

Walter Benjamin’de “Sanat” ve “Tarih” Kavramları Bağlamında Bütünsel Bir Sosyal Kuramın Olanağı

The Possibility of a Holistic Social Theory in the Context of Walter Benjamin's "Art" and "History" Conceptions

Ömer Faik ANLI

**Ankara Üniversitesi,
Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Felsefe Bölümü, ANKARA
e-posta: omeranli@yahoo.com**

Özet

Bu çalışmada Walter Benjamin’in düşünceleri, sanat ve tarih anlayışı temele alınarak incelenmektedir. Bu incelemede Benjamin’in “sanat” ve “tarih” kavramları üzerine düşünceleri, Horkheimer ve Adorno’nun düşünceleriyle ilişkilerine göndermeler ile ele alınmaktadır. Bu çalışmanın yöntemi, bir tür felsefi iz sürme etkinliğidir bu yöntem Benjamin düşüncesinin temel karakteristiği olan ‘çoklukta birlik’ özelliğini göstermek için kullanılmaktadır. Benjamin yorumcularına göre bu çokluğun kaynağı Marksizm ve teolojidir, fakat bu bir tür eklektizm değildir. Benjamin’in eleştirel düşüncesi bu çoğulluğu birliğe dönüştürmektedir. Bu dönüşüm noktasından bir soru doğar: ‘Sanat’a ve ‘tarih’e dair bu anlayış sosyal bilimleri ve beşeri disiplinleri birleştirecek bir tür sosyal kuram mıdır? Bu izin takip edilmesi İki Kültür tartışması karşısında sosyal bilimler için bir konum açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Benjamin, Tarih, Sanat, Frankfurt Okulu, Sosyal Bilimler

Abstract

In this paper, Walter Benjamin's thoughts are investigated in the base of his understandings of art and history. And in this investigation it is addressed his thoughts of art and history with their correlations with Horkheimer and Adorno's works. The method of this paper is a kind of philosophical ‘following-a-trace’ and it is used for revealing the unity of multitude, which is the main characteristic of Benjamin's works. For his commentators, the multiplicity in his thoughts comes from Marxism and theology but this is not a kind of eclecticism. Benjamin's critical thinking converts this multiplicity to an unity. And the question rise from this point: Is this understanding about art and history a kind of social theory which integrates the social sciences and humanities? This philosophical track will reveal a position for the social sciences in the presence of Two Cultures debate.

Key Words: Benjamin, History, Art, Frankfurt School, Social Sciences

1959 yılında C. P. Snow’un ortaya attığı ‘İki Kültür’ kavramı, kökeninde doğa bilimcileri ile ‘edebi entelektüeller’ (beşeri disiplinlerin mensupları) arasındaki epistemolojik kopuşu ve birbirlerine karşı duydukları derin şüpheyi ve anlayışsızlığı ifade etmektedir. Bir tarafta en uçta fizikçiler yer alırken diğer tarafta da sanatçılar bulunmaktaydı. Bu kopuş, 19. yüzyılın bir ürünü olduğu denli, 17. yüzyılda başlayan bir sürecin de sonucudur. Bu süreçte, bir tür üst başlık ve adlandırma olarak halen ‘doğa felsefesi’ çatısı kullanılıyor olsa da (*Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*), bugünkü anlamıyla doğa bilimleri (özelde ise Newton Fiziği) ‘gerçek bilginin standartlarını koyan bir başarı’ olarak kendisini gösterdi ve sürecin sonunda genel bilim / bilgi imgesini oluşturur hale geldi. Bilimin ya da meşru bilginin genel kavranışı olarak tanımlanabilecek bilim / bilgi imgesinin oluşumunun merkezinde Newton Fiziğini model alan doğa bilimlerinin bulunması, bu çalışmaların epistemolojik bir otorite haline gelmelerinin yanı sıra doğa biliminin kültürel bir otorite kurmasına da neden oldu. Temeldeki epistemolojik otoriteyle birlikte, “on sekizinci yüzyıl Aydınlanma döneminde ‘ahlak bilimlerinin Newton’ı olma özleminin tekrar ortaya çıkması, yalnızca gök mekaniğinin değil, aynı zamanda daha genel olarak ‘deney yöntemi’nin de prestijine tanıklık eder” (Collini, 2010: 5).

Bu prestij, sosyal gerçekliğe (insan dünyasına) ilişkin araştırmanın doğayı anlama çabasının kesintisiz bir devamı olduğu kabulünü kendiliğinden doğurmuştur. Çünkü bilgi üretimi konusunda başarı kazanmış ve bu başarıyla sınanabilirliği, buna bağlı olarak fenomenlere / olgulara gönderimli ve öngörü gücüne sahip (kestirimli) olmayı standart olarak koyan bir çalışma biçiminin (yöntemin) olanaklı tüm

bilgi alanlarına uygulanması ya da bunun denenmesi, bu standartları sağlayarak hedeflerine ulaşmak anlamında başarılı olmuş yöntemin epistemolojik otoritesinin doğal yayılımı olarak görülebilir. Bu yayılım esasında bir parçalanmaya neden olarak, düşünce tarihinde ilk kez 'doğru', 'iyi' ve 'güzel'e ilişkin araştırmaların birleşmemek üzere kuramsal ve kurumsal olarak ayrılmasıyla sonuçlanmıştır.

Doğayı anlamak ve doğal fenomenleri açıklamak amacıyla koşut bir biçimde açığa çıkan, insanı ve onun etkinliklerini sosyal birer fenomen olarak anlama, açıklama uğraşı, felsefeden ayrımlaşarak, bilimin 19. yüzyılda gösterdiği başarı ile birlikte, Newton'un yönteminde izlemesi gereken 'bilimsel' yolu bulduğu sonucuna vardı. Böylelikle, Auguste Comte'un ortaya koyduğu pozitivistizmin temel amaçlarından biri (ve belki de en önemlisi) sosyal bilimin kurulması oldu. Doğadan daha karmaşık görünen toplumda, 'düzen' ve 'ilerleme'nin sağlanabilmesinin tek yolu, onu bilimsel olarak açıklayabilmekten geçiyordu. Doğa bilimlerinin başarısından etkilenen ve meşru bilgi konusundaki epistemolojik mücadelede insan ve topluma ilişkin bilgi iddialarında da aynı başarıyı elde etmeye yönelik yöntemsel çalışmaların açığa çıkardığı bu beklenti, "modern devletin kararlarını dayandırabileceği daha kesin bilgiye duyduğu gereksinim" (Gulbenkian Komisyonu, 2011: 15) de besledi. Bu dönemde, Fransız Devrimi sonrasında Avrupa'da görülen sosyal ve siyasal değişimlerin kontrol altına alınması ve Baconcu anlamda doğaya hükmedilmesine benzer bir biçimde topluma hükmedilmesi için öncelikle bu değişimin rasyonelleştirilmesi ve doğa yasaları ile 'özdeş' toplum yasalarına dayanılarak açıklanması gerektiği düşünülüyordu. Bu gerekliliği, model olarak alınan 'doğa bilimi'nin tarihsel gelişiminin açık olarak ortaya koyduğu savlandı. Böylece Comte'un bir hedef olarak belirlediği, 'felsefe'den net olarak ayrılan pozitif sosyal bilim(ler)in kuruluşu, insan ve toplum üzerine 'meşru bilgi' ortaya koyabilmek adına 'bilimin birliği'nin sağlanması gerektiği düşüncesini güçlendirerek 19. yüzyılın bilim imgesini pekiştirdi.

Fakat 20. yüzyıla gelindiğinde, sosyal bilimlerin hedeflerin uzağına düşmesi ve mevcut bilimsel kavrayışın toplumsal örgütlenme biçimine ve insanlar arası ilişkilere etkilerinin beklenenden 'farklı' gerçekleşmesi yeni sorular gündeme getirdi. Sosyal bilimlerde, daha sonra adı konulacak iki kültürlü dünyada bir tür epistemolojik ve kültürel arafta kalmışlık durumundayken, sosyal bilimlerde için araftan kurtuluş olarak gösterilen 'bilimsellik kavrayışı', parçalara bölen ve nesnesini verili kabul eden yapısıyla başta kendisini ve diğer sosyal fenomenleri açıklayabilecek bir 'bilim' yaratmak konusunda sorgulanır olmuştur. Özellikle, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında, 'düzen' ve 'ilerleme'nin sonuçları artık eleştirel bir incelemenin odağına yerleştirilmişti. Frankfurt Okulu düşünürleri, bu dönemi doğrudan 'gözlemlemiş' (bunun da ötesinde 'yaşamış') entelektüeller olarak 'eleştirel kuram'larında geline bu durumu kökensel nedenleriyle ele almakta ve sosyal bilimlerde çerçevesi içerisinde ürünler vermekteydiler. Böylelikle hem bir enstitü yapılanmasının çatısı altında bir arada bulunabilecek hem de sanattan tarihe, psikolojiye ve felsefeye uzanan bir alanda verilen ürünleri ortaklaştırabilecek yeni bir 'sosyal kuram' anlayışının örneğinin verilebileceği yönünde bir 'umut' doğmaktadır.

Bu çalışmada Frankfurt Okulu düşüncesi içerisinde Walter Benjamin'in düşünceleri, sanat ve tarih anlayışı temele alınarak incelenecektir. Bu incelemede Benjamin'in "sanat" ve "tarih" kavramları üzerine düşünceleri, Frankfurt Okulu'nun genelde kabul gören yaklaşımlarına, özellikle de Horkheimer ve Adorno'nun düşüncelerine göndermeler ile ele alınacaktır. Frankfurt Okulu'nun kurumsal yapısına hiçbir zaman katılmamış olsa da, Walter Benjamin'in düşünceleri, özellikle Adorno ile olmak üzere, okul ile düşünsel bir etkileşim içerisinde olmuştur. Geriye dönük bir okuma ile yapılacak olan böylesi bir Benjamin okuması Frankfurt Okulu düşüncesinin dinamikliğini ve buna bağlı olarak da kendi içerisinde barındırdığı farklılıkları görebilmek açısından da gereklidir. *Eleştirel Kuram* olumsuzlayıcı özelliği, hiçbir düşünce sistemini olduğu gibi / verili olduğu biçimi ile almamakta, eleştirel düşüncenin nesnesi olan sistemle karşılıklı bir ilişkiye girmesini sağlamaktadır. Bu nedenle Frankfurt Okulu'nun ortaya koyduğu *Eleştirel Kuram*'ın kendisi kapalı bir sistem değildir. "Eleştirel kuramı aslına uygun olarak anlamak için onu diğer düşünce sistemlerinin ardına düşüp her şeyi yeniden soran, yeniden inceleyen bir iz sürücü olarak ele alıp irdelemek gerekmektedir." (Jay, 2005: 70) Bu metinde de Walter Benjamin'in Frankfurt Okulu düşüncesi temelinde ve onunla ilişkisi bağlamında incelenmesinde bu *iz sürme* etkinliği esas alınacak ve Benjamin düşüncesinde teoloji ile Marksizm arasındaki bir aradalığa bağlı olarak açığa çıkan 'çoklukta birlik' özelliği gösterilmeye çalışılacaktır.

Sanat Yapıtı ve Toplum

Frankfurt Okulu'nun kültürel alanda özellikle üzerinde durduğu alan sanattır. Bu bağlamda sanat ve toplum ilişkisi konu edinilmekte ve ikisi arasındaki birbirini etkileme, koşullama ya da belirleme süreçleri Frankfurt Okulu düşünürlerinin ilgi odağında olmuştur. Okul'un amacı kendiliği içerisinde bir sanat kuramı ortaya koymak değil, sanatın da içerisinde bulunduğu kültürü tüm ilişkisellikleri ile birlikte ele almak ve bu dolayım ile toplumu sorgulayan bir "ideoloji eleştirisi" ortaya koyabilmektir. Geç-kapitalizmin temel özelliği olarak görülen bütüncüllüğü içerisinde teknoloji, siyaset ya da kültür birbirleri ile ilişkiselliklerinden soyutlanarak birer kendilik olarak ele alınamaz. "*Bir başka deyişle, kültür teknolojidir, teknoloji siyasettir, siyaset de kültür. Her biri hem kendisidir, hem de bir diğeridir*" (Marcuse'den aktaran Dellaloğlu, 2003: 99). Bu yönelim ile toplum ve sanat ilişkisi irdelendiğinde ilk olarak "*olumlama olarak sanat*" ve "*olumsuzlama olarak sanat*" kategorileri açığa çıkmaktadır. *Olumlama olarak sanat* kategorisi, zihinsel ve ruhsal dünyanın bağımsız bir değer alanı olarak görülmesini öngören burjuva kültür çağına bir üründür. Bu, gündelik varoluş savaşının somut dünyasından kopuk, toplumsal gerçekliğin dönüştürücülüğünde değil de bireyin iç dünyasında gerçekleştirilebilecek olan daha iyi bir içsel dünya iddiasıdır. Bu kültür, bireyi somut yaşamdan uzaklaştırarak, aslında bu somut koşulları olumlamaktadır. Olumlanan ise burjuvazinin somut koşullarıdır. Bu haliyle sanat yapıtı eleştirel gibi görünse de, ilişkiselliğinden soyutlanmış hali ile toplumsal gerçekliği gizlemekte ve kişinin bu farkındalığa varmasını engelleyen manipülatif bir rol üstlenmektedir. Böylece de toplumsal yapı verili olduğu hali ile alınmakta, eş deyişle olumlanmaktadır.

