

**SANAT YAPITININ HALESİNİ (AURA) YİTİRMESİNDE TEKNİK YENİDEN  
ÜRETİM ARAÇLARI OLAN FOTOĞRAF VE FİLMİN ETKİSİ**

**THE EFFECT OF FILM AND PHOTOGRAPHY WHICH ARE TECHNOLOGICAL  
REPRODUCTION MEDIUMS IN THE LOSS OF AURA OF THE WORK OF ART**

**Faruk Yorgun<sup>1</sup>**

**Öz**

Bu çalışmada, Benjamin'in hale (Aura) kavramı ve bu kavramın teknik yeniden üretim araçları olan fotoğraf ve film ile ilişkisi incelenecektir. Bu bağlamda ilk olarak, halenin ne olduğu ve sanat yapıtının halesini yitirmesinin ne anlama geldiği açıklanacaktır. İkinci olarak, film ve fotoğrafın haleyle ilişkisi araştırılacaktır. Son olarak da, halenin yitiminde etkili rol oynayan film ve fotoğrafın toplumla ilişkisi incelenecek ve Benjamin'in teknik yeniden üretim araçlarına atfettiği olumlu yanlar detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Teknolojinin bugün ulaştığı boyutlar göz önüne alındığında, Benjamin'in haleye ilişkin iddialarının hem olumlu hem de olumsuz yanlarının olduğu düşüncesi eleştirel bir yaklaşımla savunulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Hale (aura), Film, Fotoğraf, Sanat Yaptı, Toplum, Benjamin.

**Jel Kodlar** : Z10, B30, B31, E11, O33

**Abstract**

In this study, the concept of Benjamin's aura and its relation with photograph and film which are new technological reproduction will be investigated. Firstly, it will be clarified what aura is and the loss of aura of work of art mean. Secondly, the relation between aura and film and photography will be inquired. Finally, the relation between society and film and photography which have an effective role on losing of aura is going to be analyzed and the positive sides that Benjamin attribute to this new technological reproduction medium will be examined closely. Considering the dimensions that technology has reached today, the thought which Benjamin Put forward about aura has both positive and negative sides will be critically advocated.

**Keywords** : Aura, Film, Photography, The work of art, Society, Benjamin.

**Jel Codes** : Z10, B30, B31, E11, O33

<sup>1</sup> Arş. Gör., Bingöl Üniversitesi, farukyorgun@gmail.com, 0000-0001-7097-4618

### I. Giriş

Walter Benjamin'in (1892-1940), yirminci yüzyıla damga vurmuş önemli düşünürlerden biri olduğu artık neredeyse genel bir kabul haline gelmiştir. Benjamin'in düşüncesinin önemi hiç şüphesiz onun bakış açısındaki zenginlik, kısa bir süreye sığdırılmış onlarca eser ve en önemlisi de iddialarındaki farklılıklar ve meydan okumalardan ileri geldiği söylenebilir. Benjamin çok yönlü bir yazar olduğundan, birbirinden farklı alanlarda eserler ortaya koymuştur. Ancak Benjamin'in bu zengin ve güçlü yanı onun metinlerinin bir yandan zenginleşmesine katkı sağlarken diğer yandan onu, anlaşılması güç bir düşünür haline getirmiştir.

Film ve fotoğrafın ortaya çıktığı dönemlerde, bazı teorisyenlerce resim ve tiyatorunun yerini alabilecek yetkinliğe sahip olmayan şeyler olarak eleştirilmesine rağmen, Benjamin onları hiçbir şekilde sanatsal bir bağlamda karşılaştırmaya girişmemiştir. Aksine onları, teknik gelişmeler aracılığıyla, sanat yapıtlarını daha geniş kitlelere ulaştırabilecek araçlar olarak değerlendirmiştir. Bu bağlamda önemsedığı şey bu araçların kültürün ulaşılabilir olmasını ve bunun yanında birey ve toplumların özgürleşmesini ve demokratikleşmesini sağlayan özelliklere sahip olduğunu düşünür. Elbette, Benjamin'in öngördüğü her şey, doğal olarak, gerçekleşmemiştir. Ancak 1930'ların teknik koşulları içerisinde ele alıp değerlendirdiği film ve fotoğraf onun öngördüğünden çok daha büyük bir araç haline dönüştü. Dahası, ilk çıktıkları dönemlerde sanat eleştirmenleri tarafından sert eleştirilere maruz kalan film ve fotoğraf, çağımızda sanat eserleri olarak değerlendirilmektedir. Bu türden muazzam bir dönüşün anahtarı hiç şüphesiz Benjamin'in de ifade ettiği—elbette o film ve fotoğrafın sanat olacağına dair bir şey söylemiyor—teknik yeniden-üretim araçlarının ulaştığı boyuttur.

Teknik olanaklarla yeniden-üretim (reprodüksiyon) etkin olmaya başladığı bir çağda sanat yapıtının neliği, konumu ve durumu problemlili bir konu haline gelmektedir. Buradaki problem, sanat yapıtının yeniden üretilmesinden ziyade —öyle ki birçok sanat yapıtı elle yeniden üretilmiş olduğundan yeniden üretme yeni bir olgu olarak karşımıza çıkmamaktadır— bu yeniden üretimin teknik olanaklara sahip olmasıyla ilgilidir. Tam da bu bağlamda sanat yapıtı ve yeni teknik mediumlar arasındaki ilişkiye dikkat çekmeye çalışan Benjamin "*Fotoğrafın Kısa Tarihi* (Kleine Geschichte der Fotografie)" ve "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)" adlı konuyla doğrudan ilişkili iki eser yazmış ve teknik yoldan yeniden-üretim yeni konumuna ilişkin önemli saptamalar yapmıştır.

