

**TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA TELEVİZYON
ANA BİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ
BİLİM DALI**

**YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRILMA
UNSURLARI BAĞLAMINDA MODERNİTE KRİZİ:
ANTONİONİ SİNEMASI ÖRNEĞİ;
MACERA, GECE VE BATAN GÜNEŞ ÜÇLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Sedef ERTAŞ

İstanbul, 2018

**TC.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO SİNEMA TELEVİZYON
ANA BİLİM DALI
İLETİŞİM BİLİMLERİ
BİLİM DALI**

**YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRILMA
UNSURLARI BAĞLAMINDA MODERNİTE KRİZİ:
ANTONİONİ SİNEMASI ÖRNEĞİ; MACERA, GECE VE
BATAN GÜNEŞ ÜÇLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

SEDEF ERTAŞ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Ayşe Koncavar

İstanbul, 2018



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ

TEZ ONAY BELGESİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı TEZLİ YÜKSEK LİSANS öğrencisi SEDEF ERTAŞ'ın YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRILMA UNSURLARI BAĞLAMINDA MODERNİTE KRİZİ: ANTONİONİ SİNEMASI ÖRNEĞİ, MACERA, GECE VE BATAN GÜNEŞ ÜÇLEMESİ adlı tez çalışması, Enstitümüz Yönetim Kurulunun 16.11.2018 tarih ve 2018-32/33 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oy birliği / oy çokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi 14 / 12 / 2018

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

İmzası

1.	Tez Danışmanı	Doç. Dr. AYŞE KONCAVAR	
2.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. ŞEYDA AKYOL	
3.	Jüri Üyesi	Doç. Dr. MEHMET ARSLANTEPE	

GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı	: Sedef Ertay
Anabilim Dalı	: Radyo Sinema Televizyon
Programı	: İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Ayşe Koncavar
Tez Türü ve Tarihi	:Yüksek Lisans – Kasım 2018
Anahtar Kelimeler	:Modernite, Yabancılaşma, Sinema

ÖZET

YABANCILAŞMA VE YABANCILAŞTIRILMA UNSURLARI BAĞLAMINDA MODERNİTE KRİZİ: ANTONİONİ SİNEMASI ÖRNEĞİ; MACERA, GECE VE BATAN GÜNEŞ ÜÇLEMESİ

Üst modern çağın gittikçe artan sancısı arasında var olmaya çalıştığımız yıllarda, bireyler arası iletişim sorunlarının artışına bağlı olarak yalnızlaşma ve yabancılaşma sorunlarında da hatırı sayılır bir artış gözlenmektedir. Özellikle sanayileşme sonrasını kapsayan bu yabancılaşma, insanın bir birey olarak kendi iç dünyasını keşfetmesiyle belirginleşmiştir. Varoluşun Rönesans'a kadar uzanan kökleri, geçmişten günümüze kapsamlı bir araştırma gerektirmektedir. Pek çok düşünür, kuramcı ve sanatçının uzun yıllardır ele aldığı yabancılaşma kavramı, üzerine titizlikle gidilmesi gereken, küresel düzeyde ve şiddeti gittikçe artan bir insanlık sorunu olması bakımından, göz ardı edilemeyecek kadar hayati öneme sahiptir. İnsanın modern çağdaki temel sorunu olarak görülen yabancılaşma durumunu ele aldığım bu çalışmada, modernite ve yabancılaşma kavramı sinema ile harmanlanarak incelenmiştir. Çalışmada, Michelangelo Antonioni'nin "İletişimsizlik Üçlemesi" adını verdiği Macera, Gece ve Batan Güneş filmleri ele alınmıştır.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname	: Sedef Ertas
Field	: Radio Cinema Television
Programme	: Communication Science
Supervisor	: As. Prof. Ayse Koncavar
Degree Awarded and Date	: Master – November, 2018
Keywords	: Modernity, Alienation, Cinema

ABSTRACT

MODERNITY CRISIS IN THE CONTEXT OF FOREIGN AND RESEARCH: AN ANCIENT CINEMA SAMPLE; ADVENTURE, NIGHT AND ECLIPSE TRILOGY

Over the years we have tried to exist between the increasingly sassy and the upper modern age, a considerable increase has also been observed in the problems of loneliness and alienation due to the increase of communication problems between individuals. This alienation, especially after industrialization, has become evident when man has discovered his inner world as an individual. The roots of existence to the Renaissance require extensive research from the past. The notion of alienation, which many thinkers, theorists and artists have been dealing with for many years, has vital preventive measures that can not be ignored in that it is a humanitarian problem at a global level and increasingly violent, which must be meticulously addressed. In this work I have dealt with the alienation which is regarded as the fundamental problem of man in the modern age, the concept of modernity and alienation is examined by blending it with cinema. In the study, the movies Adventure, Night and Solar Eclipse, which Michelangelo Antonioni calls "The Trilogy of Uncertainty", are discussed.

ÖNSÖZ

İnsanın kendi içine yönelerek yaşamını ve varlığını içsel düzeyde sorgulaması sonucu bireysel ve toplumsal anlamda var olma sancısı yaşadığı modern çağın kimlik bunalımı, tanımlanabilir şekilde ilk kez Rönesans'ta ortaya çıkmış ve özellikle sanayileşmenin etkisiyle en belirgin halini almıştır. Yüz yıllar boyunca insanların kafa yorduğu ve çözüm aradığı yabancılaşma sorunu, her alanı ve tüm insanlığı etkileyen küresel bir kriz ortamı oluşturmuştur. Birey merkeze konularak irdelenen yabancılaşma, modern dünyamızda insanlık adına kayıtsız kalınamayacak boyuta ulaşmıştır. Etkilerini her geçen gün daha derinden hissederek aşmaya çabaladığımız sorunu bir kez daha, sinema sanatındaki yansımalarıyla ele almaya çalıştığım bu çalışmada, inceleme sürecimi dinginliği ve anlayışıyla oldukça verimli hale getiren sayın hocam Ayşe Koncavar'a, benden değerli bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen sayın jüri üyelerime, çalışmam esnasında bir kez daha çıktığım kendi iç yolculuğumda bana daima destek olan eşim Erel Ertaş'a teşekkürlerimi sunar, çalışmanın tüm ilgililerine yararlı bir kaynak oluşturmasını dilerim.

İstanbul, 2018

Sedef ERTAŞ

İÇİNDEKİLER

1.GİRİŞ	1
2. MODERN MODERNİTE VE MODERNİZM AYRIMI VE MODERN SANAT FÜZYONU.....	3
2.1.Modernite Ağacının Farklı Budakları	5
2.2.Modernite’de Aydınlanma, Bilimsel Devrim, Sanayi Devrimi ve Modern Devlet Aşamaları	17
2.2.1. Aydınlanma.....	17
2.2.2. Bilimsel Devrim.....	28
2.2.3. Sanayi Devrimi	29
2.2.4. Modern Devlet	31
2.3. Modern Sanatın Gelişim Çizgisi	33
2.3.1.Rönesans’ın Modern Dokunuşunun Genel Motifi	34
2.3.1.1.Hümanizm.....	35
2.3.1.2.Rönesans İnsanı.....	36
2.3.1.3.Rönesans ve Orta Çağ Algısı	37
2.3.2. Modernitede Bireysel Kimlik Boyutu.....	39
2.3.3. Post- Modernizm.....	45
3. YABANCILAŞMA KAVRAMI VE VAROLUŞ	52
3.1. Yabancılaşmada Ben- Öteki İlişkisi.....	53
3.2. Düşünürlerin Yabancılaşması	58
3.2.1. Hegel’de Yabancılaşma	58
3.2.2. Feuerbach ve Yabancılaşma.....	63
3.2.3. Marx’ın Kategorisel Yabancılaşma Kılavuzu	67
3.2.3.1. Marx ve Ekonomik Yabancılaşma	67
3.2.3.2. Marx ve Dinsel Yabancılaşma	76
3.2.4. Marx’ın Karşı Penceresine Kendi Çiçeklerini Koyan Arendt.....	84
3.2.5. Erich Fromm ve Kitleye Dahil Olamama Durumu	90
3.3.Yabancılaşmada Varolma Karavanının Yolculuğu.....	94
3.3.1. Saçma’nın Kutsallığı: Soren Kiekegaard ve Varoluş.....	94
3.3.2. Jean Paul Sartre’da Varoluş	99

4. YEDİNCİ SANAT: SİNEMA VE MICHELANGELO ANTONİONİ FİLMLERİ	103
4.1. Sinemada Eleştiri Yöntemleri: Sosyolojik, Göstergebilim, Feminist,Psikanalitik, Auteur ve İdeolojik-Marksist Kuramla Antonioni Sineması’na Doğru	114
4.1.1. Sosyolojik Kuram	114
4.1.2. Göstergebilim	116
4.1.3. Feminizm	120
4.1.4. Psikanaliz	123
4.1.5. Auteur.....	125
4.1.6. İdeolojik-Marksist.....	129
4.2.Michelangelo Antonioni Varoluşçuluğu ve İtalyan Yeni Gerçekçilik.....	131
4.3. Michelangelo Antonioni Biyografisi.....	138
4.4. Antonioni Filmlerinde Öne Çıkan Bazı Teknik Özellikler	140
4.4.1. Yönetmenin Filmografisi	143
4.5. Antonioni ve En Belirsiz “ <i>Macera</i> ”sı	155
4.6. Antonioni’in <i>En Aydınlatıcı</i> “Gece”si.....	162
4.7. Antonioni’nin Duygular Dünyasında <i>Batan Güneş</i> ’i.....	166
SONUÇ	171
KAYNAKÇA.....	173

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 Modernite ile Post-modernite Karşılaştırması.....	51
---	----



1.GİRİŞ

Sanayileşme sonrası gelişen teknolojinin insan ilişkileri arasında yarattığı uçurum ve bu uçurumun insan ruhuna yansması, uzun yıllardır pek çok düşünürce yanıt aranan küresel bir sorundur. Bu sorunun aşılması için önerilen çözümler modern bireye toplumsal düzeyde çözüm sunmaya çalışsa da bilişsel düzeyde yetersiz kalmaktadır. Üst modern çağın bunalımı insanı durmaksızın kimlik aramaya itmekte ve bu arayış uçurumu daha da derinleştirmektedir.

Çalışmamız kapsamında modernite kavramının toplumsal ve bilinç düzeyindeki etkileri, çağa bağlı oluşan yabancılaşma olgusu ve bu yabancılaşmaya ilişkin farklı çözüm arayışlarına yer verilerek, modern insan için bir çıkış noktası oluşturabilecek noktalar saptanmıştır. Söz konusu yabancılaşma durumunun tek bir sebebi olmadığı gibi tek bir çözümü de olmamaktadır. Hegel, Marx, Arendt, Kierkegaard, Sartre, Fromm gibi ünlü isimler üst modern çağın yabancılaşma fenomenini pek çok farklı açıdan ele alarak kendi yöntemlerini geliştirmişlerdir.

Yabancılaşma sorununu kuramsal açıdan temellendirerek, kavramın sinemadaki yansımalarını ele aldığımız çalışmada, İtalya’da sinemanın gelişimi ve Michelangelo Antonioni filmleri yer almaktadır.

Her alanda yankı uyandırmış olan fenomen, sanat alanında da neredeyse tüm sanatçılar tarafından yüz yıllardır irdelenmiş, eserlere dahil edilmiş ve insan ruhunun dışavurumu sanat aracılığıyla eserlere yansıtılmıştır. Yedinci sanat olarak tanımlanan sinemada da pek çok yönetmen özellikle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan ruhsal bunalımlarla, yabancılaşma temasını filmlerinde detaylı olarak işlemiştir. Sinemanın bir sanat olarak ortaya çıkışı, bireyin iç dünyasını perdeye yansıtma, bireyin sorunlarına ışık tutma ve aynı zamanda ideoloji yayma aracı olarak aktif rol oynamasından ileri gelmektedir. Sinemanın önemli yönetmeni Michelangelo Antonioni, savaşın yarattığı bunalım ortasında yetişmiş bir yönetmen olarak ruhsal tahlilleri sinemaya aktarma konusunda oldukça yetenekli bir yönetmendir. Geleneksel çağın kapanması ve ardından gelen modern çağ ile birlikte artan sorunları toplumsal ve

bireysel düzlemde filmlerinde ele alan yönetmenin geniş filmografisi ve sıklıkla yinelediği yabancılaşma teması, ona Auteur yönetmen kimliği kazandırmıştır. Çalışmamız kapsamında yönetmenin tüm uzun metraj filmografisine kısaca değinilmiş ve “İletişimsizlik Üçlemesi” adını verdiği “Macera”, “Gece” ve “Batan Güneş” filmleri detaylı şekilde irdelenerek sosyoloji, göstergebilim, feminizm, psikanaliz, ideolojik-Marksist ve Auteur yöntemlerle ele alınarak analiz edilmiş, yabancılaşma sorununa, sinema merceğinden başarılı Auteur yönetmenle bir kez daha yakından bakılması amaçlanmıştır.



2. MODERN MODERNİTE VE MODERNİZM AYRIMI VE MODERN SANAT FÜZYONU

Sıfat olarak kullanıldığında ‘modern’ kavramı, modern yaşam, (modern araba, modern düşünce gibi) daha çağdaş, zamana daha uygun olan anlamında niteleme yaptığından ‘geri, eski, modası geçmiş’ olan tüm oluşum, durum ve kavramların karşısında yer alır. Modern olan geldiği zaman daha öncesindeki her şey eski kabul edilir ve anlam bakımından yenilik durumuna karşılık gelen kavrama daha üstün bir nitelik kazandırılmış olur.

Modernleşme, modernite ve modernizm kavramları kendi içinde farklılıklar barındırır. Modernite, “yeni bir dünya görüşü” olarak anlaşılırken modernleşme ¹ sözlük anlamı olarak “çağdaşlaşma, asrileşme, yenileşme” anlamına gelir. Bu evrensel, gelişmiş medeniyetlerin seviyesine yetişebilme çabasını kapsayan bir adlandırmadır. ² Bu noktada toplumu etkileyen ve diğer toplumlara yayılan her türlü etmen modernleşme konusuyla yakından ilintilidir. Kültürel etkileşim dendiğinde birbirini etkilememiş toplumların varlığından söz etmek oldukça zordur. Kültürlerarası etkileşimin gerçekleşme sürecinde bazen farkında olmaksızın diğer toplumların kendi toplum yaşantımıza yabancı olan ve hemen benimsenemeyecek olan kültürlerini de alırız. Kültürleşme sürecinde alacağımız kültürel unsurları bir süzgeçle süzemeyeceğimiz için modernleşme çabamızın kusurlu yanları ortaya çıkmaya başlar. Modernitenin modernleşme kavramından ayrıldığı nokta da işte bu kültür kavramında yatan ince nüanstır. Modernite, daha çok sahip olduğumuz dünya görüşü çerçevesinde şekillenirken, modernleşme süreci toplumsal gelişmelere ayak uydurma çabası olarak var olur. İki unsur birbirini etkilediğinden ve modern kelimesinin Latince Modernus³kavramından türemesinden dolayı aynı durumu ifade ediyor gibi görünebilmektedirler.

¹ Mehmet Doğan, **Büyük Türkçe Sözlük**, İz Yayınları, 11. Basım, Ekim 1996, s.780

² Halil İnancık, “Atatürk ve Türkiye’nin Modernleşmesi”, Belleten, c.1-2./63, s.780.

³ Ergün Yıldırım, **Hayali Modernlik: Türk Modernliğinin İcadı**, Doğu Kitabevi, 2.Baskı, İst., Haz.2012, s.15

Modernleşmeden farkını ortaya koymaya çalıştığımız modernlik kavramının, sonradan geliştirilen kuramsalprojesine ”modernizm” adı verilerek bu kuramsallaştırmayla moderniteden ayrı bir nitelik kazandırılmıştır. (Baran, 2013, s.6) Giddens’a göre modernlik süreç içinde gelişen yeni bir durumdur. Benzer şekilde Habermas da modernliğin her daim yeni bir dönemi anlattığı için tarih dışı ya da tarih üstü bir anlamı olduğunu öne sürer. Bu “özcü” yaklaşıma göre Habermas modernliğin tarihi koşullara bağlı olarak kendini tekrar tekrar var etmesi gerektiğini de söyler. Bu durumda modernlik kendini yenilemenin yanı sıra toplumlara göre de değişkenlik gösterebilen bir kavramdır (Habermas, 2010,s.29-42).

Habermas modern kelimesinin 5. Yüzyılda resmen Hristiyan olunan dönemdeki Romalı ve Pagan geçmişinden ayırmak için kullanıldığını aktarır. Modern, Latince “modernus”tan gelmektedir. Terim daima eskiden yeniye geçişi betimler. ⁴ Geçmişte olan dünde kaldığı için şimdide olanın yani modern olanın yanında eskimiş ve değersizleşmiştir. Bu durumda sürekli yeni gelişmeler meydana geldiği için kalıcı bir “daha iyi” bulmak zordur. En modern olan, daha modern olan gelene kadar en iyi olanıdır.⁵

Modernizm, modernite ve modern kavramları pek çok açıdan literatürde tartışmalara yol açmış olmasından dolayı her şeyden önce, sözcüğün etimolojik kökenine bakmak gereklidir.Kök olarak “modern” sözcüğü Latince Modo’dan gelir ve “halihazırda olan, şimdiye ait olan” demektir. Bu kullanım modern terimine modernizm teriminden daha geniş bir anlam yelpazesi sunar. Beşinci yüzyılın sonlarında Latince Modernus, Hristiyan günü ve Roma İmparatorluğu geçmişinin karşıtlığını ifade etmek için kullanılmıştır. Genel olarak “modern”, avangardı nitelemiştir ve İkinci Dünya Savaşı’ndan itibaren, günümüzdekullanılan “çağdaş” terimini karşılamaktadır (Childs, 2010, s.22).

⁴ Jürgen Habermas, **Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje**, Dipnot Dergisi, (2.Baskı), Sayı:1, s.29-41.

⁵ Perry Anderson, **Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları**, (Çeviri: Simten Çaşar), İletişim Yayınları, İstanbul, 2003, s.78.

2.1.Modernite Ağacının Farklı Budakları

Sözcük olarak “modernity” ilk kez on dokuzuncu yüzyıl ortasında Baudelaire tarafından kullanılır. “*The Painter of Modern Life*”⁶ isimli denemesinde modernitenin kısa ömürlü ve modası geçecek bir kavram olduğunu öne sürerek, modernitenin ölümsüz olduğunu savunan kesime karşı çıkar. Baudelaire, “modern” ve “çağdaş” kavramlarının birbiri yerine kullanılabilir olduğunu savunsa da kullanım olarak “moderni” tercih eder. Modern, Baudelaire için ayrıcalıklı semantik bir uzam ve karşıtların örtüştüğü, çamurun zengin ve tuhaf bir şeye dönüştüğü yer olarak tanımlanıyordu. Modernin tarafsızlıktan yoksun olması, Baudelaire’i etkiledi ve sözcüğü zaman zaman küçültücü, zaman zaman da olumlu anlamda kullandı. Sonunda kavramı özgün modernite kalıbında şekillendirdi. Böylece modern olmak, sanatlara uygulanabilen (kalıcılık ve geçicilik fikirlerini ima ettiği için) bir zamansallık diyalektiği olarak nitelenebilecek estetik norm haline geldi. Buna karşın Baudelaire “modern” ve “çağdaş” arasında keskin bir ayrım belirlememiştir. (Calinescu, 2017, s.90)

Calinescu klasik ve modern kavramlarının birden fazla ikilik barındırdığını söyler. Bunlardan birisi, orijinal tarihsel anlama göre eski ve yeni arasındaki farkı belirten anlamıdır; ikincisi ise, geçerli olanla artık koltuğunu teslim etmiş olan arasındaki farkı belirtir. Üçüncü olarak da iki farklı estetik/ideali ele almak için kullanılan anlamıdır. Schiller’e göre antik olan doğal modern ile, güncel olan modern model ayrımı yapılmalıdır. Bu üç kavram farklılığı terimlerin birbirinden farklı anlamlara geldiğini açıklamaya yöneliktir (Kovacs, 2015, s.23).

Çiğdem’in ifadesiyle modernitenin geçmişe yönelik tekeli, ancak geleceği de tekeli altına aldığı anda işlevsel olur. Burada değinilen, modernitenin tarih bağlamında net bir belirlenimciliğe sahip olmamasıdır. Kendi döneminde tarihsel olarak adlandırılrsa da geçmiş ve gelecekte bağımsız değildir. Çünkü oluşumuna ve sonrasına etki etmesi bakımından net bir tarih aralığına ait değildir (Çiğdem, 2015, s.67).

⁶Charles Baudelaire, **The Painter of Modern Life** (1863).

Belli bir çıkış noktası saptanması zor olsa da modernitenin etkilerinin hissedilmesine ilişkin belli dönemlerden söz edilebilir. Berman (1983) modernitenin tarihsel durumuyla ilgili üç aşamadan bahseder. 16. ve 18. yüzyıllar arası dönemde bireyler geleneksel bağlardan koparılarak yeni bir yaşam biçimini benimsemeye başlamıştır. Fransız Devrimi modernite temeline siyasal, iktisadi olarak önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bu durum bireyin bağlayıcı yeni kimlikler edinmesini beraberinde getirmiştir. Modernizasyonun oluşumuyla birlikte modern deneyim nihai aşamasına ererek modern dönemin inşası sonuca varmıştır (Çiğdem, 2015, s.68).

“Modernizm” sıfatını onaylayıcı şekilde geniş bir çağdaş estetik yenilenme hareketini belirtmek üzere kullanan ilk kişi Ruben Dario, 1890’lı yıllarda *el modernismo*’nun⁷ ünlü kurucusu olmuştur. Modernismo sıklıkla olumlu anlamda kullanılırken çok geçmeden olumsuz yan anlamları da kullanılmaya başlar. Dario bile gelenekçilerin kendileri için kullanmaya başladıkları bu sözcükten sonraları uzak durmaya başlamıştır (Calinescu, 2017, s.74-163).

“Modernizm” sözcüğünün tarihi, bu sözcüğün Avrupa’da ya da başka yerde antiklerle modernler arasındaki tartışma doruk noktasına varana kadar yani on sekizinci yüzyılın ilk on yıllarına dek kullanılmadığını gösteriyor. Battle of the Books’un doruk noktasında neden -izm takısının- başka şeylerin yanı sıra bir kültün ilkelerine akıl dışı bağlılığını da belirten bu takının- modern sözcüğüne modernler tarafından değil, rakipleri tarafından eklendiğini anlamak güç değil. Klasik geleneğin savunmacıları böylece modernlerin tutumunun taraflı olduğunu, antıklara üstün olma iddialarının kuşkulu ve sonuçta yetersiz bir taraftarlık ögesi içerdiğini öne sürebildiler. Entelektüel bir küçümseme ifadesi olan “modernizm” modern

⁷ Rusça “Modernizm”

karşıtlarının elinde terminolojik bir silahtır (Calinescu,2017, s.74).

Samuel Johanson ⁸ Dictionary of the English Language’de sözcüğe ilişkin “Swift uydurması bir sözcük” olarak yer verir. Pope’a yazdığı bir mektuptan alıntı yapar:

“Katipler bize düz yazı ve şiirler yazılmış, iğrenç kısaltmalar ve acayip modernizmler içeren çöplerini gönderiyorlar⁹.

Taylor, Modernliğin Sıkıntıları’nda (2017) modernitenin çıkış noktasını “modernite doğar, çünkü bir şeyler görmeye ya da bazı nedenlerden dolayı görüş ufkumuzu kaybederiz” şeklinde belirtir. Taylor’un burada aktarmaya çalıştığı şey, akıllı rehber almaya başarmış insanın öncesinde ötelediği, önemsemediği ya da fark etmediği, topluma ilişkin gerçekleri fark etmeye başladığı anda artık aydınlanmış olan ufkunun onu daha da fazla düşünüp irdelemeye zorlaması, bunun sonucunda da hayatın her alanında farkındalık sahibi olmaya başlamasıdır. Daha önce gözünü kapattığı gerçekleri artık görmeye başladığı noktada modernite öncesindeki düşünme biçimleri var olmayacaktır artık. Öte yandan bu durumun tam tersi de söz konusudur. Kişinin daha önceden farkına vardığı gerçekler, eski yaşam biçimi, değişen toplumsal koşullar nedeniyle eskiye göre kabullenmesi zor bir hal aldığından birey bilinmezliğe düşerek kendini kapatabilir. Önceden net olarak bildiği birtakım durumlar artık kendisine ağır

⁸İngiliz Dili Sözlüğü, 1755.

⁹ Bk. **The Correspondence of Jonathan Swift**, Harold Williams (ed.) (Oxford: Clarendon Press, 1965), cilt 5, s. 58-59. Swift’in Alexander Pope’a yazdığı mektupta (Haziran 1734) yer alan tam cümlesi şöyledir: “Katipler bize düzyazı ve şiirle yapılmış iğrenç kısaltmalar ve acayip modernizmler içeren çöplerini gönderiyorlar, İngilizce’nin onlar tarafından bozulmasına karşı emir verebilmeni isterdim. “Mektup ilk kez 1734’te yayımlandı.

geldiği noktada neye inanacağını ve nasıl düşünmesi gerektiğini kestiremeyerek dünya gerçeklerine yönelik farkındalığını kaybedebilir.

“Modernite, ‘modern’ toplumun kuruluşunun anlaşılması için iyi bir anahtar görevi görür ve varolan toplumsal felaketin boyutlarını ortaya çıkarır hem neden hem sonuç olarak” (Çiğdem, 2015, s.207).

Modernliğin oluşum süreci insanlık tarihi için çok önemli gelişmeler içerir. Tarım toplumunun ardından gelen sanayi toplumu ticaret ve sanayinin gelişmesini sağlamış, feodal toplum ve üretim düzeni ortadan kalkarak, kırsal nüfusu azaltıp kentsel nüfusu arttırmıştır. Feodalitenin ortadan kalkmasıyla güçlü krallıklar ve ulus devletler ortaya çıkmıştır. Siyasi katılımın gerçekleşmesiyle demokrasi tek meşru yönetim tarzı olarak görülmeye başlanmıştır (Aslan, Yaşar, 2011, s.12).

Avrupa’daki içsel dinamikler sonucu ortaya çıkan modernitenin globalleşmesi birtakım siyasal ve ekonomik sebeplerle olmuştur (Kahraman ve Keyman, 1998, s.81).

Avrupa’da modernite’ye geçiş dört temel devrimle ve bunların etkileşimiyle ortaya çıkar: ¹⁰

a) *Bilimsel Devrim: Newton tarafından başlatılan; doğrudan Tanrı ve melekleri tarafından yönetilen ve Tanrı’nın ihtişamının bir yansıması olan doğa anlayışından, kendi kendini düzenleyen ve matematiksel denklemlerle çözümlenebilecek bir doğa anlayışına geçilmesini sağlar.*

b) *Siyasal Devrim: İktidarın kaynağının Tanrı’ya değil, halka dayandığı ve iktidarın meşruiyetinin halkın rızasına bağlı olduğunun ortaya konmasıdır.*

¹⁰Küçük’ten aktaran: Yaşar, Gamze Aslan. Süleyman Demirel Üniversitesi, Siyaset Bilimi Doktora Öğrencisi, **Orta Çağ’dan Günümüze ‘Modernite’: Doğuşu ve Doğası**, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:4, Sayı:7, Aralık: 2011.

c) *Kültürel Devrim: Aydınlanma ile (Almanya’da Aufklärung, İngiltere’de Enlightenment, Fransa’da Eclaircissement veya Lumiere le scieclede) aklın üstünlüğünün kabul edilmesini, toplumsal yaşamın temeline akılcı ilkeler yerleştirilmesini ve dinin, hayatın küçük bir alanına indirgenmesini ifade eder.*

d) *Sanayi Devrimi: Coğrafi keşiflerin sonucunda gelişen ticarete biriken sermayenin, bilimsel keşiflerle birlikte sanayi üretimine aktarılmasıdır. Üretimde kullanılan tekniklerin hızlı gelişimi sonucunda kitle üretimi yaygınlaşmış ve üretim ilişkileri ile yaşam standartları değişmiştir” (Küçük, 1994, s.17-22).*

Touraine için modernist ideoloji insan- doğa birlikteliğine duyulan inancın ortaya çıkan son biçimidir. Akıl utkusuyla özdeşleştirilen modernlik geleneksel varlık anlayışı ile biçimini tamamlamıştır. Aydınlanma sonrası bu metafizik irade ya da özleme (nostalji) dönüşecek ve doğadan gitgide daha da uzaklaşacaktır (Touraine, 1995, s.39).

Bumin de modernliği anlamak için metafizikten de bahsetmek gerektiğini öne sürer. Ona göre metafiziği anlamak için onun Descartes’ta sözü edilen metafiziğin özü kavranmalıdır. Bu metafizikte var olan, tasarımın nesnelliği, doğruluk da tasarımın kesinliği olarak tanımlanır. Özellikle Sokrates öncesi dönemde Yunan’da ontolojik boyut bilinç için mevcut olmaktan ibaret değildir. Aksine, bilinç tarafından tasarımlanabilir, görülemeyen karanlık ve gizemli yönüyle kendi kaynağı üzerindeki sorgulamalara açık olacak bir özellik taşımaktadır. (Bumin, 2014, s.51) Bumin aynı zamanda modernliği “modernlik bir zihniyet, dünyaya bir bakış ve bu bakışın yöntemleri, yaklaşımı ve bilgi, kuramsal araçları bakımından belli bir tarzda belirlenmiştir” (Bumin, 2014, s.10).

Descartes ise insanlığın doğal güçlere boyun eğişten makineleşme yardımıyla kurtulacağını düşünür. Bilimin ürünü olan makineleşme güç demektir ve bu güce sahip

olmamasını bulduğunda onu kullanmamanın en basit moral ilkeye aykırı olacağını savunur. Bu konudaki görüşlerini 1630'da Mersenne ile yazışmalarında belirtir. Aristoteles'in "*Politika*" sının başındaki ünlü paragrafında "*gemilerin kendi kendilerine yol almalarının mümkün olması durumunda köleliğin gereksiz olması*" şeklindeki söylemi Descartes'ın makineleşme ve modernlik ilişkisine dair fikirlerine eşdeğer doğrultudadır (Bumin, 2014, s.26).

Touraine, Modernliğin Eleştirisi'nde modernlik fikrinin toplum için Tanrı yerine bilimi koyarak dinsel inançlara ancak özel yaşam alanında sınırlı olarak bir yer ayırma durumunu ifade ettiğini belirtir. Modern yaşamdan söz ederken bilimin teknolojik uygulamalarının var olması ona göre yeterli değildir. Bununla birlikte entelektüel etkinliğin siyasal propagandalar ya da dinsel inançlardan korunarak oluşturulması, yasaların tarafsız bir şekilde torpil ve adam kayırmanın önüne geçebilmesi de gereklidir. Touraine, özel yaşam ve kamu yaşamının birbirinden ayrılması, özel yönetimlerin kişisel iktidar aracı haline gelmemesi gerektiğini savunur. Ayrıca doğa yasasından bahsederek, insan ruhuna ilişkin düşüncelerin yerini kadavraların parçalanması, beynin genel görünümünün incelenmesi gibi durumlar almışsa modernizmin ideolojik bağlama yönelmiş olduğunu düşünür. Modernizm olarak adlandırılan, Batı'ya özgü modernlik ideolojisi kul olma durumu ve Tanrı olgusunun yerine başka bir şey koymuştur. Modernizmin savunucuları, toplumun ne tarih ne de bireysel yaşam önünde boyun eğmeksizin yalnızca doğa yasalarına tabi olacağını öne sürerler (Touraine, 1995, s.23-26).

Habermas modernite düşüncesine ilişkin, kavramın formüle edilmesinin on sekizinci yüzyılda gerçekleştiğini söyler. Ona göre aydınlanmacı düşünürler doğal bilimleri evrensel ahlaka, hukuka ve gündelik yaşama adapte olmayı utsal anlamda başarabilmek için içsel mantıklarına uygun şekilde, sanatsal bağımsızlıklarına ulaşma çabasında olmalıydılar. Ona göre bu durumda modernite, oluşumu sürmekte olan sona ermemiş bir taslaktır. Çünkü dönemden döneme değişebilen faktörlere bağlı olarak sürekli kendini yenilemeye devam etmektedir (Habermas, 1981, s.9).

Habermas moderniteye ilişkin "bitmemiş, fani bir proje" olma durumunu şu şekilde açıklar:

“Modernite geleneğin normalleştirici işlevlerine başkaldırıdır; normatif olan her şeye başkaldırma deneyimiyle yaşar. Bu başkaldırı ahlak ve faydanın standartlarını yansızlaştırmanın bir yoludur. Bu estetik bilinç sürekli olarak sır ile kamusal bir skandal arasında diyalektik bir oyunu sahneye koyar, kutsallığın bozulmasına eşlik eden korkunun büyüüne bağımlıdır, ancak yine de daima bu eylemin değersiz sonuçlarından uzak durur” (Habermas, 1981, s.5).

Moderniteyi gelenek bağlamında ele alan Taylor için modern özgürlüğümüz ancak ahlaki ufukları terk etmemiz durumunda mümkün olabilir. Modern öncesi dönemde kendini mevcut düzenin parçası hisseden insanın bu düzene uyum sağlaması, öğrenilen bir norm olması bakımından zor bir durum değildi. Sınırlanmışlık ve kapana kısılmışlığın göz ardı edilmesinin ardında yatan düşünce, toplumun bir parçası olabilme yetisine sahip olunmasıydı. Modern düşünce ise parçası olunan bütünün itibarını yitirmesiyle ortaya çıktı ve modernitenin yükselişi geleneksel düzenin terk edilmeye başlanması anlamına geldi. İnsanlar uğruna ölünecek kutsal amaçlar yerine *“petits et vulgaires plaisirs”*¹¹, durumunun merkeze alındığı bir yaşam tarzına yönelmeye başladılar. Bütünün kendisinin önemsenmeyip parçalarla mutlu olma çabasının kaba bir okuması olan kavram, gelenekselden moderne geçişteki değişen dünya algısının özeti niteliği taşımaktadır (Taylor, 2017, s.11).

“Toplumun kutsal yapısı bir kez ortadan kalktığında, sosyal düzenlemeler ya da eylem tarzları artık varlıkların düzeni ya da Tanrı buyruğu temeline oturmadağında, bunlar çıkar için kullanılmaya açıktır; bireylerin mutluluğuna ve iyiliğine yönelik olarak istenildiği gibi dönüştürülebilirler. Bu noktadan sonra kullanılan ölçüt araçsal akıldır” (Taylor, 2017, s.12-13)

¹¹ Fransızca “küçük ve bayağı zevkler” anlamına gelir.

Giddens'ın Kern'den (1983) aktardığı şekilde,¹² zaman kavramı, mekanik saatle ulaşılan ölçü birliğinin toplumsal örgütlenmede de karşılığını bulmasına kadar hem uzam (yer) ile ilişkilendirildi. Bu değişikliğin tamamlanması, modernliğin yayılmasıyla çakışarak yüzyılımıza kadar sürdü. Bu olgunun temel yönlerinden biri de takvimin dünya çapında standartlaşmasıdır. Değişik “yeni yıllar” bir arada varlıklarını sürdürmelerine karşın bütün evrensel niyet ve amaçlara uygun bir tarih ölçüsü kapsamı altına sokulmuşlardır. On dokuzuncu yüzyılın son kısmına bile aynı devletin değişik bölgelerinde farklı “zamanlar” vardı; devletler arasındaki zaman söz konusu olduğunda durum daha da karmaşıklıyordu.

Uzam ve yöre kavramları birbirinin eş anlamlısı gibi görünmelerine karşın aralarındaki farkı belirtmek gerekir. “Yöre” kavramı, en net şekliyle coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin fiziksel ortamına işaret eden mekan olarak kavramsallık kazanır.¹³

Giddens'a göre modern öncesi dönemde modern ve yöre kavramları yaygın olarak çakışır; çünkü insanların çoğu için toplumsal yaşamdaki uzamsal boyut birçok açıdan yerel etkinlikle belirlenir. Modernliğin ortaya çıkış uzamı herhangi bir yüz yüze etkileşim durumundan konum olarak uzak, namevcut olan kişiler arasındaki ilişkileri geliştirerek gittikçe yöreden uzaklaştırır. Yöre, modernlik koşullarında artarak düşselleşir. Bu durum mekanların oldukça uzak toplumsal etkilerden büyük oranda etkilenecek şekilde şekillenmesidir (Giddens, 2016, s.25).

Giddens, modern öncesi döneme ait dört güven bağlamı belirler. Bunlardan ilkinin akrabalık ilişkileri olarak belirtir. Akrabalık ilişkilerinde sık sık çatışma meydana gelse ve çoğunlukla kaygı sebebi olsa da kişinin yine de akrabalarına güvendiği ve akrabalık bağlarıyla bağlı olduğunu öne sürer. Bireylere duyulan sempati düzeyinin üzerinde durulmadan akrabalığı güvenilir toplumsal bağ kategorisinde ilk sıraya koyar. Giddens modern öncesi dönemde birleştirici unsurların ikincisini yerel topluluk olarak belirler. Komşuluk ve yerel çevre ilişkileri güven verici bağlamdadır ve toplumsal ilişkiler iç içe geçmiş birleşik bir ağ gibidir. Tanıdık bir ortam sağlaması açısından yerel

¹² Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, 2016, s:25

¹³ Giddens, **The Constituon of Society**. (Toplunun anayasası kavramı).

ilişkiler önemli bir birleştirici unsurdur. Bağlamların üçüncüsü dinsel kozmolojidir. Modern öncesi dönemde dinsel kozmolojiler toplumlar için önemli bir güvenlik kaynağı olarak görülür. Hayatın sorunlu yanlarının üstesinden gelmek için din önemli bir sığınak noktasıdır. Aynı şekilde bu dinsel kozmolojiler kaygı unsuru da olabilir. Tanrı, kutsal kitaplar ve din adamları güvenilir destek sağlarken diğer yandan kişiye stres yükleyebilir. Bu stres kişiye aşıl原因 suçluluk duygusu ve ritüelleri eksiksiz gerçekleştirme şeklinde hem tek Tanrılı hem çok Tanrılı dinlerde sirayet edebilir. Tüm bu hissedilen baskıya rağmen inanç ve din kavramı modern öncesi güven bağlamlarının önemli bir bölümüne sahiptir. Dördüncü ve son olarak, bu ana bağlamlar arasında geleneği sayabiliriz. Dinden farklı olarak, zamana bağlı değişkenlik gösteren gelenek bağlamı geçmişten bağımsız düşünölemeyeceği gibi gelecekte de ayrılamaz. Ontolojik güvenliğe temel bir katkı sağlayan gelenek bağlamı modern öncesi toplumlarda rahatlatıcı kabul edilir. Sürdürölebilen geleneğin bir parçası olarak, sürekli tekrarlanan bu ritüellere katkı sağlamak insanları bir arada tutan temel bir olgudur(Giddens, 2016, s.101).

Giddens modern öncesi dönemleri güven bağlamlarıyla açıklasa da modernlik koşullarının tamamen “yabancılaştırıcı” etkilere sahip olduğı görüşüne katılmaz. Modern öncesindeki ilişkiler yörenin planlanmamış bütünleştiriciliğinden kaynaklanan bir yakınlık oluşmasını sağlamaktaydı. İlişkileri samimileştiren bu düzen mahremiyet olgusunu da zorlaştırmaktaydı. Modern dönemde kurulan ilişkiler mahremiyet düzeyini arttırırken, yörenin bütünleştirici etkisine sahip değildi. Yöreden soyutlanarak uzak mesafelere yayılan ilişkiler insanlar arasındaki fiziksel mesafeyi açsa da dünyanın her köşesiyle iletişim kurmayı mümkün hale getiren bir nitelik kazandı. İletişimin küresel bir boyuta ulaşarak çeşitlendiğı modern dönemdeki ilişki biçiminde, bu nedenle tümöyle yabancılaştırıcı etkiye sahip olduğı şeklinde bahsetmek Giddens’a göre doğru değildi (Giddens, 2016, s.140). Giddens’ın modern dönemdeki iletişimin sahip olduğı bu küresellik görüşü Mc Luhan’ın “küresel köy”¹⁴ kavramını hatırlatır.

¹⁴ Marshall Mc Luhan 1962’de yayımlanan “Gutenberg Galaxy” adlı eserinde “The Global Village” (Küresel Köy) kavramından, kitle iletişim araçlarının küresel boyutta bir iletişim ağı oluşmasını sağlayarak dünyanın tıpkı küçük bir köymüş gibi herkesin birbirine kolay ulaşmasının mümkün olacağını bir yere dönüşmesi şeklinde bahseder.

Giddens'in olumlu bir tutum da içeren bu yaklaşımına karşın Berman modernleşmenin girdabından bahseder. Ona göre modern hayatın ortaya çıkması için pek çok altyapı oluşmuştur. Evrendeki tüm gelişmelerin teknolojik anlamda ilerleyişiyle hayatımızı etkileyen her şey hayatımızın gidişatına etki eden sosyo-ekonomik, psikolojik durumlar demokratik artış ve azalmalar, ulus-devletlerin güçlenişi ve tüm politik süreçler toplumsal hareketler ve kurumsal yapılanmalar gibi hayata ilişkin dinamikler yirminci yüzyıl içerisinde sürekli genişleyen girdabı doğurarak modernleşme sürecini oluşturmuştur (Berman, 2016, s.28).

Modern hayatın bize sundukları hepimizi sarhoş ederken etkisi geçtiğinde boşluğa düşmemiz kaçınılmazdır. Weber'in "*demir kafes*" benzetmesinde aktardığı gibi gidilebilecek pek çok mekanı olduğu halde kendini hiçbir yere ait hissedememe, aynı anda pek çok yere hapsolup hiçbirinde güvende olamama durumu ortaya çıkar. Weber bu benzetmeyle modern insanın kimliksiz oluşundan bahseder. Modern toplumların insanı kafese hapsedmesinin yanında kafesteki insanların da bir süre parmaklıkları fark etmemeye başlayarak kafese göre şekil almaları söz konusudur. Söz konusu kafes metaforu tümüyle hapisane mantığıyla çalışmaz. Gerçek bir hapisanede mahkûmlar benliklerini yitirmemiş, suçunun cezasını çekerken bilinçli olan kişilerdir. Fakat modern dünyanın kafes algısında bireyler benliklerinin farkındalığını kaybetmeye başlamış, kendini tanımlama anlayışındadırlar. Bu durum modern insan için esaret, hapsolma durumu değil bir boşluk, mekansızlıktır. Bu mekansızlık maddesel olana düşkünlük, metalarla yaşama durumunu ortaya çıkarır. Kimlikler sahip olunan mal varlığıyla doğru orantılı şekilde gelişir. Ekonomik ve sosyal statü toplumdaki konumda belirleyicidir. Modern dönemde "zengin" ve "fakir" yaşantısı arasında uçurumlar olmasa da geleneksel dönemde zenginlik daha iyi şartlarda yaşamayı ifade ediyorken modern dönemde her türlü eşya ve maddi imkan kimliğin doğrusal ifadesi biçimini almıştır(Berman, 2016, s.45). Buna ek olarak Giddens da modernite koşullarının insan yaşamı üzerindeki kaçınılmaz etkisine değinir:

*"Modernite, diğer birçok konudaki kararlar kadar,
'nasıl yaşamamız gerekir?' sorusunun nasıl davranmamız, nasıl*

giyinmemiz ve beslenmemiz gerektiğine ilişkin kararlar içinde cevaplandırılma biçimini de etkileyen, bireysel kimliğin zamanla gelişimi içinde yorumlanan gelenek-ötesi bir düzendir”
Giddens, 2014, s.28).

Giddens, küreselleşmenin bazı yerinden çıkarıcı mekanizmalarına göre modern dönemde hiç kimsenin, modernitenin sebep olduğu dönüşümlerden bağımsız seçimler yapmasının mümkün olamayacağını savunur. Örneğin bir nükleer savaş ya da ekolojik bir felaketin meydana getirebileceği küresel riskler göz önüne alındığında insanın bu durumlardan etkilenmeksizin yaşam ve düşünme biçimi oluşturabileceği fikrini kabul etmez. Giddens’a göre modernite koşullarında yaşayan herkes var olan soyut sistemden etkilenir ve buna bağlı olarak kendi teknik uzmanlık alanında da olsa ancak sınırlı düşünceler geliştirebilir (Giddens, 2016, s.23-26).

Berman’a göre modern hayatın çelişkilerinden biri de “saçma” kavramıdır. Modernitenin içinde barındırdığı dünyadaki her şeyin anlamsız oluşunun kimse tarafından tuhaf bulunmamasına eleştiri getirir. İyi, kötü, güzel, çirkin gibi kavramlar modern birey için belirli bir noktadan sonra herhangi bir anlam ifade etmemekte ve birey bu durum üzerinde durmamayı tercih etmektedir. Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* kitabında Preux’un konuya ilişkin olarak modern hayatın parıltılı vaatlerinin bir yandan onun hislerine hitap ederken diğer yandan hiçbir şekilde bütünleştirici, özümsetici olamadığı şeklindeki düşüncesini aktarır (Berman, 2016, s.31).

Dostoyevski’nin Karamazov Kardeşler (1881) eserinde aktardığı şekilde, modernlik insana özgürlük ve azabı aynı anda vermektedir:

“İnsanların iyiyle kötüyü diledikleri gibi seçme hakkına pek değer vermediklerini, rahatı hatta ölümü yeğlediklerini

unuttun mu? İnsan için vicdan özgürlüğü kadar çekici, ama o kadar da azap verici bir şey yoktur” (N.Y. Tulay çevirisinden).

Oskay’ın modernitenin insanı “eblehe” dönüştürmesi şeklindeki görüşü, modern dünyada insanın yaşadığı sistem içinde nesne olarak var olurken özne kimliğinden kopmasına ilişkin bir sorun ortaya koyar. Toplumsal hayatta varlığını sürdürme çabası içindeyken, insana ilişkin pek çok unsuru göz ardı eden insan bir süre sonra düşünüp sorgulamayı da bırakır ve atalet halini benimseyerek eblehçe yaşar. Bu toplumsal sistemlerin kendini rasyonelleştirmesinin sonucunda insani önemin azalmasından kaynaklanır (Oskay, 1994, s.37).

Koncavar da “modern” diye adlandırdığımız, yaşadığımız dönemin insana çok şey vaat ettiği düşünülürken aslında daha çok yabancılaşmaya ve yalnızlaşmaya, kendi doğasından kopuşuna neden olduğunu belirtir. Ve bu dönemin insanlık için yaşanması gereken bir sonuç olduğunu kabul ederek, bu dönemde yapacağımız her şeyin ileriki dönemleri etkileyeceğini, bu nedenle bireyin modernliğin olumsuz etkilerinden kurtulmak için çalışması gerektiğini öner sürer (Koncavar, 2013, s.121).

“Modern insan, tıpkı atasının büyüğü formüllerden yararlandığı gibi teknikten yararlanıyor, ama buna karşılık teknik hiçbir kapıyı açmıyor ona. Tersine, doğayla ve türdeşleriyle her türden temas imkanını da kapatıyor. Doğa, niteliklerin ortadan çekilerek saf niceliklere dönüştüğü karmaşık bir nedensellik ilişkileri sistemi haline geliyor (...) İnsanın doğayla ve başkasıyla olan bağı, özünde onu otomobiline, telefonuna ya da yazı makinesine bağlayandan farklı değil. (...) Hiç kimsenin inancı yok ama hayalleri var. Günün birinde hayaller uçup gidiyor ve ortada yalnızca boşluk kalıyor; nihilizm ve bayağılık. Laik ya da burjuva düşüncenin tarihine Balzac’ın romanının adı verilebilir: ‘Yitirilmiş Hayaller’” (Paz, 1993, s.12).

2.2.Modernite’de Aydınlanma, Bilimsel Devrim, Sanayi Devrimi ve Modern Devlet Aşamaları

2.2.1. Aydınlanma

Aydınlanma, 18.yüzyılda gerçekleşen, sonuçları hem Avrupa hem Amerika’da etkili olan, geleneksel İngiliz Devrimi ile başlayıp Fransız Devrimi ile bitirilen felsefi bir harekettir(Çiğdem, 2006, s.13). Aydınlanma hareketinin temelinde insanın düşüncelerine sınır koyan dinsel dogmatizmin yıkılması ve akıl yürütme ile bilim yoluyla insanın kendiyle ve evrenle ilgili gerçekleri kavrama yetisine sahip olması fikri yatar. Aydınlanma’da karşı çıkılan durum, insanın din, mit, ön yargı bağınazlık ve hurafelerin çerçevesinde şekillenmesidir. Aydınlanma bu dogmaları yıkarak, özgürleştirilmiş düşüncüyü “*aklın düzenine*” sokmayı amaçlar. Aklın düzeni toplumu kör inançlardan kurtaracak ve gericilikten, cahillikten arınan insanın ileri bir düzeye gelmesini sağlayacaktır. İnsanın tümüyle özgürleşmesi onun yeteneklerini ve yaratıcılığını ortaya koymasını sağlayacak ve içinde yaşadığı toplum sorunlarına da çözüm getirecektir (Şaylan, 2002, s.105-114).

Aydınlanma çağı başta Fransa olmak üzere İngiltere, Almanya, İskoçya ve Amerika’da bir grup filozofun mevcut değerleri ve toplum kurumlarını eleştirmesi ile ortaya çıkar. Bu durum ülkelerin ayrı ayrı sahip oldukları aydınlanma düşüncesinin varlığını gösterir. Aydınlanmacı düşünürler bilim, bilgi, akıl, din, Tanrı, hukuk, doğa kavramlarına farklı bakış açılarıyla yaklaşmışlardır. Bu farklı yaklaşımlar toplumsal, siyasal ve felsefi konularda birbirlerinden ayrıldıkları görüş farklılıklarını ortaya çıkarmıştır. Ancak bu farklılıklar Aydınlanma düşüncesini savunanların entelektüel bir aile oluşturmalarına engel olmamıştır (Çiğdem,2006, s.21).

Aydınlanma’nın Fransa’daki öncüleri; Diderot, D’ Alembert ve Helvetius’un başını çektiği Ansiklopedistler, Rousseau, Voltaire, Montesquie, Condillac, D’ Holbach ve La Mettrie’dir. İngiltere ve İskoçya’da Aydınlanma’nın öncüleri; Newton, Hobbes ve Locke’un fikirlerinin temelinde aslında İskoç olan Hume, Adam Smith, Adem Ferguson ve Reid’tir. Amerika’da Benjamin Franklin, Thomas Paire, Thomas Jefferson, James Medison ve Almanya’da Aydınlanma’sında ise Leibniz, Christian Thomasius ve Christian Wolff’un öncülüğünde Friedrich Jacobi, Mendelsson, Kant Hender, Goethe ve

Hamann yer almaktadır. Alman aydınlanmasının önemli düşünürü Kant¹⁵ Aydınlanma'yı “*insanın kendi suçu ile içine düştüğü ergin olmama durumundan kurtulması*” olarak tanımlar. Bu ergin olmama durumuyla kastedilen, insanın kendi aklını kullanamayarak başkasının kılavuzluğuna ihtiyaç duymasıdır. Kilise bu kılavuza iyi bir örnek oluşturur. Din, gelenek, hurafelerden kurtularak yalnızca kendi aklına ihtiyaç duymaya başlayan insan erginliğe geçişi başarmış olacaktır. Aklın otoritesinin Tanrı'nın otoritesinin yerine gelmesiyle insan dünyayı anlamakta ve anlamlandırmakta yalnızca akli referans alacaktır. Bu anlamda laik, seküler bir dünya görüşünden bahsedilebilir (Urhan, 1999, s.146; Türköne, 2006, s.488; Küçük, 1994, s.20, TUSİAD, 2002, s.356; Sözer, 2006, s.3).

Aydınlanma aynı zamanda toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, din, gelenek, mit, hurafe kavramlarının akıl dışılığıının, iktidarın keyfi yönlendirmesinin ve insan doğasının karanlık yanının kırılmasını öngörür (Harvey, 2014, s.25). Aydınlanma kavramının ön tarihinde 15.yüzyıl ortalarındaki Rönesans hareketleri, 16.yüzyıldaki Reform, 17.yüzyıldaki Newton'un Bilimsel Devrimi ile Descartes'ın Kartezyen felsefesi yer alır. Aydınlanma tüm felsefi ve toplumsal projelerin akla dayandırılması gerektiğini öngörür. Bu nedenle “Akıl Çağı” olarak da adlandırılır (Çiğdem, 2006, s.14). Akıl; vahiy, gelenek ve otorite üçlemesi kavramında şekillenen her şeyi eleştirme ve sorgulama yetisine sahip olmayı temsil eder (Urhan, 1999, s.146). Akla duyulacak güven ile birlikte insanın koyacağı yasa ve kuralların kendi mutluluğunu sağlamasını mümkün kılacağına inanılmaktadır. Bir insan için doğru olan yalnızca o insan tarafından belirlenebileceği için, akıl sayesinde sahip olunacak düşünme yetisi insanın kendi kendine yeten bir varlık olmasını sağlayacaktır (Tekeli, 2002, s.1).

Aydınlanma kavramı daha çok dönemsel bir ifade olsa da modernite ile yakından ilişkilidir ve bu nedenle iki kavramı birbiri içine konumlanmış olarak ele almak gerekir. Dinsel duyguların azaldığı düşünülen aydınlanma çağında dünyevi olanın ötesindeki cennete duyulan arzu yerine insanoğlu hayattayken dünyevi cenneti

¹⁵ Aktaran: Gamze Aslan Yaşar, 2011, A.g.e.

yaşama arzusu duymaya başlamıştır. Bu da kişiyi, “insanlığın bir parçası olmanın ötesinde, “özne” olmaya taşır. Bu özne olma durumu, insanı diğer canlılardan net şekilde ayıran akıl ile doğrudan ilintilidir.

Kant aydınlanmayı “insanın ergin olmama durumundan kurtulması” olarak tanımlar. Burada kastettiği ergin olamama durumu, kendi kararlarını verirken özgür iradesiyle aklını kullanamamasıdır. Başkasına ihtiyaç duymadan akıl yürütebilme becerisine sahip olunduğu sürece aydınlanma söz konusudur (Şimşek, 2016, s.37). Kant’ın Seçilmiş Yazılar’da aktardığı “*Spere aude*”, yani “*kendi aklını kullanma cesaretini göster*” sözü Aydınlanma düşüncesinin mihenk taşı niteliğindedir. Kendi aklını kullanmadığı sürece yaşı kaç olursa olsun hiç kimse gerçek bir birey değildir ona göre.

“...modernlik birinden vazgeçmek, diğerini de reddetmek anlamına gelir. Ama modernlik akılcılaşmaya indirgenebilir mi? Modernlik aklın gösterdiği ilerlemeler -ki bunlar aynı zamanda özgürlüğün ve mutluluğun, inançların, aidiyetin, ‘geleneksel’ kültürlerin yıkılmasında kaydedilen ilerlemelerdir- tarihi midir? Modernlik en güçlü bir biçimde özdeşleştiği anda Batı düşüncesinin özelliği akılcılığa tanınan temel rolden daha geniş bir fikre, akılcı bir toplum fikrine geçmeyi istemiş olmasında yatar ve o akılcı toplumda akıl yalnızca bilimsel ve teknik etkinliği yönetmekle kalmaz, insanların yönetimini nesnelerin yönetimini de elinde tutar.”
(Touraine, 1995, s.24)

Akıl kavramını modernite ile ele almamızın kaçınılmaz olmasının önemi, bu özgürleşmeyi akıl yoluyla sağlayacak olmasında yatar. Bir diğer yandan aklın kendi dışında bir dayanak noktasına ihtiyacı yoktur. Dini dogmalardan bağımsız olarak var olur ve akıl hükmünü sürdürdükçe bu dogmaların da modernitedeki yeri git gide azalır.

Modern değer algılaması, herhangi bir şeyin akıl bağlamının dışında ele alınamamasıyla ilgilidir. Akıl dışı ilan edilen her şey modernite açısından değersizdir (Şimşek, 2016, s.42).

“Akıl kavramı, modernitenin aldığı felsefi istikameti aydınlatır; çünkü ona ihtiyaç duyduğu ruhu ve öz bilinci vermiştir. Modernitenin tekil bireylerin hayat alanlarına içselleştirmesi, aklın yargılayıcı gücü olmaksızın ancak bir fable olarak kalırdı. Rasyonalite modernitenin kendini anlamasını sağlar. Rasyonalizasyon, modernitenin kurucu-şartı, esası ve vazgeçilmez ilkesidir. Habermas’ın moderniteyi ve modernizasyonu birbiriyle özdeşleştiren gelenekselleşmiş yanılığın altını çizmesi bir taraftan aklın deformasyonunun bir örneği, diğer taraftan modernizasyon teorilerinin, modernitenin kendini anlamasında geçerli ve yerleşik olan kavramlar arasındaki bağı nasıl kopardığının bir işareti olarak yorumlanabilir” (Çiğdem, 2015, s.178)

Aydınlanma kavramında aklın merkeze konup dinin geri plana itilmiş olması, mutlak olanın tümüyle reddi anlamına gelmez. Din söz konusu olduğunda en önce aklımıza gelen otorite durumu aydınlanma düşüncesinde yerini aklın otoritesine bırakmıştır. Söz konusu otorite yine vardır fakat ideolojik anlamda keskin bir dönüşüme uğramıştır. Önceki dönemde domatik şekilde var olan ve herkesçe kabul edilen din kavramında olduğu gibi, aydınlanma çağının dogması da şüphesiz akıl olacaktır.

“Aydınlanma, insanla ilgili gerçeğin evrensel olduğunu kabul etmiştir. İnsan ve toplumla ilgili bilginin evrensel olması, gerçekliğin kişisel ya da yerel yorumlarının bilim dışında bırakılması demek değildir. Ancak Aydınlanma için akıl ve bilimle kavranabilecek tek gerçeklik vardır. Bu da bütün insan ve toplumlar için geçerli olan gerçekliktir. Bu sebeple

Aydınlanma'nın öncü düşünürleri aklın yanında ahlak ve hukukun kurallarının da evrensel olduğunu ileri sürmüşlerdir. Öyleyse yaşamı bilime uygun olarak, bilimin önderliğinde tekrar kurmak gerekmektedir” (Şaylan, 2002, s.106)¹⁶.

Akıl ile algılanamayacak olan her şeyin modernlik açısından değersiz kılınmasının sebebi, “modern” bireylerin ancak akıllı ile hareket edebilen özgür bireyler olmasından kaynaklanır. İnsanı diğer canlılardan üstün kılan özellik onun sahip olduğu akıl unsurudur ve akıl insana kendi özgürlüğünü inşa etme becerisini verir. İnsan aklın bilincinde olduğunda akıl dışında kalan unsurları reddederek bu özgürlüğe kavuşabilir. Moderniteden söz edebilmenin ön koşulu budur. Akıl modernite için bu derece büyük öneme sahipken, bir diğer önemli unsur bilimdir. Çünkü modern insan aklın yolundan giderken dinden, dogma olandan uzaklaşılan köprünün diğer ucunda onu bilim karşılar. Bilim modern insanın ihtiyacı olan her şeyi açıklayabilecektir ve modern insan dünyayı anlamaya, özne olma arayışını sürdürmeye çalışırken bilim ona yetecektir.

Leibniz'in “*nihil est sine ratione*”¹⁷ ilkesi, Hegel'in “*gerçek olan akılsaldır, akılsal olan gerçektir*” savında öne sürdüğü şekilde modernliğin artık içinde hiçbir gizem barındırmaması durumunu tanımlar. Bu gizemsizlik durumu, dünya üzerindeki teorik egemenliği, bilimi ve akıllı ister doğa bilimci ister tarihçi olsun varolanın hesabının artık verilebildiği bir etkinliğe dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, aynı modernliğin farklı yüzleri olarak sistemin akılsallığını, varolanların tümünün temeli ve modeli kılan metafiziği dünya üzerindeki teknik tahakküm olarak ortaya çıkarır. O halde çağımızın sosyo-ekonomik ve politik totaliter politikalarının ardında modernlik ürünü olan teknik (Heidegger'e göre gerçekleşmiş metafizik) ve onun gerisinde de metafizik yatar. Bumin'in öne sürdüğü şekilde:

¹⁶A.g.e. s.17.

¹⁷ Latince “hiçbir neden yoktur” anlamına gelen söylem.

“Modernlik o denli güçlü bir bütündür ki, içinde en çatışır görünen boyutlar bile bir akılsallığın maharetiyle yeni bir kozmos oluşturabilirler.” (Bumin, 2014, s.51)

Aydınlanma'nın ilerici tarih anlayışı, Fransız Sosyal Bilimci Auguste Comte tarafından ortaya atılan pozitivizm kavramının da öncüsü olmuştur. Comte'un pozitivist bilim anlayışı toplumsal çözümlemeye göre bilgi üretimi ve temellendirmede teolojik, metafizik ve pozitivist olarak üç aşamaya ayrılır. ¹⁸Bilimi egemen olduğu pozitivist aşamada din unsuru toplumda yaşamdan uzaklaştırılmıştır (Şaylan, 2002, s.178; Türköne, 2006,s.525). Pozitivizm, teolojik ve metafizik düşünme biçimlerinin yer aldığı anlayışları reddederek sadece gözlenebilir olguları temel alır (Urhan, 1999, s.153). Pozitivizm, Newton fiziğinin temel özelliklerini kabul eden, nedensellik ilkesi çerçevesinde şekillenen bir düşünce akımıdır. Bilgiyi üreten insanın bu üretim aşamasında kendi duygu ve düşüncelerinden bağımsız olması beklenir. Aydınlanma kavramının temelini oluşturan tarafsızlık ve nesnel bilgi aşamasında insan bilimi üretirken bir takım deneysel yöntemler ve gözlem metodu geliştirecektir. Bu bilgi üretme sürecinde özgün düşünceler, değer yargılar, inançlar ve amaçlar çalışmadan uzak tutulmalıdır (Aslan Yaşar, 2011, s.18).

Aydınlanma'nın bilim aşamasında Bacon'un “faydacılık” kavramı önemli bir yere sahiptir (Şaylan, 2002, s.165). Bacon, insanın dünyayı kendisi için faydalı olacak şekilde kullanması için doğayı çok iyi tanıması, bunun için de nesnelere hakim olması gerektiğini öne sürer (Bumin, 2014, s:19-20). Modern insanın dünyadaki tüm gelişmelere ayak uydurup bu gelişmeleri kendi yararına kullanabilmesi, ona doğa üzerinde hakimiyet gücü kazandırarak mutluluğa erişmesini sağlayacaktır. Bilimsel aşamaya göre bilimin en önemli işlevi insanı bu faydacılığa götürecek gelişmeleri hazırlamaktır. Bu gelişmeler ancak akıl ve bilim sayesinde mümkün olacağından Aydınlanma düşüncesi için önemli bir öneme sahiptir.

¹⁸ A.g.e. s.18

Akla duyulan bu güven aynı zamanda “*Aydınlanmış Despotizm*” kavramını ortaya çıkarır. 1760 yılında Diderot tarafından kullanılan kavram, siyasal açıdan aydınlanmış despotizmin hükmetmeye yönelik meşrulaştırımına karşın, feodal lordların aslında tüm kesimlerin çıkarlarını gözettiği iddiası ile ortaya çıkar. Bu da toplumdaki egemen kesimin kendilerince doğru buldukları fikirleri halkın ihtiyaç ve arzularını dikkate almaksızın gerçekleştirmesi durumunu ortaya çıkarmaktadır (Çiğdem, 2006, s.28-29; Türköne, 2006, s.488). Aydınlanma bilim egemenliğinde, insanı dogmatizmden kurtarıp birey olmasının önünü açarken, onu kadercilikten kurtarıp akıllı egemen olmasıyla bilimsel, teknik ve endüstriyel devrimlere öncülük eder (Kale, 2002, s.32; Şaylan, 2002, s.232). Aydınlanma ile birlikte özgürlüğü artan bireyin yöreye ve geleneksel olana bağlılığı azalır. Özne olmaya yönelirken yöreden uzaklaşan modern insanın kamusal alanda yurttaş olarak değer kazanması, modern devletlerin oluşumuna da zemin hazırlamaktadır.

