

## Giriş

### *Walter Benjamin ve Kelimelerin Çekici Oyunu*

Sam Dolbear, Esther Leslie ve Sebastian Truskolaski

**W**alter Benjamin hayatı boyunca çeşitli edebi biçimlerle deneyler yapmıştır. Hem novella ve kısa öyküler, fabl ve meseller hem de şakalar, bilmeceler ve şiirler Benjamin'in ünlü eleştiri yazılarıyla bir arada var olmuşlardır. Benjamin uzun bir süre polisiye bir roman yazmayı da düşünmüştür. Adı *La Chasse aux mensonge* olacak romanın; asansör boşluğundaki bir kaza, bir ipucu olarak şemsiye, bir mukavva fabrikasında olay, paralarını kitaplarının içine saklayan ve onları kaybeden bir adam gibi ayrıntıları da içeren ve olası on bölümünü detaylandıran kapsamlı bir taslağı vardır.<sup>1</sup> Benjamin'in edebi metinlerinin çeşitliliği; kıtayı gelişigüzel dolaşıp gazete ve dergiler için iş yapan serbest bir yazar olarak pekiştirdiği ve çoğunlukla da güvencesiz olan varoluşu yansıtır. Bu kitaptaki kısa biçimler sadece deneysel yazı çalışmaları değil, Benjamin'in eleştirel eserlerini besleyen fikirleri yayan araçlardır da. Örneğin, "Dört Masal"daki (takriben 1933-1934) Çarist kâtip Shuvalkin ve Hasidik

<sup>1</sup> Bkz.: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VII, Nachträge*, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt: Suhrkamp Verlag), 846-848.

dilenci, Franz Kafka (1934)<sup>2</sup> üzerine yazdığı metinde yeniden gün ışığına çıkar. Aynı şekilde, “İkinci Benlik”teki (takriben 1930-1933) Imperial Panorama hem *One Way Street*'te (1928) (Tek Yönlü Yol) anlatılan “Tour of German Inflation”ı (Alman Enflasyonunda Bir Gezinti) hem de “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”yi (1934-1935) (Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı) ve *Berlin Childhood around 1900*'deki (1932-1938) (Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin'de Çocukluk) otobiyografik kısa öyküleri çağrıştırır.<sup>3</sup>

Bu süreklilikleri göstermek bir filoloji alıştırmısından daha fazlasıdır. Bu metinler Benjamin'in başka bir yerde, daha akademik bir metinde olgunlaştırdığı belli ilgi alanlarını biçimsel olarak nasıl sahnelediğini, canlandırdığını ve oynadığını ortaya koymak için bir araya getirilmiştir. Çalışma boyunca tutarlı olan; rüya ve fantezi, yolculuk ve yabancılaşma, oyun ve pedagoji gibi temaların ele alınmasıdır. Ancak, bu topolojinin detayları üzerine doğrudan yorum yapmadan önce Benjamin'in hikâye anlatıcılığına dair derin düşüncelerine bakmak gerek. Benjamin hikâye anlatıcılığını bir dizi metinde, onlar arasında da özellikle Rus romancı Nikolay Leskov üzerine yazdığı ve bu kitaba da adını veren “The Storyteller”-da (1936) (Hikâye Anlatıcısı) ele almıştır.<sup>4</sup> Benjamin, “Experience

---

2 Bkz.: Walter Benjamin, “Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death”, *Selected Writings 2.2, 1931-1934* içinde, ed. Howard Eiland, Michael Jennings ve Gary Smith (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 794-818.

3 Diğer referanslar için bkz. Walter Benjamin, “One Way Street”, *Selected Writings 1, 1913-1926*, ed. Marcus Bullock ve Michael Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996), 450-455; Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility”, çev. Michael W. Jennings, *Grey Room 39* (Bahar 2010): 11-37; Walter Benjamin, *Berlin Childhood around 1900*, çev. Howard Eiland (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 42-44.

4 Bkz.: Walter Benjamin, “The Storyteller: Observations on the Works of Nikolai Leskov”, *Selected Writings 3, 1935-1938*, ed. Howard Eiland ve Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006), 143-162.

and Poverty” (1933) (Deneyim ve Yoksulluk) adlı başka bir kısa metinde, daha sonra Leskov üzerine yazdığı metinde geliştireceği temel iddiasını ortaya koyar. Bize söylendiğine göre deneyim, Birinci Dünya Savaşı başlamadan önce folklor ve masallarla nesilden nesile geçmiştir.<sup>5</sup> Benjamin bu iddiayı bir örnekle açıklamak için, oğullarının evin yanındaki üzüm bağında gömülü bir hazine olduğunu düşünmesini sağlayarak onları kandıran ve böylece onlara çok çalışmanın erdemlerini öğreten bir babayla ilgili fablı anlatır. Beyhude yere altın ararken toprağın ters yüz edilmesi gerçek hazinenin bulunmasıyla sonuçlanır: muhteşem bir ürün. Benjamin’in “Devingen Tozdaki Çizgiler”de anlattığı gibi, önceki nesilleri birleştiren “kırmızı deneyim zinciri” savaşa birlikte koptu. Siperlerden çıkan “kırılğan insan bedeni” sessizdi; onu içine çeken “şiddetli akıntıların ve patlamaların gücünü”<sup>6</sup> anlatmak elinden gelmiyordu. Aktarım istikrarsızdı. Sanki fabldaki iyi ve cömert toprak, siperlerin hiçbir ürün vermeyen, yalnızca mezarlık gibi çürüten, yapışkan ve yıkıcı çamuruna dönüşmüştü. “Ölmek üzere olan birinin, kıymetli bir yüzük gibi dayanan ve nesilden nesile geçen son sözlerini nerede duyarsınız?” diye sorar Benjamin.<sup>7</sup>

Buna karşılık, Benjamin’in Karl Kraus’tan öğrendiğine göre gazetelerin gazetecilere özgü jargonu deneyimsel yoksulluğun en yüksek ifadesidir.<sup>8</sup> Benjamin’in ifadesiyle, “her sabah yerküreyle ilgili haberler alıyoruz ama dikkate değer hikâyelerimiz artık yok.”<sup>9</sup> Tam

5 Bkz.: Walter Benjamin, “Experience and Poverty”, *Selected Writings* 2.2, 1931-1934, 731-735.

6 A.g.e., 732. Bu anlatım, “The Storyteller”, 144’te neredeyse kelimesi kelimesine tekrarlanır.

7 Benjamin, “Experience and Poverty”, 731.

8 Bkz.: Walter Benjamin, “Karl Kraus”, *Selected Writings* 2.1, 1927-1930, 433-458.

9 Benjamin, “The Storyteller”, 147. Gazetenin çoğunlukla, Benjamin’in edebi çabalarının fark edilmediği bir mecra olması ironiktir.