Benjamin'e göre, yüzyılın başında, teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına alıp bu yapıtların etkilerini köklü değişimlere uğratmanın yanında kendine, sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye ulaşmıştır. (Benjamin, 2019, s. 53) Benjamin'in bu iddiası hem kendi yüzyılında hem de sonraki yüzyıllarda deprem etkisi yaratacak türdendir. Zira o dönemde henüz emekleme çağında olan film ve fotoğrafın (sinemasının) resim, tiyatro, heykel vb. kadim bir tarihe sahip sanat dalları arasında bağımsız bir yere sahip olduğunu ifade

etmek gerçekten büyük bir iddiadır. Ancak ileride daha geniş bir şekilde belirteceğimiz üzere, Benjamin'in bu çiçeği burnunda mediumlara anlam yüklemesinde hem sanat yapıtına politik bir temel sağlaması hem de kitlelerin bilinçlenmesine katkı sağlayacağı düşüncesi yer almaktadır. Benjamin'in bu görüşlerini detaylandırmadan önce hale (aura), halenin yitimi ve yeniden-üretim gibi kavramlar hakkında kısa bir bilgilendirme konunun anlaşılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

## **II. Teknik Yeniden-Üretim Araçları Fotoğraf ve Sinema Karşısında: Hale (Aura) ve Halenin Yitimi**

Benjamin, sanat yapıtı ile yeniden-üretim arasındaki ilişkiyi sanat yapıtının dar bir anlamda her zaman karşılaşılabileceği bir şey olarak görür ve ona göre, aslında sanat yapıtı her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. İnsanların yapmış oldukları eserler farklı yollardan taklit edilmiş veya yeniden üretilmiştir (Benjamin, 2019, s. 52). Dolayısıyla sanat yapıtının bir anlamda kaderi haline gelen yeniden-üretim ve teknik yeniden-üretim, tarihin farklı dönemlerinde birbirinden farklı araçlarla ve amaçlarla devam etmiştir. Benjamin bu yeniden-üretim araçlarını tarihsel bir dizge içinde şöyle sıralar: döküm, sikke basma, tahtabaskı, bakırbaskı, gravür ve bunlara on dokuzuncu yüzyılın başında litografi (taşbaskı) eklenir (Benjamin, 2019, s. 52). Bu yöntemlerin çoğu teknik yeniden-üretim farklı boyutlar kazandırmış olsa da benzer teknikler olduğu söylenebilir. Ancak litografiden birkaç on yıl sonra ortaya çıkan fotoğraf tekniği, önceki teknik yeniden-üretim modellerine benzememekle birlikte teknik yeniden-üretim adeta çağ atlattığı rahatlıkla söylenebilir. Benjamin'in bu yeni teknik hakkında ifade ettikleri, önceki yeniden-üretim tekniklerinden ne ölçüde farklılaştığına vurgu yapar: "Fotoğrafla birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlendi" (Benjamin, 2019, s. 53). Burada göze çarpan en önemli değişim, yeni tekniktir: İnsan eliyle objektifin yer değiştirmesidir. Bunun bir diğer sonucu ise fotoğraf aracılığıyla üretilenlerin hem hızlı olması hem de tek seferde birden fazla kopyasının çoğaltılabilesidir.

Peki, tarih boyunca teknik yeniden üretim modellerinden kaçamayan veya bu tekniklere boyun eğmek zorunda kalan ya da bırakılan sanat yapıtının biricikliği, başka bir deyişle onun özgünlüğünü oluşturan biricikliği teknik yeniden-üretim mediumları karşısında ne türden bir değişime uğrar ya da ne türden bir değer kaybı yaşar? Benjamin, en yetkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik bir yan olduğunu ifade eder: "Sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliği taşıyan varlığı" (Benjamin, 2019, s. 54). Sanat yapıtının biriciklik niteliğini taşıyan yanı, onun bu varlığıdır ve bu varlığı hiçbir şekilde yeniden üretilebilecek bir şey değildir. Ancak yeniden-üretim araçlarıyla onun biricikliği bir tür değer kaybına uğrar.

Benjamin'e göre, özgün yapıtın şimdi ve burada'lığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Dolayısıyla hakikilik, teknik yolla, doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla da, gerçekleştirilen yeniden-üretim bütünüyle dışında kalır. Ancak hakiki yapıt her ne kadar elle üretilen karşısında

## Sanat Yapıtının Halesini (Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan Fotoğraf Ve Filmin Etkisi

kendi otoritesini korusa bile teknik yeniden-üretim araçlarıyla üretilen karşısında aynı otoriteye sahip olduğu söylenemez. Benjamin bu durumun iki nedeni olduğunu söyler: (1) Teknik yolla yeniden-üretimle elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumda olması ve (2) Teknik yolla Yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını aslı için düşünülemez bir konuma getirmesi (Benjamin, 2019, s. 54). Benjamin'in saydığı bu nedenler her ne kadar sanat yapıtının şimdi ve burada'lığını, yani biricikliğini yitirmesine neden olsa da, o, sanat yapıtının bu mediumlar aracılığıyla izleyiciye ulaşmasında olumlu bir yan görmekle beraber sanat yapıtının kopyasının yapıtın aslını düşünülemez bir konuma getireceğine dair bir inanç taşımaktadır. Dolayısıyla Benjamin'e göre, sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın halesidir.