Bu fikirlere karşın Rousseau, modernliğin kendiliğinden akılcı bir toplum düzeni sağlayacağı yönündeki güçlü inancı kabul etmez. Toplum akılcı değildir ve tek başına modernlik birleştirici değil parçalayıcı bir nitelik taşır. Bunun önüne geçmek için de eğitimin gerekliliğine değinir. Aklın mekanı olan doğaya seslenerek, akıl adına yapılacak bir şey varsa bunun, insanlığı kaostan çıkarıp akıllı selim bireyler haline getirmeyi başararak, toplumsal örgütlenmenin yaratmış olduğu kaosun önüne geçilmesi tasarısını sunar. Toplumdaki sıkıntıları aşmanın, doğru şekilde toplumsallaşmış bireylerle mümkün olacağını savunur bu yüzden Aydınlanma adına yapılacak en iyi şeyin doğru şekilde eğitilmiş bireyler olacağını öne sürer (Touraine, 1995, s.36).

Küçük (2011), “*Modernite Versus Postmodernite*” kitabında modernlik tartışmalarında çözümlenmeden kalan noktanın, Aydınlanma’nın modernite projesinin derinleşmesine mi yoksa zayıflamasına mı neden olduğunu tartışır. Ona göre Aydınlanma rasyonalitesinin derinliğinin ya da zayıflığının yanında, araçsal rasyonalitenin değişiklik geçirmesi ve yenilenmiş gelişimini içeren bu projenin temel bir dönüşümü söz konusudur. Küçük bu bağlamda modernitenin üç boyutlu şekillenimi olduğundan bahseder. Bu üç boyutu Daniel Bell, Michel Foucault ve Jürgen Habermas’ın çalışmalarını inceleyerek ortaya koymaya çalışır.

İlk olarak Daniel Bell'in "*Culturel Contradictions of Capitalizm*"de (1976) geliştirdiği modernizm görüşü, modernizm fenomeninin standart edebiyat, müzik ve sanat eleştirilerinde yer alan şekline en yakın olduğunu görür. Bell, modernizmden söz ederken her şeyden önce "*modern duyarlık*"a seslenir. Modern duyarlık burada toplumsal yapıdaki değişiklikler ve kültürel farklılaşmalar arasında bir yerde sıkışmış olan tekil aktörlerin bir vasfı olarak ortaya çıkar. Modernist anti-temelcilik (antifoundationalism), bilginin nihai zeminlerine, ahlaki eylem ve estetik yargının yanında günlük hayatın istikrarsızlığına da meydan okumakta ve bunların otoritesini baltalamaktadır (Küçük, 2011, s.155-156).

Bell için modernist kültür ya da estetik modernizmin iki boyutu vardır. Bunların ilki, "mesafenin karanlığa gömülmesi" durumu; ikincisi" düzene karşı duyulan öfke" şeklinde belirtilir. Mesafenin karanlığa gömülmesi söylemiyle kastedilen şey, icra eden ve izleyen arasındaki estetik mesafe ile, yazar ve sanat eseri arasındaki psikik mesafenin erimesidir. Bell bunu resim sanatı üzerinden örneklendirerek, dışavurumcu ressamı ele alır. Ressam perspektifi kısaltarak özgün bir anlam oluşturduğunu düşünürken izleyiciyi boğmakta; ya da fırça darbeleri ve boyama stilini figür ve zeminden daha ön planda tutarak malzemenin resmin ifade etmeye çalıştığı anlamdan daha önemli olmasına yol açmaktadır (Bell, 1976:21, s.48-49).

"Bell'e göre estetik modernizmde kilit nokta, kendi kendini sonsuzlaştırmaya yönelen itkidir; özbenin (self) zorbalığı hakkındaki sınırların ötesini aramaya zorlanmış 'kendi kendini sonsuzlaştıran yaratık olarak insan' hakkındaki ısrarıdır; öz beni Faustçu bir tarzda Tanrı'nın yerine koymasındır" (Bell, 1976:20, s.47-50)

Bell'in moderniteye içkin bu görüşün özünde rasyonaliteyi yıkıcı bir moderniteden söz edilir. Bu da modernitenin kültürel şekilleniminin altının çizilmesini ifade eder. Bell'den sonra modernist üçgeninin ikinci yanını araçsal rasyonalite çevresinde betimleyen diğer bir düşünür de Michel Foucault'dur¹⁹.

¹⁹ Mehmet Küçük, **Modernite versus Postmodernite"Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi"**, Say Yayınları, İstanbul, 2011.

Şimşek'in Modernite, Postmodernite ve Bauman kitabındaki aktarımıyla (2016) Foucault modern düşünce anlayışında ilk olarak, modern dönemin arkeolojik ve epistemolojik geçmişine inerek burada modern tarihin oluşumunda bilinmeyeni ortaya çıkararak, modern sürecin farklı bir yorumunu geliştirir. Modern dönemde belirleyici olan akıl olgusu, nesnellik-bilimsellik, bireysel özgürleşme ve ilerleme kavramları, Foucault açısından iktidar, söylem ve tahakküm mekanizmasının içinde var olup onu tamamlayan kavramlardır. Modernliğin belirleyicileri olan bu kavramlar hayata hastane, okul, hapishane gibi kurumlar aracılığıyla yerleşerek disiplin sağlayıcıları olarak işlevselleşir²⁰. Bu noktada disiplin toplumuna giden sürecin kökenine inmeye çalışan Foucault'ya göre disiplin toplumunun üç ayağı vardır: İlk olarak gözetlemenin gerçekleştiği panoptikonal gözlem ve kontrol araçları; ikinci olarak disiplinin normalleştirici etkisi olarak cezalandırıcı kurumlar; son olarak bürokrasinin hiyerarşik düzeninde, üstlerin astları sınaması²¹. Kurumların temel işlevi, modern iktidarı açısından istenmedik olabilecek davranışları rehabilite etmek ve ortaya çıkacak olan olası olumsuzlukların da önüne geçmektir. Burada Foucault, soy kütüksel yöntemle modern toplumun dışında bırakılan ve o toplumun kurumlarında uzmanlar nezaretinde tutulan marjinal kişilerin (deli, suçlu, aylak, sapkın vs), tarihi yazılmayanların izini sürer. Sonuçta bulunan ya da ortaya çıkan modernin dışladıklarından oluşan öteki yüzdür. Doğrusu bütün toplumlarda (burada modern toplumu dikkate alarak) dışlamanın olduğunu belirten Foucault, dışlamanın istinasız her toplumda dört şekilde görüldüğü belirtir, Şimşek'in aktarımıyla:

“1) Çalışma karşısında, ekonomik üretim karşısında dışlama sistemi. Her toplumda, ekonomik üretim ağının parçası olmayan bireyler her zaman vardır, bunlar ya üretimden muaftırlar ya da çalışacak durumda değildirler.

²⁰Best, S ve Kellner, D. **Postmodern Teori**. Çeviri: Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.57.

²¹Aktaran: Mehmet E. Şimşek, **Modernite, Postmodernite ve Bauman** Ritzer-Stepnisky, **Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klâsik Kökenleri**, s.195-196.

2) Yalnızca çalışma karşısında değil, aile karşısında yani yalnızca ekonomik üretim karşısında değil, toplumun üretimi karşısında da marjinal olan bireyler her zaman vardır.

3) Her toplumda bazı kişilerin sözünün sıradan birinin sözü gibi kabul edilmemesini sağlayan bir dışlama sistemi her zaman vardır. Sözleri diğerlerinkinden daha kutsal olan bireyler, ya da tersine, sözleri diğerlerinkinden daha işe yaramaz ve boş olanlar ve bu nedenle, konuştuklarında aynı güveni uyandırmayan kişiler ya da sözleri normal kişilerin sözleriyle aynı etkiyi elde edemeyecek olanlar vardır.

4) Son bir dışlama sistemi vardır: Oyun karşısında işleyen sistem. Her toplumda oyun ya da bayram mahiyetinde bir şeyler olduğu gibi, oyun karşısında diğerleriyle aynı konumu paylaşmayan kişiler de her zaman vardır: Bunlar oyundan dışlanmışlardır ya da oyun oynayabilecek durumda değildirler veya oyunun lideri ya da tersine oyunun nesneleri ya da kurbanları olmak gibi özel bir konumları vardır oyun karşısında” (Şimşek, 2016, s.119).

Foucault, diğer yandan gelenek-modern karşıtlığını temel alacak bazda çalışmak yerine iki post-geleneksel dönemden bahseder. Bunlardan biri Aydınlanma’ya uzanan Klasik dönem, diğeri de Modern dönemdir. Foucault’un yaptığı bu dönemleştirmenin kökleri Sartre ve Barthes’ın geliştirdikleri Fransız entelektüel hayata dayanmaktadır. Sartre ve Barthes, Klasik dönemin 16.yüzyıl ve Modern dönemin de 19.yüzyıla karşılık geldiği bir estetik biçimler kronolojisi oluşturur (Lavers, 1982, s.61-62). Foucault bu kronolojik dönemleştirmeyi araçsal rasyonalitenin dönemleştirmesi olarak sunar. Modernliğin iki temel ilkesini, moderni estetik modernizme bağlayan araçsal akla ilişkin açıklama olarak belirtir. Bunların ilki, Klasik birlik ilkesiyle zıt olan

çoğulluk ilkesi, diğeri de Klasik aşkınlığı dengeleyici olarak oluşturulan içkinlik ilkesidir²².

Foucault (1970), *The Order of Things*'te Homojen alanda tüm bilgi ve farklılıkların belirli bir düzende yerleştirilmesini öngörür. Yalnızca bilimsel değil aynı zamanda matematik ve felsefe alanında da olması gereken mevcut bir düzenden bahseder. Tek ve evrensel bir temsil düzenini varsayan birleştirici çerçeveyi “mathesis universis olarak adlandırır. Foucault’un amacı insanı Modern bilginin nesnesi olarak tanımlayanlara karşı çıkararak, insanı özneleştirmeye yöneliktir. Ona göre insanbilimlerinin ortaya çıkışı, Modern bilgideki üç yeni ayrılık noktası tarafından koşullandırılır. Birincisi, nesnesi yaşayan organizma olan biyoloji; ikincisi artık emeğe öncelik tanıyan ekonomi ve üçüncüsü de nesnesi somut tekil diller olan dilbilim(filoloji). Foucault için insan bilimleri bu yeni ve insanla ilgili olmayan bilimlerin nesnelerinin insan öznelliğine dahil edilmesine dayanmaktadır. Burada söz konusu olanın, Modern epistemenin heterojenliğinin, insan bilimlerindeki insanın doğasının varsayılan birliğinin temelinde yer alması olduğunu belirtir (Foucault, 1970, s.346-349)²³.

Foucault modernist araçsal rasyonalitenin gelişimindeki ikinci dönüşümün aşkınlık ilkesinden içkinlik ilkesine doğru gerçekleşen dönüşüm olduğunu aktarır. Modernist sanat, aşkınlıktan ziyade içkinlik sergilemektedir çünkü mimesisin ikinci modelinden ve postmodernist sanatın figür ve zemininden kopar. Bununla birlikte Foucault, modern sanatın malzemeye, resmin ve sözcüğün belirli bir bünyeye sahip katlarına biçimsel bir değer atfetmesi bakımından öz göndergesel kabul edilir. İlkelcilikten yana çıkan modernist sanat bu sebeple batılı gerçekçi rasyonaliteden kopar. Foucault’un burada varmak istediği nokta Hegel’in akılcılık ilkesiyle alakalıdır. Hegel’e göre doğadaki her şey akılla nitelenmektedir ve doğa toplumunun da rasyonaliteye sahip olmalıdır. Doğa ve toplum bir kez akılla nitelendiğinde akıl o andan itibaren aşkın değil, bilgi nesnesinin kendisinde içkin olacaktır. Hegel’in akılcılık anlayışını takip eden Foucault tarafından betimlenen Modern bilgi içkinlik ilkesine dayanır. Foucault için bu

²² Ritzer- Stepnisky, A.g.e., s.160.

²³ A.g.e., s:161.

iki anlama gelir. Birincisi modern bilginin artık sınıflandırıcı olmayıp bilgi nesnesinin kendisine dahil olmasıdır. Bu da bilimin, nesnesine uygun bir rasyonaliteyle birleşmesi anlamını taşır (Foucault, 1970, s.244). Diğer bir anlamda modern bilimlerinin tarihinde önceden özne konumunda olan insan, bilgi nesnesi konumuna yerleşmiştir. Bu içkinlik hem doğa bilimlerinin hem de toplumbilimlerinin karakteristiği olarak yer alır. İçkin söylem biçimleri aynı zamanda iktidar biçimlerini de etkiler. Klasik dönemde iktidar kavramı aşkın bir devlette ikamet etmektedir. Modern dönemde ise iktidar toplumla birleşik halde bulunur, devlet üzerimizde değil aramızda olan bizden bir güç gibidir. Klasik iktidarda suçlular dışlanma yoluyla açık şekilde cezalandırılırken modern dönemde ceza sistemi suçluları bireyselleştirerek toplumsal yeniden üretim bağlamında pozitif olarak işler. Diğer bir deyişle klasik dönemde cezalandırma bedenler üzerindeyken modern dönemde ruhlar üzerinde edimde bulunulur. Klasik dönemde bedensel işkenceye dayanan negatif ceza sistemi modern dönemde terapatik bir model kurularak “ahlaka” yönlendirici bir strateji uygulanır. Modern iktidarın ruhlar üzerinde ahlaki bir bilinçle edinme bulunması klasik iktidar biçimlerinden kopmayı gerektirir. Bu da özne olan insanın yok olması anlamına gelir ²⁴.

2.2.2. Bilimsel Devrim

Pek çok düşünüre göre Bilimsel Devrim Yer Çekimi Kanunu’nun keşfedilişiyle başlar. Newton fiziği doğa olaylarını neden-sonuç ilişkisi içinde değerlendirerek onları belli bir kanuna bağlar. Bu da doğaya ait tüm olayları Tanrı iradesi ve ihtişamına bağlı olarak açıklayan kilise otoritesinin sarsılması anlamına gelmektedir (Türküne, 2006, s.489). Newton’a göre doğanın tamamı maddeden oluşmakta ve maddenin zaman ve mekandaki hareketlerini güç yasaları belirlemektedir. Matematiksel hesaplarla belirlenebilen bu yasalar doğanın sırrını çözmeyi mümkün kılmaktadır. Newton’un evrensel çekim yasasına göre, evrendeki tüm maddelerin diğer maddelerin boyutuna ve aradaki mesafeye bağlı olarak değişen bir güçle birbirini çektiği görüşü, maddenin hareketlerini açıklamanın yanı sıra yeni bir evren tasarımı anlamına da gelir. Bu evren tasarımının bir sonucu da doğadaki tüm olayların nedensellik ilkesine bağlı olarak gelişmesidir. Bilimin dili matematik olarak kabul edilmiştir çünkü matematik olgulara

²⁴ A.g.e., s.162-165.

mutlak kesinlik kazandıran bir alandır (Çiğdem, 2006, s.60-61). Newton'un "*Principia*" adlı kitabında açıkladığı görüşleri insanın doğa üzerinde hakimiyet kurmasının mümkün olduğu, doğayı kendi ihtiyaç ve beklentilerine göre düzenleyebileceğine dair düşünceleri doğrulamaktadır. Bu durum o zamana kadar dinin tüm hayatı düzenleyen kuralları barındıran bir olgu olarak görülmesi fikrinin yıkılarak, dinin yalnızca manevi inanç bağlamında değerlendirilmesi, inanç dışındaki olayların açıklanması için artık bilimin gerekli ve yeterli olduğu düşüncesini oluşturmuştur (Türköne, 2006, s.490).

2.2.3. Sanayi Devrimi

Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçiş aşaması modernitenin belirleyici özelliklerinden biridir. Aydınlanma ve Bilimsel Devrim'in bu aşamada önemli etkileri söz konusudur. Bilimsel Devrim ile birlikte elde edilen yeni teknolojilerin bilim ve teknik arasında kurduğu bağ, sanayileşmenin önünü açılmasını sağlamıştır (Aslan Yaşar, 2011, s.20). Sanayi Devrimi Avrupa'da ekonomisi güçlenen Burjuvazinin sahip olduğu sermayeyi sanayide kullanmasıyla gerçekleşir. Coğrafi keşifler burjuvazinin büyük oranda elde ettiği gelire zemin hazırlar (Huberman, 1995, s.192-193). Coğrafi keşiflerden elde edilen çok sayıda değerli madenin elde bulundurulması zenginliği arttırarak takas usulünün terk edilmesine ve paranın kullanılmasına neden olmuştur. Bu da coğrafi keşifler sonucu sermayesini arttıran zenginle fakir arasındaki uçurumu derinleştirerek sömürü oranını sadece ülke içinde değil, ülkeler arası olarak da arttırmıştır.

Sanayi Devrimi Aydınlanma'nın toplumsal temelinin ortaya çıkışını da sağlar. Örneğin eşitlik kavramı artık toprak sahiplerini ve köylülerini değil, tüccarları, işçileri, öğrencileri, burjuvaziyi, ulus devlet ve devlet bürokrasisini kapsamaktadır. Bu belirleme biçimi sanayileşmeye dayalı toplumsal örgütlenmeyle ortaya çıkmıştır. Weber sanayileşmeyi meydana getiren bu sebeplere Protestan ahlakını da ekler. Protestanlığın kendi inananlarına aşıladığı düşünce çalışma ve biriktirmedir. Protestanlığı benimseyen burjuvazinin sermayeyi yatırıma aktarıp, elde ettiği gelirle yeniden yatırım yapması

sanayi toplumunun ihtiyaç duyduğu sermayenin elde edilmesine olanak sağlar (Yazıcı, 2002, s.229; Çiğdem, 2006, s.26-59; Weber, 1997, s.136-161; Türköne, 2006, s.490) ²⁵.

Sanayileşmenin İngiltere’de başlamasının sebebi 18.yüzyılda tarımsal faaliyetlerin yetersizleşmeye başlaması sebebiyle yeni iş kollarına duyulan ihtiyaç ve bu ihtiyaç karşılayacak sermayenin varlığıdır. Bunun yanı sıra ülkede krallık, aristokrasi ve burjuvazi arasında varılan uzlaşma da milli pazarın oluşabilmesinin önünü açmıştır. Ülkenin denizlere yakın olan coğrafi konumu ve iç taşımacılığa olanak sağlayan nehirlerin varlığı ulaşım ve iletişim imkanlarını güçlendirerek sanayileşme için uygun olan her şartı sağlamaktadır (Türköne, 2006, s.491).

Huberman’ın aktardığı şekilde, sanayileşmenin asıl önemli çıkış noktası sanayileşme öncesi dönemdeki üretim biçimlerinin farklılaşması sonucu feodal düzenin geçirdiği değişimdir. Sanayi öncesi feodal toplumda serfler üretimi kişinin ihtiyacına yönelik gerçekleştirmekte ve ürünler takas usulüyle temin edilmekteydi. Lordlar, feodal beyler, aristokratlar serflerin ürettikleri eşyaları almakta ve bu eşyalar ancak yenisini üretecek kadar gelir sağlamaktaydı. Üretim ihtiyacı karşılayacak kadar yapıldığı için paraya ihtiyaç duyulmuyordu fakat takas usulünün de sorunlu yanları vardı. Huberman, “*Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*” kitabında on ikinci yüzyıldan sonra pazarsız(kapalı) ekonominin çok pazarlı bir ekonomiye dönüşmesini şu şekilde açıklar:

“Beş galon şarabı bir paltoyla değiş tokuş etmek kolay bir iş gibi görünüyor, ama aslında bu kadar da kolay değildi. Sizin istediğiniz şey elinde bulunan ve sizin elinizde bulunan şeyi isteyen birini bulmanız gerekiyordu. Ama mübadele aracı olarak para da ortaya çıkınca neler olabilirdi? Parayı, isteği ne olursa olsun herkes kabul eder, çünkü para her şeyle değiş tokuş edilebilir. Para geniş çapta kullanılır olunca, beş galon şarap isteyen ve karşılığında palto verecek olan bir adam bulma

²⁵ Yaşar, Gamze Aslan, A.g.e.

umuduyla beş galon şarabınızı yüklenip dolaşmaktan kurtuluyordunuz. Şarabınızı para karşılığında satacak, sonra o parayla gidip bir palto alacaktınız. Paranın araya girmesiyle tek işlem şimdi iki işlem oluyordu ama yine de hem zaman hem de emekten tasarruf ediyordunuz. Böylece kullanımı mal mübadelesini kolaylaştırdı ve dolayısıyla da ticareti teşvik etti”
(Huberman, 2016, s.36)

2.2.4. Modern Devlet

Modernite sürecinde hayatın tüm alanlarında gerçekleşen yenilikler ve gelişmeler siyasal yaşamı da kapsamış ve iktidar ilişkilerin üzerinde belirleyici rol oynamıştır. İktidarın tek meşrukaynağının halk olarak görülmesi, iktidarın merkezileşmesi akıl çerçevesinde gerçekleşen bir gelişme olarak görülmektedir. Özgür ve eşit olan ve kendisi için doğru olanı değerlendirme yetisine sahip olan bireylerin oluşturduğu toplumda demokrasi, akla uygun olan tek yönetim biçimi olarak kabul edilmektedir. Yöneticinin otoritesine itaat eden halk bunu akla uygun olarak, kendi iradesiyle yapmalıdır. Bununla birlikte devletin sahip olduğu otorite de akıldan bağımsız olmamalıdır. Çünkü yönetilenler ancak otorite akla dayandığı sürece yöneticiye itaat edecektir. Konuya ilişkin olarak Weber’in üçlü tipolojisi bağlamında, modern devletin yasal-akılcıotoriteye dayandığı söylenebilir. Weber, geleneksel otoritenin meşruluğunun örf, adet ve geleneklere bağlı olarak şekillendiğini, karizmatik otoritenin meşruluğunun ise halkın yöneticiye duyduğu inanç, güven ve hayranlıkla ilişkilendirilebileceğini söyler. Bu iki otorite biçiminde öznel durumlar söz konusudur. Fakat Aydınlanma döneminde modern devletler açısından önemli olan unsur gelenek ya da güven değil, akıl bağlamıdır. Weber üçüncü otorite tipinde Aydınlanma’nın gereği olan meşru otorite tipini yasal- akılcı otorite olarak belirler. Yasal-akılcı otoritede nesnel hukuk kuralları etkili olmaktadır. Yöneticiler belli kurallar altında seçilmeli ve bu kurallar sürdürmeleri gerekmektedir. Weber bu otorite biçimiyle modern hukuk devletini işaret eder (Türköne, 2006, s.492).

Modern devletin temelleri, iktidarın laik olmasına yönelik çalışmalar yapan Nicola Machivelli, egemenlik kavramını meşrulaştıran ve bunu hukuksal bir zemine

yerleştiren Jehan Bodin ile bunu geliştiren Thomas Hobbes ile atılır (Göze, 1995, s.112; Türköne, 2006, s.493). Egemenlik kavramını ilk kez tanımlayan Bodin, kavramı teori haline getiren düşünürdür. Ona göre iktidarın kurulması, toplumda yer alan tüm insanların güçlerini ve yetkilerini tek birkişi ya da meclise devretmeleri ile mümkün olabilir. Egemen olan bu yetkilerden dolayı halka karşı sorumlu olsa da şüphesiz elinde bazı ayrıcalıklar da barındıracaktır. Hukukun var olan tek kaynağı, egemen gücün iradesidir. Egemenlik kavramı Hobbes'ta, görüldüğü üzere tam bir aşkınlık ve temsil olarak ortaya çıkar (Göze, 1995, s.135-137; Türköne, 2006, s.193).

Egemenliğin modern devlette temsil mekanizması olduğunu savunan düşünürlerden diğeri de Rousseau'dur. Ona göre demokratik bir toplum tüm vatandaşları için eşit hakları savunur. (Aydınlı ve Ayhan, 2007,s.80) Toplum Sözleşmesi'nde yer alan genel irade kavramına göre tüm bireylere eşit haklar tanıyan ve bireylerin ortak iradeleriyle oluşturulan bir genel irade vardır. Bunun yanı sıra Rousseau, var olan politik yapıların baskı ve tahakküme dayandıklarından dolayı ortadan kaldırılması gerektiğini öne sürerek cumhuriyetçi bir bakış açısı oluşturan ilk düşünürdür (Çiğdem, 2006, s.48; Göze, 1995, s.196-200).

18.yüzyılda yerleşen kapitalist üretim biçimi, devletin ekonomi üzerindeki baskısını en aza indirerek piyasanın ihtiyaçlarına yönelik olan modern hukuku ortaya çıkarmıştır. Modern hukukta öncelikle ticari ilişkilerin korumaya alındığı özel hukuk gelişmiş ve ticaretin liberalleşmesiyle birlikte anayasal devlet kurumsallaşmıştır. Anayasal devlet bireysel hak ve özgürlükleri güvence altına alarak siyasal yönetimi bireylerin hak ve özgürlüklere lehine hukuki ve kurumsal mekanizmalarla sınırlama getiren devlet olarak ortaya çıkmıştır. Bu süreçte ortaya çıkan diğeri bir siyasi yapılanma biçimi bürokratik yapılanmadır. Bürokrasinin ortaya çıkışı vergilendirmeye ilintilidir. Feodal dönemde feodal beyler ve klişe tarafından belirlenen vergiler, feodalitenin zayıflayarak merkezi devletlerin güçlenmesiyle vergi toplanması için bir memur sınıfı oluşturulmasını gerektirmiştir. Önceden bu sınıflar krala bağılı çalışmış, fakat modern devletin ortaya çıkışıyla bürokratik yapılanmada da değişiklikler meydana gelmiştir. Belli ilke ve prosedürlerle çalışan, hiyerarşik yapısı disiplinli bir mekanizma olarak işleyen bürokrasi profesyonel bir meslek halini almıştır. Dolayısıyla modern devlette

bürokrasi, devletin işlevlerini yerine getiren, bütünsel yapının bir parçası şeklini almıştır (Huberman, 1995, s.88; Türköne, 2006, s.494-495).

2.3. Modern Sanatın Gelişim Çizgisi

On dokuzuncu yüzyılda din tarihi ve edebiyat eleştirisi alanlarında ortaya çıkmış olan modernizm kavramı²⁶ 1940’lardan sonra edebiyat ve sanat tarihinde de yaygınlaşmaya başlar. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg terimi ilk kez yalnızca özel bir stil ya da hareketi ifade etmek için değil, aynı zamanda sanat tarihindeki bütün dönemi anlatmak için kullanır. Terimi açıklarken Fransız ressam Manet ile başlayan tüm sanatsal hareketleri içine alacak stil ve hareketleri dahil eder. Modernizm onun için “kültürümüzde gerçekten canlı olan şeylerin neredeyse tamamı” anlamına gelmektedir²⁷. Greenberg aynı zamanda modernist sanatın, akılcılığa yönelerek dinsel dogmaların dışına çıktığına değinir. Kant’ı “eleştiri araçlarını” eleştiren ilk gerçek modernist olarak betimler ve modernizmin özünün karakteristik yöntemleri kullanabilme yetisinde yattığını söyler. Modernizmin Kantçı bir yaklaşımla kendisini içerden prosedürler aracılığıyla eleştirdiğini ve bu yüzden gelişimini sürdürmeye devam etmekte olduğunu belirtir.²⁸ Diğer yandan, gelişimini sürdüren modern sanatın kuralcı karakterinden çok tarihselliğini ele alan Greenberg, modernliği sanat tarihinin önceki dönemlerinden üstün görmez. Modernizm sanat tarihinin içinde organik olarak gelişen bir parça gibidir. Önceki sanat geleneklerine sorunsuz bir şekilde uyum sağlar. Bu düşüncesine bağlı olarak geçmişten radikal olarak kopmayı isteyen modernist hareketlere önem vermez (Kovacs, 2016, s.24).

Daha geriye gidecek olursak, sanatta modernist düşüncelerin filizlenmeye başladığı 16.yüzyıl ve sonrası döneme bakıldığında akıl ve aydınlanma çerçevesinde önemli düşünürlerin etkisini görebiliriz. Hegel’e göre modern dünya ilerlemenin ürünü, tarihin sonucu hatta sonudur. Heidegger için bir çöküntünün, Platon’da başlamış olan

²⁶ Terim ilk larak Jonathan Swift tarafından 1737’de (Oxford English Dictionary); Fransızca’da 1879’da kullanıldı. (Petil Robert). Bir terim olarak başlangıçta bir Latin Amerika edebiyat hareketini ve 19.yüzyıl sonundaki bir Roma Katolik teolojik eğitimi belirtmektedir.

²⁷ Greenberg, **Modernist Painting**.

²⁸ A.g.e. s.1.

metafizik yapma suçunun Modern Çağlar'daki doruğu Descartes'tır. Hegel için totaliter deneyimler insanın teknik sömürüsü anlamını taşır ve 17.yüzyıl filazofu olan Descartes bu çağın ilk gerçek ürünüdür. Fakat tüm bu düşünürlerin modernliğin inşasındaki önemli etkilerine karşın, ona göre modernlik ve modernliğin teknik tasarımlarının çok renkli ve kendine has bir geçmişi vardır ve bu geçmiş“Rönesans”tır (Bumin, 2014, s.10).

17.yüzyıl Modernliğin bilim, yöntem ve doğa tasarımı olarak beşiğidir. Hegel'in olumlu, Heidegger'in eleştirel değerlendirmeleri bizi modernlik ruhunun inşasına götürür. Fakat 16.yüzyıl Lenoble'un belirttiği gibi özünde bir çözülüş ve arayış dönemi olmuştur ve açlığın hükmettiği Avrupa'da artık İsa'nın her şeye katlanan modeli etkisini kaybetmeye başlamıştır. Diğer yandan Hristiyanlığın Avrupa dışına taşmamış olan doğa tasarımı yeni kıtaların bulunmasıyla kırılmış ve kilise yetersizleşmeye başlamıştır. Tüm bu etkenlere rağmen hala yeni bir doğa yasasının varlığından net olarak söz etmek mümkün değildir (Bumin, 2014, s.12-13). Rönesans'ta başlangıçta modernlik fikrinin din kavramından ayrı tutulması, yeni bir doğa yasasının belirlenmemiş olmasının sebebi olarak görülebilir. Doğa felsefesi, bilim, poetika gibi alanlarda geçerli olan modernlik, söz konusu din olduğunda dışarıda tutuluyor ve geleneksel olan teolojinin temel taşı olmaya devam ediyordu. Bunun sebebi geçici bir durum olarak algılanan modernlik düşüncesinin, dogma ve köklü olan din unsurunu açıklamada yetersiz kalacağına inanılmasıydı. Fakat on sekizinci yüzyıl başlarında büyük bir Hristiyan çoğunluğu ve önemli din adamları dinsel savının, kendi amaçlarını gerçekleştirmede çağ dışı kalmaya başladığını kabul ederek modern-din tartışmasını sonlandırdı ve modern kalıpları benimseyerek modern düşünceye kayd.

2.3.1.Rönesans'ın Modern Dokunuşunun Genel Motifi

İtalyanca “rinascita” olarak adlandırılan ve “Yeniden Doğuş” anlamına gelen Rönesans kavramının kökleri Avrupa tarihinde 14.yüzyıl sonunda başlayarak 16.yüzyıla kadar uzanır. Koncavar'ın aktarımıyla²⁹, Rönesans'ın ortaya çıkmasında Orta çağın sonlarında başlayan pek çok siyasal, toplumsal ve düşünsel dönüşüm etkili olsa da

²⁹ Ayşe Koncavar, **Sinema İletişim Edebiyat, “Rönesans”**, 1.Basım,Agora Kitaplığı, İstanbul: 2013, s:109.

Rönesans'ın kökeninin Eski Roma ve Yunan kültürlerine kadar gittiği, özellikle Aristoteles ve Platon gibi önemli isimlerin metodolojilerinden yararlandığını söylemek mümkündür. Dönemin önemli gelişmeleri arasında bilimsel alanda Kopernik'in astronomi sistemindeki gelişmeleri, kağıt, matbaa, pusula, barut gibi icatlar sayılabilir. Tüm bu önemli gelişmeler bir anlamda 17.yüzyılın Galileo ve Newton'unu yaratmıştır. Bu bilimsel gelişmelerin yanı sıra Edebiyat alanında Dante'nin İlahi Komedyası, Boccaccio'nun *Decameron'u*, Chauser'ın *Canterbury Hikayeleri* adlı eseri, Shakespeare, Cervantes, Montaigne ve belki adları bile bilinmeyen daha pek çok önemli düşünür, yazar ve bilim insanının katkıları Rönesans'ın oluşumunda ana etkenler arasındadır. İtalya, güzel sanatlar alanında Rönesans'ın beşiği konumundadır. Dinsel dogmalardan uzaklaşarak yeni ve farklı görüşlerin ortaya çıkmaya başlamasıyla resim ve heykel sanatında gerçekçi bir bakış açısı hakim olmaya başlamıştır. Bu gerçekçi yaklaşım dinsel konulara da eleştirel, gerçekçi ve “dünyasal” bir yaklaşım getirilmesini sağlamaya zemin hazırlamıştır. Resim, mimarlık, heykel gibi güzel sanatların oluşumunda, geometri ve aritmetik alanlarında yapılan çalışmalar da oldukça etkili olmuş, var olan geometrik-aritmetik formlar sanat eserlerinin oluşumunda önemli bir kılavuz rolü oynamıştır. Rönesans'taki sanatsal çalışmalara bakıldığında, oluşturulan tüm bu eser ve fikirlerin ardında Hümanizm olgusunun yattığını söylemek yanlış olmayacaktır³⁰.

2.3.1.1.Hümanizm

Bir anlamda kiliseden uzaklaşarak dinsel dogmaların reddedilmesi ve insanın öne çıkarılması durumu, Rönesans'ta ilk dışavurumcu düşünce akımı olan Hümanizm'i ortaya çıkarmıştır. Bu akım Ortaçağ düşünce yaşamında alışılmış olanın aksine din adamları tarafından değil, kilise dışındaki kültür adamları tarafından başlatılmıştır. En belirgin özelliği, yaratılan her şeyde insanı merkeze yerleştirmesi, insanı yaşamda nesne olmaktan çıkarıp özne konumuna yükseltmesidir. Klasik değerlere bağlılık, çağdaş beşeri bilimlerin vurgulanması ve özünde insanı temel alması gibi anlamlar içeren Rönesans hümanizmi kendinden sonraki gelen tüm hümanizm türlerini etkileyerek klasik kültür ve çağdaş hümanist akımlara model olmuştur. Dil, edebiyat, resim, felsefe

³⁰ A.g.e., s:109-110.

ve sanat tarihi gibi alanlardaki nesnel ve soğuk inceleme biçimlerinin aksine Rönesans'ta yaşıntıyı kavramaya yönelik, içinde aydınlanma ışığını taşıyan bir yaklaşım söz konusudur. Kökleri 14.yüzyılın en önemli edebiyatçısı Petrarca'ya uzanan hümanizm düşüncesi hem kendine hem de çevresine ışık tutan bir kültür anlayışını barındırır. İnsanın yitik benliğinin ve bilgeliliğinin yeniden doğuşu anlamına gelen Hümanist düşünce eski Roma ve Yunan uygarlıklarının değerlerini bir anlamda yeniden oluşturarak yeni bir düşünsel bakışın doğmasını sağlamıştır. Rönesans'ın mihenk taşı niteliğinde olan hümanizm düşüncesi aynı zamanda “*Rönesans insanı*” kavramını da beraberinde getirmiştir³¹.

2.3.1.2.Rönesans İnsanı

İtalyanca “*uomo universale*” olarak adlandırılan Rönesans insanı, Rönesans İtalya'sında Leon Albertini'nin “*insan isterse her şeyi yapabilir*” sözüyle ortaya çıkarak ideal insan kavramını betimlemiştir. Bu ideal insan anlayışına göre insanın gelişme yeteneği sınırsızdır ve bu sınırsızlık da Rönesans düşüncesinde insanı merkeze oturtan temel nedendir. Bu durum aynı zamanda insana sürekli bilme, öğrenme ve gelişme zorunluluğunu da yüklemektedir. İdeal insan kavramının getirdiği zorunlu gelişme ve ilerleme düşüncesine bağlı olarak pek çok düşünür Rönesans insanı kavramına önemli katkılar sağlamıştır. Buna Leonardo Da Vinci'nin sanat, müzik ve edebiyat alanındaki üstün yaratıcılığı ile, Albertini'nin mimari, resim, şiir, bilim ve spor alanındaki önemli becerileri örnek verilebilir. Rönesans insanının eserlerini oluştururken duygulardan büyük oranda yararlanmasının yaratabileceği “gerçeküstücülük” algısının aksine hümanistler bir tür gerçekliği de paylaşmışlardır. Örneğin dinsel yaşamdaki ülküsel durumlar yerine gerçek yaşam deneyimlerinin ve gerçekleşmiş olan durumların üzerinde durmuşlardır. Yaşamın iyi ve kötü tüm yanlarıyla, hoşla gidip gitmediği konusunda ayırım yapılmaksızın ele alınması Rönesans insanının gerçekçi bir tutum geliştirmiş olduğunun bir okumasını ifade etmektedir. Bu da insanın tüm yanlarıyla birlikte kabul edilmesi gereken bir bütün olduğunun bir belirtecidir³² (Ana Britannica, 1990, s.515-518).

³¹ A.g.e., s:110-111.

³² A.g.e., s: 111-112.

2.3.1.3.Rönesans ve Orta Çağ Algısı

Avrupa tarihinin modern-seküler toplumsal yapıları oluşturmada, Orta Çağın “karanlık” olarak addedilen kilise merkezli ve parçalı sosyal dokusu, modern toplumsal ve siyasi organizasyonların doğuşu için uygun zemini oluşturmada bakımından, olumsuzlanarak ilerlemeci–teleolojik tarih anlayışı için elverişli bir araç konumundadır. Bu da Orta Çağ Avrupa tarihine araçsal bir nitelik kazandırmaktadır. Diğer yandan, Orta Çağ Avrupa tarihi, modern Avrupa tarihine doğru ilerleyen gelişim çizgisinde engel de teşkil etmektedir. Çünkü kilise yönlendirmesinin etkin olduğu düşünme biçiminin modernliğe kayması kolay gerçekleşecek bir durum değildir. Bu açıdan Orta Çağın, antik dönemle modern dönemin ikili durumu göz önünde bulundurulduğunda Avrupa merkezi bir tarih içinde konumlanması oldukça güçtür³³. Orta çağın ilerlemeci tarih anlayışına göre Rönesans düşüncesinin, alışılmış Orta Çağ fikri ile uzlaşan bir niteliğe sahip görülmemesi aynı zamanda Rönesans savunucularının da Orta Çağ Tarihi’ne ilişkin olumsuz fikirlerinin açığa çıkmaya başlamasını tetiklemiştir.

Perry’nin aktardığı şekliyle³⁴, Orta Çağ Avrupa tarihine ilişkin olumsuz görüşler, Rönesans tarihçilerinin kendi bugünlerine ait bir bilinçlilik geliştirmeye başlaması ve tarihsel dönemselleştirmeye ilişkin modern kurgu ve önerilerin ilk biçimlerini ortaya atmalarından itibaren başlamıştır. Benzer şekilde tarih, dil bilim ve kültürel geçmiş gibi konularla ilgilenen Petrarca’dan Erasmus’a kadar hemen hemen bütün Rönesans düşünürlerin Orta Çağ algısı olumsuz yönde şekillenmiştir. Orta çağ tarihi bir Rönesans düşünürü için Antik Çağ’ın görkemli günlerinin ardından Avrupa tarihinin karanlık ve barbar bir dönemi niteliği taşır. Rönesans düşünürleri, beşerî ilimler üzerine yoğunlaştıkça kendi dönemlerini ve yaptıkları çalışmaları “klasik bilgeliğin ve fikirlerin tazmini” olarak görmüşlerdir (Perry, 2013, s. 189). Bu anlamda modern tarihsel dönemselleştirme, Rönesans insanın, kendi çağına ait olan güven duygusuyla geliştirdiği, insanın tarih yapma sürecine ilahî iradenin yanı sıra, kendi

³³Durgun, F. **Rönesans’tan 19. yüzyıla Avrupa Tarih Yazımında İlerleme Fikri, Dönemselleştirme ve Orta Çağ Avrupa Tarihi Algısı**, İnsan & Toplum, 3(6), 2013, s.283-304.

³⁴ A.g.e., s:287.

özgür fiilleriyle de katıldıklarına dair inancın gelişmesinin bir biçimi olarak da görülebilir (Durgun, 2013, s. 287).

Rönesanslılar içinde bulundukları dönemin bilincindedirler. Bloch, bu dönemin insanların daha önce bilmediği yeni bir dönem olduğunu aktarır. Fakat bu yeniliğin “Antikiteye dönüş” şeklinde yorumlanması Rönesans’ın yenilikçi algısını gölgede bırakmıştır. Dönemde gerçekleşen buluşlar, doğanın sırlarının keşfedilmeye başlanması gibi Orta Çağ’ın o ana kadar yasaklamış olduğu tüm etkinlikler Rönesans gündemini doldurmaktadır. Sanat, ticaret, felsefe alanında günden güne artan ve çeşitlenen yenilikler yoğun şekilde kendini belli eder. Bu yenilikler aynı zamanda insanların yerel olanın ötesinde, daha geniş bir dünya olduğunu düşünmeye başlamasına zemin hazırlaması bakımından önemlidir. Birey kendisi ve çevresinden daha ötede bir yaşam olduğunu bilerek doğaya karşı yeni bir bakış açısı edinmektedir artık. Sanat, ticaret ve bilgede gerçekleşen dünyevileşme ve maddeselleşme algısı Rönesans’ta doğa kavramının yeniliğini belirgin olarak ortaya çıkarır. Orta Çağ’ın doğayı tanrısal güçlerle sınırlayarak açıklama ve bunun ötesindeki fikirleri ihmal etme durumu karşısında, Rönesans düşüncesinde derinleştirilmiş bir Özne ve Tarih kavramı ortaya çıkar. Orta Çağ, bu iki kavramın ortaya çıkmasında etkin rol oynamış olsa da bunu Doğa’yı zedeleyerek yapmıştır. Bu zedeleme yalnızca ekolojik değil, aynı zamanda insanın maddeyle ilişkili olan doğası ve mentalitesidir. 16.yüzyılda doğanın yeniden canlanmasının ardından 17.yüzyılda İnsan-Doğa ilişkisi dönem felsefesinin ana problemlerinden biri olmuştur. Descartes’ın Cogito’suyla ünlenen 17.yüzyıl ruh ve beden ilişkisi aynı zamanda çeşitli çelişkileri ortaya çıkaran bir dönem olmuştur. Bumin, Lenoble’un, ‘Doğa Düşüncesinin Tarihi’ isimli kitabında öne sürdüğü, Rönesanslıların doğa algısını şu şekilde aktarır:

“Rönesanslılar doğayı sevdiler, onu sonsuz bir merakla araştırdılar; ama onu, bugün bilimden anladığımız anlamda bilmediler. Dolayısıyla onlarda bizim bilimimizin ilk örneğini aramamız doğru değildir. 16.yüzyıl Rönesans’ı skolastiğin ve Hristiyanlığa uyarlanmış Aristoteles fiziğinin terk edilmesiyle 17.yüzyılda matematiksel fiziğin bulunması arasında geçen iki

yasa, iki logos arası bir dönemdir. Lenoble'un kaygısı, 16.yüzyıl Rönesans'ının animist, panteist, büyüsel doğa tasarımına geçişi bir süreklilik ilişkisi gibi görme alışkanlığımızı sorgulamak ve 16.yüzyıl kültürünün 'bilimsel ilerleme'yi hazırlamak dışındaki kendine özgü boyutlarını ortaya koymaktır” (Bumin, 2014, s. 11-12).

Lenoble'a göre 16.yüzyıl Rönesans'ı, günümüzün bilimi açısından hem ilerlemeci hem gerilemeci bir karakter barındırır. Aristoteles ve Orta Çağın kapalı dünyası açısından bakılacak olursa ilerlemecidir; öte yandan bilim öncesi, yasa öncesi dönemde düşünceye kadar gitmesi açısından animist ve vitalist anlamda gerilemeci olarak nitelenebilir. Bu animist ve vitalist karakterler Rönesans'ta sanat ve kültür alanında önemli bir gelişim kaynağı olmuş olsa da bilim için aynı şeyin geçerli olmadığı söylenebilir. Bilimin ilerleyen dönemlerindeki gelişimi ise, 17.yüzyılda sanata klasik ve donuk bir kimlik vererek geride bırakacaktır. Lenoble'un 16.yüzyıl Rönesans'ı konusundaki düşünceleri özetle doğanın düşünülmeden önce *duyulduğu* fikrini barındırır. Bu duyuş da Skolastiğin zorlayıcı akıl çerçevesinin kırılmasını sağlamıştır (Bumin, 2014, s.13). Bumin'in ifadesiyle:

“Rönesans, doğanın düşünülmeden önce duyulduğu ve bu duyumun Skolastiğin, duymak yerine bilmek isteyen akla zorla kabul ettirildiği çerçeveleri yıktığı bir ara dönemdir”
(Bumin, 2014, s.18).

2.3.2. Modernitede Bireysel Kimlik Boyutu

Sanatın ortaya çıktığı ilk dönemlerden beri sanatçılar eserlerini oluştururken öncelikleri kendilerini ifade etme ihtiyaçları olmuştur. İlk çağlarda mağara resimlerini göz önünde bulundurduğumuzda, biçimsel ve anlamsal özellikler sanatın içine henüz dahil olmamışken ortaya çıkan eserlerin öncelikli amacının kendilerini diğerlerine açıklama arzusundan ileri geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Sanatın bir ifade biçimi olarak ortaya çıkması ve bu düzlemde kaydettiği ilerlemeyi incelediğimizde, tüm sanat dallarının çeşitli kollara ayrılması ve sanatçıların her birinin eserlerini farklı yollar izleyerek, değişik biçimlerle oluşturmuş olmaları, her şeyden önce “kimlik” kavramına

odaklanmayı gerektirmektedir. Fakat burada karşımıza çıkan soru, bireyin birey olduğunun farkına henüz varmadığı modern öncesi dönemdeki benlik oluşumunun, ortaya çıkan eserleri ne düzeyde etkilemiş olduğudur. Durkheim'in aktardığı şekilde:

“Her bireyin kendine has bir karakteri ve bazen gerçekleştirebileceği, bazen gerçekleştiremeyeceği potansiyelleri olduğu fikri modern çağdan önceki kültürlerle yabancıdır. Orta çağ Avrupa'sında soy, cinsiyet, sosyal statü ve kimlikle ilişkili diğer tüm özellikler nispeten sabitti. Hayatın farklı evrelerinden geçilmesi gerekse de bunlar kurumsallaşmış süreçler tarafından düzenlenmekteydi ve bireyin bu kurumlar içindeki rolü nispeten pasifti...Geleneksel kültürlerde 'birey' kesinlikle yoktur ve bireysellik ödüllendirilmez...”³⁵”

Antik çağda sanat eserlerinin oluşumu sırasında benlik farkındalığından henüz bahsedilemeyeceği için Rönesans'tan bu yana meydana gelen gelişmeleri birey ve kimlik çerçevesinde değerlendirme durumu söz konusu olmayabilir. Fakat on dokuzuncu yüzyıl ve sonrasına ait tüm olgular incelenirken benlik, önemli bir alan kaplamaktadır. Modern bireyin ortaya çıkışında ve kendini var edişinde sosyal ve psikolojik pek çok faktör devreye gireceği için kimlik kavramının modernite açısından önemine değinmek yerinde olacaktır.

Bireysel kimlik mekanizmalarının oluşumu sırasında benlik, dış faktörler tarafından ortaya çıkarılan pasif bir nesne değildir. İnsanların kendi bireysel kimliklerini oluşturmalarında eylemleri öznel boyuttan çıkarak küresel bir özellik kazanmaya başlamaktadır. Bu küresel boyut, modernitenin ortaya çıkardığı belli risk paradigmalarından kaynaklanmaktadır. Bu risk paradigmaları modern çağın sosyal sistemlerinin küreselleşmiş karakterinden kaynaklı risk unsurları barındırır. Geç modern çağ öncesinde olmayan riskler söz konusudur çünkü önceki kuşakların karşılaşmak

³⁵ Durkheim, Emile. **The Division of Labour in Society** (Londra: Macmillan, 1984).

zorunda kalmadığı yeni tehlikeler ortaya çıkmıştır. Buna örnek olarak küresel ekonomik mekanizmalardaki çöküş ya da totaliter süper devletlerin ortaya çıkışının, yaşantılarımızın kaçınılmaz parçaları olması verilebilir. Kitle iletişim araçlarındaki gelişmelerle birlikte içinde yaşadığımız dünya, tarihin daha önceki dönemlerinden farklı şekilde oluşmaya başlamıştır. Sunduğu imkan çeşitliliği bakımından birleştirici özellikler barındırsa da aynı zamanda parçalayıcı ve dağıtıcı bir karaktere de sahiptir. *Farklılaştırma* ve *marjinallik* üreten modernitenin özgürleştirici kurumları, diğer yandan benliğin bastırılmasına yönelik mekanizmaları ortaya çıkarırlar. Bu mekanizmalar kişisel ve toplumsal hayatta yeniden elde etme (reappropriation) ve güç kazanma (empowerment) süreçleri ile yoksun bırakma (expropriation) ve kaybetme süreçlerini birbiri içinde konumlandırır. Bu duruma bağlı olarak istisnai durumlar söz konusu olsa da gündelik toplumsal hayatta birey gerçek doğadan uzaklaşmaya ve varoluşsal sorunlarla karşı karşıya kalmaya başlamıştır. Freud bu duruma ilişkin olarak bireysel kimliğin git gide narsisistik bir hal almaya başlayabileceği fikrini ortaya atar. Narsisizmin ortaya çıkışında, bireyselleşme sürecinin baskıcı mekanizmaları karşısında oluşturulan kimlik kavramının problemli bir şekilde inşa edilmesi söz konusu olabilir. “*Varoluşsal soyutlanma*” olarak adlandırılan bu durum, bireylerin tam bir varoluş için gerekli olan ahlaki kaynaklardan yoksun kalmasıdır. Bu yoksun kalış, refleksif benliğin kendini-gerçekleştirme ve kendine-hakimiyet programlarını üretir. Varoluşsal sorunların tamamen bastırılması mümkün olmayacağı gibi üst modern çağın “araçsal” kontrol sistemlerinin daha önceye göre daha belirgin şekilde kendini göstermesi de söz konusudur (Giddens, 2014, s.12-20).

Modernitenin bireyin hayatını belirleyici mekanizmalar yaratması tesadüfen gerçekleşmemiştir. Modernitede kişisel hayattan kurumsal düzleme geçilmesi sanayileşmeyle yakından ilintilidir. Sanayileşmenin ortaya çıkardığı rekabetçi ürün piyasaları ve iş gücünün metalaşmasını ifade eden kapitalizm, gözetim toplumunun kişiler üzerinde denetim kurmasının önünü açmıştır. Bu nedenle modern dünya bizi modernleştirirken öte yandan şiddet araçları üzerindeki etkin kontrole sahip olması bakımından bir anlamda kendi tekeline almaktadır. Modern koşullarda yaşayan her insan bir şekilde çevresindeki soyut sistemlerden etkilenir. Bu etki altındayken kendini geliştirme düzeyi de sınırlı olacaktır. Bunun farkında olduğu durumda çok az birey

kendi üzerinde geniş yetkilere sahip teknik sistemlere tam inanç besleyebilir. Bu inancın tam olmadığı durumda da soyut sistemler ve birey arasında belirli bir kabullenme düzeyine dayalı uzlaşma söz konusudur. Üst modernitenin karakteristik özelliği gereği akla mutlak güven duygusu verilmemesinin yanı sıra, bilim ve teknolojiadaki çift-yüzlülük insanlığa bir yandan fayda sunarken diğer yandan da risk ve tehlike parametreleri yaratır. Bu ikiyüzlülük durumunu Giddens Modernliğin Sonuçları'nda "*üst modern çağın ürettiği bir dünyada yaşamak bir cehennem kamyonu sürme duygusu yaratır*" sözüyle ifade eder. Bu sözün tanımladığı risk toplumunda var olmaya çalışmak, çağdaş toplumsal varoluşumuzda bireysel düzeyde olduğu kadar küresel düzeyde de sürekli olarak karşımıza çıkan eylemler karşısında daima hesaplı hareket etmek zorunda kalmamız demektir. Fakat bu risk durumları yalnızca modern çağa özgü bir şey değildir. Hayatın içinde barındırdığı tehlikeler modern çağ öncesi toplumlarda da farklı yollar aranarak çözülmeye çalışılmıştır. Aradaki fark, modern öncesi dönemlerde sorun çözme biçimleri yerel bölgede şifacılar ya da falcıları kapsarken, modern dönemde soyut sistemlerin her alana yayılan etkiye sahip olmasıdır. Ve modern çağın krizleri neredeyse herkes için ortak ve daha varoluşsal sıkıntıları kapsar. Üst modern koşulların kaygı ve güvensizlik üretimi yalnızca bizim çağımızla sınırlı değildir. Soyut sistemlerin geçerli çağda bireyi varoluşsal olarak etkilemesi, sorunların modern öncesi çağıdakine göre çok daha derin ve sürekli olmasına neden olmaktadır. Bu bir anlamda nesilden nesle geçen kaygı ve kriz durumunu yerleştirmektedir. Bu olumsuz etkinin küreselliği ve devamlılığı söz konusu olduğundan bireyin benlik durumu oldukça önemli bir yere sahip olacaktır. Geleneksel ortamın ve küçük toplulukların sağladığı güven ve koruyucu özellikleri üst modern çağda bulamayan birey, psikolojik destekten ve temkinden uzak kalacağı için varoluşsal sorunları gün geçtikçe daha da şiddetlenmektedir. Geleneksel güvenlik sistemini yaşadığı modern dönemde bulamayan birey için kaçınılmaz olan, kendi bilişsel güvenlik sistemini geliştirmektir. Bu da gündeme kaygı kavramını getirir. Belirli riskler ve tehlikelerle ortaya çıkan kaygı modern çağda, kendini somut bir olumsuzluğa ihtiyaç duymaksızın gösterir. Bu, bireyin oluşturduğu güvenli bölge gereği tüm hayata yayılır ve bireye, modern çağda her zaman tetikte olması gerektiğini hatırlatıcı bir mekanizma

özelliğini taşır. Freud'a ³⁶göre kaygı, nesnesinden bağımsızdır; yani kaygı bireyin duygularının genelleştirilmiş bir durumunu ifade ederek dış dünyadan ziyade iç dünya kaynaklı olarak ortaya çıkmaktadır. İç dünyada bilinçsizce oluşan gerilimler nedeniyle nesnesi kaybolmuş korku biçimi olarak adlandırılan kaygı, belirli ölçüde bilinçli olarak yaşanır. Kaygılı olduğunu iddia eden birey bu kaygının neden kaynaklandığının bilincindedir. Bu da onu bilinçdışı düzeydeki kaynağı belirsiz kaygıdan ayırmaktadır. Sullivan'a ³⁷göre kaygı, açlık ve susuzluk hissinin ürettiği dürtülerden çok daha önemlidir (Giddens, 2014, s.28-65).

Üst modern çağda gündelik hayatın rutin koşulları altında bireyin bedensel ve ruhsal anlamda huzurlu olabilmesi için yoğun bir çaba elde etmesi gerekir. Geleneksel dönemde daha sınırlı olan potansiyel tehditler, modernite sonrası dönemde daha da çeşitlenerek *güvenli bölgeleri* azaltmış, bu da modern insanın hayatını sürdürmek için daha ihtiyatlı davranması gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Bu durum, insanı, kendi yaşamını güvence altına almak için doğayı kontrol etme ve ona hakim olma yoluna itmiştir. Modern öncesi dönemde doğa mücadelesi de insan ilişkilerinin kendisi gibi küçük bir alanla sınırlıyken, üst modern çağda modernitenin pek çok yönü gibi küreselleşerek hayatın her alanına yayılmıştır. Demir yolu, kara yolu, deniz yolu ve hava yolu olanaklarının geliştirilmesiyle ulaşımın insan adına daha emniyetli hale getirilmesi, insanın doğa üzerindeki hakimiyetinin göstergelerinden birini oluşturur. Gündelik hayatta insan için yapılan bu gelişmeler belli bir bedel içerir. Soyut sistemler her ne kadar güvene dayansa da kişisel güven için ahlaki çerçevelerin sunacağı doyumu sağlamazlar. Modern teknoloji ve uzmanlık pek çok imkan sunsa da toplumsallaşmış doğa bazı temel açılardan “eski doğa” kadar güvenilir değildir. Bunun nedeni toplumsallaşmış doğadaki yeni doğa düzeninin nasıl işleyeceği konusunda insan aklının zaman zaman yetersiz kalmasıdır. Birey açıklık getiremediği bir konuyla karşı karşıya kaldığı kritik anlarda kendini yalnız hissedebilir çünkü bu tür anlarda ahlaki ve varoluşsal sorunlar kendini yoğun şekilde belli edebilir. Birey “bastırılanın dönüşü”yle karşı karşıyadır fakat bununla başa çıkabilecek güce sahip olmaması varoluşsal

³⁶ Freud, Sigmund. **Introductory Lectures On Psychoanalysis**(Harmondsworth: Penguin, 1974), s.395 [*Ruh Çözümlemesine Giriş Konferansları*, çev. Emre Kapkın, Payel Yayınları, İstanbul: 1988].

³⁷ Sullivan, Harry Stack. **Conceptions on Modern Psychiatry** (New York: Norton, s.1953).

sıkıntılarını derinleştirmektedir. Modern toplumlarda benlik kırılgan, hassas, bölünmüş, parçalanmıştır. Bu noktada ortaya çıkan narsisizm kavramı bireyin benlik ve dış dünya arasında geçerli sınırlar oluşturmamasını engeller. Soyut sistemler tarafından bastırılan benliğin ihtiyaç ve arzularla sürekli kimliğini sorgulaması bir süre sonra gerçekleştirilmiş bir arayıştan çok takıntılı bir durumu ifade eder. Lacsh’a göre bu takıntılı durum hayatta kalma dürtüsünün bireyin gündelik hayattaki çabasının olduğu kadar barış ve çevre hareketleri gibi sosyal ağların da uğraşısı haline gelerek, küresel bir boyuta yayılmıştır (Giddens, 2014, s.165- 219).

Modern dünya, bireylerin kendilerini aşan meseleleri bir kenara koyarak kendi isteklerini ön planda tutmalarına yol açmıştır. İnsanın kendisi olmak için sürdürdüğü çaba yeni konformizm biçimlerini ortaya çıkararak, kendi kimliğine bile güven duymamaya başlayan insanın kurtuluş ve kerameti bir takım uzman ve rehberlerde aramaya başlamasına sebep olmuştur. Bu anlamda ortaya çıkan yeni kültür biçiminin kusurlu olduğu söylenebilir. Bu kusurlu modern ortamda daha iyi ve yüksek yaşam standardına kavuşma arzusu anlamına gelen ahlaki ideal kavramı gelişmiştir. Bu kavramla anlatılmak istenen, sahip olunan kimliklerin istekler ve ihtiyaçlar bağlamında değil, neye nasıl ihtiyaç duyulması gerekliliğe ilişkin sunulan standarda göre oluşturulduğudur. Yaşama göz kamaştırıcı bir kılıf giydirilmesi anlamına gelen standartlara uyma gereksinmesi, bireylerin olması gerekenden daha fazla “bireyselleşmesi” durumunu ortaya çıkarır. “Kendini oluşturma” kaygısı altında hayatının en önemli noktasına bu standartları koyan kişi için, çevre, aile, çocuk kavramları da bir süre sonra istemsiz olarak önemsizleşmeye başlamaktadır. Narsisizmin ortaya çıkışının kaynağını oluşturan bu durum insanın içinde başkalarına karşı sevgi ya da ihtiyaç duymaması anlamına gelmez; fakat kişi kendini sunulan standartlara göre oluşturma kaygısıyla o kadar meşguldür ki, buna sistem tarafından zorlandığını hissettiği için yaşamın merkezine başka bir şeyi koymasının mümkün olmadığını düşünmeye başlar. Yaşantısında *daha iyi bir yere* gelmesini sağlayacak işte çalışmak, *daha iyi bir yerde* yaşamak, *daha iyi bir okulda* okumak gibi kalıpları benimsediği müddetçe toplum tarafından kabullenileceğine ve daha mutlu olacağına inanmaktadır. Bu nedenle eğer bu *kuralları* yerine getirmezse başarısız ve mutsuz olacağına hissine kapılarak diğer sorumluluklarını ötelemekte ya da bunların daha az

önemli olduğuna inanmaktadır. Modern öncesi döneme göre, yaş ilerlediği halde iş ve aile kurmanın gecikmesi, geleneksel dönemde güçlü olan aile ve akrabalık bağlarının bireylerce eskisi kadar önemsenmemesi, dış görünüşteki kalitenin söz konusu standartlara göre belirlenmeye başlanması, hiyerarşik konumun her zamankinden çok daha fazla belirleyici kabul edilip daima *daha çok yükselmenin* hedeflenmesi narsistik karakter oluşumunu ortaya çıkaran durumlar olarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu belirlenmiş standartlara göre belli yaşam biçimlerinin doğru, diğerlerinin yanlış olması, belli yöntemlerin diğerlerine olan üstünlüğü durumlarının insan doğasıyla alakalı olduğu belirtilmiştir. Bu araçsal aklın gelişimi, insanların hep aynı yönde hareket etmesine neden olan düşüncenin ne olduğu sorusunu ortaya çıkarır. Söz konusu düşünce, insanın temel hayatta kalma dürtüsünün modern hayatta yiyecek bulmaktan çok daha fazlası olması ve bu ihtiyaçları karşılamak, toplumda var olabilmek için yaşam standartlarını yükseltme zorunluluğu duyması olarak açıklanabilir (Taylor, 2017, s.22-27).

2.3.3. Post- Modernizm

Üst modern çağın getirdiği yabancılaşma ve kimlik bunalımlarından doğan belirsizlik, Rönesans'tan beri insanın kavuşmayı arzuladığı Aydınlanma'nın aksine insanlığı ruhsal bir bunalımın içine sürüklemiştir. Bireysel kimliğini kazanırken öte yandan kendine ve çevresine karşı yabancılaşmaya başlayan insan antik- modern tartışmasında artık modernin tarafına geçmiş olsa da içinde bulunduğu ruhsal çöküntü durumunun kaynağının üst modernite koşulları olduğunu bilmektedir. Aydınlıktan çok karanlık, kendinin farkına varmaktan çok kendine yabancılaşma durumlarını getiren modern dönem Nietzsche'nin "*God is dead*"³⁸ söylemine eleştirel bir bakışla yaklaşılmasını sağlamıştır. Söylem bir anlamda modern çağda antikiteye karşı durduğu halde kendini gerçekleştirirken yabancılaşma ve yalnızlaşmadan kurtulamayan insanın modern dönemi suçlaması üzerine, kurtuluş yolunun insanın kendi içinde olduğunun, bu kurtuluşa erişebilmek için kurtarıcı aramayı ya da yaşamakta olunan dönemi suçlamayı bırakmak gerektiğinin bir ifadesidir. Nietzsche'ye göre insan inanılacak olan değerleri

³⁸ Nietzsche (1883). "*Tanrı öldü*" söylemiyle yaşama dair değerleri kendi sorumluluğundan yeniden yaratacak bir *üst insan* oluşturmanın yolunun açıldığını söyler. Dinsel dogmalardan koparak insanın kendini yeniden oluşturmasının gerekliliğine vurgu yapar.

kendisi tüketmiş, Tanrı'nın ölümüne kendisi sebep olmuştur. Tanrı kavramına ihtiyaç duyulmadan yaşanan üst modern çağda modern insanın yabancılaştığı tek konu din olmayıp, bu yabancılık duygusu geleneksel dönemin aksine modern dönemin tüm alanlarında kendini gösterince o ana kadar en yeni, en güncel olarak bilinen *modern* kavramı da benlik arayışı süren insan için anlamını yitirmeye, yetersiz gelmeye başlayınca post – modernizm kavramının ortaya çıkışı kaçınılmaz olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan kavram, modernizme tümüyle ket vurmaktan çok, modernizmin devamı olarak ortaya çıkarak modern hayatın devamı şeklinde anlaşılmaktadır.