da bu sebepten, görünen o ki gereksiz anlatı biçimleri fazlasıyla iş başında. Benjamin'in deneyimi folklor ve masallarla ilişkilendirmesi, harap olmuş bir geleneği tekrar canlandırmaya duyduğu nostaljik özlemin bir ifadesi olarak görülemez. Bilakis, bu biçimlerin modalarının geçmesi onların kritik işlevlerinin koşulu haline gelir. Benjamin bu meseleyi, "Kolonyal Pedagoji" incelemesinde, masalların modernleştirilme girişiminden yola çıkarak ele alır. Kafka'nın meselleri yorumlanmaktan kurtulur çünkü onları anlamamanın anahtarı kaybolmuştur ama anakronik bu bulanıklık, jestlerin ve isimlerin dilini gözler önüne sermeye yarar: Kafka'nın "tersine çevrilmiş mesih inancı" olarak tanımlanan şeyin bir görünüşü.<sup>10</sup> Aynı şekilde, Baudelaire'in lirik şiirlerini okuma anı tam da şiirlerin yayımlandığı an geçip gitmiştir. Ama modern hayatı Benjamin'in hayran kaldığı bir ivedilikle Baudelaire'e yorumlanan, tam da şiirlerinin zamansız sahnelenmesidir. Benjamin'in bu yazarlarla meşguliyetinde yeniden tasavvur etmeye çalıştığı; deneyimin, kendine rağmen aktarılmasıdır. Bu açıdan dikkate değer olan; Benjamin'in kurmacalarının ortak özelliği, görünüşte köhne olan sözlü geleneğin taklidindeki seslerin katmanlı olmasıdır: Bir kaptan bir yolcuya bir hikâye anlatır; bir arkadaş deneyimlediği tuhaf bir şeyi başka bir arkadaşına anlatır; bir adam, sırası geldiğinde bize bir hikâye anlatacak başka bir adama bir ahababının hikâyesini anlatır. Bu hikâyeler; alıntılarını, gizemlerin ve bakış açılarının katmanlı dünyalarını yaratır. Benjamin böylece, Hebel'den Hoffmann'a ve diğerlerine kadar uzanan, hikâyeleri kayıt altına alma ve yeniden anlatma geleneğini devam ettirir. Artık deneyim yeni bir temel bulur.

Öyleyse, Benjamin'in sözlü aktarılan deneyime dayanan hikâye anlatıcılığını yeni koşullar altında tekrar canlandırmaya çalıştığı

---

10 Sigrid Weigel, "Zu Franz Kafka", *Benjamin Handbuch, Leben – Werk – Wirkung* içinde, ed. Burkhardt Lindner (Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2011), 543.

söylenebilir mi? Eğer öyleyse, siperler ne tür hikâyeler talep eder? Hangi yazı, ana seslenir? Benjamin'in edebi eserleri üç kısma ayrılabilir: rüya âlemleri, yolculuk, oyun ve pedagoji. Her bir bölümdeki temaları ele alan ve Benjamin'in, kendini bozabileceği bir noktaya varana kadar sıra dışı yönlere ittiği bir biçim aracılığıyla malzemeye odaklanan birtakım incelemeler de vardır.

Kitabın ilk bölümü rüya âlemlerinin etrafını sarar. Bu bölümde, Benjamin'in rüyaları ve erken dönem bazı yazıları yer alır. Onun rüyaları bu dünyanın acılarını yansıtırsa ve abartırsa da söz konusu erken dönem fantezi eserleri "acısız bir dünyaya"<sup>11</sup> dair tasavvurlar sunar. Yolculukla ilgili bölüm, manzaralar ve deniz manzaraları, kasabalar ve kentler boyunca yapılan yer değiştirmeleri anlatan hikâyelerden oluşur. Yalnız seyyahı ve dinleyiciye aktarmak için tuhaf karşılaşmalardan deneyim toplayan gezgini görürüz; tıpkı "Hikâye Anlatıcısı"nda anlatılan, ustalığa yükselmiş kalfanın dükkânda bilgeliği aktarması gibi.<sup>12</sup> Benjamin, erken dönem yazılarından başlayarak incelediği modern kent hayatının erotik gerilimlerine burada da odaklanır. Üçüncü bölümde, oyun ve pedagoji Benjamin'in düşüncesinde iç içe geçmiş iki unsur olarak karşımıza çıkar. Birkaç kısa yazı, kelimelerin oyununu –Benjamin'in, Franz Hessel'in *Gizli Berlin* isimli eserine dair incelemesindeki ifadesine başvurursak– "kelimeler, diğer kelimeleri karşı konulmaz şekilde kendilerine çeken mıknatıslara dönüşüyormuşçasına" keşfe çıkar. Çocukların kelime oyunundan aldıkları hazdan bir şeyler öğrenmek ve bu hazzı cesaretlendirmek Benjamin'in düşüncesinde ispata gerek kalmayacak şekilde açıktır. Bu bölümde yer alan "Şanslı El" isimli öykü, kumar kisvesi altında oyunu ön plana çıkarır. Peki bu, ahlaka dair modern bir masal mıdır? Belki de Benjamin içgüdü ve sezgi hakkında, bedenin sahip olduğu bir nevi mimetik bilgiyle ilgili dersler aktarmak

11 Walter Benjamin, "Imagination", *Selected Writings 1, 1913-1926*, 281.

12 Benjamin, "The Storyteller", 144.

istiyordur. Aynı şekilde, “Tam Vaktinde” yeni teknolojilerle, özellikle de radyoyla nasıl etkileşime gireceğimizi öğrenme düşüncesinden yola çıkar. Radyo, Benjamin’in dinleyicileri sözlü sunumla meşgul etme becerisini geliştirmiş bir başka araçtır. İlerleyen kısımda her bir temayı kısaca ele alacağız.

### *Rüya Âlemleri*

Benjamin’in erken dönem metinleri arasında fantastik kurmacalar da vardır: *Schiller ve Goethe*, *Büyük, Eski Bir Kentte*, *Akşamın Pan’i*, *Manzaradaki Hastalık Hastası* ve *İmparatoriçenin Sabahı*’nın 1906-1912 arasında yazıldığı düşünülmektedir.<sup>13</sup> Benjamin o dönem belki de en çok, edebi yazılar yazmayı istiyordu. Arkadaşı Herbert Belmore’a 1913’te yazdığı bir mektupta, *Babanın Ölümü*’nü açıkça bir “novella” olarak tanımlamıştır.<sup>14</sup> Aynı yıl yazılmış ve anlatılanlara bakılırsa fahişelik hakkında olan ikinci “novella”nın kaybolduğu anlaşılmaktadır. Lakin Benjamin bu terimi 1929 yılında yazdığı “Devingen Tozdaki Çizgiler”e kadar, herhangi bir eserini tanımlamak için tekrar kullanmaz.<sup>15</sup>

Sadece “gençlik dönemi eseri”<sup>16</sup> [‘juvenilia’] kabul edilerek uzun süre ciddiye alınmayan bu metinler, akademide de bugüne kadar çok az ilgi görmüştür. Benjamin, yıllarca aynı derecede önemsiz addedilmiş Weimar radyosundaki işinin yanı sıra 1930’larda tekrar

---

13 Bkz.: Rolf Tiedemann’ın Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften VII*, 635 içindeki editoryal notları.

14 Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin (1910-1940)*, ed. Gershom Scholem ve Theodor W. Adorno, çev. Manfred R. Jacobson ve Evelyn M. Jacobson (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 31.