Peki, bu çağda yitilen ve gücünü kaybeden, başka bir deyişle değerini yitiren hale nedir? Benjamin haleyı, ne denli yakınımda bulunursa bulunsun, bir uzaklığın biriciklik niteliğini taşıyan görüngüsü olarak tanımlar (Benjamin, 2019, s. 56). Bir yapıtın halesi, ona ne denli yakın olunursa olunsun, o yapıta dair bir uzaklığı bildirir. Ona etrafındaki diğer şeylerle mesafe koymasına yol açan bir alan yaratır. Bu da her yapıtın kendine özgüdür (Kardeş, 2009, s. 505-506). Dolayısıyla hale ile kastedilen şeyin yapıtın kendine özgü varlığı, zaman ve mekândaki eşsizliği, biricikliğı ve yapıtın hakikiliğı olduğu söylenebilir. Sanat yapıtının halesi, teknik yeniden-üretim araçlarının belki en yetkinleri arasında sayılabilecek olan film ve fotoğraf gibi mediumlarla küçülmüş, yitmiş hatta kaybolmuştur denebilir. Belki de Benjamin'i en çok rahatsız eden teknik yeniden-üretim araçlarının üretim şekli olmayıp, haleyı yitirmesine olanak tanınmasıdır. Başka bir deyişle, serzeniş çoğaltma yöntemine ilişkin olmayıp sanat yapıtının biricikliğinin elinden alınmasıdır yorumu yapılabilir. Adorno(1903-1969), Benjamin'e sanat yapıtındaki halenin yitmeye yüz tuttuğu konusunda katılır; ancak bu yitimin nedeninin Benjamin'in işaret ettiği gibi sadece teknik yeniden-üretim araçları olmadığını, bunun yanında sanat yapıtının kendi "özerk" biçim yasalarına uyduğu için bu durumun gerçekleştiğini belirtir (Adorno, 2004, s. 127).

Kıta felsefesi, mimarlığın kökenleri ve mimarlıkta sanatsallık üzerine eleştirel yazılarıyla dikkat çeken Avustralyalı düşünür Andrew Benjamin'e göre (1952), "*Karl Kraus*", "*Eduard Fuchs*" ve "*Fotografin Kısa Tarihi*" kitaplarını yazan Benjamin ile "*Hikâye Anlatıcı*" ve "*Tarih Kavramı*" kitaplarını yazan Benjamin'in aynı kişi olmaması gerekir. Bunun nedeni ise Benjamin'in hale kavramına ilişkin ifade ettiklerinin bölünmüş olmasıdır. Daha açık bir ifadeyle A. Benjamin, Benjamin'in yazmış olduğu kitapların içeriklerine göre bir değerlendirme yaptığımızda, karşımıza farklı Benjamin'lerin çıktığını ve bunun nedenin de haleye ilişkin ifade ettikleri olduğunu belirtir. A. Benjamin, Benjamin'in haleye ilişkin yazılarındaki zorluğun nedeni olarak tutarlılık eksikliğini işaret eder. Halenin yitip yitmediği sorununa ilişkin bir devamlılığın olduğu kuşkusuzdur. Ancak genel olarak Frankfurt Okulu, daha özel olarak Benjamin ve Adorno üzerine kapsamlı yazılarıyla bilinen Amerikalı düşünür ve kültür tarihçisi Buck-Morrss'un da ifade ettiği gibi burada hale yitiminin olumlu

ve olumsuz cevapları arasında bir farklılık vardır (Benjamin A. , 1986, s. 30). Benjamin'in haleye ilişkin söylediklerinde tutarsızlığın olmasının ve bundan dolayı da haleye ilişkin yazdıklarının olumlu ve olumsuz cevaplar olarak değerlendirilmesinin nedeni şudur: Buck-Morss'un olumsuz cevap olarak yorumlamasının nedeni, Puppe'un ifade ettiği gibi, sanatın otoritesinin son bulması, sanatın kült ve ritüellerle ilişkili olması ve resimlerin kitle üretim çağında sanat yapıtının biriciklik karakteristiğini kaybetmiş olmasından dolayı halenin yitmesidir. Puppe, bununla kalmayıp ortaya çıkan gelişmelerle, yani sanat yapıtının alımlanması ve üretilmesinin yeni boyutu, değişen sanatın rolü, toplumda büyük değişimlere neden olmuş ve hatta düşüncenin algılanmasında yeni bir paradigma olarak karşımıza çıkmakta olduğunu belirtir (Puppe, 1979, s. 283-284). Dolayısıyla yeniden-üretim çağında teknik yeni mediumlarla karşımıza çıkan sanatın değişen rolü, toplumda yıkıcı etkileri olabilecek bir paradigmaya dönüşmekle beraber sanatın hem otoritesini hem de biricikliğini, yani halesini yitirmesine neden olur.

Halenin yitmesine neden olan ancak buna rağmen olumlu bir tarafı olduğu söylenebilecek farklı bir bakış da mevcuttur. A. Benjamin'e göre, Benjamin'in teknoloji ve sanat üzerine yazdığı önemli makalesinde ortaya çıkan olumlu yanıt, özgürlük ve demokrasi kavramlarının film ve fotoğraf etkisiyle güçlenen sanata ulaşmasıyla ilişkilidir. Yani sanatın gücünün film ve fotoğraf gibi mediumlarla birleşerek daha geniş kesimlere ulaşması Benjamin açısından oldukça önemli bir gelişmedir. Hale illa da yitecekse, karşılığında alınan bir şeyin olması gerekir ve bu şey de sanat eserlerinin kopyalarının çoğaltılarak daha geniş kitlelere ulaştırılmasıdır ki bu da küçümsenecek bir yaklaşım - en azından Benjamin'in yaşadığı dönemin siyasi olayları göz önünde bulundurulduğunda değildir. A. Benjamin, Benjamin'in hale üzerine yazdıklarının daha anlaşılır olması için onun "*Teknik Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*" ve "*Baudliare'den Bazı Motifler*" kitaplarında Benjamin'in tanımlamış olduğu bazı örneklerin onun kullandığı bağlamda tanımlanması gerektiğini ifade eder (Benjamin A. , 1986, s. 31). Ancak önceki ve sonraki bölümlerde bu tanımlar üzerinde durulduğundan veya durulacağından, söz konusu örnekler burada tekrar edilmeyecektir. Burada asıl vurgulamak istediğimiz şey, Benjamin'in fotoğraf ve film gibi yeni mediumların teknik yeniden üretim araçlarıyla sanatın halesini yitirmesine neden olmasına rağmen, sanatı nasıl tekrar güçlü konuma getirdiği saptamasının altını çizmektir. Bu türden bir bakış ve değerlendirme, Benjamin'in düşüncesinin özgün yanını oluşturmakla beraber, onun sanata yüklediği misyonla da, yani sanatın toplum için var olabileceği düşüncesiyle ilgili olduğu söylenebilir.