Post – modernizmin kavramının bu kimlik bunalımı dönemine denk gelmesi, kavramın, modernizmin yükselişi ve çöküşünden sorumlu tutulması gereken bir modernizm konseptinden bağımsız olamadığı anlamını taşıyordu. Buna karşın post ön eki modern dönemin psikolojik ve entelektüel evreninden uzaklaşılması sebebiyle modernliğin aşılp, ötesine geçildiğini de ifade etmektedir (Şentürk, 2011, s.23-24).

“Postmodernitenin, entelektüel kökeni, çizgisi belirsizdir veya tartışmalıdır. Tartışmaya yol açan sorular: ‘Postmodernite, moderniteden tamamen bağımsız, yeni bir dönem mi? Yoksa modernitenin bir sonucu mu?’ gibi sorulardır. Modernitenin değerlerine yaslananlar, süreç olarak yeni bir evreye girildiğini kabul etmekle beraber, bu süreci moderniteden bağımsızlaşmış ya da onu aşmış bir durum olarak kabul etmediklerini; post moderniteyi savunanlar ise modern tarihin bittiğini, modern rüyaların kâbuslara yol açtığını söyleyerek, post modernitenin moderniteden ayrı ve özel bir dönem olduğunu ileri sürerler” (Şimşek, 2014, s.43).

Post'u tarihsel olarak ilk kullanan Toynbee'dir. Toynbee batı uygarlığının 19. Yüzyılın sonlarına girdiğini düşündüğü değişim için bu toplumsal huzursuzluk zamanını “*post-modern*” çağ olarak adlandırmıştır³⁹. Bu post-modern çağ gözümüze kusurlu

³⁹ Şaylan, Gencay. **Postmodernizm**, (4.Baskı), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara:2009, s.37.

görünmeye başlayacaktır çünkü kendinden sonra gelen devir, o zamana kadar kullanılmakta olan devrin geçerliliğini yitirmiş olduğunun ifadesidir aynı zamanda. Post-modernliğin, modernliğin sancılarını dindirmek adına geçmiş ve gelecekte sınırlanmış şimdi üzerinde durması bazı açılardan kusurlu görülmüştür. Çünkü bu durum geçmiş ve geleceğin reddedilmiş bir okuması olarak kabul edilir. Post-modernin reddedici anlayışına göre yalnızca şimdi odaklı düşünen birey, tüm hayatı boyunca yaşadığı kimlik edinme sürecini bir kenara bırakacak, bunun sonucunda da gelecekteki yaşantısını kendisi ve diğerleri için faydalı olacak şekilde biçimlendirme ihtiyacı duymayacaktır. Yarın için bir çaba içine girme gerekliliği hissetmeyen insan kendinden sonraki insanlar için de herhangi bir üretimde bulunmayacaktır. Bu durum yalnızca maddesel olana yansımayacaktır; insan ilişkilerinde de hızlı tüketim modeli benimsenecek, elinde olanı yarın için saklamak yerine bir an önce tüketip kenara atılacaktır. Yarın odaklı düşünmenin gereksiz görüldüğü bir toplum anlayışında insanların birbirine sevgi bağı, daha doğrusu herhangi bir bağ hissetme zorunluluğunun ortadan kalkmasıyla kısa süreli geçici ilişkiler yaşanması kaçınılmaz olacaktır. Bu noktada tamamıyla “pragmatist” bir felsefenin benimsenmesi ve bu doğrultuda maneviyattan uzaklaşılması da olağandır. Peki bu post-modern durumun faydalı görünen yanları yok mudur? Adanır, post-modernliğin en çok benimsenen yanlarının yüzeysellik olduğunu aktarır⁴⁰. Kişi diğerleriyle uzun süreli ve derinlikli ilişkiler kurduğunda alması gereken pek çok sorumluluk söz konusudur. Bu derinlikli ilişkilerin sorumluluğu bireyde yüksek düzeyde stres yaratabilmekte, onu olmadığı biri gibi davranmaya zorlayabilmekte ve uzun zaman geçirilmiş olması dolayısıyla insanları hayatından çıkarmak istediğinde zorluk yaşayabilmektedir. Bu sorumluluk bilinci modern insanın hayatının her alanıyla ilgilidir. Post-modernitenin ön gördüğü yüzeysellik insanı bu derinlikten kurtarır. Anlık istekleri haricinde herhangi bir duruma kafa yormak zorunda kalmayan birey zihnen ve bedenen özgür hissedebilmektedir⁴¹

Post- modern dönemin özelliklerini net şekilde ortaya koymak gerekirse:

⁴⁰ Adanır, Oğuz. **Modern Dünyaya Özgü Bir Düşünce Simülakrı**, Düşünen Siyaset Düşünce Dergisi, Lotus Yayınevi, Sayı:21, Ankara: 2005, s.43–50.

⁴¹ Şimşek, Mehmet Emin. Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Baumann, **Yüksek Lisans Tezi**, 2014.

“1. Toplumsal yapı parçalanmıştır. Cinsiyet, yaş, etnik özellik önemlidir. [millet, sınıf, emek, politika gibi örgütlü yapıdaki hareketlerde kendine üst kimlikler -homojenleştirici- edinmektedir modern insan]

2. Kültürel öğeler önemlidir. Kimlik gelenekler yoluyla değil bireysel seçim ve tercihler yoluyla kurulur.[tarihsel değerlerin oluşturduğu bir kimlikten, bireyin tüketim nesneleri arasında yaptığı seçimlerinden oluşan seçme özgürlüğünün yarattığı öznel kimlikler]

3. Bilgisayarlaşmış bilgi, üretimin temel gücü olmuştur. Üretim tarım işçisinin değil, bilgisayarındır.. Karar işçinin değildir, çok uluslu şirketlerindir.[bilgi sanal bir mekânda ağ üzerinde dolaşır ve neredeyse bilginin geçerliliği, bu ağda edindiği şöhrettir. Ticarî anlamda dünya küçük bir AVM'dir. Her şeyin satılır ve ticarî olduğu bu dünyada tüm şeyler sınırlara bakılmadan, kolayca dolaşıma girer.

4. Siyasî ve günlük yaşam bakımından kişisel girişimi, CV'lerde kendini anlatma, kendi adını bir yerlere yazma -ki bu ayıptır başka yaklaşımlarda- erdemleri olur[birey kendini bu camdan dünyada göstermek için her yolu kullanır, bu noktada birey kendi etiketini yaratır, piyasa koşullarına uyum sağlayacak formda, esneklikte olmak mühimdir]⁴²”

Post- modernitenin sunduğu hayat formları terimin yapısına paralel olarak, sabit olmayan bir karaktere sahiptir. İnsanların kolaylıkla harekete geçirilebildiği teknoloji odaklı formlar bireyin hemen o an içinde doyumuna ulaşmasını amaçlarken, öte

⁴²Duran, Recep. **Postmodernizm Bir Düşünce Okulu mudur? Modernizmden Postmodernizme.** Hece, Aylık Edebiyat Dergisi, Hece Yayınları, Ankara, 2008, Sayı:138/139/140, s.142–151.

yandan bu geçici keyif anları doyurulduktan hemen sonra ardında boşluk duygusu bırakmaktadır. Son yarım yüzyıl içinde anlamını kaybeden değerler, pek çok alandaki yabancılaşma durumu post modernlik adı altında kavramsallaşmaktadır. Sonuna -izm takısı getirildiğinde siyasal, sanatsal, felsefi bir akıma dönüşen post- modernizmin insanlara neyi anlatmaya çalıştığı tam anlamıyla kesin olmasa da yirminci yüzyılın son çeyreğindeki gelişmeleri belirtmek için kullanılan *post modern çağ*ı ifade eder⁴³.

Descartes tarafından kurulan modernizm kavramına getirilen radikal eleştiri, post modernizmi oluşturan temel unsurdur. Post modernizm, modernitede aklın mutlak otorite olması düşüncesine itiraz eder. Modernitenin ahlâkî iddialarına, modern özünde temel bulan evrensel etik fikrine, özellikle de yararcılık ve bireycilik diye ifade edilen etik anlayışlara karşı çıkar. Marksizm, faşizm, Stalinizm, liberalizm ve modern bilim ideolojisi gibi büyük ideoloji ve dünya görüşlerini, tüm büyük anlatıların insanlığa trajik deneyimler yaşatması nedeniyle, onları reddeder⁴⁴.

“Post modernizm sözcüğü genellikle çağdaş kültürün bir biçimine göndermede bulunur; buna karşılık post modernlik klâsik hakikat, akıl, kimlik ve nesnellik nosyonlarından, evrensel ilerleme ya da kurtuluş fikrinden, bilimsel açıklamanın başvurabileceği tekil çerçeveler, büyük anlatılar ya da nihai zeminlerden kuşku duyan bir düşünce tarzıdır. Post modernlik, Aydınlanma’nın bu normlarına karşı dünyanın olumsal, temelsiz, çeşitli, istikrarsız, belirlenmemiş nitelikte ve bir dizi dağınık kültürlerden ya da yorumlardan ibaret olduğunu bildirir; bu da hakikat, tarih ve normların nesnelliği, doğanın verili oluşu ve kimliklerin tutarlılığı hakkındaki belli ölçüde bir kuşkuculuğu besler⁴⁵.

⁴³ Mehmet Emin Şimşek, 2014, a.g.e.

⁴⁴ Cevizci, Ahmet. **Felsefe Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s.1269.

⁴⁵ Eagleton, Terry. **Postmodernizmin Yanılsamaları**, (Çev.: M. Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul:1999, s.9.

Post modernizmin kaotik dünyası insana peşinden gidebileceği bir anlam, dayanabileceği belli bir dünya görüşü vermeyerek insanı anlamsız bir dünyada yaşamaya mecbur bırakmıştır. İnsanın modern dönemde var olmak için oluşturduğu çabayla ilgilenmeyen post modernist dönemde, kişinin yaşadığı hayat tam anlamıyla parçalanmış ve içinden çıkılmaz hale gelmiştir. Schopenhauer'un modern dünya hakkında *“estetik olarak ayyaşlarla dolu bir meyhane, entelektüel olarak tımarhane, ahlâksal olarak da bir haydut yatağı”* şeklindeki tanımlaması post modernizmin kısa bir ifadesi niteliğindedir⁴⁶.

Modernizm ve post modernizmin sınırları hiçbir zaman keskin bir çizgiyle ayrılmadığı için iki kavramın birbiriyle ortak ve farklı yanlarını da net olarak ortaya koymak kolay olmayacaktır. Fakat yine de belirli noktalardaki ayrımları belirtmek gerekirse, edebiyat çerçevesinde ele alan İhap Hassan'ın oluşturduğu bir karşılaştırmalı tabloyla modernizm- post modernizm karşıtlığı özetlenebilir⁴⁷ (Şimşek, 2014, s.51-52):

⁴⁶Aktaran: Touraine, **“Modernliğin Eleştirisi.”**

⁴⁷ Hassan, İhap. **Bir Postmodernizm Kavramına Doğru**, Çev.İshak Yetiş, “Modernizmden Postmodernizme”, Hece, Aylık Edebiyat Dergisi, Hece Yayınları, Ankara: 2008, sayı:138/139/140.

Tablo 1

Modernite ile Post-modernite Karşılaştırması

Modernite	Post- Modernite
Form (Birleştirme) Anti form (Ayrım)	Oyun
Amaç	Rastlantı
Tasarım	Anarşi
Hiyerarşi	Tükenme
İlerleme	Süreç
Bitmiş Yapıt	Katılım
Mesafe	Yapı bozumu
Yaratım	Anti tez
Sentez	Yokluk
Varlık	Sunuş/Reklam
Kalite/Dayanıklılık	Kişisel gelişim
Felsefe/Psikoloji	Okur
Yazar	Yorum
Açıklama	Arzu
Akıl/Araçsal akıl	Öznel
Nesnel	Er-Dışıl
Eril	Tüketim
Üretim	Şirket yönetimi
Ulus- devlet	Yerel- küresel
Evrensel	Demokrasi
Totalitarizm	Sanal mekan
Memleket- ev	Görüntü
Matbuat	Arama motoru
Kütüphane	Estetik/görüntü
Sağlık	Heterojen
Homojen	Estetik
Hukuksal etik	Organ
Beden	Kredi kartı
Nakit	Eğlence
Çalışma	Birlikte yaşam
Aile	Olasılık
Kesinlik	Alt kimlikler
Üst kimlik	Yüzey
Derinlik	Gösteren
Gösterilen	Karşı anlatı
Anlatı	Kişisel dil
Ana kod	Şizofreni
Paranoya	İroni
Metafizik	Belirsizlik
Belirlilik	İçkinlik
Aşkılık	

3. YABANCILAŞMA KAVRAMI VE VAROLUŞ

Türk Dili Etimolojik Sözlüğü'ne ⁴⁸göre Farsça kökenli Yaban sözcüğü “boş, ıssız yer” anlamını karşılamaktadır. Türkçede bu sözcüğü karşılayan “il” ve “el” sözcükleri kavrama “yerli, bildik olmayan, bu çevreye ait olmayan” gibi anlamlara denk düşer. Genişletilmiş anlamıyla yaban sözcüğü aldığı eklerle birlikte evcil olmayan, uygarlıktan uzak olan anlamına gelen “yabani” ve “yabancı” kelimelerini türetmiştir. Yabancıya karşılık gelen anlam “insana yabancı olan, insanın deneyimlemediği, tanımadığı şey” olarak oluşturulur. Bu noktada görülen, yaban, yabani ve yabancılaştırılma kavramlarının insana göre konumlanmış olmasıdır. Yabancı kökünden türeyen “yabancılaşma” kavramından önce araya “yabancı bulma” anlamına gelen “yabancılama” sözcüğü girmiştir. Türkçe Sözlük'e göre ⁴⁹ yabancı olarak görmek, kendinden saymamak, varlığını yadırgamak anlamına gelen yabancılama sözcüğü bir kişinin bir kişi ya da nesnenin yabancı bulunması, varlığın tanınmaması ya da hatırlanmaması durumunu ifade eder. Yabancılama sözcüğünün ardından gelen “yabancılaşma” ise, yabancılama eylemini ifade eden ve felsefi, psikolojik, sosyolojik anlamda oldukça sık kullanılan bir terim olarak ortaya çıkmıştır (Kiraz, 2011, s.148-150).

Kavram, İngilizcede de Latince'den geçmiş olan “*alienation*” yani yabancılaştırmak, başkalaştırmak⁵⁰ anlamlarını taşıyan “*alieno*” sözcüğünden türemiştir. Tıptaki anlamıyla akıl kaybı, delirme⁵¹ anlamına gelen “*alienatio*” sözcüğü etimolojik anlamı destekler niteliktedir. Başta sahip olunan akıl daha sonra kaybedilmiş, kişinin kendisine uzaklaşma durumu ortaya çıkmıştır. Bu akıl kaybının yabancılaştırılma olarak nitelendirilmesinin diğer sebebi aklın, insanın en önemli ayırıcı özelliği olarak görülmesi ve akıldan yoksunlaşma durumunda insanın kendisine yabancılaşma halinin ortaya çıkmasının kaçınılmaz olacak olmasıdır. Benzer ifadeyle akıl kaybı, kesinlikle

⁴⁸ Eyüboğlu, İsmet Zeki. **Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü**, Sosyal Yayınlar, 3. Basım, İstanbul 1995, s.714.

⁴⁹ Eren, Hasan. **Türkçe Sözlük**. Türk Dil Kurumu Yayınları: 549, Cilt.2, Ankara 1998, s.1574.

⁵⁰ Aktaran: Kiraz, 2011. A. Ernout & A. Meillet, **Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine**, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1951, s.38-39.

⁵¹ Aktaran: Kiraz, 2011. Charlton T, Lewis, Charles Short, **A Latin Dictionary Freund's Latin Dic.** Oxford At The Clarendon Press. 1879, s.34.

insanın benlik kaybının sonucunda kendine yabancılaşmasını ortaya çıkaracaktır (Kiraz, 2011, s.151-152).

3.1. Yabancılaşmada Ben- Öteki İlişkisi

Her dönemde ve her kültürde kendinden olmayanı kendisi gibi görmeme, kategorize etme durumu görülmektedir. Bu en basit olarak kadın-erkek ayrımında görülebileceği gibi pek çok din, mezhep, siyasi fikir, yöre, ülke, kıta, fiziksel, zihinsel ve ruhsal özellikler gibi tüm alanlarda kategorize etme durumu söz konusudur. Kendinden olmayanı, kendisine benzemeyeni öteleme ve kendi ait olduğu kategorinin dışında tutma durumu pek çok sosyolojik, psikolojik hatta antropolojik sahaya taşmış olsa da küresel anlamda meydana gelmeden önce insanın yaradılışında, özünde ortaya çıkan bir ben-öteki farkındalığından kaynaklanır. İnsan için Ben'den sayılmayan her şey Öteki'dir. Ve Öteki olan her şey de insanın karşısında konumlanmıştır. Bu konumlanma insanın dünyaya gelip annesiyle arasındaki fiziksel bağın kopmasından itibaren başlar ve hayatı boyunca akla gelebilecek tüm alanlarda var olmaya devam eder. Benliğin farkına varıldığı andan itibaren zihin Ben'den olmayanı aramaya, ayırsamaya ve Öteki olarak ayırmaya eğilimlidir.

Spinoza'a göre⁵² Öteki, Ben'in dışında bulunan Ben'den ayrı olan, onunla ilişkide bulunmayandır. Ben varlığını sürdürebilmek, anlaşılmak ve tanınmak için kendisini belirler. Bu kendini belirleyiş sırasında etrafında Ben'ine yani kendisine dahil olmayan sınırlar koyarak onları dışarıda bırakır. Kendisi dışındakilere çizdiği sınır kendisine de sınır çizmesi anlamına gelir. Spinoza'a göre her belirleme bir ayırsama barındır; o bu durumu "*Omnis determinatio est negatio*" (Türkçede 'tüm belirleme olumsuzlamadır') şeklinde açıklar. Belirleme, belirlenen şeylerin dışında kalanları olumsuzlama ile gerçekleşir. Belirlenen şeyin dışından kalan, belirlenen tarafından olumsuz olarak nitelendirilmiştir. Bir kişi kendisine güzellik atfettiğinde, güzel olmayan her şeyi kendisi dışında bırakmış demektir; bu da güzel olanın karşısında güzellik kategorisine girmeyen durumların olduğuna işaret eder. Bir kavramı belirtirken o kavrama ilişkin olmayanların dışlanması ayrımı, söz konusu kavramın *zıttı* sayesinde

⁵²Aktaran: Kiraz, 2011. Spinoza, B. d. **Theologisch- Politischer Traktat**, Çev. Carl Gebhardt. 4. Basım. -Leibzig: Verlag von Felix Miner, 1922, (Epist. 59).

anlam kazandığını belirtir. Ben, bu durumda kendinden olmayanı yani Öteki'yi belirlemiş olur. Öteki, ancak Ben söz konusu olduğu için var olmaktadır. Bu da dünyada Ben'ler ve Ben'in dışında kalan Ötekiler'in birlikte yer aldığı anlamına gelir. Ben'in Ben olabilmesi için Öteki'ye ihtiyaç duyması durumu bunu göstermektedir. Ben'in varlığı Öteki'nin varlığına bağlıdır; Öteki de ancak Ben var olduğundan ortaya çıkar. Hegel Öteki-Ben ayrımının sürmesini bu diyalektik biçimde ele alır. Hegel'in diyalektiğinde üç aşama söz konusudur: ilk olarak henüz kendi bilincine sahip olmayan Ben(tez,)ikincisi aşama olarak Ben olmayan Öteki ile karşılaşır (antitez) ve bunun sonucunda kendi bilincine ulaşmış bir Ben'in inşası tamamlanır (sentez)⁵³. Özünde hiçbir varlık kendisine ya da kendisi dışında kalanlara yabancı değildir. Yabancı ya da ötekilik durumu kendisi dışındakiler tarafından ona verilir. Bu durum hem herkesin her şeye yabancı olması, hem de hiç kimsenin hiçbir şeye yabancı olmaması anlamına gelmektedir. Bundan dolayı “yabancı” olumsuzlanması varlığın olumsuzlanması anlamını taşır. Çünkü söz konusu ayrım belirlenimciliği bakımından işlevsel durumdadır. Bir varlıktan bahsetmek ancak belirleme yoluyla olabilir. “Yabancı” bu yüzden varlıkta temellenir(Kiraz, 2011, s.153-154). Hegel, Tinin Görüngübilimi'nde⁵⁴ insanın öz bilincinin ancak tanınan bir şey olduğunu, tanınması sayesinde varlık kazanabileceğini söyler. Ona göre öz bilincin tam olarak gerçekliğe sahip olabilmesi için öteki öz bilinçler tarafından kabul edilmesi gerekmektedir (Kiraz, 2011, s.155).

Buna en küçük iktidar durumlarından örnek verebiliriz. Kişinin aile bireyleri tarafından yani Ben'in dışındaki ötekiler tarafından kabul görmesi, öz bilincinin de diğerleri tarafından tanınması anlamına gelmektedir. Ben'in Öteki tarafından tanınması ve kabul edilmesi kişi bazında başlar ve küresel tüm durumlara yayılır. Bir kuruluşun diğer kuruluşlarca kabul edilip somut bir karşılık bulması, devletler arası ilişkilerde devletlerin birbirinin kendi varlık bazındaki “iktidarını” tanınması yine Ben ve Öteki arasındaki bağıllık durumuna ve Ben'in kendisi dışındakilerce gerçek olarak tanınip kabul edilmesine örnek oluşturur. Ben ismi duyulmamış bir kişi, kuruluş, ülke, mezhep, din olamaz; çünkü ona Ben kavramını kazandıran şey, bir isme sahip olması yani ona

⁵³Hegel, **Seçilmiş Parçalar, Tinin Fenomenolojisi'ne İlişkin Temel Düşünceler** Çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul 1986, s.33-34.

⁵⁴Hegel, G.W.F. **Tinin Görüngübilimi**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, 2. Baskı, İstanbul 2004, s.132.

bir gerçeklik kazandırılmış olması durumudur. Ben asla Öteki tarafından kabullenmeden bilinip kabul göremeyeceği için şüphesiz Öteki'yi bir noktaya kadar kendi dışında tutabilir. Özsel anlamda Öteki, Ben'in haricinde, onun dışındaki durumları, yerleri ya da kişileri ifade etse de aslında her Ben var olmasının koşulu olarak içinde bir Öteki barındırır.

Ben-Öteki kavramının derinleşmesi ve insanın öz benliğinin var oluş sıkıntılarını en yoğun şekilde hissetmesi konusunda önemli bir başlangıç noktası kabul edilen 19. yüzyıl, insanın bilim ve teknik alanında başarılarını arttırdığı fakat bunun yanında sosyal yaşamda sarsıntılı bir döneme girdiği bir çağ olmuştur. Bilim ve tekniğin ilerlemeci niteliğine paralel olarak insanlık tarihi de ilerlemeci bir kimlik kazanırken diğer yandan somut insan yaşamının iyimser imgesi olmuş olan Latince “*homo sapiens*” (bilen insan) eskiyip parçalanmaya başlamıştır. Hegel'in ifadesiyle “insanın hayvandan düşünme yetisi sayesinde ayrıldığı doğru ise -ki doğrudur- o halde insani olan her şey yalnız ve yalnızca düşünme ile meydana getirilmesi bakımından insanidir⁵⁵. Bu yüzyıla ait insanın üzerinde duran başlıca yazarlardan olan George Büchner “Woyzeck” isimli oyununda insan ve hayvan arasındaki sınırların erimeye yüz tutmasından bir pazar tellahı aracılığıyla şu şekilde bahseder:

“Evet o hayvan aptalı bir birey değildir, bir kişidir, bir insan, hayvansı bir insan ama gene de bir hayvan... O değişmiş bir insandır (...) Ey insan doğal ol! Sen tozdan, kumdan ve çamurdan yaratıldın. Tozdan, kumdan ve çamurdan fazla bir şey mi olmak istiyorsun?”⁵⁶

Şeyler dünyası bakımından yükselen fakat insan ele alındığında onu açıklamak için yetersizleşen 19.yüzyıl toplumu, Batı Avrupa insanının benliğinde, insanın bilinmeyen güçlerce idare edilen kuklalar olduğuna, insanın asla kendisi olamayacağına, iplerin daima başka güçlerin elinde olacağına yönelik düşünceler kök salmaya başlar ve bu durum, nihilist düşüncelere temel oluşturan çıkış noktasıdır. Bu nihilist düşüncelere

⁵⁵ Hegel, **Encyclopaedie der Philosophischen Wissenschaften** In: [Saemtliche Werke (hrsg. Lasson), Bd.V., Leipzig 1930, F. Meiner Verlag), s.31-32.

⁵⁶ George Büchner, **Werke und Briese** (brsg. Bergmann) München 1968, dtv. S.117-118.

göre zenginleşme ile fakirleşmenin aynı oranda arttığı noktada dünya, insanın yabancılaşmasının önemli bir fenomen haline geldiği bir döneme girmiştir (Kızıltan, 1986, s.9-11).

Genel anlamda, belirli nedenlerden ötürü kendisi olmaktan çıkıp önce kendisine, sonra kendisi dışındakilere yabancı olma durumunu ifade eden *yabancılaşma* kavramı, bireyde Ben’le Başkası arasına yani özne ve nesne arasına bir çatışma girdiğinde öznenin geri dönülemez şekilde değişim geçirdiği durumlarda ortaya çıkar. Değişim düşüncesinin haricinde bir kaygı taşınmayan eski felsefelerde yabancılaşma durumu söz konusu değildi, bir başkası olma fikri ile birlikte gelerek yabancılaşma kavramından söz eden Hegel’e kadar. Yabancılaşmayı içsel bilinç düzeyinde ele alarak Öz’ün varoluşu sırasında geçirdiği değişim ve yabancılaşmanın üzerinde duran Hegel sonrasında Hegel’in aksine yabancılaşma olgusunu toplumsal düzeyde inceleyen Marx da kavramla ilgili pek çok fikir oluşturdu. Her iki içsel ve dışsal düzeyde önemli bir yere sahip olan yabancılaşma kavramına farklı yaklaşımlar söz konusu olmuş olsa da tam anlamıyla hiçbir düşünür tarafından çözüm üretilememiştir. Hegel ve Marx sonrası, yabancılaşma üzerine yapılan çalışmaların “bilinç bozulması” durumuna indirgenecek şekilde farklı düşünürlerce ele alınmaları haricinde yabancılaşmaya ilişkin durumlar için kapsamlı terminolojik bir yaklaşım geliştirilmiş sayılmaz. Bu sınırlılığa rağmen yabancılaşma sorunu hem içsel hem dışsal düzeyde günümüzde hala geçerliliğini korumaktadır. Toplumsal gelişime bağlı olarak artan yabancılaşma sorununu Marx ve Hegel’den bu yana anlamak ve çözümlemek için, iki düşünürün kendi felsefeleri doğrultusunda tek yönlü olarak geliştirmiş olduğu farklı düzeyler birlikte ele alınarak incelenmelidir. Çünkü geçmişten günümüze yabancılaşma fenomeni hem Hegel’ci anlamda bilinci bilinç kılan, hem de Marx’çı anlamda bilinci bilinç olmaktan çıkaran şeydir ⁵⁷.

Bilincin yabancılaşma nosyonunda, varlık için mutlu ve mutsuz (olumlu ve olumsuz) yabancılaşma kategorileri söz konusudur. Bilincin yenilenmesi için yabancılaşmaya ihtiyaç duyulması, bu kategorilerin mutlulukla (olumlu) ilişkili olanıdır.

⁵⁷[https://www.academia.edu/6126015/Yabancılaşma_Sorununa_Genel_Bakış_-_Afşar_Timuçin_\(20_Şubat_2018\).](https://www.academia.edu/6126015/Yabancılaşma_Sorununa_Genel_Bakış_-_Afşar_Timuçin_(20_Şubat_2018).)

Bilincin varlığı ve bilinci kendini terk ederek oluşma etkinliğine katılır. Bilincin bu süreçte kendisiyle ters düşmesi uygun koşullarda gerçekleşmediği zaman ise bilinç bozukluklarına neden olabilecek mutsuz (olumsuz) durum ortaya çıkar. Olumsuz yabancılaşma, birey için dünyayı anlamsızlaştırarak onu araçsal boyuta indirgeyen, bireyi kendisini var eden yapısından uzaklaştırarak nesneleştiren bir niteliğe sahiptir. Yabancılaşmanın en yoğun şekilde ortaya çıktığı bu noktada birey kendisini dünyada tamamıyla iğreti hissederek dışlanmışlık hissine kapılır. Toplumsal gerçeklikte kendisine yer bulamadığı ölçüde yalnızlaşmaya başlar ve kendisine ait hissettiği anlar ile mekanlar da buna bağlı olarak azalır. Bu durum bireyi, dünyayla yabancı olduğu için kendine yabancılaştıran, kendine yabancı olduğu için de dünyaya yabancılaştıran sonsuz bir paradokstur. Kendi çevresinde, ülkesindeyken o yerin dilini bilmiyormuş ve insanların tanımiyormuşçasına boşluk ve yalnızlık hissiyle dolan insan hastalıklı bir bilince sahip olmaya başlar. Bu hastalık hissi sürekli ve barındırdığı yoğunluk bireyi sürekli mutsuz, var olan hiçbir durumdan keyif almaz hale getirerek hissettiği olumsuz duyguları dünyevi olan güzel ya da çirkin her türlü unsurun ötesine taşıyarak bireye bir koza örer. Bu kozanın nedeni, bireyin yaşadığı dünyanın kendisine uygun bir yer olmamasından kaynaklanmaz; sorun bireyin sahip olduğu *bilincin* dünyaya ait olan koşulları kabul edememesidir. Sağlıksız bilincin bu oluşum aşaması bireyin sağlıklı bir bilinç etkinliği kuramaması ile ortaya çıkar⁵⁸.

Yabancılaşma kavramı Hegel’de var olma sürecinin kaçınılmaz unsuru olarak -olumlu- bir anlamda ortaya çıkarken Marx için olumsuz bir yaşam deneyimini ifade eder. Kavramı tam anlamıyla kavrayabilmek için bu iki düşünürün yabancılaşmaya ilişkin yaklaşımlarından hareket etmek gerekecektir. Olumlu ve olumsuz boyutun iç içe geçirilerek bir bütün halinde ele alınması, günümüzde de tam anlamıyla bir yabancılaşma kategorisi ayrımı yapılmasının zor olmasından dolayı önemlidir. Bu ayrımın net olarak belirlenememesinin nedeni üst modern çağın yaşam biçimlerinde bilinç ve toplumsal her türlü kavramın bir arada bulunmasıyla, dahası birbirini beslemesiyle alakalıdır. Hegel’in bilinç çevresinde ele aldığı ve Mark’ın üretim

⁵⁸ A.g.e., s.17.

biçimleriyle incelediği kavram, modern çağda birey olma durumunun sancılarını, toplumsal dış dünyadaki etkinliklerinin sonucuna bağlı olarak iç dünyasında çekiyor olmasıyla içsel ve dışsal ilişkilerin günümüzde ayrılmaz bir bütün olduğunu ifade etmektedir. Pek çok düşünürün yabancılaşmaya ilişkin görüşlerinin önemi yadsınamaz olsa da Hegel ve Marx günümüz toplumunda da geçerli olan yabancılaşma biçimlerinin net birer ifadesini sunmuş olmaları açısından öncelikli öneme sahiptir.

Hegel'in yabancılaşma teorilerine ek olarak Ludwig Feuerbach da önemli bir isimdir. Yabancılaşmayı Hegel gibi tinsel açıdan ele alsa da ondan farklı olarak dini dogmaları yabancılaşma kavramının nedeni olarak görmesi bakımından ondan ayrılır. Aslında açık şekilde Hegel'in görüşlerine bir eleştiri getirmiş olan düşünür Feuerbach'ın görüşleri, tinselliğe farklı yaklaşımı açısından Hegel ve Marx kadar önemli bir yere sahiptir.

3.2. Düşünürlerin Yabancılaşması

3.2.1. Hegel'de Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramına felsefi bir anlam kazandırarak olgu olarak yabancılaşmanın, felsefi anlamda temel sorun olarak nitelenmesini sağlayan G.W.F. Hegel için (1770-1831), tüm yabancılaşma tarihi ve bu yabancılaşmanın onarımı soyut, mutlak, kurgusal ve mantıksal düşüncenin üretim tarihidir ⁵⁹.

Osmanoğlu'nun aktarımıyla ⁶⁰Hegel için tinsel töz, yaşayarak deneyimlediği şey dışında hiçbir şeyi bilemez. Tin yaşantısından ibarettir. Deneyimleme sırasında hem kendisine yabancılaşmakta hem de bu yabancılaşmayı aşarak yine kendisine dönmektedir. Tin bu şekilde kendini gerçekleştirirken, bu durum ona kendi edimselliği içinde vasıf kazandırır⁶¹. Hegel için Tin, bu var oluş yolculuğuna çıkmadan önce ölü bir kavramdır. Bu ölü olma durumu başlangıçta yoksun olduğu edimselliktir. Kendisinde evrensel bir nesne olarak yine kendisi bulmuş olan tin, bu nesnede var olan kendisini

⁵⁹ Marx, Karl. **1844 El Yazmaları**, çev. Kenan Somer, Sol Yayınları, Ankara:1976, s.68-244.

⁶⁰ Osmanoğlu, Ömer. **Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu**, Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2016, Yıl:2, Sayı:3, s.68.

⁶¹ Hegel, G.W.F. **Tinin Görüngübilimi**, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul :1995, s.40.

tanımaktan yoksundur. Tüm nesne, kişisel ve bireysellikler Tin için bu süreçte onların kendi içinde varlık olmalarını ortadan kaldırarak bu bireyselliklerin kendilerini yok etmektedir. Kendini tüzel kişilikte etkin kılan tin ise onun olgusallığı haline gelmeye başlar. Tanrı bu aşamada Hegel tarafından “en üstün olduğu noktada” konumlandırılır, salt kendi dışındadır ve gerçekte öz blincini terk etmiştir⁶². Bu edimsellik ve oluş süreci Hegel için yabancılaşmanın kendisini ifade eder. Çünkü tin, yabancılaşma gerçekleşmeden varlığını da tamamlayamaz. Tin bir yandan edimsel dünyaya geçerek *dışlaşırken* diğer yandan da arı Bilinç edimselliğine geri dönmektedir. Bu süreç Tin’e yabancılaşmış edimselliğin kendisini sunar. Hegel, sürecin Tin’in dünyasını ikiye böldüğünü belirtir. İlki edimsellik dünyası ya da onun kendisine yabancılaşması, ikincisi de Tin’in kendini edimsellik dünyasına yükseltmesiyle arı Bilinç’te kendine kurduğu dünyadır. Çünkü her şey kendi dışındayken bir yabancıdır; hiçbir şey içerisinde yerleşmiş durumda olan bir Tin’e sahip değildir⁶³. Hegel bilimsel gerçekliğe ulaşabilmek için Tin’in anlamının üzerinde şu sözleriyle durur:

“Benim felsefe araştırmalarımnda öteden beri titizlikle üzerinde durduğum şey, hakikatin bilimsel bilgisine ulaşmaktır. Bu, yolların en zorudur, ama tin için -bir kez düşüncenin zeminine oturdu mu boş görünüşlerle amacından sağma eğilimine düşmeyen, hakikat sevgisinin verdiği irade ve korkusuzluğa sahip tin için- ilginç ve değerli olan tek yol budur
64 ”

Hegel’e göre kendinden önceki felsefenin özü kendi sistemi içinde muhafaza edilmektedir. Fakat Hegel Yunan idealizmi ile Kant’ın eleştirel felsefesinin idealizm anlayışının temelini oluşturduğu üzerinde durur⁶⁵.

Aristoteles ve Platon’un görünüş ve gerçeklik arasında belirttiği ayrımı kabul eden Hegel için de görünenler yalnızca göründükleri hallerinden ibaret değildirler. Her

⁶² Hegel, a.g.e., s.231-296.

⁶³ Hegel, a.g.e., s.297-299.

⁶⁴ Hegel, G.W.F. **Bütün Yapıtları, Seçmeler 1: Felsefe Tarihi Dersleri**, Çev. Hüseyin Demirhan, Onur Yayınları, Birinci Baskı, Ankara:1976, s.30.

⁶⁵ Stace, W.T. **Hegel Üstüne**, çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul: Mart 1976, s.15.

somut gerçekliğin altında zaman ve mekan sınırlarını aşan bir başka boyut yer almaktadır. Gerçeğin görünenden bağımsız olan bu boyutu, varoluşun kendisinden türemiş olan idea kavramıdır. Aristoteles biçim ve ereği birleştirerek bir şeyin biçim ve amacının, aynı zamanda o şeyin varoluş sebebi olduğunu öne sürer. Bu düşünce özünde varoluşundan bağımsız hiçbir şey olmadığını ifade eder⁶⁶. Hegel her şeyin varoluşuyla birlikte ele alınması gerektiği konusunda Aristoteles ile hemfikir olsa da, Kant'ın, aslında hiçbir şeyin net olarak kavranamayacağı, bireyin varoluşunun ve somut gerçekliğinin bilinemezliğinin söz konusu olduğu iddiasına karşı çıktığını Seçilmiş Parçalar'da aktarır⁶⁷:

“Bu, bir adamın hem sağlam bir kafası olup hem de doğruyu anlayamayacağı, ancak yanlışını anlayabileceğini söylemeye benzer. Nesneyi kendinde nasılsa öyle bilmeyen doğru bir bilgi bunun kadar saçma ve gülünçtür”

Kant'ın bilinemezlik iddiasının aksine Hegel Şey'in bilinebileceğini öne sürer. Bunun yönteminin özne- nesne arasındaki ayrımı kaldırmak ve bilen ile bilinenin birliğini sağlamak şeklinde olacağını belirtir⁶⁸.

Hegel, 1818'de Berlin Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada mutlakın, hakikatin bilgisinin olamayacağına yönelik görüşler öne süren filozofları sığ kişiler olarak nitelendirerek kendi felsefesini, ideyi hakiki biçim ve genelliği içinde kavramak olarak belirtir. Ona göre yaşamda tanrısal anlamdaki her şey ide sayesinde vardır. Hegel ideyi dünyanın ilkesi olarak adlandırır. İde ile ifade edilmek istenen, akıl, özne-nesne, ideal ve gerçek olanın birliği, sonlunun ve sonsuzun, ruh ve bedenin bütünlüğüdür. Hegel'e göre bu birliğin yapısı ancak varoluş ile kavranır⁶⁹.

⁶⁶ A.g.e., s:20-43.

⁶⁷ Hegel, G.W.F. **Seçilmiş Parçalar**, Çev. Nejat Bozkurt, Remzi Kitabevi, İstanbul:1986, s.66.

⁶⁸ Sibel Kiraz, **Hegel Felsefesinde Yabancılaşmanın Rolü ve Anlamı**, Kutadgubilig, Mart 2012, s.6.

⁶⁹ Aktaran: Kızıltan, G.S. **Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu**, s.17-18. Hegel, **Encyclopaedie der Philosophischen Wissenschaften**, s.74-193.

Düşünce varlığın yapısı, varlıkta da düşünmenin mantığı ortaya çıkar. Hegel bilimlerin incelenmesinde kendi kendine ulaşma çabası üzerinde durarak bilimleri mantık, doğa felsefesi ve Geist felsefesi olarak üçe ayırır⁷⁰. Bunlardan ilki kendisi için var olan İde, ikincisi başkalığı içindeki İde, üçüncüsü de başkalığı içinde kendisine dönen İde olarak belirlenmiştir⁷¹. Mantık ve ontolojinin Hegel’de tamamıyla örtüşmesi sebebiyle hakikat kavramı aynı zamanda bir özne, yaşayan bir tözdür. Bundan dolayı Hegel Mutlak’ı, yaşama yer açmak, varlığın tecrübesine ulaşmak için felsefenin özüne konumlandırır. Bu noktada diyalektik kavramı ortaya çıkar. Diyalektik anlayışına göre tüm var olanlar kendilerinden çıkarak yeniden kendilerine dönmektedirler. Bu sırada başka bir var olana rastlayarak ona yönelerek ondan kendini ayırırlar ve onun olumsuzluğu içinde kendilerini yeniden kavrarlar. Bu, var olanın ancak başkalığı içinde başka olmayı öğrenerek, yabancılaşmayı ve yabancılaşmanın süreçlerini gerçekleştirerek somut hakikate varacağını ifade eder. Çünkü varlık karşıtlıkların birliği (diyalektik) sayesinde kendi kendine eşit olur. Başlangıçta ne ise sonradan da odur. Fakat bu kez tamamen somuttur⁷²(Kızıltan, 1986, s:17-19).

Hegel’in gerçek olarak kabul ettiği varlık (tin) bütün bir tarih ve varoluşu doğuran olgudur. Hegel “*Tarih Felsefesi*”nde (2006, s:20) “dünya tarihi tinsel alanda ilerler” diyerek tinin tarihi kullanarak özbilince ulaşmayı amaçladığını belirtir. Aynı zamanda “tinin tözü, özü özgürlüktür”. Bu da onun öz bilince ulaşmasının kendisini özgür olarak tanıması ve özgürlüğe ulaşmasına paralel olacağı anlamına gelir. Hegel’in ifadesiyle ⁷³:

*“Tin kendisine ilişkin bilgisine göre kendini üretir,
gerçek kılar: Aynı zamanda kendisine ilişkin bilincine bağlıdır:
Eğer tin kendisinin özgür olduğunu biliyorsa, bu onu
bilmemesinden çok farklıdır. Çünkü bilmiyorsa köledir...”*

⁷⁰ Aktaran: Kızıltan a.g.e. Hegel, **Encyclopaedie.**, s.50-51.

⁷¹ Aktaran: Kızıltan a.g.e. Hegel, **Phaenomenologie**, s.14.

⁷² A.g.e., s.24.

⁷³ Hegel, **Tarihte Akıl**, Çev. Önay Sözer, Kabalcı Yayınevi, 2. Basım İstanbul: Kasım 2003, s.60-61.

Tinin dışında bir varlık olmaması, tinin başkası sanarak deneyimlediği varlığın yine kendisinden bağımsız olmadığını anlayarak kendinden başka bir “var olan” olmamasını kabullenmesi sonucu netlik kazanır. Bu durum tinin var olan kendisi dışında sınıra ulaştığını, bu sınırın yine kendisinde bittiğini göstermektedir. (Kiraz, 2012, s:9-12). Hegel “Karalama Defterinden Aforizmalar”da (2010, s.59) biraz karmaşık gibi görünse de, tinin varlık sınırında kendisiyle karşılaşarak başka bir varlığın olmadığını deneyimlemesini en detaylı olarak şu şekilde aktarır:

“Bir Şey öyleyse dolaysızca kendi ile bağlantılı belirli-Varlıktır ve ilk olarak Başkasına karşı bir Sınırı vardır: Sınır Başkasının olumsuz-Varlığıdır; Bir Şeyin kendisinin değil. Bir Şey Sınırdaki kendi Başkasını sınırlar. -Ama Başkasının kendisi genel olarak Bir Şeydir; öyleyse Bir Şeyin Başkasına karşı taşıdığı Sınır Bir Şey olarak başkasının da Sınırı, onun ilk Bir Şeyi kendi Başkası olarak kendisinden ayrı tutmasını sağlayan Sınırı, ya da o Bir Şeyin bir olumsuz- Varlığıdır; böylece yalnızca Başkasının olumsuz- Varlığı değil, Bir Şeyin olduğu gibi Öteki Bir Şeyin de böylece genel olarak Bir Şeyin olumsuz-Varlığıdır ve böylece Bir Şey aynı zamanda Sınırı yoluyla vardır”

Hegel tinin söz konusu sınıra ihtiyaç duyduğunu fakat bunun, tinin sınırlı olması anlamına gelmeyeceğini söyler. Başkası ve Bir Şey ile kastedilen, Başkası’nın tinin kendisi olması durumudur. Tin kendisinin farkında olma arzusu duyar. Bu da sadece öteki üzerinden gerçekleşebilmektedir. Öteki ile bağlantılı tin Doğa’ya yansiyarak kendisine karşı yabancılaşır. Nesnel tin böylece doğa felsefesinin alanına girmiştir. Tinin kendini doğaya aktarması sonucunda, doğa tinden ayrı düşünülemeyecek konuma gelir. Doğa’ya aktarımı sırasında kendisine yabancılaşmış olan tin, sonrasında bu yabancılaşmayı aşarak kendi bilincine yeniden ulaşır. Hegel, tinin kendini var etme sürecinde, yokluk durumunu kabul etmeyerek varlık durumuna odaklandığını söyler. Fakat bu odaklanma yine de yokluk durumunun önemsiz olması demek değildir. Diyalektiğe göre tinin varlığı, yok olma durumuyla birlikte anlamlıdır.

Tinin varlığı “kendisi olmayan”, yani yabancı olan ile inşa edilebilecek olması bakımından Hegel felsefesi için yabancılaşma, tin için faydalı bir eylemdir. Tin var olabilmek için kendini, Başkası’nın içinden çıkarmalıdır. Bu da ancak yabancılaşma olgusuyla mümkün olabilir. Diyalektik bu anlamda tinin kendisi olmayan ile arasında önce bağ kurar, tinin kendini bulmasını sağlar ve sonra tini ötekinden ayırır. Bu, tüm varoluş boyunca sürmeye devam edecektir. Bu anlamda yabancılaşma, varlığın inşa edilmesi için kaçınılmaz görülür (Kiraz, 2012, s.12-20).

3.2.2. Feuerbach ve Yabancılaşma

Hegel’in yabancılaşmayı tabii bir olgu olarak ele aldığı yaklaşıma Alman filozof L.A. Feuerbach açık şekilde karşı çıkar (1804-1872).⁷⁴ Hegelyen teori ona göre gerçeğin tersyüz edilmiş teolojik bir biçimdir. Hegel doğa ile övünmekte ve ona öykünmektedir. Fakat Hegel’de Tanrı’ya atfedilen özellikler aslında insana ait niteliklerdir. İnsanda bulunan niteliklerin tanrısallaşması düşüncesinin karşısında olan Feuerbach, bu niteliklerin insanın kendi arzusunun bir ifadesi olduğunu belirtir. Ona göre yabancılaşma tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. İnsanın kendi özelliklerini Tanrı’ya aktarması onun özünün boşalmasına ve buna bağlı olarak da kendine ve çevresine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Tanrı’yı insandan bağımsız şekilde ele alamayacağımızı savunan Feuerbach, insanın kendisini bir nesne olarak Tanrı’ya sunduğunu, bu süreçte de kendi niteliklerini Tanrı’ya aktarıp onu ölümsüzleştirirken kendisini tükettiğini ve olumsuzladığını öne sürer⁷⁵. Tanrı ‘nın zenginleşmesi ile insanın yoksullaşması bu sebeple eş zamanlı gerçekleşmektedir. Feuerbach, dinin temel yönünü sonsuzluğun bilinci olarak tanımlar. Bu da dinin, insanın kendi doğasının bilinci olması anlamını ifade etmektedir. Din Feuerbach’e göre insan aklının sonsuz bir rüyasıdır⁷⁶(Osmanoğlu, 2016, s.74).

Feuerbach dinsel yabancılaşmayı ele alırken dünyanın dinsel yabancılaşma ve dinsel olmayan yabancılaşma olarak ikiye bölünmüş olmasından bahseder. Buradaki

⁷⁴ Feuerbach, Ludwig. **Geleceğin Felsefesinin İlkeleri**, çev. Oğuz Özgül, İstanbul, Aralık: 1991, s.8-14.

⁷⁵ Feuerbach, Ludwig. **Hristiyanlığın Özü**, çev. Devrim Bulut, Öteki Yayınevi, Ankara: 2004, s.51.

⁷⁶ A.g.e., s.14-22.

amacı dinsel dünyayı dinsel olmayan dünya karşısında kaybetmektir. Dinselliğin insanın yabancılaşmasındaki temel etken olduğu yönündeki düşüncesi, dinsel olmayan yabancılaşma düşüncesini zaten bir anlamda ötelemektedir. Tüm çabası insan zihnine zarar veren yanlış betimlemelerden insanı kurtarmak olan Feuerbach, açık bir biçimde Tanrı'nın olmadığı düşüncesini ortaya koyar. Ona göre insanın bilincini bir kenara atarak ilahi olana yönelmesi, hayatın içindeki yanlış yönlendirmeler ve manipülatif durumlar sebebiyle gerçekleşmektedir. Kişi verimli şartlardayken kendi bilinci yeterli gelmeksizin birtakım inanç sistemlerine ihtiyaç duymayacağı için din kavramının önemi kalmayacaktır. Çıkmaza düştüğü anda ise söz konusu yönlendirmeler ona bir çıkış noktası vadederek manevi bir ortam yaratır ve kişi için güvenli bölge olan bu ortam manipüle etmeye son derece elverişlidir. Burjuva materyalizminin radikal ismi olarak nitelendirilen Feuerbach, dini yenerek “kendinin bilinci”ni dinsel bilincin karşısına koymayı ister. Fakat büyük ölçüde toplumsal bir nitelik de kazanmış olan din olgusunun bazı zihinsel argümanlarla ortadan kaldırılması kolay olmayacaktır. Onun bu çabası Tanrı inancı taşıyanları ve Tanrı'yı reddedenleri sık sık karşı karşıya getirir. Sonu gelmeyen kanıtlar ve karşı kanıtlarla kendi fikrini kabul ettirmeye yönelik çaba sarf eden bu iki grup dışında bir üçüncü grup daha dahil olur; devrimci Marksistler. Savundukları fikir “Tanrı vardır ve yok edilmesi gerekir” olan bu üçüncü grup Feuerbach için oldukça uygunmuş gibi görünse de o fiili anlamda Tanrı'yı yok etmek adına hiçbir şeye kalkışmaz. Mevcut düzenin devrilmesine yönelik düşünce geliştiren devrimci Marksistlerin aksine, din olgusuna ideolojik anlamda kafa yorarak her türlü dogmanın insan bilincinden sıyrılarak doğru bilinç aşılama, uyandırma çabasıdadır. Bu çaba kuramsal olandan öteye gitmez⁷⁷. Feuerbach'e göre:

“Daha iyi bir yaşama inanmak yerine onu isteyerek ve onu gerçekten istiyorsak yalıtık bir durumda kalmayıp tersine güçlerimizi birleştirerek daha iyi bir yaşam yaratabiliriz; en azından bugüne kadar insanlığın acı çektiği pis haksızlıkları, berbat ve dayanılmaz kötülükleri bertaraf edebiliriz. Lakin bunu istemek ve uygulamaya koymak için, tanrı sevgisi yerine insan

⁷⁷<http://docplayer.biz.tr/1843509-Feuerbach-uzerine-tezler.html>, s.1-13 (1 Mart 2018).

sevgisini, tanrıya inanç yerine insana, onun gücüne olan inancı, dışsal veya kendisinden üstün bir varlığa bağlı olmayan fakat bizzat kendine bağlı olan bir gelecek olarak insanlığın geleceğine olan inancı biricik gerçek olan din olarak önümüze koymak ve de insanın yegane şeytanının[yine] insan yani kötü, kaba, çıkarıcı ve batıl inançlı insan olduğunu, üstelik onun biricik tanrısının da insan olduğunu anlamak gerekir” (L. Feuerbach, 1849)⁷⁸.

Marx, 1844 El Yazmaları’nda Feuerbach’in başarısını şu şekilde yorumlar:

“1- Felsefenin, düşünceye çevrilmiş ve düşünerek açıklanmış dinden başka bir şey olmadığını ve dolayısıyla insan özünün yabancılaşmasının varoluşunun bir başka şekli ve tarzı olarak mahkum edilmesi gerektiğini tanımlaması,

2- ‘İnsanla insanın’ toplumsal ilişkisini, Feuerbach da kuramının temel ilkesi yaptığına göre, gerçek maddeciliğin ve gerçek bilimin oluşması,

3- Saltık olumlu, kendini destekleyen olumlu, olduğunu ve olumlu şekilde kendinde temellendiğini iddia eden olumsuzlamanın olumsuzlamasına karşı çıkması”

Feuerbach Hegel’in diyalektik anlayışını, Hegel’in Töz’ün yabancılaşmasından, soyut olandan ve din bilimden yola çıkması şeklinde açıklar. Bitimsizi ortadan kaldırarak duygusal, bitimli tikel olanı getirdiği, (din ve din bilimin ortadan kalkması) daha sonra bitimsizi yeniden geri getirerek olumluyu ortadan kaldırdığı (din ve din bilimi geri getirmesi) şeklinde çelişkili bir durum oluşturduğunu söyler (Marx, 2016, s.158). Hegel’in idealist oluşuna, var olan her düşüncenin ve durumun Tanrı’nın zihninde ortaya çıkıyor olmasını ateist bir bakış açısıyla eleştiren Feuerbach, kendimizi ruhlar olarak görmenin ve Tanrı’ya kendini adayarak onu

⁷⁸ A.g.e., s.14.

hayatımızın ortasında konumlandırmamızın yabancılaşmaya çözüm oluşturmamanın aksine, başlı başına yabancılaşmanın sebebi olduğunu iddia eder. Hristiyanlığın Özü (1841) kitabında belirttiği ana fikir de bu yabancılaşmaya ilişkindir. Ona göre dini düşünceler yalnızca insan hayatının yabancılaşmış ya da dışsallaşmış özellikleri anlamına gelmektedir. İnsanlar Tanrı imgesini oluştururken onu insanın tüm yetilerine sahip bir varlık olarak konumlandırırlar, kutsal saydıkları bu varlığa tüm insani becerilerin en üstünlerini aktarıyorlardır. Tanrı'ya verdikleri bu mutlak üstün güç ise kendi becerilerinin ve özelliklerinin değersizleşmesine, yabancılaşmasına neden oluyordur. İnsanlar bu görkemli gücün karşısında sıradan, aciz ve basit bir konumda bulunuyorlardır. Feuerbach'ın din anlayışına ilişkin bu eleştirel düşünceleri Marx ve çağdaşları için önemli bir yere sahipti; Feuerbach'a göre insanın tüm faaliyetleri felsefi ve dini unsurlardan önce yer alıyordu, insanın yaşam tarzını belirleyen şey onun sahip olduğu yaşama biçimiydi. Engels'a göre Feuerbach:

“Boş laflar etmeden, yeniden materyalizmi tahta çıkardı ve böylelikle tek bir üflemeyle, [Hegelci sistemin] çelişkilerini un ufak etti. Doğa bütün felsefelerden bağımsız olarak ortaya çıkar. Bu, kendisi de doğanın ürünleri olan biz insanların büyüdüğü temeldir. Hiçbir şey doğa ve insan dışında var olamaz. Yaratılan daha yüksek varlıklar ve dini fantezilerimiz sadece kendi özümüzün fantastik yansımalarıdır”⁷⁹ (Swain, 2013,s.17) Marx ve Engels, öte yandan Feuerbach'ın yetersiz olduğu noktaları Alman İdeolojisi'nde (2013, s.30) şu şekilde dile getirir:

“Feuerbach dinsel özü insani öz haline getirir. Ne var ki insani öz tek tek her bireyin doğasında bulunan bir soyutlama değildir. Bu öz, kendi gerçekliği içinde toplumsal ilişkiler bütünüdür. Bu gerçek özün eleştirisine girmeyen Feuerbach, bu yüzden:

- 1- Tarihsel süreçten soyutlama yapmak, dinsel duyguyu kendi başına tanımlamak ve soyut-yalıtılmış- bir insan bireyi varsaymak zorunda kalmıştır.

⁷⁹ Engels, Friedrich. **Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy** (1886). (Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, İnter Yayınları).

2- *Dolayısıyla öz yalnızca Tür olarak; çok sayıda bireyi doğal biçimde birbirine bağlayan içsel, sessiz bir genellik olarak kavranabilmektedir. “*

3.2.3. Marx’ın Kategorisel Yabancılaşma Kılavuzu

Yabancılaşma kavramını kuramsallaştırma adına önemli çalışmalar yapan, Feuerbach’ın yabancılaşma kuramındaki düşüncelerinde hemfikir olan diğer bir önemli düşünür Karl Marx, oluşturduğu Marksist kuramdaki yabancılaşma düşüncesi, Engels ile birlikte sanayi kapitalizminin bir eleştirisi olarak geliştirdikleri fikirlere dayanır. Kapitalist topluma getirilen devrim niteliğindeki eleştirisinde Marx, Feuerbach’ın insanın özünü Tanrı’ya aktararak boşlukta kalması düşüncesini kapitalist üretim biçimlerinde işçi- ürünü bazında ele alır. Marx, 19.yüzyıl sanayi kapitalizminin neden olduğu adaletsizliği, baskıyı ve bunlara bağlı olarak bozulan ekonomik ilişkileri inceleyerek oluşturmuş, toplumsal gelişmenin gerekliliğine inanmıştır.

3.2.3.1. Marx ve Ekonomik Yabancılaşma

Sanayi kapitalizminin işleyişine kafa yorarak baskı unsurlarını saptamanın sorunlu sistemi değiştirmek adına önemli olacağını düşünen Marx için bu ekonomik ilişkiler sistemi Marksist kuramın ilk kısmını oluşturur. Fakat Marx, yalnızca “altyapı” olarak nitelendirdiği ekonomik ilişkileri incelemekle yetinmeyerek aynı zamanda sanayi kapitalizmi tarafından yaratıldığına inandığı din, edebiyat, kültür ürünlerini de “üstyapı” olarak adlandırarak, bu unsurların da üzerinde durulması gerekliliğini savunmuştur. Bu iki Marksist kuram, her türlü insani girişimin ideolojik doğasını vurgulayarak alt ve üst yapı unsurlarının insanı anlama ve çözümlemede temel niteliğe sahip olacağını belirtmiştir. Dahası Marksist kuramda alt ve üst yapı birbirinin hem sebebi hem sonucunu oluşturan nitelikler barındırması bakımından önemlidir. Kapitalizmin emek ve üretim düzenlemelerini, meta üreten adaletsiz bir sistem olarak tanımlayan Marx emeğin tek başına oluşturulan bir değer olmadığını, geniş insan ağları içinde ortaya çıkarıldığını, bu ağların da üretim güçleriyle bağlantılı olduğunu açıklar. Bir işçinin kendi ürettiği üründen uzmanlık ve iş bölümü gibi unsurlarla ayrılması, toplumsal anlamda varlığının reddedilmesi anlamına gelmektedir. Bu reddediliş, işçinin kendi

ürününden uzaklaşmasıyla birlikte tüm üretim sistemine ve dolayısıyla topluma yabancılaştığı anlamına gelmektedir⁸⁰.

Feuerbach'ın yabancılaşma kuramında öne sürdüğü düşünceleri bir düzeye kadar kabul eden Marx, yabancılaşmaya getirdiği tanımda kafalarımızdaki fikirlerin, yaşadığımız maddi koşulların doğrudan sonucu olduğunu belirtir. Fakat Marx'a göre Feuerbach'ın argümanları yabancılaşmaya neden olan koşulları ortadan kaldırmaya yönelik hiçbir çözüm sunmamaktadır. Çözüm olarak önermiş olduğu eğitim programlarında, Hegel'in insanın kendi doğasını bir ruhani varlık olarak öğrenmesi gerekliliği öne sürmesi gibi, kendisi de insanın maddi bir varlık olarak kendisinin bilincinde olması gerekliliğini savunur. Öz olarak Hegel'den bütün bütüne ayrılarak, insanların büyük bir güç tarafından yönetilmeyi kabul etmek yerine kendi içlerindeki gücü keşfetmeleri gerektiğine yönelik hümanist bir bakış açısına sahip olmasına rağmen, yine de bu düşüncesini somut şekilde hayata geçirmek adına hiçbir şey önermeye yanaşmaması bakımından Marx tarafından belli bir düzeyde eleştirilmektedir (Swain, 2013, s.17-18).

Marx'ın Feuerbach'ın pratiklikten uzak kuramsal yaklaşımlarının yanında kendi yabancılaşma kuramının ne düzeyde pragmatist özelliklere sahip olduğunu biraz açmak gerekirse, onun yabancılaşmayı tamamıyla toplumsal düzeyde ele alarak kişinin soyut bilişsel düzeyinden çıkarmış olması ve bahsettiği her şeyi sanayileşmeden bu yana her gün görmeye devam etmiş olmamız önemli bir ayrımdır. Marx her şeyden önce, gerçekleşmesini arzu ettiği sınıfsız toplum düzeninin inşa edilmesinin emekte yabancılaşmanın önüne geçeceğini savunur. Bunun için çözüm yolları da önerir; fakat diğer yandan sınıflı toplum yapısını özümsemiş insan için sınıfsız bir toplum yapısına alışmanın ne kadar zor ve uygulanamaz olacağına da değinir. Marx teorilerini gerçekleştirememiş, komünist toplum yapısının kurulmasını sağlayamamış olsa da kendini yine de kuram üretmekten daha öteye giderek, çözüm yolu gösterdiğini savunur; bu doğrudur da. Çoğu yerde hala daha ütopya olarak geçen sınıfsız toplum düzeni, insanların isteği ve direnişiyle somutluk kazanması mümkün bir düzendir. Eğer

⁸⁰ Hitchcock, Louise. *Kuramlar ve Kuramcılar, Çağdaş Düşünce Antik Edebiyat*, çev. Seda Pekşen, 2. Basım, 2015, İstanbul, s.41-43.

tüm iş yerlerindeki işçiler birleşerek işi bırakırlarsa -bu, gerçekleşmesi çok zor bir eylem olsa da teknik olarak imkansız değildir- her şeyden önce işveren kavramı ortadan kalkacaktır. Bu da süreç içinde burjuva toplumunun sonunu getirecek olayları zincirini başlatan bir durum olacaktır. Marx işte bu yüzden Hegel ve Feuerbach eleştirisinde haklı olduğunu düşünür.

Marx, dünyada insanın kendisini gerçekleştirmesi için önemli olanın düşünce değil bilinçli üretim faaliyeti olduğunu savunur. Hegel eleştirisinde, Hegel'in çalışmalarını yalnızca bilginin farklı aşamalarını ele almakla sınırlayan düşünürün insan faaliyetlerinin gerçek sonuçlarına karşı körleştğini belirtir. Hegel politik statükoyu kabul ederken Marx toplum yapısına baktığında yalnızca keder ve mutsuzlukla çevrili bir sistem görüyordur ve yabancılaşma kuramında insanın kendisini var etme çabasındaki başarısızlığına odaklanmayı sürdürmüştür. Hegel yabancılaşma kavramını insanın kendisini var etme yolculuğunun olmazsa olmaz bir unsuru olarak gördüğü için olumsuz yanı üzerinde durmamıştır. Kendimizi dünyada dışsallaştırmamıza neden olan faaliyetleri ele almamış olması da bununla bağlantılıdır ve Marx'ın Hegel eleştirisi büyük oranda bununla ilgilidir. Marx, eleştirisinin büyük kısmını Feuerbach okumaları sayesinde oluşturur. Feuerbach'ın Hegel'in tinselliği üzerine görüşlerini haklı bulan Marx ve Engels buna rağmen bir süre sonra ondan da ayrılırlar. Feuerbach'ın ⁸¹ "insan beyni içinde oluşan hayaletler ister istemez onların maddi yaşam sürelerinin de arıtımıdır" sözüne katılarak, insanın maddi faaliyetlerinin tüm benliklerini ciddi şekilde etkilediği ve pek çok sorunu açığa çıkardığını öne sürseler de Feuerbach'ın önerdiği çözümün sadece insanların daha iyi yaşamaları için eğitim seviyesinin önemine değinmiş olmasının yetersizliğini vurgularlar. İnsan doğasının değişmez bir yapısı olduğunu savunarak, bireyin mevcut koşullara ayak uyduracak şekilde eğitilmesinin yapılması gereken en iyi şey olduğunu savunan Feuerbach'ın bu görüşü, Marx ve Engels için kabul edilemez durumdadır. Onlar için insan doğası değiştirilemeyen, var olan koşullara uyum sağlamaktan öte bir şey yapılamayacak olan stabil bir yapı değildir. Aydınlanma düşüncesi için ciddi şekilde kusurlu ve yetersiz olan bu görüşe karşılık Marx, insan doğasını belirleyen şeyin yaşadığı sosyal ilişkiler olduğunu belirterek,

⁸¹ Marx ve Engels, **Alman İdeolojisi**, 1999. Sol Yayınları.

insanları koşullara uydurmak yerine yapılması gereken şeyin, koşulları insanlara uydurmak olduğunu savunur (Swain, 2013, s.17-20).