Görüldüğü üzere, Marksist teoride bir üst-yapı ögesi olarak görülen 'sanat', alt-yapısal değişimleri engelleyecek ya da geciktirecek bir işleve de sahip olabilmektedir. Ortodoks-Marksizm olarak adlandırılan Marx okumasına göre, kendi iç dinamikleri sonucu zorunlu olarak sonlanacak ve ardından sosyalizmin doğuşunu sağlayacak olan kapitalizm süreci, bu okuma ile çelişecek biçimde mevcut toplumsal yapıda üst-yapı öğelerinin manipülatif etkisi sonucu varlığını sürdürebilmektedir. Bu da, alt-yapı ile üst-yapı arasında katı ve mekanik bir belirlenimciliğin söz konusu olmadığını açık göstergesidir. Kapitalizmin "geç-kapitalizm", "ileri-kapitalizm", "ileri-sanayi-toplumu" ya da "düzenlenmiş-kapitalizm" olarak adlandırılan yeni aşamasında iki önemli özellik ön plana çıkmaktadır: Ekonomik alanın eskisinden daha az önemli olması ve bu boşluğun kültür ve ideoloji ile doldurulması, devletle sermayenin daha belirgin olarak iç içe olması (Dellaloğlu, 2003: 41). Frankfurt Okulu düşünürlerine göre alt-yapı ile üst-yapı arasında tek yönlü bir belirlenim ilişkisi yoktur. Bu ilişki diyalektik bir ilişkidir:

Kültür, Horkheimer ve arkadaşlarına göre, hiçbir zaman tamamen özerk olamamışsa da, hiçbir zaman bütün bütüne ikincil bir görüngü de olmamıştır. Kültürün toplumun maddi altyapısı ile ilişkili oluşu çok boyutludur. Bütün kültürel görüngülerin, sınıf çıkarlarının düz bir yansıması olarak değil, toplumsal totalitenin aracılığı ile dolayımlanmış olarak ele alınmaları gerekir. Bunun anlamı, kültürel görüngülerin, status quo'yu olumsuzlayıp reddeden güçler de dahil, bütünün içindeki karşıtlıkları ifade etmekte olduğudur. Hiçbir şey, ya da neredeyse hiçbir şey, yalnızca (verili toplumun egemen ideolojisinin içinde ve ona karşıt yalar taşımamacasına onun tarafından biçimlendirilmiş olacak şekilde -ç.) ideolojik değildir (Jay, 2005: 87, 88).

Genel olarak kültürün, özelde ise sanatın taşıdığı bu ikili yön (olumlayıcı ve olumsuzlayıcı yanlar), Frankfurt Okulu düşünürlerince varolan durumun çözümlenmesinde ve 'yeni'nin olanaklılığı bağlamında ele alınmıştır. Verili toplumsal yapıyı olumlayan ve sınıf savaşı temelindeki alt-yapısal değişim baskısını soğuran kültür yapısı "popüler kültür", "kitle kültürü" ve bunlarla ilişkisi içerisinde "*kültür endüstrisi*" kavramları dolayımı ile eleştirel çözümlemeye tâbi tutulmuştur. Aynı yaklaşım, yine verili kültür yapısı içerisinde yer alan modern sanat ve öncü-sanat anlayışlarının olumsuzlayıcı potansiyellerinin açığa çıkarılmasında kullanılmıştır.

Frankfurt Okulu, popüler kültürü manipülatif bir güç olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, 'popüler eğlence' ve 'kitle kültürü' kategorilerini manipülasyon dolayımında ele alır ve her üç kategoriyi "*kültür endüstrisi*" kavramı içerisinde eritir. Popüler kültür eleştirisi, temelde Marx'ın 'meta fetişizmi' kavramına dayandırılmaktadır. Bu kavram popüler kültürün tüketim biçiminin bütünsel eleştirisine dek genişletmiştir. Tüketimin analizi ise popüler kültürün üretiminin sistematik bir eleştirisini zorunlu kılmaktadır. Birer meta haline gelmiş kültürel üretim nesneleri, ilişkisellikleri ve en önemlisi de özne ile

olan ilişkisi perdelenerek, kendinde bir değer olarak doğal görülmeye başlanır. Bu 'görme' biçimi, kültürel yapının ve onunla diyalektik ilişkisi içerisinde maddi yapının bütünselliğinde üretilmektedir.

Popüler kültür, kültür ürünlerinin metalaştığı –ticarileştiği-, estetik düzeyin yüksek olmadığı –sıradan olduğu-, alıcısının ve satıcısının belli olduğu, üretimde teknolojinin yoğun olarak kullanıldığı ve ürünleri ileri derecede çoğaltılan kültür kategorisidir. Frankfurt Okulu'nun bu kültüre atfettiği uç anlam ise "kitle kültürü"dür. Kitle kültürü, kültür endüstrisinin yukarıdan dikte ettiği bir kültürdür. Kitleleştirici, uyuşturucu nitelik taşımaktadır. Ancak buradaki vurgu, bu kültürün aşağıdan, kitlelerden yükselmediğine, yukarıdan, endüstriyel bir üretim tarafından dikte ettirildiğine ilişkindir. Kültür endüstrisi, yaşamın ticarileşmesiyle bağlantılıdır. Endüstri kavramı sadece üretime gönderme yapmamaktadır; bu kavram aynı zamanda üretimin zeminini hazırlayan bir boyuta, tüketimin standartlaşması ve bir yaşam biçimi halini almasına da göndermede bulunmaktadır. Böylelikle diyalektik bir ilişki kurulmakta ve bireylerin talepleri kültür endüstrisinin arzı tarafından biçimlendirilirken, her talep bu döngüyü yeniden üretir hale gelmektedir. Bu kültürün oluşumunda belirleyici olan iki kavram, yine Marx'tan alınmış olan '*kullanım değeri*' ve '*değişim değeri*' kavramlarıdır. Bu kavramlar kabaca şu şekilde tanımlanabilir: *Kullanım Değeri*, yan ihtiyaçlarla ilgisiz biçimde, doğrudan belirli bir ihtiyaca dönük olan değerdir. *Değişim Değeri* ise kültürel olarak inşa edilen ve anlam katılan (atfedilen) ve o anlam ile birlikte düzeyi belirlenen değerdir.

Kültür endüstrisi, kültür ürünlerinin standartlaşması ve 'dağıtım tekniklerinin' rasyonelleşmesi süreçlerine dayanmaktadır. Bu koşulların tamamlayıcısı ise 'kesintisiz reklam'dır. Böylece, bir anlamda da bireyin 'kaçış yolları' kapatılmaktadır. Adorno'ya göre, "*sistem her ürünü reklama zorunlu kıldığı için reklam, kültür endüstrisinin ana dilidir*" (Aktaran, Kejanlıoğlu, 2005: 189). Görülen sözde 'seçim özgürlüğü'dür; ancak asıl olan kültür endüstrisi tarafından seçeneklerin belirlenmiş olmasıdır. Seçenekler niceliksel olarak çeşitlilik gösterebilir de niteliksel standartlaşma kaçınılmazdır. Bu durumda 'kitlelere istediklerini vermek' iddiası yadsınamaz bir gerçeklik olarak kabul edilemez. İstek, yöneldiği nesne olan başat imge tarafından forme edilmektedir. Başat imge ise kültür endüstrisinin tekelleri tarafından belirlenmektedir. Böylece, popüler kültür dolayımı ile 'istek', manipülasyonun aracı konumuna getirilmektedir.

Üstyapısal düzeydeki manipülasyon herhangi bir programın mutlak bilinçli bir uygulaması da değildir. Popüler kültürün üretim ve tüketimi, temelde bir bütün olarak kapitalist toplumun bilinçdışı bir yeniden üretimidir. Temel amaç, ideolojik etkilemeden çok, kârlı bir tüketimin sağlanmasıdır. Ancak, belirli durumlarda bu amaç gönüllü olarak politik manipülasyonla da birleşebilmektedir. Adorno, buna örnek olarak, Nazi Almanyası'nda radyonun oynadığı rolü göstermektedir. Ona göre, radyo, sonunda "Führer'in evrensel sözcüsü olmuştur." Böylece popüler kültürün oluşturuş koşullarından biri olan iletişim araçlarının manipülatif kullanımı gündeme gelmektedir. Popüler kültür (Kitle kültürü), iletişim araçlarını sonuna dek kullanmaktadır. Örneğin televizyonda akan görüntüler ürünün insanların evlerine kadar getirerek, ürün ile seyirci arasındaki mesafeyi kısaltmaktadır. "*Kavramların dolayımından kaçan görüntünün dili, sözcüklerin dilinden daha ilkindir; televizyondaki konuşma, görsel olanın sese çevrilmesi ya da görüntünün tamamlayıcısı gibidir*" (Aktaran, Kejanlıoğlu, 2005: 192). Böylelikle, kitle kültürü, bireyin isteğine bağlı olmaksızın onun hayatına girebilmektedir. Burada, söz konusu olan, metalaşan sanat eserleri değil, daha en başından pazar için üretilmiş metaldır. Kant'ın "ereksiz ereklilik" ilkesi tersine çevrilerek "erekli ereksizlik"e dönüştürülmüştür. Sanat eserinin, pazarda kârlı bir meta olmaktan öte bir ereği yoktur. Metanın ön-belirleyeni ise onun değişim değeridir.

Benjamin'de 'Sanat' Kavramı

Benjamin'e göre, kültür endüstrisinin egemen olduğu bir çağda, yeniden üretimin, yinelenmenin esas alınmasıyla sanat yapısının çoğaltılabilir bir hale gelmesi, yapıtta önemli bir eksilmeye neden olmaktadır. Bu eksilme, özgün yapının üretiminin gerçekleştiği zaman ve mekanın yapıta kattığı tarihsel ve anlamsal derinliktir. Bu derinlik, özgün sanat yapısının zaman içerisindeki biricik varoluşu ile tarihe tanık olmasının da temelidir. Yeniden-üretim teknikleri ile yinelenme olanağı bu özgünlüğü ortadan kaldırırken, bu derinliği de yapıttan uzaklaştırmaktadır. Günümüz sanat algılamasında, kitle kültürünün etkisi ile sıradan insan için duvarına asacağı özgün bir sanat yapıtı ile onun yeniden üretilmiş kopyası arasındaki fark azalmaktadır. Hatta bu fark özgün eserin endüstrileşmiş sanat camiası içerisinde belirlenen maddi değerine indirgenebilmektedir. Özgün yapıt ve onun yeniden üretilmiş biçimi olarak

kopyası görsel haz alma ölçütü ile değerlendirildiğinde, her ikisi de piyasaya sunulmuş ürünler olarak görülebilir hale gelmektedir. Ancak buradaki 'haz alma' durumu da geleneksel anlamıyla bir estetik deneyime bağlılığından koparılmıştır. Bu durumda esas olan yapının özgünlüğünde temellenen derinliği değil, onun görsel imgesinin temsil ettiği şeydir. Bu yeniden-üretim süreci sanat yapısının nesneleştirirken onu tarihsizleştirmekte ve ondaki özelliği yok etmektedir. Ancak bu yok ediş, sanat yapısı ile onu alımlayan izleyici arasındaki ilişkide sanat yapısını algılayan ya da alımlayan izleyicinin sanat algısının tahrifinin bir sonucudur. Biricikliği, özgünlüğü içerisindeki yapıt derinliğini kendisinde korumaktadır. Çünkü o, bu derinliği tarihe yaptığı tanıklık ve kendisinde taşıdığı anlamlılık ile sürdürmektedir. Benjamin, sanat yapıtındaki bu derinliğe, sanat yapısının *halesi* (*aurası* / atmosferi) adını vermektedir. O, bu kavram üzerine şu ifadeleri kullanmaktadır:

Hale nedir? Yer ve zamanın özel bir ağı, örgüsü: Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey. (...) Bugün insanları, şeyleri kendilerine ya da daha da fazla kitlelere, daha yakınlaştırmak yönünde olan eğilim, her durumun biricikliğini aşmak için onu çoğaltmak yönündeki eğilimle aynı oranda tutkudur. Gün geçtikçe, bir resmin küçültülmüş örneğine ya da kopyasına sahip olma isteğimiz giderek artıyor. Çoğaltılmış kopyayı el altında bulunduran resimli gazete ve dergilerin de kanıtı olduğu gibi, kopya, resimle olan farkını şaşmaz bir biçimde gösteriyor. Birincide geçicilik ve çoğaltılabilirlik iç içe iken, ikincide biriciklik ve süreklilik (kalıcılık) birbirine sıkı sıkıya bağlanmış (aktaran Dellaloğlu, 2005: 174).

Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı metninde, üst-yapıdaki köklü değişimin eskiden kalma birtakım kavramları safdışı ettiğini öne sürmektedir. *Yaratıcılık, deha, giz* gibi kavramlar sanat algısını belirleyen, yapıya kavuşturan kavramlar olmaktan çıkmıştır. Bu, sanatın yeniden üretilebilir bir hale gelmesinin sonucu değildir. Burada esas olan, bu yeniden üretimin biçimi ve yöntemidir. Çünkü, sanat her zaman yeniden-üretilbilir olmuştur. Yeniden-üretim, kapitalist ya da ileri-kapitalist dönemim bir özelliği ya da buluşu değildir. "*Öğrenciler sanat alanında alıştırma amacıyla, ustalar yapıtların yaygınlaşmasını sağlamak için ve nihayet üçüncü kişiler de kazanç uğruna bu türden sonradan-çalışmaları gerçekleştirmişlerdir. Buna karşılık teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler*" (Benjamin, 2007: 52). Yeniden-üretilmiş sanat yapıtı, yeniden-üretilbilirlik için tasarlanmış bir hale dönüşmektedir. Bu yeniden-üretim biçiminin önemli bir aşaması ise fotoğraf ve onun türevi olarak sinema ile gerçekleşmiştir. Benjamin aynı metinde Paul Valéry'den şu alıntıyı yapar: "*Suyun, gazın, elektriğin belli belirsiz bir el hareketiyle bizlere hizmet etmek üzere uzaklardan evlerimize gelmesi gibi, görüntü ve sesleri de küçük bir el hareketiyle, dahası belki de bir işaretle açıp kapatabileceğiz*" (Benjamin, 2007: 53). Bu aşama ise olguları yaşam deneyimleriyle algılayan insandan, enforme edilen insana geçiştir. Öyle ki bu aşamada yeniden üretimin konusu olan her şey artık *kültür endüstrisinin* de ötesinde bir *bilinç endüstrisinin* araçları olarak işlev görmeye başlamaktadır. Horkheimer ve Adorno da *Aydınlanmanın Diyalektiği*nde şunları söyler: "*Sinema ve radyonun kendilerini artık sanat olarak göstermeye ihtiyaçları yoktur. Bir ticaretten başka bir şey olmadıkları gerçeğini, bilerek yarattıkları değersiz şeyleri meşru hale getirecek bir ideoloji olarak kullanmaktadırlar*" (Horkheimer & Adorno, 1996: 8). Bu saptamalardan sonra Benjamin'in sorduğu soru, böylesi bir yeniden-üretim sanatın konumunu nasıl etkilediği sorusudur.

Bu etki, en yetkin yeniden-üretimde bile eksik kalmaya mahkum olan özgün sanat yapısının *hâlesinin* (*aurasının* / atmosferinin) sanat yapıtı anlayışındaki etkisini yitiriyor olmasıdır. Sanat yapısının bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığı, şimdi ve burada'lığı ve bu özgünlüğü ile sahip olduğu tarihsel derinliği yeniden-üretimde yeniden üretilmemektedir. Ortaya çıkan ürün, yinelenen, eşdeğeri ile kolaylıkla yer değiştirebilen görüntülerdir. "*Özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur*" (Benjamin, 2007: 54). Teknik yoluyla sanat yapısının yeniden-üretilmesi ile elde edilen ürün, özgün yapıtın aslı için olanaklı olmayan konumlara getirilebilirliği ile asıl yapıtın otoritesini sarsar. Öyle ki, bu yapıtın ona asla ulaşamayacak olan izleyiciye gelmesini sağlar. Ancak bu yeniden-üretim özgün yapıtın şimdi ve burada'lığını değerinden yoksun kılar. Tam da bu yoksun kılış, sanat yapısının çekirdeği olan hakikiliğini zedelemektedir.

Bir nesnenin hakikiliği, maddi varlığından tarihsel tanıklığına değin, başlangıçtan bu yana o nesnede gelenekleşmiş olanların bütününden oluşur. Tarihsel tanıklık maddi varlıktan temellendiğinden, birinci ögenin insanlarla bağıni kesen yeniden-üretim, ikincinin, yani tarihsel tanıklık ögesinin de sarsıntı geçirmesine yol açar. Sarsıntı geçiren, yalnızca bu ögedir hiç kuşkusuz; ancak tarihsel tanıklıkla birlikte zarar gören, nesnenin otoritesinden başka bir şey değildir (Benjamin, 2007: 55).

Teknik ile yeniden-üretilebilir ürün, özgün yapının kendisinde taşıdığı gelenekten de koparılmaktadır. Yapının bir defaya özgü varlığı yerini gelenekten, tarihsel tanıklıktan, derinlikten yoksun ürünün kitlesel varlığına bırakmaktadır. Bu yeniden-üretilebilir ürün, özgün yapının otoritesini perdeleyerek kendisi ile kurulan ilişki dolayımı ile genelde sanat ile kurulan ilişkiyi de dönüştürmeye başlar. Böylelikle de sanatın toplumsal işlevi de köklü bir değişim geçirir. Özgün yapının geleneğinde gömülü olan anlam zenginliği içerisinde yer alan kullanım değeri (eserin kült değeri), yapının işlevselliği, yeniden-üretimde yerini tamamen kaybetmekte ve sergileme değeri ön plana çıkmaktadır. Sanat eserinin tarihsel değişiminde ilk karşımıza çıkan işlevsellik, eserin belirli bir ilişkisellik içerisinde oluşudur. Bu ilişkisellik o eserin ait olduğu dünyadır. Bu dünya içerisinde başkası ile değiştirilemez bir konuma sahip olan eser, yeniden-üretilebilirliğine bağlı olarak alımlanmasındaki değişimle beraber konumunu, dünyasını yitirmeye başlamış ve belirli bir yere sahip olmaktan her yerde sergilenebilir olmaya doğru bir dönüşüm geçirmiştir. Ancak dünyasından, geleneğinden koparılan eser bir anlam sarsıntısı da geçirmektedir. Artık alımlayanın eserde okuyacağı anlam eser yönünde derinliğini kaybetmekte, tamamen alımlayıcının anlama biçimine göreli hale gelmektedir. Bu anlama biçimi de toplumsal yapılanmaya görelidir, bir diğer ifade ile de toplumsal koşullandırmalara açıktır. Artık yeniden-üretilebilir sanat yapıtı ile karşı karşıya olmak, sağır birinin konuşmasına benzemektedir. Söz konusu olan bir diyalog değil, bir monologtur. Bununla beraber sanat yapısının üretilmesinde de bir dönüşüm yaşanmaktadır. Benjamin'e göre, fotoğrafın bir sanat olarak kabulü ile birlikte, negatiften yapılan baskıların hangisinin hakiki olduğu sorusu anlamını yitirmektedir. Artık hakikilik üretim aşamasında anlamsızlaşan bir öge konumundadır. Sinema ile birlikte oyuncu, bir tiyatro eserinin aksine bir role bürünmekten, bir seyirci ve eserin bir aradalığına bağlı bir atmosferin parçası olmaktan sıyrılmıştır. Sinema oyuncusu, parçalara ayrılmış çekim tekniği ile sadece belirli parçaları oynamakta ve gerisi yönetmenin montajına bırakılmaktadır. Sinema ürününün üretiminden oyuncu bir seyirci ile değil, bir aygıtla karşı karşıyadır. Ürün seyirci ile buluştuğunda perdedeki görüntü artık oyuncu değil, parçalar halinde üretilmiş olan görüntüler zinciridir (Benjamin, 2007: 64, 65). Görüntülerin satıldığı bir pazar olarak sinema sektörü böylelikle star anlayışını geliştirmiştir. Görüntüsü ve görüntüsü ile temsil ettiği yaşam biçimi ile star, kitlelere sunulan bir meta konumundadır. Meta, daha önce de belirtildiği gibi, talebi de biçimlendirmektedir. Buradaki talep, izleyicinin istemesidir. İzleyici, starın görüntüsünü talep ederken, bir yandan da o görüntü gibi olmayı istemektedir. Sinema ürününün üretimindeki teknik, oyuncunun belirli bir derinliğe sahip olmasını ya da bir atmosfere dahil olmasını gerekli kılmadığından izleyicinin de oyuncu olmayı istemesini olanaklı kılmaktadır. İzleyici, karşısındaki kurguda kendisine sunulan görüntünün de ötesinde doğrudan oyuncunun yerinde olmayı istemektedir. Bu, yeniden üretilebilirlik dahilinde açığa çıkan yer değiştirilebilirliğin bir sonucudur. *"Oyuncunun aygıt önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? İzleyicinin önüne"* (Benjamin, 2007: 65). Benjamin'in metninde kullandığı bu ifadeler bir adım ötesinde, günümüzün pazarlanan görüntüler anlayışına ulaşmıştır. Endüstriyel bir sektör haline alan sinema, pazarladığı görüntülerin kimin olduğu ile ilgilenmemektedir. Önemli olan pazarlama biçimi ve talebi yaratabilme koşullarıdır. Bu koşulları sağlayan her görüntü sektörde yer bulabilirken, bu görüntüyü verebilen herkes de sektörde 'oyuncu' olabilmektedir. Endüstriyel bir sektör olarak sinemanın açığa çıkardığı bir diğer sonuç ise, sinema ürünü karşısındaki seyircinin, daha önce değinilen monologu bile neredeyse oluşturamaz hale gelmiş olmasıdır. Benjamin, bu konuda Duhamel'den bir alıntı yapar: *"Artık düşünmek istediğimi düşünemiyorum. Düşüncelerimin yerini devingen görüntüler aldı"* (Benjamin, 2007: 75). Devingen görüntüler bütünü olarak sinema ürünü bir endüstri ürünü olarak üretildiğinde ve alımlandığında, kültürel bir kategori olarak açığa çıkan boş zamanın doldurulması işlevini yerine getirmekten öte bir anlam dünyası açma ve izleyici ile diyaloga girme işlevini yerine getirememektedir. Benjamin bu düşünceleri dile getirirken Duhamel'in şu sert ifadelerini alıntılanmaktadır:

Ancak kölelere uygun düşebilecek bir vakit öldürme aracı, sıkıntıların altında ezilen, bilgisiz, yoksul, çalışmaktan posaları çıkmış yaratıklar için düşünülecek bir eğlence... hiçbir yoğunlaşma istemeyen, hiçbir düşünme yetisini koşul kılmayan bir gösteri... yüreklerde hiçbir ışık yakmayan, günün birinde Los Angeles'ta 'star' olmak gibi gülünç bir umudun dışında, hiçbir umut uyandırmayan bir gösteri (Benjamin, 2007: 75).

Tam bu aşamada Benjamin, sanat yapısının teknik ile yeniden-üretilebilir olan üründen farkını ortaya koyabilecek bir ayrım noktasını belirtmektedir: *"Sanat yapısının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan insan, bu eserin içine iner. (...) Oyalanan kitle ise sanat yapısını kendi içine indirir"* (Benjamin, 2007: 75, 76). Alımlayıcısını içine çeken sanat yapıtı, bunu sahip olduğu *hale (aura / atmosfer)* ile

gerçekleştirir. İçine girilen, sanat yapıtının açtığı anlam dünyasıdır. Bu *haleye* (*auraya / atmosfere*) sahip olmayan ürün, bir sanat yapıtı değildir. Yapıt, alımlayıcısından yoğun bir dikkat talep eder. Bu dikkat, bir anlamda yapıtın halesine dahil olmak, onun açtığı dünyaya girmektir. Böylece de alımlayıcı toplumsal gerçeklikten uzaklaşabileceği, anlık da olsa onunla mesafe açabileceği özerk bir alana girmiş olmaktadır. Aksi halde, geleneksel mülkiyet ilişkilerine dokunmadan üst-yapısal öğeler aracılığıyla yaşam manipüle edilmekte ve böylesi bir toplum kendisiyle mesafe açamayan bireyleri tarafından sürekli yeniden üretilmekte, eş deyişle olumlanmaktadır. Benjamin'e göre, "*faşizm, yeni oluşan, proleterleşmiş kitleleri, bu kitlelerin ortadan kaldırılmasını istediği mülkiyet ilişkilerine dokunmadan örgütlenme çabasıdır. Faşizm, kurtuluşunu, kitlelerin kendilerini ifade edebilmelerini (elbet haklarını tanımaya asla yanaşmaksızın) sağlamakta bulmaktadır*" (Benjamin, 2007: 77). Bu ifade ediş, kendisini özerkliği kaybetmiş olan sanatta gösterdiğinde, esasında verili olanı olumlama işlevi görmekten öteye geçmemektedir. Böylesi bir olumlayıcılık ise yaşamı estetize etmektedir. Çünkü, günlük yaşam ile sanat arasındaki ayrım minimize edilmekte ve ontolojik farklılık gölgelenmektedir. Böylelikle de sanat özerk alanını yitirerek, adeta verili yaşamla örtüşmektedir. Radyo ve sesli filme geçiş ile birlikte, modern yeniden üretim teknolojisinin iletişime de yansması ve sinemanın da bir boyutu ile bir iletişim aracına dönüşmüş olmasının bir sonucu olarak iletişim araçları siyaset sahnesinin bir bölümü, *sahne ışıkları* haline gelmiştir. "*Siyaset sahnesindeki nesnellik bile, yaşadığımız günde, bu araçların ışık efektleriyle oluşturulmakta; bu nedenle, bu 'ışıklar' olmazsa siyaset sahnesindeki aktörler nasıl hareket edeceklerini bile kestirememektedir. Kitle iletişim araçlarının olay-yerindeki varlıkları olayların seyrini değiştirmekte, biçimlendirmekte; bu nedenle, siyasal olayların seyrinin planlanmasını bile etkilemektedir*" (Hillach, 2007: 122). 1936 Berlin Olimpiyatları'nın Hitler tarafından yapılan açılış konuşmasının, televizyondan yapılan ilk geniş çaplı canlı yayın olması ve bu yayının Nazi Almanyası'nın gücünün gösterilmesi için adeta bir sinema filmi sahnesi gibi tasarlanmış olması yaşamın ve özelde de siyasetin estetize edilmesinin önemli bir örneğidir. Benjamin, siyasetin estetize edilmesinin doruk noktası olarak savaş göstermektedir (Benjamin, 2007: 78). Savaş araçlarının birer estetik nesneymişçesine algılandığı, savaşın kendisinin sinemada ya da doğrudan canlı yayınlarla televizyonlardan kurgulanmış, kamera açıları ayarlanmış birer sahne gibi gösterildiği bir çağda insanların savaş algısı ile teknik yardımı ile çoğaltılabilen ve iletilebilen savaş-görüntüsü algısı örtüşmektedir. Endüstrinin sunduğu en iyi savaş filmleri dahi, insanların sinema salonlarında ya da evlerinde güven içerisinde izledikleri sahneler dizisinden öteye geçmemektedir. Böylece de bu sahnelerin estetik algılanışı, 'savaş kavramı'nın anlam içeriğini de doldurur hale gelmektedir. Böylesi bir durumda, "*açık ve net bir eylem alternatifi ortaya çıkmadığı sürece, Kültür Endüstrisinin duyarsızlaştırıcı gücüne karşı direnmeye çalışanlar için tutulabilecek tek yol vardır: kalan, bulunabilen negativitelerin en küçük bir parçasını, en ince bir damarını bile yitip gitmekten, kuruyup kaybolmaktan kurtarmaya özen göstermek*" (Jay, 2005: 399). Sanat eserinin hâlesini (aurasını / atmosferini) yitirmesi ile 'kullanılabilir' hale gelmesi, diyalektik olarak, karşıtını da doğurmaktadır: yaşamın estetize edilmesine karşılık estetiğin politize edilmesi: "*Sanatın kutsal törenden temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır*" (Benjamin, 2007: 59). Bu karşıt durustaki amaç, gündelik yaşamın gerçekliğine karşı belirli bir eleştirel mesafede kalabilmeyi olanaklı kılacak özerkliğin sanatta yaratılması, yeniden oluşturulmasıdır. Özerklik, Horkheimer ve Adorno'nun düşüncelerinin genelinde genel – tikel ilişkisi bağlamında ve tikel'in genel'in hegemonyasından kurtulabileceği ve genel'i değişime zorlayabileceği ontolojik özerkliği üzerinden ele alınmıştır.

