduğunu biliyormuşuz gibi onun hakkında yazma hakkı da nereden geliyor? Eğer ya-

* Alıncada normal olarak cins isimlerin önünde bulunan artikel, insan isimlerinin önüne konduğunda, anlatan kişinin söz konusu kişiyi iyi tanıdığını belirten, Türkçede "bizim...." kullanışındakine benzer bir anlam katar. (ç.n.)

nılmıyorsam (sizin de yorumladığınız⁵), isimlerin belli bir te-
reddütle sunulduğu *Gönül Bağları*'nın ilk tümcesinin kökeninde
Goethe'nin şaşmaz tarih felsefesine ölçü olan, anlatmanın im-
kânsızlığı bilinci vardır.

Ancak dolaysızlık tavrının (eğer izninizle şimdi sizin met-
ninizi dışında, kendi sorumsuz terminolojime bağlı kalacak
olursam) ne Hegel'deki tarih felsefesi anlamındaki dolaysız-
lığa, ne de bedensel anlamda bir dolaysızlığa indirgenmesini
doğru buluyorum. Ve bu farklılık beni daha önce hiç olmadı-
ğı kadar tartışmamızın odak noktasına götürdü. Çünkü sizinle
–aslında prensipte ve somut olarak da tamamen aynı görüşte
olmamıza rağmen– farklı bulduğum tüm noktalar, "antropo-
lojik materyalizm" başlığı altında toplanabilir, ki bunu kabul
edemem. Sizin için somutlaştırmanın ölçüsü adeta insan be-
deni. Ama bu bence somut olan en önemli şeyin (yani arkaik
değil diyalektik imgenin) şeklini bozan değişmez bir ölçü. Bu
nedenle sizin kullandığınız "jestler" ve buna benzer sözcükler
(ki ben de bu sözcüğü kullanmamak niyetinde değilim, sadece
yapısal olarak ele alınmış olmasını kastediyorum burada) be-
ni rahatsız ediyor ve yanılmıyorsam, – metalaştırma beden için
davranışçılık anlamında bir "test" olduğu sürece (yani Tekni-
ğin Yeniden Üretilmesi çalışmanıza itiraz ettiğim nokta⁶) – di-
yalektiğin, metalaştırmanın çok düşünmeden kabulü ile abar-
tılması, bu çalışmada ortaya çıktığı şekliyle, bedenin *diyalektik
olmayan* ontolojisinin arka yüzüdür. Galiba tartışmamız ancak
bu iki kritik motifin birliğini (son felsefi çalışmanız olan Pasaj-
lar'ı göz önünde bulundurarak) gözünüzde netleştirebilirsem
verimli olacak. Ve buluşmamızın bunu sağlamasından daha
çok istediğim bir şey yok.

[...]

Bu iki motifin *birliği* ile ilgili iddianın, bu mektupta henüz
bir tez şeklinde ve yetersiz olduğunun farkındayım. Bu özdeş-
lik belki de estetik özerklik bağlamında daha elle tutulur ola-
caktır. Bu bence Tekniğin Yeniden Üretilmesi çalışmanızda da
(diyalektik olmadığı için) göz ardı edilmiş; Hikâye Anlatıcı-
sında yer verilmemiş olması ise bana fazlasıyla "jest benzeri"
geldi. Johann Peter Hebbel ve bir eğlence olarak sanat eseri: Sa-

nat eseri, eğlence *bedenin* ölçülerine sabit şekilde olumlu belirlendiği için tasarlanır. Ama metalaştırmadaki *özerklik*, buradaki davranışçılığa özgü unsurlar kadar diyalektikleşmeye tabi tutulmalı!

Notlar

- 1 krşl. II (2), s. 438-465.
- 2 Adorno'nun 1936 yılı Ekim ayının başı için planladığı Paris seyahati kastediliyor.
- 3 Georg Lukács'tan (Berlin 1920).
- 4 Zickel'le ilgili krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 20.2: *Vermischte Schriften II*, Frankfurt a.M. 1986, s. 756-767.
- 5 krşl. I(1), 134 ve devamı.
- 6 bkz. bu eser s. 128.

Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine ve Baudelaire'de İkinci İmparatorluk Dönemi Paris'i Üzerine

1. New York, 10.11.1938

Bu mektubun gecikmesi benim ve hepimiz için tehditkâr bir suçlamaya dönüştü. Ama bu suçlamanın içinde belki bir nebze de savunma var. Çünkü Baudelaire¹ yazınıza yanıtın tam bir ay gecikmesinin nedeninin kayıtsızlık olmadığı açık.

Gecikmenin nedenleri tamamen teknik türden. Bu teknik nedenler hepimizin taslağınıza yaklaşımıyla ilgili; ve Pasajlar çalışmanıza yoğun ilgim nedeniyle, hiç mütevazılık yapmadan, özellikle de benim yaklaşımım² ilgili olduğunu söyleyebilirim. Baudelaire'le ilgili çalışmanızın elimize geçmesi beni çok heyecanlandırdı ve yazıyı kelimenin tam anlamıyla yutarcasına okudum. Çalışmayı zamanında bitirmiş olmanıza hayran kaldım. Ve işte bu hayranlık, benim tutkuyla umduklarım ile sizin metniniz arasındaki farklılıklardan söz etmeyi özellikle zorlaştırıyor benim için.

Baudelaire çalışmanızda Pasajlar'a bir model oluşturma düşüncenizin³ çok zor olacağını düşündüm ve şeytanın dünyasına, Faust'un –artık bazı muammaların çözüleceği yönündeki sözleriyle– Brocken Dağı'nın fantazmagoryalarına baktığından farklı bakamadım. Çalışmanızı okurken Mefisto'nun "ama yeni muammalar oluşur" repliğini mırıldanmış olmamı affedebilir misiniz acaba? Bölümlerinden birinin başlığı Flâneur, hatta bir diğerrinin başlığı Modernizm olan araştırmanızın

bende bir çeşit hayal kırıklığı yarattığını anlayabilecek misiniz?

Hayal kırıklığının nedeni çalışmanızın, bildiğim bölümlerinin⁴, Pasajlar'a ne bir model ne de bir giriş oluşturması. Burada motifler bir araya toplanmış, ancak işlenmemiş. Max'a⁵ [Horkheimer] çalışmanızın ekinde gönderdiğiniz mektupta, amacınızın tam da bu olduğunu yazıyorsunuz; sorulara verilecek önemli teorik yanıtları ihmal etmenize neden olan ve hatta bunu, işin uzmanlarının bu soruları fark etmelerini sağlamak için yapmış olmanıza neden olan, sizi yöneten o çileci disiplini tanımıyor değilim. Ama bu konuya karşı ve de böylesine zorunlu içsel bir iddia taşıyan bir bağlamda bu tür çileci bir yaklaşımın ne kadar yürütülebileceğini sormak isterim siz. Yazılarınızı sadakatle izleyen biri olarak, yapıtlarınızda bu yöntemin örneklerinin eksik olmadığını rahatlıkla söyleyebilirim. *Literarische Welt*'te⁶ yayınlanan Proust ve gerçeküstücülük hakkındaki yazılarınızı hatırlıyorum mesela. Ama bu yöntem Pasajlar kompleksine aktarılabilir mi? Teorik bir yorum olmaksızın Panorama ve "İz", Flâneur ve Pasajlar, Modernizm ve benzerleri – bu "materyal", kendi atmosferi tarafından kemirilip bitmeden sabırla yorumlanmayı bekleyebilir mi? Bu konuların pragmatik içerikleri, izole edildiklerinde, yorumlanma olanaklarına neredeyse şeytani bir tavırla karşı durmaya ant içmiyorlar mı daha çok? Königstein'daki⁷ unutamadığım konuşmamızda bir ara, Pasajlar'daki her bir düşüncenin, çılgınlığın yönettiği bir dünyadan çekip alınmak zorunda olduğunu söylemişsiniz. Bu tür düşüncelerin önüne, çileci disiplininizin talep ettiği geçilmez katmanlardan duvarlar örülmesi zorunluluğu beni şaşırtıyor. Son metninizde, Pasajlar Flâneur'ün yolda yürümesini engelleyen kaldırımların darlığına bir göndermeyle başlıyor.⁸ Bu pragmatik giriş, Hornberger'le yazıştığımız⁹ dönemde bile inatla vazgeçmediğim fantazmagoryanın nesnellğine, –tıpkı ilk bölümün başında fantazmagoryanın edebi *Bohème*'in davranış biçimlerine indirgenmesinde olduğu gibi– daha baştan önyargı getiriyor diye düşünüyorum. Çalışmanızda fantazmagoryanın dolaysız olarak varolması ve hatta çalışmanın fantazmagorik bir özellik kazanması taraftarı olduğumu düşünüp

endişelenmeyin. Ama olması gereken yoğunlukta bir tasfiye ancak, fantazmagoryanın sosyal karakterlerin "görüntüsü" olarak değil, nesnel bir tarih felsefesi kategorisi olarak ele alınması halinde gerçekleşir. Sizin tasarımınız tam da burada 19. yüzyıla yaklaşıma cesaret eden her şeyden ayrılıyor. Ama önermenizin kurtuluşunun hiç gelmeyecek bir zamana ertelenmesi ve konunun zararsız bir şekilde ortaya konarak "hazırlanması" mümkün değil. Benim itirazım bu. Üçüncü bölümde, eski terminolojiyle söylemek gerekirse, 19. Yüzyıl'ın İktisadi'nin yerini 19. Yüzyıl'da İktisadi'nin alması –özellikle de Victor Hugo üzerine Péguy'dan yapılan alıntıda¹⁰– aynı durumu farklı bir şekilde ifade etmek anlamına gelir sadece.