Benjamin'in hale üzerine yazmış olduğu ve hale tartışması söz konusu olduğunda genellikle dışta bırakılan Mart 1930'da "*Esrar Üzerine*" adlı eserde ifade edilenlerdir. Öyle ki Benjamin'in bu pasajda, belki de esrarın etkisiyle, hale üzerine yazdıkları onun daha sonraki metinlerde yazdıklarıyla çelişmektedir. Benjamin "*Esrar Üzerine*" adlı eserinde haleyi üç farklı şekilde tanımlar:

## Sanat Yapıtının Halesini (Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan

### Fotoğraf Ve Filmin Etkisi

“... Bu sözler aura kavramının doğasıyla ilgiliydi. Bu konuda söylediğim her şeyde, deneyimsizliklerini ve cehaletlerini son derece tiksindirici bulduğum teosofistlere<sup>2</sup> çok sert eleştiriler yönelttim. Hakiki auranın üç görünümünü, ama hiçbir şekilde şematik olmayan bir biçimde, teosofistlerin geleneksel ve bayağı düşünceleriyle karşılaştırdım. Birincisi, hakiki aura her şeyde görünür. İnsanların sandığı gibi sadece belirli şeylerde değil. İkincisi, aurayla sarmalanmış nesnenin yaptığı her harekette aura değişime uğrar, ve bu kökten bir değişim olabilir. Üçüncüsü, hakiki aura, hiçbir şekilde, tinselcilerin çok sevdiği ve mistisizmin bayağı kitaplarında tanımlanan ve resmedilen sihirli ışınların süslü püslü bir türü olarak düşünülemez. Tersine, hakiki auranın karakteristik özelliği, nesneyi ya da varlığı bir kılıf gibi sarmalayan süstür, süslü bir haledir [Umzirkung]” (Benjamin W. , 2015, s. 85-86).

Benjamin’in bu eserde yapmış olduğu halenin üç tanımı, teosofistlerin dünyayla kurdukları ilişkinin cehaletine ve deneyimsizliklerine karşın yapılmıştır. Dahası Benjamin, burada halenin doğasına ilişkin tanımlar yaptığını ifade eder ve halenin sanıldığı aksine her şeyde görünen, yiten değil değişebilen –bu değişim kökten olabilir- ve teosofistlerin kitaplarında ifade ettiği anlamda sihirli ışınların süslü püslü olmayan ancak nesnenin varlığını sarmalayan karakteristik özellikler olarak tanımlar. Benjamin’in bu eserinde haleye ilişkin yapmış olduğu tanımlar onun diğer eserlerinde öne sürdüklerinin dışında kalır ve onlarla çelişir (Hansen, 2008, s. 336). Halenin her şeyin doğasına ilişkin bir şey olarak tanımlanması, onun sanat anlayışında da farklılıklar olduğunun göstergesi olarak görülebilir. Nitekim ona göre, hale sanat eserindeki biricikliği ifade eder. Acaba Benjamin’in bu metindeki nesnenin varlığını sarmalayan süslü püslü karakteristik bir özellik olarak sunduğu hale ve diğer tanımları yine sanat yapıtlarını içeren bir şey olarak mı anlaşılmalı? Metnin devamında Van Gogh’un son dönem eserlerine dair söylediği; “bu resimlerde auranın nesnelere birlikte resmedilmiş gibi görüldüğü söylenemez” ibaresi yukarıda ifade ettiğimiz nesnenin varlığını sarmalayan süslü püslü halenin sanat eserlerine ilişkin olduğu söylenebilir (Benjamin W. , 2015, s. 86). Ancak ilk iki tanım müphemliğini hala korumaktadır. Benjamin’in haleye dair düşüncelerinin sonraki eserlerinde değişmesinin nedenlerini açıklamak oldukça güç bir durumdur. Çok basit bir akıl yürütmeye acaba esrarın Benjamin üzerinde yapmış olduğu etki sonucu mu bu türden iddialar öne sürülmüştür? türünden bir sonuca varılabilir ancak söz konusu kişi Benjamin olunca, zira o adeta yazarak düşünen biridir, bu türden bir yoruma gitmek sağlıklı bir sonuç doğurmayabilir.

Teknik yeniden-üretim araçları olan fotoğraf, film ve ses, sanat yapıtı ile etkileşimleri göz önünde bulundurulduğunda, genel anlamda negatif bir yaklaşımla karşı karşıya kalmışlardır. Yukarıda ifade edilen sanat yapıtının halesini yitirmesinin neredeyse tek nedeni olarak teknik mediumların

---

<sup>2</sup> Teosofi, 19. Yüzyılda Gnostik ve Yeni Platonculuğun izlerinin görüldüğü Amerika’da kurulan bir harekettir. Kelimenin kökeninde yer alan theos ve sophia, yani tanrı ve bilgelik, kavramlarının bir araya getirilmesi grubun amacını açıkça ortaya koyar. Bunlar ilahi bir bilgiğe inanan ve mistik, tradisyon, ezoterik vb. ritüellere kendinden geçen bir felsefi akımdır. Teosofist ise, bunları kabul eden kişidir.