Aslında Horkheimer ve Adorno'nun temel çabası, tikel olana, içinde varolduğu genel (bütün) olanda bir hareket alanı sağlamak ve genelin tikel üzerindeki hegemonyasını kırmaya çalışmaktır. İçinde ağır basan yan olarak yanlış barındıran ve bütününde yanlış olan genel içinde tikelin yaşam umudu, kendisinin özerkliğine bağlıdır. Burada "genel" ile ifade edilmek istenen "toplumsal yapı", "totalite", "düzen"dir. "Tikel" ise bu bütünün parçası veya parçaları anlamında "birey"den "sınıf"a kadar genişleyebilen bir aralıktır. Tikel genelin içinde varolmak durumundadır, onun dışında bir varoluş tikel için olanaklı değildir. Ancak, söz konusu olan özerkliği sayesinde tikel, genel içinde, ona teslim olmadan kendi varlığını koruyabilir ve geneli kendi tercihleri yönünde değişime zorlayabilir (Dellaloğlu, 2003: 26).

Bu düşüncelerin sanattaki yansması, sanat eserinin özerkliğinin nasıl sağlanabileceği ve korunabileceği yönündedir. Benjamin'in *hâlesini* kaybetmiş sanat ile birlikte artık estetiğin politize edilebilir oluşu ile ifade ettiği, artık sanat yapıtının ontolojik özerkliğinin toplum içerisindeki bireyi de özerkleştirebilecek biçimde *kullanılabilir* hale gelmiş olması durumudur. *Hâle*'nin kaybolması sanat için ontolojik değil, tarihsel bir değişimdir. Bireyi özerkleştirme işlevi ile sanat yapıtının bir dolayım mı yoksa bir doğrudanlık mı taşıması gerektiği ve daha da temelde sanatın yeniden-üretilbilirlik çağında işlevsel olarak nasıl kullanılabileceği ise Benjamin ile Adorno arasındaki bir tartışma konusu olmuştur.

Benjamin, Brecht'in yeni kitle iletişim araçlarının olduğu gibi kullanılmayıp proleter iletişimin çıkarlarına uygun biçimde 'işlevsel olarak dönüştürülmesi' veya 'yıkılması' gerektiğine ilişkin düşüncesini paylaşmaktadır (Slater, 1998: 260). *Hâlesini* yitirmiş sanat zamansal tanıklığını da kaybetmiş ve geleneğinden koparılmıştır. Fakat tam da bu kopuş, onu "ritüellere bağımlı asalaklığı"ndan da kurtarmış ve işlevsel olarak bir dönüşümün aracı konumuna da getirmiştir. Benjamin ve Brecht'te bu işlevsellik düşüncesi, bireysel özerkliği yaratmada sanatın sadece olumsuzlayıcı gücüne değil, olumsuzlama ile birlikte bir "ayna" görevi de görerek izleyicide bir bilinç yaratmak gibi sanatın olumlu gücüne de gönderimde bulunmaktadır. Bununla birlikte sinema tekniklerinin araçsal kullanımının olumlu boyutuna da bir vurgu söz konusudur. Örneğin, Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı metninde, kameranın işlevsel kullanımı ile görsel-bilinçaltı konusunda bilgi edinebileceğimizi ifade eder ve bu uygulamayı güdüsel-bilinçaltı alanını psikanalizle öğrenebilmemiz ile karşılaştırır (Benjamin, 2007: 73). Benjamin, *Brecht'i Anlamak* adlı eserde *işlevsel dönüşüm* ve politize edilmiş sanat yaklaşımını Brecht'in kendi sanat üretimi üzerine ifadelerini kullanarak şu şekilde dile getirir:

Yeteneğimi özgürce kullanmayı reddediyorum. Onu bir eğitimci, bir politikacı, bir örgütleyici olarak kullanıyorum ben. Edebi tavrıma yöneltilmiş hiçbir itham yoktur ki –arakçı, kışkırtıcı veya sabotajcı- edebi olmayan, anonim, fakat planlı çalışmalarım için bir övgü olarak kabul etmeyeyim (Benjamin, 2007c: 8).

Politize edilmiş sanat yapıtı artık bir yeteneğin açığa vuruluşu değildir. O yeteneğin ne yönde kullanılacağına belirlenmesinden sonra bu yönde işlevsel olarak üretilmiş olan eserdir. Benjamin, *Üretici Olarak Yazar* adlı metninde bu düşünceye paralel olarak yazarın özerkliğini, bir başka deyişle de sadece istediğini yazma özgürlüğünü edebiyatın gücü sorunu ile ilişkilendirir. Mevcut toplumsal durumun, yazarı, etkinliğini kimin hizmetine sunmak istediğine karar vermeye zorlaması durumunda – ki mevcut durum, sanatın hâlesini kaybetmiş olması ile beraber bunu yapmaktadır- yazarın tutumu ne olacaktır?

Burjuva eğlencelik yazarı böyle bir seçimi reddeder. Siz de ona, kabul etmiyor da olsa belli bir sınıfın çıkarları doğrultusunda çalıştığını kanıtlarsınız. İlerici bir yazar ise böyle bir seçimi görmezlikten gelmez. Seçimini sınıf mücadelesi temeline oturtur ve proleteryanın tarafına geçer. Bu noktada özerkliği sona erer. Etkinliğini, sınıf mücadelesinde proleteryanaya yararlı olabilecek biçimde yönlendirir. Bu çoğunlukla belli bir yöne eğilim göstermek olarak adlandırılır (Benjamin, 2007c: 98).

Benjamin, sanatın *hâlesini* kaybettiği bir çağda, bir eserin sanat eseri olarak adlandırılabilmesi için eserin bir yandan doğru eğilim taşıması talep edilirken, öte yandan eserin üstün nitelikli olmasını umma hakkımızın da olduğunu belirtir. Ancak doğru eğilim gösteren bir eserin zorunlu olarak diğer tüm niteliklere sahip olmasının gerekli olup olmadığı tartışma konusudur. Benjamin, doğru politik eğilimin eserin edebi niteliğini de içerdiğini, bir başka deyişle, doğru politik eğilimin edebi eğilimi de kapsadığını savunur (Benjamin, 2007c: 99). Materyalist eleştirinin bir esere yaklaşırken öncül olarak sorduğu o eserin zamanının toplumsal üretim ilişkileri karşısındaki konumunun ne olduğu sorusundan önce, Benjamin, "*Bir eserin zamanının toplumsal ilişkileri içerisindeki konumu nedir?*" sorusunu sormaktadır. Eserin, zamanının edebi üretim ilişkileri içerisindeki işlevine yönelik bu soru, eleştirinin de çıkış noktasıdır. İşleve yönelik soru, eserin yazarını da belirler niteliktedir. Sergei Tretyakov'a dayandırılarak yapılan "*iş görücü yazar*" ile "*haberdar edici yazar*" ayrımı bu temeldedir. "[İş görücü yazarın] *görevi nakletmek değil, dövmek; seyirci olarak kalmak değil, etkin olarak müdahale etmektir*" (Benjamin, 2007c: 101). Bu müdahale, yazarın –sanatçının- bir üretici olması ve üreticilik niteliği işe toplumsal üretim ilişkileri içerisinde yer alması sonucunu doğurmaktadır. Ancak, yazarın üretim araçları üzerinde de çalışması (bu sanat bağlamında teknik üzerine çalışmak anlamına gelir) ve bu araçları dönüştürme eğilimi taşıması ortaya çıkan ürünün örgütleyici (bilinç uyandırıcı) bir nitelikte olmasına neden olur. Benjamin, bu örgütleyici işlevin propaganda işlevi ile sınırlı tutulamayacağını da belirtmektedir (Benjamin, 2007c: 111). Böylece, sanatın politize edilmesi şeklinde bir kavramlaştırmanın, sanatın bir propaganda aracına indirgenmesi anlamına gelmediği vurgulanmış olmaktadır. O, Lichtenberg'ten "*önemli olan insanın inançları değil, bu inançların onu nasıl biri haline getirdiğidir*" sözünü alıntılar ve bu bağlamda en iyi eğilimin dahi nasıl bir tavırla izleneceğini ortaya koymadığı sürece yanlış olacağını belirtir:

(...) bir yazar bu tavrı yalnızca etkin olduğu yerde, yani yazarak ortaya koyabilir. Eğilim, eserin örgütleyici işlevi için gerekli bir koşuldur; ancak asla yeterli bir koşul değildir. Yazarın, öğretici ve yol gösterici bir tavır da takınması gereklidir. (...) Diğer yazarlara bir şey öğretmeyen yazar, hiç kimseye öğretmez. Öyleyse can

alıcı nokta, ürünün bir model olma karakteridir: Diğer yazarları öncelikle üretime yönleltmeli, ve ikinci olarak da kullanımları için gelişmiş bir araç sunabilmelidir. Bu araç ne kadar çok tüketiciyi üretim süreciyle ilişkiye sokarsa, kısaca, ne kadar fazla sayıda okuyucu veya seyircinin sürece katılımını sağlarsa, o denli iyi bir araç olacaktır (Benjamin, 2007c: 111).

Böylelikle sanat, dönüştürücü bir üretim ilişkisi konumuna gelmektedir. Politize olmuş sanat, bu ilişkinin toplumsal üretim ilişkileri ile diyalektik olarak bağlantılı halde olduğunun santsal bilince taşınmasından başka bir şey değildir. Benjamin, Brecht'in epik tiyatrosunu bu yaklaşıma model olarak göstermektedir.

Epik tiyatro "*bir nedeni olmadıkça düşünmeyen*" ilgili kişilere –seyirciye- yönelir ve sahnede gösterilen önceden bilinen –genelde tarihi- olaylardır. Bununla birlikte, epik tiyatro sahnede olaylar geliştirmek yerine durumlar göstermeyi amaç edinmiştir. Natürlist anlamı ile olmamak üzere sahnede yapılan yaşamın durumlarını sergilemektir. Gösterilen durumların amacı ise, seyirciye Aristotelesçi anlamı ile bir katharsis (*'kahramanın yaşamını yöneten kader ile özdeşleşerek duygularını arındırması'*) yaşatmak değildir. Bir başka deyişle epik tiyatro seyircinin özdeşleşme kapasitesine seslenmez. Onun yaptığı *şaşkınlık yaratmaktır*. Bu şaşkınlığın nedeni, seyircinin sahnedeki bilinen yaşam durumuna yabancılaşmış halidir. Ancak yine bu şaşkınlık ile seyirci burjuva yaşamının olağan manzaraları ile doğrudan karşı karşıya olduğunu da görebilmektedir (Benjamin, 2007c: 28-31). Bu karşı karşıya kalma durumu bilgi ile eğitim arasındaki diyalektiği de açığa çıkarır. Benjamin'e göre, "*epik tiyatroların ürettiği tüm bilgiler doğrudan eğitici bir etki yapar; ama aynı zamanda bu etki de doğrudan, oyuncu ve izleyicide doğal olarak kendine özgü farklılıklar gösteren bilgilere dönüşür*" (Benjamin, 2007c: 38). İzleyici sahnedeki oyun karşısında bir topluluk olarak bulunur. Oyunun eğitici yönü ile doğrudan karşı karşıyadır. Fakat bununla birlikte bu eğitimi aktaran durumlar, her seyirci için ayrı ayrı birer deneyim konusu haline gelirler. Bireysel farklılıklar bu deneyimden üretilen bilginin farklılaşmasına neden olurlar. Böylece de oyuncular ve seyirciler oyun sonunda başlangıçtaki hallerinden farklılaşmış olurlar. *Şaşkınlık* ile başlayan süreç bir bilinç hali ile sonlanmaktadır.