Hegel sosyal oluşumun yollarını kendinin farkında olan tinin farklı şekilleri olarak değerlendirir. Marx için ise bunun tam zıttı söz konusudur. O, sosyal oluşum koşullarının üretim araçlarına şekil verdiğini ve toplumsal fikirlerin oluşumunu yönlendirdiğini savunur. Marx’a göre kapitalizm tin oluşumunun sonucu değildi; tin kapitalist düzene bağlı olarak kendini oluşturuyordu. İnsanların pek çok alandaki tecrübelerini yaratarak onları besleyen kapitalist düzenin kendisiydi. Kapitalist sistemin gücünü kabul eden insan için bu durum, zamanla kendini ifade biçimi olarak ortaya çıkmaya başlamıştı. İş artık yalnızca para kazanılan bir yer değil, doğrudan kimlik oluşumu üzerinde etkili olan bir saha halini almıştı. *Feuerbach Üzerine Tezler*’de (1845) Marx duruma ilişkin olarak şu fikri öner sürer:

“Koşulları ve eğitimi değiştirmeye ilişkin materyalist doktrinin unuttuğu şey, koşulların insanlar tarafından değiştirildiği ve eğitimcinin kendisinin de eğitilmesinin önemli olduğudur: şartların ve insan faaliyetlerinin değiştirilmesi ya da kendi kendine değişimin rastlantısı sadece devrimci pratik olarak kavranabilir ve akılcı olarak anlaşılabilir” (Swain, 2013, s.20-21).

Marx, kapitalist üretim biçimini üç kategoride inceler. İlki hammaddeyi işlenmiş mallara dönüştürerek meta üreten işçidir. İşçinin üretim sürecinin satış ve dağıtımını kontrol ederek artı değerı toplayan işveren ikinci kategoriyi oluşturur. Bu sistemin kaçınılmaz olarak, emeğini satarak yaşamını sürdüren işçi ve üretim araçlarını elinde bulundurarak yüksek kar elde eden işveren arasında eşitliksiz bir sınıf sistemi oluşacağını belirten Marx, proletaryanın kendini adaletsiz üretim sisteminin tam anlamıyla parçası olarak göremeyeceğini aktarır. Bu iki kategorinin ardından üçüncü bir sınıf olan burjuvazi ise ne işçi ne de işverenden oluşur; doktor, öğretmen, avukat gibi hizmet sağlayıcı olarak görev yapan “burjuvazi” iki sınıf için de hizmet veriyor olsa da konum olarak, ortak çıkarlara sahip olduğu kapitalist kategoriye daha yakındır. Üretim araçlarının ekonomik düzenlemesi yoluyla altyapıda meydana gelecek olan

değişikliklerin toplumun üst yapısını (siyasal, toplumsal, dini, ahlaki, bilimsel, kültürel unsurlar) belirleyeceğini söyleyen Marx, ekonomik altyapının, kendisini destekleyen bir üstyapı tarafından kabul gördüğünü düşünmektedir. Üstyapının altyapı için yaptığı şey, sınıf farklılıklarının değiştirilmesinin mümkün olmadığını somut bir gerçeklik olarak halka kabul ettirmektir. “İdeoloji” olarak aktarılan bu kabullendirme mekanizması, topluma kültürel farklılıkları dini ve siyasi inanç sistemleriyle benimsetmektedir. Marksist düşünürler için temelde istismar olarak ele alınan sistem, sınıflar arasında diyalektik mücadele yoluyla değiştirilebilir olarak düşünülür. Marksist felsefe için kapitalizm ve sınıf farklılıkları bu diyalektik mücadele yoluyla mutlaka yok edilecektir. Marx aynı zamanda sınıfsız toplumun kurulmasının insanlık tarihinin sonunu getireceğini öngörür. Çünkü ona göre sınıfsız toplum yapısının ekonomik değişimleri önemsiz kılması, insanların varlığını sürdürdüğü dünya düzeninin kendisini anlamsızlaştıracaktır.⁸²

Marx’ın burada aktarmaya çalıştığı, üretim ilişkilerinde sınıfsız bir sistem ortaya çıktığında rekabet, piyasa, kar, gelir, para gibi unsurların önem kalmayacağı için aidiyet ve mülkiyet kavramlarının da hükmünün sona ermesinin kaçınılmaz oluşudur. Mülkiyet kavramının sona ermesi de paranın önemini ortadan kaldıracığı için bu durum üretimin durması anlamına gelir. Bu bir nevi tarihin tersten okunmasıdır; üretim durduğunda üretimle alakalı olan tüm sektörler (neredeyse tüm sektörler) yok olacak ve bireyin varlığını sürdürmesi için kendi ihtiyacını kendisinin üretmesinin zorunlu olduğu yeni bir dünya ortaya çıkacaktır. Fakat Marx neden bu durumun tarihin sonunu getireceğini düşünmektedir? Bunun cevabı belki de sınıflı toplum yapısında her türlü mal ve hizmeti para karşılığında almaya alışmış olan insanın, üretim sisteminin durmasına ve en basit ihtiyacını bile tek başına üretmek zorunda olmaya uyum sağlamasının oldukça zor olacağıyla ilgilidir. İlerlemeci toplum yapısına, meslek ve üretim çeşitliliğinin sağladığı kolaylıklar bakımından ayak uydurabilen, her ihtiyacı için ayrı hizmet alabilen birey, gerilemeci toplum yapısında saçını kesmek istiyorsa makası, elbise giymek istiyorsa pamuk ve ipliği üretmek zorunda kalacağı için yaşamını

⁸² Aktaran: Hitchcock (2013). A.g.e., s.44.

sürdürmenin çok daha kolay yanına aşına olduğu üretim sistemini arayacak ve ortaya çıkan bu yeni düzene ayak uyduramayarak belki de yaşamına son vermek isteyecektir.

Marksizim sınıflı toplum yapısında, alt sınıfın ürettiği malların üst sınıf tarafından ayrıcalıklı olarak elde edilmesi durumundan kaynaklanan “yabancılaşma” sürecini işaret eder. Yabancılaşma, kapitalist üretim biçiminde işçinin ürettiği mallardan kapitalist işverenin kar elde ettiği bir sistemdir. Bu tek yönlü kar sağlama durumu, işçinin kendi ürettiği ürüne yabancılaşmasına neden olmaktadır. Ürününe yabancılaşan işçi, kapitalist işveren tarafından kendisine de yabancılaştırılmaktadır. Çünkü kişisel özellikleri ya da duyguları önemli görülmeden yalnızca yaptığı iş ölçüsünde değer gören işçi, bu değersizleşmeyle kendini de meta olarak pazarlamaktadır. Toplumda değeri olmadığına inanan işçi bu sebeple dış dünyaya ve diğer insanlara da yabancılaşır. Marx bu yüzden sınıfsız komünist toplum hedefini “*özel mülkün insanın kendine yabancılaşması şeklinde olumlu anlamda değiştirilmesi [Aufhebung] ve dolayısıyla insanın özüne insan aracılığıyla ve insan için haklı el konulması; bu insanın toplumsal, yani insani bir varlık olarak tamamıyla kendine gelmesi, bilinçli hale gelmiş ve önceki gelişme dönemlerinin tüm zenginliği içinde gerçekleşen bir yenilemedir*” şeklinde açıklar [Private Property and Communism, 1844, s.212. (-Hitchcock’un dipnotuyla- The Continental Aesthetics Reader kitabı 2000 yılı baskısında mevcuttur)]. Marx’ın felsefesini diyalektik yoluyla kapitalist üretim biçimini üstesinden gelmeyi savunur. İnsanın yabancılaşmaktan ve yabancılaşmasına neden olacak ideolojiden kurtulmasının yolu budur. Marx’a göre ideoloji toplumsal ve materyal gerçekliği çarpıtarak insanların sistemde belirlenmiş olan yerlerinde kalmalarını sağlayacak yanlış bir bilinç oluşturmaktadır. Bu yanlış bilinç, insanların üretim ilişkilerinin iç yüzünü görmelerine engel olarak sistemi sorgulamalarının önüne geçer. Bu anlamda Marx ideolojiyi toplumun üst yapısı olarak görür. İdeolojiler bireylerin siyasal, dini ve toplumsal alandaki inançlarını yönlendirerek, sistem için yararlı olanı, birey açısından sorgulamadan kabul etmeyi teşvik eder. Marx üst yapının bağımsız olarak işlemediğini,

üst yapı unsurlarına hakim olan ekonomik üretim şekillerine bağlı hareket ettiğini de ekler⁸³.

Politik iktisatta işçinin, üretim sürecinde bir meta haline gelmesi, üretim zincirinin alt halkasında bulunan işçi ve üst halkasındaki işveren arasındaki sosyo-ekonomik uçurumu derinleştirir. Sınıflı toplum yapısı, bu uçurum derinleştikçe birden çok sınıf olmaktan çıkarak mülk sahiplerinin ve mülksüz işçinin olduğu iki sınıfa indirgenir. İşçi üst halka için servet ürettiği ölçüde yoksullaşır. Meta olarak yaratıldıkça daha fazla meta halini alır. Emeğin ürünü olan nesne, emeğin sahibine yabancı, onu üretenden bağımsız bir ürün olarak ortaya çıkar. Maddeleşmiş bu emek, politik iktisat için işçinin gerçekliğinin yok olması durumunu ifade eder. Bu yok oluş nesneye kölelik, işçiye de başkalaşma/yabancılaşma verir. İşçi ne kadar çok üretirse bu yabancılaşmanın şiddeti o ölçüde artar. Ve üretimini arttırdıkça kendisi o kadar az ürüne sahip olur; ürettiği ürünün ve sermayenin egemenliğine ise o ölçüde fazla girer. Marx, üretim sisteminde işçinin yabancılaşmasını insanın kendini Tanrı'ya adadıkça kendisine hayattan keyif alacak çok az şey kalması durumuna benzetir. İşçi de kendini nesneyi üretmeye adar; fakat bunun sonucunda yaşamı kendisine ait olmaktan çıkarak nesneye geçer. Nesneye geçen bu hayat tamamen kaybolmaz; işçinin karşısına nefret duyacağı bir şey olarak çıkar. Bu başkalaşım işçinin kendisinden uzaklaşma durumunu ortaya çıkarır ve her yeni ürün üretimi bu uzaklaşmayı artırır. Emeği aracılığıyla fiziksel varlığını sürdüren işçi yaşama araçlarından da yoksun kalmaktadır. Kendi yarattığı nesnenin kölesi haline gelerek, yalnızca bir işçi ve fiziksel özne olarak var olur. Bu kölelik biçimi, işçiye sadece işini yaptığı, nesne ürettiği ölçüde hayatta tutar. Bu yüzden varlığını sürdürmek için bu yabancılaşmaya katlanmaya devam eder. İşçinin kendine başkalaşmasının sebebi, çalışmanın işçinin kendi öz benliği dışında olmasıdır⁸⁴.

Çalışırken kendini hissedeceği güvenli bölgede değildir. İş saati boyunca tedirginlik ve bu tedirginlik iş saati sonunda da tam anlamıyla değişmez çünkü serbest zaman olarak nitelendirilebilecek süre, yalnızca bir sonraki iş saatine kadar geçecek olan geri sayım anlamına gelmektedir. Kısıtlı zamanı boyunca kendini iş saatindekinden

⁸³ Aktaran: Hitchcock (2013). A.g.e., s.45.

⁸⁴ Marx, Karl. **1844 El Yazmaları**, Çev. Murat Belge, Birikim Kitapları, İstanbul: 2016, s.73-

“özgür” hissetse de bu oldukça kısa sürmektedir. İş saatinin başından itibaren benliğini bir kenara bırakıp yalnızca fiziksel olarak orada bulunacağını bilincinde olması, kısıtlı serbest zamanı verimli geçirmesinin önünde engel oluşturur.

Yabancılaşmış emek insanın türsel varlığını, kendisi dışında bir varlığa çevirir. İnsanın manevi özünü, insanca varlığını kendi bedenine karşı da yabancılaştırır. Diğer yandan doğrudan olarak insan, diğer insanlara da yabancılaşmaktadır. İnsanı kendisiyle çatıştıran yabancılaşmış emek, çevresindeki herkesi bu yabancılaşmanın içine dahil eder (Marx, 2016, s.83).

Marx, yabancılaşmış emek kavramından bahsederken burjuva sınıfını kavramın içine dahil eder ve burjuvanın ekonomik yabancılaşma konusunda etkin rol oynadığını belirtir. Komünist Manifesto’da (1848, s.473-475) yer alan burjuvaya ilişkin görüşleri, burjuvazinin yüz yıllık saltanatı süresince kendisinden önceki tüm kuşakların başarabildiğinden daha yoğun bir şekilde kütsel üretici güç yarattığını öne sürer. Makineleşme, tarım, kimya alanındaki gelişmeler, demir yolları, elektrik, telgraf gibi topluma ilişkin tüm konulardaki ilerlemeleriyle başardığı toplumsal örgütlenme zaferini kaydeden burjuvanın, otoritesini kendi hakimiyet sürecine attettiğinin de altını çizer. Burjuvanın yarattıklarının öneminin farkında olsa da Marx’ı asıl ilgilendiren, bu yaratım süreci ve insanın bu sürece ilişkin algısıdır. Marx’ı heyecanlandıran, her gelişmenin etkilendiği dinamikler ve kendisinden sonra gelenlere olan etkisidir. Mevcut tüm yeniliklerin yeni hayat ve eylem biçimlerini ateşlediğini fark ederek, bu gelişmeleri dönem bazında incelemek yerine tüm önce ve sonraki süreçlerin kendisini incelemekle ilgilenir. Burjuvanın hayatlarımızda sadece yenilik yaratmadığına, durmaksızın belirsizlik, kaos ve kriz de yaratıyor oluşuna değinir. Ve bu kriz ortamının toplumu yıkmak yerine onu birleştirip kaynaştırdığını, toplumun bu kaynaşmayla yıkım yaratan duruma ayak uydurarak ve alışarak durumun kendisi açısından olumsuz yanlarını göremez hale geldiğini öne sürer. (Berman, 2016, s.132-135). Marx bu farkında olamama durumun yarattığı manevi anlamdaki pek çok kaybı Manifesto’da (1848, s.338) şu satırlarıyla aktarır:

“Üretimin sürekli dönüştürülmesi, tüm toplumsal ilişkilerin durmaksızın sarsılması, dinmek bilmeyen belirsizlik ve

kaynaşma... Bunlar burjuva çağını öteki tüm devirlerden ayırt ediyor. Tüm yerleşik, donuk ilişkiler, arkalarında sürükledikleri saygıdeğer düşünce ve kanaatler silsilesiyle birlikte süpürülüp atılıyor. Yeni oluşan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp havaya karışıyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor. İnsanlar nihayet yaşamlarının gerçek koşulları ve diğer insanlarla ilişkileriyle ciddi olarak yüzleşmeye zorlanıyor”

Berman, “*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*’da (2016, s.142-145) *katı olan her şey* ifadesiyle sırtımıza giydiğimiz elbiseden, o elbiseyi üretmek için kurulmuş fabrikasyonun, üretim sürecine dahil olmuş olan insanın ve insanın kullandığı tüm maddelerin, bunların hepsini kapsayan şehir ve hatta ülkelerin ertesi gün yıkılmak, yerle bir edilmek üzere yapıldığını, neredeyse her şeyin tek kullanımlık düzeye indiğini, tasarımın özellikle bu şekilde meydana getirildiğini öne sürer. Bu kalitesiz üretim zinciri, kısa süre içinde aynı ürüne tekrar ihtiyaç duyulmasının ve üretim sürecinin sonsuza kadar sürmesinin tasarısıdır. Burjuvanın ürettiği büyük yapılar, en görkemli ve etkin kamu mallarının üretim tasarısı bile kısa sürede deforme olarak yeniden üretilmeye yönelik inşa edilmiştir. Hızla değerden düşüp sermayeye çevrilebilmeleri tasarılarının temeli oluşturmaktadır. Berman, burjuvazinin mensuplarının inşa ettiği gösterişli dekorların nitelikten uzak, sermayede karşılık bulacağı şekilde tasarlanmış olduğunu fark ettiğimizde, para karşılığında dünyanın yerle bir edilmeye ne kadar yakın olduğunu da anlayabileceğimizi belirtir. Proletaryanın şiddetinden korkulurken olayın arka planında sürekli yükselen burjuvazi tehdidine değinerek, herkesin hayatının darmadağın edildiğini, dış görünüşlerinin altında dünyanın sonunu getirebilecek bir ezici güç barındırdıklarını ekler. Bu ezici güç burjuva, yarattığı tehditteki coşku ve korkuyu bastırmada öyle ustadır ki tehdidin farkına kendileri bile varmazlar. Kişisel yıkım gerçekleşmeden burjuva tehlikesi burjuva mensuplarınca bile fark edilmemektedir.

Berman’ın aktarımıyla (2016, s.150) Rönesans ve Reform ile başlayan modern dönüşümün, gerçek olduğu sanılan ve gerçekten olan iki dünya algısının insanların

arasına bırakılması söz konusudur. Sahte dünya tarihsel geçmiş, yitirmekte olduğumuz ya da yitirilmiş olan dünya iken, gerçek dünya şu an burada ve bizler için var olan fiziki ve toplumsal dünyadır. Bazıları sahte dünyanın yanılsamalarıyla varoluşunu oluşturmak için birtakım gelenek, din gibi unsurlara başvururken, diğer yandan gerçek, örtüleri kalkmış ve insanları avutmak zor olan asıl dünyada diğerleri varoluşlarını oluşturmak için sürekli yeni yollar aramaktadır.

Marx bu iki dünyadan gerçek dünya için ekonomik yabancılaşma ve varoluş sorununun üstesinden gelmesinin yolu olarak devrimci cemaat tasavvurunu öne sürer (1848, s:483) Ona göre burjuvazi tehdidi yine burjuvazi tarafından yok edilecektir. Burjuvazinin tehdit etmiş olduğu endüstrileşme sonucu işçilerin arasında meydana gelen rekabet durumunun yerini birleşmeye bırakacağını öngörür. Bu, büyük üretici güçlerin çok sayıda işçiyi bir araya getirerek sendikalar oluşturacağını, oluşmuş bu birliktelik sonucunda kolektiflik bilincinin ortaya çıkacağını ve bunun düşünme-eyleme dökme biçiminde dışavurumsal olarak gerçekleşeceğini ifade eder. Oluşacak olan bu kolektif sınıf Marx'a göre komünal bağlar yaratacak ve bunun sonucunda da kapitalist düzene karşı ayaklanma ve tüm haksızlıkların üstesinden gelme bilinci oluşacaktır. Marx'ın bu öngörüsü doğru olarak kabul edilse dahi, kapitalist tarafından oluşumu sağlanmış olan bu komünitenin diğer kapitalist üretim biçimlerinden daha kalıcı bir niteliğe sahip olup olamayacağı tartışmalıdır. Ekonomik yabancılaşma kapitalist kökenliyen, kapitalistin (burjuva) sebep olduğu bir durumun ortaya çıkmasıyla ne ölçüde aşılabilecektir? Dahası proletaryanın birleşimi mümkün olsa da bu birleşim bir düzeyden sonra, birlikte üretilen ürün bazından, farklı çıkarların söz konusu olduğu bir sahaya taşığında kolektiflik devam edecek midir? Her ne olursa olsun bu oldukça kaygan bir zemindir ve bu kaygan zeminde kalıcı ve güvenilir bir komünitenin oluşması burjuvazinin yıkılması kadar zor gibi görünmektedir (Berman, 2016, s.147-148).

3.2.3.2. Marx ve Dinsel Yabancılaşma

Marx, yoğun bir yabancılaşmanın içinde olan dünyada din olgusunu “halkın afyonu⁸⁵” olarak nitelendirir. Burada anlatmak istediği, insanın kendi gerçekliğini bulamadığı zaman sahip olmak istediği yaşamı hayali olarak gerçekleştirme arzusu

⁸⁵ Aktaran: Kızıltan, (1986) s.27., Marx, *Zur Kritik der Hegelischen Rechtsphilosophie* s.208.

duyarak maddi olanın dışındaki unsurlara yönelmesi, bu unsurlardan hali hazırda bulunan din kavramının bu yöneliş için oldukça elverişli şartlar sunmasından dolayı dini kendisine kurtarıcı olarak seçmesidir.

Din olgusunun halk için önemi düşünüldüğünde Marx'ın din eleştirisi bir anlamda toplumsal yapının kendisini eleştirmek anlamına gelir; bu durumu “gökyüzünün eleştirisinden yeryüzünün eleştirisine geçmek”⁸⁶ şeklinde ifade eden düşünür, dinin toplumsal boyutunun yadsınamayacağını kabul ettiğini belirtmektedir. Din Marx için, kendi kararlarını veremeyen zayıf insanın başka güçlerin yönlendirmesiyle varlığını sürdürerek kendi gerçekliğinden uzaklaşacağı bir olgudur. Feuerbach için yetkin bir varlık olan insan kendi niteliklerini Tanrı'ya aktararak yoksullaşırken, Marx için işinde yabancılaşarak kendi varlığından uzaklaşan insan çıkış noktası olarak dine sarılmaktadır (Kızıltan, 1986, s.27-28). Marx içinse din olgusu reddedilerek materyalizm ön plana alınır.

Marx'a göre tarihe yön veren şey düşünce değil emektir. Hegel'in tin anlayışının aksine Marx için tin kendini ancak tarih ile birlikte oluşturur. Tin onun için kendisine tarih öncesinde sunulmuş bir şey değildir⁸⁷. Hegel'den diyalektik yöntem ve bilinç kavramını miras alan Marx idealizmden materyalizme doğru yol alırken Hegel'in statükoculuğunun karşısında devrimci bir kimliğe sahiptir. Hegel din ve felsefe odaklı düşünce biçimleri geliştirirken Marx materyalist ve komünist devrimci çizgisinden çıkmaz. Onun eleştirisinin odağında Feuerbach'ın eleştirel akıl ve insan odaklı çalışmaları da yer alır. *Hristiyanlığın Özü*'nde Hegel felsefesinin bir spekülasyon olduğunu iddia ederek materyalizmi özendiren Feuerbach kendince belirsiz bulduğu felsefi spekülasyonları bir kenara bırakarak din eleştirisine ampirik bir yöntem yerleştirir ve saf felsefe karşısında pratik felsefeyi tercih eder. (Giddens, 2009, s.309, Garaudy, 1975, s.26, Feuerbach, 2008, s.20). Antropolojik felsefe ile ateist bir din yorumunda Feuerbach şunları aktarır:

⁸⁶ A.g.e., s.209.

⁸⁷ Aktaran: Cevat Özyurt, (2014). **Marx'ta Yanılsama ve İdeoloji olarak Din**, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:7, Sayı:2, Aralık 2014, s.210.

“İnsan için Tanrı olan şey, kendi tin, kendi ruhudur ve insanın tini, ruhu, yüreği de kendi tanrısıdır. Tanrı insanın açığa çıkmış iç dünyası, kesinkes kendisidir; din insanın gizli değerlerinin merasimle açığa vurulması, en içten gelen düşüncelerinin itirafı, sevgisinin gizlerini alenen inkar etmesidir. Ancak din, ‘tanrı bilinci, insanın öz bilincidir’ diye tanımlandığı zaman bu, sanki dindar insan kendi tanrı bilincinin özünün bilinci olduğunu dolaysız olarak biliyormuş gibi anlaşılmamalıdır, zira bu bilincin noksanlığı, dediğimiz gibi dinin özgül özünü temellendirir. Bu yanlış anlamayı ortadan kaldırmak için şöyle demek daha doğru olur: Din insanın ilk ve dolaylı öz-bilincidir. Kendi özü, önce başka bir öz olarak kendisi için nesne olur. Din, insanın çocuksu özüdür” (Feuerbach, 2008, s.48).⁸⁸

Bu yorum ile birlikte tanrının yerini insanın alması durumu aktarılır. Böylece teoloji antropolojiye dönüşmüştür (Eagleton, 2014; s.186).Antropolojik hümanizmde Tanrı yerini insana bırakır. İnsan sevgisini sembolize eder; insan sevgisinden türeyerek var olmuştur. Feuerbach bu görüşüne ilişkin olarak insan sevgisinin pratikte her şeyin üzerinde olan en birincil yasa olması gerektiğini savunmaktadır. Feuerbach’ın bu hümanist anlayışı Marx için kabul edilebilir ve kullanılabilir niteliktedir; fakat Marx’ın ondan ayrıldığı nokta Feuerbach için insan özü değişmez bir nitelikteyken Marx için öz tarihsel süreçte değişerek kendini yeniden var eden bir varlıktır⁸⁹.

Marx için dinsel olan ve politik olanın net bir ayrımı yapılamamaktadır. Marx antik toplumlarda birbiri ile iç içe geçmiş kavramlar olan din ve siyaset anlayışında, dinin belirgin özelliğinin bu dinlerdeki insanların kendi millet ve devletlerine de tapıyor olmalarını aktarır. Bu devletler yıkıldığı takdirde milletler de ortadan kalkmaktadır. Din-devlet ilişkisinde ön plana çıkaran devlettir; buna göre de devletlerin yıkılmasına neden olan şey dinlerin yıkılması değil, dinlerin yıkılmasına neden olan şey devletlerin

⁸⁸ A.g.e., s:211.

⁸⁹ A.g.e., s:211.

yıkılmasıdır (M&E, 2008, s.16-17). Marx din ve siyaset olgularını birbirinden ayrı ele almak isterken, dünyanın bilgeliği olarak kabul edilen dinin devlet meselelerini kendisiyle çelişmeden düzenleyemediğini görür. Devlet söz konusu olduğunda din kendi alanı dışına taşarak felsefi bir boyut kazanmaktadır. Bundan kaynaklı olarak o devlet içinde pek çok farklı dine sahip insan bulunduğu bir kaos ortamı oluşmadan din tarafından düzenlenmesi mümkün kuralların varlığından söz edilemeyecektir. İnanış konusunda fikir birliğine varılamadığında ve Marx’a göre devlet işleri dinden bağımsız şekilde yürütülemediğinde de farklı dinlerden olan insanlar çözümü din olgusunda değil, insan odaklı oluşumlarda aramaya başlamaktadırlar (M&E, 2008, s.28-30). Marx için her halükarda çözümü dinde aramak kabul edilemez bir durumdur. Aydınlanma düşüncesi ele alındığında ise politik nedenlerle dine başvurmak en büyük çelişkidir⁹⁰:

“İnançsız olduğu kadar tanrıbilimci de olan utangaç dar kafalı rasyonalizmin önermelerine göre, genel olarak Hristiyanlığın ruhu, mezhep farklılıklarına bakılmaksızın devletin ruhu olmalıdır! Bu, dinin genel ruhunu, şu anda var olan dinden ayırmak için yapılmış en büyük dinsizliktir; bu dünyevi mantığın küstahlığıdır; dinin dogmalarından ve kurumlarından ayrılmasını istemek, hukukun gerçek kurumları ve belirli yasaları bir yana bırakılırsa, devlette genel yasa ruhu egemen olmalıdır düşüncesini öne sürmekle birdir” (M&E, 2008, s.30).

Özyurt’un aktarımıyla (2014) Marx için Hristiyan devlet asla gerçek bir devlet olamaz. Olsa olsa bir halklar arasındaki ilişkileri diplomasiyle değil inançla kuran bir kilise olabilir. Güçlü bir dinsel organizasyondan yoksun toplumlarda (Protestanlıktaki gibi) insanlar tapınma eylemini “dini otorite” yerine “otoritenin dini”ne doğru kaydırır. Marx bunun örneğini Protestanlıkta gördüğünü ve bu durumun laik devletin temellerinin atılmasını sağlayan bir durum olduğunu belirtir (M&E, 2008, s.29). Eğer devlet Hristiyanlığı siyasetin hizmetine verirse, kuşkusuz dinin sağladığı otoriteden devlet çıkarları için yararlanıyor demektir. Fakat bunun kusurlu yanı, ortak bir siyasal

⁹⁰ A.g.e., s.212-213.

yapı bulunmayan (monarşi ya da mutlak monarşiyi aynı anda barındıran) devletlerde Hristiyanlığın bu yapıları değerlendirilirken hangisinin daha iyi olduğu konusunda kararsızlık yaşaması durumudur. Bu bir noktada kendisi için çok önemli değildir; çünkü Hristiyanlık yapıları arasında fark tanımaksızın her zaman “her otoritenin Tanrı kaynaklı olduğunu, bu yüzden otoriteye boyun eğmek gerektiğini” öğütlemektedir. Marx için temel sorun otoritenin sağlanması değil, kime hizmet ediyor olduğudur. (M&E, 2008, s.30). Marx Hristiyanlık ve siyasetin birbiriyle uyumlu olması için iki koşul belirtir.

“Ya Hristiyan devlet, özgürlüğün us yoluyla gerçekleştirilmesi olan devlet kavramına uyar, o zaman da bir devletin Hristiyan olması için gerekli tek istem onun ussal olmasıdır, o zaman da devleti sonuç olarak insan ilişkilerinin ussal niteliğinden türetmek yeterlidir, bu da felsefenin yapmaya uğraştığı şeydir. Ya da özgürlük devleti, ussal olarak Hristiyanlıktan türetilemez ve o zaman da Hristiyanlığın böyle bir türemeye niyet bile etmediğine siz kendiniz hak vereceksiniz. Hristiyanlık kötü bir devlet isteyemez ve özgürlüğün ussal olarak gerçekleşmediği bir devlet, kötü bir devlettir” (M&E, 2008, s:31).

Bu ikili durum nasıl bir sonuca varırsa varsın insanın özgürlüğünü sağlayan devletin kurulmasının dinsel ilkelerle değil akılsallıkla kurulması gerektiği kabul edilecektir. Marx, Aydınlanma’yı bir kenara bırakarak devlet işlerine dini yerleştirip ondan yardım beklenmesini, özgürleşmeyle ilgili hiçbir yarar sağlamayacağını ve elde edilecek olan politik ilerlemelerin de önünü keseceğini belirtir. Ona göre ancak tutucu felsefelerden uzaklaşarak evrim ve gelişme mümkündür. Bu düşüncesiyle de açık şekilde Hegel’e meydan okur. Marx Hegel’in din anlayışına getirmiş olduğu sistematik eleştiriye en çok, 1843’te yazdığı *“Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi”* ve *“1844 El Yazmaları”* kitaplarında yer verir. (Özyurt, 2014, s.213-214). Din eleştirisinin Feuerbach ile tamamlandığını söyleyen Marx, Feuerbach’ın antropolojik dil eleştirisinin ötesine giderek sosyalist bir bakış açısıyla topluma bütünsel bir eleştiri yapar (Benhabib, 2005, s.59-60). Onun eleştirisi düşünsel ideolojiye yöneliktir. Din ancak bu

idolojinin alt basamağı olarak eleştirisinde yer bulmaktadır. Din konusundaki genellemelerine ilişkin olarak Marx dinin insani bir ürün olduğunu fakat “dini meydana getiren” insanın devletle ilişki halinde olan somut bir varlık olduğunu belirterek, dinin sadece devlet var olsun ve varlığını sürdürsün diye var olmadığını, aynı zamanda halkın mantığına hitap eden, onun onur, coşku, ahlak ve teselli arayışında ışık tutan bir unsur olarak ortaya çıktığını aktarır. Metafizik açısından din, bu kavramları dinle ilişkilendiren insan için kendine, topluma ve gerçekliğe yabancılaşmasına neden olan, insanlığın çocukluk dönemine ait bir yanılsamadır (Marx, 2009, s.191-192). Marx “Hegel’in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi”nde, din kavramına olumlu bir bakış açısı getiriyor gibi görüldüğü paragrafta dine ilişkin fikirlerini şu şekilde aktarır:

“Dinsel üzüntü, bir ölçüde gerçek üzüntünün dışavurumu ve bir başka ölçüde de gerçek üzüntüye karşı protesto oluyor. Din ezilen insanın içli ezgisini, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığını, tinin dıştalandığı toplumsal koşulların tinini oluşturuyor. Din, halkın ahyonunu oluşturuyor. Halkın aldatıcı mutluluğu olarak dini ortadan kaldırmak, halkın gerçek mutluluğunu istemek anlamına geliyor. Halkın kendi durumu üzerindeki yanılsamalardan vazgeçmesini istemek, halkın yanılsamalara gereksinim duyan bir durumdan vazgeçmesini istemek anlamına geliyor. Öyleyse dinin eleştirisi, dinin ayılasını oluşturduğu bu gözyaşları vadisinin tohum halindeki eleştirisi anlamına geliyor. Zincirlerin her yanını örten imgesel çiçeklerden eleştiri, insanın süssüz ve umut kırıcı zincirler taşıması için değil ama onları atması ve canlı çiçeği devşirmesi için zincirleri arındırıyor. Dinin eleştirisi, insanın yanılsamalarını, insanın kendi gerçeğini akıl çağına erişen ve yanılsamadan kurtulmuş bir insan olarak düşünmesi, etkilemesi ve biçimlendirmesi için, kendi kendinin, yani kendi gerçek güneşinin çevresinde dönmesi için ortadan kaldırıyor. Din, insan kendi çevresinde dönmediği sürece insanın çevresinde

dönen aldatıcı bir güneşten başka bir şey oluşturmuyor” (Marx, 2009, s.192)⁹¹.

Marx’ın rasyonalizmi doğalcılıkla sınırlanmış bir rasyonalliktir. Ona göre din düşüncesi doğa ve insan niteliğinin içini boşaltarak onları önemsiz hale getiren bir sorundur. İnsanın kendi değerini yeniden bulmasının yolu tanrı tanımazlığın benimsenmesi ile mümkündür. Tanrı insanın benliğinden çekildiğinde insan yeniden kendisiyle kalacak ve Tanrı’nın olmadığı yerde insan her şey olacaktır. Marx bu yaklaşımına rağmen din eleştirisini sosyalist hareketin temeline oturtmaz. Çünkü Marx, yabancılaşma teorisinde düşünsel yabancılaşma yerine gerçek hayattaki ekonomik yabancılaşmaya odaklanır. Bunun yanı sıra Marx’ın ön gördüğü şey, ekonomik yabancılaşma aşıldığında din kavramının da ortadan kalkacak olmasıdır. Marx, din eleştirisini sosyalizm çalışmalarının merkezine koymamasını, dinin sosyalizm için dikkate alınacak bir olgu olmaması şeklinde açıklar. Marx’a göre tanrı tanımazlık, tanrının ortadan kaldırılması ve kuramsal insancılığın ilerlemesiyle mümkün olacaktır. Bu onun için insanlığın gerçek doğuşu anlamına gelmektedir. Hegel’in Tin’in kendini oluşturmasında önemli olan tarih olgusuna Tanrı’nın yön vermesi düşüncesi, Marx tarafından insanın özne değil nesne olarak yer alması olarak yorumlanır. Onun için apaçık bir sorun ifade eden bu durumdan insanı kurtarıp onu yeniden nesne konumundan özne konumuna getirmek Marx’ın yabancılaşmaya ilişkin temel amacını ifade etmektedir (Marx, 1986, s.122-179). Marx insanın özne haline gelmesinin Tanrı’nın insanın özüne inmesiyle mümkün olacağını savunmaz. Tanrı yalnızca insanın kendisine yabancılaşmış öz-bilinci ile alakalı değildir; diğer yandan otoritenin mutlaklaştırılmasında önemli bir statü aracı olarak konumlanır (Paden, 2008, s.34). Alman İdeolojisi’nde Tanrı ve insan tasavvurlarının insanın kendi üretimi sonucu ortaya çıkmış olmasının, insanlar tarafından farkına varılamamış olması ele alınmıştır. Bu yanılsama durumu Marx’ın entelektüel çabasının özünde yabancılaşma sorununu tanımlar. Ona göre insan yaratıcı olmasına karşın kendi yarattığına boyun eğen, tüm güç kendisinde bulunuyorken kendi yarattığı tanrılarından kurtarılmayı bekleyen bir varlıktır. Marx ve Engels bu durumu *“İnsanlar yaratıcı oldukları halde kendi*

⁹¹ Aktaran: Özyurt, Cevat. A.g.e., s.215.

yarattıklarına boyun eğmişlerdir. Öyleyse insanları boyundurukları altında inledikleri bu kuruntulardan, fikirlerden, dogmalardan, hayali varlıklardan kurtaralım! Bu fikir baskısına karşı ayaklanalım” şeklindeki çağrıyla pekiştirirler. Bu sadece felsefi bir çağrı değildir, aynı zamanda sosyal ve politik bir hareket oluşmasını teşvik eder. (M&E, 1968, s.27). Onlara göre insanı insan yapan şey ve diğer varlıklardan ayıran özellik salt düşünme yetenekleri değil, yaşayabilmelerini sağlayacak olan araçları üretme yetenekleridir. Bu da sorunun kaynağının insani sorunlardan kaynaklanmadığını, sorunun toplumsal üretim yapısında aranması gerektiğini ifade eder (M&E, 1968, s.36-37). Topluma ait düşünceler, halkın yasalarını, ahlakını, metafiziğini kapsayan zihinsel üretim faaliyetleri toplumun maddi yapısı sonucu oluşur. Tüm bu kavramlar bilinç oluşumu üzerinde etkin olarak rol alır. Bazı durumlarda bilinç, gerçeğin çarpıtıldığı bir ideoloji biçimi olarak ortaya çıkarak yanlış bir şekilde kendini üretebilir (Paden, 2008, s.35). Bu ideolojiler insanlar arasındaki ilişkileri tersine çevirme başarısına sahip olur. Neden ve sonuç birbirinin yerine geçerek insan ilişkilerinin tepetaklak olmasına sebep olur. Marx da bilinç üretimi ve yaşam ilişkisinde bu tepetaklak olma durumuna değinir. Yansıtılan, yaşamı belirleyen şeyin bilinç olduğu yönündedir fakat Marx için bilinci üreten yaşam koşullarının, yaşam tarzının kendisidir. Bu yüzden her türlü yaşam koşulunun içinde bulunan insandan bağımız bir bilinç üretimi söz konusu olamaz (M&E, 1968, s.47-49). Marx, insan-din ilişkisinde de bilinç-yaşam ilişkisindeki gibi bir denklem öngörür. Dinin bağımsız bir bilgi sistemi olma özelliğini kaybetmesi insan ile Tanrı arasında yer değiştirmeyi sağlar. Bu yer değiştirmeye göre insanı yaratan Tanrı değil, Tanrı’yı yaratan insandır ⁹².

Marx, insanın ekonomik yabancılaşması sorununda, burjuvanın yerine de değinir. Ona göre burjuva toplumsal yapı ve düşünce üzerinde oldukça egemen bir rol oynar. Burjuva sınıfının yükselişi aynı zamanda dinsel bağlılıkların azalması anlamına gelmektedir çünkü burjuvanın etkilediği toplumsal değerler, içinde din olgusunu da barındırır. Din kavramı dünyevi bir değer halini almış ve din adamlığı da manevi boyutunu aşarak tamamıyla ücret karşılığında yapılan maddi bir boyuta geçmiştir. Bu durum burjuvanın dine cephe almasından kaynaklanmaz; burjuva yükselişinin, kutsal

⁹² Aktaran: Özyurt, Cevat. A.g.e., s.219-225.

değerleri bir ürün-para ilişkisine indirgemesinin kaçınılmazlığı sonucu gerçekleşir. Marx ve Engels, burjuvanın din üzerindeki etkisine şu yorumu getirir⁹³:

“Burjuva tarihsel olarak son derece devrimci bir rol oynamıştır. Burjuva yönetimi ele geçirdiği her yerde, tüm feodal, ataerkil ve kırsal ilişkilere yer vermiştir. İnsanoğlunu ‘doğal efendileri’ne bağlı kılan çapraşık feodal bağları acımasızca kesip atmış, insan ile insan arasında katıksız çıkardan katı ‘nakit ödeme’den başka bir bağ bırakmamıştır. Dinsel azgınlığın [esrikliğin], soylu tutkuların, sığ duygusallığın en ulu coşkunculuklarını bencil çıkarıcılığın buzlu sularında boğmuştur. İnsanoğlunun kişisel değerini değişim değerine dönüştürmüş ve onca kazanılmış geri alınmaz özgürlüğün yerine o tek, vicdansız özgürlüğü, Serbest Ticareti geçirmiştir. Sözü’nün kısası dinsel ve siyasal aldatmacaların peçesi arkasına gizlenen sömürünün yerini çırılçıplak, utanmasız, dolaysız, acımasız sömürüyü geçirmiştir” (M&E, 2013, s.52).

3.2.4. Marx’ın Karşı Penceresine Kendi Çiçeklerini Koyan Arendt

Marx ve Feuerbach gibi yabancılaşma olgusuna toplumsal açıdan bakan bir diğer düşünür Hannah Arendt’e göre (1906-1975) insanlar ve dünya için var olan ortak değer algısı kaybolmaya başlamıştır (Parekh, 2008, s.3).⁹⁴ Fakat Arendt’in yabancılaşmaya, modern çağda içi boşalan siyaset kavramı üzerinden yaklaşması onun gerçekten üst modern çağın getirdiği sıkıntılarından rahatsızlık duyup duymadığı konusunda çevresindeki düşünürlerce net şekilde saptanamamıştır. Çünkü Arendt çoğunlukla son dönemde sıkıntılı bir hale giren siyasal düzen ve siyasal eylem üzerinde o kadar çok durmuştur ki, bireyin modern dönemde yaşadığı yalnızlaşma ve yabancılaşma sorunlarıyla ne ölçüde ilgilendiği soru işareti barındırmaktadır.

⁹³ A.g.e., s.226.

⁹⁴ Aktaran: Meral Uğur Çınar, “Marx, Arendt, Modernite, Yabancılaşma ve Siyaset: Ya da Modern Çağda İnsanca Bir Yaşam Mümkün mü?” Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:9, Sayı:2, Ekim 2016, s.152.

Benhabib (1996) ve Kateb (1984, s.183), ⁹⁵Arendt'in siyasal eylemin üst modern çağda araçsallaştırılmış olduğundan dolayı özünü yitirdiği düşüncesi için onu “nostaljik, anti modernist, isteksiz bir modernist” olarak nitelendirmişlerdir. Bunda Arendt'in moderniteye bakışındaki belirsizlik, ortalarda bir yerde duruyor olması, net ve salt bir modernite eleştirisi getirmemiş olması da etkili olmaktadır. Arendt modern zamanda geleneğin ve bağlayıcı siyasal otoritenin tamamen kaybolduğunu belirterek ahlaki değerlerin zayıflaması ve totaliterleşme gibi durumlara dikkat çeker (Villa, 1996, s.270). Bu da ona göre insana geçmişi unutturan, geçmişi unutturdukça daha çok yabancılaştıran bir tehdit olarak ortaya çıkmaktadır.

“*İnsan doğası*” kavramı yerine, insanın net ve sabit bir doğası olmayacağını savunarak “*insanlık durumu*” kavramını kullanmayı tercih eden Arendt için, insanın sabit bir yapısı olmasa da yine de insan gibi yaşaması için bazı şartlar söz konusudur. Ona göre insanın kendini tamamiyle gerçekleştirebilmesinin ön koşulu kamusal alanda diğer insanlarla ortak bir varoluşa sahip olmasıdır. İnsanın, diğer insanlarla ortak varoluşa birleşmeyi kendi kişisel ihtiyaçlarının önünde tutarak dünyanın bir parçası olabileceğinin üzerinde duran Arendt iyimser şekilde tüm insanlık için “tek” kabul edilecek doğru/doğrular olabileceğini düşünür ya da bekler. Ona göre üst modern çağın en büyük sorunu, dönemin bu ortak varoluş imkanını ortadan kaldırmış olmasıdır⁹⁶.

Arendt'in düşüncesi açık bir şekilde üst modern çağın sorunlu karakteristiği olmasa toplumsal birliğin ve siyasal uzlaşımın kurulacağı yönündedir. Bu *iyimserliği* ve siyasi yapılanmalardaki bozulmalara karşı *endişesi* modern çağın “yabancılaşma” sorununa gerçekten insan açısından bakıp bakmadığı konusunda oldukça düşündürücüdür. Çünkü Arendt daha ziyade sorunlu siyasal yapılanmaların ya da içi boşaltılmış ekonomik sistemlerin birey üzerinde yarattığı yalnızlık, değersizleşme ve yabancılaşmadan söz etmektense, modern insanı adeta siyasal birlik kuramamasından dolayı suçluyor ve onlara *bu siyasal düzenin yeniden sağlanması için* birleşmeyi öneriyor gibidir. Bu birleşmenin kurulamaması için modernleşmeyi ve modern insanı suçlayan Arendt'in gözden kaçırdığı nokta, eğer siyasal düzensizlikteki sorun modern

⁹⁵Aktran: Meral Uğur Çınar, A.g.e., s.152.

⁹⁶ A.g.e., s.153.

insanın hayat görüşüyse dünya boyunca siyasal düzendeki bozulmaların yalnızca modern çağa denk gelmesi gerekeceğidir. Oysa en basit olarak Orta Çağ düşünüldüğünde, halkın modernlik kavramıyla uzaktan yakından ilişki kuramadığı, “modern insan” denilebilecek bir durumun kimsenin aklına gelemeyeceği dönemde kilisenin kendi içindeki belirsizlikleri, çelişkileri ve sorunlarının siyasal otoriteye neden bu kadar şiddetle yansımış olduğu sorunsalı ortaya çıkmaktadır.

Arendt’in dünyaya yabancılaşma olarak kastettiği şey, insanın öznelliklerle oluşmuş deneyim ve eylem dünyasını kaybederek duyulara ve dünyanın gerçekliğine ilişkin güveninin sarsılmasıdır. (D’entreves, 1994, s.5, Gottsegen, 1994, s.205). Onun düşüncesine göre dünyanın yabancılaşmasında etkin rol oynayan şeylerin başında bilim ve felsefe alanında meydana gelen gelişmeler yer almaktadır. Bu gelişmelerle birlikte bilim insanlarının dünyaya dair tüm konulara bir açıklama getirebiliyor oluşu, insanın duyuları ve inançlarıyla bağlı olduğu şeylere yönelik güveninin sarsılmasına neden olmuştur. Bilimsel gelişmenin yabancılaştırıcı bir nitelik taşıdığına inanan Arendt için tek bir doğrunun bulunması farklı fikirlerin oluşmasını ortadan kaldırdığı için insanın fikrinin ve inancının önemi kalmamaktadır ve bunu hisseden insan da olgular dünyasında kendisi ifade edemeyeceğini düşünmektedir. Bu düşünceye kapılan insan ortak bir kamusalığa dahil olamayarak anlamı olan toplumsal bilinçten kopmuş ve benliğine, duyularına ve mantığına karşı taşıdığı inancı kaybederek hem kendine hem dünyaya karşı yabancılaşmıştır. (D’entreves, 1994, s.37). Arendt aynı zamanda coğrafi keşiflerin, uçağın bulunmasının da yabancılaşmanın nedeni olduğunu savunur. Bu icatlar dünyayı küçülterek ulaşılamaz bir şey olmadığını insana göstermiştir ve ayrıca dünyadan ayrılıp gideceğimiz fikrini düşündürmüştür. Gezegene dair olayların evrensel yasalarla açıklanabilmeye başlanması, var olan hiçbir şeyin aslında dünyaya ve insana özgü olmadığını, dünyanın ve insanın dışında daha evrensel bir süreç yaşandığını göstermiştir. Bu sonsuzluk insanı ürkütürken boşluk duygusu oluşturur. Modern dünyanın en önemli gelişmelerinden modern alanın yükselişi de Arendt’e göre yabancılaşmayla ilişkilidir. Kamusal alanda var olma, kendini evinde *güvenli bölgede* hissetmekle bağlantılıdır ve bu dünyanın ötesindeki gerçekliklerin farkına varan insan ona göre güvenli bölgeyi terk edip kendini tedirgin hissetmeye başlar. Yargıya varma ve ortak akıl yürütme gibi durumlara gerek kalmadığında da insanlık için önemli olan tek

şey temel ihtiyaçlarını karşılamak olmuştur ve bu da dünyanın anlamsız ve çözülmesine gerek kalmayacak kadar *bilinen* bir yer niteliği taşıması anlamına gelmektedir. Bu noktada her şey ona göre tüketimin bir nesnesi şeklini almıştır ve bu da sosyal alanın kamusallığını zedeleyen bir durumdur. Kendisi için çok önemli olan kamusal kavramının çökmesi anlamına gelen bu “*ortak fikre varamama*”, “*anlamsızlaştırma*” durumları onun için ciddi sorun oluşturmaktadır çünkü açık şekilde kamusal geri plana itilmiştir. Kamusal alana bu kadar önem yüklemesi Antik Yunan devletlerinden beri çok önemli olan toplumsallaşmaya duyduğu bağlılıktır, onu en çok endişelendiren de kamusal kavramının adım adım çöküşe gidiyor oluşudur. Antik Yunan’da insanların “*devlet*” meselelerinde birleşerek kamusal bir örgütlenme temsili yaratmaları, devlet adına kişisel değil ortak çıkarları merkeze koymaları modern dönemde etkisini kaybetmeye başlamış bir yapılandırma ve Arendt yabancılaşmanın çıkış noktasının bu kamusal kayboluşu olduğuna körü körüne bağlanmış, yabancılaşmanın aşılması için de *ortak paydada yeniden birleşmekten* başka çare düşünemiyor gibidir⁹⁷.

Ona göre “*Özel alan gerekliliklerin alanıyken, kamusal alan vatandaşlar arası eşitlik ve özgürlüğün alanı, ahlaki ve terbiye ile kendini ifade etme yeridir*” (Lash, 1990, s.256).

Arendt’e göre insanların bir arada olmasını hala sağlayan tek şey hayatta kalma dürtüsüdür. Hayatın, hayatta kalma çabası dışında bir anlamı kalmamıştır. Fakat bu bir dünya yaratmak ve sürdürmek için yeterli değildir. Yaşamın anlamının bu kadar indirgenmiş olması insanı insan yapan pek çok temel faaliyetin de ortadan kalkmasını ifade eder. Arendt bu faaliyetleri eylem, emek ve iş olarak kategorilendirir. Bunların içinden “*emek*”insanın biyolojik varlığını karşılık gelmektedir. Birey olmanın dışında biyolojik varlığını sürdürmesi emek kavramı sayesinde olmaktadır. Emek buna karşın Arendt tarafından döngüsel ve geçici kabul edilir; onun daha büyük önem atfettiği kavram “*iş*”tir. Burada apaçık şekilde Marx ile taban tabana zıt görüş oluşturur, onun için iş kavramı insan doğasının daha kalıcı ve üretken yönünü işaret eder bu anlamda insanın varlığı için çok büyük öneme sahiptir (Arendt, 1958, s.7). Fani yaşantının ve

⁹⁷ A.g.e., s.154-155.

akıp giden zamanın karşısında duran iş kavramı, iş becerisi kalıcılığı, dayanıklılığı ve mirası temsil eder. Çünkü *eylemde* bulunan insan dünyada salt bireysel olarak var olmadığını, toplumun bir parçası, diğer insanlarla hareket eden bir fert olduğunu insana hatırlatmaktadır. Siyasal yaşamı hayatın adeta temeline oturtan Arendt için bu kolektiflik, siyasal yaşamın ön koşuludur (Arendt, 1958, s.6-8). Arendt diğer yandan, keşifler ve icatların insana “ne” ve “neden” sorularını bir kenara bırakarak “nasıl” sorusunu sormaya yönlendirdiğini ve bunun da insanın, nesnenin kendisinden çok onun oluşum sürecine odaklanması anlamına geldiğini söyler. Bu nesneden sürece geçişin insanı düşünme dünyasına yönlendirmesiyle, sorgulaması artan insanın bu kadar çok soru işaretiyle artık mutlu olamamaya başladığını savunur. Arendt için çok açıktır ki, dünyadaki gelişmeler insanın yabancılaşmasının mihenk taşıdır (Arendt, 1958, s.301). Konformizm ve izolasyonun özümsetilmesiyle tahmin edilebilir davranışların yerleşip yaşamsal ihtiyaçlar ve ekonomik çıkarların ortaya çıkması bürokrasinin temelidir. Tüm bu unsurlar kitle toplumunu oluşturur. Ortaya çıkan bu toplum yapısı ona göre insanlar için amaç ve araç, özgürlük ve gereklilik, eylem ve davranış arasındaki farkları ayırt edilemez kılmıştır ve insanlar benzersiz olduklarını düşünmemeye başlamıştır. Siyasetin anlamı belirsizleştikçe insanlar despotik yönetim tehdidi ile karşılaşmıştır ve siyasete gerekli önemi gösteremez olmalarından dolayı ister mutlak monarşi ister demokrasi olsun sorunlu siyasal yapılanmaların boyundurluğu altına girmeye başlamışlardır. (Arendt, 1958, s.40). Hak ve özgürlüklerine sahip çıkamayan insan kitle toplumunda yalnız, yabancı ve belirsiz olduğunu hissetmeye başlar. Bu da onun kendine, topluma ve dünyaya yabancılaşmasına sebep olan ana nedendir. Bu dünyaya ait hissedemediği halde burada yaşamaya devam etmek zorunda olduğunu bilmesi, onun bir süre sonra gerçeklikten kaçmasına neden olur. Gerçeklikten ve izolasyondan kaçmasını tetikleyen bu dürtü sonucu, üzücü gerçeklik yerine ideoloji kavramına sığınır (Arendt, 1968). Arendt’e göre gerçeklikten mutlu olmayarak gerçekliğe ilişkin unsurlardan kaçmak isteyen yabancılaşmış insanı kurtaracak olan şey insanların belirli ve ortak siyasal anlayış ve pratikte birleşmeleridir. Bu birleşme insanların eylemlerdeki özgürlüğünü ve özgün bireyselliğini koruyacaktır. Bu da insanları kamusal alanda bir arada tutmayı sağlamak için önemlidir. Onun için eski Yunan şehir devletleri (polis) insan varoluşunu güvence altına alan aidiyet hissini başarılı şekilde sağlayan yerlerdir ve Arendt dünyada

kalıcılık, ölümsüzlük hissinin sürmesi için polislerdeki yapılanmanın başarılı bir örnek olduğunu dile getirir (Gottsegen, 1994, s.10, Benhabib, 1994, s.140)⁹⁸.

Arendt ve Marx'ın moderniteye eleştirel yaklaşımları ve yabancılaşma sorununun kökenine ekonomik yapılanmayı koymaları ortak bir paydada birleştiklerini düşündürse de Arendt'in refahın eşitsiz dağılımına karşı duyduğu kaygının ötesinde Marx, ek olarak üretim biçimlerindeki yapılanmanın insanın bilinç dünyasındaki olumsuz etkilerine odaklanmakta ve Arendt'in kolektifliği siyasal düzenin faydası için önermesinin aksine Marx, kolektif ruhu insanın kendisi için önermektedir. Bu önemli ayırım noktaları iki düşünürün farklı yollara gitmesine neden olur. Arendt, Marx'ı emeği toplumun temeline koymakla suçlar; çünkü ona göre emek kavramı iş kavramının gerisindedir ve Marx'ın bu yaklaşımıyla eylem-iş ayrımını belirsizleştirdiğini söyler (Arendt,1958-2002). Marx'ın emeği merkeze koymasına karşı çıkan Arendt, Marx'ın emek kavramına yaklaşımını tam kavrayamamış olmakla suçlanır; çünkü Marx'ın emek kavramı üzerinde durmasındaki temel nokta, *yabancılaşmış ve yabancılaşmamış emek* üzerine yaptığı incelemeler kaynaklıdır. Arendt'in iddia ettiği şekilde salt tek yönlü emek kavramını merkeze koymak yerine yabancılaşmış emeğin yıkıntılarına odaklanarak homojenleştirici emeği yermiş, yaratıcı, gönüllü, dayanışmacı bir emek anlayışını üretim sürecine dahil etme kaygısı duymuştur. Marx emeğin empoze edici özelliklerinden arındırılmasını isteyerek, ekonomik alandaki yabancılaştırıcı dönüşümlere itiraz ederek, sosyal hayat ve insanın diğer tüm yaşam alanlarındaki özgünlüğü yok etmesine karşı çıkmıştır. Bu anlamda Arendt'in emek kavramına katı şekilde odaklandığı Marx eleştirisi, onun bu ince hayati çizgileri tam anlamıyla kavrayamamış olduğunun göstergesidir (Kim, 2003, s.2). Emek konusunda Marx ve Arendt'in ayrıldığı nokta yalnızca kavramsal değil aynı zamanda ontolojik ve kuramsaldır; üretim sürecinin kendisine odaklanan Marx'ın aksine Arendt üretilmiş ürüne odaklanır. Ona göre emek hiçbir ürün üretmez ya da ürettiği ürünler mutlaka temelsiz, geçicidir. Oysa iş kalıcı nesneler üretir ve bu nesneler emeğin sürecinden daha somut, daha kalıcıdır (Arendt, 1958, s.140). Marx içinse önemli olan emekçi ve ürün arasındaki ilişkidir. Ürünün ne olduğu ya da niteliği değil, üretim sürecinde emeği

⁹⁸ A.g.e., s.156-158.

üreten işçinin bu ürün üzerindeki hakimiyetinin ne kadar olduğudur (Ring, 1989, s.437)⁹⁹.

Çünkü Marx için işçi, üretim sürecinde haksızlıklar yüzünden ürettiği ürünle arasında bir bağ kuramayarak ona karşı yabancılaşır. Bu durumda ürün işçinin ruhunu ele geçiren bir lanet gibidir; işçi bu kadar derinden bir soyutlanma hissedip kendi elleriyle ürettiği ürüne bu kadar yoğun şekilde yabancılaşıyorken Marx ortaya çıkan ürüne odaklanmayı aklından bile geçirmez, çünkü Arendt'in aksine Marx'ın yabancılaşma teorisinin temelinde birey ve bireyin sıkıntıları vardır. Kollektiflik bilincini elbette o da önerir; fakat bu öneri ortaya *daha iyi* ürün çıkarmak, o ürünü *daha kalıcı* hale getirmek için değil, üretim sürecindeki insanı varoluş sancısından kurtarmak içindir. Marx haksızlığa uğrayan tüm işçilerin bir araya gelip güç oluşturmaları adına kollektiflik önerir; onun kollektifliğinde apaçık isyan yatar. Arendt'in ise kollektif bilinçten çıkardığı şey siyasal yapılanmadaki *bozulmaların* giderilmesi, yani birey için değil toplum içindir. Çünkü kamusal alan kavramı onun çalışmalarında oldukça geniş yer kaplar ve bireyi öznel anlamda ele almak yerine onu "*kamusal alanda toplanmış ortak ülküde olan bireyler topluluğu*" olarak görmek ister. Marx'a göre yabancılaşmadan kurtulmanın yolu öncelikle tek bireyin farkındalığıyla başlayıp bu farkındalığı küresel boyuta yayıp haksız üretim sisteminin önüne geçmek şeklinde ön görülürken Arendt, *kusursuz (itaatkar) ve tek tür* kollektif siyasal birliğin yabancılaşmayı aşacak olan çözüm olduğuna inanmaktadır.

3.2.5. Erich Fromm ve Kitleye Dahil Olamama Durumu

Dünyaya geldiği andan itibaren annesinden ayrılarak kendi başına kalan ve hayata yalnız tutunmak zorunda olan insan, tek başına bir birey/bütün olması gerektiğinin bilincine varır. Bağımsızlaştırıcı bu durum kendi kendine yetme durumu olarak ortaya çıkar. Fakat diğer yandan toplumsal anlamda da varoluşunu sürdürmek zorunda olan insan doğaya ve topluma uyum sağlama sorunu yaşamaya başladığında birtakım varoluşsal problemler meydana gelir. Bireysel yabancılaşmada önemli bir isim olan Erich Fromm (2008, s.41), insanın varoluşunun ve özgürlüğünün ayrılmaz bir bütün olduğunu, buna bağlı olarak özgürlüğünü kullanma konusunda başarısız olan

⁹⁹ A.g.e., s.159-160.

bireyin varoluşunda da pürüzler meydana geleceğini öne sürer. Bu özgürlüğü doğru kullanamayan insanın birey olma özelliği de zayıflar ve bu da onu yabancılaşmaya açık hale getirir. Fromm bu yabancılaşma sorununun kökünü birey olmanın zorlu yanlarına odaklanarak bulur. Birey olmanın getirdiği yalnızlık, kendi başına kalma durumu birey olmaya çalışan insanın herkesten ayrılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk sonucu kişinin bireysel varoluşuyla kıyaslandığında ürkütücü boyuta varan “dünyadan kopuk olma” fikri güçsüzlük ve kaygıya neden olur. Bireyselliğin toplumun bir parçası olmanın yanında çok daha geri planda kaldığı antik dönemde birey bu zorunlu yalnızlık dürtüsünün getirdiği sorunlarla yüzleşmek zorunda değilken üst modern çağda yalnızlaşma korkusu yüzleşmesi gereken korkuların en başında yer almıştır. Bu sorun yalnızca tek bir bireyin sorunu değildir; yalnızlaşma ve yabancılaşmaya bağlı varoluşsal sıkıntılar bireyleri zamanla kitleye dönüştürerek evrensel bir boyuta ulaşmıştır. Fromm (2008, s.40) birey olmanın getirdiği bu sorunlardan kaçmanın bireysellik ve özgürlükten uzaklaşarak toplumsallığa yönelmek olduğunu düşünmemektedir. Ona göre birey, üretkenlik ve sevgiye dayalı bir dünya görüşüyle birlikte üst modern çağın yabancılaşma sorununun üstesinden gelebilecektir. Buna karşın üretim kavramının bireyi yabancılaşma sorunundan kurtaracağını savunmak da asılsız olacaktır. Çünkü yabancılaşma sorunu, sürekli üreten kitleler ya da üretimden uzak durup kendi dünyasına çekilmiş insan ayırmaksızın dünyanın çok büyük bir bölümünün sorunu haline gelmiştir. Sanayi Devrimi kitle oluşumuna büyük ölçüde zemin hazırlayan dinamiğiyle, on dokuzuncu yüzyılda üretim ve geçim tarzlarında oluşturduğu değişikliklerle pek çok insanı aynı anda birey olmaktan vazgeçirip kitle toplumuna katılmalarına neden olmuştur. Hızla kitleleşme durumu, üst modern çağın dünya düzeninin başka bir seçme şansı sunmamasının zorunlu bir sonucu olarak ortaya çıkmış, ortak ihtiyaçlar, ortak yaşam biçimleri meydana getirmiştir. Üretim zincirinde kendi ürettiği ürüne ve sürece yabancılaşmanın üzerinde duran Marx’a daha önce de geniş kapsamlı değindiğimiz gibi, modern toplumların ekonomik sistemlerinde Fromm’a göre, bu kadar güçlü yabancılaştırıcı etkenler varken insanın özgür olması mümkün değildir. Ona göre çağımızın insanı aslında özgürlükten kaçmıyordur; çünkü zaten özgür değildir. Bunun nedeni de her alanda kendisi dışındaki güçler tarafından yönetildiğinin bilincinde olmasıdır. Bireyin kitleleşmesinin nedeni yalnızca ekonomik nedenler kaynaklı değildir. Üst modern çağ insana kitleye dahil olmayacağı özerk bir

alan sağlamamaktadır. Bireyin çalışma saatleri dışında kalan serbest zaman etkinlikleri bile düzen tarafından tüketmeye ve daha çok tüketmeye yönlendirecek aktiviteleri içerecek şekilde tasarlanmıştır. Bu durumda kitleye dahil olmayan insan kendini daha da yalnız hissedeceğinden dolayı serbest zamanlarını da kapitalist düzene feda etmektedir. Çünkü günümüz sosyo ekonomik koşullarında buna bağımlı bırakılmaktadır.¹⁰⁰ Nitelik açısından değerlendirildiğinde bu mecburi bağımlılığın, kitle insanını kendisini tekrar eden tek tip bireye dönüştürdüğü görülür. Kendi türünün aynı modeli olan insan sıradan insan topluluğunun tipik bir parçası olmuştur (Gasset, 2003, s.10-11). Ona göre kitle:

“Kendisini sadece ‘herkes gibi’ hisseden herkesi kapsar ve aslında kendisini diğerleriyle bir bütün olarak hissetmekten mutludur ama ne yazık ki bu konuyla ilgili hiçbir endişe duymaz...Hiçbir üstün niteliğe sahip olmadığının farkına varan aciz fikirli birisini düşünün. Böyle biri kendisini orta derecede, sıradan, kabiliyetsiz hissedecek ama kitlenin bir parçası olduğunu hissedemeyecektir”¹⁰¹

Gasset’in aktarmaya çalıştığı şey aslında günümüz toplumlarının en yaygın ortak özelliğini ifade etmektedir. Benzer işlerde benzer (ve çoğunlukla kötü) şartlarda çalışırken ortak hareket etmeleri anlaşılabilir ve zaruri bir şey olabilir; fakat asıl sorun ortak davranma durumunun tüm insanlar arasında, tüm alanlarda ve tüm zaman dilimlerinde gerçekleşmeye başlamış olmasıdır. Öyle ki bunun sonucunda yalnızca yapılan aktiviteler değil planlananlar, hayal edilenler, kullanılan ürünler, dinlenen şarkılar, izlenen televizyon programları da tamamen tek tipleşmiştir. Tümdengelimci bir yaklaşımla ele alacak olursak bu programlara yapılan yorumlar, eleştiriler, ifade edilen duygular bile aynı olmaya başlamıştır. Üstelik insanların büyük bir çoğunluğu televizyonda aslında “aptalca” bulduğu bir programı “başka izlenecek bir şey olmaması” gerekçesiyle izlemeye devam etmektedir. Öğrenilmiş çaresizlikten başka bir anlama gelmeyen bu durum ise klinik derecesinde sorunlu bir davranış olduğu halde

¹⁰⁰ Aktaran: Kiraz, Sibel. **Kitle Kültürü, Bunalım ve Yabancılaşma**, Mavi Atlas, 5, 2015, s.127- 130.