görülmesinde bu negatif yaklaşımın etkisi olduğu söylenebilir. Benjamin'in belki de en özgün yanı, kendi dönemini iyi tanması ve geleceğin dünyasındaki bazı teknik gelişmeleri öngörmesi olarak ifade edilebilir. Daha doğru bir ifadeyle, sanat yapıtının biricikliğinin teknik yeniden-üretim modelleri aracılığıyla yok olmaya yüz tutacağını öngörür ve bundan dolayı bu gelişmelerin olumlu okumasını yapmaya çalışır. Teknik yeniden-üretim tümden negatif bir bakış açısını neredeyse bir dar kafalılık olarak yorumlar. Tam da bu bağlamda Benjamin şunları ifade eder: “Dar görüşlü bir kafa yapısının, her türlü teknik gelişmeye tamamen yabancı olan ve teknolojinin kışkırtıcı meydan okuyuşu karşısında kendi sonunun yaklaştığını hisseden sanat anlayışı — sıklıkla bütünü ağırlığıyla— burada devreye girer” (Benjamin W. , 2017, s. 6). Benjamin teknolojik gelişmelere karşı bu fetişist tutumun sonuç vermeyeceğini düşünenlerdendir. Ancak teknik yeniden-üretim çağımızda ulaştığı boyut, Benjamin'in sert dille ifade ettiği yaklaşımın özünde o kadar da haklı bir serzeniş olmadığını gösterir. Elbette bunları söylerken amacımız, teknoloji karşıtlığını desteklemek değil, sadece tekniğin ulaştığı boyutun Benjamin'in öngördüğü, teknolojik gelişmelerden umduğu şeylerin gerçekleşmediğini ve bunun nedeninin de onun savunduğu veya daha doğru bir ifadeyle olumlu yanlarını gördüğü teknik yeniden-üretim araçları olduğuna işaret etmektir.

Benjamin'e göre, teknik yoldan yeniden-üretim yapıldığı bir çağda sanat yapıtının bu yeni mediumlarla üretilebilmesi, dünya tarihinde ilk kez sanat yapıtını, kutsal törenlerin asalağı olmaktan özgür kılmaktadır. Benjamin'in teknik yeniden-üretim araçlarına bu türden bir bakışla yaklaşmasının nedeni, teknik yeniden-üretim araçlarıyla yapılan çoğaltmaların sanat yapıtının yeniden-üretimleri olması ve bu anlamda hangisinin özgün yapıt olduğunun bir ehemmiyetinin kalmamasıdır. Bunun yanında sanat yapıtının hakikiliğinin iflas etmesiyle, başka bir deyişle sanat yapıtının biricikliğini ve halesini yitirmesiyle birlikte sanatın toplumsal işlevinde önemli bir değişim olmuştur: Sanatın kutsal törenle temellenmesinin yerini başka bir uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır (Benjamin W. , 2019, s. 58). Sanatın işlevinin bu türden bir değişim geçirmesi ve politik bir temele dayanması onun işlevinin artık toplumsal bağlamda düşünüldüğünün ve bu türden bir işlevin Benjamin düşüncesinde önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Zira sanat yapıtının çoğaltılmasında olumlu bir okuma yapmanın önemli nedenlerinden biri yapıtın kitlelere ulaşabilmesidir. Bunun en güzel örneği, insanların toplu halde bir araya gelebildikleri sinemalardır. Ancak Kardeş'in de çok haklı olarak ifade ettiği, “ev sineması”, “Dvd” ve “ağ üzerinden” indirme gibi teknik gelişmeye dayanan buluşların bireydeki kolektif sinema algısının tam aksinin oluşmasına yol açtığı argümanından yola çıkarak Benjamin'in belki de çağındaki teknik gelişmelerin bu boyutlara ulaşacağını öngörmediğinden iyimser bir yaklaşım sergilediği ifade edilebilir (Kardeş, 2009, s. 507). Bunun yanında, sinemanın bu türden farklı buluşlarla da izlenebiliyor olması hem sanat yapıtının halesini hem de Benjamin'in yeniden-üretim olumlu bir yanı olarak gördüğü sanatın politik temelli toplumsal işlevini yitirmesine neden olduğu söylenebilir.

## Sanat Yapıtının Halesini (Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan

### Fotoğraf Ve Filmin Etkisi

Film ve fotoğraf tarihine ilişkin her çalışma bir şekilde Benjamin'in bu konularda yazdıklarına ve tespitlerine zorunlu bir şekilde değinmek durumunda kalıyor. Zira Benjamin bu iki fenomeni yeniden-üretim araçları olarak gördüğünden ve bu mediumun toplum ile ilişkisine önemli saptamalar yapmıştır. Russell, yeni çağda bu yeniden-üretim araçlarının, özellikle de film ve fotoğraf sanatında, büründüğü form Benjamin'in yaşadığı dönemdekinden oldukça farklı olduğu konusunda herkesin hemfikir olduğunu ifade eder. Dijital, siberetik veya elektronik bir çağ olarak değerlendireceğimiz bu çağda ortaya çıkan teknik gelişmeler Benjamin'in fark ettiğinden çok daha fazlasıdır (Russell, 2004, s. 81-82). Benjamin'in yeniden-üretim araçlarında gördüğü olumlu taraf insanların özgür ve demokratik olmasını sağlamasıydı. Ancak Benjamin'in beklentisi ile yeniden-üretim araçlarının, çağımızda ne derece etkili olduğu tartışma konusudur. Bununla birlikte, insanların film ve fotoğraf aracılığıyla sanat yapıtlarına ulaşmalarının gerçekten çok etkili olduğu söylenebilir. Öyle ki bundan yaklaşık yetmiş seksen yıl önce sinemanın bir sanat olup olmayacağı tartışma konusu yapılıırken, bugün neredeyse herkes onun sanat olduğundan şüphe etmemektedir. Benjamin'in öngörüsünün bu yönde olmadığını açıkça söyleyebiliriz. Nitekim o, film ve fotoğraf gibi mediumların sanat yapıtının biricikliğini elinden alan teknik yeniden-üretim araçları olarak tanımlıyordu. Ancak bu fenomenler, araç olma özelliklerini devam ettirirken, kendileri bizzat bir sanat dalına dönüştüler.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi Benjamin'in film ve fotoğrafı, teknik yeniden-üretim önemli ve farklı araçları olarak tanımlaması ve bu araçlarda olumlu bir yan görmesinin temel nedenlerinden biri estetize edilmiş bir politika olduğu söylenebilir. Dahası kitlenin özgürleşmesini ve demokratikleşmesini sağlayacak araçlar olarak görülmesi estetize edilmiş bir politika anlayışına dayanır. Ancak teknoloji nedeniyle çok hızlı gelişen çağımızda Benjamin'in değindiği politika ve estetik, daha doğrusu estetize edilmiş politikanın, ilişkisi tartışmalıdır. Russell, politika ve estetiğin birbirine karıştırıldığı global medya bakışında politize olmuş estetik ile estetize edilmiş politika arasındaki ayrımı fark etmenin oldukça güç olduğunu belirtir (Russell, 2004, s. 82). Ancak bu değerlendirme dönemimiz için geçerlidir; çünkü bu yorum, Benjamin'in öngördüğü ve film ve fotoğraf aracılığıyla olmasını umduğu politik bilinçlenmeyi dışarda bırakır. Zira Benjamin, birçok teorisyenin yaptığı, sinema ve sanatı karşılaştırmaya girmez daha ziyade o onların kültürel önemine vurgu yapar. Dolayısıyla Benjamin'in bu bağlamda ifade ettiklerinin referanslarını göz önünde bulundurmadığımızda onun asıl yapmaya çalıştığı şeyi gözden kaçırabiliriz. Miriam Hansen, bu bağlamda değerlendirilmeyen Benjamin'in görüşlerinin onun modern kültüre yapmış olduğu katkıları dışarda bırakmamıza neden olacağını ifade eder. Çünkü Benjamin'in teknolojik medya ve filme ilişkin bakışı onun tarih felsefesi anlayışından bağımsız değildir (Hansen, 2012, s. 76).