Benjamin'de "Tarih" Kavramı

Walter Benjamin'in düşünceleri iki temel boyut içermektedir. Bunlardan ilki Yahudi mistisizmi olarak da adlandırılan teolojik boyuttur. Diğeri ise Marksizmdir. Bu iki temel yönelimi Dellaloğlu şu ifadelerle betimlemektedir:

İki boyut dediğimiz mistik çerçeve ile Marksizm birbirleriyle çelişen, karşıt diyebileceğimiz iki gelenektir. Özellikle modern düşüncenin, aydınlanmacı Batı düşüncesinin başlangıcından itibaren iki, üç yüzyıllık tarihine baktığımızda bunlar birbirlerine iyice zıt duran iki gelenek olarak gözüküyorlar. Yani en azından çok sıradan bir bakışla şöyle diyebiliriz; bir tanesi aydınlanma öncesi, modern öncesi bir çağa tekabül eden bir düşünce geleneğinin uzantısı, teolojik kökenli, tanrı merkezli bir dünya tasarımının etkisiyle devam eden geleneğin bir parçası, bir diğeri Marksizm ise modern bir düşünce biçimi, aydınlanma sonrası, akıl merkezli, insan merkezli bir düşünce biçimi. Hatta daha felsefi bir dille söylersek; Yahudi mistisizmi idealist bir düşünce tarzı, Marksizm ise materyalist bir düşünce tarzıdır (Dellaloğlu, 2005: 23).

Bu iki yönelim, Benjamin düşüncesi içerisinde iç içe geçmektedir. Bu nedenle de Benjamin'i bu iki düşünce biçiminden birine indirgemek olanaklı değildir. Onun düşüncesinin bu genel özelliği, özelde Tarih Kavramı üzerine olan düşüncelerinde de açığa çıkmaktadır. Benjamin, bu iki yönelim ile ele Tarih Kavramını ele alırken tarihi zamanın çizgisel akışı ve ilerlemenin açığa çıkışı olarak algılayan tarih anlayışını da eleştirmektedir. "Tarihte ilerleme vardır" ifadesi şu şekilde betimlenebilir:

"Tarihte ilerleme vardır" ifadesi ile anlatılmak istenen şey, tarihsel her olayın bir kezlik oluşu ve bu olaylar sürekliliğinin birbiri ardı sıra çizgisel olarak geleceğe doğru akıyor olmasıdır. Bu akış sonul bir amacı gerçekleştirmek üzere, belirli bir hedefe doğru olabileceği gibi, böyle bir hedeften bağımsız da olabilir (Aysevener & Barutca, 2003: 31).

Benjamin'in ilerlemeci tarih anlayışına yönelttiği eleştiri, tarihsel zaman ile fiziksel zaman arasında bir ayrım olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Stefan Gandler, *Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?* adlı makalesinde çizgisel zaman anlayışının (durdurulamayan ve düzenli olarak ilerleyen zaman kavramı) kapitalist ekonominin dayandığı zaman kavramı olmak zorunda olduğunu belirtir (Gandler, 2007: 162). Çünkü bu zaman anlayışı bir karşılaştırma ölçütü olarak işlev görmektedir:

Zamanı ölçebileceğimiz tek araç saatlerdir ve saatler aslında kendi ürettikleri ritmi ölçmekten başka bir şey yapmazlar; ya da farklı bir biçimde ifade edersek, saatler, ideal durumda sonsuza dek aynı şekilde tekrarlanan bir hareketi yerine getirmek üzere imal edilmiş olan titreşim sayma araçlarından başka bir şey değildir. Aynı anın tekrarı düşüncesi, saatlerin yapı temelidir ve saatler bize hiçbir spesifik özelliği olmayan, doğrusal, sadece niceliksel zamanın nesnel varlığını telkin ederler. Doğrusal zaman düşüncesi oldukça eskidir ancak şimdiki gücüne, giderek daha da kusursuz işleyen ve ucuz, yani her yerde bulunan saatlerin ve değerlerin ya da doğrusal zamanın sadece ve sadece niceliksel unsuruna dayanan ekonomik biçimin ortaya çıkmasıyla ulaşmıştır (Gandler, 2007: 163).

Benjamin buna karşın zamanın doğrusal, muntazam ve belirlenmiş bir yöne sahip olmadığı, egemen zaman anlayışının geçerliliğinin ait olduğu egemen toplum biçiminin dışındaki herhangi bir nesnellığe dayanmadığı ve zaman kavramının geçerliliğinin ait olduğu toplumsal biçime bağlı ideolojik bir yapı olduğu bilgisinden yola çıkar. Zamanın niteliksel boyutu yadsınıp, boş ve homojen anların art ardalığı olarak kabul edildiğinde, zaman toplumsal ve ortak karar olasılıklarının dışına itilmekte ve kendinde bir gerçeklik olarak, kendi sonul noktasına doğru kendi iç dinamikleri ile akmakta olan bir akış olarak algılanır hale gelmektedir. Çizgisel zaman anlayışının tarihe yansımaları ilerleme düşüncesi olarak açığa çıkar. Benjamin'e göre, "*tarihte insan soyunun ilerlemesine ilişkin bir tasarım, insanlığın bağdaşık [homojen] nitelikte ve boş bir zamandan geçerek gelişen ilerlemesi tasarımından kopuk olarak düşünülemez. Bu ilerleyiş tasarımının eleştirisi, bir bütün olarak ilerlemenin eleştirisinin temellerini oluşturmak zorundadır*" (Benjamin, 2007: 45). Tarih tasarımında ilerleme düşüncesi, Aydınlanma ile doruğuna ulaşmış ve bu hâli ile merkeze alınmış bir düşüncedir. Teolojik yaklaşım askıya alınırken, onun yeri fizik nedenselliği temele alan bir tarih anlayışı ile doldurulmuştur. Ancak bununla beraber teolojik düşüncenin çerçevesi korunmuştur. Öyle ki, Hristiyan tarih tasarımında, cennetten kovulan insanın belirli bir sürecin sonunda tekrar cennete yükselmesi düşüncesi, farklı terminolojilerle yeniden ifade edilmiştir. Artık öte-dünyada yer alan bir cennet anlayışı tarihin sonul amacının bu dünyada gerçekleşecek olan "*Tinin açılımı*", "*Sınıfsız toplumun açığa çıkışı*", "*Pozitif aşamaya geçişin sağlanması*" olduğu düşüncesine evrilmiştir. Bu evrilme sırasında açığa çıkan farklı, fakat benzer tasarımlarda başlangıçta yer alan Cennetten düşüş mitinin dünyevi karşılığı korunmuş (ilkel sınıfsız toplumdan sınıflı topluma geçiş vb) ya da bu düşünce tamamıyla terk edilmiştir. Ancak, tarihin sonul amacının bir 'kurtuluş' olduğu düşüncesi farklı terminolojilerle ifade edilerek korunmuştur.

Hegel, Napolyon'u atının sırtında görünce onu Geist zannetmişti. Marx ise proleteriyada aynı şeyi gördü. İşte tam buna Benjamin Mesih diyordu, mesihçi düşünce diyordu. Belki de Batı düşüncesi başından beri hep aynı şeyin peşindeydi. Ortaçağ'dan modernliğe geçerken bu düşünce ana eksenini değiştirmede, sadece hedefe ulaşmak için kullandığı araçları değiştirdi. Görev tanrıdan insana devredilmişti. Teolojik içerik laik bir dile tercüme edilmişti. Kurtuluş motifi Batı düşüncesinin içiğidir. Bunu bir Mesih, bir peygamber, bir tarihsel kahraman ya da bir toplumsal sınıf başaracaktır (Dellaloğlu, 2005: 33).

Benjamin, tarih tasarımları arasında terminolojik farklılıklara rağmen böylesi bir özsel bağ olduğunu açığa çıkarırken, Aydınlanma sonrası tarih tasarımlarının *ilerleme* temelli ve tarihin sonul amacının *zorunlulukla* açığa çıkacağına yönelik yaklaşımlarını eleştirmektedir. Bu eleştiri, Horkheimer ve Adorno'nun "*Açık Uçlu Diyalektik*" ve "*Negatif Diyalektik*" kavramları ile paralellikler taşımaktadır:

Adorno ve Horkheimer, diyalektiği Hegel ve Marx'tan farklı bir biçimde tanımlarlar. Onlara göre, Hegel ve Marx'ın diyalektikleri iki ucu kapalı, tamamlanmış diyalektiklerdir. Hegel'in diyalektiği burjuva devletinde, Marx'ın diyalektiği ise komünist toplumda son bulur. Oysa Adorno ve Horkheimer için diyalektiğin tamamlanacağını düşünmek diyalektiğin kendisi ile çelişir (Dellaloğlu, 2003: 27).

İlerleme ve *Zorunluluk* kavramlarının temele alındığı tarih tasarımları olmakta olanı olumlayan ve doğallaştıran düşüncelerdir. Benjamin, *ilerleme mitinin, yıkıcı ve caniyane doğa sömürüsünün, yıkıcı enerjisi sürekli ilerleyen savaş tekniklerinin mükemmelleştirilmesinin* ve *faşizmin* olumlayıcı söylemi olarak işlev gördüğünü savunmaktadır. (Kızılçelik, 2000: 215) Benjamin'in tarih yaklaşımında gerçekleştirmeye çalıştığı, 'zorunlulukla açığa çıkacağının' iddia edildiği gelecek zamandaki bir kurtuluşa giden nedensel olaylar zincirini çözümlemek değil, devrimi olanaklı görürken bununla birlikte geçmiş, 'unutulmuş' olanı hatırlatmaktan ibarettir. Bu, bir anlamda da tarihe *hâlesini* (*aurasını*) yeniden kazandırma uğraşısıdır. Her devrim tarihi yeniden yazar ve geleneği kesintiye uğratır. Bu kesinti geçmiş geleneğin unutulmasıdır. Kendi geleneğini oluşturan bir devrim, kendisinden önce gelene, 'farklı' olana karşı kördür. Bu körlük, 'geçmiş' olana karşı uygulanan şiddetin unutulması fakat bununla beraber de şiddetin sürdürülüşüdür. Benjamin şu ifadeleri kullanmaktadır:

Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın. Böyle bir belge nasıl barbarlıktan arınmış değilse, belgenin kuşaktan kuşağa geçişini sağlayan gelenek süreci de barbarlıktan uzak sayılmaz. Bundan ötürü tarihsel materyalist, sözü edilen gelenekten olabildiğince uzaklaşır. 'Tarihin tüylerini tersine fırçalamayı', kendisi için görev edinir (Benjamin, 2007: 41).

Verili geleneğin körlüğü, devrimin açığa çıkardığı 'kurtuluş'un bir gün kendisinden kurtulunması gerekecek bir 'kurtuluşa' dönüşmesine neden olmaktadır. "*Benjamin bu farkın farkında olan bir devrimcidir. Onun için proleterya ile mesihin bir farkı yoktur. Her ikisi de tarihe dur diyecek bir iradeyi temsil eder onun için. Her ikisi de mağlupların sesidir, beklentisidir*" (Dellaloğlu, 2005: 34). Bundan dolayı da Benjamin'in Marksist boyutu ile mistik (teolojik) boyutu arasında bir çelişki yoktur. O, bu ikisi arasında bir sentez oluşturmaya da çalışmamıştır. Çünkü her iki boyutta tarih anlayışlarında çakışmaktadır. Bu bağlamda ikisi de birdir. Benjamin'in bu düşüncelerinin açılması olan metin *Pasajlar* adlı yapıtının içerisinde *Tarih Kavramı Üzerine* adıyla Türkçe'leştirilmiş olan metnidir.

On sekiz tez ve iki ek'ten oluşan bu metnin ilk tezinde tarihsel materyalizm ile teoloji arasındaki ilişkiyi bir alegori yoluyla ifade edilmektedir. Benjamin satranç oyununda her durumda kazanan bir otomatı betimler. Buna göre, karşısındaki satranç oyuncusunun her hamlesine karşılık verebilen ve her oyunu kazanan bir kukla, bir ayna düzeneği sayesinde saydam gibi görünen bir masanın altında oturan satranç ustası bir cücenin kontrolü altındadır. Görünüşte masanın altı boştur ve oyunu oynayan ve kazanan görünürdeki kukladır. Oysa oyunu asıl oynayan ayna düzeneği sayesinde gizlenebilen cücedir. Benjamin bu mekanizmanın betiminden sonra şu ifadeleri kullanır:

Bu mekanizmanın bir benzerini felsefe alanı için tasarımıyabilmek olasıdır. Bu bağlamda sürekli kazanması öngörülen, "tarihsel materyalizm" diye adlandırılan kukladır. Bu kukla, bilindiği üzere, günümüzde artık küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine de izin verilmeyen tanrıbilimi [teolojiyi] de hizmetine aldığı takdirde, herkesle rahatça başa çıkabilir (Benjamin, 2007: 37).