15 Bkz.: Benjamin, *Correspondence*, 189.

16 Bkz.: Tillman Rexroth’un Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften IV, Kleine Prosa/Baudelaire Übertragungen* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991), 1074 içindeki editoryal notları.

kurmaca yazmaya başlamıştır. Bu süre zarfında, Gershom Scholem'e de itiraf ettiği gibi çoğu kez "maddi sebeplerle" gazeteler ve dergiler için sayısız kısa öykü yazmıştır.<sup>17</sup> (Bu kitaptaki "Yalnızlıktan Doğan Masallar" da dâhil olmak üzere "Yolculuk" başlığı altında toplanan birçok parça bu dönemden kalmadır.<sup>18</sup>) Benjamin'in erken dönem öyküleri –bu kadar çok ihmal edilmelerinin sebebi her ne olursa olsun– en az iki nedenden ötürü çok ilginçtir. (Bu öyküler, Benjamin'in "Kleine Prosa" adlı metnine atfedilen daha önceki kitaptan çıkarıldıktan sonra ilk kez 1991 yılında *Gesammelte Schriften*'de ek olarak yer almıştır.) Bir kere, Benjamin'in diğer metinlerinde nadiren karşılaşılan belli anlatı teknikleri farklı şekilde kullanılır; örneğin, ikinci ve üçüncü kişi biçimlerinin alışılmadık kullanımı. Ancak daha da önemlisi, Benjamin'in erken dönem öyküleri onun sonraki yıllarda ele alacağı sayısız kuramsal meseleyi bize sezdirir. Çocukluk ve fantezi, özellikle, düz yazıya benzeyen masallarında öne çıkar.

Bu birleşme noktasını kabul ettiğimiz takdirde, Benjamin'in fantezi üzerine yazdığı sayısız eseri doğrudan onun hikâyeleriyle ilgili olmaya başlar. Örneğin "A Glimpse into the World of Children's Books" ta (1926) (Çocuk Kitapları Dünyasına Bir Bakış) Benjamin şöyle yazar: "Saf renk fantezi aracıdır; oyunbaz çocuğun bulutlardaki evidir."<sup>19</sup> Veciz formülleştirme, aşağı yukarı 1915-1916 arasında doğ-

---

17 Benjamin, *Correspondence*, 401 [çeviri değiştirilmiştir].

18 Tiedemann, bu dönemden kalma – yayımlanmamış bir notta listelenen– pek çok metnin kaybolduğunu ifade eder. Bunlar arasında *Bettlergeschichte, Jener Gesichte, John-Heartfield-Geschichte, Das Erste Beste, Der Bettler als Käufer, Sevilla-Geschichte, Sotto Lefronde di Limone, Weinberggeschichte, Kapitalgeschichten (Der abgehängte Wagen, Der gewohnte Nachmittagspaziergang, Das Testament auf dem Amtsgericht, Der denunzierte Bankier), Henkergeschichte, Nimbus, Anna Czylac und der Astrolog, Weingesichte, An der Mole, Die Fahrt der Heimdal ve Warum es mit der Kunst, Geschichten zu erzählen, zu Ende geht* bulunmaktadır.

19 Walter Benjamin, "A Glimpse into the World of Children's Books", *Selected Writings 1, 1913-1926*, 442.

muş fikirlerin özet bir ifadesidir: “Saf renk”le ilişkilendirilen, (sınırlı olduğu varsayılan Kantçı “hayal gücünün” aksine) güçlü “fantezi” nosyonu); bulutların, gökkuşağının ve benzeri şeylerin şekilsizliğiyle ilişkilendirilmiş “şekil bozucu” bir algı türü; “dünyanın tamamen şekilsizleştirilmesinin acısız bir dünya tasavvur edeceği” duygusu.<sup>20</sup> Goethe ve Runge, Hoffmann ve Scheerbarth hiç de uzak değildir. Benjamin’in, bu özellikleri çocuklukla ilişkilendirmesi anlamlıdır. Eli Friedlander’ın ifade ettiği gibi; “cennetsi düzenin, acısız bir değişimin ve çözülmenin, yargı ve düşünceden önce ayrımcılığın, özlem ve arzudan azade tamamen algısal, yaratıcı olmayan gerçekliği ... çocukların ayrıcalığıdır.”<sup>21</sup> Benjamin’in, hükümdarın gizli sorusunu anlamış gibi görünen “çocukları” ve “çocukların dilini gök gürültüsünün dili kadar az anlayan” imparatoru anlattığı “İmparatoriçenin Sabahı”nda bu duygu güçlü bir şekilde ifade edilir.

Benjamin’in düşüncelerinin anlamlı gücünün öykülerindeki yansımaları görmek için onların geniş etkilerini açıklamaya gerek yoktur.<sup>22</sup> “Büyük, Eski Bir Kentte” adlı öyküde, muhafızın kıyafetlerine “işlenmiş tuhaf, renkli çiçeklere... şaşkın gözlerle bakan sekiz yaşındaki küçük kız” tasvirine hayat verirler. “Karlı dağların ve bodur ağaçlarla kaplı tepelerin üstüne parlak, ayva sarısı büyü kurdelesini” ören alacakaranlığın anlatıldığı “Akşamın Pan”nda Benjamin’in renkleri kararlı kullanmasını sağlarlar. Renkler, tekrar eden tekinsiz gezinmeler temasını rüyaya benzer olaylar silsilesiyle yönetirler; Benjamin “Schiller ve Goethe”de, “yeşilin ve beyazın tonları karanlık bir dağın içinde zarifçe parlıyordu” ve “E.T.A Hoffman

---

20 Benjamin, “Imagination”, 281.

21 Eli Friedlander, “A Mood of Childhood in Benjamin”, *Philosophy’s Moods: The Affective Grounds of Thinking*, ed. Hagi Kanaan ve Ilit Ferber (Heidelberg: Springer Dordrecht, 2011), 47 içinde.

22 Bkz.: Heinz Brüggemann, *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Fantasie* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2006).



dalgalı bir Barok kaya parçasından ışıldıyordu” satırlarını yazdığında olduğu gibi. Sık kullanılan meteorolojik metaforlar da cabasıdır. Örneğin, Benjamin’in yarı mazoşist, tamamen otomatikleştirilmiş bir sanatoryumu anlattığı “Manzaradaki Hastalık Hastası” isimli öyküsü “fırtınalar ve sert rüzgârlarla” başlar.

Bu bölümde rüya günlüğü de vardır. Ancak Benjamin’in, rüyalarını olabildiğince yüksek bir sadakatle kayıt altına alma konusunda bir adanmışlığı ve sürekli bir çabası yoktur. Bu çevirilerin çoğunun da kaynağı olan Burkhardt Lindner’in 2008 tarihli kitabı *Träume*’de<sup>23</sup> bir araya getirilen arşivdeki rüya notları aslen 1920’lerin sonundan 1930’lara kadarki dönemi kapsar. Rüyalarını yorum-suz ve sadece istisnai durumlarda değiştirilmiş<sup>24</sup> bir rüya günlüğü olarak yayımlamak niyetiyle uyanır uyanmaz yazan Adorno’nun aksine Benjamin’in, içeriği detaylandırdığını ve geçmişe dönük detayları attığını söylemek için kanıtlar vardır. Taslaklar düzeltmelerle ve değişikliklerle kalbura çevrilmekte ve gazete ve dergilerde yayımlanmaları için sonrasında tekrar değiştirilmektedir.