Benjamin'in yeniden-üretim çağında kitlelerin bilinçlenmesine ve sanat yapıtının mediumlarla onlara ulaştırılmasına önem vermesinin nedeni politik olmakla beraber kitle/leri nasıl tanımladığıyla ilgilidir. Zira Benjamin'e göre kitleler, sanat yapıtlarına karşı bütün geleneksel tutumların yeniden



doğduğu bir kaynaktır (matrix). Bu kitlenin niceliği niteliğe dönüşmüştür. Muazzam bir ölçüde artan katılımcı kitlesi farklı türden bir katılımcı üretti (Benjamin W. , 2006, s. 119). Her ne kadar Duhamel sinemaya ilişkin aşağılayıcı ifadelerde bulunsa da Benjamin kitlelerin kendilerini oyalayacağı ve sanat izleyicisinin de yoğunlaşacağı şeyler istediğini belirterek meseleye farklı bir boyut kazandırır. Bu boyut ise eserin alımlamasına ilişkindir. Zira yoğunlaşma ile izleyici sanat eserinin içine girerken oyalanma ile kitle sanat yapıtını kendi içine indirir (Benjamin W. , 2019, s. 75-76). Kitlelerin alımlamasına olumlu bir rol atfeden Benjamin'in bu görüşü, Adorno'nun olumlu bakmadığı ve sonraki dönemlerde ciddi bir şekilde eleştirdiği bir görüş olarak karşımıza çıkar. Nitekim Adorno, sanat yapıtının niteliksizleşmesini bir kültür endüstrisi ile isteksiz kitlelere pazarlanmasında bulur: “Kültür endüstrisi sanat yapıtlarını daha şimdiden siyasi sloganlar gibi paketleyip indirimli fiyatlarla o isteksiz izleyici kitlesine yutturuyor ve sanat yapıtlarının keyfini çıkarmak parklar gibi halka açık hale geliyor. Ancak sanat yapıtlarının gerçek meta niteliğinin çözülüp dağılması, özgür bir toplumun yaşamı içinde ortadan kalkıp aşıldıkları anlamına değil; sanat yapıtlarının kültür malı olarak alçaltılması karşısındaki son koruyucu duvarının da düştüğü anlamına gelir” (Horkheimer, 2014, s. 213).

Kitlenin niceliğinin niteliğe dönüşeceği düşüncesi, özellikle de Avrupa toplumunda, Ortega y Gasset'nin de karşı çıktığı ve çok sert bir şekilde eleştirdiği bir düşüncedir. Gasset, 1930'da yazdığı *Kitlelerin Ayaklanması* kitabında Avrupa toplumunun artık kitlelere mahkûm bir toplum olduğunu ve bu kitlelerin daha çok birçok alandaki değerleri yıkıcı bir karakterde olduğunu ifade eder. Kitle diye kastedilen şey illa da bir topluluk olarak anlaşılmalı kitle psikolojik bir olgu olarak görülebilir. Gasset'e göre, birinin kitle olup olmadığı anlayabileceğimiz bir kıstas olduğunu söyler: “Kendi kendisini –iyilikte ya da kötülükte- özel nedenlere bağlı olarak değerlendirmeyen, kendisini “herkes gibi” hissedenden, yine bundan gocunmayan kendini başkalarıyla aynı hissetmekten zevk alan her kişi kitledir” (Gasset, 2011, s. 43). Kitle, özel nitelik kazanmamış kişilerin toplamıdır. Yani kitle diye yalnızca ya da başat olarak “işçi kitleleri” anlaşılmasın. Kitle “vasat insan”dır (Gasset, 2011, s. 43). Benjamin'in teknik yeniden-üretim ile bilinçlenmesini umduğu ve olumlu bir anlam yüklediği kitle, 1930'larda Gasset'in *Kitlelerin Ayaklanması* adlı kitabında sahip olduğu karakter yüzünden eleştirilirken sonraki dönemlerde Adorno tarafından da niteliksiz olmasıyla eleştirilecekti. Benjamin, kendinden önce ve sonra kitleler hakkında yazılanlar arasında kitlenin yapıcı olabileceğine umut bağlayan veya öyle olacağına inanan biri olarak değerlendirilebilir.