¹⁰¹ A.g.e., s.131.

bireylerce son derece sıradan ve normal görülmektedir. Çünkü bu tek tip tüketim kültürünü kabul etmiş olan birey için eve geldiğinde o televizyonun açık olması yasa gibi bir şeydir; aksi düşünülemez bile. Bunun sonucunda da birey televizyonda izleyecek kayda değer bir şey bulamadığında dahi televizyonu kapatmak ve başka bir şeyle ilgilenmek yerine, saçma bulduğu programın hayatın günlük akışına eşlik etmesi üzere açık kalmasına ses etmemektedir. Ona göre televizyonda aptalca programlar çıksa bile televizyon kapatılacak kadar kötü bir alet değildir. Bu algının bir diğer yanı da üst modern çağda pek çok *kültür* ürününün televizyondaki popüler programlar üzerinden oluşturulması, yapılan paylaşımların, yazılan yazıların bu aptalca bulunan programları kapsamı nedeniyle gündemden geri kalmak istememesinden kaynaklanmaktadır. Kitleleşmenin bu özelliği, gidilen mekanlara, edilen muhabbetlere, giyim tarzlarına ve daha pek çok alana da bu sebeplerden dolayı yansımıştır. “*Daha iyisi olmaması*”, “*herkesin öyle yapıyor olması*” gibi sebeplerden ötürü.

Elbette küçük bir kesim de olsa bu kitle toplumuna ait olmayı belli ölçüde reddedenler de vardır. Söz konusu programları izlemeyen, ya da yalnızca hakkında fikir belirtebileceği ölçüde izleyen, tek tip giyinmeye karşı durarak kendi stilini oluşturan, çoğunluğun yaptığı aktivitelerin dışında kalan daha sanatsal ya da daha az duyulmuş aktivitelere yönelen. İzlemektense okumayı tercih eden. Ortalama olmayı kabul etmeyerek daha *üst* bir seviyeye konumlanan. Fakat kitle toplumundan uzaklaşmanın da bu birey için bir bedeli olduğu kaçınılmazdır ki günümüzde bazı bireyler bu bedelleri ödemeyi tercih etmektedir. Söz konusu bedeller toplumda *anormal* olarak kabul edilmekte, *sosyetik* olmakla suçlanmakta ya da çağın gerisinde kaldığına dair ithamlara uğramaktadır. Aslında bu söz konusu dışlama çok yakın bir zamana kadar daha yaygınken son dönemlerde artık *marjinalleşme* de *normal* bir kalıp olarak görülmeye başlanmıştır çünkü artık marjinalleşen insan sayısı da eskiye göre oldukça fazladır. Pek çok yeni akıma heves edip kısa sürede kullanıp tüketen bireyden söz ettiğimiz bu çağda marjinal olma durumu uzun süreli ve her geçen gün daha fazla tercih edilmeye başlanan bir hal almıştır. Burada marjinal olmanın da kitle kültürünün yeni kuralı olmaya mı başladığı sorusu sorulabilir. Belki de kısa süre içinde *marjinal birey* akımı *marjinal kitleye* dönüşecek ve tek tipleşme varlığını marjinallik üzerinden sürdürerek bu kavramı kendi içinde eritecektir.

3.3.Yabancılaşmada Varolma Karavanının Yolculuğu

Üst modern çağın getirdiği olumsuz yaşam koşulları, bireyleri kendisine ve dünyaya karşı yoğun bir yabancılaşma kalıbının içine sokmuştur. Bu yabancılaşma kalıbında birey dünyayı anlamlandırabilmek adına pek çok yol denemiş, bu yollar çoğu zaman yeni soru işaretleriyle karşılaşmasına neden olmuştur. Cevap bulmaya çalıştığı her soruda içinde yaşadığı bunalımın tarifini yapabilmekten gittikçe uzaklaşan birey, hayata ilişkin pek çok alanda çıkış yolunu bulamadığı kısır bir döngüye girerek varlığını pek çok kez sorgulamıştır. Yaşamını anlamlandırmak ve içinde bulunduğu ruhsal çöküntüden kurtulmak adına hayatı sorguladıkça tekrar kendini aynı döngünün içinde bulur. Bu döngü bireyin başa, yani *varoluşun* kendisine götürmektedir. Varoluş, kendi kendine düşünebilme yetisine sahip olan insanın kendisini var etme çabası olarak ortaya çıkar. Varoluş şüphesiz, durmaksızın çözüm aranan yabancılaşma sorununun özel olarak kavranabilmesi için incelenmesi gereken bir kavramdır. Varoluş kavramı üzerine pek çok düşünür kafa yormuş, bazıları varoluş süreçlerinde din, gelenek gibi dogmaları reddederek Ateist bir tutum benimsemiş, özel varlıklarını bu dogmalardan ayırarak varoluş yolculuklarında merkeze yine *kendilerini* koyarak yabancılaşmayı aşmaya çalışmıştır. Bu düşünürlerin başında gelen Fransız filozof Jean Paul Sartre, (1905- 1980) Ateist varoluşçulardandır. Sartre'ın varoluş kavramının temeline oturttuğu düşünce, toplumu inşa edenin yalnızca birey olduğu, bireyin üzerinde hiçbir şeyin olmamasıdır. Sartre'ın düşüncelerinin temellenmesinde önemli bir etkisi olan isim Danimarkalı filozof ve teolog Soren Kierkegaard (1813- 1855) ise dinden uzaklaşmamış olan varoluşçuların başında gelir. Varoluşun kökeninde insanın salt kendi özünü temel alma düşüncesi yer alıyor olsa da Kierkegaard varoluş kavramının yalnızca Ateizm olgusuyla bağdaşamayacağını bize göstermeye çalışır.

3.3.1. Saçma'nın Kutsallığı: Soren Kierkegaard ve Varoluş

Çocukluğunda babasından aldığı yoğun Hristiyan eğitimi sonucunda dindar yanının melankolik bir karakter kazandırdığı Kierkegaard için, babasıyla yaşadığı senelerin çocukluğu üzerinde önemli etkileri olmuştur. Aldığı Hristiyan eğitimi, babası ve annesinin evlilik öncesi ilişki yaşadığını öğrenmesine sakın bir tavırla yaklaşamayacağı cinstendir; sonradan öğrenmiş olduğu bu durum karşısında babası ile arasındaki ilişki zedelenen Kierkegaard, kendi günahları için acı çekmek üzere içine

kapanmaya ve varoluşunu sorgulamaya başlar. Diğer yandan sonraları babasını affetmesi, varlığının vicdan ve ahlak yönünün güçlü şekilde geliştiğini göstermektedir. Ve bu arada kalma durumu onun sürekli içsel çatışmalara sahip olmasına neden olur. Çatışmanın ve iç daralmasının olduğu yerde kişinin kendini sorgulamaya başlayacağını ve var oluşun bu şekilde oluşabileceğini dile getiren Kierkegaard için bu düşünce kendi hayatında temellenmiş durumdadır (Gödelek, 2008, s.359).

Kendi hayatındaki sorunları yakından değerlendirip inandığı dinin de etkisiyle hatalar üzerinde insan odaklı bir düşünce benimsemesi, Kierkegaard için insanın kendi hayatından kendisinin sorumlu olduğu yönünde bir yaklaşıma sahip olması yani her şeyin temeline özneyi oturmasını ortaya çıkarır. Onun için önemli olan hakikatin kendisidir ve hakikat yalnızca kişiye özeldir; herkes için mutlak tek bir doğru ve hakikat yoktur. Her insanın seçebileceği yollar farklıdır ve bu yolların sonucunda herkesi farklı olaylar beklemektedir. İnsan istediği yola gidebilecek kadar özgür; aynı zamanda özgürce seçebildiği yolda yaşayacağı her şeyin sorumluluğunu tek başına alabilecek kadar da cesur olmalıdır. Gerektirdiği sorumluluk yükü açısından bakıldığında özgürlük kavramının ne kadar kaygan bir kavram olduğunun bilincinde olan Kierkegaard, var oluşta bireysel insanın öznelliğine bu yüzden büyük önem atfeder.

Kierkegaard için eylem insana uğrunda yaşayacağı ya da öleceği bir niteliğe sahip olmalıdır. Eylemin gelişigüzel olması insanın hedef belirlemeden gelişigüzel yaşaması anlamına gelir ve bu Kierkegaard için birey olmanın önündeki büyük bir engeldir. O gelişigüzel yaşamayı kabul edemez; hayat görüşü ve benimsenen felsefe insana nasıl yaşaması gerektiği hakkında bilgi sunmalı, bir kılavuz görevi görmelidir. Kişinin hayatı üzerinde hiçbir etkiye sahip olmayacaksa felsefe de anlamsızdır. Bu görüşü bize her şeyden önce onun bireyci olduğunu göstermektedir. Onun için anlamlı olan tek varlık bireyin kendisidir ve hayatını yaşama konusunda her birey kendi yolunu kendisi belirlemelidir. Herkes için tek bir varoluş olamayacağı için herkes varoluşuna giden yolda kendi seçimlerini yapmalıdır. Kierkegaard doğru ve yanlışların toplumsal normlar şeklinde belirlenmesinin sakıncasına vurgu yapar çünkü ona göre önemli olan doğru olan ya da inanılan şeyin kendisi değildir; inanılan şeyin birey üzerindeki etkisi ve bireyin ona inanırken hissettikleridir. Eğer hayatını belli bir amaç üzerine kuruyorsa

bu amaç kişinin sahip olduğu doğrudur. Bir başkası için anlamsız olsa da onun için biriciktir. Fakat hayatı için net bir amaç belirleyip onun sorumluluğunu almaya hazır olan insanların sayıca azlığına değinen Kierkegaard, çoğu kişinin nesnel bir temele dayanmayan kararlar vermekten kaçınarak belli çıkarımlar yaptıklarını, bunun da onları öznel bir çizgi oluşturmaktan uzaklaştırarak kendi varoluşlarını bulmalarını geciktirdiğini belirtir. İnsana verilmiş olan en büyük niteliğin seçim yapabilme becerisi olması karşısında oldukça etkilenen (Anderson, 2000, s.40) Kierkegaard, seçim yapmak yerine birilerinin belli kalıplar oluşturmalarını izleyerek o kalıplarda yaşamayı kabullenmeyi tercih eden insanların acizliği karşısında şaşkınlık duymaktadır. Seçim yapabilme özgürlüğünün muhteşemliğini açıkça hisseden Kierkegaard için seçim yapabilme yetisini ifade eden *ya/ya da* kelimeleri anahtar kelimelerdir (Aktaran: Gödelek, 2008, s.361):

“Ya/ya da. Bu kelimeler üzerimde her zaman derin bir etki yapmıştır ve hala da yapmaktalar, özellikle onları mutlak bir şekilde ve herhangi bir belirli nesneye atıfta bulunmaksızın kullandığımda, çünkü onların bu kullanımı en korkunç karşıtlıklardan birini hayata geçirme olanağını verir. Onlar beni sihirli bir büyü gibi etkiler ve ruhum son derece ciddileşir, hatta bazen neredeyse hırpalanır” (Kierkegaard, 1959, s.161).

Kierkegaard, seçimlerden bahsederken iki farklı kategoriden söz eder. Bunlardan birincisi insanın tüm hayatını etkileyecek ve daha büyük, sürekli sorumluluk gerektirecek seçimlerdir. Çocuk doğurma, işe girme ya da okulu bırakma kararı gibi kararlar bu kategoriye dahildir. İkinci olarak gündelik hayatımızda yaptığımız seçimleri ele alır ve bu seçimler esnasında yaşadığımız kararsızlık durumundan bahseder. Bunu “*o an için seçme*” olarak belirtir. O an için seçme kategorisine, markete gitme ya da televizyon izlemeye devam etme, ev işi yapma ya da komşu ağırlama, kitap okuma ya da bir arkadaşla konuşma şeklinde gündelik hayat içinde birbiriyle çatışan eylemleri dahil eder. Birbiriyle çatışan bu arzuların insanı farklı yöne çekmesi durumunun, mutlak seçim olarak adlandırdığı ilk kategori karşısında daha az önemli olduğunu belirtir. Onun insanın kendi yolunu seçmesine ilişkin savunusu daha çok mutlak seçim kategorisini

içine almaktadır. (Kierkegaard, 1959, s.171). Buna karşın Kierkegaard, bir şeyi seçmenin diğerlerinden vazgeçmek anlamına gelecek olmasının hem gündelik seçimler hem de hayati seçimler için geçerli olduğunun da altını çizer(1959, s.168)¹⁰²:

“Hayatımın hikayedeki yeşil incir ağacı gibi önümde dallanıp budaklandığını gördüm. Her dalın ucundan sanki olgun mor bir incir gibi mükemmel bir gelecek uzanıyordu ve beni çağırıyordu. Bir incir bir koca ve çocuklar, diğer bir incir başarılı bir profesör ve başka bir incir muhteşem bir editör, Ee, Gee, ve bir başkası Avrupa ve Afrika ve Güney Amerika, ve bir diğeri Constantin ve Sokrates ve Atilla ve garip isimler ve enteresan işleri olan başka bir sürü sevgili ve bir başka incir Olimpiyat bayanlar takımı şampiyonu ve bu incirlerin ötesinde çözemediğim bir sürü başka incir daha.

Kendimi ağacın altında oturup, sırf hangi inciri seçmeye karar veremediğim için açlıktan ölürlen gördüm. İncirlerin her birini istiyordum ama birini seçmek geri kalanının tamamını kaybetmek anlamına geliyordu ve ben orada karar veremeden oturdukça, incirler birer birer buruşmaya ve kararmaya başladı ve tek tek her biri ayaklarımın dibine düştü”
(Plath, 1971, s.62-63).

Seçim yapmanın ve zamanında seçim yapmanın önemini belirten Kierkegaard, dünyada yalnızca bir avuç insanın mutlak seçimler yapabildiğini, onların dışında kalanların geçici gündelik kararlar vermekten öteye gitmediklerini öne sürer. Yaptıkları mutlak seçimlerle kendi varoluş alanlarını belirleyen insanların her biri için farklılık teşkil eden üç alandan bahseder. Bunlar estetik, ahlaksal ve dinsel var oluş alanlarıdır. Kierkegaard’a göre her birinin diğerinin ya üzerinde ya da altında bir etkiye sahip hiyerarşik konumu vardır ve en üstte din kavramı yer alır. Kendi yaşamında bu varoluş alanlarından geçen insan için, yumuşak geçiş söz konusu değildir; bu geçiş birinden

¹⁰² Aktaran: Kamuran Gödelek, **Kierkegaard ve İnsan Görüşü**, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 1/5, 2008, s.362-363.

diğerine adeta bir sıçrama şeklinde gerçekleşir. Bu aşamalar birbirlerinin ardından gelmedikleri gibi birinin diğerine etkisi de olmak zorunda değildir. Ani gerçekleşen değişimler özden varoluşa geçildiğinin ifadesidir (Kierkegaard, 1992b:198)¹⁰³.

Kierkegaard, seçimler yaparak var oluşunu yarattığının farkında olan bireyin, durumu heyecan verici bulurken diğer yandan da kaygı durumuyla karşılaşacağına değinir. Hakikatin öznellik olduğunu kabul ederek nesnellikten soyutlanmış, kendi hayatının sorumluluğunu alan bireyin bundan dolayı yaşadığı kaygıyı korkudan ayırır, bireyin kendisini içinde bulduğu kaygı durumu korkudan tamamen farklı bir şeyi ifade etmektedir. Kierkegaard’a göre ¹⁰⁴:

*“...korku insanın kendi bilinçli gücünün dışında yatan
ürkütücü olanaklardan geri çekilmedir, buna karşın kaygı,
insanın eylemde bulunma kapasitesinde içkin olarak bulunan
muazzam olanakların sonucunda ortaya çıkar”* (Crites, 1972,
s.187).

Kierkegaard’a göre varoluş nesnel olarak ortaya konabilen bir şey değildir; sonlu bir kişinin sonsuz olanla öznel deneyimi şeklinde gerçekleşir. Bu deneyim varoluşun çeşitli aşamalarıyla ortaya konur. Ona göre estetik aşamanın özelliklerine sahip insanlar, ahlaksal aşamanın özelliklerine sahip insan ya da trajik kahramanlar ve dinsel aşamanın özelliklerine sahip iman şövalyeleri vardır. Bu alanlar birbirlerini sürekli karşılıklı olarak dışlama halindedirler ve kendileri dışındaki olasılıklara yer vermezler. Kişi zaman zaman bu alanların birden fazlasını seçmek zorunda hissetse de sonuç olarak bir tanesini benimseyerek yaşamına yön verir. Alanların birbirini dışlaması bu noktada gerçekleşmektedir. Bu dışlamanın bir krize yol açmaması için Kierkegaard, bireyin bu varoluş alanlarından kendisi için en doğru olanı seçmesinin önemini vurgular¹⁰⁵

¹⁰³ A.g.e., s.363.

¹⁰⁴ A.g.e., s.361.

¹⁰⁵ A.g.e., s.363-364.

3.3.2. Jean Paul Sartre’da Varoluş

Sartre’in varoluşçuluk yaklaşımının temelinde “hiçlik” kavramı yer alır. Sartre Kierkegaard ve Heidegger’den etkilenecek oluşturduğu hiçlik kavramında, Heidegger’in¹⁰⁶ kullandığı şekliyle “fırlatılmışlık” durumunun üzerinde durur. Heidegger fırlatılmışlıkla, insanın dünyaya gelirken seçme şansının olmadığını, içinde doğacağı şartları seçemediğini ve bunun sonucunda kendini tam anlamıyla bulunduğu ortama ait hissedememesinin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Planlanarak gelmediği bu dünyaya adeta bilinmeyen bir güç tarafından fırlatılmıştır; bu fırlatılmışlık ona bu dünyaya katlanma zorunluluğunu verir. Kendi seçiminin sonucunda yer almadığı dünyaya yabancılaşmasının nedeni işte bu fırlatılmışlıktır. Heidegger’den aldığı fırlatılmışlık kavramını, çalışmalarının temeline insanı oturtturarak *hiçlik* çerçevesinde inceleyen Sartre, insana ilişkin korku, kaygı, sıkılmışlık, yabancılık gibi durumların çıkış noktasını hümanizm çerçevesinde belirler.

Sartre’a göre insan aslında yaratılmış bir varlık değildir; çünkü ona göre varoluş özden önce gelmektedir¹⁰⁷. Burada aktarılmaya çalışan, insanın dünyaya gelmeden önce varoluşunun tasarlanmasıdır. Öz ortaya çıkmadan önce varoluş belirlenmiştir ve öz, varoluştan sonra oluşur. Sartre bunu tıpkı bir zanaata benzetir.¹⁰⁸ Eşya nasıl ki bir zanaatkarın ellerinde şekillenmeden önce taslağı çiziliyor, hazırlıkları yapılıyor ve somut bir hal alması bu taslaktan sonra oluyorsa, insan da tıpkı zanaatkarın ürettiği ürünlerdeki gibi bir tasarımı (varoluş) sonrasında dünyaya gelerek varlık (öz) kazanır. Sartre insanın var olduktan sonra olmak istediği şekilde kendini oluşturduğunu, kendini tasarladığını söyler. Bu bir anlamda kendini seçmektir. Ve kendini seçerken kendi çevresini de seçer. Yani bir anlamda başkalarını da seçmiş, tasarlamış olur¹⁰⁹.

Sartre’a göre insanların seçimleri diğer insanları da etkilemektedir. Çünkü bir seçim yapan insan bunu yalnızca kendisi için değil, diğer tüm insanlar adına yapar. Örneğin geleneksel ve dinsel ritüeller toplumun tamamına etki edecek şekilde, yalnızca

¹⁰⁶ Heidegger, Martin. **Varlık ve Zaman**, Çev: Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008, s.142.

¹⁰⁷ Sartre, **Varoluşçuluk**, Çev: Asım Bezirci, Say Yayınları, Ankara 2012, s.59.

¹⁰⁸ A.g.e., s.39.

¹⁰⁹ A.g.e., s.39.

birey için değil tüm insan topluluğu için düzenlenmiştir. Seçimleri bu yüzden diğerlerinden bağımsız olamayan insan yaptığı her seçimde başkaları adına da sorumluluk almış olur. Bu sorumluluk hayatın her alanında etkilidir. Toplu taşıma kullanmak yerine kendi aracıyla yola çıkmayı seçerek trafiğin tıkanmasına neden olmak, bir sınava girmeye karar vererek diğer adayların başarı sıralamasını olumlu ya da olumsuz anlamda etkileyecek olmak gibi. Sartre¹¹⁰, işte tüm bu sorumluluk duygusunda insanlığın Tanrı tarafından *başı boş bırakılmışlığına* vurgu yapar. Sorumluluk alım sürecinde insan sığınacak bir Tanrı bulamayacağı için hayatını kendi kontrolünde sürdürmektedir. Hayatın bütün alanlarında bu kendi başına bırakılmışlık durumu insanın tüm ahlak yasalarından, dinlerden ve toplumsal normlardan sıyrılarak kılavuzu olmaksızın kendi yolunu çizecektir. Bu özgürlük onun için bir anlamda tehlikelidir; çünkü sahip olacağı güvenli bir bölge yoktur ve hayatı her an risk altındadır. Tüm eylemlerinin sorumluluğunu kendisi alan insan, seçimleri sorucunda açmaza girdiğinde ya da bir şeyler olan yanlış gelmeye başladığında çözümü yine kendisi bulmak zorunda olacağının farkına varır. İşte bu farkına varma durumu onun çözemediği her zor durumda/sorunda yalnızlık hissine kapılarak kararlarını sorgulamaya başlamasına neden olur. Bu sorgulamalar çoğu zaman daha büyük yalnızlaşmaya yol açar; çünkü sesini kimse duymamaktadır. Sartre Heidegger'in öne sürdüğü "fırlatılmışlık" kavramını tam da bu şekilde açıklar (Aktaran: Aşar, 2014, s.94).

Bu fırlatılmışlığın ortasında kendisi sorgulamaya başlamadan önce fırlatılmışlığının farkında olmadan yaşamını sürdüren insan, her şey yolunda gittiği zamanlarda hayatın normal gidişatına kapılır. Fakat sorumluluk duygusu kendisine duygusal, fiziksel ve ekonomik anlamda kötü sonuçlar doğurduğunda tarif edemediği bir iç sıkıntısıyla karşı karşıya gelir. Bu iç sıkıntısını baştan bazı durumların sonuçlarına bağlı olarak yaşadığını sansa da belli bir noktadan sonra gündelik hayatında her şey yolunda gitse de bir türlü geçmeyen tatminsizlik duygusunu fark ettiğinde, bu huzursuzluğun yerleşmiş bir yabancılaşma sorunu olduğunu acı şekilde deneyimler. Bunun acı olmasının sebebi, benliğe yerleşen yabancılaşmanın bir süre sonra hiçbir şekilde kaybolmaması, hiçbir olumluluğun kendisi üzerinde kalıcı bir etki

¹¹⁰ A.g.e., s.47.

yaratamamaya başlamasıdır. Artık kendi hayatının kontrolünü tamamıyla kaybetmiş gibidir; bir süre buna çareler aramaya devam etse de çoğu zaman kendini bu yabancılaşma durumuna teslim ederek hayatının anlamsızlaşmış bir noktaya geldiğini kabullenir. Varoluşunu tam anlamıyla kavradığı andır bu; çünkü varoluş, bitmek bilmeyen iç sıkıntılarıyla bireyin yaşamına yerleşmeden önce sanki hiç orada değil gibidir. İnsanın varlığının farkına varıp kendini sorgulaması, varoluşun vicdan temasını ortaya çıkarır. İç konuşma sırasında hislerine ve düşüncelerine yönelen insan, varoluşun ifşası sırasında çoğu kez vicdanından bağımsız olamaz. Aldığı kararların doğruluğunu sorgulaması vicdan kavramının en belirginleşmiş halidir. Fakat bu vicdan muhasebesi her zaman kişinin aradığı cevabı vermemekle birlikte onu daha da içsel bunalıma, hiçliğe hatta intihara sürükleyebilir. İntihar kavramı vicdanın en tepe noktasıdır ve insan intihar etme dürtüsünden kurtulabilmek için içinde bulunduğu boşluğun üzerine gitmeyerek bunu hayatın doğal akışı olarak kabul eder (Fırlatılmışlığın özümsemesi). Şüphesiz ölümden kurtulmuştur, fakat bu boşluk duygusunun ortasında insan gibi de yaşayamıyordur artık. Varlığı her geçen gün daha belirgin olarak kendini gösterir ve zihni yaşamakla yaşamına son vermek arasında git geller yaşamaya başlar.

Sartre, varlığın ancak bireye daralma, bulantı, sıkıntı, içe dönüş gibi durumlarla kendini göstereceğini “*Bulantı*” romanından şu şekilde aktarır ¹¹¹ (Aşar, 2014, s:94-95):

“Ben de diğerleri gibiydim, denizin kıyısında bir bahar mevsiminde baharlık elbiseleriyle gezen insanlardan hiçbir farkım yoktu. Ben de onlar gibi denizin yeşil olduğunu, uzaktaki beyaz noktanın bir martı olduğunu söylüyordum. Fakat bunu söylerken var olduğumu ve o martının da var olan bir martı olduğunu hissetmiyordum. Her zamanki gibi Varoluş kendini saklamıştı. Sonra birden ortaya çıkmış, belirivermişti işte; apaçıktı. Varoluş kendini birdenbire ifşa etti (açtı). Varoluş kendisinin görünmesine engel olan soyut bir kategoriye kaybetti. O nesnenin kendi maddesidir. Her türlü varlığın kökü Varoluş’a dayanır.”

¹¹¹ Sartre, Jean Paul. **Bulantı**, Çev: Selahattin Hilav, Can Yayınları, İstanbul: 2008, s.173.

Aşar'ın aktarımıyla (2014, s.95), bulantı, varoluşu açığa çıkaran bir nitelik olarak kendini gösterir. İnsanın özgürlüğünün farkına varması, iç daralması sonucu edindiği var olma tecrübesiyle ortaya çıkar. Aşar, Sartre'ın bu iç daralması durumunu Kierkegaard ve Heidegger gibi korku kavramından ayırarak ele aldığını aktarır. Korku kişinin kendisi dışındaki *şeyler* kaynaklı hissedilen bir durumdur. İç sıkıntısı ise insanın kendisi olmanın bilincinde hissettiği kaygı durumudur. Kişinin kendi olanakları dahilinde ortaya çıkar. Sartre bu durumu “*Varlık ve Hiçlik*”te¹¹² şu şekilde ifade eder:

“Bu münasebetin bağına bir hiçlik sızmıştır: ben olacağım kişi değilim. Öncelikle, zaman beni ondan ayırdığı için değilim. Sonra, şimdi olduğum şey, olacağım şeyin temeli olduğu için değilim. Nihayet, hiçbir güncel var olan benim olacağım şeyi kesin bir şekilde belirlemeyeceği için değilim. Yine de daha şimdiden olacağım şey olmamdan ötürü (aksi takdirde şu ya da bu olmak beni ilgilendirmeyecektir), ben olacağım kişi olmamak kipinde olan kişiyim”

Sartre'ın burada aktarmaya çalıştığı şey, hiçliğin kendi başına bir varlığı olmama durumudur. Ona göre hiçlik de yoktur; hiçlik olarak nitelendirebileceğimiz şey hiçliğin varlık görüntüsüne sahip olması, ödünç bir varlığa bürünmüşlüğü anlamına gelir. Diğer bir deyişle hiçlik oldurulur, hiçlik hiçleştirilir. İnsanın varlığıyla ilişkilendirilebilecek, onun varlığı sayesinde anlam kazanabilecek bir gölgedir¹¹³. Benzer şekilde varlık da sebepsizdir, kendisi dışında hiçbir şeyle ilişkisi olmayan etkisiz bir elemandır. Varlığın tam tersi olarak ifade edilen bilinç ise her zaman kendisine ait olabileceği bir şey bulur. Her şeyde kendini gösterir. Hatta bilincin kendisi dışındaki şeyler tarafından oluşturulduğunu söylemek yanlış olmaz. Bilincin kurucu yapısı, kendisi dışında yer alan her şeydir. Bilinç insanın kendine dönüp varlığını sorguladığında cevap aldığı şeylerde ortaya çıkar. Bu doğrultuda bilinç, kendisinin farkında olan kişide ortaya çıkar. Varoluşun özden önce geldiğinin diğer bir ifadesi olan bilinç, bilincin bir özü yoktur. Bir şeyin bilinci olarak nesnel bir kimliğe sahip olur. Bu

¹¹² Sartre, Jean Paul, **Varlık ve Hiçlik**, Çev: Turhan Ilgaz- Gaye Çankaya Eksen, İthaki Yayınları, İstanbul:2011, s.82-83.

¹¹³ A.g.e., s.72.

açıdan bilinç kendi öz varlığını barındırmayan, başka varlıkların oluş süreci dışında ele alınamayacak olandır. Bu da onun aslında dünyadaki her şey olduğunu değil, hiçbir şey olduğunu ifade eder¹¹⁴. Kendinin farkında olan insanın dışında gelişigüzel şekilde varolamaması bu yüzdendir. İçine gireceği bir kalıp bulamadığında şeklinden söz edilemeyecek bir madde gibidir (Aşar, 2014, s.96).

4. YEDİNCİ SANAT: SİNEMA VE MİCHELANGELO ANTONİONİ FİLMLERİ

On sekizinci yüzyılda güzel ve estetik olana yönelik arayışla ortaya çıkan ve Edebiyat, Dans, Mimari, Resim ve Heykeltıraş, Müzik, Tiyatro alanlarını kapsayan sanat akımı, geçen zaman içinde estetik ve güzel algısını yıkarak, kavramsal ve deneysel kalıplar ortaya çıkarmıştır. Uzun yıllar duylara güzel gelen sanat ürünleri verilerek geleneksel olana bağlı kalınmış, fakat sonrasında Dadaist, Fütürist ve gerçekçi temalar, güzel olanın aksine “saçma” olarak nitelendirilebilecek konu ve ürünler ortaya çıkarak sanatta estetik kavramına yepyeni bir bakış açısı getirmiştir.

Sanatın saçmaya ve gündelik hayatta kavramsal olana kayan bu niteliği akla gerçeklik ve dışavurum temalarını getirerek, insanın kendini yalnızca güzel olanla değil, bilinç düzeyinde gerçekleşen absürt olaylarla ve toplumsal yaşamın gerçek yönüyle de ifade etmek istediğini görmemizi sağlar. Sanatın bu çok yönlüleşen yanı, ortaya çıkan yeni ifade biçimleri, sanat eserlerini okumak için daha üst bir dil gerektirmeye başlayarak eserlerin değerlendirilmesinde daha büyük titizlik isteyen şekilde evrildi. Çünkü sanat artık bilinç durumunda gerçekleşen insana ait konuları ele alan eserler barındırıyordu ve aynı zamanda içinde yer aldığı topluma da ışık tutmakta olan ürünlerin anlaşılabilirliği için hem insan doğasını, psikolojisini çözmek, hem de toplumsal her konuya hakim olmak gerekiyordu. Sanat dallarındaki bu ilerleme, sanatın kazandığı dışavurumcu karakter, yeni bir sanat dalının da habercisiydi.

“Sinema bir dildir”

¹¹⁴ Sartre, Jean Paul. **Being and Nothingness**, Routledge, Londra:2012, s.28- 33.

İlk yıllarında yenilik ve eğlence amacıyla ortaya çıkan, hareketli görüntülerin ardı ardına gelmesi anlayışıyla oluşturulan bu yeni biçimden sonra yönetmenler, halkın üzerinde uyandırdığı etkiye bakılınca yeni eğlencenin propaganda yönünü keşfederek git gide üzerine ekledikleri yeni anlatım biçimleri, kurgu-montaj özellikleri, teknik geliştirmelerle sinemanın yedinci sanat olmasının kaçınılmaz oluşuna zemin hazırladılar.¹¹⁵ Sinemanın çok güçlü bir dil yetisi olduğu keşfedildikten sonra pek çok yönetmen hayatın her alanını filmlerine dahil ederek, daha önce denenmemiş her şeyi denemeye başladılar ve geçmişten bugüne git gide güçlenen bu propaganda aracını, insana ilişkin her türlü durumun dışavurumuna yardımcı bir araç olarak gördüler. Sinemanın bir dil olması salt bir şeyler anlatması ile sınırlı değildi; bir insan kendini ifade ederken konuşmasının yanı sıra mimiklerini nasıl kullanıyorsa, sinema dili de görüntünün yanı sıra kurgu yöntemleriyle bu dile eklemlendi. İlk başlarda deneysel görüntüler çekip bunları birleştirmek üzerine kurulu sinema anlayışı, zamanla yerini insana ilişkin her türlü duygu durumun, psikolojik özelliklerin ve toplumsal ilişkilerin perdeye yansması şeklinde tezahür ederek doğrudan bir ifade biçimi halini aldı. Artık anlatmak istediği her şeyi görüntüler, kurgu ve sinemaya sonraki yıllarda eklenen diyaloglar ile anlatmaya başlayan insan, sonsuz bir sirkülasyon ve iletişim ağının da temelini beyaz perdede atmış oldu. İletişim ve insan ele alındığında sinemanın önemi, merkezine doğrudan insan ve insana içkin olan her şeyi koyması, çekilen şey hayvan belgeseli olsa bile izleyene yine insanın içinde bulunduğu doğayı anımsatması bakımından oldukça geniş bir yer kaplamaktadır. Sinema dili, eğlencenin çok ötesinde nitelikler kazanmasının ardından iletişimin ve dolayısıyla insan hayatının merkezine oturarak, insanın olumlu ve olumsuz ruhsal durumlarına tanık olabildiğimiz muazzam bir fikir beyanına dönüşmüştür. Daha önceleri geleneksel olanı anlatan sinema dili, teknik temellerini oturtunca, aradığı yenilikler işlenen konulara kaymış ve üst modern çağdan kendisi de nasibini alarak, modern insanın sıkıntılarını işlemeye, onları duyurmaya ve zaman zaman çözüm önermeye başlamıştır. Bu önemli bir dışavurum aracı olan sinema anlatısı, yüz yıldan fazla bir zaman aralığına sahip geçmişiyse o kadar

¹¹⁵ David Bordwell, **On The History of Film Styl**, Harvard University Press, 1997, s.29.

Aktaran: Mehmet Arslantepe, **Sinema Okuryazarlığı**, İzmit, Umuttepe Yayınları, 2012, s.20-21. İlk film kuramcılarında Ricciotto Canudo (1879- 1923) sinemayı yedinci sanat olarak tanıtmıştır. Ona göre üç *ritmik sanat* (tempo, ahenk) müzik, şiir ve dansın ve üç *plastik sanatın* mimari, resim ve heykelin sentezidir.

geniş bir ağı sahiptir ki, sinemaya dair ele alınacak olanlar her geçen gün fazlalaşmaktadır. Konumuz kapsamında bakıldığında ise, modern insanın sıkıntılarının, yabancılaşma olgusunun ve varoluşçuluk akımının sinemada nasıl yankı bulduğu sorusu oldukça önemlidir. Öncü (Avangard) ve yakın dönem sanat sinemasında aşına olduğumuz pek çok söylem biçiminin gelişim sürecini anlamak, dahası insana ilişkin sıkıntıların sinema sanatına nasıl girdiğini, ne kadarlık bir zaman dilimini kapsadığını özümsemek için, sinemayı ilk yıllarından itibaren ele almak yerinde olacaktır. Bunun için, muazzam bir inceleme alanı olan sinema tarihinde insan ilişkilerinin işlendiği ilk örneklerle değinmek, insanı anlatan ilk yönetmenlere ışık tutmak gerekecektir. Hayatın her alanında olduğu gibi sinemada da insan ilişkilerine kafa yorulması, insanın bireysel ve toplumsal alandaki sorunlarını, sorularını ve hayallerini anlatmak gelişigüzel şekilde gerçekleşmemiştir. Anlatacağı bir şeyler olan, ruhu belli olaylardan dolayı acı çeken insan kendini ifade etme kaygısına düşebilir ancak; böylece denilebilir ki varoluş nasıl ki yolunda gitmeyen durumların ardından insan tarafından fark ediliyorsa, sinemanın eğlence çizgisinden toplumsal ifade çizgisine sıçrayışı da sinemasal varoluşun söz konusu olmaya başladığını ifade etmektedir. Birinci Dünya Savaşı yıllarında çeşitlenen sinema ve sanat akımları bu varoluşun inşa edilmeye başlandığının ve artık ruhunu sinema perdesine aktaran insan için geri dönüş olmadığının okumasıdır. Sinemanın gücü o günden sonra bir ağ gibi yayılacak ve her geçen gün hayatın tüm kategorileri sinema perdesinde ifşa edilecektir. Elinde tuttuğu bu yayılmacı güç bakımından, diğer sanat dallarının gölgesinde kalmayarak kendi yolunu çizen ve apayrı bir sanat olan sinemanın bu başarıyı tesadüfen elde etmediği aşikardır.

Sanatın yaradılış ve varoluş öyküsü, öz maddesinin yaşam olması sebebiyle insan gelişiminin ve toplumsal oluşumun diğer bir panoraması anlamına gelmektedir. Çünkü insanların yaşam süreci içinde pek çok olay ve nesne barındırır ve insan, bu olaylar ile nesnelerde olduğu gibi sanat yapıtlarında da yeni aşamalara yönelir. Toplumla iç içe geçmiş olan sanat kavramı toplumsal bağımsız bir çizgide ilerleyemez; toplumu ilgilendiren her şey sanat yapıtlarına çeşitli şekillerde yansır ve sanatta yaratım olgusu gerçekliğin bir yansıması olarak inşa edilir. İnsan benliğine ait sayısız olgu ve durum, sanatın itici gücünü oluşturarak yaratım kaynağından şekillenir. Bu yaratım

esnasında kendini bulan, kaybeden, yeniden bulan insan özsel bedeller ödeyerek durmaksızın bu yaratım serüveninin içine dahil olur (Gevgilili, 1989, s.13-14).

Sanatın diğer tüm dallarında durum aynı şekilde ilerler. Bir heykeltıraş için heykelin yapım süreci onun emeğinden, zamanından, dolayısıyla psikolojisinden ve ruhundan bağımsız olamaz. Ya da söz konusu heykeli yaparken bir malzeme eksikliği yaşanması heykelin yarım kalmasına ya da istenilen ölçütlerde olmamasına neden olacaktır. Ya da bir müzisyen eserini oluştururken müzik aletinde oluşacak bir sıkıntıdan ya da o gün uykusunu alamamış olmasından nasıl ki mutlaka etkilenecekse, bir yazar bozuk yazı makinesini tamir ettirmeden eksik harflerle yazısını nasıl ki tamamlayamayacaksa, tüm bu sorun ve durumlar sanatın oluşum aşamasında sürece eklemlenen önemli nüanslardır ve dolayısıyla sanat, çevresinde olup biten iç ve dış dinamiklerden bağımsız olamayacaktır. Bu durum yalnızca sanat için geçerli değildir; diğer tüm iş kollarında da psikolojik, ekonomik, sosyal faktörler performansı ve ürünü etkileyecektir şüphesiz. İşte bu noktada sanatta ve zanaatta toplumsal olanın önemi belirgin şekilde ortaya çıkarak sanatçının da bir insan olduğunu ve bir insan için ürettiğini ifade etmektedir. İnsan için üretime değinmemizin sebebi, toplumsal ve psikolojik faktörlerin yalnızca üreteni değil, tüketeni de ilgilendirecek olmasıdır; çünkü ister sanat ister zanaat ister hizmet olsun, insan hem etken hem edilgen olarak süreçte yer alır. Ve ürün/hizmet ona ulaştığında ondan alacağı verim yine edilgen olanın da sosyo-ekonomik-psikolojik niteliklerine bağlıdır. İşte tüm bu dinamikler, bu iki yönlü süreçte iç ve dış etkenlerin ne kadar önemli olduğunu bize göstermektedir. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi sinemada da film yapım süreci bu etkilerden bağımsız olamaz; yönetmenler görüp yaşadıkları, duyup hissettikleri, benliklerinde gerçekleşen ya da toplumda geçerli olan maddesel ve düşünsel tüm durumları sürece dahil ederler.

İlk kuruluş dönemlerinden itibaren yapımcısına pek çok bedeller ödeden sinema, aynı zamanda bu bedeller sonucunda sinemanın sanat kılınmasını sağlamasıyla, pek çok usta ismin tarihte yer almasının önünü açmıştır. Teknik açıdan anlatım aracı olan sinema, tiyatro sanatından beslenen, Gevgilili'nin ifadesiyle “tiyatronun kapısında doğan” bir sanattır. Başlarda bu sanatın yaratılmasına duyulan ihtiyaç, fotoğrafa hareket katılmasına yönelik arzudan ibaretti. Fotoğrafların canlılıktan uzak olmasının

sıkıcılığıyla hareketli görüntü elde etmenin peşine düşenler, insan ve toplum hayatını tamamen kucaklayan ve bu kadar uzun soluklu olacak yepyeni bir sanat dalı yaratma amacı taşıyorlardı. Hareketli fotoğraf elde etmekten öteye geçmeyecek hayalleri, insanlara fotoğrafın yeni ve daha eğlenceli bir halini sunmaktan başka bir tezahüre sahip değildi (Gevgilili, 1989, s.14-15).

Camera Obscura'nın icadıyla bu arzu gerçekleşti. Camera Obscura, "Karanlık Kutu" anlamına gelen ve üzerinde sadece küçük bir delik olan, her tarafı kapalı bir kutuydu. Delikten içeri giren ışık sayesinde, kutunun dışındaki görüntü kutunun içindeki mekanizmaya ters olarak yansımaktaydı. Leonardo Da Vinci bu sihirli kutuyu, tek gözünü kapayıp kıpırdamadan etrafına bakınca, gördüklerini kağıda aktarmanın ve sabitleştirmenin yöntemlerini ararken icat etmiştir (Çizgen,1992, s. 9)¹¹⁶.

Karanlık bir kutu içinde kullanılan aynalarla fotoğrafın ters biçimde düşürülmesi mantığıyla çalışan ve fotoğraflar arası geçişle hareketi sağlayan bu icat, başlarda çok ilgi gören fakat tek seferde yalnızca bir kişinin delikten içerisini görebilmesi bakımından kısa sürede yetersiz kalmaya başladı. Bu yetersizlik, ardı ardına gelecek olan yeniliklerin bir habercisiydi çünkü fotoğraftan hareketli görüntüye geçilen o çizgi artık aşılmıştı. Bundan sonrasında daima ilerleyecek, gelişecek olan sinema sanatı ortaya çıkacaktı. Yalnızca teknik gelişimler değil, sinema dilinin oluşmasının da eli kulağındaydı ve sinema tarih boyunca hem teknik hem anlatı yönü bakımından sürekli ilerlemeci bir karakter izledi. Gerçek anlatım gücünü ortaya çıkaran çekim hileleri deneyerek ilk kez sinemaya bir ifade biçimi olma özelliği kazandıran Fransız film yapımcısı George Melies (1861- 1938), sinemanın ilk dönüm noktası olma özelliğine sahiptir. Melies, uyguladığı kesme yöntemleriyle sinema tarihi boyunca sürmüş olan sihirli kaybolma ve yeniden belirme efektlerinin temelini atması ve bu çekim-kurgu teknikleriyle gerçek anlamda bize bir şeyler anlatan ilk sinema örneklerini vermesiyle sinema tarihinin kurucu yönetmeni olarak yer edinir.

¹¹⁶ Aktaran: Serhat Serter.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1440/148462.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (1 Nisan 2018).

Arslantepe'nin aktarımıyla, (2012, s.19-20) sinema dili oluşturma konusunda kapsamlı bir düşünce geliştiren kişi Christian Metz olmuştur. Sinema dilinin gelişimini sinemanın anlatımsal gelişimi olarak açıklayan Metz, bu dilin zenginleşmesi gerektiğini savunmuştur. Metz'e göre sinemanın bir grameri vardır ve bu gramer eylemsel dil gibi karmaşık bir dil değildir. Sinemanın hammaddesinin hareketli görüntü, kaydedilmiş konuşma ve diğer sesler olduğunu belirten Metz, öne sürdüğü bu özellikle sinemayı diğer sanatlardan ayırarak ona yepyeni bir karakter kazandıran isimdir¹¹⁷.

Görüntüye ilişkin ve diğer sinemaya özgü kodlarla kurulan sinema dili çerçeveleme, kamera açıları, kamera hareketleri, çekim ölçekleri, aydınlatmalar ve görsel efektleri kapsamaktadır. Buna eklenen kurgu, ses, set tasarımı, kostüm, sahne düzenlemesi ve yapım tasarımı da sinema dili dendiğinde öne çıkan önemli kavramlardır (Arslantepe, 2012, s.20). Sinemada anlatım araçlarının temelini oluşturan bu teknik özellikler olmadan, eksiksiz bir anlam yaratmak oldukça zordur. Elbette sinema tarihi boyunca özellikle bu unsurların bir kısmını kullanmayarak ya da olması gerekenden farklı şekilde kullanarak farklı anlamlar yaratmak isteyen pek çok yönetmen de olmuştur. Bunlardan ilk akla gelen Sovyet sinema kuramcısı S.M.Eisenstein (1898-1948) birbiriyle uyuşmayan planları art arda vererek ani etki yaratmasıyla öne çıkan bir isimdir. Çarpışma-çatışma kurgusuyla diyalektiği yakalamaya çalışan yönetmen normal çekim ve kurgu kalıplarını özellikle aşarak, Çarlık rejimini eleştirdiği filmi Potemkin Zırhlısı'ndaki işçilerin ruhsal bunalımını çarpıcı şekilde vermeyi amaçlamıştır. Kendi iç dünyasında yirminci yüzyıl insanına ilişkin sorunları net biçimde yaşaması bakımından insan odaklı filmlere yönelmesiyle önemli bir isim olan Eisenstein, inanç ve inançsızlık, terör, baskı, şiddet ve devrim temalarını yalnızca kuramsal olarak değil yaşamın içinde deneyimleyerek algılamıştır. İç dinamikleri ona kurulması gereken yeni bir dünya arzusu yaşatan Eisenstein için *var olan* her şey özünde katlanılmazdır. Toplumda özlenen düzeni yaratmayı amaçlaması, bu var olan olumsuzlarmasından kaynaklanmaktadır. Ve bu özlenen düzen de durağanlığın aşılp dinamik bir karakter kazanmasıyla mümkün olacaktır (Gevgilili, 1989, s.45-46).

¹¹⁷ Aktaran, Arslantepe, Mehmet. **Sinema Okuryazarlığı**, Kocaeli, Umuttepe Yayınları, 2012, s:19. J. Dudley Andrew, Sinema Kuramları, İstanbul, İzdüşüm Yayınları, 2000, s.249-255.

Sinema dilinin oluşum çerçevesiyle yeni anlatı formlarının keşfedilmesi şüphesiz sinema için önemli bir adımdı, fakat yavaş yavaş sanat haline gelmeye başlayan bu yeni alan için yetersizdi. Sıra, anlatı dilini ideolojik olarak yeniden inşa edecek bir adıma gelmişti. İşte bu adım, insan ve toplumun dışarıdan bakıldığından görülebilenen çok daha fazlasını barındırdığını ve bu görünmeyenlerin de sinemaya yansıtılması gerektiğini tasarlamakla başladı. Sinemanın sanat olma adına geçirdiği değişim insanı doğrudan merkezine koymasđ ve bundan böyle insana ilişkin her türlü psiko-sosyal duruma kafa yormasıyla oluşmuştur.

“Yaşamın çok daha karmaşık boyutlarına erişmek için daha özgü anlatım yöntemlerini de bulmak gerekliydi. Bu işlevleri araştırmak, öteki sanat dallarında olduğu gibi. Öncü ya da Avant-garde sanatçılara düşüyordu. Değişik dallardaki sanat yapıtlarında da gerçekteştirildiği biçimde, Dadaizm’den gerçekteştücülük anlayışına dek uzanan bir dizi soyut anlatım, sinemada da ortaya çıkıyordu. Araştırılması gereken şey toplumsal törelerin, çeşitli kurum ve aygıtların, yasa ve kuralların labirentleri arasında biçimden biçime giren insanoğlunun özgür istenci; baskılar ve tabular altında direnen öz benliğiydi. Daha bütüncül bir insan olgusuna erişebilmek amacıyla görünür gerçekteşliklerin dünyasını altüst ederek, en derinlerde saklı tutulan düşünceler, tasarımlar, özlemler gün ışığına çıkarılamaz mıydı?” (Gevgilili, 1989, s.34).

Bir Endülüş Köpeği gibi (Bunuel, 1928) gerçekteştücü filmlerle simgesel mesajlar vererek insan doğasının karanlık yanlarının sinemaya aktarılmasıyla, dışavurumcu sinema akımının tohumları atılmış olur. Altın Çağ’ın bu gerçekteştücü dışavurumu, alışılmış kalıpların, gelenekselliğin yerle bir edilip bu geleneksel olana karşı direnişin temsili olarak ortaya çıkmaktadır. Bir iç çöküş, yabancılaşma, doğrudan insan-toplum ilişkilerinin sıkıntılarını sunma anlamı taşıması bakımından, gerçekteştücü sinema yirminci yüzyılda devrim niteliğinde bir adım olmuştur. Yaratıcılığın gizine erişerek sınırlarını zorlayan yönetmenler, simgesel anlatım yöntemiyle oldukça cesur sahneler

çekerek (Bir Endülüs Köpeği'nde dana gözü kullanarak bir kadının göz küresini jiletle ikiye ayırma, elden oluk oluk boşalan karınca seli gibi gerçek üstü sahneler) ellerinde bulunan gücün ne kadar çarpıcı olabileceğini keşfetmişlerdir. Bir diğer dışavurumcu kültürlerden olan Robert Wiene'nin bir cinayet soruşturması konulu Dr. Caligari'ni Muayenehanesi filmi (1920), olağanüstü etki yaratan dikey stüdyo dekorlarıyla, siyah beyaz kontrastın belirgin olduğu çizgileriyle ve ürkütücü atmosferiyle ilk Alman dışavurumcu film olarak, ama dahası insan ruhunun karanlık yanını ilk kez bu kadar çarpıcı ve çıplak biçimde işlemiş olmasıyla tarihte önemli bir yer edinir. Gölge ve ışıkla yaratılan ıssız labirentlerde kol gezinen korku, kaygı, huzursuzluk temalarının ürkütücü havası tümüyle insan doğasının yalansız gerçekliğiyle ilişkilendirilmiştir; yapıta dev olma niteliğini kazandıran da varoluşun dışavurumundaki bu başarısıdır. Başlarda bu insan psikolojisinin dışavurumu, alışlagelmişin dışında biraz ürkütücü, biraz çarpıcı sahnelerle insan ruhunun karanlık yanının temsilini sunmaktan ibaret gibi görünse de ilerleyen yıllarda bu cesaret ile birlikte insan tüm çıplaklığıyla sinemaya dökülecek, varoluşun tüm sıkıntıları hiçbir giz kalmaksızın sinema perdesinde açığa çıkacaktır. İnsanı insana anlatmayı, herkesin bildiğini herkese göstermeyi mümkün kılacak olan bağımsız sinema akımının mihenk taşı olması açısından, sinemanın gerçeküstücü/dışavurumcu bu ilk örnekleri altın niteliğine sahiptir. Sinemanın hareketli görüntü formundan taşarak sanat olarak kendini var etmesi, öznenin kendine yenik düşmüş suçlu doğasının, iç dünyasındaki gizli duyguların, sosyal düzeydeki alt ve üst bilincin okumasını sunan dışavurumcu sinema, aynı zamanda belli bir tarihsel kesimin nesnel ve somut açıklama aracı olma özelliğini de elde etmiştir. Fritz Lang'ın *D. Mabusse*, (1922), *Metropolis*, (1926), F.W. Murnau'nun *Sonuncu Adam* (1924), Pabst'ın *Bir Ruhun Gizleri* (1926) gibi filmleriyle gelecek yıllarda da şekillenmeye ve gelişmeye devam eden ruhsal tahlillere dayalı dışavurumcu akım, psikolojik tahlillerin yanı sıra insanın toplumsal bir varlık olarak ele alındığı, toplumcu açımla yeni gerçekçilik temalarına yer verildiği, salt içsel bilinçle sınırlı kalmayıp sokaktaki insanı da anlatmaya başlayan filmlere doğru evrilecektir. Sanat filmlerindeki toplumsallıkla psikolojiyi iç içe geçiren temalar, özünü sinemanın ilk yıllarında çekilen tüm bu filmlerde bulur (Gevgilili, 1989, s.28-37).

Rus müzisyen ve sinemacı Dziga Vertov (1896-1954) ilk defa haftalık kısa filmler aracılığıyla “sine-göz” kavramını ortaya atar. Sinegöz’de kamera ve insan gözü birbirine özdeş tutulmaktadır. Vertov’a göre insan nasıl ki yaşayan bir mekanizmayla sinema da canlı bir organizmadır. Film de buna bağlı olarak yönetmen, kurgucu ve kameramanın gözü niteliği taşıyan bir sanat eseridir. Buna bağlı olarak ilk anda görülmeyen derinlerde anlamlar da, gerçekte olduğu gibi perdeye aynen taşınması gereken hakikatlerdir. Vertov burada sinema ve gerçeğin bir sentezini oluşturmayı amaçlamıştır. Fakat bu sentez oluşturulurken aynı zamanda sinema estetiğine de yer verilmesi gerekmektedir (Gevgilili, 1989, s.43).

Vertov’un Sine-göz kavramıyla aktarmaya çalıştığı şey aslında hem sinemanın estetiğinden faydalanmak hem de gözün gördüğü gerçekliği filme dahil etmektir. Sanat filmlerinde sıkça gördüğümüz gerçekçi temalar, makyajsız insanlar bize Vertov’un yapmayı amaçladığı şeyi hatırlatır; onlar bir oyuncu değilmişçesine gerçekler. Sigarayı tutuşlarından saçlarını geriye atışlarına kadar, yaşadıkları keder ve mutlulukları bize gerçek gibi yansıtırlar. Oysa ki her filmde olduğu gibi onlar da yalnızca oyuncudur. İşte Vertov’un bahsettiği estetik algısı budur. Kurmaca olanı gerçekmişçesine gösterme becerisi, gerçek olanı kurmaca içinde estetik şekilde harmanlayabilme yetisi. Ona göre kusursuz sinema yapaylığı yapaylıktan uzak, estetiği estetik kaygısı güdüldüğünü belli etmeden verebilmede yatar. Kusurların güzelliği kavramının ifadesini sunar bize. Bu bağlamdaki güzellik kusurda değil, o kusura sahip olan sinema oyuncusunun bize içimizden biri olduğunu gösteren kusursuz performansında yatar. Sanat filmlerindeki yalnızlık, yabancılaşma, endişe temalarının mükemmel temsilinin yolu Vertov’a göre bu dengeyi kurmaktan, izleyiciye kusurların kusursuzluğunu hissettirmekten geçer.

1800’lerin sonunda ilk tohumların atıldığı sinema, kaçınılmaz olarak Birinci Dünya Savaşı yüzünden duraklama dönemine girmiştir. 1914 yılı sonrası sinemanın ani bir sıçramayla sanata evrilmesi tesadüf değildir. Artık sinema, savaştan harap halde çıkmış insanlar için duygularını ve yaşanan toplumsal olayları dışa vurma aracı olarak görülmektedir. Psikoloji ve toplumsallığın bu kadar kuvvetli harmanlanışının sebebi, savaşın insan ruhunda açtığı tüm o yaralar olmuştur. Bu aynı zamanda geri dönülmez bir “toplumun sinemaya aktarımı” anlamına da gelmektedir. İnsana ilişkin her türlü

durumun içinde şüphesiz büyük bir yer kaplayan savaş felaketi ve onun kötü etkileri, zaman zaman gerçeküstücü bir anlatım yöntemiyle, insanın bilinç dünyasına hitap ederek; zaman zaman da doğrudan toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilebilecek şekilde işlenmiştir. Seçilen anlatım tarzı ne olursa olsun sinemaya duyulan bu yoğun ilgi doğru yolda olduğunu desteklemiştir; insan durmadan yeni bir şeyler bulduğu bu yeni sanat akımını adeta bir kurtarıcı, bir ifade biçimi olarak görmüş, her yeni film tarzıyla daha çok ilgilenerek çeşitliliğin artmasına katkı sağlamıştır. Buna bağlı olarak da sinemanın propaganda yanını keşfeden sinema yapımcıları bu özelliği sonuna kadar kullanmıştır. Günümüz filmlerine bakıldığında sinemanın dışı vurumcu ve politik bu yanının hala geçerli olduğunu görebiliriz; gelişen teknoloji yüz yıl öncesiyile kıyaslanamayacak ölçüde yenilikler eklenmesine öncülük etmiş olsa da sinema sanatında geçmişten bu yana süre gelmiş ve hala etkisini idame ettirmekte olan “*kendini ifade etme*” ve “*politik bilinç oluşturma*” etkisi sinemanın ilk yıllarından aldığı mirası başarılı şekilde devam ettirmektedir.

Toplumsal yaşamın söylem biçimlerini şifreleyerek sinemasal anlatılar şeklinde aktaran filmler, sinema dışında gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine değişik düzlemsel söylemler arası aktarım niteliği taşımaktadır. Sinema bu şekilde toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğüne dahil olur ve bunu temsillerin içselleşmesi sayesinde başarır. Söz konusu temsiller önemli yer teşkil eder çünkü insan bu temsiller sayesinde kendisi ile dış dünya arasında sınır çizebilme becerisine ulaşır. Bu süreçte dahil olunan kültür sistemleri önemlidir çünkü temsiller bu kültür sistemlerinden devralınarak benliğin bir parçası olacak şekilde içselleştirilir. Bir kültüre bağlı temsillerin politik değer taşıması bundan kaynaklanır. Burada yalnızca mevcut psikolojik duruşlar değildir önemli olan; aynı zamanda toplumsal yaşamın, toplumsal gerçekliğin kuruluşuna dair hangi sınır ve figürlerin söz konusu olduğu üzerinde de durulur. Sinemanın günümüzdeki sanatsal karakteristiği, yürüttüğü politik mücadele açısından başarılı bir kültürel temsil aracı olmasından ileri gelir. Toplumsal gerçekliğin nasıl kavranıp ne olacağını belirlemek için yarışılan bir rekabet sahası olmasından dolayı sinemada söz konusu olan politika oldukça önemlidir. Bunun nedeni sosyal gerçekliğin inşa edilmesinin yolunu yapan psikolojik duruşun, dünyanın ne olduğu ve ne olması gerektiğine ilişkin düşünce biçimlerini yönlendirerek toplumsal

kurumları ayakta tutuyor olmasıdır. Bu da sinemanın zor kullanmadan tahakküme yönelik fikir ve imgeler sistemi oluşturmaya anlamına gelmektedir (Kellner, 2010, s.35-38).

Bu fikir ve imgeler sisteminin yaratılması, ideolojiye duyulan gereksinimi ifade etmektedir ve bu ideoloji gereksinimi doğrudan toplumda yolunda gitmeyen bazı şeylerin olduğunun göstergesi olarak karşımıza çıkar. Çünkü ideolojik savunmaya gerek duyulması var olan bir tehlikenin sezilmesini ifade eder. Eğer ideoloji oluşumu kontrol edilmezse farklı çıkarlara göre tehlikeli olabilecek biçimlerde tezahür edebilirler; örneğin eşitsizliğe dayalı düzeni ve güçleri aşmaya, bastırmaya ya da değiştirmeye yönelik ideolojik girişimlerin ortaya çıkması durumu söz konusudur. Bu hem devrimci hem muhafazakar filmlerde karşımıza çıkabilir. Her kesim kendi ideolojisini sinema aracılığıyla oluşturarak politik silah olarak sinemayı kullanma imkanına erişebilir. Bu bakımdan çatışan ideolojiler arasında kendini diğerlerinden öne çıkarmak adına, elindeki politik gücü doğru kullanmak her alanda olduğu gibi sinemada da hayati önem taşır (Ryan, Kellner, 2010, s.39).

İnsana ilişkin politik ideolojileri aktarmanın önemli bir aracı haline geldiğini belirttiğimiz sinema, yabancılaşma temasında oldukça sık yer veren, popüler Hollywood sineması ya da eğlendirmeye yönelik filmleri dışında sanat filmlerinde son dönemde alışlagelen varoluş, iç sıkıntısı, yalnızlık, kaygı temalarının sanıldığı kadar yeni olmadığını söylemek yanlış olmaz. Sinema tarihinde ilk konulu filmlerden bu yana ele alınan insan doğası ve insanın kusurlu yönleri, siyah beyaz film döneminden itibaren net şekilde kendini göstermektedir. Bir anlamda sanat filmlerinin temelini yavaş yavaş atıldığı bu filmler, dönemin popüler filmleri olarak ortaya çıksa dahi, alt metinlerdeki okumalarda bu temaları görmemiz mümkündür. Söz konusu temaları daha iyi çözümleyebilmek ve ilk bakışta görünmeyenleri de ortaya çıkarmak için yapılması gereken, belli başlı inceleme yöntemlerini kullanmaktır. Bu inceleme yöntemleriyle film analizi çok daha kapsamlı ve çok yönlü şekilde gerçekleştirilebilmektedir.

4.1. Sinemada Eleştiri Yöntemleri: Sosyolojik, Göstergebilim, Feminist, Psikanalitik, Auteur ve İdeolojik-Marksist Kuramla Antonioni Sineması'na Doğru

Filmleri analiz ederken özellikle alt metinlerde yer alan okumayı ortaya çıkarmak için gerekli olan eleştiri yöntemlerinin her biri, film yapım aşamasında belirginleşen tüm unsurları net olarak saptamak için oldukça önemlidir. Her yaklaşım film yapım sürecine ait başka bir özelliğe ışık tutarak, sosyo-ekonomik, psikolojik ve toplumsal açıdan pek çok niteliği görünür kılar. Eleştiri yöntemlerindeki bu kategorik düzen, her yöntemin başka bir alanı net irdelememizi mümkün kılması sebebiyle tek tek incelenme gerekliliğinden kaynaklanır. Yöntemlerden her biri toplumsal ya da bireysel özellikleri veya her ikisini merkezine alarak, filmin tüm oluşum aşamasını derinlemesine saptamamızı ve iç dış dinamikleri idrak etmemizi sağlamaktadır.

