

Art and Interpretation

Mahmut CERAN¹ 
Levend KILIÇ² 

¹Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Eskişehir, Türkiye

²Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü, Eskişehir, Türkiye

Walter Benjamin'in Aura Kavramı ve Koleksiyonere Bakışının "Ruben Brandt, Collector" Filmi Üzerinden incelenmesi

Analysing Walter Benjamin's View of Aura Concept and Collector by Examining the Film, "Ruben Brandt, Collector"

Öz

Walter Benjamin'e göre, yeniden üretim teknikleriyle beraber sanat yapıtının iç biçimini oluşturan aura ve auranın en temel malzemesi olan biriciklik niteliği yok olmaya başlamıştır. Teknik gelişmelerin sanatın erişilebilirliği noktasında bir demokratikleşmeye yol açtığından söz eden Benjamin, bu durumu olumlamıştır. Benjamin'in koleksiyoner kimliği onun sanat anlayışına yön vermiş ve aura kavramını ortaya koymasında önemli bir rol oynamıştır. İdeal bir koleksiyonerin tarihsel materyalist bir tavra sahip olması gerektiğinin altını çizen Benjamin'e göre sanat eserinin değeri biricik olmasının yanı sıra tarihsel birikimiyle de ilişkilidir. Bu bağlamda Benjamin'in koleksiyoner ve aura kavramlarına bakışı arasında organik bir bağ bulunmaktadır. Milorad Krstic'in yazdığı ve yönettiği *Ruben Brandt, Collector* isimli animasyon filmi, Benjamin'in aura kavramına, koleksiyona ve koleksiyonere bakışına ilişkin yetkin görüşlere sahiptir. Bu çalışmada, koleksiyoner Benjamin'in aura kavramından yola çıkılarak koleksiyon üzerine düşünceleri ele alınacak ve *Ruben Brandt, Collector* filmi Benjamin'in ilgili kavramlarıyla açıklanacaktır. Çalışma, Benjamin'in kavramlarının, sanatın alanında sinemayı anlamlandırmakta bir ölçüt olarak kullanılabilirliğine ilişkin fikir vermesi bakımından önemli olacaktır.

Anahtar Kelimeler: Aura, koleksiyon, sanat yapıtı

ABSTRACT

According to Walter Benjamin, with the reproduction techniques, the quality of uniqueness, which is the most basic material of the aura and aura that form the inner form of the artwork, has begun to disappear. Benjamin, who said that technical developments have led to democratization at the point of accessibility of art, affirmed this situation. Benjamin's collector identity shaped his understanding of art and played an important role in revealing the concept of aura. Underlining that an ideal collector should have a historical materialistic attitude, Benjamin states that the value of the work of art is not only unique but also related to its historical accumulation. In this context, there is an organic connection between Benjamin's view of the collector and the aura concepts. Written and directed by Milorad Krstic, the animated film *Ruben Brandt, Collector* has competent phenomena regarding Benjamin's concept of aura, collection, and view of the collector. In this study, the collector Benjamin's thoughts on the collection will be discussed based on the concept of aura, and the movie *Ruben Brandt, Collector* will be explained with Benjamin's related concepts. The study will be important in terms of giving an idea about the usability of Benjamin's concepts as a criterion in making sense of cinema in the field of art.

Keywords: Aura, collection, work of art



*Bu çalışma, 2020-2021 Eğitim Öğretim Yılı Güz Döneminde Prof. Dr. Levend Kılıç tarafından verilen Medya Estetiği dersi kapsamında, kendisinin danışmanlığında hazırlanmıştır. Bu çalışma, 14-18 Nisan 2021 tarihleri arasında gerçekleşen 4. Uluslararası Felsefe, Eğitim, Sanat ve Bilim Tarihi Sempozyumu'nda sunulan aynı başlıklı bildiriden üretilmiştir.

Geliş Tarihi/Received: 3.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 27.12.2021

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Mahmut CERAN
E-mail: ceranmahmut7@gmail.com

Cite this article as: Ceran, M., & Kılıç, L. (2022). Analysing Walter Benjamin's view of aura concept and collector by examining the film, "Ruben Brandt, Collector". *Art and Interpretation*, 39(1):58-66.



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Walter Benjamin, bir kültür tarihçisi, filozof, edebiyat eleştirmeni ve sanat kuramcısı olarak yirminci yüzyılın önde gelen düşünürlerindedir. Benjamin'in ortaya koyduğu kavramlar ve ilişkilendiği kişiler modern sanata dair düşünce dünyasının temellerinin oluşmasına önemli katkılar sunmuşlardır. Önce *Fotoğrafın Kısa Tarihi* (1931) ve daha sonra *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat*

Yapıtı (1936) isimli çalışmalarında aura kavramını açımlayan Benjamin; üretim tekniklerinin rasyonelleşmesiyle beraber yaşanan değişimlerin sanat yapıtına erişilebilirlikte yarattığı sonuçlara, modernleşmenin ve toplumsal içermelerinin sebep olduğu sanat yapıtının varlığındaki değerin değişimine ve sanat yapıtı ile alımlayıcısı arasındaki ilişkilene biçimlerine odaklanmaktadır.

Benjamin, *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde aura kavramını ve auranın tekniğin olanaklarıyla tahribini, önceki çalışmasına göre daha yoğunluklu bir biçimde ele alır. Bu çalışmada merkeze aldığı düşünce, “modernlik koşullarında sanatın aurasını yitirdiği” ve yeniden üretim tekniklerinin aurayı bir yıkıma uğrattığı fikridir (Scannell, 2020: 65). Sanat eserinin “anda” ve bu anın içerisindeki bir mekânda bulunuyor oluşu ona özel bir atmosferi meydana getirir. Sanat yapıtının aurası, onun iç biçimiyle beraber oluşturduğu yegâne benzersizliği ve bu biriciklikten çıkarak yayılan, “anda” var olan sıcaklığı ifade eder. Benjamin (2016b: 53), sanat yapıtının biricikliğinin onun hakikatinden söz edilebilmesindeki en temel niteliği oluşturduğunu vurgular.

Sanat eserinin yeniden üretim teknikleriyle beraber çoğaltılabilirliği oluşu, ona özel atmosferin kayboluşuna işaret eder. Bu kayboluşla beraber Benjamin’e (2016b: 55) göre sanat eseri demokratikleşmiş ve herkes tarafından erişilebilir hale gelmiştir. Sanat eserine özgü atmosferin yerini kitleler tarafından erişilebilir bir sanatın almasıyla, sanat eseri politize olmuş ve onun “toplumsallaşmasının ve belirli konjonktürlerde devrimci bir muhalif güç olmasının” önünü açmıştır (Huysen, 1975; akt. Özçetin, 2018: 177). Bu sebeplerdir ki Benjamin, tekniğin olanaklarının sanat yapıtına sirayet etmesi meselesini olumlamaktadır. Tekniğin olanaklarıyla, önceden bir azınlık tarafından erişilebilir olan sanat eserleri herkes tarafından erişilebilir hale gelmiştir (Scannell, 2020: 67).

Benjamin aynı zamanda bir koleksiyonerdir ve onun koleksiyoneri kavrayışında sanat yapıtının aurasına ilişkin ortaya koyduğu düşünceleri önem taşımaktadır. Benjamin’e (2016a, 2018) göre koleksiyoner, bir bütünün parçalarını bir araya getiren; geçmiş ile an arasında bir köprü kuran tarihsel materyalist bir tavra sahip kişidir. Benjamin’in koleksiyon ve koleksiyonere ilişkin düşüncelerinin merkezini öncelikle *Kitaplığı Yerleştirirken* (1931) isimli denemesi, daha sonra ise Eduard Fuchs’u ele aldığı *Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihiçi* (1937) isimli çalışması oluşturmaktadır. Koleksiyonerin bir koleksiyon nesnesini ele alış, koleksiyon nesnesinin üretildiği dönemden koleksiyoner ile karşılaşacağı ve bu karşılaşmanın sonrasında da devam edecek olan tarihsel birikimi taşır. Dolayısıyla, Benjamin’e (2016a, 2018) göre koleksiyoner için bir koleksiyon nesnesi aynı zamanda bir tarih nesnesi olarak da değer kazanır.