Ama bu itirazım asla –yorumu karşı duran bir çilecilikle, çileciliğin karşı olduğu, tarih ve büyü'nün birlikte salındığı bir alana giren– bir konunun "ihmal edilmesi"nin şüpheli görünmesinden kaynaklanmıyor. Metnin kendi önsel önermelerinin (apriorisinin) gerisine düştüğü yerleri daha çok diyalektik materyalizmle ilişkisinde sıkı bir bağlantı içinde görüyorum – ve tam da bu noktada sadece kendi adıma değil, bu sorunu en ince detaylarına kadar tartıştığım Max adına da konuşuyorum. İzin verin burada kendimi mümkün olduğu kadar basit ve Hegel'e özgü bir biçimde ifade edeyim. Eğer çok yanılmıyorsam, bu diyalektiğin bir eksik tarafı var: Aracılık. Çalışmanın tamamında Baudelaire'in pragmatik konularını birebir kendi döneminin sosyal tarihinin ilgili özellikleriyle –özellikle de mümkün olduğu kadar ekonomik olanlarıyla– ilişkilendirme eğilimi hâkim. Burada mesela şarap vergisiyle ilgili bölümü (I, s. 23) [I (2), 519 ve devamına tekabül ediyor]¹¹, barikatlar¹² ile ilgili bazı açıklamaları ya da Pasajlar'dan (II, 2) [I(2), 538] daha önce sözü edilen ve bana çok sorunlu görünen bölümü kastediyorum; çünkü bu bölümlerde prensipte teorik olan fizyolojiler üzerine düşüncelerden, Flâneur'ün "somut" anlatımlarına geçiş bir bütünlük içinde değil.

Çalışmanızda yükümlülük içeren ifadeler yerine metaforik ifadeler kullanıldığı yerlerde bu tür bir yapaylık duyusuna kapılıyorum. Böyle yerlerden biri yapıtınızın özellikle en güçlü tasarımlarından birinin "–miş gibi" görüldüğü, Flâneur

için kentin bir içmekâna dönüştüğü yerdir¹³. Tüyleri ürpererek soğuk suya atlayan bir yüzücü için duyulan– hiçbir zaman tamamen kurtulamadığımız– endişeye benzer bir endişeyle yaklaşılan bu tür sözler, somut davranış biçimlerine benzer bir çağrıyla sıkı bir bağlantı içindedir. Bu somut davranışa burada Flâneur'de ve daha sonra kentte görmek ve duymak arasındaki ilişkiye ait bölümde rastlanır – ki burada Simmel'den¹⁴ bir alıntıya yer verilmesi boşuna değildir. Bunlar beni rahatsız ediyor. Korkmayın, bunu bahane edip zaaflarıma yenik düşecek değilim, sadece onların ağzına bir parmak bal çalacağım. Ayrıca somut olanın bu özel biçimine ve somutun davranış-bilimsel özelliklerine karşı oluşumun teorik nedenini anlatmaya çalışacağım. Karşıtlığının nedeni, üstyapının her bir açık ve net özelliğini altyapının yakın özellikleriyle dolaysız ve hatta nedensel bir bağlamda ilişkilendirerek üstyapının özelliklerine “materiyalist” bir unsur yüklemeyi yöntem açısından doğru bulmamamdır. Kültürel karakterlerin materyalist açıklaması sadece toplam süreç göz önünde bulundurulduğunda mümkündür.

Baudelaire'in şarap şiirlerinin yazılma nedenleri şarap vergisi ve barikatlar olsa da, yapıtlarında bu motiflerin tekrar tekrar yer alması, dönemin toplumsal ve ekonomik genel eğilimleriyle açıklanabilir ancak; yani sizin çalışmanızın temel sorunsalı da Baudelaire'in yaşadığı dönemin meta biçiminin en ince noktalarına kadar incelenmesiyle açıklanabilir. Bu bağlamdaki zorlukları hiç kimse benim kadar iyi bilemez: Wagner'in¹⁵ fantazmagorya bölümü de henüz bu türden zorlukları aşamadı. Pasajlar da son şekliyle bu yükümlülüğten kaçamayacak. Şarap vergisinden şarabın ruhuna dair doğrudan bir çıkarsama yapmak, olgulara kapitalizmde kaybettikleri bir tür kendiliğindenlik, elle tutulurluk ve yoğunluk veriyor. Neredeyse antropolojik materyalizm diye adlandırabileceğim bu dolaysızlıkta romantik bir öğe var ve Baudelaire'in biçimler dünyasının, yaşamın dayattığı zorunluluklarla yüz yüze geldiği yerde bu romantik öğeyi daha açık ve katı bir şekilde hissediyorum. Tarihsel materyalizme uygunluk iddiasının perdelediği ve eksikliğini hissettiğim “aracılık” ise, sizin çalışmanızda göz ardı edilen teoriden başka bir şey değil. Teorinin ihmal edilmesi deneysel

malzemeyi harekete geçirir ve ona bir yandan sahte bir destansı özellik verirken, diğer yandan öznel anlamda yaşanmış olan olgulara tarih felsefesi açısından gerçek ağırlıklarını kazandırır. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Her şeyin bizzat ismiyle anılmasını öngören teolojik motif, çıplak gerçeğin hayretler içinde sunuluşuna dönüşme eğilimine girer. Çok vurucu ifade edecek olursam, bu çalışmanın büyü ile olguculuğun kesiştiği yerde konumlandığını da söyleyebilirim. Bu yer büyüldür. Ancak teori, sizin kendi fütursuz ve spekülatif teoriniz, bu çemberi kırabilir. Size karşı koyuşum sizin teoriniz adınadır.

Buradan –Wagner deneyimim benim için çok önemli kılınmış olmalı ki– başka bir konuya geçtiğim için kusura bakmayın. Değirmek istediğim paçavracı figürü. Sefaletin sınırında yaşayan biri olarak betimlenen paçavracı¹⁶, metnelerinizin birinde geçen paçavracı sözcüğünün vaat ettiğini içermiyor. Bu kavramın içinde ne “köpek gibiliğe” dair, ne sırta geçirilen çuvala, ne mesela Charpentiers Louise’de bir anlamda bütün bir opera yapıtının karanlık ışık kaynağını dile getiren sese, ne de yaşlı adamın arkasından ağlayan çocukların kuyruklu yıldızın çizdiği kavise benzer çığlıklarına dair bir şey var. Pasajlar’ın bu bölümüne bakma cesaretini gösterecek olursam şayet: Paçavracı figüründe lağımların ve katakompların konuya dahil edilmesinin teorik açıdan çözümlenmesi gerekirdi. Bu eksikliğin, paçavracının kapitalist düzendeki işlevinin –yani dilencililiği değişim değerine tabi kılmanın– dile getirilmemiş olmasıyla bağlantılı olduğunu söylersem çok mu abartılı olur? Bu noktada çalışmanın çileciliği Savonarola’ya yakışacak bir biçim alıyor. Çünkü paçavracının 3. bölümdeki Baudelaire alıntısında tekrar ele alınması Savonarola’ya dokunacak kadar yakınlaşıyor.¹⁷ Kim bilir ona değinmemek size ne kadar zor gelmiştir!

Bununla temel konuya değinmeyi kastediyorum. Çalışmanın tamamının yarattığı etki – asla sadece benimle ve Pasajlar’a olan sonsuz bağlılıkla sınırlı olmayan bu etki – sizin kendinize şiddet uygulamış olmanızdır. Enstitü’ye olan bağlılığınız –ki hiç kimseyi benim kadar mutlu edemez bu– sizi Marksizme karşı aşırı bir saygı duymaya itti; bunun ne Marksizme ne de size bir yararı olacaktır. Marksizme, toplumsal genel süreçle

bağlantısı olmadığı ve maddesel sıralamaya neredeyse hurafelere özgü bir aydınlatma gücü atfedildiği için bir yararı olmaz. Çünkü bu asla pragmatik açıklamalara değil, teorik oluşumlara mahfuzdur. Cesur ve en verimli düşüncelerinize ise materyalist kategorilerle (ki bunlar kesinlikle Marksist kategorilerle örtüşmüyor) –sözünü ettiğiniz “erteleme” biçiminde de olsa– bir tür ön sansürle yasaklamalar getirdiğiniz için, sizin kendinize has özünüze yararı olmaz. Bütün bunları dikkate almadan fikirlerinizi geliştirmenizin “sizin” üretiminiz açısından en iyisi olduğunu söylerken, yetkilerini aşan biri gibi sadece kendi adıma değil, Horkheimer’in ve diğerlerinin adına da konuşuyorum. (Aksine, bu itiraza San Remo’da¹⁸ getirdiğiniz karşı itirazı da çok ciddiye alıyorum.) Hiç tamamlayıcı unsurlar eklemeyen, kendinizi size özgü görüşlerinizin ve çıkarsamalarınızın kollarına bırakmanızın, diyalektik materyalizm ve enstitünün savunduğu teorik duruş açısından daha faydalı olacağını söylüyoruz. Bu tamamlayıcı unsurları hazmetmenin sizi rahatsız ettiği öylesine açık ki, bunun bir faydası olacağına inanmıyorum.