4.1.1. Sosyolojik Kuram

Filmin ulusal ve kültürel niteliğine yanıt arayan sosyolojik yaklaşım, filmin üretildiği ülkenin özelliklerine ilişkin ne söylediğini anlamamızı sağlar. Kabadayı'nın aktarımıyla¹¹⁸ kültürler ve ülkeler arasında değişkenlik gösteren kültürel kodlar, sanat eserinin içinden çıktığı ülkeye ait parçalar taşınmasını sağlar (Corrigan, 2007, s.113). Film okuması esnasında doğru eleştiri ve değerlendirme yapabilmek için bu kültürel kodları bilmemiz gerekir. Temaların tüm dünyada ortak olması durumuna rağmen aynı konuda çekilmiş filmlerin birbirinden oldukça farklı olabilmesi kültürel farklılık sayesinde. Örneğin aşk teması sanatta en çok ele alınan tema olmasına rağmen her sanat eserinde farklı yankılar bulması ve sürekli kendini tekrarlamasına rağmen hala rağbet görüyor oluşu, örneğin üçüncü dünya ülkelerinden çıkan bir sanat eserinde işlenen aşk temasıyla dünyanın en görkemli şehirlerinden olan Venedik'te işlenecek aşk teması farklılık gösterecektir. İlkinde savaş, açlık, zor yaşam şartları ya da kentleşmeden uzak/çarpık kentleşmeye sahip olma özelliklerine bağlı olarak yaşanan aşk bütün ihtimalle varoş kesimin aşkı olarak ele alınacak iken, Venedik'te çok daha romantik ve nispeten daha iyi yaşam koşullarında yaşayan bireylerin psikolojik özelliklerini ortaya çıkaran bir aşk hikayesi ele alınacaktır. Elbette sanatsal kaygılarla

¹¹⁸ Lale Kabadayı, **Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler**, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul, 2014, s.54-55.

bu durumun tam tersi yapılarak, şartları zorlayarak ülkeye ilişkin özellikleri olduğundan farklı ya da başka bir ülkeye aitmiş gibi gösterme durumları söz konusu olabilse de genel olarak sosyo-kültürel özellikler film yapım sürecinin tüm aşamalarına sızar. Popüler filmlerde ortaya çıkan kültürel kalıpların izlenme kaygısının içinde erimesi, fiziksel aksiyonun ön plana çıkarılması durumu filmlerin kültürü yansıtan ürünler olma özelliğini biraz zayıflatsa da toplumsal gerçekçi filmlerde kültür en net şekilde kendini gösterir. Örneğin Antonioni'nin İtalya'nın savaş sonrası içinde bulunduğu buhranı, İtalya'da yer alan mekanlar, giyim tarzı ve İtalyan insanının genel karakteristiğini açık şekilde filme alması, Antonioni filmlerinin her şeyden önce bir kültür ifadesi olduğunu belirtir. Amerika'nın tüketim çılgınlığı sonucu yabancılaşması, teknoloji sonucu hızlı kentleşmenin yarattığı yalnızlık duygusu daima döneme ve ülkelere ait toplumsal ve sosyolojik unsurlardır. İyi bir film izleyicisi filmlerde yer verilen kültürel kodların ne derece doğru ya da eksiksiz olduğunu ayırt edebilirken, bazı durumlarda kültür yanlış denilebilecek bir çizgide aktarılabilir ve bunun anlaşılması zor olabilir. Bunun ayırdına varmak için o filmde kullanılan kültür öğelerini incelerken filmin çekildiği ve filmde gösterilen ülkenin en azından genel ideolojik ve fiziksel özelliklerinin bilinmesi oldukça önemlidir. Slavoj Žižek'e göre filmler nerede üretilmiş olursa olsunlar içeriğe ilişkin çarpıtmalar yapılabileceğinin farkındadırlar. Kültürel kodlar konusunda özellikle yanlış içerik oluşturulsa bile, bu yalan söyleme durumu yine toplumsal yapımıza ait bir kavramdır ve dolayısıyla filmin içerdiği kültür öğeleri kusurlu yansıtılmış olsa da yine de o ülkeden ve filminden bağımsız değildir (Žižek, 2011, s.15). Sinemada evrensel bir şekilde işlenen insanlığa, insan olmaya ilişkin temalar o ülkenin kodlarına hakim olmayı gerektirmez gibi gözükse de, örneğin Türkiye'de doğup büyümüş bir insanın, bu ülkede aşk acısının nasıl çekildiğine, bunu atlatmak için neler yapıldığına, Türk insanının çoğunlukla hangi şairleri ve yazarları alıntılıdığına ilişkin görüntüler kullanması, bunları hiç bilmeyen yabancı bir insana göre çok daha kolaydır. Ya da benzer şekilde çekilen toplumsal gerçekçi bir filmde Türk insanı parayı ele alacaksa doların yükselmesini kendi ülkesinde ele aldığı bir anlamı olacaktır. Çünkü doların yüksek olduğu bir dönemdeki Türk insanının duygularını en iyi o ifade edebilir. Fakat aynı kişi Amerika'ya hiç gitmemiş, oraya ait çok az şey biliyorsa, Amerika'da yüz dolarla neler yapılacağına ilişkin bir filmi orada yaşayan biri kadar kolay çekemez. Söz gelimi Antonioni filmlerinde mekan olarak kullanılan İtalya ve İtalya'daki burjuva çevresi, sıkı

bir Antonioni izleyicisi için İtalya hakkında pek çok ipucu barındıracaktır. İzleyici filmde kullanılan mekanlar ve insanlarla, İtalyan kültürü hakkında kapsamlı gözlem yaparak zamanla bu ülkenin sosyolojisi hakkında bilgi sahibi olacaktır. Yönetmenin filmlerinin çoğunda kullanılan elli ve doksan yılları arası İtalya’da hava kirliliği, çarpık kentleşme, fabrikalar, bahis yoluyla para kazanma, burjuva tarafından düzenlenen gösterişli partiler, sade fakat oldukça şık olan kıyafetler ve bunlar gibi pek çok unsur bize sosyolojik anlamda mesajlar vermektedir. Orada yaşayan bir yönetmen gözünden aktarılan bu sosyolojik öğeler hiç yaşamayana göre bariz şekilde gerçeği yansıtabilmektedir. Elbette ki yalnızca hayal ederek pek çok başarılı kurmaca eser de çıkmıştır; fakat en kurmaca eserde bile hiç olmazsa içinden çıktığı ülke insanına ve mekanlarına ilişkin habitusu yansıtan öğeler mevcut olacaktır. Bir eseri yalnızca

hayal ederek, öyle olduğunu düşünerek oluşturmak ve değerlendirmek, onun ortaya çıkış koşullarına hakim olan kişinin derinlemesine ele alışının yanında oldukça yüzeysel kalacaktır. Tıpkı film çekiminde ya da roman yazımında olduğu gibi sosyolojik eleştiri yaparken de kültür bu bağlamda oldukça önemli bir yere sahiptir. Kabadayı’nın aktarımıyla¹¹⁹:

“Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, ön yargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, post-modernizm gibi birçok yaklaşıma ihtiyaç duyulacak ve bunlardan yararlanılacaktır. Bu kavramların çoğu diğer eleştiri türlerinde de karşımıza çıkar”

4.1.2. Göstergebilim

Göstergebilim (semyoloji), gösteren, gösterilen ve gösterge kavramlarının birbiriyle ilişkisini inceleyen ve anlam üretiminin çözümlenmesinde kullanılan bir bilim

¹¹⁹ Lale Kabadayı, A.g.e., s.57.

dalıdır. İsviçreli dil bilimci Ferdinand de Saussure'e göre ¹²⁰ bir gösterge, gösteren ve gösterilenden oluşur. Gösteren, duyularımızın algıladığı fiziksel nesnedir (örneğin fotoğraf). Gösterilen ise o nesnenin bize ifade ettiği şey, bilinç düzeyimizde algıladığımız zihinsel karşılığıdır (fotoğraftaki şeyin bizde uyandırdığı izlenim ya da hatırlattığı bir olay). Göstergeler anlam sistemleri için oldukça önemli bir yere sahiptir çünkü anlamın oluşabilmesi için bu göstergelere ilişkin doğru kod açımının gerçekleşmesi gerekir. Saussure, bir göstergenin gösteren ve gösterilenini anlamak için, nesnenin fiziksel gerçekliği ile bilinç düzeyindeki karşılığı arasında anlamlı bir ilişki kurulması gerekeceğini söyler. Kişiden kişiye değişecek olan bu anlamlandırma durumunda kültürel farklılıklar, fiziksel ve zihinsel özellikler, tecrübeler ön plana çıkmaktadır. Örneğin bir “kadın” imgesi, küçük bir çocuğun zihninde anne ya da abla olarak karşılık bulabilirken, aynı imge bir erkek için arzu duyduğu eşi ya da bir manken, yaşlı bir adam için de belki hastanedeki hemşire kadın olabilmektedir. Bu kod açımı sırasında kişisel özellikler ön plana çıkar çünkü örneğin hiç kadın manken görmemiş, duymamış, tanık olmamış, kısacası herhangi bir şekilde deneyimlememiş biri için kadın imgesi mankenden bağımsız olarak şekillenecektir. Ya da “anne” kavramının annesiz bir çocuğun zihninde yer bulması için birilerinin annesi olan ya da anne olabilecek özelliklere sahip olan bir kadını deneyimlemiş olması gerekir. Göstergebilimin sinema eleştirisi ve analizi açısından önemi, diğer analiz yöntemleri kadar büyüktür. Örneğin Antonioni sinemasında kullanılan siyah (kara) renk, izleyiciye ölümü çağrıştırmak için oradadır. Fakat izleyicinin bu renk ile ölümü hatırlaması için, öncesinde herhangi bir şekilde “kara” kavramının olumsuzluk ifade edişini deneyimlemiş olması gerekmektedir. Muhtemelen Antonioni filmlerini bir çocuğa izletmemiz durumunda siyahın ölümü, yeşilin yaşamı yansıttığını idrak edemeyerek renklere yalnızca renk olarak bakacak, simgeledikleri şey üzerinde durmayacaktır. Fakat bilinçli bir Antonioni sineması izleyicisi, kullanılan yeşilin doğayı, kırmızının tutkuyu ve aşkı, siyahın hastalıklı bir durumu ya da ölümü çağrıştırdığını bilir. Örneğin metropol manzarasından hastane sahnesine ve hasta yatağındaki adama birden geçiş yapan yönetmen, göstergebilimsel olarak yaşamın sorunlu yönünü çarpık kentleşmeyle birlikte vererek

¹²⁰ John Fiske, **İletişim Çalışmalarına Giriş**, Çeviri: Süleyman İrvan, Pharmakon Yayınları, Ankara, 2014, s.127-128.

bunu hastalıklı, ölmek üzere olan bir durum olarak ele almaktadır. Ya da filmde kaybolan bir kadının arkadaşları ve nişanlısı tarafından asla bulunamamasını işleyen Antonioni, bunu yaparken somut gerçekliği var olan bir kadın üzerinden genel bir “her aşkın sona erdiği ve iz bırakmadan yok olduğu” mesajını iletir. Anlamın oluşması için gösterge kavramının bilinmesi ve yönetmenin tarzının tanınması bu tanımlayıcı nedenlerle önemlidir.

Göstergelerden bahsederken belirti ve simge kavramlarına da değinmek gerekir. Belirti, örneğin bir olay, durum ya da nesnenin başka bir durumu ifade edişi anlamını taşır. Örneğin bir samanlıktan yükselen dumanlar, orada yangın çıktığının ya da samanların özellikle belli bir amaçla yakıldığının *belirtisidir*. Tıpkı yüksek ateş ve öksürmenin hastalık *belirtisi* olması gibi. Simge kavramı da benzer şekilde herhangi bir olaya atıfta bulunur. Örneğin en yaygın olarak verebileceğimiz örnek trafik ışıklarının renkleridir. Pek çok ülkede kırmızı ışık, *dur* uyarısını *simgeler*. Bazı Avrupa ülkelerinde bunun tam tersi şekilde kırmızı ışık *geç* anlamına gelebilmektedir. Ya da beyaz bayrak barışı, sigaranın üzerine çizgi çizilmiş bir poster de orada sigara içilemeyeceğini *simgeler*. Sinema sanatı göstergelerin alt dalı olan simge ve belirtiyi oldukça fazla kullanır. Antonioni’nin filmlerinde yer verdiği petrol rafinerilerinin arasında süren yaşam, kentte sıkışmışlığı ve bireyin bunalmışlığını *simgeler*. Yine filmlerde yer alan kadın ve erkeğin birbirine anlamsız ve boş bakışları, aralarında bir sorun ya da soğukluk olduğunun *belirtisidir*. Ya da binanın tepesine çıkmış bir adamın bu hareketi onun aklından intihar geçtiğini belirtir. Yönetmenin sinemasında yer verdiği yüksek duvarlar ve bu duvarların kenarında yürüyen kadın imgesi, o duvarları asla aşamayacak olan kadının sıkışmışlığının bir ifadesi, belirteçidir.

Bir diğer kavram olan *metafor*, simge ve belirti kavramlarıyla bir bütün olarak anlam ifade eder. Metafor, bir araç aracılığıyla anlatılmak istenen mesajın verilmesidir. Bu araç bazen bir resim, bazen bir sözcük, bazen bir görüntü olabilir. Metafor kullanımıyla her zaman belirli bir şeye *gönderme* yapılır ve özellikle sanat filmleri yönetmenleri sinema metafor kullanımını yaygın olarak tercih ederler. Bunun nedeni metafor kullanımıyla çok küçük bir zaman diliminde istenilen mesajı rahatlıkla verebilmeleridir. Örnek vermek gerekirse bir filmde kullanılan maske, gerçeğin olduğu

gibi görünmediğinin, insanların sahte davranıyor olduklarının bir *metaforudur*. Benzer şekilde, bir filmde bir aynanın kırılması, aslında benliğin parçalanmasının, ya da yanılısamların yok edilip gerçekliğin ortaya çıkmasının metaforu olabilir. Örneğin Antonioni, filmlerinden birinde kadının görüntüsünü kadın sahneye girmeden önce ayna üzerinden verir. Burada aktarılmaya çalışılan, kadının kendi varlığına karşıdan bakması, bir anlamda kendini yeniden deneyimlemesinin metaforudur.

Göstergenin alt dalları arasında yer alan düz ve yan anlam yine sanatta sıklıkla yer verilen kavramlardır. Örneğin bir arazide yapılan uzun yürüyüş, düz anlamıyla yürüme faaliyetidir; fakat yan anlamıyla okunduğunda bu yürüyüşün sahibinin içinde bulunduğu buhran ve yalnızlığı dışa vurma isteği, hayatının çıkmazlarına çıkış yolu araması durumu gibi şekillerde okunabilir. Ki Antonioni filmlerinde uzun yürüyüşler, sessizlik içinde birbirine uzun süre bakan insanlar ya da hiç konuşmadan aynı mekanda duran kalabalıklar bu yönetmenin sıklıkla kullandığı yan anlamlardır.

Söz konusu sanat olduğunda yan anlam, istisnasız tüm türlerde kendini gösterir çünkü yan anlam aşaması, herhangi bir şeye yorum getirilen aşamadır ve sanat her şeyden önce yoruma açık olan bir daldır. *Mit*, anlamlandırma düzeyinde karşımıza çıkan diğer bir alt daldır. Mit bir yere ilişkin kalıplaşmış durumları ifade eder. Örneğin Antonioni sinemasını ele alacak olursak, yaygın olarak kullanılan mitlerin çoğuna örnek gösterebiliriz. “Amerikan rüyasının bozulması miti”, ya da “gelişen teknolojinin insan ilişkilerini zayıflatması miti” (yönetmenin hemen her filminde büyük fabrikalar ve yozlaşmış şehir yaşamı yer alır) gibi. Mitler en büyük kültürel ifade biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkarlar çünkü bir mit ülkeden ülkeye, dönemden döneme değişen ve sürekli güncellenebilen bir unsurdur. Bundan bin yıl önce “ünlü olmak için Hollywood’a gelen kadın” miti nasıl ki söz konusu bile değilse, bin yıl sonra geçerli olacak mitler bugünkünden çok farklı şekilde ortaya çıkabilir. Sinemada mit kullanımı o kadar yaygındır ki neredeyse tüm filmlerin ana konusu mitsel şekilde oluşturulur. “Kayıp sevgilisini arayan erkek”, “kötü giden ilişkisini kurtarmaya çalışan kadın”, “toplumsal bunalımlar yüzünden yabancılaşmış birey”, “teknolojiden bunalarak kırsala yerleşmeye karar veren adam”, gibi Antonioni filmlerinde de sıkça karşılaştığımız temaların her biri aslında mit özelliği taşıyan temalardır.

4.1.3. Feminizm

Kayhan'ın (1999, s.9) “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi ön gören bir doktrin” şeklinde tanımladığı feminist ideoloji, kadınların erkeklerden geride tutulmadığı, sosyal hakları bakımından daha aşağı görülmediği bir toplum düzenini savunur. Sosyal bir düzen kurulmasını amaçlaması bakımından ideoloji kapsamına alınmaktadır. (Humm,1995, s.94). Kadınların erkeklere oranla daha sık yaşadığı bireysel sorunların ve sıkışmışlığın ardında yatan sebebin toplumda geri plana itilmişlik olduğunu savunan feminist ideoloji, erkek egemen toplum tarafından kurulan, kadına yapması ya da yapmaması gereken davranışları dayatan, bu davranışların dışına çıkma durumunda da onu çeşitli kontrol mekanizmalarıyla dışlayıp korkutan biçimlere karşı çıkar. Feminizm egemen sistemi anlayıp çözümleyerek düzenlemeler yapılması gerektiğini öngörmektedir. Bu düzenlemeler için farklı analiz yöntemleri gerekmektedir ve tüm bu yöntemler ayrılcılık, bireysel eylem, yeni rol modeller ortaya çıkarma, eşitlikçi ebeveynlik oluşturma çabası, toplumsal-siyasal dönüşümler gibi unsurları kapsar (Steeves, 1994, s.148-49).

Freud için cinsiyet farklılığı ruhsal farklılıkların nedeni olarak ortaya çıkar. Feministlerin itiraz ettiği görüşlerin temeline cinsiyet kavramının kadın ya da erkeğin güç ya da güçsüzlüğünün temelini oluşturduğu yönündeki düşüncesi hakimdir. Onun psikanalitik çalışmalarında yer verdiği Oidipus kompleksinde, erkeğin iğdiş edilme korkusuyla kendini koruma dürtüsünün toplumsal cinsiyeti kaynaklı bir hükmetme biçimi geliştirmesine neden olmaktadır. Freud'un eleştirildiği nokta, Ödipal dönemde erkeğin iğdiş edilme korkusuyla hükmettiğini ele alırken, kız çocuğununsa erkek organına imrenmesi durumunun ortaya çıkmasına değinmiş olmasıdır. Bir anlamda Freud bu çalışmasını erkek çocuğun dışlanma ve erkekliğini kaybetme korkularıyla geliştirdiği davranış biçimlerini merkeze alarak, kız çocuğunun davranışlarını erkek çocuğun uzantısı şeklinde belirtmektedir ve feminist kuram en başından cinsiyet durumunun bu kadar belirgin şekilde kuramsallaştırılmasına tepki gösterir (Freud, 2000(b), s.312-329). Cinsiyetin ele alınış biçimindeki bu ayrıma karşı çıkan feminist ideoloji, kadının sahip olmadığı erkeklik uzvu ile ele alınmasını değil, sahip olduklarıyla değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Lacan'a göre ise kadınlık ve erkeklik kavramı biyolojik değil simgeseldir. Aslında fallus erkek çocuğa değil, kız

çocuğa da aittir. Fakat Lacan erkek egemen düzende ataerkil kültürle bağlantıyı sağlayan erkek fallusu olduğunu, kız çocuğunun sahip olduğu fallusun bir otoriteyi simgelemediğini, bu nedenle erkek çocuğun geldiği özne konumuna gelemeyeceğini belirtir. Erkek fallusu karşısında öteki olarak yer aldığı için nesne konumunda devam eder. Hartley’e göre (2005, s.95), kadın ve erkek ayrımının biyolojik olduğunu savunarak kadını geri plana atarak oluşturulan toplumsal cinsiyet kavramı kusurlu bir kurulumdur. Kadın ve erkek biyolojisi arasındaki farklara odaklanarak onları değer, davranış, tutum ve inanç açısından kategorize ederek birbirinden ayırmak bu ayrımın sonucudur. Ayrımın bu kadar net şekilde ortaya konması gündelik hayatta da toplumsal hayatta da pek çok güç dengesinin kadın ve erkeğe göre ayrı şekilde oluşturulmasını, fallusuyla biyolojik olarak öne çıkan erkeğin de en başından bu dengede çok daha önde olacağını ifade eder. Fiziksel anlamda üstün olan erkeğin karşısında kadın fizyolojisi gereği erkeğin erişebileceği konuma, dışarıdaki hayata ve iş dünyasına erişmekte zorlanacağı için evin içindeki aktiviteleriyle sınırlı kalmakta, bu da kadının yerinin ev olduğu yönündeki toplumsal algıyı pekiştirmektedir. Bunun yanında kadının doğurganlık özelliği fiziksel güçsüzlüğüne eklenince toplumda kadın için inşa edilmiş olan görevler evin işleriyle ilgilenmek ve çocuk büyütmek şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kadının kendini bu kalıplara ait görmeyip sosyal ve ekonomik hayat içinde var olma çabası ise erkek tarafından bir anlamda aşağılanmakta ve gereksiz bulunmaktadır. Çünkü kadın en başından fallusunun biyolojik yapısı gereği edilgen olarak sınıflandırılmıştır bir kere; bundan dolayı erkeğin üstünlüğü karşısında ona asla yetişemeyecek olan bir noktada olarak ataerkil toplum yapısına yerleşmiştir.¹²¹ Sanat alanında kadının edilgen oluşundan kaynaklı “kırılganlık, naiflik” teması pek çok romantik söylemler sanatın tüm alanlarında yer bulduğu gibi sinemada da uzun yıllar çekilen filmlerde ya perdeye “güzel ama zayıf kadın”, ya “evinin ve ailesinin başındaki fedakar kadın”, ya da “ara bozmaya çalışan ahlaksız kötü kadın” mitleriyle yansıtılmıştır. Uzun seneler kadının sinemada ele alınışı bu temalarla sınırlı olsa da kadının iş hayatında etkin olmaya başlamasıyla cinsel kimliğinin eskiye oranla törpülendiğini, iş dünyasında yer almasının sonucunda etken ve edilgenliğin yerini, toplumsal ve sosyal alanda erkeğin sıkıntılarını benzer şekillerde paylaşan bireye

¹²¹ Aktaran:Kabadayı, Lale. A.g.e., s.89-92.

evrilmesinin aldığı görmek mümkündür. Bu durumun, kadının iş dünyasına girmesiyle olan bağlantısı şu şekilde açıklanabilir: değişen dünya düzeni ve teknolojinin gelişiminin beraberinde getirdiği sorumluluk dalları şekillenip fazlalaşmıştır. Örneğin sanayi toplumundan önce bir erkeğin üzerindeki sorumluluk, beğendiği kadınla evlenecek şartları sağlamak ve evine ekmek getirmekle sınırlıyken ve kadın da bu dönemde erkeğinin kanatları altında evinde çocuklarını bakmak ve ev işleri yapmaktan başka bir şey düşünmüyorken, üst modern çağda kadın ve erkek üzerine yüklenen sorumluluklar net bir çizgiyle ayrılamaz ölçüde iç içe geçmiştir. Sanayileşmeyle birlikte artan iş kolları sonucu değişen ekonomik düzen kentleşmeyi arttırırken, kadının artık yalnızca evde oturması ya da erkeğin yalnızca evine yetecek miktarda bakım sağlaması yetersiz kalmaktadır. Özellikle şehir yaşantısında hayatta kalabilmek için her iki tarafın da daha fazla çalışması, aile planlamaları yapması, günlük hayat içinde git gide fazlalaşan ihtiyaçları birlikte karşılaması gerekmektedir. Buna eklenen teknolojinin bireylere sınırsız imkan sunması düşünüldüğünde, artık asgari geçim olanakları bile yol parasını, ev kirasını, çocuğun okul masrafını, iş kıyafetlerini, faturaları ve daha birçoğunu kapsamaktadır. Ve artık gözü çevresinde olup bitenleri teknoloji sayesinde çok daha fazla gören kadın, kocasının gerisinde olmak şöyle dursun, artık onun kendisine verebildikleriyle yetinmemektedir. Kadının ihtiyaçlarını karşılamamanın zorluğu karşısında erkek, biyolojik üstünlüğünü hem eskisi kadar hissetmemekte hem de eskisinden fazla hissetmektedir; eskisi kadar hissetmemesinin nedeni kadının toplumsal düzeyde kendi konumuna yükselmesidir. Eskisinden çok hissetmesi ise kadının maddi ve manevi arzuları karşısında eksik kalması, sürekli daha çok çalışmak zorunda olması ve bunu daha çok *erkek* olduğu için yapmak zorunda olduğunu kabul etmesidir. Tüm bu artan yük karşısında kadın ve erkek arasında yabancılaşmanın ilk tohumları atılır. Açık şekilde otorite sorgulaması yaşayan kadın artık erkekten bağımsız olabileceğinin farkına vararak hayatında risk almaya, daha iyi olduğuna inandığı şeyin peşinden gitmeye başlar. Evdeki karısının artık kendi otoritesini tanımıyor oluşu da erkeğin diğer bir kadın arayışına yönelmesine ya da evinden uzaklaşıp kendine ait sessiz bir dünyaya çekilmesine neden olur. Antonioni sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan bireyler arası yabancılaşmanın kökeni, bir anlamda kadın ve erkek arasında kaybolmaya başlayan ayırmadır. İkisi de kendisi için daha iyisini aramakta, karşısındakini daha iyisi olamamakla suçlamakta ve bunun sonucunda, tüm bağların kopma ihtimalinin

bilincinde olarak kalıcı bağlar oluşturmaktan kaçınmaktadır. Bu kaçınma ve bağlanmama arzusu bir savunma mekanizmasıdır. Kadının kendisine daha iyi bir erkek, erkeğin kendisine daha iyi bir kadın bulabileceğini bilmesi ve çevre koşullarının buna uygun olması, ilişkileri zayıflatan, tercih edilmiş bir düşünce biçimidir. Bu durum her zaman karşılıklı olarak ortaya çıkmaz. Bazı durumlarda bireylerden biri varoluşunun karşısındakiyle mümkün olacağına inanıp saplantılı bir şekilde ona ait olmaya devam eder. Fakat bu süreci yavaşlatabilse de sonuç olarak ortada tek taraflı bir yabancılaşma durumu vardır ve sonuç genelde aynı olacaktır. Feminist kuramın Antonioni sineması açısından önemi, önceleri erkeğe ait görünen tüm sıkıntıları, odağına kadını alarak incelemesiyle alakalıdır. Filmlerinde kadını asla ihmal etmez. Kadın varoluşunu sorgulamak için uzun yürüyüşlere çıkar, Kendini ait hissedeceği bir arkadaş grubu arar, daha iyisini bulabileceğini düşünerek ilişkisine ihanet eder. Önceleri aldatma kavramı “erkeğin kadını yetersiz bulması sonucu ondan bıkmaması” şeklinde tezahür ederken aynı durum kadın için de geçerli olmaya başlar. Yönetmen filmlerin odağına kadını koyarak aslında kadını ön plana çıkarmayı değil, varoluşun her yönünü erkeğin hissedebileceği şekilde hissedilen bir canlı olmasına dikkat çekmek ve iki cinsiyet arasındaki farkı kapatmak için yapar. Bunda da oldukça iyi iş çıkarmaktadır. Kadın en şeffaf ve insani haliyle perdededir. Güler, ağlar, sevişir, terk eder, ihanet eder, sorgular. Kadının varoluşunu fark etmesi ve toplumsal kalıpları kırmasının gösterilmesi açısından Antonioni sinemasını okurken feminist eleştiri biçimi oldukça önemli bir yere sahiptir.

4.1.4. Psikanaliz

Bireyi temeline alması ve bireyin bilinçdışına ilişkin verileri değerlendirmesi bakımından sinema eleştirisi açısından derin öneme sahip psikanalitik kuram, günlük yaşantımızda güdüleme biçiminde idare edilen, kontrolümüz dışında kalan, farkında olmaksızın aldığımız kararları net bir biçimde açıklar (Berger, 1996, s:69). Kabadayı'nın aktarımıyla ¹²²Filmlerde yansıtılan kadın ve erkek konumlanışını, arzu ve ihtiyaçları, ataerkil bilinçdışı yapıları açıklaması bakımından önemli görülür. Psikanalitik eleştiri Christian Metz tarafından film seyretme etkinliğinde ruhsal çözümlemenin, filmle girilen etkileşimde anlam yaratıcı unsur olarak değerlendirilmiştir

¹²² Kabadayı, A.g.e., s.75-85.

(1999(b) s:810). Her şeyden önce psikanalitik kuram yönetmenin bilinçdışında var olan özellikleri yansıtması açısından önemlidir. Yönetmenin aktarımının yanında sinema izleyicisi düş sürecinin anlatısına benzer karaktere sahip film anlatısının içeriğini kendi bilinç düzeyinde çözümlemektedir (Özden, 2000, s.156-158). Wolff'a göre (2000, s.128), filmler yenilenen nesneler, hareketler, renk ve ışık kullanımı, sıklıkla kullanılan objelerle verilmek istenen mesaja ilişkin ipuçları sunmaktadır. Yalnızca bireye ilişkin görünmesine rağmen psikanalitik eleştiri bireyin toplum içindeki konumunun, sosyal yapının ve ideolojinin de yansımalarını sunar. Tür filmleri ve deneysel öncü sinemanın fantezi ve düşlerle kurduğu bağlantı bilinçli olarak tasarlanmamış bir psikanaliz bağlantısını da oluşturmuştur (Hayward, 2006, s.311). Sinemada psikanalizin 1960'lı yıllarda iki kavram çerçevesinde şekillendiği söylenebilir. Bunlar, 1960'larda yapısalcılığa karşı gelişen post-yapısalcılık hareketi ve Jacques Lacan'ın sinemada psikalanize yer verilmesine ilişkin çalışmalarıdır. Freud açısından sinemada psikanalizin ele alınmasına değinecek olursak: birey pek çok ihtiyaç ve arzuyla doludur. Toplum bu ihtiyaç ve arzuları çeşitli yöntemlerle baskı altına aldığında, sahip olduğu güdülerin toplumca onaylanmadığına yönelik düşüncelere kapılır bu durum da kendini suçlu hissederek buna sebep olan unsurlara karşı nefret duymasına neden olur. Duyduğu suçluluk ve acıyla bunları bilinç dışına iter, fakat yok etmez. Bastırılmış olanları düşleri aracılığıyla yaşatmaya devam eder. Bu düşler daha önceden bastırılmış olanın ortaya çıkarılmasında işe yarayan araçlar olarak var olmaktadır (Hayward, 2006, s.312). Filmler, tıpkı düşlerle kurulan bağlantı gibi, seyirci ve film arasında bir köprü oluşturarak bastırdıklarını perdede izleme imkanı verir. Bir anlamda sinema, zihnin bilinç dışı süreçlerini akla getirerek Freud'ın sözünü ettiği haz ilkesini açığa çıkarır (Mutlu, 1995, s.153-154). Düşlerde görülen imgelerin sinema perdesinde yer alması, arzularını izleme imkanı vererek izleyiciye bir dışavurum ve özdeşlik yaşatır. Bu rüya benzetmesi Freud temelli psikanalizin film kuramında kullanılmasıyla çeşitlenir. Göstergebilimciler Freud ve Lacan'dan yararlanarak gösterge, simge ve mitlerin sinemada bir anlatı aracı olarak kullanılmasını sağlamışlardır. Sinema bu nedenle sinema izleyicisini, algılayan olması bakımından bu sürece dahil etmektedir (Stam, 2000, s.160). Psikanalitik kuram sinemada aynı zamanda toplumsal bir ifadeye de sahiptir. Çünkü bireyden yola çıkarak aktarılan bir kavram, örneğin ele alınan kadın ya da para imgesi, toplumun bilinçaltında bulunan bir korkunun da ifadesidir. Yönetmen

filmde karakterler aracılığıyla kurduğu anlamlarda, kendisinin dışavurumu olduğu kadar toplumun da dışavurumunu gerçekleştirmektedir. Örneğin Antonioni sinemasında ele alınan savaş sonrası bunalım teması o savaşın sonuçlarını yaşayan tüm topluma hatta dünyaya hitap eder; toplumun savaşla ilgili korkularının bir ifadesi olarak genel bir şekilde ortaya çıkar. Ya da ekonomik sorunların anlatıldığı bir film tüm dünyayı ilgilendiren parasızlık ya da borç damarına basmaktadır. Belli bir kişinin yaşantısını filme almış olsa da yönetmen, öncelikle paraya ilişkin bilinçaltı ve bilinç durumundaki düşüncelerini yansıtır, sonrasında da izleyicinin paraya ilişkin durumlarını kendi zihinlerinde dışa vurmalarını sağlar. Antonioni'nin filmlerinde yer verdiği, duygu durumlarına göre sahnedeki sahneye değişen renk kullanımı, sıkışmışlığı ifade eden kentleşme, yalnızlığı ifade eden çöl, şehir görüntüsünden hastane görüntüsüne geçerken vermek istediği kentsel yozlaşma gibi metaforlar, hep söz konusu dışavurumları harekete geçiren unsurlar olarak kullanılmıştır. Özellikle uzun süren sahne ve sekanslarla izleyiciyi kendine döndürmeyi amaçlayan yönetmen, o sahne boyunca izleyiciye kendi hayatını sorgulatarak, bir anlamda ulaştığı kişilerin bilişsel analizlerini gerçekleştirmiş olur. Popüler filmlerde psikanaliz unsurları bu kadar belirgin şekilde anlaşılmasa da, yine de oradadır; yalnızca eğlendirmeye ya da doyuma ulaştırmaya yönelik çekim teknikleri ve konuyu işleme biçimi kişinin kendi içine dönüp yaşamını bilinçaltı düzeyinde irdelemesinden daha uzaktır. Fakat öncü sanat filmlerinde izleyici filmde yer alan bu psikanaliz tekniği sayesinde, fiziksel aksiyonu popüler filmlerde olduğu kadar bulamasa da kendini deneyimlemek adına esrimeye ulaşmış olarak salondan ayrılır. İnsanı varoluşuna yöneltmeyi amaçlayan yönetmenin bu psikanaliz kullanımı ve psikanaliz eleştirisi bu anlamda birey odaklı filmler için hayati öneme sahiptir.

4.1.5. Auteur

Kısaca ifade etmek gerekirse “yaratıcı yönetmen” kavramını öngörüp filmi yönetmeniyle ilişkilendirerek irdeleyen Auteur kuramı John Hartley, ilk olarak edebiyatta tek yaratıcı olarak bireysel kaynağa yönelmek şeklinde tanımlayarak, kavramın temelini orta çağ dinsel okumalarına dayandığını belirtir. Sözgelimi İncil gibi kutsal metinlerin *yazarının* da kutsal olması fikrinden yola çıkarak eseri oluşturan yazara kutsal bir nitelik atfeder (Hartley, 2005, s.13). Pek çok Fransız eleştirmen

Amerika’da film yapan bazı yönetmenlerin kişisel stil sahibi olduklarını iddia etmiştir (Kolker, 2011, s:169). Bu filmler stüdyo ortamında gerçekleştirmiş olsa da yine de yönetmenin yaratıcılığını yansıtan dikkate değer filmlerdir. Filmleri Amerikalılardan daha büyük titizlikle ele alan eleştirmenler filmi bir eğlence aracı olmaktan çok *yazarın politikası* olarak tanımlamıştır (Gabbard ve Gabbard, 2001, s.302). Fransızca yazar kelimesinin uyarlaması olan “auteur yönetmen” kavramı, yönetmenin tüm film aşamasında etkin rol alması anlamına gelmektedir. Bir film oluşturmak filmin üretim aşamasının tamamını kapsamaktadır ve yönetmenin etkinliği, geleneksel kalıpları aşarak kendi stilini oluşturmaya olanak verir. Kavram zaman içinde iyi-kötü yönetmen ayrımı yapabilmek için de kullanılır hale gelmiştir (Bordwell ve Thompson, 1986, s.381). Kabadayı’nın aktarımıyla ¹²³ Auteur yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, tekrar tekrar ele aldığı motifleri, içerik ve film arasındaki tutarlılığı diğer yapıtlarla ilişkisi bağlamında değerlendirmek ve açıklamaktadır (Özden, 2000, s.108). Kuram, yönetmenin tüm filmlerinde ortaya koyduğu teknik ve anlamsal kullanımların benzer olduğunu belirtir. Örneğin tüm filmlerdeki karakterlerin ya da kurgu biçiminin benzerliğinin irdelenmesi Auteur kuram sayesinde netlik kazanmaktadır. Bu anlamda yönetmeni ele alırken tek bir filmi üzerinden değil tüm filmografisi üzerinden inceleme yapılmalıdır. François Truffaut’un 1954’te kaleme aldığı “*Fransız Sinemasının Kaçınılmaz Bir Eğilimi*” makalesinde Auteur yönetmeni tanımlarken Fransız Yeni Dalga akımının manifestosunu da oluşturur. Fransız sinemasını ele alırken, pek az sayıda yönetmenin Auteur nitelikler barındırdığını aktarır (Truffaut, 2008, s.9-18). Auteur yaklaşım ilk olarak 1957’de Andre Bazin tarafından ele alınarak, kuramı sanatsal yaratıcılık içinde yönetmene özgü kişisel etkenin belirlenmesi ve her filmde sürüp gitmesi şeklinde kabul eder. Bununla birlikte Amerikan Sinemasının başarısının tek başına Auteur yönetmenlerin başarısı sayılamayacağını, elde ettiği başarıyı doğru yapılanma ve tekniğe borçlu olduğunu söyler. Bu durumda her yönetmenin Auteur yönetmen olamayacağı gerçeği ortaya çıkar. Bir yönetmenin Auteur kabul edilebilmesi için salt birbiri ardına gelen filmlerinin yüksek başarıya sahip olması yetmez; bu filmlerin her birinde aktardığı anlamı yaratma biçimlerinin ve kullandığı tekniğin kendi imzası olacak şekilde tekrarlanması beklenir. Yönetmenin kendini tekrar etmesi durumu eğer

¹²³ Kabadayı, A.g.e., s:110-112.

gerçekten bu tekrar ediş her seferinde ondan beklenen, aşına olunan şekilde film yapmaya devam etmesini doğruluyorsa, klişelikten çıkarak Auteur boyutuna evrilir. Peter Wollen' göre kuram düzenli bir gelişim çizgisi takip etmemiştir. Kollektif anlamda düzenli incelemeler gerçekleştirilmemiş olmasından dolayı eleştirmenler tarafından farklı yöntemler kullanılarak açıklanmıştır. Yönetmenin ait olduğu sosyal çevre, ailesi, eğitim, inancı, sosyo-ekonomik durumunun incelenmesi ve filmlerinin buna göre yorumlaması ele alınan yöntemlerden biridir ve filmlerinin çözümlemesinde etkili olan faktörlerdir. Wollen (2004, s.1499, Auteur kuramın aslında sanat sinemasından bir kopuş olarak şu şekilde ele alır:

“Sanat sineması düşüncesi, yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar. Auteur kuramın söylemek istediği, herhangi bir filmin, özellikle bir Hollywood filminin uyumlu bir sonuca ulaşmadan önce birbirleriyle çelişen farklı görüşlerin ürünü olduğudur. İzleyicinin bir düş gibi izlediği, aslında filmin ‘ön yüzüdür’. Filmin ‘bilinçaltında’ yatan süreci gizleyen ve maskeleyen ‘ikinci gözden geçirim’in sonucudur. Bazen bu ‘önyüz’ öylesine işlenmiş, öylesine düzleştirilmiş ya da farklı öğelerle öylesine örtülmüştür ki bundan ötesini görmek imkansızdır ya da filmde karakterler, diyalog, olay örgüsü vb’den başka bir şey görmek mümkün değildir. Bazen de öteki filmlerle yapılan karşılaştırmalar sonucu tutarlı bir dünya görüşü ya da mesaj değilse de filmin altını çizip ona biçimini veren, yoğun enerji yüklü bir yapı deşifre etmek mümkün olabilir. Auteursü analizinin filminden alıp çıkarmak istediği şey budur”

Özellikle 1990’lı yıllardan sonra Hollywood başarısı Auteursü anlayışa yüklenerek kuram bir pazarlama aracına dönüştürölmek istenmiştir. Yönetmenlerin öne çıkarılarak değerlerinin yükseltilmesi bir anlamda tanıtım aracı olarak kullanılmaya çalışılmış, yönetmenin filmlerinin irdelenmesinde bir yöntem olmaktan çok uzak bir şekilde,

izleyicinin o filme gözü kapalı gitmesine olanak sağlamak amacıyla özneleştirilmiştir

124

Özellikle son dönemde film hakkında açıklama yazısı yazmak ya da filmin oyuncularını hakkında bilgiye yer vermek şeklinde tasarlanan film afişlerinin yerine yönetmenin büyük puntolu ismi konmaya başlanmış, hatta yönetmen aynı zamanda filmin oyuncusuysa filmdeki rolünün ne kadar önemli olduğuna bakılmaksızın diğer oyuncularını gölgede bırakacak şekilde afişe kendi resmi yakın plan olarak basılmaya başlanmıştır. Auteur yönetmene dikkat çekmek ise bundan çok daha fazlasını ifade eder. Michelangelo Antonioni filmlerini ele alacak olursak, film teması, kullanılan renkler, diyalog sıklığı, çekim teknikleri ve vermek istediği ideoloji bağlamlarıyla kendini net şekilde belirginleştirmektedir. Popüler olmaya gerek duymadan yaptığı işle Auteurleşen yönetmen, filmlerindeki konuları hangi çerçevede işlemiş olursa olsun, imzası hep oradadır. Yabancılaşma, birey, burjuvazi, kentleşme gibi kavramların her filmde yinelenerek ele alınması durumundan dolayı bir Antonioni izleyicisi gelecek olan filmin atmosferini az çok tahmin edebilmektedir ve bu ona sıkıcı gelmez; çünkü bir şeyin sıkıcılaşması için özgünlükten ulaşması gerekmektedir fakat yönetmen her filmini kendi çizgisinde özgün bir şekilde ele almayı başarır. Benzer konular etrafında dönse de hiçbir karakter birbirini taklit etmez. Her biri dünyanın başka başka yerlerinde birbirinden habersiz yaşamlar süren farklı gerçek kişiler gibidir. Auteur yönetmen olmak bu özgünlüğü ve gerçekliği kendi içinde başarmayı gerektirir. Kuramın özellikle sanat sineması incelemesi ve eleştirisinde gerekli olduğu nokta budur. “Antonioni filmleri” kavramı bile zihinde bir zincir ifade eder. Birbirinden bağımsız olmayan, bütün olarak ele alınması gereken, her birinin verdiği mesaj aslında bütün bir ideolojinin olmazsa olmaz parçası olan birer zincir halkası görünümündedir. Film analizi sırasında bu halkaları tespit edebilmek için yönetmenin yaşam deneyimleri, yetiştiği koşullar ve ideolojisi tam anlamıyla özümsemeden Auteur yönetmen analizine geçilemez. Aksi takdirde her film ayrı şekilde ele alınarak değerlendirilir ve söz gelimi, seçilen mekanın neden İtalya’daki bir çöl olduğu, neden kadının ön plana çıktığı, renk kullanımının film

¹²⁴ A.g.e., s.113.

dilinde ne gibi bir anlama geldiği gibi durumlar tam anlamıyla idrak edilemez. Yalnızca Auteur kuram, tüm bu kavramları bir bütün içerisinde değerlendirmeyi olanaklı kılar.¹²⁵

4.1.6. İdeolojik-Marksist

Klasik Marksizme göre ideoloji, fikirlerin kapitalist sınıf tarafından bilinçli olarak yanlış üretimi şeklinde oluşur. İdeolojik ve Marksist eleştirinin bir bütün olarak ele alınmasının nedeni, birinin diğerini oluşumuna yönelik eleştirisi sonucu ortaya çıkmasından dolayıdır. İdeolojik eleştiri, 1970'lerin sonlarında Althusserci Marksizm ile Marksist kuramcı Gramsci'nin Hegomonya üzerine yazdıklarının değerlendirildiği 1920'lere dayanır (Langford, 2006, s:22). Bu yazılar ideolojinin savunduğu gerçekliği doğal bir karaktere büründürerek topluma rıza yoluyla vermesini içerir. Bu doğallık, bireyin maruz kaldığı yaptırımı fark edememesini, yavaş yavaş empoze edilmek istenen düşünceye adapte olmasını sağlayan bir rıza üretme sistemidir. Mardin'in aktarımıyla (2000, s:32), bireyler dış etkiler tarafından direkt olarak yönlendirilmeseler de sosyal hayatta maruz kaldıkları kontrol sistemlerinin tasarladığı yaşama ve düşünme biçimine konumlanarak, dünyaya buğulu gözlükler ardından bakarlar. Marx bu durumu yanlış bilinç üretimi olarak açıklar. Onun savunduğu, insanların bilinçlerinin varlıklarını belirliyor olmasının aksine, toplumsal varlıklarının bilinçlerini belirliyor olduğudur (Marx ve Engels, 2001, s:9). Bu durumda maruz kaldıkları her türlü toplumsal durum ve ideoloji bir süre sonra kendi varlıklarını oluşturmakta, kişinin kimliği yerini almaktadır ama bunu alenen değil yavaş yavaş ve tatlılıkla yaptığı için kişi toplum tarafından kendisine empoze edilenleri kendi varlığına ilişkin unsurlar olarak değerlendirmektedir. Althusser, *Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda bu duruma ışık tutar. Onun öne sürdüğü, kişilerin çevrelerindeki dünyayı anlama ve anlamlandırmalarında belirleyici olarak görev yapan sosyal kurumlara “*devletin ideolojik aygıtları*” ismini vermiştir. Bu ideolojik aygıtlar baskı yapmaz ama çok güçlü bir şekilde bireyin tüm yaşantısını belirleyecek şekilde zihnine sızar (Althusser, 2000, s:33-35). Sinemada oldukça önemli olan ideolojik yaklaşım, ideoloji yaratma odaklı bu çıkış noktasına sahiptir ve Marksist kuram da yaratılan bu ideolojiye getirdiği eleştirisi sebebiyle sinema eleştirisi sırasında ele alınmalıdır. Örneğin Antonioni filmlerinde İtalya'nın savaş sonrası durumunu ele

¹²⁵ Lale Kabadayı, A.g.e.

aldığı sahnelerde açık şekilde bir ideoloji ya da karşıt ideoloji gizlidir. Filmi izleyen kişinin sahip olduğu siyasal görüşe göre değişebilecek olsa da politik unsurlara ya da onun sonuçlarına eserinde yer veren her sanatçı gibi Antonioni de kendi bakış açısıyla savaşı yorumlamakta, bir anlamda ideoloji yaratmaktadır. Film eleştirisi sırasında çözümlenen bu yaratılmış ideoloji/karşıt ideoloji durumu, hangi açıdan ele alınmış olursa olsun çekildiği dönem şartlarıyla ilgili şu ya da bu kesimin gözünden bir bakış açısı yansıtmaktadır. Bir diğer unsur olarak ideolojinin sinemada kullanımıyla ilgili söylenebilecek olan şey, pek çok ulusal mit kullanımıyla yakından ilişkili olmasıdır. Örneğin burjuvazinin işlendiği birçok Antonioni filminde açık şekilde Marx'ın burjuva karşıtı söylemlerine yer verilir. Burjuva sınıfına dahil olmak isteyen, bunun gerekli olduğuna inandırılmış olan, birdenbire burjuva yaşamına mensup olarak daha sonra asimilasyona uğrayarak aradığı şeyi bulamamış olan karakter, bir anlamda burjuvazinin tehlikeli olduğunun savunulduğu bir biçimdir. Bu durum tür filmlerinde tam tersi olarak ortaya çıkabilir. İdeoloji üretimi özellikle romantik komedi filmlerinde Marksist kuramı yıkmaya çalışarak, lüks yaşamı odağına koyar ve filmin ana temasını bu lüks yaşamda aradığını bulamayan karakterlerin sorunlarıyla oluşturmaya çalışsa da yine burjuvazi yanlısı bir çerçeve çizer. Bu çerçevenin dışında anlamlandırılanlar yalnızca yanılısamadır. Yaşamın parıltılı yönüne sıklıkla yer verilen Hollywood sineması ele alındığında, devletin ideolojik aygıtlarının sinemada nasıl tezahür ettiğini görebilmek için ideolojik ve Marksist okuma şarttır. Antonioni, filmlerinde açık şekilde burjuva eleştirisi yapar; üst sınıfa ait karakterlerin her birinin son derece sorunlu hayatları ve hiç bitmeyen kimlik arayışlarıyla, burjuva yaşantısına özendirme çabasının olmadan, bu oluşumun başlı başına insan yaşamında deformasyon yarattığını aktarır. Antonioni'nin aksine İtalya'da Mussolini yönetimindeki halkın yaşantısının oldukça parlak olduğu ve olması gereken gelişmelerin gerçekleşmekte olduğunun ele alındığı pek çok film yapılmıştır ve ideolojik-Marksist okuma, filmlerdeki kontrol mekanizmalarını saptayabilmek için izleyiciye ve eleştirmene olanak verir. Filmlerde yaratılan ideoloji her ne kadar devletin yönetimiyle dolaylı olarak bağlantılı olacak olsa da doğrudan olarak yalnızca politik değildir; din ve ahlak konularının filmlerde oldukça muhafazakar şekilde dini bir belgesel kıvamında ele alınması, aşk filmlerindeki karakterlerin seçtikleri yanlış yollarda yaşadığı olumsuzluklar aracılığıyla özellikle genç kitle üzerinde yaratılmaya çalışan ideoloji gibi, ideolojik kurama hakim olan bir izleyiciye

açıkça kendini ifade etmektedir. Sinemanın yoğun propaganda aracı olması sebebiyle izlenenlerin kafalarımızdaki eşik bekçisinden geçmesinin yolu, o sinemanın yapıldığı ülke koşullarına ve film yapım sürecini kapsayan ideolojik düşünceye hakim olmaktan geçmektedir. Bu da bizi, çoğunlukla devletin ideolojik aygıtları tarafından idare edilen politik film okumalarında daha önce ayrıntılı şekilde üzerinde durduğumuz Marksist yaklaşımı anlamaya ve onun doğrudan odağını oluşturan ideolojik yaklaşımı bilmenin gerekliliğine götürmektedir.¹²⁶

Michelangelo Antonioni sinemasında Macera, Gece ve Batan Güneş filmlerinin oluşturduğu *İletişimsizlik üçlemesini* kapsamlı şekilde irdeleyebilmek için ele almaya çalıştığımız tüm bu film eleştiri yöntemlerine hakim olmak, sinema eleştirisinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Saydığımız film eleştiri yöntemlerinin her biri, Auteur yönetmenin yalnız üçlemesi için değil, tüm filmografisinin tamamı için kılavuz niteliğindedir.

4.2.Michelangelo Antonioni Varoluşçuluğu ve İtalyan Yeni Gerçekçilik

İkinci Dünya Savaşı ile toplumun tümüne yayılmış olan bunalım ve yıpranmışlık hali, halkın acılarını ve toplumun sıkıntılarını yansıtan gerçekçi temaları sanatın pek çok alanına soktu. Edebi eserlerde dile getirilen savaş temaları, gündelik hayatta savaşın yıkımlarına yönelik tüm sektörlerde oluşturulan savaş karşıtı ve savaşın kötü etkilerini giderecek yönelimler kendini sinemada da göstermeye başladı. Gerçeklik teması baskın hale gelerek, savaş sonrası yeniden doğuş kavramının yaygınlık kazandığı yıllarda, stüdyo yönetmenleri kabuklarından çıkarak haber filmleri ve belgesel yapımına yöneldiler. Buna bir anlamda mecburdular; bu zorunluluk Avrupa’da stüdyoların ve pahalı ekipmanların imha edilmesinden doğuyordu. Film yapımı için ellerinde yeterince ekipman kalmayan yönetmenler, İtalyan yönetmen Roberto Rossellini gibi gerçekçilik düşüncesine eğilerek gerçekçi temalarda filmler çekmeye başladılar. Böylece yıkıma ve bunalıma sürüklenmiş toplumun tükenmişliğinden yeniden doğan bir tür ortaya çıkmış oldu.

¹²⁶ A.g.e. s: 59-62.

İtalya’da savaş sonrası dönemde ortaya çıkan ve genellikle Yeni Gerçekçilik olarak anılan bu akım, Rossellini’nin “Roma Açık Şehir” (1945) isimli filminin beyaz perdeye konmasıyla belirginlik kazandı. Almanya’nın kazanacağı fikrine kapılarak savaş sonucunda ganimetlerden pay almak için halkını savaşa sürükleyen Benito Mussolini, savaşın yönünün birdenbire değişmesi ve Almanların kaybetmesi sonucunda beklediğini alamamıştı; Romanın bombalanması ve Sicilya’nın istilasıyla sonuçlanan savaşta kendi faşist konsey desteğini kaybetmiş olan Mussolini, Almanlar tarafından yeniden başa getirildi. Fakat bu yalnızca Almanların Mussolini’yi kukla olarak kullanmasından ibaretti ve İtalyan yönetimine gerçek anlamda zafer kazandırmadı. Aksine, Almanlar haricinde ikinci bir savaş da İtalya’nın kendi içinde patlak vermişti. Faşist yönetim ve partizanların arasında patlayan iç savaş, ülkeyi beklenenden de fazla bir karışıklığa gömdü ve İtalya’nın iç savaş ortamında, diktatör yönetime karşı ayaklanarak halka tüm gerçekleri anlatma amacı taşıyan partizanların etkisiyle İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı ortaya çıktı. Mussolini’nin yeni bir Roma imparatorluğu kurmak şeklinde süslü hayalleri kendi insanının acılarıyla ilgilenmesine engel oluyordu. Buna karşın yönetmenler sıradan halkın acılarıyla onun yerine ilgilenmeyi seçtiler. Bu ancak bütün gerçekleri filmlerinde ele alarak halkın sorunlarına, duygularına ışık tutmak şeklinde olabilirdi. İç savaş yüzünden küçük düşmüş, yıpranmış halkın bir umut ışığı olarak mevcut koşullar içinde halkın acılarını dindirmeye çalışacaklardı.

Roma Açık Şehir’de tüm bu süreç ayrıntılı şekilde işlenerek, yönetmenlerin yeni sloganı haline gelen “kameranı al, sokağa çık” sözü tüm film yapımcıları ve halk arasında oldukça etkili olmuş, tamamen İtalyan halkının gerçek sokaklarına sadık kalarak çekilen bu Rossellini filmi, İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı için bir dönüm noktası niteliği taşır. Altı yıl süren İtalyan Yeni Gerçekçiliği hareketi, sinemanın en uzun soluklu akımı olmayı başarmıştır. Kurmaca bir sinema için bu süre oldukça uzundur ve akım, doğal ortamlarda geçen filmleri içermesi, gerçekçilik temasını sinemaya kazandırması ve kendinden sonra gelecek olan gerçekçi filmlere temel oluşturması adına oldukça önemli bir çıkış noktasıdır (Armes, 2011, s.69-75).

Sinemada gerçekçilik akımının kökleri İtalya’dan önce Amerika’ya dayanmaktadır, Fransa ve Kanada’yı da içine alan akımın, Vertov’un daha önce ele

almış olduğumuz sine-göz/ sinema-gerçek kavramıyla bağlantılı olduğu öne sürülebilir. Profesyonel olmayan yeni yüzlerin kullanıldığı filmlerin yapılması sinema-gerçek için öncü niteliği taşımaktadır ve Vittorio de Sica'nın Bisiklet Hırsızları, amatör oyuncuların kendi hikayelerinin anlatılmasının istendiği Zavattini'nin Love in The City (1953), Flaherty'nin Loisiaana Hikayesi (1948) gibi filmlerinde tüm sinema-gerçek etkileri görülmektedir (Armes, 2011, s.76-77).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Sinema- Gerçek akımının sinemada yabancılaşma ve varoluş kavramlarının incelenmesi açısından önemi, insana ilişkin duygu durumlarının ve bu duygu durumları üzerinde etkili olan toplumsal gelişmelerin sinemaya yansıtılması bağlamında ilk adımları içermeleridir. Önceleri toplumsal etkiler insan psikolojisi üzerinde derin izler bırakırken ve sinema yapımcıları bu etkileri kaçınılmaz olarak filmlerine yansıtmak isterken, bu gerçekçi akım bir süre sonra kurmaca olanla harmanlanarak sanat sinemasının temellerini atan örneklerini vermeye başlamıştır.

Yabancılaşma filmlerinin ilk örneklerinden olarak belirtebileceğimiz Aşk Mevsimi (The Graduate, 1967) ailesinin üst düzey kariyer beklentisini hiçe sayarak kendi istediği yoldan gitmeyi seçen yeni mezun bir genci konu alır. Burjuva dünyasının sahip olduğu klostrofobik sahnelerle sahip olan filmde, bu düzene ait olmak istemeyen ve asi yapısının getirisi olarak toplum tarafından kabul edilemeyecek seçimler yapan genç, gerçek anlamda yaşadığı ait olamama, kendini aşma isteği sonucu, sonunu düşünmeden yalnızca doğru olduğuna inandığı şeyi yapmaya yönelik arzusunun peşinden gider. Kendisinden oldukça yaşlı bir kadınla ilişki yaşayan ve filmin sonunda da bu kadının kızıyla kaçan genç, görüldüğü gibi kendisine ailesi ve toplum tarafından çizilen yolun oldukça dışına çıkmıştır (Ryan, Kellner, 2010, s.48).

Varoluşunun getirilerini yaşamayı tercih eden, söz konusu kalıpları yıkarak toplumca yanlış fakat Kierkegaard'ın da belirttiği gibi kendine göre doğru olan yolları seçen gencin sinemaya aktarılışı, modern sanat sinemasında da oldukça işlenen “kendi inandığı doğruyu izleme” durumunun net bir temsilini sunar bize. Gerçek dünyaya ilişkin durumların Vertov'un estetik anlayışı doğrultusunda harmanlanarak perdeye aktarımını ifade eden sanat sinemasının anlatım gücü bu gerçeklik idealinden

gelmektedir. Klasik Hollywood anlatısının dışına taşarak kendini insanla bütün olarak var eden sanat sineması, insana ilişkin temalar var oldukça kendisine malzeme bulma sıkıntısı yaşamayacaktır. Günümüzde dünya sinemasında olduğu gibi son dönem Türk sinemasında da oldukça belirgin şekilde gördüğümüz Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem gibi sinema yönetmenlerinin de yapmaya çalıştığı bu gerçekliği hem doğal hem estetik biçimde sunmaktır. Klasik anlatının yüz yıldır süre gelen başarısı pek çok kült popüler film çıkarmış olsa da izleyici bir noktada, perdede gördüğü insanın da acı çeken, somut bir varlık olduğunu hissetme ihtiyacı duymaktadır. Üst modern çağın insana özgü sıkıntılarını ve toplumsal sorunları aşamadığı yerde, en azından empati kurabilme isteği taşımaktadır. Öncü sinema ve sanat sineması bireyin bu empati ihtiyacının bilincinde olduğu için, özellikle son çeyrek yüzyılda varoluşsal sorunların yer aldığı temalar en az popüler klasik anlatı kadar yaygın şekilde işlenmektedir. Dünyanın çiçekli bir bahçe olmadığını bilen birey, perdede izlediği dikenlerle kendini özdeşleştirerek bir anlamda esrime yaşamakta, bu da ona dünyada sandığı kadar yalnız olmadığı hissini vermektedir.

Sinema her ne kadar yedinci sanat olarak tanımlansa da hepsinden önce büyük bir ideoloji yayma ve propaganda aracıdır. Dünya tarihi boyunca meydana gelmiş birçok sosyo-politik olay, gerçekçi sinemanın beslediği bir alan olmuştur. Toplumsal gerçeklikle bir bütün halinde olan sinema alanında, içinden çıktığı toplumun siyasal, ekonomik ve sosyal yapılanmaları oldukça büyük bir öneme sahip olan bu mecra, toplumun perdeye yansıtıldığı bir ayna görevi görmektedir. Savaşın ardından ortaya çıkan dünya çapındaki acıları, oluşturulan yeni gerçekçi akımla ele alan ve insanı böylece merkeze koyan sinema, ülkelere göre yavaş yavaş ayrılarak, her ülkenin özelliklerinin gösterdiği çeşitlilik bakımından farklı şekilde ele alınır olmasıyla, çok dallı bir ağaç durumuna gelmiştir. Bu dallar ülkelerin o an sahip oldukları tüm özellikleri kendi özerk biçimlerinde yansıtarak, bir anlamda ülkenin siyasal durumu hakkında da kaynak niteliği taşımaktadır. Örneğin sahip olduğu politik düzen ve siyasal dinamikleri göz önüne alındığında İtalya, söz konusu yönetim biçimlerindeki hoşnutsuzluklar ya da memnun olma durumlarını sık sık perdeye yansıtan filmler çıkarmıştır. Mussolini yönetimindeki faşist İtalya kimilerine göre baskıcı bir toplumu ifade ediyorken, kimilerine göre olması gereken yönetim biçimi olan faşizm bir

kurtarıcı görevi görmektedir. İtalyan halkı için iç çatışma sebebi olan bu ikiye bölünmüşlük, İtalyan Yeni Gerçekliğinin temelini oluşturan çıkış noktası olarak pek çok İtalyan filminin ana teması haline gelen faşizmi bir anlamda İtalyan sinemasının temel taşları arasına oturtur. İtalyan Sineması dendiğinde, İtalya'nın tarihsel süreçleri göz önüne alınırsa, faşizm olgusunun ülke sinemasında büyük bir öneme sahip olması elbette yadsınamaz. Derinlemesine incelendiğinde Mussolini dönemi İtalyasının geçirdiği süreçlerde, faşizmin protofaşist aşamadan yönetim aşamasına nasıl geldiğine dair farkındalık oluşturulması kaçınılmazdır. Sinemanın propaganda yönü bu farkındalık yaratma ve tarihin görsel bir boyutunu oluşturarak yeniden karşımıza çıkarma bağlamında oldukça başarılıdır. İdeoloji yaratmak isteyen birinin ideoloji yarattığını açık şekilde belli etmeden onu bize normal bir şekilde vermesi, aslında en güçlü ideoloji yaratma yöntemidir ve bu yöntem, türü ve konusu ne olursa olsun iki saatlik seyir olan sinema sanatında bolca kullanılmaktadır.

Engels, Marksist estetikçilerin, gerçekliğin işlenişini üç şekilde kategorilendirildiklerini belirtir. Eleştirel ve toplumcu gerçekçilik olan Natüralizm bunların ilkidir. Natüralizmi eleştirel gerçekçilik ve toplumsal gerçekçilik izler. Natüralizm gerçeği olduğu gibi aktarması ve derinliği irdelememesi açısından Marksistlerce yeterli bulunmamıştır. Marx için gerçekçilik ele alınırken “öz” kavramı önemli bir noktadır ve Marx yalnızca olanı görünen şekilde aktarmaya dayalı olan Natüristleri bu anlamda yüzeysel bulur. Ona göre yabancılaşmanın asıl nedeni özde yer almaktadır bu yüzden insan doğasının derinliklerine bakılarak ana etkenler orada aranmalıdır.

Faşist İtalya'nın buhranlı atmosferi göz önüne alındığında İtalyan sinemasında belirgin olarak karşımıza çıkan temalar, salon filmleri, tarih filmleri ve propaganda filmlerini kapsar. Salon filmleri (diğer adıyla “Beyaz Telefonlu Filmler”) açık şekilde İtalyan halkına acılarını unutturmak ve hoş zaman geçirtmek için yapılmış eğlendirmeye yönelik filmlerdir. Bunlar bir anlamda oyalama politikası olarak ortaya çıkmış filmlerdir ve sorgulamaktan uzak bir halk yaratma amacı taşıyan faşist yönetimin işine geleceği su götürmez bir gerçek olan filmler gerçekten da sorgulamak ve düşünmek istemeyen halkın üzerinde amaçladığı etkiyi yaratmıştır. Tarih filmleri

adından anlaşılacağı gibi özellikle İtalya olmak üzere diğer ulusların tarihlerine ilişkin epik türdeki filmlerdir. Tarih filmlerinin epik temasına eklenilen propaganda filmleri ise üçüncü türü oluşturur. Filmlerde (“Konformist/Bernardo Bertolucci, 1970”, “Amarcord/Federico Fellini, 1973” filmleri İtalyan Sinemasında faşist yönetimin yüceltildiği başarılı örneklerdendir) Mussolini yönetimi, İtalya ve faşizm oldukça net bir şekilde övülerek söz konusu yönetimin halk için en doğru yönetim olduğuna ilişkin sahneler yer verilir. Mussolini iktidarının görkemli törenlerle kutlanıp, yönetim karşıtı rejime sahip olanların sadistçe cezalandırıldığı filmler, sinemanın propaganda yönünün ne kadar güçlü olduğunu bize bir kez daha göstermektedir.