Benjamin iki farklı biçimde bir koleksiyoner olarak değerlendirilebilir: (i) alıntılama tekniğini kullanarak bir araya getirdiği parçalardan oluşturduğu koleksiyonlar, (ii) kitap koleksiyonu. Benjamin’in kitap koleksiyoneri oluşuna temel hazırlayan şey onun alıntılama merakıdır. Alıntılama merakı, geleneğe karşı çıkışın ve moderniteyi savunuşun bir temsili olarak değerlendirilebilir. Benjamin’in tarihsel materyalist tavrı burada değer kazanır. Çünkü O’nun yaptığı şey, tarihsel olarak ortaya çıktığı döneme sıkışmış “şeylerin” bir kurtarıcısı olarak onların özgürleşimine olanak sağlamaktır. Bu anlamda O’nun koleksiyoner tavrı, geçmiş ile an arasındaki zamanın bir tamamlayıcısıdır. Benjamin’e (2016c: 97-98) göre bir koleksiyoner, koleksiyon nesnelerini işlevselliklerinden kurtararak, nesneye onu “seçtiği” için değer kazandırır. Yani, koleksiyoneri değerli kılan şey öncelikli olarak onun yaratıcısıdır.

Milorad Krstic’in yazdığı ve yönettiği, 2018 yapımı Macar animasyon filmi *Ruben Brandt, Collector* Benjamin’in aura kavramını ve koleksiyonere ilişkin düşüncelerini anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. Film, psikoterapist Ruben Brandt’in, bilinçaltı programlama teknikleriyle zihnine ekilmiş olan sanat eserlerindeki karakterlerin ona saldırmasından oluşan halüsinasyonlarından kurtulmak yolundaki mücadelesini konu edinir. Filmdeki karakterlerin sanat eserine karşı aurasal yaklaşımları ve Brandt’in Benjamin’i takip eden koleksiyoner tavrı, filmin seçilmesinde ve Benjamin’in kavramlarıyla incelenmesinde önem taşımaktadır.

Walter Benjamin ve Aura Kavramı

Walter Benjamin (1892-1940), Yahudi bir ailenin ilk çocuğu olarak Almanya’nın Berlin kentinde dünyaya gelmiş ve çocukluğunu bu kentin sokaklarında geçirmiştir. Yahudi vurgusu önemlidir çünkü hayatını belirleyecek olan, gençlik yıllarında yükselişe geçen antisemitizmin, yetişkinlik çağında onu esir alacak oluşu ve hayatının son yıllarını sürgünde geçirmesine neden olacak kimliğinin bir parçasıdır. Kendini *doğuştan varlıklı bir burjuva çocuğu* olarak tanımlamıştır Benjamin (Witte, 2018: 7). Ancak dönemin şartları, bir burjuva olmanın getirdiği fırsatların kullanımı noktasında kendisini “özgürleştirmesine” olanak sağlamamıştır. Oğuz Demiralp’in ifadesiyle Benjamin’in öyküsü, *Berlin’de hali vakti yerinde bir Yahudi ailesinin çocuğundan İkinci Dünya Savaşı’nın ilk yılında Gestapo’nun eline düşeceği korkusuyla intihar eden yoksul Yahudi entelektüele evrilmenin öyküsü* (Demiralp, 1999: 9).

Bir kültür tarihçisi, edebiyat eleştirmeni, filozof, sanat kuramcısı, yazın dünyasının çeşitli alanlarına değerli metinler üretmiş bir deneme yazarı olarak Benjamin’i anlamak için onun hayatının dönüm noktalarını anlamak, bu dönüm noktalarının belirleyicisi olarak karşılaştığı, tanıştığı kişileri bilmek, Benjamin’in düşüncelerini oluşturan ekolojiyi anlamlandırmak gerekir. Bunun içindir ki Benjamin’i anlamının yolu; Antisemitist bir ortamda Yahudi bir kimliğe sahip olmanın yaratmış olduğu sınırlılıkları anlamlandırma çabalarının yanında, düşünce dünyasını etkileyen Karl Marx, Gershom Scholem, Georg Lukacs, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Bertolt Brecht, Charles Baudelaire ve Marcel Proust gibi düşünürleri anlamaktan geçer.

Benjamin’in sanat dünyasına katmış olduğu önemli kavramlardan biri aura kavramıdır. Onun yarattığı kavramları değerlendirmek, birey olarak kendisini değerlendirmekte olduğu gibi bir iç içelik ortaya koyar. Dolayısıyla bu çalışmanın ana merkezinde olan biriciklik kavramını anlama çabaları aura kavramını önceler ve inceler niteliktedir.

Aura

Walter Benjamin, aura kavramını görece yoğunluklu biçimiyle *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* makalesinde ele alır. Bu çalışma, sanat yapıtının kitle kültürü özelinde değerlendirilmesi anlamında özel bir nitelik taşımaktadır. Aura kavramı, çalışmanın isminden de anlaşılacağı üzere teknolojik yeniliklerin getirdiği yeniden üretim imkanının sanat eseri üzerindeki etkilerini açıklar. Benjamin, sanat yapıtının her zaman yeniden üretilebilir bir şey olarak süregeldiğini söyler ve bu düşüncesini Antik Yunan’da kalıp ve döküm yöntemleriyle yeniden üretilebilen sikke, terracotta ve bronz yontular gibi sanat eserlerinin varlığına dayandırır (Benjamin, 2016b: 52). Verdiği bu örnekle beraber, 19. yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerin yeniden üretilebilirlik açısından yeni bir dönem oluşturduğunu imler ve bu teknolojik gelişmeleri de baskı yöntemleriyle, fotoğrafın ortaya çıkması süreciyle yaşanan değişimle eşler.

Benjamin, özgün bir sanat eserinin şimdi ve buradalığının o yapının aslını, gerçekliğini ve hakikatini oluşturduğunu söyler (Benjamin, 2016b: 54). Sanat eserinin şimdi ve burada oluşu ona özel bir atmosferden söz edilebilmesini mümkün kılar ve bu atmosfer onun biricikliğini oluşturur; buna "aura" der Benjamin. Aura kavramından hem insan için hem de nesne (sanat yapıtı özelinde) için söz etmek mümkündür. Demiralp, bu kavramı, insan için, kabaca "insanın tinsel varlığının dışı vurması, insanın tinselliği" olarak tanımlar (Demiralp, 1999: 157). Sanat yapıtı özelinde bir nesne için ise aura, *sanatsal alımlama yapıtı ile alımlayıcı, sanatsal yaratım ise yaratıcı ile konu arasında bir aura içinde bütünleşme olarak tanımlanabilir* (Demiralp, 1999: 159). Besim Dellaloğlu ise şöyle tanımlar aurayı: *Ne denli yakında olursa olsun, nesne hakkında bir uzaklığı bildiren, bir mesafe koyan biricik şey* (Dellaloğlu, 2005: 173). Aura, tikel olanı ifade etmektedir, bir sıcaklığı ve parlaklığı içerisinde barındırmaktadır. Bu tikellikten söz edilmesini mümkün kılan şey ise onun biricikliğıdir.

Sanat eserinin teknik yollarla yeniden üretilebiliyor oluşu, ona özgü atmosferi ve hakikiliği yok eder (Benjamin, 2016b: 55). Benjamin, sanat yapıtının geleneksel bağlamına en eski yerleşme ortamı olarak költ ortamını gösterir. Burada sanatın "özel bir atmosfer taşıyan var oluşu ile törensel işlevi" arasındaki ilişkinin bir bütün içerisinde, kopmadan süregelmediğini ifade eder. *Başka bir deyişle, "hakiki" sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur* (Benjamin, 2016b: 58). Benjamin, sanat yapıtının yeniden üretilebilirliğinin bu kutsal törenlere özgü ortamından bir özgürleşim yaratarak kurtuluşunu ifade ettiğinin altını çizer. Sanatın tarihsel anlamının, onun teknik üretimini taşıdığı nitelik nedeniyle değiştiğini vurgular ve yeniden üretilebilirliğin geleneksel sanat yapıtının biricikliğini; ulaşılmazlık, şimdilik ve buradalık duygusunu yok ettiğini öne sürer (Lunn, 2011: 223).

Auranın Yitimi

Yeniden üretmeyi sağlayan teknikler bütünü, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparır ve ona özgü biricikliğı, atmosferi kitlesel bir anlam kazanır (Benjamin, 2016b: 55). Sanat yapıtının yeniden üretilebilirliği; onun üretim, dağıtım ve algılanış biçimlerini değiştirerek kitleselleşebilmesine olanak sağlamaktadır. Benjamin, bu kitleselleşme durumunu olumlar. Çünkü sanat yapıtının belirli bir "şimdilikten" ve "buradalıktan" kurtulması sayesinde kitleler için ulaşılabilir olması sanatın demokratikleşmesini ifade eder.