Tanrının nezdinde tek bir gerçek var ve sizin düşünce gücünüz bu gerçeğe ancak size materyalizm tarafından sonradan eklenmiş gibi görünen kategorilerle ulaşabiliyorsa, o halde –içten içe sürekli muhalefet ettiğiniz bir düşünce sistemini kullanmaktansa– bundan gerçekten daha çok faydalanabilirsiniz. Nihayet “bu gerçek” Nietzsche’nin “Soy Tetkiki Etiği”nde de Bucharin’in ABC’sinden¹⁹ daha fazla yer alır. Kanımca, dile getirdiğim bu tez, üşengeçlik ve seçmecilik iddialarını aşmıştır. *Gönül Bağları* ve *Barok Kitabı*, şarap vergisinden ve fantazmagoryaların köşe yazarlarının davranışlarından yapılan çıkarsamalarından daha yakındır Marksizme. Teorinizin yapacağı en aşırı hamleleri bile benimseyeceğimiz konusunda bize güvenin. Ama bu hamleleri gerçekten yapacağınıza da inanıyoruz. Gretel bir kez şakayla, sizin Pasajlar’ın diplerindeki inlerde yaşadığınızı ve burayı terk etmek zorunda kalırsınız diye çalışmanızı bitirmekten korktuğunuzu söyledi. İzin verin, bizi azizlerin en yüksek mertebesine çıkarmanız konusunda cesaretlendirelim sizi. Bence yapının sağlamlığı konusunda da, dünyeviliği konusunda da endişe etmenize gerek yok.

Çalışmanızın geleceğiyle ilgili olarak ise, adeta bir şarkıyı icra eden kişi gibi davranmam gereken, garip bir durum ortaya çıktı: İşler boğuk davul sesi kıvamında ilerliyor. Çalışmanızın derginin gelecek sayısında yayınlanması mümkün değil; yoksa sizin çalışmanızla ilgili haftalarca süren tartışma baskı tarihini kabul edilemeyecek ölçüde geciktirecekti. Böylece ikinci bölümün tamamının, üçüncü bölümün ise kısmen basılması planlandı. Leo Löwenthal tamamen bundan yanaydı. Ben açıkça buna karşıyım. Tabii ki yazı işleriyle ilgili değil, bizzat sizinle ve Baudelaire'le ilgili nedenlerden ötürü. Bu çalışma sizi, bu çalışmanın temsil etmesi gerektiği gibi temsil etmiyor. Şundan kesinlikle eminim ki, Baudelaire taslağını çok vurucu bir şekilde yazmanız mümkün; bu nedenle sizden ısrarla bu şekliyle basılmasından vazgeçmenizi ve yeniden yazmanızı rica ediyorum. Yeni yazdığınızın farklı bir biçimi olup olmaması gerektiğini ya da Baudelaire kitabınızın eksik olan son kısmıyla bitirilip bitirilmemesi gerektiğini ben bilemem. Bunlara sadece siz karar verebilirsiniz. Bu konuda üstüne basarak söylemek istediğim, bunun sadece benim bir ricam olduğu ve yazı işlerinin bir kararı ya da reddinin söz konusu olmadığıdır.

Açıklığa kavuşturulması gereken bir başka konu da, size niçin Baudelaire'den sorumlu kişi olarak Max'ın değil de benim yazdığım. Max şu anda Scarsdale'ye taşınmasıyla ilgili olarak inanılmayacak bir yoğunluk içerisinde. Önümüzdeki yıllarda tüm gücünü hiç bölünmeden *Diyalektik Kitabı*'na²⁰ vermek istediğinden, idari sorumluluklarından kurtulmak istiyor. Bu da tüm sorumluluklarını "tasfiye etmek" zorunda olduğu anlamına geliyor. Max'ı on dört gündür görmedim. Benden Baudelaire'in bir anlamda sponsoru olarak size yazmamı rica etti. Onun ricası da benim niyetim yönündeydi.

Kendi işlerimden bir dahaki mektupta detaylı olarak bahsetmek istiyorum. Husserl'in²¹ yayınlanması yeniden ertelendi. Max, Eylül'de geri döner dönmez benden uzun zamandır planladığım *Müzikte Fetiş Karakteri ve Duymanın Aksi*²² adlı çalışmamı yazmamı rica etti. Taslağı sizinki elime geçmeden üç gün önce tamamladım. Bu arada baskıya gitti ve Brill'e²³ size bundan bir tashih provası ve Sibelius'a²⁴ karşı yazdığım pole-

mik yazımı göndermesi için talimat verdim. Çalışmanın acele-ye geldiği mutlaka belli oluyordur; ama belki de bu kötü değil. Özellikle de bugün değişim değerinin tüketildiği konusundaki teoriyle ilgili görüşünüzü heyecanla bekliyorum. Bu teoriyle metanın ruhunun alıcısındaki özdeşleyimi teoriniz²⁵ arasındaki etkileşim çok verimli olabilir. Ayrıca benim çalışmamın sizin- kine oranla çok daha zararsız oluşundan ötürü, sizin benim yazımı benim sizinkini okuduğumdan daha fazla hoşgörüyü okumanızı umduğumu da buraya eklemek isterim.

[...]

İzin verirsiniz, Baudelaire için birkaç epilogle bitireyim. Önce Hugo'nun ikinci Mazeppa şiirinden bir kıta (her şeyi görmesi ve anlaması gereken adam: Atın sırtına bağlanmış olan Mazeppa).

Herschel'in altı ayı, yaşlı Satürn'ün halkası,
Kutup, ve gecede kavis çizen şafak
Kuzey alnında kutbun
Görüyor her şeyi; ve ona göre senin yılmaz uçuşun
An be an kaydırıyor bu sınırsız dünyadan
İdeal ufku.²⁶

Sonra: Gözlemlediğiniz "sınırsız ifadeler"e eğilim, örnek verdiğiniz Balzac ve onun *Kalabalıkların Adamı*'nda²⁷ betimlediği memurların yanı sıra, şaşırtıcı bir şekilde Sade'da da var. Sade, Justines'e eziyet eden bir bankerle ilgili şöyle yazıyor: "Mösyö Duborg bütün bankerler gibi şişman, kısa ve kaba."²⁸– Yabancı sevgili motifine değişik bir biçimde Hebbel'in şu garip satırları içeren *Auf eine Unbekannte* adlı şiirinde de rastlanır: "Sana biçim ve şekil veremezsem şayet, hiçbir şekil seni mezarın içine çekemez."²⁹ Ve nihayet Jean Paul'ün *Hernstblumine*'sinden gerçek bir esin ürünü olan birkaç tümce: "Güne tek bir güneş verildi, ama geceye binlerce; ve gökyüzünün sonsuz mavi denizi sulu sepken bir ışık yağmuruyla bize iniyor sanki. Kim bilir kaç sokak lambası Samanyolu boyunca bir aşağı bir yukarı parıldıyor? Bu lambalar yaz da olsa, ay da doğsa yukarıda yakılıyor. Bu arada gece sadece yaşlı adamların temsili resimlerin-

deki yıldızların mantosuyla süslemiyor kendini –ben bu mantoya kral kaftanı yerine, daha güzel olan düşünsel cüppe adını verdim–, güzelliğini daha da ilerletiyor ve İspanya’daki hanımefendileri taklit ediyor. Gece, tıpkı karanlıkta taçlarındaki pırlantaların yerine ateş böcekleri koyan İspanyol hanımefendileri gibi, yıldızların parlamadığı mantolarının eteklerini böyle küçük böceklerle süslüyor; ve çocuklar çoğunlukla alıyor onları³⁰ oradan.” Aynı koleksiyonun bambaşka bir bölümüne ait olan şu tümceler de bana aynı şeyden söz ediyor gibi geldi: “Buna benzer çok şey var; çünkü fark ettiğim şey sadece, biz buzlar ülkesinden gelenler için İtalya’nın –burada günler ve geceler boyunca herkesin gençlik rüyalarını süsleyen, gezilip, şarkıların çalınıp söylendiği geceleri gerçekleştirdiğimiz için– mehtap altında bir cennet olması değildi. Kendime insanların neden geceleri sıkın gece bekçileri gibi sokaklarda gezinip, şarkılar söylediğini sordum. Oysa bunun yerine bütün sabah ve akşam yıldızları kümeleri birleşip, renkli bir dizi halinde (bunu her insan sever) en güzel yapraklı ağaç ormanlarını ve en mehtaplı çiçekli vadileri mutlu bir şekilde gezinebilirler ve bu uyumlu keyfe bir de –bu kısa gecenin iki ucunu gün doğuşu ve gün batımı ile uzatıp, bir de bunları takip eden şafak ve alacakaranlığa– iki flüt nağmesi ekleyebilirlerdi.”³¹ İnsanı İtalya’ya, insanların uyumaya gereksinim duymadığı bu ülkeye çeken özlem, ileriki sayfalarındaki üstü örtülü kent imgesine çok benziyor. Ama her iki imge de aynı biçimde ele alınan ışıktan, Jean Paul’un henüz tanımadığı sokak gaz lambasından başka bir şey değil.