Benjamin’in kaç arkadaşının, âşığının, düşmanının ve ahababının onun rüyalarının içinden geçtiğini düşündüğünüzde rüyaların detaylandırılması ve sansürlenmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Rüyalarında oyun ve kısa öykü yazarı Carl Sternheim, yazar ve doktor Alfred Döblin, ressam Toet Blaupot ten Cate, yayıncı Adrienne Monnier ve filolog Gustav Roethe vardır. Bu kişilerle ilgili sansür boldur. 1933 yılına ait bir rüyasının daktilo edilmiş taslağında, Benjamin’in erkek kardeşine ve Döblin ve Sternberg çevresine yapılan

---

23 Walter Benjamin, *Träume*, ed. Burkhardt Lindner (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2008). Lindner’in kitabındaki rüyaların çoğu One Way Street, Berlin Childhood ve Berlin Chronicle’dan alınmıştır. Ancak mevcut derleme, birinci kişi olarak yazılmış ve daha önce çevrilmemiş metinlere odaklanmaktadır.

24 Bkz.: Theodor W. Adorno, *Dream Notes*, çev. Rodney Livingstone (Cambridge: Polity, 2007).

göndermelerin üstü kalın bir kalemle çizilmiştir.<sup>25</sup> Otoportrelerin ilk taslağında Julia Cohn, “sevgili” iken, sonraki gözden geçirmelerde “kız arkadaşım” olmuştur. Bir başka taslakta; bir kafeye ilk saldıran, sonraki versiyonlarda olduğu gibi “ayaktakımı” değil Nazilerdir.<sup>26</sup> Son örnekte, devlet sansürünün etkili olduğu açıktır ama rüyaların çarpıtılması, taşıdıkları mesajlar karşısında ruhsal bir koruma olarak da anlaşılmalıdır.

Gecenin enerjisi dilsel temsille gündüze doğru sertçe çekildiğinde, bastırılmış arzular ve istekler unutmaya sürecinden dolayı artık buharlaşmazlar. Benjamin böylesi bir yazmayı *One Way Street*'te ihanetle<sup>27</sup> aynı kefeye koyar çünkü yüzleşilmesi gereken örtük duygular yazma anının içindedir. Rüya gördükten sonra uyanan kişinin geceye yemekle ihanet etmesi gibi, kalemine uzanan yazar da aynı şeyi yapar. Sansür, rüya görenleri rüyalarından korumak için iş başındadır. Detaylandırma, hafızanın ve dilin yetersizlikleri karşısında rüya deneyiminin yoğunluğunu ele geçirmeye çalışır. Ama sansürün bir sınırı vardır. Freud'a aşına olan okur, analiz edilenle analist arasında yürütülen söz-edimden daha fazlasını açığa çıkaran rüya kayıtlarının arzusunun şiddetli beyanları olduğunu bilir. Semboller patoloji olarak kabul edilir ve Benjamin'e göre herkesin içinde yüksek sesle dillendirilirler.

Rüyaların ayrıtılındırılması, yorumlama ya da analiz açısından hiçbir zaman sorun olmamıştır çünkü anlam; anlatma ve tekrar anlatma, hatırlama ve yanlış hatırlamadan çıkarılır. Bu eylemle, rüyaların örtük içeriği (istekler ve arzular) açık içeriğini (detaylar ve olaylar) hükümsüz kılabilir. Adorno'nun ünlü varsayımına göre psikanaliz hakikati abartıda bulur<sup>28</sup> ve rüyalar bir dereceye kadar zaten

25 Walter Benjamin Archive, Berlin, taslak 1709.

26 Benjamin, *Träume*, 44; Benjamin, *Gesammelte Schriften IV*, 423.

27 Benjamin, *One Way Street*, 444.

28 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, çev. E.F.N. Jephcott (London: Verso, 2006), 29.

abartıdır. Rüyalar evrensel ve rüyaların nesnelere ve imgeleri nicelik ve çeşitlilik anlamında sınırsız olsa da, şekilsel olarak oldukça standartlardır. Edebi bir biçim olarak düşünülürlerse rüyaların, doğrusal anlatıların bütünlüğünü bozma eğilimleri vardır. Bu şekilde de, modernizmin şekilsel gelişiminden önce modernist bir estetiği temsil ederler ama bu, onların önemini tam olarak açıklamayabilir. Modernite şartları altında tuzla buz edilmiş her şey, rüya ve rüyanın yazılmasıyla bir kez daha paramparça olur.

Rüyalar aracılığıyla doğa yasaları askıya alınmaya devam eder: Maddeler birleşir, fizik yasaları iptal edilir, uzay parçalanır, olaylar bir doğrusallık olmaksızın gerçekleşir ve doğa –tek bir özel durumda– mutlak surette tersine çevrilir. Suretler duvarlardan geçerler ve aslanlar takla atarlar. Bu anlamda rüyalar, geri kazanılmış (ya da en azından başka bir) doğanın imgelerini sunmak için, yasanın sertleşmesini engellemeye çalışırlar.<sup>29</sup> Fakat bu eğilimlerin Benjamin'in rüyalarına özgü olmadığını söylemeliyiz. Rüyalar hakkında dikkate değer olan şey, onların aslında sıradan olmalarıdır belki de. Çünkü rüyalar –anlatı olarak yazıldıklarında– arzuyu fiziksel, politik ve ruhsal kısıtlamaların dışında dile getirerek, gündüz kolayca hayal edilemeyecek bir dünyaya dair genel arzuyu yansıtır. Benjamin'in, *The Arcades Project*'teki "Convolute K" içinde Jung'un "kollektif bilinçdışı" imgesine –imgenin proto-faşizmine<sup>30</sup> itirazlarına rağmen– gösterdiği ilgi bu eğilimin bir kabulü olarak anlaşılabilir. Rüyalar statükonun aleyhinde çalışmakla kalmayıp bunu da evrensel ve kollektif bir dürtüyle yaparlar.