Sanat yapıtının kitleselleşmiş olması onun niteliğinde de bir değişimi meydana getirmiştir. Benjamin bu değişime dikkat çeker ve sanat yapıtının alımlanmasında költ değeri ve sergileme değeri arasındaki ayrıma odaklanır. Özellikle fotoğraf alanında sergileme değerinin, költ değerinin önüne geçtiğinin altını çizer ve tekniğin olanaklarıyla mümkün olan çoğaltılabilirliğin, sanatı költ temelinden ayırdığını belirtir (Benjamin, 2016b: 60). Benjamin, bir auraya sahip, biriciklik niteliği olan sanatın költ değerinin geçmişte kaldığını ve gerçeği sergilemek uğruna auranın "eridiğini" söyler (Su, 2007: 223). Geri planda kalan sanat yapıtının költ değeri, yerini sergilenme değerine bırakarak bir meta olarak pazarda yerini alır. *Benjamin'e göre, modern dönem yaygınlaşan meta fetişizmi ile hayatımızı şoklara dönüştürmekte; geleneksel yaşam biçimini yıkıp yok etmektedir* (Oskay, 2015b: 145).

Benjamin'e göre (2016b: 60), geleneksel sanat yapıtının költ temelinden ayrılıyor oluşu bir çöküşe işaret etmektedir. Auranın

yitimi olarak ifade ettiği bu durumu, toplumsal yaşamda önemi artan kitleler dolayısıyla iki sebebe dayandırır: Birincisi, kitlelerin, nesnelere mekânsal anlamda ve "insani açıdan" yakınlaştırmaya yönelik sonsuz arzusu, ikincisi ise söz konusu biricikliğı çoğaltım yoluyla yok etmek konusundaki isteği (Benjamin, 2016b: 57). Auranın en önemli özelliği "biricikliğıdir," herkes tarafından ona ulaşılamaz, her yerde sergilenemez. Demiralp, şu şekilde aktarır: *Her sanat yapıtının bir iç biçimi vardır. Buna Dictamen der Benjamin. Dictamen her sanat yapıtının biricikliğıdir* (Demiralp, 1999: 21). Teknik gelişmeler sanatı değil, bu biriciklik özelliğini yok etmiştir. Aura bir çöküşe ve yitime uğramıştır çünkü onun "biriciklik," "şimdi" ve "burada" özelliği, yerini kitlelerin elinde "genelleşmiş," "her yerde" ve "her zamanda" bulunabilirliğe bırakmıştır. *Tek Yön* isimli *bricolage* olarak değerlendirilebilecek, denemelerini topladığı eserde "nesnelereki sıcaklık kayboluyor" diye yazmıştır Benjamin (Benjamin, 2011: 27). Auranın yitimiyle beraber ona özgü olan sıcaklık soğuğa, parlaklık ise karanlığa dönüşmektedir.

Fotoğraf ve Sinema

Walter Benjamin, aura kavramını yoğunluklu olarak *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilmediği Çağda Sanat Yapıtı* isimli makalesinde ele almıştır ancak bu kavramdan ilk olarak *Fotoğrafın Kısa Tarihi* isimli çalışmasında söz etmektedir. Bu çalışmada, aura kavramının tarifini şu şekilde verir: *Zamanın ve mekânın oluşturduğu tuhaf bir ağ: ne kadar avcunuzun içindeymiş gibi görünürse görünsün, belli bir mesafede duran bir şeyin tek bir kezlik görünümü* (Benjamin, 2013: 24). Ona göre, bu tek bir kezlik görünüm, fotoğrafta, "anda" oluşagelen insan bakışıyla meydana gelir. Auranın varlığı bu bakıştaki karanlıkta saklıdır Benjamin'e göre. Karanlıkla oluşturulan özel atmosferin, fotoğrafın ilk dönemlerinden kaynaklanan teknik bir kusur olarak değerlendirilmemesi gerektiğinin altını çizer ve nesnenin kendisi ile tekniğinin birbirine uyumunu vurgular (Benjamin, 2013: 21). Tekniğin olanakları bu uyumu ortadan kaldırır. Teknik bir aygıt olarak fotoğrafın yapısal özelliği *özgün olan ile çoğaltılan (yeniden üretilen) arasındaki farklı belirlenir* (Kılıç, 2012: 108).

"Benjamin bir fotoğraf portresine baktığında onu büyüleyen şey, öznelerin içinde yıkandıkları durağanlık ve mesafenin sakın aura'sı değil, kenarlarındaki şu rastgele, aldatici, küçültülemez 'gerçeklik' emareleridir; bu emareler fotoğrafın şimdisini özneleri için sözde bir 'gerçek' geleceğe bağlayarak kendi şimdiki zamanımızı onunla yan yana getirmeye zorlar" (Eagleton, 2013: 50).

Fotoğrafın güncel olanı tam olarak yakalayamadığı, auranın insan bakışıyla ve bu bakıştan yansıyan karanlıklarla meydana geldiği dönemde, auranın yitimi ilk olarak aydınlatma gücünün artmasıyla ortaya çıkar. Karanlığın yok edilmesi, onun gerçeklikten koparılması anlamına gelir ve aura, fotoğraf karesinden çıkar (Benjamin, 2013: 21). İnsan bakışının fotoğraftan çıkarılması, fotoğrafın sergileme değerini, költ değerinin önüne geçirmiştir (Benjamin, 2016b: 60).

Benjamin'e göre (2016b: 61-77), sanat yapıtının költ değerinin, sergileme değerinin gerisinde kalmasına, işlevinin değişmesine ve varlığı son bulan aura kavramına ilişkin belirgin örneklerinden birini sinema oluşturmaktadır. Çünkü sinema var olan ya da kurulmuş olan bir gerçekliği yansıtır. Sinema, yaratacağı ve yansıtacağı bu gerçekliği sanatsal ve teknik boyutlarıyla, bir sistematik içerisinde değerlendirir ve üretir. Filmde bir "şeyin" yeniden üretimi onu salt mekanik bir ürün olarak değerlendirmemizi gerektirmez.

Burada “şeyin” yeniden üretiminde optik bir bakış söz konusudur. Görüntüyü oluşturma işi, perdede görünecek olan her bir saniye planlanmıştır; bir sanat yapıtı olarak ortaya koyulmadan evvel üzerine düşünülmüş ve biçimlendirilmiştir.

Benjamin’in de üzerinde durduğu mesele, sinemanın teknik bir aygıt vasıtasıyla sergilenebilmesi, bu sergilenme biçiminin içeriğinin “anda” var olmamasıdır. Bu “anda” olmayışın bir sonucu olarak izleyicinin sinema oyuncusuyla özdeşleşmesinin tek yolu, aygıtla özdeşleşmesidir (Benjamin, 2016b: 63). İzleyicinin gözü, aygıtın gözünü izlemektedir. Sinema ve tiyatroyu ilkesel bağlamında karşılaştıran Benjamin, tiyatro sahnesinde sergilenen bir olayın yanılmasının fark edilebileceği bir noktanın varlığından söz ederken sinema açısından bu varlığın yokluğunun altını çizmektedir. Film evreninin oluşturduğu yanılmasına vurgu yapan Benjamin, planlanmış çekimlerle ve montajın kendine özgü doğasıyla beraber bu yanılmasını gerçekliğin aygıttan özgür kılınmış görünümü olarak değerlendirir (Benjamin, 2016b: 69).

Kitlelerin, sanat yapıtının çökmüş aurasıyla ya da genelleşmiş biricikliğiyle buluşması, sanat yapıtıyla kurdukları ilişkide yeni bir ilişkileniş biçimine yol açtığını söyler Benjamin. *Örneğin bir Picasso karşısında son derece geri olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir* (Benjamin, 2016b: 69). Kitleye ulaşmış sanat yapıtında, daha önce olduğu gibi alımlayıcısı tarafından yapıta ilişkin bir anlamlandırma sürecinin varlığı yok olmaya başlar. Kitleler, yapıtı anlamlandırabilecekleri bir konumda olmadıklarından dolayı kült değeri kaybolmuş bir yapıtı ilgilendirir. Bu ilişkileniş biçiminde sanat yapıtı, izleyicisinden bir yoğunlaşma, düşünme, değerlendirme ve anlamlandırma beklere ancak kitleler, kendilerini meşgul edecek, vakit geçirecek bir şeyle karşılaşmak arzusunda dırlar (Benjamin, 2016b: 75).