2. New York, 1.2.1939

Mektubumun gecikmesinin nedeni bu kez teorik sorunlar değil, Almanya’daki güncel gelişmeler.

[...]

Baudelaire ile ilgili: Sizi doğru anladıysam şayet, öneriniz¹, bu taslağın bizdeki (başlığı Flâneur olan) bölümünün ikinci kısmının belli değişikliklerle yayınlanması ve benim sözünü ettiğim teorik duyarlılıklar dikkate alınarak düzeltilmesi yö-

nünde. Bölümün şu andaki uzunluğunu çok aşmamak koşuluyla öneriyi kabul ediyoruz. Eğer bazı bölümlere eklemeler yapmak gerekirse, belki bu tür bir makalenin sınırları çerçevesinde geliştirilmesi zor olan (özellikle son bölümü düşünerek söylüyorum bunu) bazı yerler çıkartılabilir.

Belki metinle ilgili değişikliklerin nasıl yapılacağı konusundaki düşüncelerimle ilgili birkaç şey söylememde de fayda var. Özellikle bu bölümün ilk tümcesinde² fantazmagoryanın öznelleştirilmesinin sakıncalı olacağını düşünüyorum. Burada belki fantazmagoryanın tarih felsefesi açısından özellikleri üzerine birkaç dengeleyici tümce çok yerinde olacaktır. Fizyolojilerden Flâneur'ün tutumuna geçiş (s. 2) [I (2), s. 538'e tekabül ediyor], yeteri kadar inandırıcı değil, çünkü bir kere "asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkmak", metninizdeki tarih felsefesi kategorilerinin gerçeğe uygun olma zorunluluklarına denk düşmüyor; ve tabii bir de pasajları dar kaldırımlarla kısmen teknolojik olan açıklamaya ulaşma hedefinizi gerçekleştirememişsiniz gibi geldi bana. Gerçi burada bina sahiplerinin, pasajların yapılması için birleşmelerini sağlayan özel çıkarlarının göz ardı edilemeyeceğini düşünüyorum ben de. Zaten bu eksiklik, pasajlar kategorisini başıboş gezinen edebiyatçının "davranış biçimi" olarak değil, nesnel açıdan ele almanın eksikliğiyle birleşiyor. Yine Pasajlar'ı ele aldığınız paragrafın sonu (s. 3 orta kısım) [I (2), 539], metafor tehlikesi içeriyor: Burada adeta bir oyun gibi yapılan karşılaştırma, özdeşleştirmeden çok, bir karşıtlık yaratmış. Bir sonraki paragrafın giriş cümlesini ("pek tekin değil") tam anlayamadım. Tekin olmayan daha çok fizyolojiler değil mi? Bundan sonraki Simmel bölümüyle bağlantılı çıkarsamayla ilgili kaygılarımı daha önce bildirmiştim.³ Bu kaygılarım, yazının bir bölümünde insanların tepki biçimlerinin doğrudan –burada duymadan görülen nesnelere karşı duyulan korku– ve sadece toplumsal açıdan ele alınarak açıklanabilecek olguların nedeni olarak gösterilmesine kadar uzanıyor. Şayet fizyolojilerin, tepkilerin dikkati dağıtan yönleriyle açıklanmasını aşırı bir genelleme olarak görüyorsanız –ki bunu çok iyi anlayabilirim– o zaman bu açıklama, insanların, fizyolojilerin betimlediği anlamda bakılan meta benzeri nesne

özelliği kazanmasında somutlaştırılabilir. Belki bu, her yönden görülebilme düşüncesi olarak moda bağlantısıyla da ortaya konabilir. Elimde değil ne yapayım, Pasajlar çalışmasına kaynaklık eden hazinede Simmel alıntısından daha keskin, hançer gibi sözler olduğuna inanıyorum ben. Bundan sonra Foucaud'dan yapılan son derece tuhaf alıntı (s. 4 ve devamı) [I (2), 540 ve devamı] ile ilgili olarak ise, alıntıyı yaptığınız bağlamın çok basit ve sıradan olması nedeniyle burada ancak alay etmiş olabileceğinizi düşündüğümü söylemek istiyorum. Oysa bence bu yalanın içindeki küçücük gerçeği, yani proletaryanın "dinlenmeye" karşı olduğu ve sömürünün, burjuvazinin doğasının bir parçası olduğu gerçeğini ortaya çıkarmak olmalıydı burada önemli olan. Yeni paragrafta (s. 5) [I (2), 541] "gerçek deney" sözcüğüne duyduğum alerjik hoşnutsuzluğu –ki buna sizin de katılacağınıza inanıyorum– dile getirmek istiyorum. Sadece [Siegfried] Kracauer'in bu kavramı kabul ettiğini düşünmek bile, sizin kavramı listenize alacağınızdan emin olmama yetiyor.

Bunu takip eden bölümle, yani Balzac alıntısından (s. 5) [I (2), 541] 10. sayfaya kadar [545] olan bölümle ilgili olarak, sizin çalışmanızın, Sade ve yakın zamandaki Balzac okumalarımın harekete geçirdiği düşünceleri iletmek istiyorum. Ancak önce şunu söylemek isterim: Burada karakterle bağlantılı olarak ortaya çıkan en önemli soruna –insanların fantazmagoryada tek bir karakterle benzeştikleri sorununa– değinilmiş ama bu sorunun çözülmemiş bence. Ancak iç pusulam, yeni makalenizin mesela Poe'nun küçük memurları betimlediği bölümde, Pasajlar'ın gizli niyetleriyle gerçekten örtüştüğünü söylüyor. –Lukács'ın Balzac ve Don Kişot'la⁴ ilgili antitezinin eleştirisiyle başlamak istiyorum. Balzac'ın kendisi bir Don Kişot karakteridir. Yaptığı genellemeler, tıpkı Don Kişot'un berber levhasında olduğu gibi, kapitalizmin yabancılaştırılmasına anlam yükleme yönündedir. Balzac'ın sınır tanımayan ifadelere düşkünlüğü buradan kaynaklanır. Bu düşkünlüğün kaynağı, burjuva sınıfının giyim tarzının aynı olmasından doğan korkudur. Balzac, dâhilerin sokakta ilk bakışta fark edileceğini söylerken⁵, tek tip giysilere rağmen tahmin yürütmenin maceravari ortamında yeniden dolaysızlığı elde etmeye çalışmaktadır sadece.

Ancak macera ve nesnelerin dünyasının Balzac'a özgü büyü, alıcı davranışlarıyla çok yakından ilgilidir. Alıcı nasıl ki camla kendinden ayrılmış vitrinde sergilenen malların üzerlerindeki fiyatlara değer olup olmadığını, göründükleri gibi olup olmadıklarını tahmin etmeye çalışırsa, Balzac da insanları satış fiyatları açısından inceler ve burjuva tekdüzeliğinin yüzlerine taktığı maskeyi indirir. Her iki yöntemin ortak noktası spekülasyonun çizgileridir. Nasıl ki finansal spekülasyonlar döneminde fiyat dalgalanmaları vitrindeki bir malı satın almak alıcı açısından inanılmaz bir kar ya da dolandırılma anlamına geliyorsa, fizyolojistler için de durum aynen böyledir. Balzac sınır tanımayan açıklamalarıyla, borsadaki bir spekülatörle aynı riskleri taşır. Bu nedenle Sade'dan aldığım Balzac'inkine benzeyen sınır tanımayan açıklamanın⁶ finans spekülatörleriyle ilgili olması asla tesadüf değil. O dönemde Balzac'taki bir maskeli balo ile borsada fiyatların yükselmesi birbirine benziyordu herhalde. Don Kişot benzeri öğeyle ilgili tezi, sizin Fuchs⁷ çalışmanızda da belirttiğiniz gibi, figürleri Balzac figürlerine çok benzeyen –yağlıboya tablosundaki motiflerin arasında Don Kişot'un en önemli motif olduğu– Daumier'den yola çıkarak ifade etmek gerekirdi belki. Daumer'nin "tipleri", büyük bir olasılıkla Balzac'ın sınır tanımayan ifadeleriyle birebir bağlantı içindeymiş, hatta bizzat onlarmış gibi görünüyor şimdi bana. Daumer'nin karikatürü Balzac'ın cüret ettiği özdeşleştirmeye ilgili ani sürprizlere benzer spekülasyon bir maceradır. Bunlar eşitliğin kılıfını fizyonomik olarak delip geçme denemeleridir.