Rüyanın, doğanın ya da tarihin dışında olduğu anlamına gelmez bu; aksine, rüyaya eğilim böylesi koşullarla hem motive edilir

29 Bkz.: Walter Benjamin, "Little History of Photography", *Selected Writings* 2.2, 1931-1934, 510.

30 Bkz.: Theodor W. Adorno, "Letter to Walter Benjamin, 02.08.1935", *Aesthetics and Politics*, ed. Ronald Taylor (London: Verso, 1977), 113.

hem de kısıtlanır. Benjamin'in "Dream Kitsch" (1925) isimli kısa taslağın başında yazdığı gibi; "rüyalar savaşları başlatır ve savaşlar da en eski zamanlardan beri rüyaların uygunluğunu ve yersizliğini –aslında çeşitliliğini– belirler."<sup>31</sup> Rüyalar tarihi şekillendirir, tarih de rüyaları. Rüya âlemleri, kendi dünyaları içindeki bu dünyanın yerinden edilmiş ifadeleridir. Rüyaları, ailevi ve kişisel nevrozlardan kopan bir şey gibi, tarihsel olarak yorumlamak bir zorunluluktur. Uykunun değilse de rüyaların içeriği yirminci yüzyılda her on yılda bir değişmiştir şüphesiz, fakat Benjamin rüyanın sınırsız niteliğini genel ve evrensel bir arzu olarak ele almaz. Rüyalar sadece açık değişimlerdir; şarta bağlı, hatta tarihle "belirlenmiş" arzulardır da.<sup>32</sup> Bu yüzden de her dönemin kaygılarına, bayağılıklarına ve acımasızlıklarına –bu şartların yıkımına işaret ettikleri kadar çok– bağlı kalırlar. Rüyaların dünyası bizim dünyamız olduğu kadar onun ters yüz edilmiş halidir de ve bu ikili hareket içinde kullanılabilirler ve harekete geçirilebilirler. Rüyaları kaydetme süreci, hafıza ve arzunun şekilsiz kütesini dondurabilir ve böylece de orijinal imgelerini dilde tamamen değiştirerek ona ihanet edebilir. Ama rüyalar yine de günün koşullarıyla mücadele ederler ve muhtemelen de onları alt ederler.

### *Yolculuk*

Walter Benjamin, yolculuk tutkusunu çok erken bir dönemde dile getirmişti. Karada ve denizde heyecanlı maceralara atılan büyükannesinden gelen kartpostalların bu sevgisini tetiklediğini söylemiş ve kısa süre içinde de dünya okyanuslarından denize açılarak "Tabarz, Brindisi, Madonna di Campiglio"ya rüya yolculuklarını yapmıştır.<sup>33</sup>

31 Walter Benjamin, "Dream Kitsch", *Selected Writings 2.1, 1927-1930*, 3.

32 A.g.e.

33 Walter Benjamin, "Berlin Chronicle", *Selected Writings 2.2, 1931-1934*, 621.

Yetişkinliğe geçerken de Avrupa'da seyahat etmeye başlamış –İskandinavya'nın uzak kuzey kısımlarına, Doğuda Moskova ve Riga'ya, Batıda Paris'e gitmiş– ve Güney, Marsilya, Napoli, Capri ve Ibiza onu cezbetmiştir. Benjamin kurmaca yazılarında Güney Akdeniz'e çeşitli vesilelerle yer verir. Bu konuda, bilhassa İtalya'yı cazibe kaynağı olarak gören Alman romantiklerinin ayak izlerini takip eder. Alman yazarlar, İtalya'ya yolculuk hikâyelerinde, ülkelerindeki gündelik hayatın gerçekleriyle Alman toplumunun soğuk tavrından kaçış vadeden pastoral Güney arasında, hayali başka bir yer arasında ikili bir karşıtlık kurmuşlardır genelde. Onların Alman ruhunda Kuzey ve Güney uzlaşmaz iki kutbu temsil eder.

Başka evler –Bern, Capri, Moskova, Ibiza, Paris, Danimarka– arayan Benjamin kendisini 1917 yılında Almanya'dan kurtarır. 1920'lerin sonları ve 1930'ların başlarında Almanya'ya geri döner, radyo ve gazetelerde çalışır, inceleme yazıları yazar. Ama değişen zamanın farkındadır. Serbest çalışan bir yazar olarak güvencesiz istihdam biçimi yüzünden; yemek yemek, uyumak, okumak ve yazmak için en ucuz yeri aramıştır her zaman. Tüm parasını harcadıktan sonra Akdeniz'deki bir adada mağarada yaşamayı ciddi ciddi düşündüğünü 1931'de günlüğüne not düşmüştür.<sup>34</sup> Berlin'e dönmek için her türlü mahrumiyete katlanabileceğini düşünüyordu. Tarihsel güçler, çocukluğunun konforlu burjuva evinden mülksüzlerin rahatsız mağarasına doğru sürüklemişti Benjamin'i.

Kentin mekânları, özellikle de sadece geçip giderken beklenmedik şekilde fark edilenler ve belirli bir bakışın emrine amade olanlar, hikâyeler için malzeme sağladılar. Hayatlar ve mekânlar burada iç içe geçerler ve dikkat kesilmiş birileri binlerce trajediyi, kabahati, kaybı ya da gerçekleşmiş aşkı burada bulabilir. Kent; tarihi özümser, güç

---

34 Bkz.: Walter Benjamin, "Mayıs-Haziran 1931", *Selected Writings* 2.2, 1931-1934, 471.

göstermelerini yansıtır ve saptırır. Benjamin hikâyelerinden birinin geçtiği Paris'te gezindikten sonra *The Arcades Project*'te şöyle yazar:

İşte Belleville'deki Place du Maroc; bir Pazar öğleden sonra karşılaştığımda, eski ve harap ev sıralarıyla ıssız taş yığınları bana sadece Fas'taki bir çöl gibi değil de sömürgeci emperyalizmin bir anıtı gibi de göründüler. Bu meydanadaki alegorik anlamla iç içe geçmiş topografik görüş Belleville'in kalbindeki yerini kaybetmişti ama sadece bir anlığına değil.<sup>35</sup>

Belleville, görüntülerin çatallanmasıyla algılanır: Kara parçasının şekillerini, tepelerini ve çöküntülerini ya da bu durumda, sefil taşlarını ve yoksul çirkin evlerin çağrıştırdığı kumunu gören topografik manzara; sömürgeci emperyalizmi, Fransızların Fas'ı zorla ele geçirmesini, Fas'ın yalnızlığını ve siyasi tarih ve ahlaklılık üzerinden ima edilen her şeyi gören tarihsel manzara. Benjamin şöyle devam eder:

Fakat böyle bir manzarayı uyandırmak sarhoş edicilere mahsustur genelde. Ve aslında böyle durumlarda, sokak isimleri mekân algılarımızı daha katmanlı ve daha zengin hale getiren sarhoş edici maddeler gibidir. Bizi böyle bir duruma taşıyan enerjiye onların çağrıştırmacı gücü, onların *vertu évocatrice*'i diyebilirsiniz ama bu çok az şey anlatır çünkü burada belirleyici olan imgelerin birlikteliği değil birbirlerine nüfuz etmeleridir.<sup>36</sup>

Sokak adı heyecan yaratır, herkese dokunan bir şiirdir, hislerin katmanlaşması ve yoğunlaşmasıdır ve bu hisler ona açık olan herkes için dalga dalga artacaktır; politik, tarihsel anlayışın ve duygusal hakikatin içine sokan ve oradan çıkartan bağlantılar akıntısıdır. (“De-

35 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, çev. Howard Eiland ve Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999), 518.

36 A.g.e.

vingen Tozdaki Çizgiler”de sokak isimleriyle oynanan oyun burada anlaşılır olur.) Benjamin gördüğü şeyleri; dünyanın enerjilerinin en güçlü hallerinde yoğunlaştırılmış, onları tutan alanın daralmasıyla güçlendirilmiş, görüntülerin iç içe geçmiş halini çekip çıkarır. Kısa öyküler de enerjileri birkaç sayfada toplar, fiili ve olası gerçekleri bir araya getirir. Bu öyküler günlükte olduğu gibi; somut, tanınabilir bir dünyadan bir şeyleri kayıt altına alırlar ama ezici, esrarengiz, bazen de büyü ve uhrevi olan karşılaşmalarımızı ve teşhirlerimizi de ortaya çıkarırlar.