Walter Benjamin, Koleksiyon ve Koleksiyoner

Fransızca *collection* sözcüğüne kökenlenen koleksiyon kelimesi, Türk Dil Kurumu tarafından şu şekilde tanımlanmıştır: *Öğrenme, yarar sağlama veya zevk amacıyla bir araya getirilmiş ve özelliklerine göre sınıflara ayrılmış nesnelerin bütünü, derlem* (TDK, Erişim Tarihi: 24.11.2020). Buna tanıma göre bir derlemenin koleksiyon olarak değerlendirilebilmesi için bir amaca sahip olması ve bu amaç doğrultusunda öğrenmek, yarar sağlamak gibi birtakım nitelikleri karşılması gerekir. Amacı doğrultusunda, bilinçli bir şekilde nesnelere derleme, toplama ve biriktirme işleriyle koleksiyonu oluşturan kişiye koleksiyoner adı verilir.

Bir koleksiyonun içerisinde yer alan nesnelere, ait oldukları dönemin özelliklerine ilişkin fikir vermesi bakımından önemlidir. Nesnelere belirli ya da belirsiz bir zamanda ve mekânda bir insan ya da insan ürünleri tarafından üretilmiştir. Dolayısıyla, koleksiyonun içerisinde bulunan nesnelere yalnızca bir nesnelere bütününe parçası değil, aynı zamanda tarihsel bir bütünlüğün parçasıdır. Böylelikle, koleksiyon bir tarih aracına, koleksiyoner ise bir tarihçiye dönüşmektedir.

Tarihsel Materyalist Olarak Koleksiyoner

Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından ortaya atılan tarihsel materyalizm kavramı, toplumsal yapıda meydana gelen değişimlerin tarihsel kaynağı olarak maddesel olanı önceler. Bu kavram, insanlığın tarihinin, maddelerin çevresinde devingen bir konumda bulunduğunu öne sürer. *İnsanların kendi tarihlerini kendilerinin yaptığı anlayışı, tarihsel materyalizmin özünü oluşturmaktadır: İnsanlar tarihi şekillendirir; herkes onun gidişatına katkıda bulunur* (Brosius, 2015: 21). Sunulan katkı bir sürekliliği beraberinde getirir ve insanın dünyaya dokunuşu maddi olarak kavranır. Marx

ve Engels, *her şeyden önce var olan her kültürün öğeleri arasında karşılıklı ilişkiler bulunan yapısal bir bütün olduğunu, bir kültürün dini, sanatı ya da hukuk sisteminin kendi başına anlaşılamayacağı* savunur (Cevizci, 1999: 828). Birbirinde ayrılmaz kültürel öğeler, tarihsel süreç içerisinde etkileşir, değişir, dönüşür ve geçmişle gün arasında yeni bir yapısal bütün oluşturur. Tarihsel materyalizm, tüm bu etkileşim, değişim ve dönüşümlerin odağında kendini bulur.

Walter Benjamin, koleksiyoneri bir bütününe parçalarını toplayarak yeniden üreten bir tarihçi olarak kavrar; *Eduard Fuchs: Koleksiyoner ve Tarihçi* isimli çalışmasında Fuchs’u bir koleksiyoner ve koleksiyonere içkin bir tarihsel materyalist olarak ele alır. *Fuchs, koleksiyonculuğu hasebiyle bir öncüdür: Bilinen ilk ve tek karikatür tarihi, erotizm tarihi ve janr resmi [Sittenbild] arşivlerini kurmuştur* (Benjamin, 2018: 432). Benjamin’e (2018: 431-473) göre Fuchs’un koleksiyoner kimliği onun sanat eserlerini incelemekle materyalist tavrıyla belirir. Yani onun için koleksiyondaki bir nesnenin varlığı, beraberinde bir tarihselliği de taşır. *Amacı, “tarih imgesini, tarihin en silik nesnelere, artıklarında bulmak” tır* (Gürbilek, 2012: 34-35). Koleksiyoner, nesneye içerisinde üretilmiş olduğu dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak tarihsel materyalist bir tavrıyla yaklaşır. Böylelikle koleksiyonerin birikimi, bir bakıma mevcut tarihsel sürecin birikimini de ifade etmektedir ve *sanat yapıtları, onları inceleyen tarihsel diyalektikçi için kendilerinden önceki tarih kadar kendilerinden sonraki tarihle de bütünleşirler; yapıt sonrası tarih, yapıt öncesi tarihin sürekli bir değişim süreci olarak kavranmasını sağlar* (Benjamin, 2018: 433).

Benjamin, Fuchs üzerinden ideal bir koleksiyoner tanımı verir: *basit sahip olma arzusuyla, ürünlerinde üretim güçlerinin ve kitlelerin, tarihsel insan imgelerinde bir araya geldiği bir sanatı araştırmaya yönelik bir uğraş içerisinde olan kimse* (Benjamin, 2018: 467). Koleksiyonerin tarihsel materyalist tavrı geçmiş ile an arasındaki köprüyü kurar ve bu iki farklı zamanın iletişimine olanak tanır. Öyle ki, *Tarihsel materyalist, dönemi şeyleştirilmiş bir “tarihsel devamlılıktan” çekip çıkardığı gibi yaşamı döneminden, yapıtı da yaşam yapıtından çekip çıkarır* ve bir bakıma onun özgürleşimini sağlar (Benjamin, 2018: 433).

Koleksiyoner Benjamin

Benjamin bir koleksiyoner olarak tarihsel materyalist Fuchs’un takipçisi konumundadır. *“Benjamin hem bir tarihsel materyalisttir...” “...hem bir koleksiyoncudur”* (Tüzün, 2007: 151-152). Theodor W. Adorno’ya (2012: 72) göre Benjamin’in koleksiyoner yanı fizyonomisine dahi yansımıştır. O’nun koleksiyoner tavrı iki biçimde görünür: ilk olarak alıntılama yöntemiyle oluşturduğu birikim ve ikinci olarak kitap koleksiyonculuğu. Benjamin, Alman romantizm geleneğinin alıntılama anlayışının sürdürücüsüdür ve alıntılama tekniği “onun için temel bir yazma biçimidir” (Demiralp, 1999: 27). Benjamin’in *alıntılama yöntemine olan bağlılığı, kitap tutkusunun bibliomani düzeyine varmasına neden olur* (Oskay, 2015a: 36). Yani onun koleksiyonculuğunun arkasında alıntılama merakı ve yöntemi yer alır. Oskay’ın altını çizdiği üzere Benjamin’in alıntı yöntemi geleneğe karşı yıkıcı bir tavır sergiler. Tarihsel materyalist olarak yaptığı şey, alıntıladığı şeyi döneminin içerisinde hapsediği tarihsellikten kurtarmaktır. Bu anlamıyla Benjamin’in alıntılama yöntemiyle bütünleşen *tarihsel materyalizm, geçmiş-in işinin hala tamamlanmamış olduğunu düşünür* (Benjamin, 2018: 442).

Benjamin, birçok kitap değerlendirmesi yazmıştır ancak onun için kitaplar biçim olarak da değerliydi ve değerlendirilmeliydi (Leslie,

2019: 85). Öyle ki, Oskay'ın (2014: 452) ifadesiyle, Kitap, Benjamin'e göre; *İçinde ikamet edebilmek içindi*. Benjamin bir kitap koleksiyoneriydi. Onun için koleksiyonculuk, yaşama tutunmanın bir yolu ve bu yolun da ötesinde geçmişle ilişkilenenin bir biçimiydi. Bir tutunma yoluydu çünkü oluşturduğu el yazması kitap koleksiyonundan gelen para Benjamin'in hayatta kalması için maddi bir kaynak yaratmıştı (Witte, 2018: 123). Geçmişle ilişkilene biçimiydi çünkü O'na göre koleksiyoner geçmişin canlı bir deneyimini sunmaktaydı (Benjamin, 2018: 435). Koleksiyonerin geçmişle an arasında kurduğu köprü, bir bakıma onu bu iki zamanın karmaşık bir tamamlayıcısı olarak algılamayı gerektirir. *Her tutku kaosa yakınsar; ama koleksiyoncunun tutkusu bilhassa hatıraların kaosuna yakındır* (Benjamin, 2016a: 3).