İtalyan sinemasında sıklıkla değindiğimiz gerçeklik teması, yalnızca halkın içinde bulunduğu politik sancılara ya da savaş sonrası oluşan ideolojilerin ele alınması açısından önemli değildir. Aynı zamanda, sinemada gerçekçiliği benimsemiş olan ülkelerin sonraki yıllarda aşk, ekonomi, sağlık, eğitim gibi alanlarda dahi olsa, çekilen filmlerin hayatın gerçek yönüne tıpatıp uyan şekilde oluşturulma başarısının tesadüf olmayışını da bize açıklar. Sonraki bölümde değineceğimiz Michelangelo Antonioni sinemasının başarısı da burada yatmaktadır; işlenen konu hangi kategoriye ait olursa olsun, olayları hem belgesel gerçekliğinde hem de başarılı bir sanat eseri estetiğinde vermesi, yeni gerçekçilik akımını kendi iç dünyasıyla harmanlamadaki ustalığını ifade etmektedir. Yeni gerçekliğin İtalyan sinemasına kattığı, estetiğin gerçekliğindeki bu kusursuzluktur.

İnsana ilişkin her türlü bilinç düzeyindeki toplumsal durumu ve bu durumların ortaya çıkardığı ruhsal ve fiziksel yorgunluk sonucu gerçekleşen bunalım ve yabancılaşma halini ele aldığımız çalışmamızda, İtalyan sinemasında insanın içinde bulunduğu toplumsal ve bilişsel koşullar sonucu kaçınılmaz olan yabancılaşma durumunu işleyen, bu anlamda oldukça önemli bir isim olan Michelangelo Antonioni gerek İtalyan komedilerini eleştirmesi, gerekse yabancılaşma ve varoluş temalarını başarılı bir şekilde ele filmler yapmasıyla İtalyan Sinemasına hatırı sayılır bir katkıda bulunmuştur. Savaş sonrası İtalya’nın durumuna kayıtsız kalamayarak savaş ve savaşın insanda oluşturduğu kötü etkiler temalı pek çok film yapan yönetmen gibi Antonioni de insanın ruhsal durumundaki çöküşlere kayıtsız kalamamış, klişeleri yıkan yeni

yöntemler deneyerek, insanı insana anlatan bir stil oluşturmayı amaçlamış ve üst modern çağın yabancılaşmış insanını perdeye pek çok farklı şekilde taşımıştır. Geniş filmografisinde insan ruhuna ve yapısına ilişkin temaları çeşitli teknik yeniliklerle harmanlayarak sinema tarihinin kültleri arasına girmiş yönetmen, yabancılaşma, kaygı ve yalnızlık duygularına oldukça başarılı şekilde tüm filmlerinde yer vermiştir.

Tekrara düşmeden kendi sanatını icra etme konusunda yetkinleşen Antonioni için her zaman insan doğasına ilişkin değinilecek yeni bir şeyler vardır. Seküler anlamda da olsa bir mucize gerçekleştirmiş olan yönetmen, bu mucizeyi filmlerinde çağdaşlarının aksine karakter çatışmasını değil, karakterleri iç gözlemle derinlemesine inceleme yolunu seçmesine borçludur. Titizlikle ele aldığı karakterleri inşa ederken bir anlamda kendini de yeniden inşa etmektedir. Bizlere sunduğu karakterleri sebep-sonuç ilişkisiyle ele almak yerine bazı filmlerinde özellikle sonuca yer vermekten uzak durarak hayatla yüz yüze olan karakterin geçirdiği ya da geçiremediği değişime ışık tutar. Yöntemini pek çok çağdaşının aksine teatrallığe dayandırmadan, daha çok psikolojik tahlillere ağırlık veren bir roman yazarıymışçasına çektiği görüntülerle anlam derinliği oluşturarak yaygın kalıpların dışına çıkma riskini alma cesaretini göstermiştir. Filmleri herhangi bir teatral anlayışa sahip yönetmenin elinde oldukça kısalabilir; çünkü insanın iç dünyasını görüntülerle vermeye çalıştığı, özellikle onları geniş ovalar ve uzun yollar boyunca yalnızca yürüttüğü sahneler bir hayli çoktur. Bilişsel aksiyonu yükseltmeyi amaçlayarak, izleyicinin karakterle özdeşleşmesi, onu çözümlemeye çalışması için bol bol fırsat verdiği uzun sahnelerdeki edebi anlatım tam olarak bu özdeşleşmeyi sağlar niteliğe erişmiştir. Film dilinin kurallarını özellikle çiğnemesi de yönetmen kaprisi değil, görüntülerin basit şekilde resimselleşmesindenense, gerçekten duygu uyandıracak kadar uzun soluklu olmasını istediğindendir. Tematik olarak eserlerinde geleneksel değerlerin hiçe sayılması, ahlak kavramından uzak birey yaşantılarını ele alan Antonioni, gerçek dünyada çoğu insanın doğasının bu kusurlu karakterlerinkine benzemesi ve adeta filmleri izleyen kişilere, oyuncular aracılığıyla kendi kusurlu yanlarını ve acı ruhsal bunalımlarını hatırlatmak istemesinden kaynaklanır. O, varoluşsal anlamda acı çeken bireyin her an her yerde olduğuna inanır ve gönül verdiği sinema sanatında inandığı doğrulara yer veremeyecek olmasının haksızlık olacağını düşünür. Şüphesiz kendisi de teknolojinin niteliksizleştirdiği toplum

düzeni ve insan ilişkilerinden dolayı yabancılaşmış bir insandır ve her filminde tekrar ettiği bu yabancılaşma ile yalnızlaşma temaları bir anlamda kendi ruhsal acılarını da dışa vurmuş biçimdir. Yaşadığımız modern dünya ruhumuza ayna tutan, bizi bizden iyi tanımlayan klasik eserler vermeyi bu ölçüde zorlaştırmışken, Antonioni'nin roman sayfalarından alınacak hazzı sinema filmleriyle aktarma başarısı oldukça eşsizdir. Filmlerinde kendisi ele aldığı hikayeleri “sanatçının aktüaliteye başkaldırısı” olarak nitelendiren yönetmen, filmlerde sahip olduğu karakteristiğin sürekli kendini tekrarlamasını, yeni bir biçim oluşturma yolculuğunda kalıcılık sağlamanın yolunun bu olduğu şeklinde belirtir. (Cardullo, 2011, s.ix- 3)

4.3. Michelangelo Antonioni Biyografisi

Arthur Yeres'in bizzat Antonioni üzerine yazdığı ve çalışmamız için kaynak kitap özelliği taşıyan “*Bir Michelangelo Antonioni Kitabı*” (2006) isimli kitabının ön sözünde aktardığı şekilde:

29 Eylül 1912 Ferrara/İtalya doğumlu Michelangelo Antonioni, Bologna Üniversitesi'nde ekonomi ve ticaret eğitimi alırken eş zamanlı olarak günlük bir gazetede film eleştirmenliği yapar. Mezun olup bir bankaya çalışmak için girdiğinde bir yandan 16 mm'lik deneysel filmler çeker. 1939'da Roma'ya giderek “Bianco Nero” ve “Cinema” dergilerinde film eleştirmenliği yapan Antonioni, sonrasında “Centro Sperimentale di Cinematografia” sinema okuluna gider. 1942'de Roberto Rossellini'nin “*Un Pilota Ritorna*” (*Bir Pilot Dönüyor*) filminin senaryo ekibine katılır. Aynı sene Fransa'ya giderek yönetmen Marcel Carne'nin yanında yönetmen yardımcılığı yapar. 1943'te Po vadisindeki yaşamla ilgili bir belgesel olan “*Gentel del Po/Po Halkı*”nın çekimlerine başladığında İtalya'da savaş yüzünden tüm stüdyolar yıkılmış ve film üretimi zorunlu olarak durmuştur. Bundan dolayı başladığı belgeseli 4 yılda bitirebilen yönetmenin Po Halkı isimli belgeseli daha sonra bulunan parçaların tekrar kurgulanmasıyla 9 dakikalık bir belgesel olarak gösterilir. 1948-50 yılları arasında 6 belgesel çekerek ilk uzun metraj filmi olan “*Cronaca di Un Amore /Bir Aşkın Güncesi*”ni (1950) yapar. Değişik zaman ve bilinç düzeylerini kapsayan film, Antonioni sinemasına özgü olan kişisel anlatım özelliklerini de taşımaktadır. 1952'de savaş sonrası gençlerin içinde bulunduğu sorunları ele alan yarı belgesel “*I Vinti/ Yenilikler*”i çeker.

Film, ahlaki olarak şekillenmemiş İtalyan, Fransız ve İngiliz gençlerinin geleceklerini konu edinerek toplumsal koşullara gösterilen tepkiye odaklanır. 1953'te "*La Signora Senza Camelie/Kamelyasız Kadın*" filmiyle toplumsal ve bireysel gerçeğin karmaşık olgusunu ele alır. Aynı yıl içinde altı yönetmenin katkısıyla "*L'Amore in Citta/ Kentte Aşk*"ın bir epizodunu çeker. 1955'te Cesare Pavese'nin romanında uyarlama olan "*Le Amiche/ Kadınlar Arasında*" filminde burjuva sınıfına ait kadınların durgun ve sıkıcı yaşamlarını anlatır. 1957'de varış noktası olmayan belirsiz bir yolculuğu konu edinen, bir kadın karşısındaki erkeğin dramını ele aldığı "*Il Grido/Çığlık*"ı, 1959'da da sinema tarihinin en iyi filmleri arasına girmiş olan "*L'Avventura/Macera*"yı çeker. Antonioni sineması için bu film bir dönüm notasıdır; bundan sonraki filmlerinde sinemanın geleneksel anlatım biçimlerini reddederek farklı duygu, gözlem ve çözümlemelerle kendine özgü bir biçim ve içerik yaratarak sonraki filmlerinde bu yeni özellikleri kullanacaktır. Kadın-erkek ilişkilerini ele aldığı "*Macera*"da, genç bir kadının katıldığı yat gezisinde nedensiz yere ortadan kayboluşunu anlatır. 1960'ta üçlemenin ikinci filmi olan "*La Notte/Gece*"de iletişimleri kopmuş evli bir çiftin hayatını gösterir. 1962'de üçlemenin son filmi olan "*L'Eclipse/ Batan Güneş*"te çağdaş yaşamın yabancılaşmış insanın sıkıntılarını yansıtır. Üçlemede yönetmenin aktarmaya çalıştığı ana düşünce kısaca, kadının biyolojik yaşamı nedeniyle doğaya daha yakın kalmayı başararak, üst modern çağdan erkeğin etkilendiği kadar etkilenmemiş olduğudur. Kadına özgü sezgi ve duygular sayesinde erkeğe göre daha az yabancılaşmış ve bunalmış olan kadının, erkeğin yoğun değişimi karşısında birbirinden ayrılan dünyaları işaret eder. İlk renkli filmi olan "*Il Deserto Rosso/Kızıl Çöl*"ü, Alman felsefeci Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in renk kuramlarından esinlenerek 1964'te çeker. Renklerin bir simge olarak yansıtıldığı film, bir mühendisin karısının araba kazası sonrası kapıldığı korku nevrozunu, duygu durumlarına göre değiştirdiği renklerle verir. 1966'da dış ülkelerde çektiği filmlerin ilki "*Blow Up/Cinayeti Gördüm*"ü İngiltere'de çeker. Film bir fotoğrafçının çektiği fotoğraflardan birini yakından inceleyerek bulduğu cinayet kanıtlarını konu edinir. Film gerçek ile yanılsama arasındaki ilişkiyi ele alır. 1970'lerin kaybolan Amerikan rüyasını farklı bir şekilde yorumladığı "*Zabriskie Point/Zabriskie Noktası*" filmi yıllar süren bir çalışmanın ürünüdür. Film insanın içinde bulunduğu yabancılaşmayı ve git gide hayatla arasındaki uçurumun derinleşmesini kapsar. 1972'de Çin hükümetinin resmi çağrısı ile Çin'de "*Chung Kuo Cina*" isimli 240 dakikalık

belgeseli çeker ve belgesel, Çin halkı tarafından aşağılayıcı bulunarak protesto edilir. 1974'te üst modern çağın sıkıntılarını uluslararası anlamda sorguladığı “*Proffessione: Reporter/Yolcu*”’yu çekerek, uygarlık ve doğa arasında kaybolan insanı ele alır. 1979’da RAI televizyonu için “*Il Mistero di Oberwald/ Oberwald’ın Gizemi*” isimli yarı belgesel filmi çeker. Ardından 1982’de “*Identificazione Di una Donna/Bir Kadının Tanımlanması*” filminde çağdaş yaşam ve toplumdaki sorunları yeniden irdeleyerek hayal ile gerçeğin iç içe geçtiği günümüze kadının yerini sorgular. Bir yıl sonra “*Quel Bowling sul Tevere/ Tevere Nehri’nde Bowling Oyunu*” ismini verdiği öykü kitabını yazar. Televizyon için tanıtım, klip, belgesel ve 6 kısa film çekerek konuşma yetisi üzerinde olumsuz etki yaratan bir hastalığa yakalanır ve bu hastalık onu dört yıl boyunca sinemadan uzak tutar. 1995’te hastalığı sürmekte olmasına rağmen kamera arkasında gerçekleştirdiği “*Al di la Della Nuvole/ Bulutların Ötesinde*” filmini Wim Wenders’in yardımıyla çeker.

4.4. Antonioni Filmlerinde Öne Çıkan Bazı Teknik Özellikler

Özgün temalarının yanı sıra kaydırma, metafor, simge, renk ve müzik gibi teknik terimleri de filmlerinde anlam yaratma amacı için kullanan Antonioni, 1950’lerden sonra geleneksel anlatım dilini ve Aristoteles’in kurallarını tersyüz eden yönetmenlerdendir. Bunların ilki olan *Kaydırma*, kamerasına devingenlik vererek ruhsal durum üzerindeki değişimleri yansıtmaya aracı olarak kullandığı bir yöntemdir. Filmlerinde belli bir olay örgüsüne ve net sonlara yer vermeyen yönetmen için anlam yaratma aracı olarak kamera hareketleri önemli yer tutar. Filmlerinde kahramanlarına yaptırdığı uzun yürüyüşler, onları kamerayla uzun uzun takip etmesi, kamerayı kahramandan alıp çevreye çevirmesi çevreyle kurulan ilişkiyi belirtir (Yeres, 2006, s.31).

(Son dönem Türk sinemasında özellikle Nuri Bilge Ceylan olmak üzere pek çok bağımsız film yönetmeninin de kullandığı yönetime temel nitelik kazandırmış olan Antonioni, bu uzun süren çevre görüntüleriyle, insanın iç dünyasının kendisinden taşarak doğayla bir bütün olmasını, iç sesin kendini dışa vurduğu duygu boşalmasını, içine kapanarak sürekli düşünen insanı ele almayı amaç edinmiştir.)

Gizem yaratma amacıyla başvurduğu uzun planlar ve çevrinmeler, temayı desteklemek için kullandığı yöntemlerdir. Kendi ifadesiyle Antonioni, uzun plan ve çekimler kullanmasını şu şekilde ifade eder:

“Uzun plan kullanma alışkanlığım ilk filmim olan ‘Cronaca di Un Amore/ Bir Aşkın Güncesi’ni çektiğim ilk gün ortaya çıktı. Hareket etmeyen kamera rahatsız etti. Sanki felce uğramışım, sanki benim ilgimi çeken tek şeyi, oyuncularını izlememi engelliyordu. Ertesi gün kaydırma arabasını (travelling-tracking shot) sete getirttim. Böylece oyuncularımı çevrede dinlediğim kadar izledim. Bu yöntem benim için gerçeği sunmanın en iyi yoluydu” (Yeres, 2006, s.31-32).

Metafor, iki planı birbirine bağlayan Antonio’nin, bu bağlantı esnasında aradaki gerçekçi ilişkiyi belirtmenin ötesinde kavramsal olarak da iki görüntünün birleşimi için kullandığı kavramdır. Metafor elde edilmesi için kesme, gerekli uzaklığı sağladığı için sık sık yönetmen tarafından kullanılarak “uzak” olan iki öge birbirine bağlanır. Örneğin “La Notte /Gece” filminde kesme sayesinde Pireli binasını katedrale bağlar. Pireli binası çağdaş dünyanın katedrali olarak da ortaya çıkmaktadır. Buradan yapılan kesmeyle sahne hastanedeki bir hastaya geçer ve bu da sanayileşme sonucu ortaya çıkan hasta bir toplumun ortaya çıkışının metaforu olarak kendini gösterir. Ek olarak üst modern çağda kutsal olanın pencereden görünen katedralin değil, Pireli olduğu gösterilerek eskinin yerine yeninin geçişini de belirten bir metafor kullanılmış olur. Antonioni sinemasına kullanılan bir diğer kavram olan *simge* ile görselliğin gücünü yabana atmak istemeyen Antonioni özellikle *Blown Up/Cinayeti Gördüm* filminde pek çok şeyi görüntüyle verme yolunu seçer. Bu da pek çok simgenin filme yerleştirilmesi demektir. Örneğin filmde gizli simgelerden biri, fotoğrafçının stüdyoya getirdiği pervanelerdir. Fotoğrafçı için ne anlam edeceği konusunda düşündüren pervane, fotoğrafçının içine düştüğü kısır döngüyü temsilen filmde yer almaktadır. Pervane döndükçe fotoğrafçının içinden çıkılamaz bir döngüye kısılmışlığını anlatır. Bir diğer önemli unsur olan *renk*, yönetmenin oldukça büyük bir titizlikle seçtiği, özel anlamlar yüklediği bir malzemedir.

İlk renkli filmi olan “İl Deserto Rosso/Kızıl Çöl”de Antonioni, filmin başında izleyiciye mavi gökyüzünden yükselen sarı bir duman gösterir. Bu sarı renk, üst modern çağın çürümüşlüğüne temsil etmektedir. Benzer şekilde kadın karakter Giuliana, oğlu ile birlikte yeşil bir tarlada ilerlerken siyah bir baraka ortaya çıkar. Bu siyah baraka Antonioni tarafından ölümü temsilen oraya konmuştur. Hayatın renkli olduğu esnada araya birdenbire giren ölümü ifade eder. Filmde Giuliana’nın giymiş olduğu yeşil manto, sarı dumanlar içinde yaşamın kendisini arayan bir kadını ifade eder. İkinci renkli filmi Blow Up/Cinayeti Gördüm’de çevresini siyah beyaz görmek isteyen fotoğrafçı Thomas’ın, yeşil parkta gerçekleşen şeyleri görmemesi ele alınır. Park yeşil haldeyken görmediklerini, parkı siyah beyaz fotoğrafladığında fark eder. Fakat aslında gerçekler fark ettiği gibi değildir. Burada yönetmen yine renklerin gücünü Thomas üzerindeki aldaticılığı aracılığıyla verir. Renkliyken gerçekleri görememesi ve siyah beyazın da ona yetmemesi, sonunda renkler arasında kaybolup yok olması sonucunu getirir. “Zabriskie Point/Zabriskie Noktası”nda yine benzer şekilde siyah renk ölümü, yeşil renk yaşamı temsilen oradadır. Genç kız karakterinin kullandığı otomobilin yeşil olması, Mark karakterinin uçaktan genç kıza kırmızı gecelik atması yaşam/tutku durumlarını ifade etmektedir (Yeres, 2006, s.31-33).

Michelangelo Antonioni’nin renkleri filmlerinde ustaca kullanarak yarattığı anlamlar, sonrasında gelen filmlere de simge kullanımı anlamında öncülük etmiştir. Sinemada renk kullanımı ile doğrudan ilgili olan filmlerden Gary Ross yönetmenliğinde çekilen Pleasantville/Yaşamın Renkleri (1998) filmi iki kardeşin, sıkıcı dünyalarından çıkarak kendilerini bir televizyon programının içinde bulmalarını ve bununla birlikte değişmeye başlayan hayatlarını konu alır. Tekdüze kasaba halkının en büyük eğlencesi kusursuz olarak kurgulanmış bir sitcomu yirmi dört saat izlemektir. Bu iki kardeş kendini birden siyah beyaz sitcomun içinde bulunca, bunu bir eğlence olarak görerek, kendileri ve programda yer alan diğer insanlar için yaptıkları her yenilikle birlikte çevredeki bir eşyanın ya da insanın renklenmeye başladığına tanık olurlar. Kusursuz ve olağan muhafazakar dünya düzenine uygun şekilde kurgulanmış, insanların her şeyi yiyerek kilo almadığı, herkesin kusursuz aile yaşantılarının olduğu, hiçbir gencin asi ya da huysuzluk nedir bilmediği, aşkı ya da seksi de tanımadığı bu siyah beyaz kasaba, iki kardeşin öncülüğünde yavaş yavaş değişime uğrar ve bu değişimle beraber renklerin.

Kitap okumanın bile bilinmediği bir kasabadan, herkesin her şeyi araştırıp sanatla uğraştığı, birer birer kabukların kırıldığı bir yere dönen kasaba sonunda rengarenk bir dünyaya evrilir. Renklerin yapılan her yenilik ile birlikte kendini göstermesi, bunun dışında kuralları dışına çıkmayı reddeden insanların siyah beyaz kalmaya devam ettiği film, metafor ve simge kullanımının zirve noktasını oluşturur. Hayatın televizyon programlarından çok daha renkli olduğunun, programların olanı değil olması gerektiği düşünüleni empoze ettiğinin de net bir eleştirisi olan film, bunu renklerle vermedeki başarısı konusunda oldukça iyi bir örnektir.

Antonioni filmlerinde özellikle tercih edilen teknik kullanımlarının sonuncusu olan müzik, gerçeği algılamada görme duyusunun işitme duyusuna göre daha çok yer vermesini ve müzik kullanımının azlığını, filmin belli anlarının altının çizilmesi için müziğin bir kaçış noktası olmaması gerektiği, görüntülerin yeterli olduğu noktada müziğe ihtiyaç olmayacağı, görüntülerin tek başına etki gücünün daha yüksek olması gerektiği şeklinde açıklar. Ona göre başarılı görüntülerin yer aldığı filmde yönetmenin sahnedeki duygu ve düşüncüyü vermek için işitme duyularını harekete geçirmeye ihtiyacı yoktur. Bu sebeple müzik, Michelangelo Antonioni filmlerinin olmazsa olmaz bir unsuru sayılmaz (Yeres, 2006, s.34).

4.4.1. Yönetmenin Filmografisi

Antonioni'nin sinemaya kazandırdığı pek çok anlatım biçimiyle, bireyi ve ona ilişkin duygu durumlarını merkeze koyduğu her filmi özel bir inceleme alanı gerektirecek niteliktedir. Çalışmamız kapsamında Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi olan ve kadın-erkek ilişkilerini konu alan Macera, Gece, Batan Güneş'i ayrıntılı şekilde irdelenecek olsak da yönetmenin tarzına ilişkin pek çok özelliği net şekilde barındıran diğer tüm filmlerine de her biri kült olmayı başarmış olmaları bakımından kısaca değinmek yerinde olacaktır. Arthun Yeres'in Antonioni filmografisini yakından incelediği "*Bir Michelangelo Antonioni Kitabı*"(2006) bu anlamda filmlere bakış için bir perspektif geliştirmemiz ve filmleri kronolojik olarak tek tek ele almış olması adına başarılı bir eser örneğidir:

Kronolojik olarak vermiş olduğumuz tüm filmografiye biraz daha yakından bakmamız gerekirse, Yeres'in aktarımıyla, 1950 yapımı "*Cronaca Di Un Amore/ Bir*

Aşkın Güncesi”filminde yönetmen, daha sonra çektiği filmlerin ana temasını oluşturacak olan “kader kavramının insan hayatındaki yeri ve insanın kaderini kontrol edip edemeyeceği” sorusunu, buna bağlı olarak hayatında gerçekleşmesine izin verip suçluluk duyduğu olaylar ve bireyin içinde gerçekleşen vicdan muhasebesi kavramlarını ele alır. Filmde bir sanayiciyle evli olan kadın, işe yaramaz sevgilisi ve trafik kazasından ölen kocası arasında geçen konu, bir polisiye şeklinde devam eder. Yağmur ve sisle birlikte Miami sokaklarını atmosfer yaratmak için kullanan yönetmen, kişilerin geçmişle olan hesaplarını ve iç muhasebelerini anlatır. Paola eşiyle evlenmeden önce, kız arkadaşının nişanlısı olan işsiz Guido ile birliktelik yaşar. Antonioni zengin ve yozlaşmış bir çevrede yaşamının etkisi olarak maneviyattan uzak ilişkiler kurulması durumu ele alarak bir anlamda burjuva eleştirisi getirir. Guido’nun nişanlısı ikisinin gözü önünde ölür ve bu olayın ardından çift birbirinden ayrılır. Ardından başlatılan soruşturma tekrar görüşmelerini sağlar ve Paola sevgilisi için eşini, kendisine pahalı bir araba alması konusunda ikna eder. Tüm bu durumlardan kuşkulanan kocası dedektif tutarak Paola’nın yıllardır süren ilişkisini öğrenir. Paola ve Guido işlerin sarpa sarması sonucu adamı öldürmeye karar verirler, aradan çekilmesi istenen koca trafik kazası sonucu kendiliğinden öldüğünde her şeyin yoluna gireceğini sansalar da olaylar istedikleri yönde gelişmez. Burada varoluşun vicdan kavramı ön plana çıkarken öz sık sık kendisini sorgular, ahlaki değerlerden bağımsız sürdürülen yaşamlar, belli kalıpları yıkarak mutluluğa ulaşacağına inanmış insanları hayal kırıklığına uğratar. Antonioni, bireyi ve onun seçimlerini ele aldığı bu ilk filmde, bazen seçilen yolların hiçbir türlü mutluluğa ulaşamayacağına gönderme yapmaktadır. Yönetmenin bir diğer filmi 1952 yapımı “*I Vinti/Yenikler*”, İkinci Dünya Savaşı sonrası amaçsız ve başboş kalmış, boşluğa düşmüş İngiliz ve Fransız gençliğini ele almaktadır. İçerdiği neo-faşist eğilimlerin yumuşatılmasıyla İtalya’da gösterime girebilmiş olan film yirminci yüzyılın kapitalist toplum düzenine Antonioni tarafından getirilmiş geleneksel toplum eleştirisidir. Üç bölümü olan film, ilk iki bölümde toplum ve aile kurallarını tanımayan, ahlaki değerlerden yoksun gençleri ele alırken, üçüncü bölümde kusursuz bir cinayet planlayan bir kadın anlatılır. Filmde açık şekilde savaş sonrası toplumların üzerinde yenilmiş olmanın verdiği buhran ve onları harekete geçiren hırs duygusu hakimdir. Yönetmen filmde, sorunun suçun kendisine değil, yenilmiş olma durumuna odaklanır. İlk filmde varoluşun yabancılaştığını romantik ilişkilerle ele alan yönetmen,

Yenikler’de Marksist bir yabancılaşma eleştirisini filme oturtur. Benzer şekilde İtalya’nın savaş sonrası yeniden yapılanma sürecinin ele alındığı 1953 yapımı “*La Signora Senze Camelie/Kamelyasız Kadın*”da savaş sonrası kentleşmeyle birlikte yükselen burjuva sınıfının ahlak ve psikolojisi sorgulanır. Pek çok filminde olduğu gibi bu filmde de gittikçe yabancılaşan modern insanı ele alan Antonioni, toplumsal ve bireysel gerçeğin karmaşıklığına dikkat çeker. Yönetmenin Kamelyasız Kadın ismini kullanması, klasik bir eser olan “*Kamelyalı Kadın*”daki (Alexandre Dumas) düşlerin gerçekleşmemesini, romanda işlenen maneviyatın bozuluşunu, adeta tersine dönüşünü ifade etmek içindir. Çiçekçi dükkanında çalışan Clara’nın Franchi isimli film yapımcısıyla evlenmesi sonucu iyi anlamda değişeceğini umduğu hayatı, şöhret olma yolundayken bir diplomatla ilişki kurması sonucu altüst olacaktır. Kocasının arzusuyla birinci sınıf filmlerde oynama şansını elde eden Clara, filmin Venedik Film Festivali’ndeki gösteriminde uğradığı başarısızlık sonucu hayal kırıklığına uğrar. Bunun ardından başka bir filmde oynamak istediğinde bu sefer önemsiz bir rolde oynatılınca, hayatının da film gibi başkalarının yapımcılığında sürdüğünün farkına varır. Film bir anlamda hayatlarımızın daha önce bahsettiğimiz gibi Heidegger’in “fırlatılmışlık” kavramında aktardığı şekilde, kendi kontrolümüzde olmayan bir yaşam sürdüğümüz, birileri tarafından yönetildiğimiz ve bu hayatı yaşamaya zorlandığımızın bir ifadesi olarak ortaya çıkar. Cesare Pavese’nin “*Tra Donne Sole/Yalnız Kadınlar Arasında*” romanından uyarlanan 1955 yapımı “*Le Amiche/Kadınlar Arasında*”, yönetmenin çağdaş insanın kimlik sorunlarını ele alan, kimlik sorunlarını sınıfsal bir temele oturtan filmidir. Filmde varlıklı, kaygılı ve umutsuz burjuva sınıfının yaşam biçimleri, yönetmenin bakış açısının da eklenmesiyle, burjuva sınıfına ait kadınların kalıplaşmış ve boş yaşamlarından gerçek kesitler içerir. Kendilerine birey olma hakkı tanınmayan kadınların belirli sınırlar içinde yaşamasından kaynaklanan yabancılaşmalarının üstesinden gelmek istemeleri, bu süreçte yaşadıkları karamsarlık ve yıpranmışlık işlenir. Bir intihar ile başlayan filmde alt burjuva sınıfına mensup iş kadını Clelia, Yıllar sonra doğduğu kent olan Torino’ya dönerek moda mağazası açar. Kaldığı otelde yanındaki odada bir kadının intihara kalkışmasıyla üst burjuva çevresine dahil olan Clelia, intihara kalkışan Rosetta’nın kendini öldürmek istemesinin nedenini kocası tarafından terk edilmiş olması olduğunu Momina’dan öğrenir. Momina kadının ön plana çıkmasını ve kadınsal isteklerin tatminini savunan bir kadınken, gruptaki diğer bir kadın olan

Mariella erkek odaklı düşünen, onun için en önemli şey erkekmiş gibi görünen ve bu arzusunu fırsat buldukça tatmin eden bir kadındır. Diğer bir kadın Nene, aldatıldığını öğrenerek aradan çekilmeyi tercih etmiş biridir. İntihara kalkışan Rosetta, Nene'nin kocasıyla ilişkisi olan kişidir ve intiharının nedeni kurduğu bu yasak ilişki sonucu adamın tekrar karısına dönme kararıdır. Bu kadın topluluğuna dahil olmuş erkeklerin kadınların elinde kuklaya dönüşmesini konu alan filmde, her karakter yanlış seçimlerinin bedelini ödemekte, zaman zaman kendileri mağdur olurken, zaman zaman da başkalarını mağdur etmektedir. Çökmüş burjuva ahlakı kavramını kadın grubu ve onlara dahil olan erkekler üzerinden işleyen Antonioni, bizi yine varoluşun vicdan, ihanet, yabancılaşma, kaygı temalarına götürür. Seçimler sonucu ne olursa olsun acı vermektedir. Sonuç olarak varılan nokta yine bireylerin yalnızlaşmasını ve yabancılaşmasını içermektedir. 1957 yılında çektiği "*Il Grido/Çığlık*", yönetmenin filmografisinde bir proleterin yaşamının derinlemesine incelendiği filmidir. Filmde proleter yaşamı temsilen, kentler yerine kasabalar, puslu yollar ve Po Nehri seçilmiştir. İnsana ilişkin varoluş sorunlarını pek çok filminde aşk temasıyla aktaran Antonioni bu filmde de benzer temayı kullanmıştır. Buna ek olarak bir işçinin dramını konu edinir. Önceleri bir şeker fabrikasında çalışan ve sonradan işsiz kalan Aldo, birlikte yaşadığı kadın Irma başkasıyla evlenmek istediğini söylediğinde kadını herkesin içinde döverek küçük kızını da yanına alarak yollara düşer. Boşluktan ibaret olan yaşamında çeşitli yerlerde çeşitli kadınlarla avuntu bulmaya çalışır. Fakat beklediği teselliye bulamaması sonucu kızını yatılı bir okula bırakarak Irma tarafından terk edildiği kasabaya geri döner. Bu yoksul kasaba evlerinin yıkılacak olması nedeniyle polise karşı savaş verdikleri bir durumdadır. Irma ise evlenmiş ve çocuğu olmuştur. Her anlamda çöküntüye uğramış olan Aldo intihar etmeyi düşünür. Bu intiharı bir zayıfık olarak değil bir başkaldırı olarak gören Aldo, Irma'nın gözleri önünde kendisini fabrikanın kulesinden aşağı bırakır. Pek çok filminde intihar temasını işleyen Antonioni bunu tesadüfen yapmamıştır; burada yine varoluşun intihar ve başkaldırı temaları karşımıza çıkar. Antonioni için intihar fikri karşı çıkılacak bir düşünce değildir. Tam tersine, yaşama dahil olan ve yaşamın içinde olmanın başa çıkılır yanlarından biri olarak var olur. İnsanın fırlatılmışlık durumu karşısında, kendini ait hissetmediği yaşamına son vermesini kişinin hakkı olarak görür. Filmlerinin olağan seyrinde sürekli tekrarlanan bu intihar teması da bunu işaret etmek için oradadır. Roland Barthes *Çığlık* filmi için,

intiharın anlamı ortadan kaldırmadığını, izleyicinin psikolojik durağanlarını sarsmak için kullanıldığını, kısacası intihar temasının izleyiciyi sarsarak kendine getiren ve sorgulatan bir tema olduğunu aktarır. Çalışmamızda detaylı şekilde ele alacağımız üçlemenin ilk filmi olan 1960 yapımı “*L’Avventura/Macera*”, diğer iki filmle ortak olarak görülen çağdaş insanın yalnızlığını, çağımızın iletişimsizliği arasında kadın-erkek birlikteliğini merkeze alır. Geleneksel anlatı kalıplarını reddederek oluşturduğu film, Cannes Film Festivali’nde gösterimi sırası bir kesim tarafından yuhalanmış, diğer bir kesim tarafından da alkışlanmıştır. Ağır temposu ve farklı anlatım tarzıyla ön plana çıkan film, prenses Patrizia’nın Sicilya açıklarında verdiği yat partisiyle açılır. Davetliler arasında mimar Sandro, nişanlısı Anna ve Anna’nın yakın arkadaşı Claudia vardır. Birlikte volkanik bir adaya çıkmalarının ardından bir fırtınaya yakalanırlar. Adadan ayrılırken Anna’nın birdenbire kaybolması üzerine partiye katılan herkes Anna’yı aramaya başlar. Polisin de dahil olduğu arama çalışmaları sonuç vermeyip Anna’dan umut kesilince Claudia Sandra’ya yakındaki köylere bakmayı önerir. Birlikte Anna’yı ararken aralarında oluşan yakınlaşma, kaybolan Anna’nın yerine Claudia’nın geçmesiyle devam eder. Geceyi birlikte bir otelde geçirirler fakat Claudia sabah Sandra’nın gittiğini fark eder. Sandra aynı gece başka bir kadınla birlikte olmuştur. Bu karmaşık ilişkiler ağında Claudia ve Sandra arasında beklenen duygusal yakınlaşma gerçekleşmediği gibi, Anna da bulunamaz.

Olayların net bir şekilde anlaşılamaması yüzünden protesto edilen filmde yönetmenin vermek istediği de tam olarak yaşamın belirsizliği ve barındırdığı saçma kavramıdır. İzleyiciyi doyuma ulaştırma amacıyla olmayarak bıraktığı açık kapılarla geliştirmiş olduğu bu anlatım tarzı, *Macera*’ya sonraki yıllarda sinema için kült bir film olma özelliği kazandıracaktır. Üçlemenin ikinci filmi “*La Notte/Gece*”ye kısaca değinecek olursak, film Milano’nun hareketli görüntüsünden hastane odasına geçişle başlar. Kanseri hastası Tommaso’yu yazar arkadaşı Giovanni ve eşi Lidia ziyarete gelmişlerdir. Geçmişte Arkadaşının eşi Lidia’da duygusal bağılılık hisetmiş olan Tommaso, hasta yatağında bu iki dostuna bir insanın kendisini sorgulaması hakkında sorular sorar. Geçici şeylerle oyalanan insanın asıl üzerinde durması gerektiğini görememiş olması, yapılması gereken şeylerin farkına geç varılması gibi konulardan bahsederek bir anlamda iç hesaplaşma gerçekleştirir. Onun bu sorgulaması belki de

dışarıdan mutlu görünen çiftin aşklarının bittiğini fark etmelerini sağlar. Orada olmaktan sıkılan Lidia kentte dolaşmaya başlar ve teknoloji ile birlikte değişen dünyanın acı yönünü hisseder. Bu gezi sonrası eve dönen kadın, kocasıyla ne kadar yabancılaşmış olduğunu bir kez daha fark eder. İlişkileri yavaş yavaş sadakatten de uzaklaşır ve bu durumun farkında olarak bilinçli bir şekilde başka kişilere meyillenirler. Bir partiye katıldıkları gece sonunda Tommaso'nun öldüğü haberini alarak yıkılırlar. Bu haberin üzüntüsünü sindirmeye çalışırken Lidia çantasından eski bir mektup çıkarır ve bu mektubu kocasının yazmış olduğunu hatırlatır. Mektubun seneler sonra ortaya çıkışıyla birlikte aralarındaki yabancılaşma bir anlığına kaybolur gibi olur ve çılgınca sevişmeye başlarlar. Fakat yabancılaşma durumu geri dönüşü oldukça zor bir karakteristiğe sahiptir ve o anki birliktelikleri yalnızca avunmak içindir. Antonioni, bir kez daha varoluş sorunlarını ele aldığı bu filmde, yabancılaşmış insanın geri dönülemez şekilde deforme olduğuna değinmektedir ve bu durum kahramanlar tarafından kadere bırakılarak, dünya düzeninin bir parçasıymış gibi algılanmaktadır.

Üçlemenin son filmi "*L'Eclisse/Batan Güneş*" (1962), tedirgin kadın ve erkeğin başlamadan biten ilişkilerini konu alır. Üç filmde de gerçekleşmesi gereken fakat bunun nasıl olacağının kestirilemediği yozlaşmış ilişki biçimleri sonucu yabancılaşma durumunun ele alındığı filmler, insan ruhunun kusurlu yanlarına değinir. Çağdaş yaşam koşullarının yalnızlık ve yabancılaşma getirmesi ve kadınların bu durumu erkeklerden daha çok hissetmelerine odaklanan Antonioni filmlerinde kahramanlar içinde bulundukları durumdan kurtulmak için çareler ararlar fakat her çaba işleri daha da karmaşık hale getirmekten başka işe yaramaz. Batan Güneş'te biten bir ilişkinin ardından başlamış olan yeni birliktelikte, karakterlerin mutluluğu bulamadan kendilerini yeniden yabancılaşmanın ortasında bulmaları anlatılır. Hapsedilmiş duyguların, çözümsüz durumların ve köşeye sıkılmış karakterin çevresinde dönen film, üst modern çağ insanın para ve şöhret tutkularıyla körelmiş hayatlarını, tin sorunlarının göz ardı edilmesi, yabancılaşmanın aşılması için getirilen geçici çözümleri, buna bağlı olarak aşk kavramının da içinin boşalmışlığını işler. Filmde Vittori'nın yeni sevgilisi borsacı Piero'nun para tutkusu yüzünden belki de mutluluğu yaşayabileceği kadının farkında bile olmaması, hayatının odağına koyduğu hırslar sonucu borsa pazarının içinde yitip gitmesi söz konusudur. Aşka bakış biçimi bile borsa çalışmalarına göre

şekillenen Piero'nun kar elde etme tutkusunun hayatını nasıl altüst ettiğini görürüz. Aşkın çeşitli nedenlerle hızlı şekilde tükenmesi, aşkın bulunmasının imkansızlığı arasında bu şansı elde etmiş olan kişilerin de başka eğilimler yüzünden birdenbire kaybetmesi kaçınılmaz şekilde karşımıza çıkar. Post-modern toplum biçiminde daha iyi bir yaşam elde etme tutkusu manevi olan duygulara ket vurarak her şeyin daha da bozulmasına neden olmaktadır. Ve çoğu zaman bu bir seçimdir. Döneme uyan, doğru olanın kişisel çıkarların ardından gitmek olduğuna inanan modern bireyin bilinçli seçimi. Antonioni'nin ilk renkli filmi "*Il Deserto Rosso/Kızıl Çöl*" (1964), yönetmenin Hegel'in renk kuramlarından yararlanarak uyguladığı farklı bir anlatım yöntemine sahiptir. Karakterlerinin ruh durumlarına göre parlak kırmızılar, yeşiller ve siyah renk kullanan yönetmen iç ve dış mekanları doğallıktan uzaklaştırarak keder yansıtan görünüme büründürür. Filmde fabrikatör eşi olan Giuliana oğluyla birlikte petrol rafinelerinin arasında yaşamakta ve sanayileşmiş dünyanın kasveti karşısında bunalarak bu sınırlanmışlık karşısında hayata tutunacak bir şeyler aramaktadır. Kocasının arkadaşı Corrado ile yaşadığı kaçamak da ona huzur sağlamayınca intihar girişiminde bulunur. Yaşamayı katlanılmaz olan, anlamsız dünyada kendi içine yönelerek de çıkış yolu bulamaz ve film boyunca amaçsız şekilde uzun yürüyüşler yapar. Acı dolu olmasının nedeni hayatındaki erkekler değil, yaşadığı hayattaki kimliksizliğidir. Makineleşmenin deformasyona uğrattığı dünyada mutlu olmak için hiçbir çıkış yolu bulamaz. Giuliana, post-modern düzene karşı duran, bu düzende yaşanmanın insanı yabancılaştırmasını temsil eden bir karakter olarak tüm modern bireyleri temsil etmektedir. Filmde sanayi toplumunun yarattığı nevroz durumunu işleyen yönetmen, hiç kimsenin durduk yere nevrozik olmayacağını, nevroz durumunun mutlaka köklü bir nedeni olacağını belirterek, ortaya çıkan bu nevrozun nedenleri değil sonuçları üzerinde durmayı tercih eder. Filmde kullandığı rafineriler ile modern çağdaki kentleşmeye ve bu kentlerde kapana kısılmış şekilde yaşayan modern insana gönderme yapan Antonioni, bu şartlarda yaşamayı insana mutluluk vermesinin imkansızlığına değinir. Günümüzde hala geçerli olan ve git gide artmakta olan bu sıkışmışlık duygusuyla, içi boş, anlamsız ve zorunlu hayatında hiçbir iyi yan bulamayan insan bir süre kurtuluşu hayatında sonuçlarını düşünmeden yaptığı değişikliklerde arar. Var olan düzenini değiştirmenin mutluluk getirme ihtimalini dener. Fakat hayatına yeni birilerini sokması ya da içinden geleni ahlak sınırlarını düşünmeden yaşaması da bu kapana kısılmışlık durumunu

çözemeyince, iç dünyasına yönelerek bir süre çözümünü burada arar. Bu içe dönüş çoğu zaman işleri daha da kötüleştirir, çünkü hayatı üzerinde hiçbir olumlu etkisi olmadığı gibi, kimlik sorunlarının daha da belirgin olarak ortaya çıkmasına neden olur. Bu noktada geriye kalan tek şey kendi istemi dışında fırlatıldığı dünyasına son vermektir. Varoluşun en önemli durumlarından olan intihar, çoğunlukla bu çözümsüzlük sürecinin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ve intiharın başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından kişinin çekilmez hayatı aynı doğrultuda devam eden, bitmek bilmez bir Sisifos¹²⁷ halini alır. “*Blow Up/Cinayeti Gördüm*” (1966), Antonioni’nin hemen her filminde düzen yaratmak yerine var olan düzeni yıkmayı amaçlamasının tipik bir örneğidir. Değişen dünya düzeninde kendilerinin de değişmesini gerektiğinin bilincinde olan fakat bunu tam anlamıyla başaramayan karakterleri ele aldığı filmlerden olan *Cinayeti Gördüm*’deki fotoğrafçı Thomas’ın sürekli gelgitleri bunu destekler niteliktedir. Filmde 1960’ların pop sanatının ve uyuşturucunun hakim olduğu Londra’sı ele alınır. Thomas parkta öpüşen bir çiftin fotoğraflarını çeker, bundan hoşlanmayan kadın ondan fotoğrafları vermesini ister ve bu isteğindeki ısrarı üzerine Thomas şüphelenerek ona başka bir kaset verir. Gerçek kasetteki fotoğrafları banyo ettirip incelerken çalılıkların arasında eli silahlı bir adam görür, ardından kadının öpüştüğü adamın cesedine rastlar. Fotoğrafları derinlemesine inceledikçe daha da belirsizleştiklerini ve soyut bir hale geldiklerini görür. Bunun üzerine gece parka giderek cesedi bulur. Geri döndüğünde ise atölyesindeki fotoğrafların yerinde olmadığını görür. Bu olaya saplantılı şekilde bağlanan Thomas yeniden çalıla gider ve cesedin bu kez orada olmadığını görür. O esnada karnaval maskeleriyle eğlenen gençlerin oyununa katılır, fakat tüm bunların gerçekten gerçekleşip gerçekleşmediği hakkında belirsizliğe düşer. Antonioni *Cinayeti Gördüm*’de görünenlerin her zaman görüldüğü gibi olmadığını, görünmeyenlerin de aslında orada var olabileceğinin bir söylemini oluşturmak için maske ve fotoğraf göstergelerini kullanmıştır. Thomas’ın bulduğunu sandığı cesedin gerçekten orada olup olmadığı belirsizdir ve film bize, insanların çoğu zaman hayatlarında bir aksiyon aramalarından kaynaklanan bir coşkuyla belirsiz olanın peşine düşmelerinin bir

¹²⁷Camus, Albert. “*Sisifos Söyleni*” Çeviri: Tahsin Yücel, Can Yayınları, 2018. Kitap, Yunan Mitolojisinde, her seferinde yeniden aşağı yuvarlanacağını bildiği halde büyük bir kayayı yeniden bir tepenin en yüksek noktasına taşımakla cezalandırılmış bir kralı konu alır. Sisifos sonunun hep aynı yere varacağını bildiğimiz halde yine de yaşamaya devam etmemiz gereken bir döngüyü ifade eder.

okumasını sunar. Yönetmen 1970 yapımı “*Zabriskie Point/ Zabriskie Noktası*” filmi ile insanın araca dönüştüğü, aracın ve doların ise amaç halini aldığı Amerika’yı, maneviyatın bulunamaz bir olguya evrilmiş olduğunu, Zabriskia Çölü aracılığıyla aktarır. Filmde California’da sorunlu ve asi bir üniversite öğrencisi olan Mark sorumsuz davranışları nedeniyle üniversiteden atılır. Bu olay üzerine bir silah satın alıp üniversitede güvenlik görevlileriyle çatışan gruba katılır. Çatışmada bir polisin öldürülmesiyle kaçan Mark havaalanından bir uçak kaçırarak gökyüzüne yükselir. Aşağıda otoyolda gördüğü genç bir kızın kullandığı bir otomobili takip etmeye başlar. Bu takip sonunda Zabriskia çölüne inen Mark ve otomobili kullanan Daria tanışır ve sevişmeye başlarlar. Antonioni burada bir düş sahnesi kullanarak çiftin yanında sevişen başka çiftlere yer verir. Gelişigüzel gelişen bu yakınlık ve diğer insanların çöldeki varlığıyla Antonioni’nin bize anlatmaya çalıştığı şey, çöl yalnızlığındaki Amerikan insanının dramı ve kendini arayışıdır. Daha sonra uçağı teslim etmek için döndüğü Los Angeles’ta yakalanarak infaz edilen Mark’ın ölümünü genç kız patronunun villasına giderken radyodan öğrenir. İkinci düş sahnesine buraya yer veren yönetmen, kız villaya bakarken villanın hava uçması ve sonra yeniden eski haline gelmesi görüntüsünü kullanır. Birkaç kez patlayan, yeniden varolan ve yeniden patlayan villa, tüketim malzemelerinin fetişliğinin bir anlatımını simgeler. Amerikan uygarlığının yarattığı tüm mallar bu fetişliğe dahildir. Yönetmenin diğer bir filmi “*Chung Kud Cına/ Çin*”, İtalyan RAI televizyonu için Çin’de gerçekleştirilmiş olan ve Çin tarafından protesto edilen bir belgesel filmidir. Çinli eleştirmenler tarafından büyük çağdaş işletmelerin göz ardı edilerek, yoksul, elle çalışan işletmelere odaklanıldığı, bakımsızlıktan harap olmuş evlere yer verildiği görüntülerin zalimce ve yanlış aksettirilmiş olduğu gerekçesiyle kınanmıştır. Filmde yer verilen yoksulluğun Çin halkını kötüleme amacıyla verilmiş olduğu öne sürülerek kurguda rastgele görüntülerin birbiri ardına birleştirilerek Çin toplumuna hakim olunmadan kalkışılan bir iş olduğuna yönelik itirazlar almıştır. Filmde Antonioni’nin alışlagelmiş soluk renk kullanımı da eleştirilmiş ve sokakların yönetmen tarafından özellikle sıkıcılaştırılmış viran görüntülere büründürülmüş olduğu ifade edilmiştir. Çin’in aksine batılı eleştirmenler film hakkında, Çinlilerin toplumsal gerçekçi filmlerin işlenişine hakim olmadığı, yönetmenin kullandığı çekim ve kurgu yöntemlerinin kendilerince standarda uygun bulunduğu, Çin toplumunun her toplumda olduğu gibi zayıf yanlarının gösterilmesine karşı tepkisinin normal olduğu fakat bunun

ötesinde değinilecek herhangi bir nokta olmadığı görüşündedir. Antonioni'nin filmlerinde anlam yaratma adına kullandığı kesme, renk ve çekim yöntemlerini “kendilerine karşı karalamak adına oluşturulmuş yapay sahneler” olarak nitelendirip açık şekilde belgeselin gösterimine yönelik itirazlar, Çinlilerin sahip olduğu bütünsellik beklentisinden kaynaklanmaktadır ve yönetmenin tarzına hakim olmamalarıyla alakalı bulunmuştur.

Antonioni “*Professione/Yolcu*” isimli 1974 yapımı diğer filminde, doğanın ve uygarlığın arasında sıkışarak kaybolmuş insanlığı ele alır. Çölde kuma batmış bir Land Rover görüntüsüyle başlayan film, Afrika’da çalışan bir televizyon muhabiri olan Locke’un umutsuzca yürüyerek otele dönmesiyle sürer. Çektiği belgesellerin gerçeği yansıta ölçüsü ile ilgili sürekli kendisini sorgulayan Locke bu esnada otelde komşusunu ölü olarak bulur ve bu adamın kendisine oldukça benzediğini fark eder. Hissettiği başarısızlıklardan dolayı bezginleşmiş olan Locke, kimliğini değiştirerek bu adamın yerine geçer ve kendisinin ölüm haberini otelde duyurur. Başarısız yaşamından böylece kurtulup Robertson isimli adamın kimliğiyle daha iyi bir yaşama kavuşacağını düşünen Locke, yerine geçtiği adamın silah kaçakçısı olduğunu ve tehlikeli sulara yüzdüğünü fark ettiğinde işlerin sandığı gibi olmadığını fark eder. Bu arada hayatına giren bilinmeyen bir kadında da umduğunu bulamayınca kendi hayatındakine benzer hislere yeniden kapılarak, bir kez daha başarısız olmanın verdiği umutsuzlukla yerine geçtiği adamın kaderini paylaşır. Cinayeti Gördüm’deki fotoğraf makinesine benzer şekilde bu filminde de kamera göstergesini kullanan yönetmen, kameranin gözün görmediklerine de erişebileceğini, gerçeğin ortaya çıkması için izleyicinin gözünün kamera ile özdeşleşmesi gerektiğinin söylemini oluşturur. Olanları özdeşleşim kuramadan yorumlamaya çalışan izleyici yalnızca yüzeysel gerçeklere ulaşarak olay değerlendirme yapabilecek, derinde yer alanları irdeleyemeyecektir. Yönetmen bu filminde bir kez daha var olanın bilinemezliğini vurgulamaya çalışır. Ölü adamın yerine geçen Locke’un da benzer şekilde ölüp, ölüm sebebinin bilinmemesi durumu bu belirsizliği ifade etmektedir. Bir anlamda modern çağda bir bireyin yaşamının diğerinden üstün olmadığının ve sonun hep aynı çıkmaza vardığının göndermesini yapan yönetmen, hayatını değiştirmeye yönelik çabaların hep sonuçsuz kaldığını bize, çifte kimlik kullandığı halde sonunun ölü adam gibi olduğu Locke aracılığıyla vermektedir.

1981’de çekilen *Il Mistero Di Oberwald/ Oberwald’ın Gizemi*, Antonioni’nin Rai Tv kanalı için yaptığı, Jean Cocteau’nun “*The Eagle With Two Heads/Çift Başlı Kartal*” oyunundan uyarlamadır ve yönetmenin tarzının dışına çıkarak çektiği tek dönem filmidir. Diğer filmlerinin aksine diyalogların oldukça yer kapladığı filmde, başroldeki kraliçenin, on yıl öncesi bir suikastte kaybettiği kocasının ardından kayınvalidesi ve emniyet birimi şefin krallığa göz koyması anlatılır. Bir gece kralın resminin arkasından ona oldukça benzeyen biri olan Sebastian’ın ortaya çıkıp kraliçeyi öldürmeye çalışması üzerine Kraliçe bu olaya göz yumduğu için şeften şüphelenir. Kendisi öldükten sonra vekil tayin edilecek kişi şef olmasına rağmen, kraliçe hayattan tat alamaz şekilde yaşamaktan umudunu kesmiştir ve sıranın kendisine gelmesini beklemektedir. Fakat sonrasında Sebastian ve kraliçenin birbirine aşık olmasıyla, Sebastian krallıktaki işlere karışmaya başlar çünkü amacı kraliçenin kraliyetteki yerini garantiye almaktır. Kraliçenin zor durumda kalmaması için kendi varlığına son vermek isteyerek zehir içip intihara yeltenir. Bu durumda zehirlenen kraliçe ölmek üzere olan adama onu sevmediğine dair bir şeyler söyler ve Sebastian ölmek üzereyken kraliçeye tabancayla ateş eder. İkisi birlikte ölmek üzereyken kraliçe adamın elini tutmaya çalışır fakat bunu başaramadan ölür. Görüleceği gibi Antonioni’nin tarzına bütünüyle uymayan bir anlatı yapısına sahip olsa da yine intihar, çaresizlik ve yabancılaşma temaları yer almaktadır. Otoriteyi temsil eden kraliçenin, kralın ölümünün ardından hayatının anlamsızlaşması, daha sonra onun bir benzeri olan Sebastian’a aşık olması ve sonrasında mutluluğu bulamadan birlikte ölüme gitmeleri hayatın çıkmazlarını bir kez daha gösterir niteliktedir. Yönetmenin filmografisinin sonuna yaklaşırken karşımıza çıkan 1982 yapımı “*Identificazione Di Una Donna/Bir Kadının Tanımlanması*”, yeniden kadın ve erkek arasındaki yabancılaşmayı ele alarak bir kez daha insan ilişkileri üzerine düşünmeyi teşvik eder. Kadının kimliğini tanımlama sürecinin anlatıldığı film, Antonioni için kadın- erkek arasındaki farkların ortaya çıkarıldığı, yaşam içgüdüleriyle gizemli bir şekle bürünmüş kadının onu özel yapan yanlarının gözlemlendiği bir film olan *Bir Kadının Tanımlanması*, bir yönetmenin dünyasına karışan iki kadının dünyalarının irdelenmesini konu almaktadır. Yönetmenin, hasta olmasına rağmen çektiği son filmi olan 1995 yapımı “*Al Di La Delle Nuvole/ Bulutların Ötesinde*”, filminde, ayrılık, terk edilme, karşılaşma gibi bölümler ele alınarak 20. Yüzyılda heteroseksüellik, arzu, yanılsama, cinsellik gibi temalara yer verilir. Filmde el

kamerasıyla Fransa ve İtalya'nın kentlerini dolaşan bir yönetmenin iç arayışı sonucunda dört farklı aşk öyküsü ortaya çıkar. İlk öykü Ferrara'da birbirine beklenmedik şekilde aşık olan iki gencin öyküsüdür. Aşkın cinsellik yüzünde öldüğü şeklindeki inanç yüzünden cinselliğin de ritüelden ibaret olmaya başlaması ve bu durumun sonucunda ölümsüz denilebilecek bir aşk kavramının artık kalmamış olmasının sebebinin yine insanın kendisi olduğu aktarılır. İkinci öykü Portofino'da geçer ve bir yönetmenin cinselliğin ani şekilde gelişmesinin hazzına kapılarak, kendi babasını öldürdüğünü itiraf eden genç bir kadına tutulur. Üçüncü öykünün konusunu, Paris'te birbirinden ayrılan çiftler oluşturur ve bu ayrılığın bir kadın ile erkeğin tanışmalarına vesile oluşu işlenir. Son öykü Aix-en-Provence'de geçmektedir ve bu öykünün teması aşkın bastırılmasıdır. Öyküde içinde Tanrı aşkı olan bir kadının dünyevi aşkı reddedişi ve ona aşık olan bir erkeğin aşkına karşılık vermek ile Tanrı yolundan sapmamak arasındaki çizgi anlatılır. Filmde tek bir kalbi olan kadının hem Tanrı hem de dünyevi olanın aşkını aynı anda taşıyıp taşıyamayacağı sorgulanır (Yeres, 2006, s.37-77).

Yeres'in geniş film incelemelerinden faydalananarak aktarmaya çalıştığımız Antonioni filmografisinde işlenen temaların benzerliği, tekdüze olmanın kolaylığı ya da özgün olamama durumundan kaynaklanmaz; tam tersine insan ilişkilerine getirdiği bireysel ve toplumsal eleştirilerinin tekrarı yönetmen tarafından özellikle seçilmiştir. Antonioni şüphesiz insan söz konusu olduğunda söyleyecek pek çok sözü olan bir insandır ve bunu sinemanın sancılı yıllarından itibaren başararak, bir propaganda yaratma aracı olarak sinemanın gücünden faydalananarak dışa vurmayı seçmiştir. Filmlerinin her birinde gerek teknik ve biçimsel başarısı gerek ideoloji yaratma becerisi olarak tüm sahneleri ve sekansları incelikle planlayan yönetmenin tüm filmografisi hakkında sayısız şey yazılacak ve söylenecek kadar yoğun bir tada sahiptir. Çalışmamız kapsamında üçleme adı altında kadın ve erkek ilişkilerini ele aldığı Macera, Gece ve Batan Güneş filmlerine detaylı bir yorum getirebilmek için, Antonioni sinemasında öne çıkan İdeolojik-Marksist, Feminist, Psikanalitik, Sosyolojik, Auteur ve Göstergebilim gibi temel kuramları da ele almak yerinde olacaktır. Filmlerde değinilen burjuvazi eleştirisini irdeleyebilmek ve ideoloji kavramının sinemada propoganda amacı olarak kullanılışına değinebilmek için İdeolojik-Marksist, Antonioni'nin sıklıkla aldığı kadın-erkek ilişkilerinde kadının rolünü kavrayabilmek için Feminist, bireylerin bilimsel

süreçlerinin davranışları üzerindeki etkisini ortaya çıkarmak için Psikanalitik, filmlerin ulusal ve kültürel kimliğine ışık tutmak için Sosyolojik, yönetmenin tarzını tam anlamıyla özümseyebilmek için Auteur ve filmlerde anlam yaratma aracı olarak kullanılan göstergeleri inceleyebilmek için Göstergebilim yaklaşımlarından yararlanmamız gereklidir.

4.5. Antonioni ve En Belirsiz “*Macera*”ı

Yönetmenin senaryosunu Elio Bartolini ile birlikte hazırladığı, üçlemenin ilki olan 1960 İtalya yapımı “*L’avventura / Macera*” filmi, oldukça zengin bir adamın kızı olan ve babası gibi zengin bir adamla nişanlı olan Anna’nın, Prenses Patrizia’nın düzenlediği yat gezisine gitmeden önce babasını görmesiyle başlar. Kızı hemen gelmeden önce yanındaki adama, binaların her yeri kaplamaya başladığını, yakında şehirde yer kalmayacak olmasını söyleyişi, Antonioni’nin kentleşmeye yönelik eleştirisi niteliğindedir. Kızı yanına geldiğinde onu uğurlarken pek umut vaat edici olmayan konuşmalar yapan baba Anna’ya, mimar nişanlısı Sandro’nın kendisiyle evleneceğine ihtimal vermediği yönündeki düşüncesini bildirerek bu fikre alışmasını söyler. Anna oldukça güzel fakat donuk yüzündeki değişmeyen ifadesiyle, bu evliliğe çok meraklı olmadığını belirtir. Anna Sandro’yu bir aydır görmemektedir. Yat gezisine giderken yakın arkadaşı Claudia ile birlikte Sandro’ya uğrayıp onu alacaklardır. Evinin önüne geldiklerinde Anna’nın heyecansız ifadesini gören ve Sandro’ya seslenmeden önce bir şeyler içmek istediğini söyleyen arkadaşının bu haline şaşırان Claudia, bir insanın bir aydır görmediği nişanlısına karşı nasıl bu kadar ilgisiz olabileceğini sorar. Anna yine donuk bir ifadeyle, mesafenin aralarında güçlü bir bağ kurulmasına engel olduğunu ama öte yandan da beklemenin insana bir amaç verdiğini söyler. Pencereden uzanarak az sonra geleceğini söyleyen Sandro’yu beklemeden tek başına yukarı çıkar ve aşağıda Claudia bekliyor olmasına rağmen onunla sevişir. Sandro bu sevişme sırasında perdeyi bilerek yarım kapatır. Sevişmeyi kendisi istemiş olmasına rağmen Anna bundan hiç keyif almıyor gibidir. Bunu bir görev olarak yaptığı izlenimi verir.

Sahne daha sonra yat partisine geçer. Anna nişanlısı yanına gelene kadar, aralarında prensesin de olduğu grupla çok eğleniyor gibidir. Fakat Sandro gelir gelmez sıkıldığını belli eder. Yat volkanik bir adanın yanından geçerken gruptaki herkes ada ve

su hakkında heyecanla konuşmaya başlar. Bunu komik derecede klişe bunan Anna birden suya atlayarak yüzmeye başlar. Kısa bir süre sonra diğerleri de onu izler. Fakat çok geçmeden Anna köpek balığı olduğunu söyleyerek telaşla sudan çıkmalarını söyler ve herkes tekneye geri döner. Claudia Anna alt kamaralarında kurulanırken ona köpek balığı masalına inanmadığını, bunun Sandro'dan kaçmak için söylenmiş bir yalan olduğunu düşündüğünü söyler. Anna bu konuda suskun kalır. İki kadın giyinirken Anna ona daha çok yakıştığı gerekçesiyle gömleklerinden birini Claudia'ya hediye eder. Kadın bunu başta kabul etmek istemez. Fakat daha sonra tüm eşyaları kirlenince giymek zorunda kalacaktır. Antonioni burada açık şekilde, bir kadının diğerinin yerine geçecek olması metaforunu kullanır çünkü Anna kısa süre sonra ortadan kaybolduğunda Claudia'nın *gönülsüz* şekilde yapacağı şey bu olacaktır.