Bu ifadeler, yukarıda da dile getirildiği gibi, teoloji ile aydınlanma sonrası tarih tasarımları arasındaki paralelliği açığa çıkarmaktadır. Terminoloji değişmiş olsa da teolojinin kurtuluş miti yerini korumuştur. O sadece, artık "*küçük ve çirkin olan, kendini göstermesine izin verilmeyen*" cücedir. Cüce ve kukla özdeş olmasalarda birleşirler ve otomatik satranç oyuncusu imgesini oluştururlar. "*Kukla ve cüce, satranç tahtası ve masa, tümü otomatik adamı yapmak için gereklidir. Ancak ve ancak teoloji ve tarihsel materyalizm güçlerini birleştirdikleri zaman oyun başlayabilir*" (Tiedemann, 2006: 283). Tarihsel materyalizm, Ortodoks Marksist okumaların savladığı gibi, kendi iç zorunluluğu gereği (aynı bir otomat gibi) olarak 'oyunu kazanacak gibi' görünmektedir. Oysa 'oyunu kazanması' için onun teolojinin hizmetine ihtiyacı vardır. Michael Löwy, bu alegori üzerinden teoloji ile tarihsel materyalizm arasında kurulan ilişkiyi şu şekilde yorumlamaktadır:

İlk önce teolojik cüce, bir alet gibi kullandığı otomatın efendisi olarak görünür; oysa sonda cücenin otomatın 'hizmetinde' olduğu yazılı. Durumun bu tersine çevrilisi ne anlama gelir? Muhtemel varsayımlardan biri Benjamin'in ikisi arasındaki diyalektik tamamlayıcılığı göstermek istemesidir: Teoloji ve tarihsel maddecilik bazen efendi bazen hizmetkârdır, birbirlerinin hem efendisi hem hizmetkârlar, birbirlerine ihtiyaçları var (Löwy, 2007: 34, 35).

Aydınlanma sonrası tarih tasarımları ile geçmişte 'kalan' teoloji arasındaki ilişki, kökensel olarak geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyle paralellik göstermektedir. Geçmiş, Aydınlanma "devrimi" ile yeniden yazılmış olsa da, kendi içerisinde kendinden öncesinin, kendi 'öteki'sinin izini korumuştur. Geçmişin şimdi'de iz bırakması, Benjamin'in geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkide üzerinde durduğu kökensel bir özelliktir:

Geçmiş, kendisini kurtuluşa yönelten gizli bir dizini de beraberinde taşır. Zaten bizden öncekilerin içinde yaşadıkları havadan hafif bir esintiye biz de duyumsamaz mıyız? Kulak verdiğimiz sesler içerisinde, artık susmuş olanların yankısı da yok mudur? Kur yaptığımız kadınların hiçbir zaman tanıyamadıkları kız kardeşleri olmamış mıdır? Böyleyse eğer, o zaman geçmiş kuşaklarla bizimkisi arasında gizli bir anlaşma var demektir. O zaman demektir ki, bizler bu dünyada beklenmişiz. O zaman, bizden önceki her kuşağa olduğu gibi, bize de zayıf bir Mesih gücü verilmiştir ve bu güç üzerinde geçmişin de hakkı vardır (Benjamin, 2007: 38).

Geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkide bir izi taşıma ilişkisi söz konusu olsa da bu bir zorunluluk ve ilerlemeye dayalı bir ardışıklık ilişkisi değildir. Bu bağlamda, ilerlemeci ve determinist bir tarih tasarımı "içinde yaşadığımız olağanüstü hal" geçmişin zorunlu sonucu ve tarihin zorunlu bir

uğrağıdır. "Faşizmin bir şansı da, faşizme karşı olanların onu ilerleme adına tarihsel bir kural saymalarıdır" (Benjamin, 2007: 41). Böylece mevcut durum, bir başka deyişle de verili olan olumlanmaktadır. Kapitalizmin doruk noktası olarak faşizmin açığa çıkışını, kapitalizmin kendi iç çelişkilerinin keskinleşmesi ve kendi dinamikleri ile yıkılması ile sosyalist toplumun doğmasındaki zorunlu bir koşul olarak gören Marksist tarih okuması da bu bağlamda eleştirilmektedir. Benjamin'e göre, "hiçbir şey Alman işçi sınıfını, kendisinin de akıntıyla birlikte yüzdüğü düşüncesi kadar yozlaştırmamıştır" (Benjamin, 2007: 43). İlerleme ve zorunluluk kavramları, insanın homojen nitelikte ve boş bir zamandan geçerek sonul amaca ilerlediğine yönelik tarih tasarımlarından kopuk olarak düşünülemezler. Bu bağlamda, ilerleme ve zorunluluk kavramları ile tarih, şimdi'den geçmişe doğru yapılan geriye dönük bir kurgulamadır. Egemenin yazdığı tarih, kendisinin bir zorunluluk sonucu geldiğini savlayarak kendisini tarihte olumlarken, ezilenler benzer tarih tasarımları ile bu kez de bir gelecek tasarımıdaki kurtuluştan önce zorunlu bir tarihsel uğrak olarak egemeni yine olumlamaktadırlar. Oysa Benjamin'in Mesihçi zamanı gelecek zaman değil, *şimdiki zamandır*. Şimdiki zamandaki Mesihçi güç, onun geçmiş ile olan ilişkisinde açığa çıkar. Ancak, bu güç de bir zorunluluk taşımamakta, daha doğru bir ifade ile, bir olanaklılık olarak var olmaktadır. Bu nedenle bu güç "zayıf bir Mesih gücü"dür. Bu gücün "zayıf"lığı, onun bir zorunluluk değil, bir olanaklılık olmasıdır. Bu olanaklılık şimdiki zamanın beklenen bir gelecek zaman için askıya alınmasında değil, onun geçmiş ile olan ilişkisinde edimselleşebilir. Şimdiki zaman bir geçiş dönemi değil, içerisinde zamanın durmuş olduğu yaşanan zamandır.

Bu yaklaşım, aynı zamanda Benjamin'in ortaya koyduğu tarih anlayışından doğan bir tarih felsefesinin de yöntemini vermektedir. Tarihin değişik anları arasında neden-sonuç bağlantıları kurmakla yetinen tarihsellik anlayışı yerine "kendi çağının geçmişteki son derece belirli bir çağa paylaştığı konumunu kavrayan ve böylece de içinde Mesihçi zamanın kırıntılarının bulunduğu bir şimdiki zaman kavramını şimdinin zamanı' niteliğiyle oluşturan" (Benjamin, 2007: 48) bir tarih felsefesi getirilmektedir:

Geçmiş tarihsel olarak dile getirmek, o geçmiş 'gerçekte nasıl olduysa öyle' bilmek değildir. Buna karşılık, bir tehlike anında parlayıverdiği konumuyla, bir anıyı ele geçirmek demektir. Tarihsel materyalizm için önemli olan, geçmişe ilişkin bir görüntüyü, tehlike anında tarihsel özneye ansızın görüldüğü biçimiyle korumaktır (Benjamin, 2007: 39,40).

Düşünme eylemi, gerilimlere doymuş bir konumda ansızın mola verdiğinde, bu konuma bir çok uygulamış olur ve bu sayede o konum, bir monad niteliğiyle belirginleşir. Tarihsel materyalist, tarihi bir konuya, o konu ancak karşısına bir monad olarak çıktığı noktada yaklaşır (Benjamin, 2007: 47).

Geçmişin bugüne taşınarak anlaşılması bir özdeşleşme anlamına gelecektir. Benjamin, böylesi bir özdeşleşmenin olanaksızlığını ifade ederken, aynı zamanda geçmişin anlamının, bu anlamayı önceleyen bir tarih tasarımı dolayımında bir nedensel ilişkiler zinciri oluşturulması yolu ile de başarılamayacağını ifade eder. Böylesi bir geriye dönük tarih okuması, verili geleneğin dolayımı ile aynı geleneğin izinin sürülmesi olacaktır. Böylece de bu yöntemi izleyen tarihçi, galip gelen egemen ile özdeşleşerek egemenin tarihini kurgulamaktan öteye gidemeyecektir. "Belli bir dönemin iktidar sahipleri, daha önceki bütün galiplerin mirasçılarıdır. (...) Bugüne değin zafer kazanmış kim varsa, bugün iktidarda olanları bugün yere serilmiş olanların üstünden geçiren zafer alayıyla birlikte yürümektedir. Savaş ganimeti de, âdet olduğu üzere, bu zafer alayıyla birlikte taşımaktadır. Bu ganimet, kültür varlıkları diye adlandırılmaktadır" (Benjamin, 2007: 40, 41). Böylesi *kültür varlıklarının* egemenin geleneğinin *şeyleştirilerek* ilişkiselliklerinden koparılması sonucunda, kendinde birer gerçeklikmiş gibi algılanması ile şimdiki zamandaki egemenlik nesnel bir zorunlulukmuşçasına ele alınmaktadır. " 'Gelenek kavramının' 'yönetici sınıfın aracı' haline gelmesi 'konformizme' terk edilir çünkü üretimin kapitalist koşulları altında, dar anlamda metaller olduğu kadar, aynı şekilde kültürel metalleri de belirleyen 'insanlığın kendi özel toplumsal koşulları' 'şeyler arasındaki ilişkilerin hayâli görüntüsü' biçimini alır.' Hayâli görüntüyü uzaklaştırmak, geleneği yönetici sınıftan çekip almak tarihsel materyalistin görevidir" (Tiedemann, 2006: 279). Benjamin'e göre, geçmişin anlaşılması, ancak onun şimdiki zamanda 'parlayıverdiği' bir an olarak monadlaştığını gören bir yaklaşımla olanaklıdır. "Benjamin'e göre, denizin altında dura dura incilemiş **geçmiş zaman birimleridir**. Fakat incilemiş olarak duran bu **geçmiş** zaman'da kalmış insan yaşamlarının ve insanın başından geçen deneyimlerin bunları bize unutturan geleneğe karşıt bir biçimde anlamlandırılabilimleri ve bunların geleneğin baskısından azad edilebilmeleri; böylece, yaşanan gün'e katılabilimleri için onların "inceliklerini" hem saklayan, hem de **örtük tutan** istiridenin kabuğunun, geçmiş'e ve yaşanan güne değişik bir gözle bakabilen yeni düşüncelerin yaratabileceği

yorumlamanın **gelenek-karşıtı şiddeti** ile aralanıp açılmaları gerekmektedir" (Oskay, 2007: 53, 54). Bu, tarihin bütünsellik içerisinde nedenselliğe bağlı bir süreç olarak tasarımılanması değil, tarihin içerisinde Mesihçi bir güç taşıyan, geçmişteki şimdiki zamanların parlamalarının (*incileşmelerinin*) izinin sürüldüğü hermeneutik bir okuma olarak ele alınmasıdır. Okumanın konusu monadlaştığı için kendi içerisinde kapalı, ancak tüm ilişkisellikleri de bu kapalılıkta barındıran bir andır. "*Bir sokağın görünümü / borsada hisse senedi satışları / bir şiir / bir düşünce... Bütün bunlar arasında bağıntılar vardır. Bir tarihçi, bir filolojist gibi bu olgular arasında aynı döneme ait olmanın oluşturduğu çizgiyi yakalayabilirsiniz...*" (Oskay, 2007: 12) Monadlaşmış an, dışarıya hiçbir penceresi olmayan, öncesi ya da sonrası ile ilişkisi olmayan bir kendilik olarak görünürken (böylece nedenselliği temele alan bir tarih anlayışı olumsuzlanır), içerisinde geçmişin o anda gerçekleşmiş ya da olanak olarak kalmış tüm ilişkiselliğini de barındırmaktadır. Geçmişteki o monadlaşmış anda, gerçekleşmemiş bir kurtuluşun hüznü ile beraber, kurtuluşun gerçekleşme olanağının da görülmesi söz konusudur. Çünkü, o monadlaşmış anda şeyleşmiş olan özneliğine ve ilişkiselliklerine geri dönecek ve öznel olanın özne tarafından oluşturulduğu görülebilecektir. Böylelikle tarihin yasalarına güvenerek, onun zorunlu sonul amacının gerçekleşmesini beklemeyi öngören anlayışa karşı "*beklenmedik imkânlarla yüklü, yenilik üretebilecek, bir insan praksişi olarak kavranan açık bir tarih anlayışı*" (Löwy, 2007: 124) getirilmektedir. Buradaki önemli bir vurgu, geçmiş zamanın monadlaştığı ana yöneltilen bakışın, eş deyişle de yapılan tarih okumasının niteliğinedir. Yapılması gereken *tarihin tüylerini tersine fırçalamak*, yani genelde tarihi, özelde ise kültürel tarihi "*mağlupların, dışlanmışların, paryaların bakış açısından düşünmektir*" (Löwy, 2007: 68). Löwy, bu bakışı Brecht'in "Okuyan Bir İşçinin Soruları" adlı şiiri üzerinden örnekletmekte ve Benjamin'in *Tezler'i* yazarken bu şiirin etkisinde olduğunu savlamaktadır:

Yedi kapılı Thebes'i kim inşa etti?
Kitaplarda kralların adı yazılı
Krallar mı taşları kayalıklardan taşıdı?
Ya o kadar sıkça yıkılan Babil?
Onu o kadar sıkça yeniden inşa eden kim?
(...) Büyük Roma
Zafer kemerleriyle doludur. Kime karşı
Galip gelmiştir Sezarlar? (...)
Her sayfaya bir zafer.
Galibiyet yemeğini kim hazırladı?
Her on yılda bir büyük adam.
Harcamaları kim ödedi?
Ne kadar anlatı,
O kadar soru (aktaran Löwy, 2007: 67).