Benjamin'in kitap koleksiyonu *bricoleur* tarafından yaratılmış bir *bricolage*'a benzetilebilir. O'na göre koleksiyoner, koleksiyonun nesnelere biriktirme ve toplama işlerinde, nesnelere kurduğu ilişkide nesnel bir tavır sergilemez (Oskay, 2015a: 42). Bir *bricoleur* olarak koleksiyoner, oluşturacağı koleksiyonun nesnelere kendi anlam düzeyinde bir değer katar; nesnelere seçimini ve birbirleriyle arasında kurulacak olan bağlantıyı ilk elden o oluşturur. Benjamin için bir kitap koleksiyonunun ve dolayısıyla bir kütüphanenin güzelliğinden söz edebilmemiz için kütüphanede yer alan kitapların doğrudan bir işe yaraması gerekmez (Oskay, 2015a: 26). O'na göre koleksiyoner, nesnelere işlevsel oluşuyla ilgilenmez. Nesnelere kullanım değerinden azad ederek onları kullanım değeri olan bir mal olma özelliğinden arındırır ve koleksiyoner kimliğiyle değer kazandırır (Benjamin, 2016c: 98). Bu özgürleştirme süreci koleksiyoner için maddi bir kaynağın zorunluluğunu beraberinde getirir. Çünkü koleksiyoner bir mülk sahibidir ve Benjamin'e (2016a: 18-19) göre *mülk ve iyelik taktiksel şeylerdir*. Koleksiyoner daha iyi bir dünyayı düşler ve dolayısıyla onun stratejileri "eski" dünyaya yeni bir biçim kazandırmak ve bunu "yeni" şeyler edinme arzusuyla perçinlemek üzerine kuruludur (Benjamin, 2016a: 11, 2016c: 98).

Benjamin'e (2016a) göre bir koleksiyonun düzenini o düzenin karmaşıklığı oluşturur. Koleksiyoner, bir koleksiyon nesnesi olarak kitabın kaderini tayin eder ve söz konusu karmaşıklık nesnenin geçmişinde yatar. *Dönemi, kökeni, önceki sahipleri; bir nesnenin tüm geçmişi, koleksiyoncunun gözünde özünde o nesnenin kaderi olan büyüklü ansiklopedinin bir parçasını oluşturur* (Benjamin, 2016a: 7). Bir başka deyişle, koleksiyon nesnesinin değerini ona dokunanlar ve bir iz bırakabilenler belirler; Nesnenin değeri ona ait olan hikayeye anlam kazanır. Bu hikâyenin kurucu figürü ise koleksiyonerden başkası değildir. *Koleksiyoncu açısından, her nüshanın kaderi, onunla koleksiyonunda karşılaşmaktır* (Della-Loğlu, 2005: 176). Büyük koleksiyoncular genelde nesne seçimlerinin orjinalliğiyle diğerlerinden ayrılırlar. Koleksiyoner bir nesneye her zaman rastlantısallık aracılığıyla ulaşmaz. Rastlantısallıklar dahi onun seçilme sorumluluğunu beraberinde getirir. Bu sebeptendir ki Benjamin, "bir koleksiyon oluşturmanın en sağlam yolu, miras olarak almaktır" der ve burada mirasın varise yüklediği sorumluluğa vurgu yapar (Benjamin, 2016a: 35).

Koleksiyoner İçin Aura ve Yitimi

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik sanat yapıtının kitlelere ulaşabilmesine olanak tanımıştır. Benjamin'in Fuchs'a yönelik analizinde kitle sanatına ilişkin incelemeleri bir zemin oluşturmaktadır. O'nun Fuchs'a duyduğu ilginin temel nedenlerinden biri Fuchs'un koleksiyoncu kimliğinin yanı sıra kitle sanatıyla ilgili analizlerde bulunmuş olmasıdır. Benjamin'e göre, sanat yapıtının toplumdan koparılan değerinin geri verilmesi fikri Fuchs'a aittir. 19. yüzyıl ile birlikte sanat bir piyasanın ürünü haline gelmiş ve

sanatın pazarda oluşu onun sanatsal değerinden bağımsız olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Demiralp, 1999: 113). *Sanat eseri toplumdaki öylesine koparılmıştır ki, koleksiyoncunun sanat eserini bulduğu yer sanat piyasası olmuştur* (Benjamin, 2018: 465).

Koleksiyoner, pazarın içerisindeki nesnelere değer verirken, bir değerlendirme ölçütü olarak onların biriciklik ve özgünlük niteliklerini esas alır (Oskay, 2015a: 41). Biriciklik ve özgünlük nitelikleri koleksiyoner için özel bir anlam taşıyor olsa da koleksiyon nesnelere ve sanat yapıtlarının kültürel değeri bu pazarın içerisinde yerini meta değerine bırakır. Koleksiyoner, koleksiyon nesnesine sanat yapıtını oluşturan bir parça olarak bakar. Yeniden üretim teknikleriyle beraber sanat yapıtında olduğu gibi koleksiyonda da nesnenin biricikliğinin yok oluşu söz konusudur. Baskı tekniklerinin gelişmiş olması, kimi yazarların el yazması eserleri yahut mektuplarını çoğaltmaya imkân veriyor olsa da *en etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan şey o şeyin şimdiliği, buradallığı, yani biricikliğidir* (Benjamin, 2016: 53).

Fotoğraf için insanın bakışıyla var olan aura koleksiyon için koleksiyon nesnenin geçmişle var olur. Benjamin, "Bebeğe Övgü" denemesinde, el emeği olarak üretilen, dikiş izleriyle iğne tutan ellerin parmak izlerinin birbirine geçtiği, her bebeğin kendine özgü ve benzersiz bir yanının olduğu dönemlerde, çocuğun oyuncak bebeğe duyduğu ilgiyle koleksiyoncunun nesneye duyduğu ilgiyi birbirine benzetir (Demiralp, 1999: 77). Benjamin'in kurduğu bu analogi her iki taraf için de auranın yitimiyle beraber ilginin de silikleşmeye başlamasıyla sonuçlanır. İlgi tam olarak kaybolmaz ancak ilgi duyulan nesnenin hakikati kaybolur; Burada hem sanat yapıtının hem de koleksiyon nesnesinin kaybolan biricikliği, hakikati onun aurasıdır (Yüksel, 2011: 401). Benjamin koleksiyona değer kazandıran şeyin koleksiyoner olduğunu altını çizer; Sanat yapıtının aurası yeniden üretim teknikleriyle çoğaltılarak kaybolurken, *koleksiyon öznesini yitirdiği zaman anlamını da yitirir* (Benjamin, 2005: 157).

Ruben Brandt, Collector

Ruben Brandt, Collector, Sloven asıllı yönetmen Milorad Krstić'in yazdığı ve yönettiği, 2018 yapımı Macar animasyon filmidir. Film, psikoterapist Ruben Brandt'in çocukluk çağında, günümüzde 25. kare tekniği olarak da bilinen bilinçaltı programlama teknikleriyle, eski CIA ajanı olan babası tarafından üzerinde deneylenen yöntemle bilinçaltına ekilen sanat eserlerinin Brandt'in sanrılar görmesine neden oluşunu ve şiddetli sanrılarının zaman zaman varsanılara dönüşmesiyle beraber Brandt'in bu rahatsızlıktan kurtulma çabasını konu edinmektedir. Brandt'in ortaya koyduğu mücadeleci tavır, bu rahatsızlıktan kurtulabilmek için, halüsinasyonlarına neden olan sanat eserlerini toplama (çalma) sürecinde kendini görünür kılar. Bu toplama sürecinde, terapi için ona gelen hastalardan oluşan bir ekip Brandt'e yardımcı olacaktır. Filmin ana çerçevesini, Brandt'in terapilerine katılan Mimi'nin ağzından duyduğumuz şu cümle oluşturur: *Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol!* Brandt, sorunlarını fethedebilmek için sanat tarihinin önemli on üç eserini, farklı müzelerden ve sanat galerilerinden çalma girişiminde bulunur. O'nun gerçekleştirdiği soygunlar dünyada bir gündem oluşturur ve Brandt, sanat ortamında "koleksiyoncu" koduyla tanınan bir hırsız olarak anılmaya başlar.