Tekbiçime karşı farklılaştıran detayları ölçüsüzce ortaya çıkaran fizyonomik bakışın, genelin içindeki özeli kurtarmaktan başka bir anlamı yok. Daumier, hep aynı giysiler içinde olan dünyanın spekülasyon ve maceracı yönünü ortaya koyabilmek için –tıpkı Don Kişot'un burjuvazinin ilk döneminde dünyayı algılayışı gibi– karikatür yapmak ve "tipler" çizmek zorundadır. Burada "tip" kavramı –Balzac'ın, Nucingen Bankası'nı betimlerken, banker türüne kendi tuhaflıklarını yüklemesinde olduğu gibi– özel olanın aşırı büyük burunlar ve sivri omuzlardan oluşan imgesinde, genel olanın imgesini tespit etmek gibi çok spesifik bir önem kazanıyor. Burada yapılmak iste-

nen, "tip"ın, salt bireyi tekbiçimden kurtarması değil, tiplere göre sınıflandırılmış olan kitle kategorilerini bir anlamda doğabilimsel türler ve oyun çeşitleri olarak tanımlayarak, kitleyi spekülâtör için kavranabilir hale getirmek. Bir de Poe'nun bu eğilime eşdeğer, *Gold Bug* (*Altın Böcek*)⁸ adlı yapıtının yazılma nedeni olan, ne kadar karmaşık olursa olsun her şifreli yazıyı deşifre edeceği yönündeki tezini ifade etmek isterim (bu arada Poe'nun bu yapıtla yaşamındaki tek büyük satış başarısını yakaladığını ekleyeyim burada). Burada şifreli yazının kitlenin imgesini oluşturduğu açık; şifreleri de tam Balzac ve Daudmier'nin "tipler"i olabilir. Bunun ve kalabalığın şifreli yazı olarak ele alınışının, Baudelaire'deki alegorik yönelimlerle ne kadar benzeştiğini söylemek gereksiz zaten. Ayrıca Poe ona sunulan her gizli yazıyı deşifre edeceğine dair verdiği sözü tuttu. Böyle bir sözü, Baudelaire'in de Balzac'ın da yapacağını düşünmek çok zor; dedektif hikâyelerinin niçin Baudelaire'de değil de sadece Poe'da bulunduğu dair teorinize önemli bir katkısı olabilir bunun.⁹ İnsanların şifreler olarak ele alınması Kierkegaard'da da önemli; onun "ajan" kavramını hatırlamakta fayda var. 8. sayfaya [1 (2), 543 ve devamı] hayran kaldın; yayınevi broşüründen alıntı yaptığınız bölüm, özellikle de daha çok sizin yorumunuz gibi görünen bu bölümün sonu çalışmanızın en başarılı göstergesi kesinlikle. Bölümün içerdiği nesnellikle gerçeklik arasındaki ilişki çok net olarak ortaya çıkmış. Valéry'nin Poe'daki öğeleri sıraladığı bölüm (s. 9) [545] Almanca ve yorumlanmamış haliyle biraz kopuk olmuş. 10. sayfanın [545] başında Baudelaire'in dedektif öyküleri yazmamış olmasının yarattığı sınırlamanın "içgüdülerinin yapısı"yla açıklanmasını pek etkileyici bulmadım. Bu sınırlamayı nesnel kategoriler aracılığıyla gerçekleştirmeyi denemenin çok verimli olacağından eminim. "Gelip geçenler" ve "izler" bölümünü çok başarılı buluyorum. Ayrıca *Kalabalıkların Adamı*'yla ilgili tartışmadan hemen önce yer alan, 13. sayfadaki [550] son bölüm muhteşem.¹⁰

Sonuyla ilgili söyleyeceklerim "tipolojiyle" ilgili notlarımda var zaten; sadece 14. sayfayla [551] ilgili olarak, 19. yüzyılda Londra'da değil, Berlin'de kahvehaneler olduğunu ve Londra'da bugün hâlâ -Amerika'da olduğu gibi- kahvehaneler olmadığını

eklemek istiyorum. (Poe da herhalde Londra'da hiç bulunmamıştı).

Tiplerin tekdüzeliğinin yorumu, tekdüzeliğin abartılmasının söz konusu olduğu 17. sayfada [554] yapılsa daha iyi olurdu; yani bu abartı ve karikatürle ilişkisi yorumun konusu olabilirdi. Senefelder litografisinin betimlenmesi (s. 18) [555] olağanüstü güzel, ama daha yorumlanmaya gereksinimi var. Tabii ki –özellikle fetiş çalışmamı¹¹ yazarken hiç farkında olmadığım– “davranışların yansıması” (s. 19) [556] ile ilgili bölümden çok etkilendim. Burada çok önemli bir tarih felsefesi ve siyaset motifi söz konusu olduğu için, başlangıçlarında sonlarını içeren dedektif öykülerinde olduğu gibi, faşizmin süslü gösterilerinden başlayarak toplama kamplarının işkence odalarına geçiş yapılabilirdi.

(Bu bağlamda şunu söyleyeyim: Bir yıl önce Viyana'da olanların Barselona'da tekrarlanması bana en azından bir gösterge olarak geliyor: Viyana'da bir gün önce muhalefettekilere tezahürat edenler ve faşist istilacılara tezahürat edenler aynı kitleydi.)

Kalan kısım için detaylara girmeyeceğim: Meta teorisi ile ilgili olarak bir anlamda tarafım ve bu nedenle önerilerde bulunmak için uygun olmadığımı düşünüyorum. Yine de inorganik malzemeye özdeşleşim kavramının belirleyici olduğunu düşünmüyorum. Tabii burada dergide (*Sosyal Araştırmalar Dergisi*) tehlikeli sulara geziniyoruz, çünkü haklı olarak her söylenen sözden yüzde yüz bir Marksist yeterlilik bekleniyor. Değişim değerinin¹² ikamesi ile ilgili benim yazdıklarımı –birinci taslaktaki cüretkâr yorumun aksine– Max'la birlikte inanılmaz bir uğraş vererek değiştirdim. Ve mekânsal uzaklık sorun yaratacak bir faktörse şayet, bu en çok sizin, metanın ruhuna ait teorinizle ilgili olarak söz konusudur. Bugün sizden ricam, bu teoriyi tekrar dikkatle eldengeçirmeniz ve özellikle de Marx'ın birinci cildindeki [*Kapital*'in 1. cildi] fetiş konusuyla karşılaştırmanız. Aksi takdirde 21. sayfada [558] birinci paragrafın sonu ve ikinci paragrafın başı sorun yaratabilir. Baudelaire'den alıntıyla (s. 22) [558] ilgili olarak, “beklenmeyen” kavramının Berlioz müzik estetiğinin temel kavramı olduğunu (tüm Berlioz okulunu ve özellikle de Richard Strauss'u esrittğini) söylemek

istiyorum. Engel'den yapılan alıntı (s. 23) [560] bence çok parlak bir çalışma değil ve eğer kısaltma yapılacaksa tam da burada yapılmalı diye düşünüyorum. (Löwenthal alıntının ilk bölümünü çıkarmamızı önerdi; bana sorarsanız tamamını çıkarmak iyi olur.) İşgücü olarak metayla ilgili bölüm için yukarıda söylediklerim geçerli (s. 24) [561]: Temkinli olun! Baudelaire'in küçük burjuva sınıfı üzerinden tanımlanmasını çok iyi bulmadım. Genel bakıldığında kalabalıkla ilgili paragraf bir öncekiyle aynı yoğunlukta değil; bu paragrafa hazine kutunuzdan bir şeyler eklemeniz iyi olacak. Hugo'dan bir önceki paragrafla ilgili olarak (s. 25) [562] Brecht'e ait olduğunu sandığım bu inanılmaz dörtlük Shelley'ye mal edilebilir mi diye soruyorum. Dolaysızlık ve sertlik Shelley'ye göre şeyler değil aslında. Yine de orijinalle karşılaştırmak lazım.¹³

Son bölümle ilgili ne söyleyeceğimi bilemiyorum (s. 26'dan itibaren) [562]. Hugo'yla ilgili bölümün tamamını tekrar tekrar ve en ince noktasına kadar okumama rağmen bu bölümün benim için gerçekten tam açık ve anlaşılır olmadığını ve çalışmanın bütünü içindeki önemini de tam anlayamadığımı söylersem bana kızmazsınız değil mi? Burada çok önemli motifler bulunduğundan hiç kuşku yok. Böyle bir makalenin sınırları içinde bazı motifleri geliştirmenin zor olduğunu söylerken, öncelikle Hugo ile ilgili bölümü kastetmiştim. Bu bölüm belki temel kategorisi kitle imgesi olan bir metne koyulabilir. Ama ikinci bölümü bazı değişiklikler yaparak yayınlamaya karar verirsek şayet, o zaman kitle imgesinin tarih felsefesi, içerik açısından Hugo bölümünü taşıyacak kadar önemli olmayacak. Baudelaire üzerine sınırlı bir makalede, başka bir yazara gerektiğinden fazla yer verilmemesi yönündeki basit düşünceyi de göz ardı etmemek lazım. O halde benim önerim, adı geçen bölümlerin tamamlanması, kalabalıkla ilgili kısmın vurucu bir son oluşturacak şekilde öne çıkarılması ve Hugo'yla ilgili bölümün Baudelaire kitabında ya da Pasajlar'da kullanmak üzere bir tarafa bırakılması yönünde.