Benjamin'in kitleyi böyle konumlandırmasındaki neden, yukarıda da ifade ettiğimiz gibi, teknik yeniden-üretim araçlarının imkânlarıdır. Kitleler bu imkânlar sayesinde nitelikli insan topluluklarına dönüşebileceklerdir. Bu değişim ise sanatsal alımlamanın kült değerinden özgürleşerek sergilenme değerine geçişiyle olanaklı olur. Sanat yapıtlarının kült değeri halk ile sanat yapıtı arasına bir mesafe koyan ve onu halktan uzaklaştırırken, sergileme değeri teknik yeniden-üretim araçlarıyla çoğaltılan sanat yapıtını halkla kucaklıyordu. Benjamin'e göre bu değişim, doğal olarak sanat yapıtının işlevini de kullanışlı bir hale getiriyordu. “Eski zamanlarda sanat yapıtının, kült değeri

## Sanat Yapıtının Halesini (Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan

### Fotoğraf Ve Filmin Etkisi

üzerinde toplanan mutlak ağırlık noktası nedeniyle birinci planda bir büyü aracı olması ve sanat yapıtı niteliğinin ancak geç sayılabilecek bir dönemde tanınması gibi, bugünkü sergilenme değerinde odaklaşan mutlak ağırlık noktası, sanat yapıtının bütünüyle yeni işlevleri bulunan bir oluşuma dönüştürmektedir; bunların içinden bilincinde olduğumuz, yani sanatsal işlev, günümüzde, yarın belki de ikincil sayılabilecek bir işlev niteliğiyle belirginleşmektedir. Ancak film ve fotoğrafın günümüzde sözü edilen işlevin en kullanışlı araçlarını oluşturdukları kesindir” (Benjamin W. , 2019, s. 59-60). Dolayısıyla film ve fotoğraf, sanat yapıtının kült değerini geri plana itip sergilenme değerini ön plana çıkaran araçlar olarak ortaya çıkar. Bu aynı zamanda halen film ve fotoğraf gibi teknik yeniden-üretim araçları karşısında neden yok olmaya yüz tuttuğunun da bir cevabıdır.

Sanat yapıtının halesini yitirmesinde ve buna mukabil sanatsal işlevinin değişmesiyle birlikte onun kitlelere ulaştırılmasında film ve fotoğrafın etkisi oldukça fazladır. Peki, film ve fotoğraf gerçekten de tiyatro ve resim sanatları açısından bir tehlike olarak görülebilir mi? Daha açık bir ifadeyle, onları değersizleştirir mi? Bu soru, cevaplanması zor sorulardan bir olarak değerlendirilebilir. Zira bu soruya ilişkin her yaklaşım bir arada kalma sorunuyla karşı karşıya bırakır. Bu arada kalma durumu ise, sanat yapıtının üretim amacıyla ilgilidir. Sanat yapıtıyla amaçlanan, bu yapıtın olabildiğince fazla kitlelere ulaşması mı yoksa sanatçının kendi yaratıcı dünyasında tasarladığı ve ortaya koyduğu bir ürün olarak sadece var olmak mıdır? Dahası sanatçı, sanat yapıtını sadece sanat için mi icra eder yoksa bunun tersi de söz konusu mudur? Sadece sanat için icra edilen bir sanat yapıtının topluma ne türden bir etkisi var ya da olmak zorunda mıdır? Şüphesiz Benjamin, bu türden ve hatta bunlardan daha nitelikli ve temel soru ve sorunların farkındaydı. Zira halen yitimi bir bakıma onu üzen bir şeydir. Ancak o sanata bir misyon yükler. Dolayısıyla sanat yapıtının bir amacı vardır ve sanat yapıtları kendi biricikliği içinde kaybolup gitmemelidir. Bilinçli bir kitlenin oluşumu, teknik mediumlarla kitleleri sanat yapıtlarına ulaştırmakla mümkündür. Dolayısıyla Benjamin, teknik yeniden-üretim araçları olan film ve fotoğrafı resim ve tiyatroya yerine ikame etmez, aksine onların farklı olan yönleri üzerinde uzun uzadıya durur ve bu yeni olanakların olumlu bir okumasını yapar. Örneğin, fotoğrafta kusursuz bir teknik kullanılarak, yağlıboya ile artık yakalanması imkânsız olan büyümlü bir değer ortaya çıkar (Benjamin W. , 2017, s. 10). Fotoğrafın kattığı bu büyümlü değer artık bir ressamın eli değil, makinanın bizatihi kendisidir. Benzer bir şekilde tiyatroya oynanan bir oyun ile sinema filmi olarak çekilen film arasında da ciddi bir fark vardır. En basit örneği oyuncu olarak verilebilir. Sahnede bulunan oyuncu bir role bürünür. Sinema oyuncusu ise bu olanaktan çoğu kez yoksundur. Sinema oyuncusunun edimi bir bütünlükten yoksundur ve parçaların montaj ile bir araya getirilmesi söz konusu iken, tiyatro oyuncusu bu türden bir olanağa sahip değildir. İzleyici açısından yeni olan şey, oyuncuyla özdeşleşmek istediğinde aygıtla, yani kamerayla özdeşleşmek zorunda kalmasıdır (Benjamin W. , 2019, s. 64-65). Aynı durum sinema oyuncusu için de geçerlidir. Zira Benjamin’e göre, film stüdyosunda yapılan çekimin kendine özgü yanı ise, bu çekimin izleyicinin

yerine aygıtı geçirmesidir. Bu durumda oyuncuyu saran atmosfer (aura), onunla birlikte de canlandırmanı saran atmosfer (aura) zorunlu olarak ortadan kalkmaktadır (Benjamin W. , 2019, s. 64).