Bu, kültür ürünlerini reddetmek değildir; kültür ve barbarlığı diyalektik bir biçimde, çelişkili bir bütün olarak ve bu bütün içerisinde geçmiş zamanın yenilenlerini, ezilenlerini, bir başka deyişle de 'yıkıntıların' görmektir. Bu 'yıkıntıların' görülmesi, bugünün egemen tarihinin yenilenlerini görmek anlamına gelmekle beraber bu tarihin yıkımını da beraberinde getirmektedir. Çünkü tarihin yenilenlerini 'görme' çabası, geçmiş ve bugünü değiştirme anlamında bir *kurtuluş* motivasyonu taşımadığında, yine bugünün egemen tarih yazımının dolayımına mahkum olacaktır. Bu nedenle 'yıkıntıların' görülmesi, hatta kurtarılması, egemenin tarihinde olmayanların ya da bir başka deyişle tarihi olmayanların 'hakikatinin' dile getirilmesidir. Benjamin, "*geçmiş tarihsele olarak dile getirmek, o geçmiş 'gerçekte nasıl olduysa, öyle' bilmek değildir*" (Benjamin, 2007: 39, 40) derken, 'yenilenin' tarihinin de 'gerçekte nasıl olduysa öyle' bilinmesi anlamında bugüne taşınamayacağını ifade etmiş olmaktadır. "*Tarih onun [tarihsel materyalist] için boş zamanda konumlanmayan, aksine belirli bir dönemde, belirli bir yaşamda ve belirli bir yapıda terkip edilen bir kurgunun nesnesidir. Tarihsel materyalist, dönemi somutlaştırılmış 'tarihsel devamlılığında' raydan çıkartır ve bu yolla yaşamı bu dönemden, yapıtı da yaşam yapıtından çekip alır*" (Benjamin, 2007d: 37). Geçmiş ile ilişki bu bağlamda bir bilme ilişkisi değildir. *Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller* adlı metinde Aslı Odman geçmiş ile ilişkide "*durağan-diyalektik*" kavramını kullanmaktadır:

Geçmiş sıcırayarak, o âni yeniden ele geçirmek, o âni bu âna çekmek ve iki ânin örtüştüğü yerde durağan bir diyalektik oluşması. (...) dün gibi bugün de tehdit altında bir rengi, belki dünküne benzer zor bir konumda bugün duran aktörlerin yaşadığı bir haksızlık ânını, belki birbirine benzer iki mekânın geçirmekte olduğu bir yıkımı yerinde ve anında hissetmeye açık duyulardır yüceltilen..." (Dellaloğlu & Odman & Yardımcı, 2007: 21, 22)

Benjamin'in tarih bağlamında geçmiş ile şimdi ilişkisine dair bu düşünceleri, dokuzuncu tezde *Tarih Meleği*'nin betimlenmesinde Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı resminin tarihsel olarak politize edilmesi ile ifadesini bulmaktadır:

Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölülerini diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte bu fırtınadır (Benjamin, 2007: 42).

Tarih Meleği cennetten* esen fırtına ile sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürüklenmektedir. Fakat yüzü daima geçmişe dönüktür ve gördüğü gerçekleştirmemiş kurtuluşun artık *diriltilemez* ve *yeniden bir araya getirilemez* yıkıntısıdır. Gandler, *Melek*'in geçmişe (geriye) bakmasını üç nedene bağlamaktadır:

Birincisi; geriye bakmak epistemolojik açıdan kaçınılmaz ve gerekli olduğu için; ya da: melek ileriye göremez, çevresini kavrayabilmek için geriye bakmak zorundadır.

İkincisi; 'ilerlemenin' daha iyi bir geleceğe yaklaşma değil, kayıp cennetten uzaklaşma anlamına geldiği ve zamanın, kendiliğinden ilerleyen, homojen bir şey olarak var olmaması sebebiyle ontolojik açıdan gelecek var olmadığı için.

Üçüncüsü; nasyonal sosyalizm, kaçınılmaz bir ilerlemenin tamamen zıddı olarak karşısında duran, olağanüstü bir durum olarak algılandığında önlenemeyeceğinden, geriye bakmak siyasi açıdan gerekli olduğu için (Gandler, 2007: 169).

Tarihi sembolize eden Melek, yıkıntıları *yeniden bir araya getirilemez* olarak görmektedir. Çünkü tarihin kendisi sonunda bu yıkıntıları zorunlu olarak bir araya getirecek olan *Özne* değildir. Tarihte bu belirlenmişlik yoktur. *Melek*'in sürüklendiği geleceğin ne olduğu metinde tutarlı bir biçimde açık bırakılmıştır; çünkü bu gelecek belirlenmiş bir zorunluluk değildir. Geleceğin zorunluluk taşımaması şimdiki zaman'daki kurtuluş bilincinin zorunluluk taşımamasının bir sonucudur. Geleceğe ilişkin bilgi iddiası ya da 'bilimsel öngörüler' zorunlu olarak gerçekleşecek olanı beklerken şimdinin zamanında bir edilgenlik durumuna düşmeye ya da şimdinin olmakta olanlarının tümünü bir moment olarak olumlamaya neden olur. Oysa yapılması gereken geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki ilişkiyi 'bellek' (anımsama) üzerinden kurmak, geçmişin güncelliğini yakalamaktır. Şimdiki zamanın Mesihçi gücü, geçmişte gerçekleşmemiş kurtuluşun görülmesi ile uyanan kurtuluş olanağının bilincinin şimdiki zaman'da taşıyıcı olmasıdır. Güçsüzlüğü ise, bu bilincin zorunluluk taşıyıcı oluşudur. Şimdiki zaman'daki gözleminin (tarihinin), *Tarih Meleği* ile birlikte geçmişte göreceği şey *bir olaylar zinciri* değil, geçmişin *yıkıntıları birbiri üstüne yığılan* felaketi, eş deyişle geçmişte kurtuluş olanağının gerçekleşmemiş oluşunun ödettiği bedeldir. Ancak bu bedelin, tarihin bu dehşetinin içerisinde birer parıltı olarak kurtuluşun olanaklılığı gerçekleşmemişliği ile beraber kendisini göstermekte ve *kayıp cennetin hatırası* gibi şimdiki zamanın belleğinde yer etmektedir. "*Benjamin'in meleği tarihin insanlık-dışılığı karşısında insanüstü umutsuzluk sergilemektedir. Her ne kadar yardım etmesi mümkün değilse de, aynı zamanda ayaklarının dibine savrulanlardan da bakışını sakınamamaktadır. Bu insanlığın kendi tarihinin dehşetini yaşamasıdır. Eğer hâlâ bir şeyler insanlığı ileriye itiyorsa, bu kayıp Cennetin hatırasıdır. Bu ütopyacı güç henüz yitirilmemiş bir dürtüdür*" (Tiedemann, 2006: 268). Tiedemann, Benjamin'in bu düşünceleri ile Marx'ın şu ifadeleri arasında bir paralellik kurmaktadır: "*Dünya, uzunca bir süredir, ona gerçek anlamda ulaşılması için yalnızca bilincinde olmayı gerektiren bir düşünce barındırmaktadır*" (aktaran Tiedemann, 2006: 269). Böylece Benjamin'in düşüncelerinde Marksist boyut ile Yahudi Mesihçiliğinin 'Cennet hatırası' anlayışının kesiştiği bir kez daha açığa çıkmaktadır. Benjamin'in metindeki kavramsallaştırması ile *Tarihsel materyalist* (tarihçi) için tarih yazımı tarihi yapmakla bağıntılıdır. Geçmişteki kurtuluş olanağını –parıltıları- gören tarihçi, böylelikle şimdiki zamanda kurtuluş olanağının bilincini taşıyan bir konuma gelecektir. Tarihsel materyalist, eş deyişle de tarihçi belirli bir bireye değil, onu da içerecek biçimde bir düşünme biçimine (olanaklı bir yorum ile de proleteryanın bilincine) gönderme yapmaktadır. Bu düşünme biçimi de Tanrısal bir varlığa değil, yine

* Cennet'in dünyevi karşılığı Löwy'ye göre ilkel sınıfsız toplumdur (Löwy, 2007: 79).

insanlığa atfedilmekte ve bu şekilde Marx'ın "*insanlık kendi tarihini kendisi yapar*" (aktaran Tiedemann, 2006: 275) ifadesi ile paralellik kurulmaktadır. Kendi tarihini yapan insanın *kurtuluşu* da ona verili değildir. Bu kurtuluş, belirli bir bilincin vereceği son bir savaşın sonucu olacaktır. Benjamin I. Dünya Savaşı üzerine düşüncelerine yer verdiği metninde bu son savaşı şu şekilde betimlemektedir:

Gerçekte önümüzde tek bir savaş bulunmaktadır: İnsanların, ellerindeki teknoloji aracılığı ile Doğa'yla kurdukları ilişkiye uygun biçimde, kendi aralarındaki ilişkilerdeki yanlışlığı düzeltmekteki yetersizliklerinin giderilmesi için açılması gereken savaş. Bu son bir şans tanıyan, korku verici ve son savaştır. Bu düzeltim çabası başarısızlığa terk edilecek olursa, milyonlarca insan bedeni çelik ve gazlarla paramparça edilecek, ezilip yok olacaktır (Benjamin, 2007b: 163).

Görüleceği üzere, Benjamin henüz I. Dünya Savaşı üzerine yazıyorken ve henüz II. Dünya Savaşı'nın yıkıcılığına şahit olmamışken dahi son savaşın ve onunla birlikte gelecek *kurtuluş*'un Doğa ile kurulan yanlış ilişkinin bir sonucu olan insanlar arası yanlış ilişkinin düzeltilmesi için verileceğini öngörmektedir. Bu savaşın verilmemesi, Benjamin'in deyişi ile düzeltim çabasının başarısızlığa terk edilmesi, *kurtuluş*'un gerçekleşmemiş bir olanak olarak kalmasına neden olacak ve *Tarih Meleği*'nin ayakları dibindeki yıkıntı biraz daha yükselecektir. İnsanlık *kendi tarihinin dehşetini yaşamaya devam edecektir*. II. Dünya Savaşı ve sonuçları Benjamin'in bu öngörüsünü desteklemektedir. Günümüz için bu savaş *kurtuluş*'un gerçekleştirilemediği geçmişin bir anı konumundadır.

Kurtuluş'un, temelde Doğa ile Özne arasındaki çelişkinin çözülmesi ile gerçekleşeceği düşüncesi Horkheimer, Adorno'nun Doğa üzerine ortaya koydukları düşüncelere de yakındır. Fakat Martin Jay'e göre, Benjamin bu uzlaşmanın adeta bir dolaylılık, bir başka deyişle de bir özdeşleşme biçiminde mahşer (kurtuluş) gününde gerçekleşecek Doğal Özne ile sağlanacağını düşündüğü için öznenin nesneye, nesnenin de özneye indirgenemeyeceğini savunan Horkheimer ve Adorno'dan ayrılmaktadır. "*Horkheimer ve Adorno'ya göre, Doğa ve Doğal-olan ile, insansal-olan arasındaki uzlaşmanın yeniden sağlanabilmesine yönelik ütopya, özne ile nesnenin birliği sayesinde değil, bunların arasındaki birbirinin yansımalarını içeren karşılıklı sayesinde varlığını sürdürebilecekti. Bir başka yerde ise, tahakkümü alt edebilecek olanın Doğa'nın bizzat kendisinin değil, Doğa'nın anısını canlı tutan bellek olduğunu açıkça söylemişlerdir*" (Jay, 2005: 386). Bellek kavramına yapılan bu vurgu Benjamin'in geçmiş'e yaptığı vurgu ile paralellik taşımaktadır. Anımsamak, geçmiş zamanın şimdiki zamana taşınmasından başka bir şey değildir. Bu, geçmiş zamanın yıkıntılara yöneltilen 'hüzünlü bir bakış' olabileceği gibi, ondaki kurtuluş olanağının şimdiki zamanda görülmesi biçiminde de olabilir. Bu kurtuluş olanağı, geçmiş zamanda parıldayan özelliğin şimdiki zamanda bir bilinç oluşturmalarıdır. 1940 yılında Benjamin'e yazdığı bir mektubunda Adorno ilk kez "*Tüm şeyleştirme birer unutmadır*" sözlerini söylemiştir (Jay, 2005: 387). Şeyleştirme içerisinde unutilan öznelikten başka bir şey değildir. Geçmişten çağırılan özgürleştirici öge, doğa ile kurulan ilişkide şeyleştirmeyi parçalayacak olan bilincin kendi bilinci, eş deyişle özelliğin *öz-bilinc*'dir. Jay'in yorumuna göre, Benjamin bu öz-bilincin gerçekleşmesini Mesihçi bir anlayışla kurtuluş gününde gerçekleşecek bir özdeşleşme olarak görmektedir.