Filmin İncelenmesi

Film, kendisine doğru hızla yaklaşmakta olan trenin varlığından habersiz bir şekilde rayların karşısına geçmeye çalışan, yaşam ve ölümün sıfır noktasındayken, yaşama milisaniye ile tutunan bir salyangozun hareketiyle başlar. Salyangoz ve sırtında taşıdığı spiral, bir döngünün varlığını ve ölümsüzlük anlamlarını

taşıyabileceği gibi film dilinin oluşturulmasında senaryonun işleyiş biçimine de katkı sunmaktadır (Kılıç ve Eser, 2017: 149). Çünkü film, bittiği yerden başlamaktadır. Brandt, salyangozun rayların üzerinde ezilmekten kurtulduğu trenin içerisinde, Mike Dimitroff'un (kurgusal bir karakter) *Deep Sleep* isimli eserini okumaktadır. Brandt'in kitabı okurken uykuya daldığını ilk bakışta anlamasak da; film, bir daireyi oluşturan çizginin iki ucunu bir araya getiren bir pergel yardımıyla çizilmişçesine tasarlanmış ve sonunda bu iki parçayı birleştirmemize olanak sağlamıştır. Brandt'in halüsinasyonları ressam Frank Duveneck'in (1848-1919) *Whistling Boy* (1872) isimli tuval üzerine yağlı boya çalışmasıyla açılmaktadır. *Whistling Boy* sansürün fırça darbesini almadan evvel, orijinalinde *Smoking Boy* olarak adlandırılmıştır. Ancak Brandt'in gördüğü *Whistling Boy*'un kucağında yine bir salyangoz görürüz. Bu salyangoz da Brandt'in rüyadaki döngüsünün başlangıcına işaret etmektedir.

Filmde, rüyanın devamında, ressam Diego Velázquez'in yağlı boya çalışması *Infanta Margarita*'nın Brandt'in kolunu ısırarak O'nun büyük bir acıyla uykudan uyanmasına neden olduğunu görürüz. Filme bir bütün olarak bakıldığında, *Infanta Margarita*'nın ısırtıcı uyanan Brandt, rüyanın içerisinde gördüğü bir kabustan uyanmaktadır; hala rüyadadır ve filmin devamında göreceği halüsinasyonlar da yine bu rüyanın içerisinde cereyan edecektir. Brandt uyanır, ses kayıt cihazına yönelir ve dünyaca tanınmış ünlü tablolarındaki karakterlerin kendisine saldırmaya devam ettiğini kaydederek. Film boyunca Brandt'in yanında taşıdığı bu ses kayıt cihazı, gördüğü halüsinasyonların ardından gördüklerini tanımlamasına ve hissettiklerini kaydetmesine olanak sağlar. Brandt'in bu cihazı kullanma biçimi, psikoterapi yöntemlerinde hastaların travma sonrasında ne hissettiklerini kaydederek unutmamalarına imkân verirken, rahatsızlıklarının uzmanlar tarafından detayları anlama çabalarına yardımcı olacak bir cihaz olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan, Brandt'in ses kayıt cihazına yüklediği işlevsel anlam ile Benjamin'in sürekli yanında taşıdığı ve gördüklerini, düşündüklerini ve hissettiklerini unutmamak amacıyla notlar aldığı defterler arasında analogik bir bağ kurulabilir.

Filmin devamında, Mısır Kraliçesi Kleopatra'ya ait bir yelpazenin Louvre Müzesinden çalındığının son dakika haberi olarak geçtiğini görürüz. Yelpazeyi çalan kişi, anlatıya ikinci düğümü atan, ikinci ana karakter Mimi'dir. Mimi'yi kovalayan ise film ilerlediğinde Brandt'in kardeşi olduğunu öğreneceğimiz özel dedektif Mike Kowalski'dir. Kowalski, Mimi'yi Paris'in geniş caddelerinde, dar sokaklarında, apartmanlarında ve pasajlarında kovalar. Kovalamaca sırasında görünen restoranlar, barlar, kafeler, evler ve içerisinde kurulan ilişkileneş biçimleri, billboardlar, mağazalar ve Krstic'in kadrajına aldığı diğer görüntüler Paris'in iç ve dış mekanlarını, Benjamin'in deyimiyle şehrin fantazmagorik yapısını yansıtır. İnsanların hem kendilerine hem de çevrelerine yabancılaştıkları ve bundan da keyif aldıkları bir kentin içerisinde kapitalizmin ruhu bu fantazmagorinin oluşmasında birincil kaynaktır. Dünyada fuarcılığın tarihsel olarak ilk örneklerini veren Fransa'nın, başkenti Paris'te gördüklerimiz bir dünya fuarı olarak karşımıza çıkar. Ancak,

“Dünya fuarları, malın değiştirme değerini çarpıtır. Kullanım değerinin arka plana itildiği bir çerçeve yaratır, insanın zaman geçirmek için içersine daldığı bir fantazmagori oluşturur. Eğlence endüstrisi de insanı malın eriştiği düzeye yükselterek, bu fantazmagoriye girmesini kolaylaştırır, insanoğlu da kendine ve başkalarına yabancılaşmasının tadını çıkararak, kendini böyle bir dünyanın yönlendirmesine bırakmış olur” (Benjamin, 2016c: 94).

İnsanlar iç mekanlarda, beraber vakit geçirdikleri insanlara, evcil hayvanlarına, televizyonda izledikleri bir filme; dış mekanlarda ise topluma ve çevreye karşı yabancılardır.

Kovalamacanın devamında Mimi, Pont au Change köprüsünden Seine Nehri üzerinde hareket etmekte olan bir gemiye atlar. Fransızca “Gémeaux” adı verilmiş gemi, Türkçede “ikizler” anlamına gelmektedir. Sonraki sahnelerde, karakterlerin tanıtımında, Mimi ve Brandt arasında geçen konuşmada, bir güvenlik uzmanı olan Fernando'yu tanıtan görüntülerde yer alan bankanın adı yine Türkçe karşılığı ikizler burcu olan Gemini'dir. Krstic'in bu gemiye ve bankaya “ikizler” adını vermesi, filmin ilerleyen sahnelerinde Kowalski ve Brandt'in aralarındaki ilişkinin açılmasına bir hazırlık niteliğindedir. Kovalamacanın sonunda, Kowalski gemideki vinç yardımıyla, ayaklarına attığı düğümle baş aşağı bir duruma gelecek şekilde Mimi'yi yakalar. Kowalski Mimi'ye yelpazeyi neden çaldığını sorar. Mimi'nin Kowalski'ye verdiği yanıt film ile Benjamin'in kavramları arasındaki ilişkiyi oluşturan önemli bağlantı noktalarından biridir: Mimi, *Çünkü güzellikler kilit altında tutulmamalıdır* (09:59) der. Mimi bir kleptomani hastasıdır ve karakterin koleksiyon nesnesine bu bakışı, Benjamin'in aura kavramına, koleksiyona ve koleksiyonere bakışıyla bir benzerlik gösterir. Güzelliklerin kilit altında tutulmaması gerektiğini vurgulayan tavır, Benjamin'in yeniden üretim tekniklerinin sağladığı olanaklarla sanatın demokratikleştiğini ve özgürleştiğini ifade eden tavrıyla bir bağ içerisindedir. Bunun yanı sıra kleptomani hastalığına sahip kişiler için önemli olan şey, arzuladıkları nesneyi çalabilmek ve çaldıktan sonra ulaşacaklarını düşündükleri doyumdur; bir nesneyi çalarken onun işlevselliğiyle ilgilenmezler. Mimi'nin yakalandıktan sonra yelpazeyi “özgürleştirmek” adına Seine Nehri'nin sularına fırlatması da bir kleptomani olarak nesnenin işlevselliğini önemsemeyişinin bir görüngüsü olarak değerlendirilebilir. Benjamin'e (2016c: 98) göre koleksiyonerin tavrı da nesnelere işlevselliğinden kurtarmak ve onları kullanım değerinden azad etmek üzerinedir. Kleptomani ile koleksiyoner arasındaki temel fark mülkiyet bağlamında ortaya çıkar. Bir kleptomani, nesne üzerindeki sahipliğini yalnızca nesneyi çalarak yaratırken, koleksiyoner ise aynı nesne üzerindeki sahipliğini miras, satın alma veya toplama, biriktirme yollarıyla kurmaktadır.