[...]

Mektubun uzunluğundan dolayı özür dilerim; belki böylesine uzun olması gecikmesinin telafisi olabilir. Her ikimiz-

den de sevgiler. Hudson Nehri'ne bakıyor ve buz kütlelerinin nehrin akış yönünün aksi istikametinde ilerleyişini hayretle izliyoruz.

[...]

İki öneride daha bulunmama izin verin. Bunlardan birini [Meyer] Schapiro'ya borçluyum: Villiers de l'Isle Adam, 19. yüzyılın en iyi temsilcilerinden biri. Ayrıca Peladan hakkında kiler de ona ait. Buradan çok iyi şeyler yakalayacağınıza eminim.

Diğer konu ise hem daha yakın, hem de daha uzak. August Comte'la ve özellikle de Comte'un son dönemine ait olan "İnsanlık Dini" ile ilgilendiniz mi hiç? Amerika'da 1853-61 yılları arasında (Comte'un) olguculuk tarihi hakkında uzun zamandır gördüğüm en garip kitaplardan biri olan (Hawkins'ten) bir kitap okumuştum. Öyle görünüyor ki Poe, Comte'tan etkilenmişti ve bilimsellik yönündeki iddiası buradan kaynaklanıyordu. Comte'un Saint-Simonizm ve Baudelaire'le ilişkisi nedir? Comte'un yapmak istediklerinden biri de, kendi "İnsanlık Dini"ne "fetişizmi" eklemektir. Eğer ilgiliniyorsanız, size Hawkins'in kitabını¹⁴ gönderteyim. Kitapta öncelikle Comte ve onun Amerikan öncüsü –politik anlamda belirgin bir gerici tonla Fouriercilikten Comte'un otoriter-olgucu "İnsanlık Dini"ne dönen– Edger'in mektuplaşmasına yer verilmiş. Her şey sanki biz hayal edip uydurmuşuz gibi!

3. New York, 29.2.1940

Baudelaire çalışmanızı¹ nasıl bir coşkuyla okuduğumu biliyorsunuz; ve bu çalışmayla ilgili elinize geçen telgraf benzeri ya da başka kısa notların hiçbirinde en küçük bir abartı yok.² Bu Max için de, benim için de geçerli. Bence bu çalışmayı, Barok Kitabı ve Kraus yazınızdan sonra yayınladığınız en yetkin ve kusursuz çalışma olarak adlandırmak abartılı olmaz. Bazen durmadan kusur bulan etkileme çabalarımın otürü vicdan azabı çekmiş olsam da, bu vicdan azabı şimdi kibirli bir gurura dönüştü ve bunun sebebi sizsiniz – ortak üretimimiz iş-

te böylesine diyalektik. Herhangi bir şeyi ön plana çıkarmak imkânsız, çünkü her nokta merkeze aynı uzaklıkta duruyor ve yapısı çok başarılı. Ama 8. ve 9. bölümlerin en sevdiğim bölümler olduklarını tahmin etmişsinizdir. Oyuncu kuramı³ –bu metafora izin verin– Pasajlar’ın totem ağacının ilk olgunlaşan meyvesi. “Işık halesi”⁴ (aureole) ile ilgili bölümün nasıl bir esin kaynağı olduğunu size söylememe gerek yok. İzin verin birkaç tespitte bulunayım. Unutmak ve şok üzerine olan teori⁵ benim müzikle ilgili yazdıklarım, özellikle de revaçta olan şarkıların algılanışına çok yakın: Belki de sizin hatırlamadığınız, ama kendimi onaylanmış hissettiğim için, beni mutlu eden bir bağlantı. Burada sözünü ettiğim, örneğin fetiş makalesindeki (s. 342)⁶ unutmak, hatırlamak ve reklam üzerine olan bölüm. Benzer şeyleri yansıyanla deneyimin tezat teşkil ettiği bölümde de düşündüm.⁷ Materyalist antropolojiyle ilgili düşüncelerimin Amerika’da bulunduğum süre içinde “yansıtıcı özellik” kavramı etrafında döndüğünü söyleyebilirim ve yönelimlerimiz işte burada da birbirine çok yakın: Sizin Baudelaire’inizi, “yansıtıcı özelliğin” ilktarihi olarak görmek mümkün. Bu konularla ilgili Almanca yazdığım tek metin olan fetişizm çalışmamın –ister kültürü kurtarmayla ilgili yanlış anlamanın kötü bir şekilde dile getirilmiş olması nedeniyle olsun, isterse de (ki bu da ötekiyle çok alakalı) yapısı itibarıyla çok başarılı olmamasından ötürü– o zamanlar hoşunuza gitmediği duygusuna kapılmıştım. Ama lütfen şimdi benim için metne bu noktanın ışığı altında tekrar bakabilir misiniz? Ve metin gözlerinizin önünde ayrılmak zorunda olduğu parçalara ayrıldığında, yazımın bazı noktalarıyla tekrar barışabilirsiniz belki. Baudelaire’le ilgili tepkilerimden kendi çalışmalarım egoistçe bir dönüş yaptığım için beni affedin; ama bu tepki “yansıtıcı” değil ve bu tür bir metnin, okurunda, kendisini en çok ilgilendiren konularla ilgili olduğu izlenimini yaratması, metnin nesnel gerçekliğinin bir delili.

Baudelaire’le ilgili çalışmanıza söyleyebileceğim eleştirel şeyler hiç önemli değil. Sadece kendi içimizde kayıt düşmüş olmak adına bazılarını değineceğim: Freud’un, belleği, uyarınlara karşı koruyucu olarak ele aldığı teorisinin ve bunun Proust

ve Baudelaire'e⁸ uyarlanması'nın çalışmaya dahil edilmesi benim için tam anlaşılır değil. Çok karmaşık bir sorun da, temel izlenimin bilinçsizlik olması ile ilgili soru. İzlenimin, bilincin değil "istençdışı belleğin" payına düşmesi için bilinçsizlik gerekli görülüyor. Böyle bir bilinçsizlikten söz etmek mümkün mü gerçekten? Proust'ta "istençdışı belleğe" temel oluşturan, Madeleine'den tat aldığı an gerçekten bilinçsiz miydi? Bence bu teoride diyalektik bir öge, unutma ögesi eksik. Unutma, belli bir biçimde her ikisi için, hem "deneyim" alanının ya da "istençdışı belleğin", hem de aniden hatırlanması unutmaya öngören yansıtıcı özelliğin temelini oluşturuyor. Bir insanın deneyim kazanıp kazanmaması sonuçta nasıl unuttuğuna bağlıdır. Bu konuyu, Freud'un hatırlama ve bellek arasında önemli bir ayrım yapmadığını belirttiğiniz dipnotta⁹ ima ediyorsunuz (bu dipnotu bir eleştiri olarak görüyorum ben). Peki ama "yaşantı" ve "deneyim" karşıtlığına, "unutmaya" dair diyalektik bir teori eklemek gerekmez miydi? Buna metalaştırma teorisi de denilebilir. Çünkü her türlü metalaştırma bir unutmadır: Nesneler tespit edildikleri anda şöyleşir; bu anda nesneler tüm parçalarıyla varolmazlar, nesneye ait bir şeyler unutulmuştur. Ve burada unutmanın ne ölçüde deneyimi oluşturduğu sorusunu, yani bunun ne ölçüde epik bir unutma ve ne ölçüde yansıtıcı bir unutma olduğunu sormak gerekir. Şimdi bu soruyu yanıtlamaya çalışmayacağım; sadece mümkün olduğu kadar net bir şekilde bu soruyu ortaya koymak istiyorum, çünkü ancak metalaştırmaya dair bir soruyla birlikte, sizin makalenizin ortaya koyduğu temel farklılıktan evrensel ve toplumsal anlamda verim sağlanabileceğine inanıyorum. Hegel'in metalaştırmaya karşı olan hükmünü tekrarlamamızın bizim için söz konusu olmadığını, aksine metalaştırmanın bir eleştirisi amaçlandığı, yani metalaştırmaya karşı unutmanın içinde barınan unsurları geliştirmek istediğimizi burada söylememe hiç gerek yok. Buna, iyi ve kötü metalaştırmayı ayırtırmak da diyebiliriz. Mektuplar Kitabı'nda, Kant'ın erkek kardeşinin mektubunun¹⁰ girişinde olduğu gibi, belli bölümlerin bu bağlama işaret ettiklerini düşünüyorum. Gördüğünüz gibi Jochmann¹¹ ve Baudelaire arasında bir bağlantı oluşturmaya çalışıyorum.