Yolculuk etmek aşına olanı arkada bırakmak demektir. Benjamin’in; Franz Hessel’in, Berlin’i “Alexandrine müzikal komedisinin sahnesi” olarak tasarlayan *Gizli Berlin* isimli romanına dair incelemesinde ortaya koyduğu gibi, bildik olanın da gizli bir tarafı olduğu unutulmamalıdır. Yolculuk etmek, yeni kuralları ve yaşam tarzlarını mümkün kılar. “*Mascot*’un Yolculuğu”ndaki gemi, eğlencenin kural olduğu ve kaptanın hiçbir yetkisinin olmadığı yüzen bir “Sihirli Kent”tir. Fakat geminin devrimci ruhu, zaman içinde, çalışmayı engelleyen dev bir bürokrasiye dönüşür. “Yolculukta Polisiye Romanlar” başlıklı inceleme yazısında Benjamin, çeşitli iblislerin hâkim olduğu vagonun nasıl mitik bir mekâna dönüştüğünü ayrıntılarıyla anlatır. Yalnız gezgin; kitaplarda, alışılmadık bir dünyaya maruz kalır ve okumanın ritmi lokomotifin ritmiyle tekrar uyumlu hale gelir. İstasyonlar diğer dünyaların limanları oldukları kadar eşikleridir de. Yolculuk, eşığı görünür kılar; Benjamin’in “evin katı sınırlarını” aşmak için binaların kapı aralıklarında dikilen kadınları anlattığı “Nordik Denizi”nde olduğu gibi. Rasyonalite dünyasıyla halüsinatif alanlar arasındaki eşikler bu hikâyelerde kesiştirilir; şeytani bir kadının adını taşıyan erken dönem gotik bir sütun başlığıyla karşılaşarak “yüksek, büyü bozulmuş ve berraklaşmış başka bir alana” geçen bir gezginin anlatıldığı “Devingen Tozdaki Çizgiler”de

olduğu gibi. Özellikle kent mekânlarında ateşlenen erotik arzular da Benjamin'in yazılarında yer alır. İlk öykülerinden “Kıpırtısız Hikâye”, öykünün anlatıcısı tarafından kapısına kadar takip edilen bir kız öğrencinin eve yolculuğunu anlatır. Kentin kendisi bir eşik haline gelir.

Bu öykülerden bazıları Ibiza'da filizlenip gelişmiş ve yazılmıştır. Köylü hayatıyla, önceki varoluşlarından çıkıp kendilerini orada – çok kez de sürgün edilmiş bir halde– bulan metropol insanlarının hayatları arasındaki farklar Benjamin'i büyülemiş gibidir. Böyle bir kişi adadaki işaretleri yanlış anlayabilir ya da yanlış okuyabilir; var olmayan bir yerin peşinden beyhude yere koşturulan, daha doğrusu başladığı yeri, yanlış anlama yerini tekrar bulan “Duvar”ın anlatıcısının yaptığı gibi. Yolculuk bir yerlere götürür ve yanlış yola sokar. Fakat yanlış yola sapmış biri normalde görmeyeceği pek çok şeye de tanık olur.

### *Oyun ve Pedagoji*

Benjamin 1933 Eylül'ünde Ibiza'dan Paris'e yolculuk ederken kafasında bazı bilmece tasarlardı. Yaş günlerinde ve Noellerde bilmece soran Benjamin, karısı Dora ve erkek kardeşi Georg için eski bir uğraştı bu. Oğlu Stefan'ın büyürken kullandığı sözcükleri ve sözleri derleyip düzenlemesi gibi çocukların bir avuç dolusu kelimeyle karşılaştıklarında dili kullanma şekillerinden de fikir edinirdi.<sup>37</sup> Örneğin, 1926-1927 kışında Moskova'da kaldığı sırada kurguladığı, muhtemelen de Asja Lacis'in kızı Daga'nın formülleştirmelerine dayanan “Fantezi Cümleler” bunlardan biridir. Benzer

---

<sup>37</sup> Walter Benjamin, “Opinions et Pensées: His Son's Words and Turns of Phrase”, *Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs*, ed. Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz ve Erdmut Wizisla, çev. Esther Leslie (London: Verso, 2007), 109-149.



bir deney, Benjamin 1931 yılında “Radyo Oyunları: Anahtar Kelimelerle Şiirler” adlı bir radyo programı yaparken daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştı. Programda; Barok dönemden kalma ve evde oynanan bir oyundan uyarlama yapılarak, görünüşte alakasız bazı sözcükler, cümle kurmaları için dinleyicilere söyleniyordu. Bu program tarihe karışsa da geriye radyo istasyonunun gazetesi *Südweddeutsche Rundfunk-Zeitschrift*’te yayımlanan dinleyici katkıları kalmıştır.<sup>38</sup> Burada etkin olan mekanizmayı en iyi ortaya çıkaran, çeviri ya da yer değiştirme sürecidir. Benjamin’in ifadesiyle oyun, anahtar sözcüklerle şiir yazmaktır. Her bir formüleştirmeye analogiler topluluğu gözler önüne serilir. Çoklu anlamlara sahip her bir kelime bir diğeriyle yeni ilişkilere girerken yeni anlam dizileri açıklığa kavuşur. Burada, fanteziye dayanan pedagojiyle ve mevcut anlamların deformasyonuyla karşılaşırız. Benjamin’in savaş öncesi gençlik hareketine katıldığı döneme dayanan bir ilgidir bu.

Bu pedagoji anlayışıyla oyundan oyunun bağlantısı koparılmaz. Benjamin’in düşüncesinde oyun merkezdedir. Farklı biçimlerde ortaya çıkar ve çocuklara özgü bir şey olarak oradadır. Benjamin’in 1930’da yazdığı bir incelemede kenar notu olarak düştüğü gibi, Tanrıların insanlıkla yaptığı bir şeydir: “Ayın evrelerine göre koleksiyonerler çıldırmış olabilir; Fransızca değişken mizaçlı [lunatique] anlamında da olsa. Belki onlar da oyuncak ama Şans Tanrıçası’nın (Tyche, τυχη) oyuncakları”.<sup>39</sup> Oyun; Benjamin’in, teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri üzerine yazdığı yazılarda geliştirdiği *Spielraum* kavramının içindedir: “Teknoloji, insanı angarya işlerden kurtarıp özgürleştirmeyi hedefler. Birey

---

38 Walter Benjamin, “Funkspiele Dichter nach Stichworten”, *Südweddeutsche Rundfunk-Zeitschrift* VIII/3 (1932), 5.

39 Bkz.: Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser’in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften I* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1974), 851 içindeki ediytoriyal yorumları.