Brandt'in gördüğü halüsinasyonların sıklığı artmıştır ve buna bir çözüm bulması gerekmektedir. Çözüm arayışı için gittiği psikoterapistte, sanat eserlerindeki karakterlerin saldırılarına maruz kalışının, babasının ölümünden sonra çocukluğunun geçtiği evi ziyaret etmesiyle başladığını öğreniriz. Babasının küçük Brandt üzerinde gerçekleştirdiği bilinçaltı programlama deneylerini hatırlayışı gördüğü halüsinasyonların başlamasını tetiklemiştir. Brandt psikolojik bir bozukluğa sahiptir; bu bozukluğa neden olduğunu düşündüğü ya da zihninin bunu düşünmesine neden olduğu ve onu bir koleksiyoner yapacak olan şey sanat eserlerinin aurasıdır. Benjamin, bir sanat yapıtında auradan söz edebilmemiz için öncelikle o sanat eserinin biricikliğinden söz etmemiz gerektiğinin altını çizer. Édouard Manet'in Olympia isimli tablosunda yer alan kadının Brandt'i Orsay Müzesine daveti sanat eserinin biricikliğine vurgu yapar; tabloda çıkan kadın *Paris'e gel ve beni bir ara gör!* (24:24) der. Filmin 21. yüzyılın ilk çeyreğinde geçtiği düşünüldüğünde Brandt'in Olympia'yı görmesi için Paris'e gitmesi bir zorunluluk gerektirmez. İçerisinde yaşadığı çağ; Olympia'ya istediği zaman ulaşabileceği, teknik olarak yeniden üretilebilirliğin alışılmış bir duruma dönüştüğü çeşitli teknolojilerle donanmıştır. Ancak yönetmenin burada sanat eserinin aurasına; biricikliğine, o “andalığına” ve “oradallığına” yaptığı vurgu Brandt'i Orsay Müzesine götürmüş ve eseri biricik haliyle, orada görmesini sağlamıştır.

Film ile Benjamin arasındaki bağlantının bir diğer önemli noktasını, Mimi ve Brandt'in konuşması esnasında Mimi'nin ağzından duyduğumuz şu cümle oluşturur: *Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol!* (22:10). Bu cümle aynı zamanda psikoterapinin özünü oluşturur. Brandt, gördüğü halüsinasyonlardan kurtulabilmesi için kendisine saldıran karakterlerin içlerinde yer aldıkları tablolara sahip olmalıdır. Bu fikri ortaya atan ve Brandt'e yardımcı olmak isteyen kişi Mimi'den başkası değildir. Mimi, terapi için Brandt'e gelen diğer hastalar; Bye-Bye Joe, Membrano Bruno ve Fernando'yu örgütler ve bir plan yapar. Bu plan doğrultusunda ekip Édouard Manet'in Olympia'sını Orsay Müzesinden çalar. Mimi ve diğerleri, Olympia'yı daha önceki sahnelerde, Mimi'nin Brandt'in sekreteriyle konuşması esnasında yönetmen Krstic'in ülkesi Slovenya'da olduğunu anladığımız Polyart Kliniği'ne getirirler. Brandt resme eriştiği için mutludur ve Mimi tekrarlar: "Sorunlarını fethetmek için onlara sahip ol! (37:08)". Brandt'in Olympia'ya sahip olmasıyla beraber ona ilişkin gördüğü halüsinasyonlar sona erer. Ancak koleksiyonu tamamlaması için on üç tablonun hepsine erişmesi gerekmektedir. Brandt, Van Gogh'un Postman'ının ve Andy Warhol'un "Double Elvis'inin" kendisine saldırdığı halüsinasyonlardan kurtulduğunda Mimi'nin yanına gider ve bu tablolarla beraber kendisine zarar vermeye çalışan diğer tablolara sahip olabilmek için ondan yardım ister. Mimi ve diğerleriyle beraber kurulan ekibe Brandt'in de eklenmesiyle dünyanın tanınmış müzelerindeki ünlü sanat eserleri birer birer çalınmaya, toplanmaya başlar. Brandt, sanat ortamında ve tüm dünyada "koleksiyoncu" kod adıyla tanınan bir hırsız haline gelmiştir. Brandt'in tutkusu sanat eserlerinin biricikliğindedir. Topladığı şey sanat eserleri değil, onların biricikliğidir; Bir koleksiyoner olarak toplama motivasyonunu ise biricik olanlara sahip olarak rahatsızlığından kurtulma çabasıdır. Brandt'e göre, "zihinsel sorunların anahtarı sanattır" (21:49) ve toplayacağı on üç parça onun zihinsel sorunlarının kilidini açmasına yardımcı olacak, ona bir özgürleşim sağlayacaktır. Brandt'in koleksiyoner tavrıyla Benjamin'in koleksiyoner için biçtiği tarihsel materyalist tavır bir iç içelik sergiler. Brandt, bireysel olarak kendi tarihselliğinin içerisinde zihnine ekilen sanat eserlerinin bir koleksiyonerdendir. İdeal koleksiyoner, nesnelere üretilmiş oldukları dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak yaklaşır. Brandt'in gördüğü halüsinasyonlar ise doğrudan sanat eserlerinin oluşturduğu dünyanın içerisinde gerçekleşir.

Dünya çapında gerçekleşen sanat eseri hırsızlığına durdurması için görevlendirilen dedektif Kowalski, koleksiyoncu Brandt'i şu şekilde tarif eder: *...Burada bir koleksiyoncuyla uğraşıyoruz, seri hırsızlık yapan biriyle değil. Resimleri satabilmek için almıyor. Hatta resimler karaborsada bile değiller. (...) Birisi koleksiyon yapıyor. (...) Koleksiyon tamamlandığında, erkek ya da kadın, o kişi duracaktır* (52:09–52:47). Brandt resimleri satabilmek için almıyordur çünkü bir koleksiyoner olarak onları kullanım değerlerinden özgürleştirmektedir. Burada Brandt'in yaptığı şey, sanat eserlerinin birer meta olarak kendilerine yapılandırılmış sergilenme değerlerinden kurtarılmasını da içerir. Koleksiyon tamamlandığında duracaktır çünkü Brandt'in amacı, kullanım değerlerinden azad ettiği sanat eserlerine şifacı bir işlevsellik yükleyerek rahatsızlığından kurtulmaktır. Koleksiyonu tamamlayınca döngü bitecek, koleksiyoner duracak, Brandt uyanacak ve film sona erecektir. Brandt nesnelere kurduğu ilişki bakımından Benjamin'e benzer; Benjamin'in nesnelere kurduğu ilişki, kendisini fantazmagorinin tutsaklığından özgürleştiren, özüne ve çevresine karşı yabancılaşmaya direnen bir tavrı içerir (Demiralp, 1999: 77). Gördüğü halüsinasyonlarla kendisine yabancılaşan Brandt'in, sanat eserinin aurasına, biricikliğine sahip olma arzusu onun için de

bir özgürleşim sağlar. Brandt'in koleksiyonu oluştururken verdiği mücadeleye bir bakıma Benjamin'de olduğu gibi, özüne ve çevresine yabancılaşmaya karşı geliştirilen bir tavır olarak değerlendirilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Benjamin, aura kavramıyla beraber sanat eserinin yegâne benzersizliğine vurgu yapar. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebilirlik, sanat eserinin biricikliğine ve dolayısıyla hakikatine, gerçek olarak kavranışına zarar vermiştir. Sanat eserlerinin yeniden üretimleri, ulaşılabilirlik noktasında bir demokratikleşmeyi beraberinde getirmiştir ve önceki dönemlere göre daha fazla insan tarafından erişilebilmesi mümkün hale gelmiştir ancak bu yeniden üretilebilirlik oluş, sanat eserine özgü atmosferin kaybolmasına neden olmuştur. Benjamin, bu atmosfer kaybını aura yitimi olarak değerlendirir ve şeylerin, nesnelere sıcaklığının geri çekildiğini söyler. Böylelikle sanat eseri, kült değerinin yerini sergileme değerine bırakır ve sanatın ortamı pazarın ortamına doğru evrilir.

Benjamin'in bir koleksiyoner olarak koleksiyonere ve koleksiyon nesnesine yüklediği anlam Karl Marx'ın tarih anlayışıyla örülmüş bir anlamlandırma biçimini ifade eder. O'na göre koleksiyoner, basitçe, sahip olma arzusunun ötesinde aynı zamanda tarihsel materyalist bir kimliğe sahiptir. Koleksiyonerin bu kimliği, ilişki kurduğu nesnelere seçiminde ve bir araya getirişinde kendini gösterir. Koleksiyonun değerini belirleyen şey, varlığını ortaya koyduğu tarihsel süreç ve koleksiyonerinin oluşturduğu bütünlüktür. Bu anlamda bir koleksiyon nesnesi aynı zamanda bir tarih nesnesi olarak da değerlendirilebilir. Koleksiyoner için nesneyi değerli kılan şey, koleksiyona seçilecek nesnelere biricikliği, gerçekliği ve diğer nesnelere beraber oluşturacağı bütünlüklü yapısıdır.