### III. Sonuç ve Tartışma

Yeniden üretim ve teknik yeniden üretim araçları yüzünden sanat yapıtlarının halelerini yitirmesi adeta kaçınılmaz bir kaddedir. Neredeyse bütün sanat eseri halesini bu yeniden üretim araçlarıyla yitirmeye mahkûm edilmiştir. Şayet bu durum kaçınılmaz ise, yani yeniden üretimle sanat eserleri çoğaltılacaksa ki bu değişecek gibi görünmüyor, o zaman kötü bir şekilde resmettiğimiz bu durumdan nasıl çıkabiliriz? Benjamin'in halenin yitimine ilişkin ortaya koyduğu savlar tam da yukarıda sorduğumuz bağlama cevap mahiyetindedir. Zira o halenin yitiminin yeni bir şey olmadığını ve bu durumun tarihsel bir izleği olduğunu savunur. Ancak hiçbir zaman film ve fotoğrafı tiyatro ve resmin alternatifi olarak görmez. Ona göre, tekniğin geldiği boyutta bu türden yeni mediumlarla sanat eserlerinin, halelerini yitirmelerine, çoğaltılmasında, daha doğrusu estetize edilmiş bir politikanın gelişimi ve yayılmasında olumlu bir yan görür. Öyle ki bu yeni teknik mediumlarla halk kitleleri sanat yapıtlarının kopyalarına ulaşacak ve bu ulaşılabilirlik topluma bir tür bilinçlilik kazandıracak. Benjamin bu türden bir bilincin oluşmasında, teknik yeniden üretim araçlarının insanlara kazandırdığı ya da kazandıracığı özgürleşme ve demokratikleşme gibi politik tavırlar etkilidir. Çünkü insanın bu çağda özgürleşmesi ve demokratikleşmesi bir tür bilinçlenmeyle ilişkilidir ve bunun da bu çağda en hızlı ve etkili yolu teknik yeniden üretimdir.

Benjamin'in yaşadığı dönem ile bizim yaşadığımız dönem arasında, teknolojinin ulaştığı boyut anlamında, ciddi bir fark vardır. Ancak tüm gelişmelere rağmen, temelde Benjamin'in ön gördüğü bilinçlenme teknik yeniden üretim araçlarıyla ciddi bir başarı sağlamıştır. Benjamin, bu bilinçlenmenin bireysel değil, kitlesel olacağına inanıyordu. Bu ise onun arzulayıp ancak tam olarak gerçekleşmeyen ya da daha doğru ifadeyle onun ön gördüğü haliyle gerçekleşmeyen bir durumdur. Dijital, teknolojik ya da siberetik olarak tanımlayacağımız bu çağda kitlesel bir bilinçlenmenin, yani toplu halde, birlikte bir bilinçlenmenin olup olmadığı tartışmalıdır. Çünkü bilinçlenmeden kast ettiği şey ile bugün teknolojik araçlardan faydalanarak ortaya çıkan ve daha çok bireysel olan bilinçlenme arasında ciddi farklar olduğu söylenebilir. Benjamin'i bu türden bir iddiaya götüren temel dürtünün estetize edilmiş bir politik duruşun nasıl olanaklı olabileceğidir denebilir. Ancak bu durumun hangi boyutlarda gerçekleştiği ya da ne türden değişimler geçirdiği daha geniş ve özel bir araştırmanın konusudur.

Benjamin film ve fotoğrafı, bir sanat yapıtı olarak değil, aksine sanat yapıtının biricikliğini elinden alan ve bunu teknik yeniden üretim yoluyla yani çoğaltarak yapan mediumlar olarak ele alır. Ancak günümüze bakıldığında bu iki teknik yeniden üretim fenomenleri artık sanat dalı olarak kabul edilmekte ve ortaya koydukları ürünler, elbette tüm ortaya konanlar değil, birer sanat yapıtı olarak değerlendirilmektedir. Bu teknik yeniden üretim araçlarının sanat yapıtı olarak değerlendirilmesi

## Sanat Yapıtının Halesini (Aura) Yitirmesinde Teknik Yeniden Üretim Araçları Olan Fotoğraf Ve Filmin Etkisi

Benjamin'in gözden kaçırdığı, öngörmediği ya da olmasını istemediği bir durum olabilir. Öyle ki Benjamin bunları sanatın biricikliği elinden alan araçlar olarak görür. Dolayısıyla bu araçların şu an bir sanat eseri olarak değerlendirilmesinin onun düşüncesi açısından çok kabul edilebilir bir şey olarak görülemeyeceği kanısındayız. Ancak politik bir bilinç oluşturması bağlamında, kitlelere ulaşabilirliği sağladığı için olumlu yanları görülebilir. Fakat teknik yeniden üretim araçların egemenlerce kullanılan bir manipülasyon aracına dönüşmesi ve bu aracın her türlü teknik yolların, televizyon, radyo, gazete, sinema, fotoğraf, internet vb., kullanılmasıyla kitleleri enformasyon ile yönetmeleri de yine Benjamin bilinçlenme için önemli gördüğü bu araçların dezavantajı olarak görülebilir.

### KAYNAKÇA

- Adorno, T. W.** (2004). *Walter Benjamin Üzerine*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W.** (2004). *Walter Benjamin Üzerine*. (D. Muradoğlu, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W.** (2004). *Walter Benjamin Üzerine*.
- Benjamin, A.** (1986). The Decline of Art: Benjamin's Aura. *Oxford Art Journal*, 9(2).
- Benjamin, W.** (2006). *Selected Writings, The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility*. (H. E. Edmund Jephcott, Çev.) Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Benjamin, W.** (2015). *Esrar Üzerine*. (S. K. Angı, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Benjamin, W.** (2017). *Fotoğrafın Kısa Tarihi*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W.** (2019). *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gasset, O. Y.** (2011). *Kitlelerin Ayaklanması*. (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Hansen, M. B.** (2008). *Benjamin's Aura* (Cilt 34). Chicago: The University of Chicago.
- Hansen, M. B.** (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno*. Berkeley and Los Angeles: The University of California Press.
- Horkheimer, M., Adorno, T.** (2014). *Aydınlanmanın Diyaletiği*. (N. Ü. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

**Kardeş, M. E.** (2009). Walter Benjamin'in Felsefi Labirentine Bir Bakış. *1900'den Günümüze Büyük Düşünürler* (Cilt 1). içinde İstanbul: Etik Yayınları.

**Puppe, H. W.** (1979). Walter Benjamin On Photography. *Colloquia Germanica*, 12(3).

**Russell, C.** (2004). New Media and Film History: Walter Benjamin and the Awakening of Cinema. *Cinema Journal*, 43(3).