birdenbire kendi oyun alanının, kendi eylem alanının sonsuz genişlediğini fark eder [*Spielraum*]. Ne var ki buraya nasıl gideceğini henüz bilmiyordur. Ama bu talebini dile getirir.”<sup>40</sup> *Spielraum* –oyun ya da manevra odası– bazı keşiflerin yapılabileceği bir mekândır. Bu durumda oyun, teknolojik değişimin bir sonucudur ve onunla birlikte var olur; benliğin dünyada yeniden düzenlenmesidir. Bu oyun odası hayali bir mekândır; film ya da radyonun teknik biçiminde olan yerleşim ve alışkanlık potansiyelidir. Oyun Benjamin için çok daha evrensel bir şeydir de. Oyun oynamak her çocuğun yapmayı istediği bir şeydir. Çocuğun olduğu yerde oyun mekânının olması da muhtemeldir. *Spielraum*, hayal gücünü sihirle açığa çıkarır ve genişletir. Hareketli düşünce kapasitesi geliştirir ve çocukların dil sürçmelerinde görünür olur. *Spielraum*, yanlış duymalarla ve yanlış anlamalarla gelişir. Çocukların, masalların ve aptalca hikâyelerin kurgusal mekânına yakınlık duymasını sağlar.

Oyun dünyevi meselelerden uzakta bir dünyaya ait değildir. Oyunda oyuncaklar vardır ve oyuncaklar tıpkı Benjamin’in 1926-1927 arasında bir Sovyet müzesinde gördüğü Rus oyuncaklar gibi çalışma dünyasından, belirli toplumsal ilişkiler açısından ortaya çıkar.<sup>41</sup> Bu oyuncaklar el emeğiyle yapılmış ve müzede güvenli bir sığınak bulmuşlardı. Oyuncaklar müzedeki camlı dolaplar dışında hayatta kalamazlardı. Onlara hayat veren ilişkiler ağı yok oluyordu. Değerli olsalar da onları yapan ellerle ve onlarla oynayan ellerle olan ilişkileri yüzünden sanat eseri olamazlardı. Benjamin’in ifadesiyle,

---

40 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility” (II. versiyon), “*The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*” and *Other Writings on Media* içinde, ed. Michael W. Jennings, Bridget Doherty ve Thomas Levin, çev. Michael W. Jennings (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008), 45.

41 Bkz.: Walter Benjamin, “Russian Toys”, *Walter Benjamin’s Archive: Images, Texts, Signs*, 107.

“oyuncak sanat eseri değil el aletidir.”<sup>42</sup> Yani, oyuncular dayanak kabul ettikleri daha büyük biçimlerin alanını kavramaya yarayan araçlardır. El yapımı ve çocukların elle yönlendirdiği oyuncaklar çocuğun, oyun evrenine ve onun da ötesinde dünyaya merakla bakmasını sağlar.

Benjamin’in devrimci revizyon stratejilerini tasavvur ettiği yerde de oyun vardır. 1928 tarihli “Toys and Play” başlıklı eleştiri yazısında, çocukların oyunbaz meşguliyetlerinin tekrarlayan boyutunu ele alır.<sup>43</sup> Çocukların oyun oynama biçimlerine kafa yorar. Benjamin’e göre tamamlanamamış bir konudur bu. Çocuk oyununun, halk sanatı gibi, kendi ötesine geçen başka bir düşünme tarzı; örnek niteliğinde başka bir “ilkelci” biçim sunduğunu tartışır: “Halk sanatının ve çocuğun dünya görüşünün kolektivist düşünme tarzı olarak görülmesi gerekir.”<sup>44</sup> Çocuklar, yeni kolektifin şeklini alırlar. Benjamin’e göre, kolektivist düşünme tarzı Rus Devrimi’nde tarihsel şekil alacaktır. Devrim sonrası Moskova’da “proletaryanın özgürleşmiş gururunun çocukların özgürlüğüne kavuşmuş duruşuyla nasıl uyumlu olduğunu” görmüştü.<sup>45</sup> Bolşevikler kolektif özgürleşme eylemiyle –ya da en azından onun görünen alametiyle– çocukların hayatlarını birleştirdiler. “Programme for a Proletarian Children’s Theatre” (1929) adlı programda Benjamin şöyle der: “İlk eylemleri kızıl bayrağı çekmek olan Bolşeviklerin ilk içgüdüğü de çocukları örgütlemek olmuştur.”<sup>46</sup>

---

42 A.g.e., 73.

43 Bkz.: Walter Benjamin, “Toys and Play”, *Selected Writings 2.1, 1927-1930*, 117-121.

44 A.g.e., 118.

45 Walter Benjamin, “Moscow”, *Selected Writings 2.1, 1927-1930*, 27.

46 Walter Benjamin, “Program for a Proletarian Children’s Theatre”, *Selected Writings 2.1, 1927-1930*, 202.

Çocukların olduğu yerde öğrenme işi de vardır. Benjamin, oyunla pedagojinin bağlarını koparmamıştır. 1912’de yayımlanmış ilk makalesinden başlayarak muhtelif eleştiri yazılarında ve başka yazılarında pedagojiye geri dönmüştür. Makale, Lily Braun’un *The Emancipation of Children: A Speech to School Youth* isimli kitabının sert bir eleştirisiydi.<sup>47</sup> Benjamin’in ifadesiyle, “genç insanlar olarak kendi bilinçlerinin dışındaki varoluşlarına bir kez daha, daha fazla anlam ve amaç yükleyen yeni gençlik”<sup>48</sup>, bugünün okullarını harabe olarak görür. Onları bilinçte, idrak ve anlama biçimlerinde bir devrimdir. Benjamin’in fantezi üzerine yaptığı sonraki çalışmasının habercisidir bu konu. Benjamin olgunlaştıkça, oyunun ve oyunbazlığın öğrenmeyi kolaylaştırdığı şeklindeki erken dönem fikirlerine, bir ihtimal burjuva ahlakını unutturan ve savaş ve ölüm eğitiminin altını oyan komünist öğrenmeyi de ekler. Örneğin Benjamin’in “Dört Masal”ı geçmişten gelen masallarda anlatılan halk bilgeliklerinden faydalanırken, anekdotun modern bir öğrenme modeli olarak kullanıldığı Brecht’in eserlerini de akla getirir. Ahlak, modernizm politikasıyla feshedilir.

Benjamin pedagojide kendi deneylerini yapmaya girişmiş, Alman radyosunda çocuklar ve gençler için içki kaçakçıları, Berlin diyalektleri, Pompei’nin taş kesilmesi, sahte pullar, gecekondu, imalat, Caspar Hauser efsanesi, Bastille hapishanesinin tarihi, cadı mahkemeleri ve oyuncakların tarihi gibi konular hakkında düzenli olarak program yapmıştır. Berlin’in tarihinden ve ilginçliklerinden, hayatın karanlık tarafından gelen insanlardan ve katastroflardan söz etmiştir. Hem bu yayınlarla hem de radyo oyunları, bilmeceler ya da bulmacalar soran oyunlu programlarla Berlin’in ve Frankfurt’un

---

47 Bkz.: Walter Benjamin, “Lily Braun’s Manifest an die Deutsche Schuljugend”, *Gesammelte Schriften III*, ed. Hella Tiedemann-Bartels (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1972).