Brandt'in bir koleksiyoner olarak önemseydiği şey, sanat eserlerinin yeniden üretilmiş kopyaları değildir. O, halüsinasyonlarında gördüğü, içerisinde kendisine saldıran karakterlerin yer aldığı sanat eserlerindeki biricikliğe ve dolayısıyla gerçekliğe değer vermektedir. Brandt'in bu tavrı Benjamin'in sanat eserinin aurasal varlığına ilişkin düşünceleriyle benzerlik göstermektedir. Bir koleksiyoner olarak Brandt, sanat eserlerinin biricik hallerini ele geçirerek, diğer bir deyişle "sorunlarını fethetmek için onlara sahip olarak" hem sanat eserlerine hem de zihninde yer eden bu rahatsızlığa bir özgürleşim sağlamaktadır. Sanat eserlerini ele geçirmesi bir bakıma onları sergilenme değerlerinden azad etmesi anlamına da gelmektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir - M.C., L.K.; Tasarım - M.C., L.K.; Kaynaklar - M.C., L.K.; Veri Toplanması ve/veya İşlenmesi - M.C.; Analiz ve/veya Yorum - M.C.; Literatür Taraması - M.C.; Yazıyı Yazan - M.C.; Eleştirel İnceleme - L.K.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – M.C., L.K.; Design – M.C., L.K.; Supervision – L.K.; Resources – M.C., L.K.; Materials – M.C., L.K.; Data Collection and/or Processing – M.C.; Analysis and/or Interpretation – M.C.; Literature Search – M.C.; Writing Manuscript – M.C.; Critical Review – L.K.

Declaration of Interests: The authors have no conflicts of interest to declare.

Funding: The authors declared that this study has received no financial support.

İnternet Kaynakça

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2020, Kasım 24). Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

Kaynakça

- Adorno, T. W. (2012). *Walter Benjamin Üzerine*. (Çev. Dilman Muradoğlu). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2005). Kütüphanemi Yerleştirirken. Besim F. Dellaloğlu (Ed.) *Benjamin içinde* (s. 151–159). *Say Yayınları*.
- Benjamin, W. (2011). *Tek Yön*. (Çev. Tefik Turan). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2013). Fotoğrafın Kısa Tarihi. W. Benjamin içinde, *Fotoğrafın Kısa Tarihi Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. Osman Akinhay s. 1–39). Agora Kitaplığı.
- Benjamin, W. (2016a). *Kitaplığımı Yerleştirirken*. (Çev. Deniz Kurt). Sub Yayınları.
- Benjamin, W. (2016b). Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal s. 50–87). *Yapı Kredi Yayınları*.
- Benjamin, W. (2016c). *XIX. Yüzyılın Başkenti Paris*. W. Benjamin içinde, *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal s. 87–108). Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). Eduard Fuchs: Koleksiyoncu ve Tarihçi. T. Tayanç içinde, *Walter Benjamin Kitabı* (s. 431–473). Dipnot Yayınları.
- Brosius, B. (2015). *Tarihin Yapıları*. (Çev. Nejat Ağırnaslı). Yordam Kitap.
- Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları*. İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2005). Küçük Terimler Sözlüğü. B. F. Dellaloğlu içinde, Benjamin (s. 169–183). Say Yayınları.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*. Yapı Kredi Yayınları.
- Eagleton, T. (2013). *Walter Benjamin ya da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru*. (Çev. Ferit Burak Aydar). Agora Kitaplığı.
- Gürbilek, N. (2012). *Son Bakışta Aşk Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. Metis Yayınları.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Leslie, E. (2019). *Walter Benjamin Hakkında Her şey*. (Çev. Meryem Sena Özgüven ve M. Murtaza Özeren). Dedalus Kitap.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev. Yavuz Alogan). Dipnot Yayınları.
- Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İnkılâp Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin Üzerine. Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 11–53). İnkılâp Kitabevi.
- Oskay, Ü. (2015). Walter Benjamin'de Tarih, Kültür ve Fantazy. Ü. Oskay içinde, *Estetize Edilmiş Yaşam* (s. 121–154). İnkılâp Kitabevi.
- Scannell, P. (2020). *Medya ve İletişim*. (Çev. Oğuzhan Taş ve Burcu Sümer). Ütopya Yayınevi.
- Su, S. (2007). Fotoğraf ve Sanat. *Cogito*, S.52, 223–235.
- Tüzün, E. (2007). Benjamin, Deleuze, Nietzsche. *Cogito*, S.52, 148–161.
- Witte, B. (2018). *Walter Benjamin*. (Çev. Mustafa Tüzel). Yapı Kredi Yayınları.
- Yüksel, S. E. (2011). Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu. D. B. Kejanlıoğlu içinde, *Zamanın Tozu* (s. 395–448). De Ki Basım Yayın.

Structured Abstract

Walter Benjamin says that what makes an original work of art's truth is its here and now existence. According to Benjamin, reproduction techniques have destroyed the aura that makes the work of art unique, the truth that is unique to it. Although the reproduction techniques have caused the disappearance of the unique atmosphere of an artwork, Benjamin affirms that it becomes something accessible to everyone. According to him, the work of art, which has become accessible to everyone, has given a political character, and art and politics have begun to be considered together. The massification of the work of art has brought about a change in its quality, and the exhibition value has surpassed the cult value, and the reproduction techniques have separated art from its cult basis.

Photography and cinema appear to be prominent examples of the change in the quality of the work of art. Because cinema and photography reflect an already existing or fictional reality. Reproduction of something in the cinema does not mean making a mechanical copy of it. The reproduction here is an optical view. The work of creating the image is shaped by the planning of every second we see on the screen. In this sense, cinema records a moment by means of a technical device, but this moment will be lost in its display. According to Benjamin, as a result of not being in the moment, the identification of the audience with the film actor/actress is possible through identification with the device. Because the audience watches what the camera sees.

Benjamin, who introduced the concept of aura as an art theorist, is also a collector. Benjamin's identity as a collector appears in two ways: First, he is a collector of the citations. Secondly, he is a book collector. His identity as a collector shaped his thoughts on art and played an important role in his conceptualization of aura. Benjamin argues that a collector should have a historical materialist attitude that can bridge the gap between the past and the present. In this sense, Benjamin considers a collector as a historian who collects and reproduces the parts of a whole. Thus, the collection of a collector sheds light on the historical process of the collected objects. According to him, a collector does not care about the function of the collection object, but he/she liberates the objects from their use value. For a collector, the aura and the uniqueness of that object are important. Although the collector is interested in the uniqueness of the object, s/he accesses the collectible object in a market that has lost its cult value and whose exhibition value is at the forefront.

Ruben Brandt, Collector is a 2018 Hungarian animated film written and directed by Slovenian director Milorad Krstic. The film has competent phenomena associated with Benjamin's aura and collector concepts. The film tells the story of a psychotherapist named Ruben Brandt, who has hallucinations from time to time, turns into a collector who collects important works of art from important museums in the world. What Ruben Brandt cares about as a collector is not the reproduced copies of works of art. Brandt values the uniqueness, hence the truth of the artwork, in which the characters he sees in his hallucinations attack him. There is a similarity between Brandt's attitude and Benjamin's thoughts on the aura of the work of art. Although Brandt's period made it possible for him to find copies of the artwork he was looking for thanks to the reproduction techniques and digital technologies, what he values is the original state of the related artworks and their unique aspects that have an aura. As a collector, Brandt liberates both himself from his mental disturbance and the works of art by collecting the unique versions of them, in other words, by "possessing them to conquer your problems." And stealing works of art means setting them free from their exhibition value.

In this article, Walter Benjamin's thoughts on the collection and the collector, based on the concept of aura, are discussed. In this article, it is aimed to explain the relationship between Walter Benjamin's-related concepts and the movie *Ruben Brandt, Collector*. In order to explain this relationship, the descriptive analysis method was used in the article. The appearance of Benjamin's concepts in the film has been evaluated with a hermeneutic approach. This article will be important to give an idea about the use of Benjamin's concepts as a criterion in making sense of cinema in the field of art.