Bu bağlamda Benjamin'in Doğa anlayışı yalnızca Hegelci bir tarzda *bilinç* kavramı üzerinden kurulmamaktadır. Marksist *emek* kavramı da bu anlayışta belirleyicidir. Öyle ki, Doğa ile ilişkide dönüştürücü güç olarak emek görülmektedir. Ancak Benjamin X. Tez'de Doğa'ya bakış dolayımında açığa çıkan iki tür emeği birbirinden ayırmaktadır: Bunlardan ilki, *doğayı sömürmek yerine, olası yaratılar niteliğiyle o doğanın kucağında uyuklayanları uyandırabilecek bir emek* anlayışıdır. Bu yaklaşım, toplum ile doğa arasındaki ideal bir uyumu öngörmekte ve Jay'in Benjamin'in bilinç kavramı bağlamında özne – nesne arasındaki bir özdeşleşmeyi öngördüğüne yönelik yorumuna yakınlık göstermektedir. İkinci ise Benjamin tarafından *yozlaşmış bir emek kavramı* olarak görülen ve Doğa'yı *bedavadan var olan* [verili olan] olarak belirleyen anlayıştır. Bu ikinci anlayış üzerinden, Doğa'yı hammadde olarak gören Marksist okuma da eleştirilmektedir. Ancak yine aynı tez içerisinde, Marx'ın çalışma gücünden başka mülkü olmayan insanın zorunlu olarak kendilerini mülk sahibi konumuna getirmiş öteki insanların kölesi olacağını gördüğü ifade edilir. Böylelikle Marx'ın emek kavramı, doğa ile kurduğu ilişki bağlamında eleştirirken, bu kavramın toplumsal yansımalarını doğru tespit ettiği de belirtilmiş olmaktadır. İkinci anlayışa yöneltilen eleştiriye göre, Doğa, emeğin dönüştürücü gücüne verili olan 'öteki' değildir. Benjamin'e göre, "*bu kavram toplumsal gerilemeleri değil, yalnızca doğaya egemen olma yolunda atılan adımları gerçek diye benimsemek ister. Sonradan faşizmin çatısı altında*

ortaya çıkacak olan teknokrat çizgiler, bu kavram içerisinde belirginleşmeye başlamıştır" (Benjamin, 2007: 43).

Sonuç

Walter Benjamin'in "sanat" ve "tarih" kavramları üzerine düşünceleri, onun çok yönlülüğünün açık birer göstergesidir. Heriki kavramı irdeleyişinde, Yahudi mistisizminden Marksizme uzanan bir skalada, bu iki uç arasındaki ilişkisellikler, karşılıklılıklar, çatışmalar tek bir düşünce içerisinde açığa çıkmakta ve iç içe geçmektedir. Öyle ki, özellikle "tarih" kavramı incelemesinde, bazı Benjamin yorumcularının takındığı onun temelde Marksist bir düşünceyi sadece teolojik terminoloji ile ifade ettiğine yönelik indirgemeci tutum ve bu yaklaşımın karşısı olarak diğer bazı yorumcuların Benjamin'in teolojik bir özü Marksist terminoloji ile ifade ettiğine yönelik indirgemeci tutumu Benjamin'in yaşam öyküsü ve en önemlisi de geride bıraktığı metinler ile tam olarak örtüşmemektedir. Benjamin düşüncesi bu iki boyutu da içermekte, "sanat" ve "tarih" içerisindeki tinsellik ile maddiliğin diyalektik ilişkisini açığa vurmaktadır. Benjamin için ne tin maddi olanı ne de maddi olan tını belirlemektedir. Elbette ki onun düşüncesindeki Marksist yan bu ilişkisellikte maddi olana öncelik tanımakta ve Benjamin'i şu yargıya vardırılmaktadır: "*Devrimci mücadele, kapitalizmle akıl [tin] arasında değil, kapitalizmle proleterya arasındadır*" (Benjamin, 2007c: 116). Ancak Benjamin'de "devrim" kavramı ile "*kurtuluş*" kavramı arasında görülen ilişkisellik, *kurtuluş* mesiyani bir yaklaşımla anlamlandırılması ondaki teolojik boyutun açığa çıkışıdır. Bu açığa çıkış, Marksist boyutu askıya almamaktadır. Benjamin'in *Tarih Tezleri*'nde kullandığı alegorideki gibi *oyunu* (faşizm ile savaşı) ancak *şekilsiz bir cüce* (teoloji) ve onu hizmetine almış *kuklanın* (tarihsel materyalizm) birlikteliği, bütünselliği kazanabilir.

Bu bütünselliğin sonucu, *her şimdiki zamanın bir olası gelecekler çokluğuna açıldığı* (Löwy, 2007: 146) açık tarih anlayışıdır. Bu anlayış, belirlenimciliği ve tarihte belirleme kavramını olumsuzlamakta ve tüm zamanlar için "*kurtuluş*"un olanağını şimdiki zaman'a vermektedir. Böylece de tarihin devamlılığını, şimdiki zaman'ı bu devamlılıkta bir moment (uğrak) olarak gören yaklaşımı boşa çıkartan bir şimdi bilinci hedeflenmektedir. Bu bilincin yokluğunda, Benjamin'in deyişi ile, "*ölüler bile güvende değildir*" (Benjamin, 2007: 40). Çünkü, geçmiş bugünün egemenleri tarafından kurgulanmakta ve bugünü haklılaştıran bir moment olarak konumlandırılmaktadır. Bugün ise, ilerlemenin bir momenti olarak geleceğin zorunlu bir durağıdır. Geçmişin ölümleri, bu zorunlu ilerleme karşısındaki yenilenler olarak sürekli ötekileştirilmektedirler. Benjamin *kurtuluş* düşüncesini geçmişin anımsanması, yeniden okunması ve *yıkıntılardaki* gerçekleşmemiş *kurtuluş* olanağının görülmesi ile şimdinin zamanında bunun gerçekleştirilmesi olarak tüm zamanlar için Mesiyani bir *kurtuluş* olarak anlamlandırmaktadır: *Mesih*, tüm insanları, tüm zamanlar için kurtaracaktır. Mesih, Benjamin için, kendi tarihini yapan insanlığın kendisidir. Bu Mesih gücünü kendisinde açık olarak gösteren, devrimin olanağını barındıran sınıf olarak proleterya'dır; fakat Ortodoks-Marksist okumaların aksine, Benjamin'e göre bu bir zorunluluk değildir. Devrim ya da *kurtuluş* iç dinamiklerin zorunlu bir sonucu değildir; çünkü gelecek belirlenmemiştir.

Benjamin'in "*sanat*" kavramına yaklaşımı da bu temeldedir. Benjamin, sanatın tarihselliği, sanat eserinin biricikliği, şimdi ve buradılığı ile tarihsel tanıklığı olarak tanımladığı *halenin* kaybolmasının yasını tutarken ve bu kayboluşun tanıklığını yaparken dönüşümü içerisindeki sanatın yeni hali olarak modern sanatı da tümüyle olumsuzlamaz. *Halesini* kaybetmiş olan sanat, *işlevsel dönüşümü* ile *kurtuluşa* giden yolda gerekli bilincin uyanması için kullanılabilir. *Politize edilmiş estetik (sanat)* dönüştürücü bir üretim ilişkisi olarak konumlanmakta ve ontolojik özerkliğini işlevselleştirmektedir. Böylece de sanatın *tinselliği* maddi koşulları dönüştürücü bir işlev yüklenmekte ve bu koşullarla diyalektik bir ilişkiye girmektedir.

Benjamin'in "sanat" ve "tarih" kavramları üzerine metinleri, *halesini* kaybetmiş sanatın *işlevsel dönüşümü* anlayışı ile *kurtuluş* düşüncesi temelindeki tarih anlayışının ilişkiselliği ile bir bütünsellik göstermekte ve onun, 'sanat'tan 'tarih'e, mistisizmden Marksizme uzanan bir yelpazede yer alan düşüncelerinin 'çokluktaki birliğini' açık olarak ortaya koymaktadır. Bu birlik, düşünceye yeni bir alan açması bakımından felsefe kanadında ve mevcut sınırlar anlayışı içerisinde beşeri disiplinler alanında mı yer alacaktır yoksa 21. yüzyılın gerektirdiği bütünsel sosyal kuramı ve dolayısıyla aralarındaki sınırlar çok belirsiz hale gelmiş sosyal bilimlerin ve beşeri disiplinlerin ortak çatısını oluşturabilecek prototip çalışma biçimini mi örneklemektedir? Sınırların belirgin olduğu epistemolojik dünyada bu soruya yanıt

verebilmek için sınırların aşılması bir zorunluluk olarak kendisini göstermektedir. Fakat, zamansal sınır bölgesi açısından, bu yaklaşım büyük oranda 'tek kültürlü' dünyanın zaman-sınırında yer almaktadır. Bu durum, 'insan deneyimini kavramak' için geleceğin ufğunun 'üçüncü kültür'de mi yoksa 'tek kültür'de mi olduğu sorusu ile yüzleşmeyi gerektirmektedir.

Kaynakça

- ARTAN, E. Çiğdem (2007), "Fotoğrafın Sanatsal Değerinin Ötesinde Kullanım Alanları Üzerine Bir Tartışma: Bilgi mi, Propaganda mı?", *Cogito*, S.52 (Güz 2007), ss. 88-100, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- AYSEVENER, Kubilay - BARUTCA, Müge (2003), *Tarih Felsefesi*, Cem Yayınevi, İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2001), "Tarih Kavramı Üzerine", *Son Bakışta Aşk*, (Hazırlayan: Nurdan Gürbilek), ss. 39-50, Metis Yay., İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2001b), "Hikaye Anlatıcısı", *Son Bakışta Aşk*, (Hazırlayan: Nurdan Gürbilek), ss. 77-100, Metis Yay., İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2007), *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2007b), "Alman Faşizminin Kuramları Ernst Junger'in Denemeler Derlemesi 'Savaş ve Savaşçı' Üzerine", *Estetize Edilmiş Yaşam*, (Sunan: Ünsal Oskay), ss.131-164, Derin Yayınları, İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2007c), *Brecht'i Anlamak*, çev.: Haluk Barışcan, Güven Işısağ, Metis Yay., İstanbul
- BENJAMIN, Walter (2007d), "Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi", *Cogito*, S.52 (Güz 2007), ss. 35-68, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- COLLINI, Stefan (2010), "Önsöz", *İki Kültür*, (C. P. Snow), 5. Baskı, çev.Tuncay Birkan, s. 1-84, Tübitak Popüler Bilim Kitapları, Ankara.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2003), *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları, İstanbul
- DELLALOĞLU, Besim F., (2005), "Modern Bir Mesih: Walter Benjamin", *Benjamin*, (çeviren ve yayına hazırlayan Besim F. Dellaloğlu), ss. 21-43, Say Yayınları, İstanbul
- DELLALOĞLU, Besim F. - ODMAN, Aslı - YARDIMCI, Sibel (2007), "Walter Benjamin'le Olağanüstü Haller", *Cogito*, S.52 (Güz 2007), ss. 10-35, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- GANDLER, Stefan (2007), "Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?", *Cogito*, S.52 (Güz 2007), ss. 161-181, Yapı Kredi Yay., İstanbul
- GULBENKIAN KOMİSYONU (2012), *Sosyal Bilimleri Açın –Sosyal Bilimlerin Yeniden Yapılanması Üzerine Rapor-*, (I. Wallerstein, C. Juma, E. Fox Keller vd), 9. Baskı, çev. Şirin Tekeli, Metis Yayınları, İstanbul.
- HILLACH, Ansgar (2007), "Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in 'Alman Faşizminin Kuramları'", *Estetize Edilmiş Yaşam*, (sunan: Ünsal Oskay), ss. 63-130, Derin Yayınları, İstanbul
- HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor (1995), *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar I*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor (1996), *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul
- JAY, Martin, (2005), *Diyalektik İmgelem –Frankfurt Okulu ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsünün Tarihi-*, çev. Ünsal Oskay, Belge Yayınları, İstanbul
- KEJANLIOĞLU, D.Beybin, (2005), *Frankfurt Okulu'nun Eleştirel Bir Uğrağı: İletişim ve Medya*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara
- KIZILÇELİK, Sezgin (2000), *Frankfurt Okulu*, Anı Yayınları, Ankara
- LÖWY, Michael (2007), *Walter Benjamin: Yangın Alarmı –"Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*, çev.: U. Uraz Aydın, Versus Kitap, İstanbul
- MORAN, Berna (2004), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, İstanbul
- OSKAY, Ünsal (2007), "Walter Benjamin Üzerine", *Estetize Edilmiş Yaşam*, (sunan: Ünsal Oskay), ss. 1-62, Derin Yayınları, İstanbul
- OSKAY, Ünsal (2007b), "Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazya", *Estetize Edilmiş Yaşam*, (sunan: Ünsal Oskay), ss. 165-211, Derin Yayınları, İstanbul

SCHOLEM, Gershom (2005), "Walter Benjamin ve Meleği", *Benjamin*, (çeviren ve yayına hazırlayan Besim F. Dellaloğlu), ss. 59-99, Say Yayınları, İstanbul

SLATER, Phil (1998), *Frankfurt Okulu*, çev.Ahmet Özden, Kabalcı Yayınları, İstanbul

TIEDEMANN, Rolf (2006), "Tarihsel Materyalizm veya Siyasal Mesihçilik? 'Tarih Kavramı Üstüne' Tezlerin Bir Yorumu", *Frankfurt Okulu*, (ed. H. Emre Bağcı), ss. 263-302, Doğu Batı Yay., İstanbul