48 A.g.e.

çocuklarını düşünme, algılama ve bağlantı kurma biçimlerine ve kentlerinin, diyalektlerinin ve evlerinin geleneksel tarihine karşı koymaya, kentin içindeki kentleri keşfetmeye ve onların biçimini aydınlatmaya yönlendirmiştir.

Oyun ya da kumar kelimesinin Almanca karşılığı *Spiel*'dir. Aynı kelime, kumar oynamakla da ilgilidir. *Der Spieler* kumarbaz anlamına gelir. Kumar ve kumarbaz Benjamin'in metinlerinde çeşitli yerlerde ortaya çıkar. Kumar, çürümüş bir kehanet biçimidir. *The Arcades Project*'teki "Prostitution, Gambling"de Benjamin iki şey arasındaki bağlantıyı anlamaya çalışır: "Tarot kartları oyun kartlarından önce var mıydı? Kart oyunu kehanet yönteminin çürümesi mi temsil ediyor? Geleceği kestirmek kart oyunlarında da belirleyicidir kesinlikle".<sup>49</sup> Benjamin *The Arcades Project*'in ilk taslağında otomatla tanrılar arasında bir ilişki kurar:

Buz pateni pistine açılan kapının önü, günübürlük gidilen tatil yerlerindeki mahalle barı, tenis kortu: ev ve aile tanrıları. Kapı eşliğini korurlar: Pralin-altın yumurtalar yumurtlayan tavuk, isimlerimizi yumruklayan otomat, şans oyunu makineleri, otomatik falcı. Garip belki ama bu tip makineleri kentlerde değil de günübürlük gezilerin yapıldığı civardaki bira bahçelerinde daha çok görürüz. Ve bir Pazar öğleden sonra biraz yeşil alan aramak üzere dışarı çıkmış biri esrarengiz eşiklere de yönelir. Not: Bozuk parayla çalışan tartılar –bugünün *gnothi seauton*'ı (kendini bil).<sup>50</sup>

Oyunda, belki de sporla ilgili bir oyunda, kumar oynarken topu rulet tekerleğine koyarak ya da kartı açarak kartlarla, iç organlarla ya da yıldızlarla kehanette bulunan her oyuncu subliminal

49 Benjamin, *The Arcades Project*, 514 [çeviri değiştirildi].

50 A.g.e., 855-856 [çeviri değiştirildi].

beden düzeyinde hangi hamleyi yapacağını farkındadır. Başarılı olacaklarsa, bilinçli zihnin işleyişi altında çalışan motor refleksini harekete geçirirler. Bu kader gibi görünür ve “Şanslı El”de anlatılan ve Benjamin’in tekrar tekrar döndüğü, bedenle dünya düzeni arasındaki ortaklıktır. Fakat şeylerin böylesi bir tasviri, oyunu mistik bir alana tamamen göndermez. Ve aslında kumarbaz yanlış karar verebilir, yanlış bir hamle yapabilir ve yanlış bir oyun oynayabilir. Benjamin’in ifade ettiği gibi, “şokun şekillendirdiği deneyimin ideali katastroftur. Kumarda bu çok belirginleşir. Kaybettiklerini geri kazanma umuduyla bahisleri sürekli artıran kumarbaz, tam bir yıkıma gider.”<sup>51</sup> Benjamin’e göre hem kumarın hem de kaderin tarihsel materyalist bir tarafı vardır. Benjamin’in *The Arcades Project*’te ifade ettiği gibi, on dokuzuncu yüzyıl kapitalizminin dikkat çekici bir yönü de eş zamanlı olarak benimsenmesi ve toplumsal ve tarihsel güçlerin kader olarak mitleştirilmesidir. Bu farklı biçimler alır; menkul kıymetlerin görünüşte kendi kendine artışının ve düşüşünün dili gibi. Bu, değerlin yanlış yorumlanmasının (ya da bilgisizliğin), borsada oynamanın, geniş çaplı yıkımın kehanetlerinin bir sonucudur. Benjamin, Paul Lafargue’in “The Causes of Belief in God” (1906) kitabından alıntı yapar:

Bugünkü ekonomik ilerleme; kapitalist toplumu –burjuvanın onun için bilinmez olan olayların bir sonucu olarak sermaye kazandığı ve kaybettiği–uluslararası dev bir kumarhaneye dönüştürmeye her zamankinden daha fazla meyillidir... ‘Gizemli’ olan, kumarhanede olduğu gibi burjuva toplumunda da tanrısallaştırılır... Beklenmedik, çoğunlukla anlaşılmaz ve görünüşte de tesadüflere bağlı sebeplerin sonucu olan zaferler ve mağlubiyetler, kumarbazın spiritüel durumunu kabul etmesi için burjuvayı önceden hazırlar. Kapitalistin zenginliği, piyasa değerlin-

---

51 A.g.e., 515 [çeviri değiştirildi].

deki sapsmalara bağlı olan ve ona sebeplerini anlamadığı bir kazanç sağlayan sermaye ve paylara bağlıdır. Kapitalist profesyonel bir kumarbazdır. Ama kumarbaz ... fazlasıyla batıl inançları olan biridir. Kumar cehenneminin müdavimlerinin Kaderleri uyandırmak için her zaman sihirlili büyüleri vardır. Biri, Padua'nın Saint Anthony'sine ya da göklerden gelen başka bir ruha dua edecektir; diğeri, sadece belli bir renk kazanmışsa bahse girecektir; üçüncü ise, sol elinde bir tavşan ayağını sıkıca tutacaktır vb. Doğadaki gizemlinin vahşiyi gizleyip örtmesi gibi toplumdaki gizemli de burjuvayı rtecektir.<sup>52</sup>

Oyun ve oyun oynama, oyuncak ve taklit: Bunlar dünyayı atlatır. Ama oyun dürtüsü; hayal dünyasına, isteğe ve zlemeye, kumarbazın en fazlasını kazanmaya duyduğu isteğe ve ekonomik hkimiyetin katastrofunu hem hafifleten hem de ona karşı kr eden arzulara geri dönüş yoludur. Benjamin "Yeşil öğeler"de, Tom Seidmann-Freud'un yazdığı ocuk okuma kitabındaki "abartılı coşkunluğu" ver. Böylesi bir tavır Benjamin'in tüm kurmaca eserlerinden, yani gece rüyalarının ve fantezilerin çılgın aşırılıklarından, gezginlerin ve maceraperestlerin uzun hikâyelerinden ve mitlerdeki ve bilmecelelerdeki absürt akıl yürütmeden haberdar eder. Benjamin, dört dörtlük bir hikâye anlatıcısı olan Proust hakkında şöyle der: "Sıla özlemiyle kıvrandır bir halde yatağında yatıyordu; benzerlikler durumu içinde çarpıtılmış bir dünyaya, varoluşun hakiki gerçeküstü yüzünün göründüğü dünyaya duyulan bir zlemdi bu."<sup>53</sup> Benjamin ve onun kurmacaları için de aynı şeyler söylenebilir belki.

---

52 A.g.e., 497 [eviri değiştirildi].

53 Walter Benjamin, "On the Image of Proust", *Selected Writings II, 1927-1934*, 240.