Diğeri ise atmosfer (aura)¹² bölümüyle ilgili. Ben, en iyi düşünçelerimizin daha henüz düşünmediklerimizin olduğundan eminim. Bu nedenle "atmosfer" kavramı bana "henüz tam düşünülmemiş" gibi görünüyor. Düşünülp düşünülmemesi gerektiği konusunda tartışılabilir. Bu nedenle yine de, bu kez başka bir çalışmayla, Wagner'le ilgili olanla ve özellikle de bu çalışmanın yayınlanmamış olan 5. bölümüyle¹³ örtüşen bir noktaya işaret etmek istiyorum. Baudelaire'de 84. sayfada [I (2), 646 ve devamına tekabül ediyor] şöyle demişsiniz: "Bir nesnenin atmosferini duyumsamak, onu da, bakışlarını karşı tarafa yöneltme yetisiyle donatmak anlamına gelir." Bu tümce daha önceki ifadelerden¹⁴ "donatmak" kavramıyla ayrılıyor. Bu kavram Wagner'de fantazmagoryanın oluşumuna temel aldığı, insanın yaptığı iş¹⁵ olgusuna işaret etmiyor mu? "Atmosfer" her durumda, "şey"de insana dair unutulmanın izi ve bu yüzden unutmanın sizin deneyim dediğiniz biçimiyle bağlantılı değil mi? İdealist spekülasyonların temelinde yatan deneyimin nedenini, bu izi –hem de yabancılaşmış şeylerde– tespit etmek için çaba göstermekte bulacaklar neredeyse. Belki de –ne kadar görkemli olursa olsun– bütün idealizm, modelini Baudelaire'in örnek temsil edecek biçimde geliştirdiği bir "müsamere"den başka bir şey değildir.

[...]

Yahudilerle ilgili makalemi¹⁶ beğenmiş olmanıza çok sevindim. Baudelaire ve Yahudilerle ilgili yazıların yanında Wagner çalışmasının çok nitelikli görünmediğini söylemem asla boş bir laf olmaz. Max'ın sözleriyle şunu söyleyebilirim ancak: "Attendons patiemment la réorganisation des tramways" (tramvayların yeniden düzenlenmesini sabırla bekliyoruz).

[...]

Önce Gide'i mi ele almanız, yoksa Baudelaire'i mi bitirmeniz gerektiği konusundaki sorunuza böyle uzaktan yanıtlamak çok zor. Gide, dergiyle ilgili teknik konular açısından biçimsel anlamda sorunlar içermediği takdirde, daha uygun olacaktır. Bu konuyu Max'a bildirmeniz en iyisi.¹⁷ – Yeni Melusine¹⁸ üzerine bir yazı yazacak olursanız bu beni çok mutlu eder; bu, kesişme noktalarımızın en önemlilerinden biri kesinlikle; fantazmagorya ve küçültme bağlamında, su perisi benzeri olanla gerçek bir astrolojik oluşum ortaya çıkarıyor.

Notlar

10.11.1938 tarihli mektup

- 1 krşl. I (2), 511-604.
- 2 Adorno, bu ve bunu takip eden mektuplardaki "biz" sözcüğüyle, Şubat 1938'de ABD'ye yerleştikten sonra görevli olduğu *Zeitschrift für Sozialforschung*'un New York yazı işlerini kastediyor.
- 3 krşl. I (3), 1073.
- 4 Gerçekte Adorno'nun da bildiği üç bölüm (*Die Bohème*, *Der Flâneur* ve *Die Moderne*) var sadece; Baudelaire kitabının diğer bölümlerinin sadece hazırlık çalışmaları mevcut (krşl. özellikle VII [2], 735-770).
- 5 krşl. I (3), 1089-1092.
- 6 krşl. II (1), 310-324 ve aynı yerde, 295-310.
- 7 Bu konuşmalar 1929 yılının Eylül ya da Ekim aylarında yapıldı; krşl. V (2), 1082 ve bu eser s. 124, dipnot 19.
- 8 krşl. I (2), 538.
- 9 bkz. bu eser s. 111-123.
- 10 krşl. I (2), 587.
- 11 Adorno'nun ayraç içine aldığı sayfa numaraları Benjamin'in New York'a gönderdiği nüshaya ait. Bu kitabı yayına hazırlayan, *Gesammelte Schriften*'de bu sayfalara tekabül eden sayfa numaralarını köşeli ayraç içinde göstermiştir.
- 12 krşl. I (2), 516 ve devamı.
- 13 krşl. I (2), 538 ve devamı.
- 14 krşl. I (2), 539 ve devamı.
- 15 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 13, *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a.M. 1971, s. 82-91.
- 16 krşl. I (2), 520 ve devamı
- 17 krşl. I (2), 582 ve devamı
- 18 Adorno Avrupa'yı terk etmeden önce, 1937'yi 1938'e bağlayan yılbaşında Benjamin'le San Remo'da buluşmuştu.
- 19 krşl. Nikolai Bucharin ve E. Preobraschensky, *Das ABC des Kommunismus. Populäre Erläuterung des Programms der Kommunistischen Partei Russlands (Bolschewiki)*, Hamburg 1921.
- 20 Daha sonra Adorno'yla birlikte yazılan *Dialektik der Aufklärung* kastediliyor.
- 21 Adorno'nun Husserl'le ilgili çalışması ilk kez 1956'da yayınlandı; krşl. *Gesammelte Schriften, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*, Frankfurt a.M. 1971, s. 7-245
- 22 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften, Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. 1973, s. 14-50.
- 23 Hans Klaus Brill Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Paris Bürosu'nun sekreteriydi.
- 24 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 17, *Musikalische Schriften IV*, Frankfurt a.M. 1982, 247-252.

- 25 krşl. I (2), 558.
- 26 Victor Hugo, *Œuvres poétiques complètes. Réunies et présentées par Francis Bouvet*, Paris 1961, s. 126 (*Les Orientales XXXIV, Mazeppa II*).
- 27 krşl. I (2), 541.
- 28 *Histoire de Justine ou Les Malheurs de la Vertu. Par le Marquis de Sade. Tome premier*, en Hollande 1797, s. 13.
- 29 Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Cilt 6, *Demetrius-Gedichte I ve II*, Berlin-Steglitz o.J., s. 207 (*Auf eine Unbekannte*).
- 30 Jean Paul, *Sämtliche Werke*, yayına hazırlayan Norbert Miller; *Jugendwerke und Vermischte Schriften*, Cilt 3, *Vermischte Schriften II*, Münih 1978, s. 180.
- 31 a.g.e., s. 119.

1.2.1939 tarihli mektup

- 1 krşl. I (3), 1101-1107.
- 2 krşl. I (2), 537.
- 3 bkz. bu eser s. 139.
- 4 krşl. Georg Lukács. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*, 2. baskı, Neuwied, Berlin 1963, s. 96 ve devamı.
- 5 krşl. I (2), 541.
- 6 bkz. bu eser s. 143.
- 7 Benjamin'in *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker* adlı çalışmasında (krşl. II (2), 465-505) bu kıyaslama yok.
- 8 Edgar Allan Poe'nun aynı adlı hikâyesi.
- 9 krşl. I (2), 545.
- 10 Poe'nun *The Man of the Crowd (Kalabalıkların Adamı)* adlı hikâyesi kastediliyor.
- 11 bkz. bu eser s. 142 ve s. 156, dipnot 22.
- 12 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 14, a.g.e., s. 24 ve devamı.
- 13 Brecht Shelley'i neredeyse kelimesi kelimesine tercüme etmiş: "Hell is a city much like London-/ A populous and a smoky city;/ There are all sorts of people undone,/ And there is little or no fun done:/ Small justice shown, and still less pity."
- 14 krşl. Richmond Laurin Hawkins, *Positivism in the United States 1853-1861*, Cambridge, Mass 1938 ve Adorno'nun eleştirisi: *Gesammelte Schriften*, Cilt 20.1: *Vermischte Schriften I*, Frankfurt a.M. 1986, s. 242 ve devamı; Benjamin'in bu konuyla ilgili yazılı görüşü, krşl. I (3), 1117.

29.2.1940 tarihli mektup

- 1 krşl. I (2), 605-653.
- 2 krşl. I (3), 1125- 1128.
- 3 krşl. I (2), 632-637.
- 4 krşl. I (2), 651 ve devamı.
- 5 krşl. I (2), 612-615.
- 6 *Zeitschrift für Sozialforschung*'daki basımı kastediliyor, 7. yıl (1938); krşl. *Gesammelte Schriften*, Cilt 14, a.g.e., s. 35 ve devamı.
- 7 krşl. I (2), 632 ve devamı.
- 8 krşl. I (2), 612-615.
- 9 krşl. I (2), 612.
- 10 krşl. IV (1), 156 ve devamı.
- 11 krşl. II (2), 572- 598.- Metin, *Sosyal Araştırmalar Dergisi*'nin *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* adlı makalenin de bulunduğu sayısında basılmıştı. Jochmann'ın giriş bölümü ve *Alman İnsanlar- Mektuplar Kitabı* bu nedenle konu olarak birbirine çok yakındır.
- 12 krşl. I (2), 644- 650.
- 13 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 13, a.g.e. s. 68- 81.
- 14 krşl. örneğin II (1), 378 ve devamı ve I (2), 477 ve devamı.
- 15 krşl. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Cilt 13, a.g.e., s. 82-91.
- 16 Max Horkheimer'den (krşl., *Gesammelte Schriften*, yayına hazırlayan: Alfred Schmidt ve Gunzelin Schmid Noerr, Cilt 4, *Schriften 1936-1941*, Frankfurt a. M. 1988, s. 308-331); Adorno'nun *Versuch über Wagner* adlı yazısından fragmanlar, Benjamin'in *Über einige Motive bei Baudelaire (Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine)* yazısı ve Horkheimer'in *Zeitschrift Sozialforschung*'un aynı sayısındaki makaleleriyle birlikte yayınlandı.
- 17 Benjamin'in çalışma planları ile ilgili krşl. I (3), 1127-1130 ve 1133-1135.
- 18 Benjamin'in uzun yıllar, 20'li yılların başından itibaren *Wilhelm Meisters Wanderjahren*'de yer alan masalla ilgili yazma planı gerçekleşmedi.

ROLF TIEDEMANN'IN NOTU

Adorno'nun Walter Benjamin'in kişiliği ve eserleri hakkındaki çalışmalarının gözden geçirilerek yeniden basılmasının nedeni uzun uzadıya açıklamaya gerek yok. Benjamin'in yazılarının uzun süredir yarattığı etkiyi Adorno olmadan anlamak mümkün değil. Benjamin'in ölümünden on yıl sonra, 1950 yılında, Benjamin'in felsefesinin anlamını ilk kez dile getiren kişi olan Adorno, 5 yıl sonra karısı ve Friedrich Podszus ile birlikte Benjamin'in yazılarından oluşan kapsamlı bir seçki yayınladı ve bu seçkiyle Benjamin'in neredeyse tamamen unutulmuş olan eserlerinin tanınması için gerekli temel atılmış oldu. Adorno, düşünce sisteminin temel kavramı olan bir sadakatle arkadaşı için editör olarak, eserlerinin yayınlanmasıyla ilgili, özellikle teorilerini kendi çalışmalarında tartışarak ve geliştirerek onu her zaman destekledi. Elinizdeki kitap, yakın düşünce tarihinde benzerine pek rastlanmayan, gerçek bir Lessingvari girişim olan bu kurtarma çalışmasının belgelerini içeriyor. Daha o zamandan "ölçülerin dışına çıkan Benjamin'in filolojisi" (H. R. Jauss), daha sonra giderek başka yollara saptı. Tabii yolların çok azı Roma'ya çıkıyordu, çoğu ise, gerçek çıkmaz sokaklardı; bu nedenle Adorno'nun, Benjamin'i yanlış anladığı noktalarda bile, günümüzde onu anlamak için moda olan postmodern yenden yapılandırma ve yapısöküm çabalarıyla karşılaştırılamayacak kadar adil olan Benjamin yorumunu tekrar hatırlamak daha da önem kazandı.

Kitabın ilk bölümünde Adorno'nun Benjamin üzerine yazdıklarının tamamı yer alıyor. Adorno en azından zaman zaman kapsamlı bir monografi hazırlamayı düşünmüştü; kitaptaki ilk beş metin bu monografinin girişi olabilecek metinlerdir. Bu metinler, metinlerin yazarı olan Adorno'nun Benjamin'in felsefesini yorumlamak için tartmak zorunda olduğu konuları içe-

rir. Birinci bölümdeki diğer metinler, Adorno'nun Benjamin'in eserlerinin yardımına koştuğu ve mutlaka da çok yardımcı olduğu günübürlük yazılmış, bir anlamda yan ürünlerdir. Bu kısa yazıların ağırlıkları farklı olsa da, her biri konusuna en temel noktadan yaklaşmaktadır. 1968 yılına ait *Benjamin'i Yorumlamak* adlı fragman halindeki yazılar burada ilk kez yayınlanıyor. Adorno'nun sağlığında Benjamin'e yazdığı mektuplar, yazarın ölümünden sonra yazdığı yazıların giriş bölümünü oluşturuyor. Dostunun düşünce biçimine yaklaşımındaki eleştirel dayanışmanın delilleri, özellikle yaşamının son yıllarında çok yalnız olan Benjamin'in Adorno için ne ifade ettiğinin göstergesidir: Benjamin –kendi ifadesiyle Isaac von Sinclair ve Franz Overbeck'ten sonra– muhakeme gücü yüksek sonraki nesillerin temsilcisidir; ve bu konuda ancak eski dostu Gershom Scholem'le karşılaştırılabilir.

Benjamin üzerine yazılar, Adorno'nun *Gesammelte Schriften* (Toplu Eserler) için titizlikle incelenmiş metinlerinden seçildi. Adorno'nun Benjamin'e yazdığı mektuplar –bu kitabı yayına hazırlayanın Adorno'dan kalan yetersiz kopyalarla çalışmak zorunda olduğu ilk baskısından farklı olarak– orijinalerin fotokopileri ve mikrofilmelerinden kontrol edildi. Yayına hazırlayan kişi, ağırlıklı olarak Benjamin'in çalışmalarıyla ilgili olan mektupları seçti. Özel konuları içeren ve Benjamin'in çalışmalarıyla ilgisi olmayan yerler çıkarıldı. Çıkarılan yerler [...] şeklinde belirgin hale getirildi. Bu yöntem meşrudur, çünkü kitabın amacı bizzat Adorno'nun mektuplarını yayınlamak değil, nesnelliktir: Adorno'nun Benjamin yorumu, mektubun dolaysızlığı sayesinde çok daha üretken bir yorum modeli oluşturmaktadır. Adorno ve Benjamin arasındaki mektuplaşmanın tamamı halen W. Theodor Adorno Arşivi tarafından yayına hazırlanmaktadır.

Yayına hazırlayanın eklediği notlar Benjamin'e ait söz konusu metinleri ve alıntıları içermektedir ve *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bände I bis VII. Frankfurt a.M. 1972-1989'dan alınmıştır. Sadece cilt ve sayfa numarasını belirten dipnotlar bu baskıdan alınmıştır. Onun dışındaki notlar için mümkün*

olduğunca yeni toplu basımlar kullanıldı. Adorno'nun nadir kullandığı baskılara gönderme yapılmadı. Bazı alıntıların, dipnotlarda belirtilen kaynaklarda zaman zaman farklı şekilde yer almasının sebebiyse, bu metinlerin Adorno'nun ifade ettiği biçimiyle kullanılmış olmasıdır. Benjamin'in *Bütün Eserleri*'ni okuyanlar için, bu eserin kaynakçasında adı geçen, Adorno'nun *Walter Benjamin Üzerine* adlı kitabının 1970 yılındaki ilk basımı olduğunu söylemek gereksiz bir açıklama olmayacak. Bu baskıda yer alan eklemeler ve değişiklikler sayfaların numaralandırılmasında kaymalara neden olmuştur.

Rolf Tiedemann
Theodor W. Adorno Arşivi

“Benjamin’in söylediklerinde ve yazdıklarında düşünce, sanki masal ve çocuk kitaplarının vaatlerini –kaba bir olgunlukla reddetmek yerine– olduğu gibi alıyor ve böylece bu vaatlerin gerçekleşmesi anlaşılır oluyordu.

“Onunla ilgili bilgi edinen herkes, tıpkı kilitli kapıların çatlaklarından Noel ağacının ışığını gören bir çocuk gibi hissedirdi kendini. Ama bu ışık aynı zamanda aklın ışığı olarak, gerçeğin güçsüz aksini değil, bizzat kendisini vaat ediyordu.

“Benjamin’in düşünce sistemi yoktan yaratmak değil, var olandan kucak dolusu armağan vermektir...

“1940 yılının sonbaharında, New York’ta ölüm haberini aldığım da, gerçekten ve kelimenin tam anlamıyla, büyük bir eserin yarım kalmasına neden olan bu ölümün, felsefeyi hayal edilebilecek en iyi şeyden yoksun bıraktığını hissettim.”

Yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden Adorno’nun kaleminden ünlü yazar, düşünür ve kültür tarihçisi Walter Benjamin.