Kurulandıktan sonra prensesin yanına inip sohbete katılan Claudia, konuklardan birinin sadakat hakkında söylediklerini dinler. “Sadakat bir nevi tembellikten doğar” ifadesini kullanan adam, dünyadaki tüm ahlaksızlıklara bir isim verilecek olsa bunun adına seve seve kadın denileceğini, bundan da keyif alınacağını söyleyerek kadını yerer, ama bir yandan da kendince yüceltir. Claudia'nın sadakatle ilgili bu konuşmaya kulak misafiri olması ve sessizce dinledikten sonra çıkıp gitmesi de yönetmen tarafından tesadüfî olmayacak şekilde oraya yerleştirilen bir mesajdır. Grup keşfetmek için adaya çıktığında, Anna Sandro ile olan ilişkisi hakkında konuşmak ister. Onunla bir aylık görüşmeme süreci sebebiyle yalnızlığa alıştığını, bu yüzden bir süre daha uzaklaşmak istediğini ama bu sürenin bir aydan daha uzun sürmesini arzuladığını söyler. Bir yandan onsuzluk düşüncesinin korkunç olduğunu, öte yandan artık onu *hissedemediğini* söyler. Bu çelişkili ve anlamsız durum Antonioni tarafından *saçma* kavramının bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Sandro bu hislerinin geçici olduğunu söyleyerek bir anlam yüklemek istemez ama Anna onu bir süre görmemek konusunda kararlıdır.

Aradan kısa bir zaman geçip fırtına çıkmaya başladığında tekneye dönmeleri gerekir. Fakat Anna'yı bir türlü bulamazlar. Anna yalnızca dakikalar önce Sandro'ya hayatından kaybolmak istediğini söylemiş ve bunu tam anlamıyla gerçekleştirmiş gibidir. Grup dağılarak kadını arar ama ondan iz yoktur. Bir süre sonra arama

alışmalarına polis de katılır. Fırtına başladığında grubun bir kısmı adadaki bir sığınaya girer ve Claudia orada açık şekilde Sandro'yu, Anna'nın hislerini yeterince anlamamakla, bu olaydan sorumlu olmakla suçlar. Aralarında geçen tartışmanın ardından Claudia uyur. Gün ağardığında Sandro'nun yanına giderek onu suçladığı için üzgün olduğunu, en yakın arkadaşı kaybolduysa kendisini de sorgulaması gerektiğini söyler. Sandro, Anna'nın hiçbir zaman kendisine tam bağlı olmadığını, ilişkilerine sürekli başkalarını dahil edişinin kendilerine zarar verdiğini söyler. O ana kadar Anna'ya bağlı sandığımız Sandro'nun aslında nişanlısını görüldüğü kadar önemsemediğini ve çiftin arasındaki yabancılaşmanın karşılıklı olduğu anlarız. Bu sırada polis suda ve kayalıklarda hiçbir iz bulamayınca grupta Claudia dışında herkes Anna'nın ölmüş olduğuna inanmaya başlar. Polis akıntının son bulduğu yere sürüklenmiş olabileceğini söylediğinde Claudia ve Sandro için Anna'nın peşinde oradan oraya sürüklenecekleri bir arama çalışması başlar. Sandro Anna'yı aramaya polisle birlikte devam etmeye karar verir fakat bunu hiç de gönüllü yapmadığı prensesin gözünden kaçmaz.

Anna'dan umudu kesen ve sıkılan grup bir süre sonra adada buldukları eski bir vazo parçasıyla oyalanıp eğlence arayışına girerler. Kızının kayboluşunu haber alan baba da adaya gelir. Claudia sırtında Anna'nın gömleğiyle adamın karşısına çıktığında, Anna'nın onu kendisine vermiş olduğuna dair bir şeyler mırıldanır ve Anna'nın valizinde bulunduğu, aralarında incil de olan iki kitabı babaya verir. Adam İncil okuyan birinin intihara kalkışmayacağını, o yüzden bu ihtimali eleyebileceklerini söylerken sanki herhangi birinden bahsediyor gibidir. Bu da Anna ile babası arasında da çoktan beridir var olan bir yabancılaşmışlık durumunu ifade etmektedir. Ekibin yarısı kendi hayatlarına dönmeye karar verirken Sandro tekneye dönmüş olan Claudia'nın yanına gidip onu öper. Claudia bu öpücükle dehşete düşer ve ondan kaçır. Sandro bu davranışıyla Anna'dan çoktan kopmuş ve onun yerine Claudia'yı koymaya hazır olduğunu belli etmiştir. Kızın üzerine Anna'nın gömleğini giymesi de başlarda kabul etmese de bir gün en yakın arkadaşının boşluğunu doldurmaya hazır olacağının bir göstergesidir.

Anna'yı diğer tüm adalarda aramaya karar veren Claudia kararını gerçekleştirmek üzere yola çıkar. Polis de bu arada etrafta şüphe çeken bir teknedekileri sorguya almıştır. Kaçakçılardan oluşan bu gruptan Anna ile ilgili bir bilgiye ulaşamazlar. Claudia'nın peşinden trene binen Sandro onun aklını çelmeye çalışır fakat kadın direnmektedir. Sandro yapmakta olduğu her şeyi yalnızca istediği için yapacak bir insan olduğunu, fedakarlık yapmakla uğraşmayacağını, sebepsiz yere fedakarlık yapmanın düpedüz aptallık olduğunu söyler. Anna ortadan kaybolduğuna göre onun için fedakarlık yapacak hiçbir şey kalmadığını belirtir. Gerçekleri olduğu gibi görmek gerektiğini söyleyen Sandro tamamen hedonist bir karaktere bürünmüştür. Claudia yalnızca üç gün önce tanıştıklarını, bu sürenin bir şeyleri değiştirmek ya da unutmak için nasıl mümkün olabileceğini söyler. Sandro içinse bu süreden çok daha azı bile bunun için yeterlidir. Sandro'nun bu savunusunda varoluşun ahlaki değerlerden uzak, tümüyle bencil dürtülerle kontrol edilen yapısına ve post- modern bireye vurgu yapılmıştır. Claudia bu durumun kendisi için çok üzücü olmasından yakınlardan ondan yardım bekler fakat karşısındaki adam, birbirlerine yardım etmelerinin yolunun ancak birlikte olmak olabileceğini söyler. Claudia'nın üzüntüsü aslında içindeki bencil varlığın bu adama hak vermesinden kaynaklanmaktadır. Kendi ahlak ve vicdanıyla savaşıırken çok uzun süre dayanamayacağını da bilincindedir. Bu yüzden bir sonraki durakta Sandro'yu zorla trenden indirir. Sandro trenden inmesinin ardından, garda etrafına kalabalığın toplandığı genç bir kadın görür. Etrafindakiler onunla röportaj yapmaya çalışmaktadır ve Sandro bir kadının çevresinde böyle dolanmanın utanılacak bir şey olduğunu söyler. Bu çelişkili bir ifadedir çünkü kendisi kayıp nişanlısını bütün İtalya ve civarında ararken, aynı zamanda nişanlısını en yakın arkadaşını ayartmaya çalışmaktadır. Antonioni filmde önce Anna, sonra Claudia, daha sonra da röportaj yapılan kadını ele alarak kadın imgesini merkeze koyar. Diğer yandan prenses de etrafında sürekli dört dönülen ilgi odağı bir kadındır. Antonioni'nin birbirinden bağımsız şekilde ele aldığı bu kadın karakterler, onun kadın imgesine dikkat çekme ve yüceltme biçimidir.

Claudia diğerlerinin gülüp eğlenmekte olduğu prensesin villasına, Anna'yı artık hiç umursamayan insanların arasında kendisi gibi hissedemeyerek, adalardaki arama çalışmaları sonuç vermemiş şekilde döner. Burada Antonioni net bir şekilde

burjuva eleştirisi yapar. İnsani değerlerin en az düzeyde önem kazandığını ve yitirilen meneviyatı, İtalya’da kaybolan insanların yavan bir şekilde istatığını yaparak eğlenir, önemli olan tek şeyin üst kültüre ait sanat dallarıyla uğraşmak olduğu burjuva dünyasının gözünden verir. Anna da bu dünyaya mensup olmasına rağmen kendi varoluşunun farkına varabilmiş, kendini ve yaşantısını sorgulayabilmiş, *özünü* yaratmaya çalışabilmiş bir kadındır ve bu kaygısız burjuva sınıfına aslında oldukça uzaktır. Kayboluşunun alt metnindeki okuma Anna’nın, kendini içinde bulunduğu topluluğa ait hissedememesi sonucu, sahte bir yaşam sürecine kendini tümünden reddetmesi ve bilinçli yok oluşu şeklinde olabilir.

Claudia villada dolaşırken bulduğu bir peruğu başına geçirerek aynada kendi görüntüsünü izleyip eğlenir. Grupta, burjuvanın tipik ögesi olan bir kadın olan Gulia ona bambaşka birine döndüğünü söylediğinde, Claudia yavaş yavaş Anna’nın boşalan yerini doldurmaya hazırlanmaktadır. Kabullenmiyor olsa da zihni yavaş yavaş Anna’dan arınmaya ve hayatın tadını, kendi iç sesini dinleyerek çıkarmaya başlamak üzeredir. Bu sırada prensesin on yedi yaşındaki oğluyla ilişki kurmuş olan Gulia, onun çizdiği resimleri görmek için kendisini odasına çağırdığını söyleyerek Claudia’yı da yanına alır. Resimlerin hepsi nü kadın resmidir. Çocuğa neden böyle olduğu sorulduğunda “hiçbir manzara kadından güzel değildir” yanıtını alırlar. Filmde kullanılan bu resimler bir kez daha kadın kavramının yüceltilmesinin bir simgesi niteliğindedir. Gulia o esnada prensesin oğluyla hiçbir sınır ya da ahlak kaygısı hissetmeden birlikte olur ve Claudia’yı odadan kovar. Gerekçe olarak, o an istediği şeyin yalnızca bu olduğunu söyler. Burada yönetmen, burjuvaya ait bir kadının kendi istediği yönde hareket etmesine yer vererek ikili bir eleştiri yapar. Burjuvazi dışında ele alındığında Gulia kendi istediğini kimseyi umursamadan hayatının merkezine koyabilen bir profil çizer ve Antonioni yeniden kadının kendini özgürce deneyimleme arzusunun her şeyin üzerinde olduğunun söylemini sunar.

Anna’yı aramaya devam eden Sandro, Anna’nın tarifine uyduğu söylenen kadının peşine düşer. Prens ve çevresinin yaşam tarzlarına artık katlanamayan Claudia da Sandro ile birlikte gider. Anna ile ilgili bir şey bulmaya yönelik pek çok sahte ipucuyla oradan oraya sürüklenirler ama bir sonuç elde edemezler. Bu sürüklenme

varoluşun bilinemezliğinin de bir belirteçidir. Anna'nın arandığı süreçte Claudia sonunda Sandro'ya teslim olur ve bu arayış romantik bir ilişkiye evrilerek amaç olmaktan çıkıp ara halini alır. Claudia bir yandan yaptığı şeyin yanlışlığıyla yüzleşirken diğer yandan kendini bırakmış olmanın keyfini çıkarmaktadır. Bir süre sonra yaptıkları şeyin anlamsızlığından yakınmaya başlar. Sandro içinse bir şeyin anlamsız olması daha iyidir, çünkü anlamsız olan bir şey üzerinde düşünülecek ve kafa yorulacak kadar karmaşık değildir. Claudia yaşadıklarına bir değer, anlam kazandırmaya çalışırken hissettiği bağılılık dürtüsünden dolayı acı çekmektedir. Sandro içinse bu birlikteliği çekici kılan şey sorumluluk duygusu taşımamanın özgürleştiriciliğidir. Anna ile arasında gerçekleşen yabancılaşma belki de benzer şekilde ona karşı duymak istemediği sorumluluk duygusundan kaynaklanmıştır ve Claudia tüm bunları sürekli sorgular.

Filmin akışında Antonioni'nin yer verdiği başarılı mimari ve estetiğe sahip yapılar, çarpık kentleşme ve teknolojinin bozuma uğrattığı estetik algısına bir karşı duruş niteliğindedir. Claudia ve Sandro bu mimariyi izlerken Sandro, öncesinde kendine ait fikirlerin olduğunu, sonrasındaysa bir düşünciyi kabul etmenin ağırlığının kendini sınırlandırdığını ve bu yüzden özgür düşünemediği yerde net fikir belirtmekten uzak durduğunu söyler. Sandro film ilerledikçe, tamamıyla kendi fikirlerine bile yabancılaşmış modern bireyi daha belirgin şekilde temsil etmektedir. Başarılı bir mimar olmasına rağmen güzel eserler vermeyi küçümseyen, insan eliyle yapılmış her şeyin sonunda yok olacağını, kalıcılığa sahip olmayan şeylere gereğinden fazla kafa yormanın anlamsızlığını savunarak tipik bir post-modern insan görüntüsü çizen Sandro, Claudia ile birlikte kilisenin tepesinde şehri izlerken Claudia'ya evlenme önerisinde bulunur. Kadın için şok etkisi yaratan bu teklif Sandro için oldukça sıradan bir karar gibi sunulur. Onun için evlenmek de evlenmemek de aynı düzeyde sıradandır. Üstelik Anna'nın arama çalışmaları sürerken bu teklifi onun en yakın arkadaşına yapmış olmak adam tarafından oldukça normal bir durum olarak görülür. Claudia bu konuyu irdelerken yanlışlıkla kilisenin çanını çalar. Aynı anda başka çanlar da çalmaya başlayınca bunu kendisine verilen bir işaret olarak görerek romantik ilişkisinin onaylandığı şeklinde düşünür ve bu durum, yapılan bir yanlışın kilise tarafından affedilişini bilinçaltı düzeyinde belirginleştiren bir okumadır. Claudia bunu dönüm noktası olarak kabul ederek kendini aşkın kollarına bırakır.

Sandro etrafta gezinirken bir mimari yapının kapısının çizildiği bitmemiş resmi görür ve kasıtlı olarak kapağı açık mürekkep şişesini resmin üzerine devirir. Sandro'nun bu davranışı düzene ve tamamlanışa başkaldırı niteliği taşır. Diğer yandan yaşadığı her şeyde anlam arayan ve ilişkisini fazlasıyla benimsemiş olan Claudia'nın odağı sürekli Anna'ya kayar ve yeni sevgilisini Anna konusunda sorgular. Sandro ise aralarındaki şeyi “mutluluk verici bir kaçamak” olarak görmekte ve eğer mutlu olmamaya başlamışsa bir başkasıyla yeniden deneyebileceğini söylemektedir. Sandro'nun bu söylediği, kendisine saplantılı şekilde bağlanmış olan kadının kaldıramayacağı bir şeydir. Sandro Anna'yı aramaya devam etse de artık bunu yalnızca bir alışkanlık olarak yapmaktadır. Anna'nın kayboluşu bu iki kişinin birbiriyle yakınlaşmasını sağlayan bir durumu yaratmıştır o kadar. Artık nedenler üzerine kafa yormayı ikisi de bırakır. Fakat Claudia için Sandro ile yaşamak, Anna'nın duymuş olduğuna benzeyen bir yabancılık ve ait olamamazlık vermeye başlamıştır. Sandro tıpkı Claudia'nın ve ondan önce diğer kadınların peşine düştüğü gibi başkalarının peşine düşmeye de hazırdır ve Claudia'nın beklediği sadakat kavramına çok uzaktır. Üstelik kendisine sadakat yemini de etmemiştir. Claudia parti olan bir gecenin sabahında uyandığında sevgilisini yanında bulamaz ve her yerde aramaya başlar. Sandro onun için hem yabancılık duygusunu hem de saplantılı şekilde bağlılığı aynı anda kendisine yaşatan kişiyi ifade etmektedir. Bu duygularla Sandro'yu arayan Claudia onu başka bir kadınla sevişirken yakaladığında hayal ettiği romantik aşka ne kadar uzak olduğunu fark ederek oradan uzaklaşır. Peşinden gelen adama aldırılmaz.

Anna hiçbir zaman bulunamamıştır ve Claudia sonunda onun yerini tamamen almıştır. Hayat ona ilk defa Anna kaybolduğunda olduğundan daha acı gelmektedir. Sandro peşinden koşarak Claudia'ya yetişir ve bir banka çökerek ağlamaya başlar. Sandro için bu son sahnede vicdan unsuru ortaya çıkmaktadır. İlk kez, yabancılaştığı olduğu bu dünyada ayakta kalabilmek için taktığı maskeyi çıkarmış durumdadır. Kısa zamanda yaşanan tüm yoğun duygular ona artık ağır geliyor gibidir. Claudia kaçıp gitmek yerine gelip onun başını okşar, sanki biri diğerini suçlayacak hiçbir kelime bulamıyordur. Tüm karakterler yalnızca var olmanın dayanılmaz sancısını derin şekilde hissederek inandığı şekilde yaşamayı tercih etmişlerdir. Ne Anna'nın kayboluşu ne burjuva ahabpların tavırları ne Claudia'nın ihaneti ne de Sandro'nun boş vermişliği,

hiçbiri suçlanacak, ardına düşülecek, hesap sorulacak şeyler değildir. Çünkü var olan dünya düzeninde kendine ve çevresindekilere yabancılaşmış bir insanın yaptığı davranışlar iyi ya da kötü olarak nitelendirilemeyecek kadar uçucu ve anlamsızdır. Bu anlamsızlıklar ortasında yapılan hiçbir şeyin mantıklı bir açıklaması yapılamamaktadır.

İnsan ilişkilerini derin bir titizlikle irdeleyen yönetmenin filmografisinde öne çıkan üçlemenin ilk filmi *Macera*, kusurlu insan doğasının vazgeçişlerini, tutkularını ve boşvermişliklerini başarılı bir şekilde yansıtır. Antonioni filmlerinde öne çıkan yabancılaşma temasının en belirgin örneklerinden olan film insan ruhunu etrafıca ele alma becerisi bakımından sinemanın kültleri arasında yer alır.

4.6. Antonioni'in *En Aydınlatıcı* "Gece"si

1961 yapımı "*La Notte/Gece*", Antonioni'nin senaryosunu Ennio Flaiano ile birlikte yazdığı, İletişimsizlik üçlemesinin ikinci filmidir. Milano'nun görkemli görüntüleriyle açılan film bir hastane odasıyla devam eder. Odada yatan adam ileri derecede kanser hastası Tommaso'dur ve yakın arkadaşları yazar Giovanni ile eşi Lidia onu ziyarete gelirler. Tommaso bu iki yakın dostunun dışında kimseyi görmek istememektedir. Ölüm döşeğinde olduğunun farkındadır ve hayatını sorgular. Tek başına kaldığında asıl yapılması gereken pek çok şeyi yapmayıp kendi hayatının kenarında durmuş ve boş şeylerle uğraşmış olduğunu fark etmiştir. Öleceğinin farkında olan adam hayatla ilgili irdelemelere devam eder. Lidia bu sohbetten sıkılarak dolaşmaya çıkacağını söyler. Dışarı çıktığında kocasını beklerken ağlamaya başlar, bu ağlayış içinde birikmiş olan şeylerin sonucudur. Giovanni odadan çıktığında o gün daha önce de görmüş oldukları tuhaf bir ürkütücülüğü olan genç kadını yeniden görür. Kadın kibrit isteme bahanesiyle Giovanni'yi odasına alır ve sevişmeye başlarlar. Hizmetçilerin odaya gelmesiyle sevişmeleri yarım kalır. Giovanni toparlanıp odadan çıkar, aşağıda hala ağlamakta olan Lidia'yı alarak arabaya biner. O ana kadar mutlu olduklarını sandığımız çiftin aslında birbirine o kadar da bağlı olmadığını görürüz. Giovanni arabaya bindiğinde yaşanan bu olayı karısına itiraf eder fakat Lidia gayet soğuk ve normal karşılar. Kocasının ihanetini anlayabildiğini ve belki o kızın şimdi mutlu olabileceğini söyler. Sözleri anlayıştan değil umursamazlıktan kaynaklanıyor gibidir. Çiftin arasındaki yabancılaşmışlığı net şekilde görürüz.

Hastaneden çıktıktan sonra Giovanni'nin imza günü için hayranların oluşturduğu bekleme salonuna girerler. Giovanni hayatından memnun gibidir ama Lidia orada duramayarak dışarı çıkar, şehirde tek başına dolaşmaya başlar. Sıradan insanların sandviç yemesi ve kahkaha atması gibi şeylere gülümser. Filmde yüksek bina ve duvarların önünde insanlar yönetmen tarafından küçük birer obje gibi konumlandırılmıştır. Sokakların boşluğu, az sayıdaki insanın varlığına daha çok dikkat çekmektedir. Antonioni, insanın içinde bulunduğu dünyadaki küçüklüğünü ve yalnızlığını ifade etmek için objeleri özellikle bu şekilde konumlandırmıştır. Lidia tüm gün şehirde herhangi bir amacı olmadan dolaşır. Bu sırada bir sokak kavgasına tanık olur ve kavganın durması için seslenir. Kavgayı ayırdıktan sonra uzaklaşır ve biraz ileride gençlerin roket atışını görerek daha yakından izlemek için yaklaşır. Zaman zaman müdahale edip zaman zaman çevresindeki hareketli olayları yalnızca izliyor oluşu, sıkıcı hayatı dışında başka hayatlar deneyimleme arzusunu ifade eder. Yaşadıkları ev birbiriyle bitişik yüzlerce dairenin olduğu, her yeri binayla kaplı olan bir yerdir. Yönetmen kentleşmenin yarattığı sıkışmışlık duygusunu muazzam yükseklikte ve genişlikteki binalarla vermeye çalışmıştır. Lidia'nın o eve girmemek için etrafta dolaşıp durması, bu sıkışmışlıktan kurtulma arzusunun bir ifadesidir. Lidia kocasını arayıp kendisini almaya gelmesini söyler ve harabelerin olduğu binaların arasında yürümeye devam eder. Giovanni geldiğinde birlikte eski tren rayları etrafında dolaşarak buranın hala kentleşmemiş olduğu hakkında konuşurlar ve bunun çok zaman almayacağını düşünürler. Eve döndüklerinde Lidia sıkıldığına söyler ve baş başa kalacakları bir yere gitmek ister. Birlikte bir çiftin striptiz gösterisi yaptığı gece kulübüne giderler. Giovanni gösteriyi izlerken Lidia kısa sürede buradan da sıkılır ve dikkatinin dağıldığını belli eder. Yalnızca hareketli bir şeyler yapmak için o gece erteledikleri bir davete gitmeyi teklif eder.

Zengin sanayicinin düzenlediği partiye gittiklerinde bir süre etrafı izleyen çift, sanayicinin iş konusundaki konuşmalarını dinler. Bu konuşmalar üretilmiş şeylerin kalıcılığının ve başkalarının ihtiyaçlarını karşılama durumunun, kazanılan paradan daha önemli olmasına yönelik konuşmalardır. Gioavanni bu sohbet sırasında yazarlık mesleğinde kendini yeterli görmemesinden ve etrafa gösterdiği kadar başarılı hissetmemesinden bahseder. O aynı zamanda mesleğine de yabancılaşmış, işini yalnızca

para için sürdüren bir burjuva insanıdır. Giovanni partide dolaşırken kareli dev bir tahtanın önünde disk atma oyunu oynayan genç bir kadın görür. Antonioni görüntüyü ilk olarak yandaki camdan yansımaları verir. Bu, insanların önce bizde yarattıkları yansılamaya hayranlık duyduğumuzun bir metaforudur. Oyun hakkında konuşarak tanıştığı kadın sanayicinin kızı Valentina'dır. Oyunu birlikte oynamaya başlarlar. Antonioni burada oyun tahtasıyla simgesel bir anlatım kullanarak, kadın ve erkeğin üst modern çağda kendi yarattıkları bir oyunun parçaları olmasını ifade eder. Valentina daha sonra konukları da oyuna dahil eder ve bir oyun kadar geçici ve anlamsız hayatımızda çevremizdeki insanların da geçici olması durumu bir kez daha ortaya çıkarılır. Bu sahtelik sürerken, Lidia hastaneyi arar ve o an çevresindeki tek gerçek şey olan Tommaso'nun öldüğünü öğrenir. Partideki anlamsız kalabalık durmaksızın eğlenirken Lidia bir köşede acı çekmektedir. O sırada kocası ve Valentina'nın yakınlaştığını yukarıdan görür ve hiçbir şey yapmaz. Lidia kalabalığın katlanılmaz neşesinden bıkmış bir halde kendi dünyasına çekilmişken, Giovanni parti sahibi zengin sanayiciden tam zamanlı bir iş teklifi alır. Daha sonra Lidia'nın yanına gelir ama neredeyse hiç konuşmadan aşağıda telaşla koşan Valentina'ya bakar. Çift arasındaki uçurum bu partide daha da açılmış gibidir. Çektiği iç sıkıntısından kurtulmak isteyen Lidia, kocasının kendisiyle ilgilenmemesi üzerine partidekilerin arasına karışarak eğlenmeye çalışır. Yağmurun boşalmasıyla bazıları yağmurun tadını çıkarıp bazıları kaçarken, Lidia dans ederken tanıştığı adamın arabasına binip onunla gider. Bu yeni deneyimden dolayı heyecanlı gibidir. Antonioni bu sahnede yeniden kadının korkusuzca kendini deneyimlemesini ve bundan keyif almasını merkeze koyar. Lidia kendini deneyimleme sürecinde yapmakta olduğu şeyi sürdüremez ve geri dönmek ister. Oyunun bitmesinin hemen ardından yağın yağmur adeta tüm maskeleri düşürüyor ve insanları kendine döndürüyor gibidir. Yağmurun ıslaklığı altında artık rol yapamayan Lidia ve evliliğini yıkmak istemediği için Giovanni'den uzak durmak isteyen Valentina'nın bu kendine dönüşü varoluşun vicdan kavramının ortaya çıkışıdır. Oyun oynarken mutlu olduğunu ama şimdi mutsuzluğunun geri geldiğini söyleyen Valentina da görünenin aksine ruhsal acıya sahip olan bir karakterdir. Bu acılarını ve görünenin ardındaki yönünü oldukça melankolik bir ruh haliyle Giovanni ile paylaşır. Ona üzüntülü zamanlarında doldurduğu kasetleri dinletir. Bu kaset metaforu kişinin vicdanının sesini uzaktan duyması ve kendini yeniden keşfetmesi için kullanılmıştır.

Valentina ve Giovanni aşığı indiklerinde Lidia ve o geceyi geçirdiğı adanın geldiğini görürler. Valentina Lidia'yı kurulanması için odasına davet eder. Lidia kocasıyla ilişki kurmuş bu kadının ilgisini istemediğini söyler ama daha sonra onun havluyla saçını kurumasına izin verir. Kadınlar arasındaki bu yakınlaşma, kadının merkezde oluşuna ve olayların onların çevresinde gelişmesine yönelik diğerk bir göndermedir. İki kadın da boşa geçen yılların ağırlığını kendi öz benliklerinde duymakta ve bununla savaşmaya çalışmaktadır.

Filmlerinde duygu yaratmak için müzik kullanımını tercih etmeyen yönetmen bu filmin pek çok sahnesinde müzik kullanır fakat bu müzik striptiz ve parti esnasında çalan doğal ortam müziğidir. Duyguların ifade edilmesini kolaylaştırmak için kullanılmadığı, müziğin sahneye göre özellikle belirlenmiş başlangıç ve bitiş noktası olmamasından anlaşılabilir. Parti sonunda gün aydınlanınca eve dönmeden önce ormanda gezinen çift duygularının dışavurumunu yaşarlar. Lidia ilk defa açık şekilde kocasına duyduğu yabancılıktan ve sevgisizliğinden bahseder. Giovanni de karısına yeterince şey vermemiş ve hayatını boşa geçirmiş olduğundan dolayı üzüntüsünü dile getirir.

Son sahnede ölen arkadaşları Tommaso'nun önceden Lidia ile duygusal ilişki kurmuş olduğunu anlarız. Filmde insanların diğerleriyle kurdukları ilişkiler hayatlarındaki insan tarafından sorgulanmaz. Sanki kimse buna hakkı olduğunu düşünmüyor gibidir. İçinde bulundukları yabancılaşma hali tutku duymayı imkansızlaştırıyor gibi görünür ve her karakter diğerini kendi haline bırakır. Lidia çantasından Giovanni'nin kendisine çok önce yazmış olduğu bir mektubu çıkarıp okumaya başlar. Bunun kendisinin yazdığını anlamayan adam tepkisiz bir şekilde dinler. Mektup oldukça duygu yüklüdür ve bu iki insanın henüz birbirlerine ait hissettiğı bir zamana aittir. Lidia ağlayarak kocasına mektubu yazanın o olduğunu söyler ve çift ani bir duygu seliyle sevişmeye başlar. Lidia bir yandan onu artık sevmediğini söylerken diğerk yandan bu düşünce yüzünden acı çekmektedir. Çünkü aralarındaki uçurum fiziksel bütünleşmeyle yok olamayacak kadar derinleşmiştir.

Gece, insan ilişkilerine yakından bakışı ve ruhsal durumların irdelenmesi açısından iletişimsizlik yaşayan çiftleri bir anlamda *aydınlatmakta* ve

şeffaflaştırmaktadır. Çiftlerin içinde uzun zamandır tuttıkları olumsuz duyguların açığa çıktığı noktada artık birbirlerine samimi davranmanın imkansızlığı var olmakta ve o ana kadar önemsenmiş olan ahlaksal kavramların yavaş yavaş da önemi azalmaktadır. Antonioni bu kavramlardan adım adım uzaklaşmayı yine ustaca ele almış ve üst modern çağda benliğini ya da karşındakine olan duygularını kaybetmeden yaşamının zorluğunu bir kez daha vurgulamaktadır.

4.7. Antonioni'nin Duygular Dünyasında *Batan Güneş'i*

Senaryosunu Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini ve Ottiero Ottieri'nin paylaştığı 1962 İtalya- Fransa ortak yapımı film, yüzlerinde pek de mutlu bir ifade olmayan Vittoria ve Riccardo'nun odadaki görüntüsüyle açılır. Vittoria boş bir çerçevenin arkasına yerleştirdiği objelerle hayatının resmini yaratmaya çalışıyor gibidir. Adamsa onu izler. Antonioni ilk sahnede yarattığı bu atmosferle, merkezde yine kadının olduğunun ve erkeklerin onun çevresinde yer aldığının bir okumasını sunmaktadır. Vittoria Riccardo'yu terk etmek üzeredir ve bu düşünce ikisine de acı vermektedir. Yönetmen bu sahnede ayna kullanarak Vittoria'nun kendini görmesini, bir anlamda kendisini deneyimlemesini ele alır. Sevgilisinden ayrılmak istemeyen ve ona yakınlaşmaya çalışan Riccardo'nun isteği geri çevrilir. Vittoria bunun bir anlamı olmayacağını, ilk tanıştıkları zaman mutlu olduğunu fakat artık mutluluğu hissetmediğini söyler. Riccardo artık kendisini sevmediğini mi yoksa evlenmeye mi hazır olmadığını sorgular. Bir süre iş hakkında konuşurlar. Vittoria ayrılık arzusunun temelinde yatan şeyin ne olduğunu gerçekten bilmemektedir ve yalnızca artık mutlu olmadığı bu ilişkiyi bitirmek istediğini söyler. Yabancılaşmışlığına somut bir neden bulamamakta ve kendini artık ait hissetmediği bu adamdan uzaklaşmak istemektedir. Riccardo'ya onu mutlu etmeye çalıştığını, ama bunu başarabilmek için önce kendisinin mutlu olması gerektiğini söyler. Aralarındaki soğukluğu kadına yakınlaşarak yok etmek isteyen ve başarısız olan Riccardo başka biri mi olduğunu sorar. Vittoria'nun sebepsiz ayrılığını anlamlandıramamaktadır. Bir kadının başka biri olmaksızın ilişkisini bitirmek istemesi onun için kabul edilebilir bir şey değildir.

Vittoria Riccardo'yu terk ettikten sonra yalnız başına uzun bir yürüyüşe çıkar fakat Riccardo arabayla ona yetişerek yürüyüşü böler. Ayrılığı kabul etmeyerek ilişkileri

hala sürüyormuş gibi davranır. Vittoria ise kararlıdır ve Riccardo en sonunda ona veda ederek durumu kabullenir ve gider. Ricardo gittikten sonra Vittoria annesinin de katıldığı kalabalık borsa sahasının olduğu büyük binaya girer. Orada borsacı Piero ile tanışır. Yönetmen Vittoria ve Piero'yu kalın bir kolonun iki yanına konumlandığı bir görüntü kullanır. Bu görüntü iki insanın daha en başında birbirlerinden ne kadar ayrı olduklarının bir ifadesidir. Bu sırada oradakilerin yakından tanıdığı bir borsacının ölümü ilan edilir ve herkes saygı duruşuna çağrılır. Kısa bir süre hareketsiz duran insanlar sürenin sonunda yine bağıra çağıra hareketli yaşantılarına devam ederler. Bu sahnede ölüm kavramı, günlük hayatın ritmini uzun süre duraklatmayacak kadar önemsiz bir figür olarak sunulur. Alandan annesiyle birlikte çıkan Vittoria ona Riccardo ile ayrılığından bahsetmek ister fakat kadın onu geçiştirir, o an söyleyeceği hiçbir şey borsada kazanmış olmasından önemli değil gibidir. Bu sahnede Vittoria ve annesi arasındaki iletişimsizlik belirgin olarak ortaya çıkmaktadır. Eve dönen Vittoria getirdiği çiçek tablosunu duvara asmak ister. Duvarında başka portreler de olan kadının, hayatını bu portreler aracılığıyla anlamlandırma ihtiyacına tanık oluruz. Çekiç sesini duyan komşusu Martha onunla sohbet etmeye gelir. Vittoria içinde bulunduğu durumu ona anlatarak rahatlamaya çalışır. Telefon çalar ve diğer bir komşuları onları evine davet eder. Kadın kocası yanında yokken uyuyamadığını, bu yüzden de hala ayakta olduğunu açıklar. Diğer kadın ise kocası yokken daha rahat uyuduğunu belirtir. Burada kadınların erkeklerin varlığına bakış açısı iki kadının yorumlarıyla verilmiştir. Bu evde de çok sayıda portre ve manzara resmi vardır. Antonioni tabloları kendini ifade etme ihtiyacı duyan kadınların hayatında ortak bir simge olarak kullanmıştır. Filmde yer alan evlerde estetik İtalyan mimarisi kendini göstermektedir. Antonioni sanat ve estetik algısını, kullanılan iç mimari ve mobilya seçimiyle aktarmaktadır.

Üç kadın bir katalogtan Afrika'nın farklı yerlerine ait fotoğraflara bakar ve oralar hakkında konuşur. Bu metafor, kendi küçük dünyalarını aşip uzaklara gitme arzusunu ifade etmektedir. Antonioni diğer yandan Kenya'nın doğal ortamına ait fotoğraflara yer vererek doğal yaşama duyulan hayranlığın ve şehrin sıkışmışlığından duyulan rahatsızlığın bir yansımasını sunar. Kadınların Afrikalı kadınlar gibi giyinip onları taklit ettikleri sahneyle de bu farklı kültürlere duyulan özlemi destekler. Daha sonra Martha'nın evcil köpeği Zeus dışarı kaçar. Bu sahne az önce doğayla iç içe olan

kabile yaşamına özlem duyan insanın diğer yandan hayvanları kendi zevkleri için hapsedmelerinin bir göndermesidir. Köpeğin peşinden koşan Vittoria sokağın sonunda uzun direklerle çevrili bir duvar görür daha ileri gitmeyerek oradan uzaklaşır. Bu uzun direkler kadının sınırlanmışlığını ve o sınırların dışına çıkmalarının zorluğunu belirtmektedir. Direklerin sallanıyor olması da aynı zamanda sınırları aşmanın kadın açısından imkansız olmadığının bir okumasıdır. Vittoria aynı zamanda Zeus heykeline benzeyen dev bir heykel görür. Kendisi bu heykelin yanında küçücük durmaktadır ve bir kez daha erkeklerin dünyasında kadının konumuna odaklanılır.

Başka bir sahnede helikopterle şehrin üzerinde uçan iki kadın, kendini deneyimlemenin sınırsızlığını ve özgürleştiriciliğini keşfederler. Fakat helikopteri kullanan bir erkektir ve kadınların talimatlarıyla aracı yönlendirir. Yönetmen bu sahnede yeniden erkeği kadının çevresinde konumlandırmıştır. Antonioni filmlerinde sahneler arasında her zaman konu bütünlüğü söz konusu değildir. Yönetmen bunu özellikle tercih etmektedir çünkü gerçek hayatın kendisinde de her zaman bütünlük söz konusu değildir.

Vittoria borsada kaybeden annesini almak için kalabalık alana girdiğinde annesi her şeyini kaybettiği için oldukça huysuzdur ve gitmeyi reddeder. Vittoria onunla iletişim kuramayacağını anlar. O sırada geçen sefer tanıştığı borsacı Piero yaklaşır ve az önce çok büyük bir para kaybetmiş olan bir adam hakkında sohbet açar. Vittoria bu adamı takip eder ve onun bir kağıda çiçekler çizmiş olduğunu fark eder. Bu çiçek göstergesi, adamın umudunu kaybetmediğini ve oynamaya devam edeceğinin bir temsilidir. Vittoria ve Piero Vittoria'nın evine giderler. Kadın Piero'ya pek çok fotoğraf gösterir. Bu fotoğraflar yine bir kadının geçmişe bağlılığı ve sahip olduğu maneviyatın simgesidir. Piero'ya para ile fazla ilgilenmediğini, başka şeylere önem verdiğini söyler fakat Piero için para her şey demektir. Bu yüzden kadının bu yoğun hisleri onun için pek bir şey ifade etmiyor gibidir. Bu arada Vittoria'nın annesinin de içinde bulunduğu borsa mensupları, borsanın düşüşüyle büyük kayıplar yaşamıştır ve İtalyan bankasından yardım beklerler. Bu düşüşle dehşete düşmüş Piero yeniden kazanmanın yollarını aramak dışında hiçbir şeyle ilgilenmez. Yaşadığı borsa bunalımıyla sarı saçlarını koyu renge boyadığı gerekçesiyle sevgilisini terk ederek Vittoria'nın evinin önüne gelir. Bu

anlık kararları borsanın iniş çıkışlarıyla orantılı şekilde geliyor gibidir. Vittoria ona yüz vermez.

Sabah olduğunda gölde arabanın içinde bir ceset bulunmuştur. Bunun bir intihar olduğu düşünülmektedir ve belki de borsa yüzünden gerçekleşmiştir. Piero'nun bu durumla pek ilgilenmeden Vittoria'nın bedenini ve saçlarını gizlice gözlemesi, tıpkı borsaya bağlılığındaki gibi maddiyatçı ve maddeci bir karakterin varlığını belli eder. Antonioni bu maddiyatçı tavırla tüketmekten duyulan hazza ve manevi olanın içinin boşaltılmışlığına gönderme yapar. Piero'nun maddeci karakterine rağmen onun cazibesine karşı koyamayan Vittoria, ona yaklaştırmaya başlar.

Vittoria'nın tuğla yığınları arasında dolaştığı sahne, hayatını yeniden inşa etme arzusunun göstergesidir. Bu hayata Piero'nun dahil olup olamayacağını ise bilmemektedir. Tekrar buluştuklarında Piero ona yeni bir BMW aldığından bahseder. Daha sonra Piero'nun evine giderler ve adam duygudan uzak şekilde konuyu sevmeye getirme amacındadır. Vittoria Piero'ya geçmiş ilişkilerinden bahsederken, adam kendisinin onlardan birini tanıyıp tanımadığını sorar. Vittoria, iğneli bir şekilde borsayla pek ilgileri olmadığını, dolayısıyla tanıyor olamayacağını söyler. Borsa Vittoria için bir pazar, ofis ve ring karışımı olan anlamsız bir yerdir. Karşısındaki adam ise borsaya tutkuyla bağlanmış durumdadır. Bu tutkuyla alay eden Vittoria, adam ona yaklaşırken pencereyi açarak aralarına bir paravan gibi konumlandırır. Bu davranışı karşısındakiyle arasına koymak istediği mesafenin dışavurumudur ve oradan çıkıp gider. Daha sonra Vittoria'nın evine arka kapıdan girer ve sonunda onu birlikte olmaya ikna eder.

Vittoria ve Piero ağaçların altında otururken Piero kendini yabancı bir ülkede gibi hissettiğini söyler. Vittoria da adamın kendisine aynı bu hissi verdiğin belirtir. Aralarındaki ilişki henüz başlayamadan kısır döngüye girmiş gibidir ve yalnızca iki insanın fiziksel olarak yan yana olmasından ibaret gibi görünür. Piero Vittoria'nın ifade ettiği bu yabancılık duygusunun kendisiyle evlenmek istememesi anlamına gelip gelmediğini sorgular ve Riccardo ile de aralarında bu yabancılaşmanın olup olmadığını merak eder. Vittoria'nın konuşmaktan kaçması karşısında sinirlenerek onun belirsizliğinden hoşlanmadığını haykırır. Vittoria ona, "keşke seni sevmeseydim ya da daha çok sevseydim" yanıtını verir. Bu cümle, içinde karşısındaki insana duyduğu

sevginin hem onunla birlikte olmak için yetersiz kalması hem de kestirip atmasına engel olacağı bir noktada olması arasındaki sıkışmışlığı özetler.

Vittoria ve Piero sonrasında bu sorgulamalardan uzak şekilde ilişkilerinin tadını çıkarmaya karar verirler. Vittoria boynuna bir zinciri kolye gibi takarak dolaşır. Bu metafor, onun bir kez daha kendini yabancılaşmış olduğu adama hapsetmesini ve kırmakta zorlanacağı kalıpları sembolize eder. Vittoria'nın bir kez daha sokaklarda yalnız başına dolaşması ve yeniden tuğlaların gösterilmesi, bireylerin kendilerini inşa etmelerinin zorluğuna, sokakların neredeyse boş olması da bu süreçte tamamen yalnız oluşlarına yapılan göndermedir. Herkes gitmiş gibidir ve bu boşluk bireyin iç boşluğunu, bu sırada etrafta akan suyun sesi, duyguların dışavurumuna olan ihtiyacı temsil eder. Antonioni'nin oldukça nadir kullandığı müziğe bu son sahnede yer verilmesi, borsanın insan yaşamı üzerindeki etkisini, sebep olduğu tedirginlik ve yabancılaşmayı insan ruhuna yansıtmasını ifade etmektedir. Vittoria bu bomboş sokaklarda yürümeye devam eder ve o sırada havanın kararmasıyla tümüyle boşalan sokaklar, insan ruhunun da maneviyattan uzak boşalmışlığını, karanlığını ve tedirgin ediciliğini bir kez daha yansıtır.

Üçleme boyunca ele aldığı iletişimsizliği pek çok simge, metafor ve göstergeyle aktaran Antonioni'nin tüm filmleri feminist, auteur, göstergebilimsel, ideolojik-Marksist, psikanalitik ve sosyolojik okumayı mümkün kılar niteliktedir. İnsan ilişkilerini tüm gerçekliğiyle ele almaya çalışan, çağımızın en büyük sorunlarından biri olan yabancılaşma çerçevesinde insan ruhunu irdeleyen Antonioni, sinemanın bir anlam yaratma ve propaganda yönünü oldukça başarılı bir şekilde kullanmıştır. Filmlerde ele alınan bozulmuş ilişkiler günümüz toplumlarında her gün şiddetini daha da arttırarak var olmaya devam etmesi bakımından kesinlikle kurmaca değildir; modern insanın gerçek hayattaki konumunu, içsel ve dışsal yolculuklarını sinema estetiğini kullanarak gerçekçi bir yöntemle ele alan yönetmen, psikolojik tahlil konusundaki ustalığını her sahnede net bir şekilde hissettirmektedir.

SONUÇ

Üst modern çağ, insanın varlık bilincine sahip olarak aydınlanma yaşamaya başladığı çağlardan itibaren sürekli kimlik sorgulama sürecinde olduğu ve bu sorgulamada kendini var ederken sürekli yabancılaştığı bir çağı ifade eder. Hegel, Marx ve Engels, Arendt, Kierkegaard, Fromm, Sartre ve daha pek çok düşünür çağlar boyu bu yabancılaşma olgusu üzerine pek çok çalışma ele almıştır. Yabancılaşma fenomenine ilişkin zaman zaman ortaya çıkarıcı mekanizmalar üzerinde duran, insan ilişkilerini ekonomik, sosyal, kültürel alanlarda analiz eden düşünürler kendilerince yabancılaşma durumundan kurtulmak için farklı yöntemler sunmaktadır. Yabancılaşma durumundan kurtulabilmenin mümkün olup olamayacağı, bu sorunun küresel boyutta gerçekleşmesine karşın insanın kendi çabalarıyla aşabileceği bir şeydir. Söz gelimi Marx için üretim sistemlerindeki adaletsizliğin ortadan kalkması ve sınıfsız bir dünya kurulması çözüm olabileceken, Arendt yabancılaşma durumunun aşılabilmesi için siyasal alanda kolektif bilincin ortak olarak inşa edilmesini ve tek bir yapılanma çevresinde toplanılmasını öngörür. Yabancılaşma fenomenini irdeleyen diğer bir düşünür Kierkegaard için birey, belirttiği varoluş alanlarından kendisine en uygun olanını seçip ona odaklanarak içsel düzeyde kendini var edebilir. Yabancılaşma ve varoluşsal sorunların çözümü için pek çok farklı görüş geliştiren düşünürler, ortaya koydukları kuramsal araştırmalarla modern bireye çözüm sunmaktadır; fakat birey için net bir çözüm bulmak zordur.

Gelişen teknolojinin kolektif bilinci zedeleyen dinamiği, insanların kamusal alandan çıkıp bireysel alan oluşturma pratikleri çözüm noktasından uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Artık günümüz insanı sorunlarını kendi iç dünyasında çözmek istemekte, kendisi dışında bir çözüm yöntemi olacağına ilişkin inançlarından uzaklaşmaktadır. Yabancılaşmanın aşılmasının mümkün olup olmayacağı sorusu, insan doğasının ne derece geleneksel ölçütlerde kalabildiğiyle alakalıdır. Sürekli yeni şeyler deneyimleyen ve sanayileşme sonrası her ürüne, her bilgiye ulaşmanın kolaylığını fark eden insan yaşam deneyimleri sırasında pek çok alana bölünmüş durumdadır. Geleneksel dönemde insanın sınırlı yaşamı, “olması gereken” kalıplara sıkışıp kalmıştır. Bu kalıplar modern insanın gözüyle acilen aşılması gereken kalıplar olsa da geleneksel insanın gözünden fazla çabalamaya gerek duymayacağı, kendisi için hazırlanmış

geçmişten gelen kalıpları izleyerek yaşamını inşa etmenin kolaylığını ifade etmektedir. Bilgi, tecrübe ve imkan teknolojik düzeyde arttığı ölçüde üst modern çağ insanının istekleri, hedefleri ve sorunları da artmaktadır; bu artış karşısında her gün daha fazlasının, daha “moderninin”, daha ilerisinin öğrenildiği çağda ilkel yaşam yöntemlerini benimseyip modern çağı reddetmek ise oldukça zordur. İnsan deneyimledikçe ufku genişlemekte, bu genişlemeyle birlikte daha fazla deneyimlemek istediği kısır döngüye girmektedir. Gelişim şüphesiz insanın sınırlarını aşması için önemli bir durumdur fakat bu sınırlar kontrol mekanizmalarıyla yönlendirilip insanlara bir bal peteği gibi örnek yaşam formları sunabildikleri ölçüde faydalıdır. Bu formları kabul edilen insan “klişe” olma tehlikesiyle karşı karşıyayken, kendisine sunulmuş kalıpları kabul etmeyerek kendi yolunu çizme arzusunda olan birey için, tüm bu kendini inşa sürecinde yalnız başına kalmasının bir sonucu olarak, başa çıkamadığı her durumda kendisine ve çevresine biraz daha yabancılaşması kaçınılmazdır.

Modern çağın teknik imkanlarının insan için faydalı mı yoksa zararlı mı olduğu sorusu uzun yıllardır süregelen bir sorudur ve insan bu küresel sorunun cevabını küresel düzeyde değil, yalnızca kendi öznel bilişsel düzeyde bulabilecektir. Sorunun cevabının bulunamadığı her an modern insan için yeni bir sisifosun başlangıcıdır. Ve bu döngüyü kırmakla onu devam ettirmek, ancak kişinin tek başına verebileceği biricik bir karara bağlı olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Althusser, L. (2000). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık. İstanbul, İletişim Yayınları.

Anderson, S.L. (2000). *On Kierkegaard*. Wadsworth: Belmont.

Anderson, P. (2003). *Tarihten Siyasete Eleştiri Yazıları*. 1.Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Andrew, J.D. (2000). *Sinema Kuramları*. İstanbul, İzdüşüm Yayınları.

Arendt, H. (1958). *The Human Condition*. Chicago: The University of Chicago Press.

Arendt, H. (1968). *Totalitarianism: Part Three of the Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace & World.

Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik, Tarihsel Bir İnceleme*. 1. Baskı. Doruk Yayınları.

Arslantepe, M. (2012). *Sinema Okuryazarlığı*. 1. Baskı. Kocaeli, Umuttepe Yayınları.

Benhabib, S. (1994). *Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative*. Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman (ed.) Hannah Arendt: Critical Essays, Albany: State University of New York Press.

Benhabib, S. (1996). *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*, London: Sage Publications.

Benhabib, S. (2005). *Eleştiri Norm ve Ütopya*. Çev. İsmet Tekerek, İstanbul, İletişim Yayınları.

Berger, A. A. (1996). *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Çev. Murat Barkan, Uğur Demiray vd., Eskişehir Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Berman, M. (2016). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. 18. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Best, S ve Kellner, D. (1998). *Postmodern Teori*. Çeviri: Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1986). *Film Art*. New York, Alfred A. Knopf.

Bordwell, D. (1997). *On The History of Film Styl*. Harvard University Press.

Bumin, T. (2014). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. 6. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Büchner, (1968). *Werke und Briese* (brsg.Bergmann) München.

Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. 3. Baskı. İstanbul, Küre Yayınları.

Camus, A. (2016). *Sisifos Söyleni*. 37. Baskı. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul, Can Yayınları.

Cardullo, B. (2011). *Michelangelo Antonioni*. 1. Baskı. İstanbul, Agora Kitaplığı.

Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*, İstanbul, Say Yayınları.

Childs, P. (2010). *Modernizm*. 1. Baskı, Ankara, Sitare Yayınları.

Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi El Kitabı*. Çev. Ahmet Gürata, Ankara, Dipnot Yayınları.

Çiğdem, A. (2006). *Aydınlanma Düşüncesi*, İstanbul. İletişim Yayınları.

Çiğdem, A. (2015). *Bir İmkan Olarak Modernite, Weber ve Habermas*. 5. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Çizgen, E. (1992). *Türkiye' de Fotoğraf*. İstanbul, İletişim Yayınları.

Crites, S. (1972). *Pseudonymous Authorship as Art and as Act. Kierkegaard: A Collection of Critical Essays* (Edt. J. Thompson), Doubleday&Company, Inc.:Garden City.

D'entreves, M.P. (1994). *The Political Philosophy of Hanna Arendt*. London: Routledge.

Doğan, M. (1996). *Büyük Türkçe Sözlük*. 11. Baskı. İz Yayınları.

Dostoyevski, F.M. (2018). *Karamazov Kardeşler*. 18. Baskı. İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.

Durkheim, E. (1984). *The Division of Labour in Society*. Londra, Macmillan.

Eagleton, T. (1999). *Postmodernizm Yanılsamaları*. Çev. M. Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2014). *Tanrının Ölümü ve Kültür*. Çev. Selin Dingiloğlu, İstanbul, Yordam Yayınları.

Engels, F. (1886). *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy* (Türkçe Baskı: 1999, Çev. İsmail Yarkın, İnter Yayınları).

Feuerbach, L. (1991). *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri*. Çev. Oğuz Özgül, İstanbul.

Feuerbach, L. (2004). *Hristiyanlığın Özü*. Çev. Devrim Bulut, Ankara, Öteki Yayınları.

Feuerbach, L. (2008). *Hristiyanlığın Özü*. Çev. Oğuz Özgül, İstanbul, Say Yayınları.

Fiske, J. (2014). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan, 3. Baskı. Ankara, Pharmakon Yayınevi.

Freud, S. (1974). *Introductory Lectures On Psychoanalysis* (Harmondsworth: Penguin). [*Ruh Çözümlemelerine Giriş Konferansı*, Çev. Emre Kapkın, (1988). İstanbul, Payel Yayınları.]

Freud, S. (2000b). *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*. Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi.

Fromm, E. (2008). *Özgürlükten Kaçış*. Çev. Şemsa Yeğin, 5. Baskı, İstanbul, Payel Yayınları.

Gabbard, G. O. Ve Gabbard K. (2011). *Psikiyatri ve Sinema*. Çev. Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu, İstanbul, Okuyan Us Yayınları.

Gasset, O. Y. (2003). *Kitlelerin Ayaklanması*. Çev. Koray Karaşahin, İstanbul, Babil Yayınları.

Gevgilili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. 1. Baskı. İstanbul, Bağlam Yayınları.

Giddens, A. (2009). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori*. Çev. Ümit Tatlıcan, İstanbul, İletişim Yayınları.

Giddens, A. (2014). *Modernite ve Bireysel Kimlik, Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum*. 2. Baskı. İstanbul, Say Yayınları.

Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları*. 7.Baskı. İstanbul, Say Yayınları.

Gottsegen, M,G., (1994). *The Political Thought of Hanna Arendt*. New York: New York Press.

Gödelek, K. (2008). *Kierkegaard ve İnsan Görüşü*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt1/5.

Göze, A. (1995). *Siyasal Düşünceler ve Yönetimler*. Beta Yayım, İstanbul.

Graudy, R. (1975). *Marks İçin Anahtar*. Çev. Ahmet Taner Kışlalı, Ankara, Bilgi Yayınları.

Habermas, J. (1981). *Theorie de L'agir Communnicationnel*.

Hartley, J. (2005). *Communication , Culturel and Media Studies- The Key Concepts*. Londra ve New York, Routledge.

Harvey, D. (2014). *Postmodernliğin Durumu*. 7. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Hayward, S. (2006). *The Key Concepts*. Londra ve New York, Routledge.

Hegel, G.W.F. (1986). *Seçilmiş Parçalar, Tinin Fenomenolojisi'ne İlişkin Temel Düşünceler* Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Hegel, G.W.F. (1976). *Bütün Yapıtları, Seçmeler 1: Felsefe Tarihi Dersleri*. Çev. Hüseyin Demirhan, 1. Baskı, Ankara, Onur Yayınları.

Hegel, G.W.F. (2003). *Tarihte Akıl*. Çev. Önay Sözer, 2. Baskı, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.

Hegel, G.W.F. (2004). *Tinin Görüngübilimi*, Çev. Aziz Yardımlı, 2. Baskı, İstanbul, İdea Yayınevi.

Hegel, G.W.F. (2010). *Karalama Defterinden Aforizmalar*. Çev. Enver Orman, 1.Baskı, İstanbul, Belge Yayınları.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. Çev: Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Hitchcock, L.A. (2015). *Kuramlar ve Kuramcılar, Çağdaş Düşüncede Antik Edebiyat*. 2. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Huberman, L. (2016). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. 17. Baskı. İstanbul, İletişim Yayınları.

Humm, M. (1995). *The Dictionary of Feminist Theory*. New York, Prentice Hall.

Kabadayı, L. (2014). *Film Eleştirisi, Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. 2. Baskı, Ayrıntı Yayınları.

Kahraman, H. B. ve E. F. Keyman. (1998). *Kemalizm, Oryantalizm ve Modernite*. Doğu Batı, Yıl 1, Sayı 2 (Şubat, Mart, Nisan), s. 75–88.

Kateb, G. (1984). *Hannah Arendt: Politics, Conscience, Evil*. Totowa, NJ: Rowmanand Allanheld.

Kayhan, F. (1999). *Feminizm*. İstanbul, BDS Yayınları.

Kızıltan, G.S. (1986). *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. 1. Baskı. İstanbul, Metis Yayınları.

Kierkegaard, S. (1959). *Either/Or*. Volume 2, Doubleday&Company, Inc.: Garden City, NY.

Kierkegaard, S. (1992b). *Concluding Unscientific Postscript to Philosophical Fragments*. Volume 2, Princeton University Press: Princeton, NJ.

Kim, K-K. (2003). *Order and Agency in Modernity: Talcott Parsons, Erving Goffman, and Harold Garfinkel*. Albany: SUNY.

Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. Çev. Fırat Ertınas vd., yayına haz. Ertan Yılmaz. Ankara, De Ki Basım Yayım.

Koncavar, A. (2013). *Sinema İletişim Edebiyat*. 1. Baskı, Agora Kitaplığı.

Kovacs, A.B. (2016). *Modernizmi Seyretmek*. 2. Baskı. Ankara, De Ki Sinema Yayınları.

Küçük, M. (2011). *Modernite Versus Postmodernite*. 1. Baskı, İstanbul, Say Yayınları.

Langford, B. (2006). *Film Genre and Hollywood and Beyond*. Edinburg GB. Edinburg University Press.

Lash, C. (1990). *Conclusion*. Reuben Garner (ed.) *The Realm of Humanitas: Responses to the Writings of Hannah Arendt*, New York: Lang.

Mardin, Ş. (2000). *İdeoloji*. İstanbul, İletişim Yayınları.

Marx, K. (1843). *Zur Kritik der Hegelischen Rechtphilosophie*.

Marx, K. ve Engels, F. (1846). *German İdeology*.

Marx, K. ve Engels, F. (1848). *Communist Manifesto*.

Marx, K. (1968). *Yahudi Meselesi*. Çev. Niyazi Berkes, Ankara, Sol Yayınları.

Marx, K. (1986). *1844 Felsefe Yazılar*. Çev. Murat Belge, Ankara, V Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (1999). *Alman İdeolojisi*. Çev. Sevim Belli, 3. Baskı, Ankara, Sol Yayınları.

Marx, K. (2000). *Private Proverty and Communism. The Continental Aesthetics Reader*. Clive Cazeaux (der.), Routledge, Londra.

Marx, K. Ve Engels, F. (2001). *Sanat ve Edebiyat Üzerine*. Çev. Murat Belge. İstanbul, Birikim Yayınları.

Marx, K. (2009). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi*. Çev. Kenan Somer, Ankara, Sol Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2008). *Din Üzerine*. Çev. Kaya Güvenç, Ankara, Sol Yayınları.

Marx, K. ve Engels, F. (2013). *Komünist Manifesto*. Çev. Celal Üster ve Nur Deriş, İstanbul, Can Yayınları.

Marx, (2016). *1844 El Yazmaları*. Çev. Murat Belge. 10. Baskı. İstanbul, Birikim Kitapları.

Metz, C. (1999b). *İdentification , Mirror. Film Theory and Criticism-Introductory Readings*. Der. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford, Oxford University Press. s.800-817.

Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma, Marx'ın Kapitalist Toplumdaki İnsan Anlayışı*. 2. Baskı. İstanbul, Yordam Kitap.

Oskay, Ü. (1994). *Kent ve Kentlilik*. 1. Baskı. İstanbul, Varlık Yayınları.

Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*. İstanbul, AFA Yayınları.

Paden, W. E. (2008). *Kutsalın Yorumu*. Çev. Abdurrahman Kurt, Bursa, Sentez Yayınları.

Parekh, S. (2008). *Hannah Arendt and the Challenge of Modernity: A Phenomenology of Human Rights*. New York: Routledge.

Paz, O. (1993). *Modern İnsan ve Edebiyat*. 1. Baskı. İstanbul, Remzi Kitabevi.

Plath, S. (1971). *The Bell Jar*. Buccaneer Books: Cuthogue, NY.

Ritzer-Stepnisky.(2013). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları ve Klâsik Kökenleri*. 1. Baskı. De Ki Basım Yayım, Ankara.

Ring, J. (1989). *On Needing Both Marx and Arendt: Alienation and the Flight from Inwardness*. Political Theory 17(3): 432-448.

Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik Kamera, Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. 2. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

Sartre, J.P. (2008). *Bulanık*. Çev: Selahattin Hilav, İstanbul, Can Yayınları.

Sartre, J.P. (2011). *Varlık ve Hiçlik*. Çev: Turhan Ilgaz- Gaye Çankaya Eksen, İstanbul, İthaki Yayınları.

- Sartre, J.P. (2012). *Being and Nothingness*. Routledge, Londra.
- Sartre, J.P. *Varoluşçuluk*. (2012). Çev: Asım Bezirci, Ankara, Say Yayınları.
- Savaş, H. (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. 1. Baskı. İstanbul, Sözcükler Yayınları.
- Spinoza, B. d. (1922). *Theologisch- Politischer Traktat*, Çev. Carl Gebhardt. 4. Basım. -Leibzig: Verlag von Felix Miner, (Epist. 59).
- Stace, W.T. (1976). *Hegel Üstüne*. Çev. Murat Belge. 1. Basım. İstanbul, Birikim Yayınları.
- Stam, R. (2000). *Film Theory- An Introduction*. USA. Blackwell Publishing.
- Steeves, L.H. (1994). *Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları, Medya, İktidar, İdeoloji*. Çev. ve Der. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınevi.
- Sullivan, H.S. (1953). *Conceptions on Modern Psychiatry*. New York: Norton.
- Swain, D. (2013). *Yabancılaşma*. 1. Baskı. İstanbul, Durak İstanbul Yayınları.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara, İmge Kitabevi.
- Şentürk, R. (2011). *Postmodern Kaos ve Sinema*. 2. Baskı. İstanbul, Avrupa Yakası Yayınları.
- Şimşek, M.E. (2016). *Modernite, Postmodernite ve Bauman*. 1. Baskı. İstanbul, Belge Yayınları.
- Taylor, C. (2017). *Modernliğin Sıkıntıları*. 3. Baskı. İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Touraine, A. (1995). *Modernliğin Eleştirisi*. 2. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Truffaut, F. (2008). *A Certain Tendency of the French Cinema, Auteurs and Autorship*. Der. Barry Keith Grant, USA, Blackwell Publishing, s:9-18.

Türköne, M. (2006). *Siyaset*. Ankara, Lotus Yayınları.

Villa, D. R. (1996). *Arendt and Heidegger: The Fate of the Political*. New Jersey: Princeton.

Vincenti, G. (2008). *Sinemanın Yüzyılı*. 2. Baskı. İstanbul, Evrensel Basım Yayın.

Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. Çev. Ayşegül Demir. İstanbul, Özne Yayınları.

Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan. İstanbul, Metis Yayınları.

Yeres, A. (2006). *Bir Michelangelo Antonioni Kitabı*. İstanbul, Es Yayınları.

Yıldırım, H. (2012). *Hayali Modernlik: Türk Modernliğinin İcadı*. 2. Baskı. İstanbul, Doğu Kitabevi.

Zizek, S. (2011). *Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film, Filmlerle Sosyoloji*. Yaz. Bülent Diken, Carstsen B. Laustsen, Çev. Sona Ertekin. İstanbul, Metis Yayınları.

Dergiler

Adanır, O. (2005). *Modern Dünyaya Özgü Bir Düşünce Simülakrı*. Düşünen Siyaset Düşünce Dergisi, Lotus Yayınevi, Ankara, Sayı: 21.

Aslan Yaşar, G. (2011). *Orta Çağ'dan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası*. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Aralık, Yıl:4, Sayı:7.

Aşar, H. (2014). *Heidegger ve Sartre Felsefesinde "Kaygı" ve "Bulanık"* Kavramlarının Analizi. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Bahar Sayısı, Sayı:17. s:85-99.

Baran, M. (2013). *Avrupa'da Gelişen Modernlik ve Modernleşme Anlayışları ve Bu Anlayışların Türkiye'ye Yansımalarına Tarihi Sosyolojik Açıdan Bakış*. Türk Çalışmaları Türk veya Türk Dilleri, Edebiyatı ve Tarihi Uluslararası Dönemi, Ankara: Cilt 8/11 Güz, s. 55-79.

Bell, D. *The Cultural Contradictions of Capitalism*, *Journal of Aesthetic Education*. Vol. 6, No. 1/2, Special Double Issue: Capitalism, Culture, and Education (Jan. - Apr., 1972), pp. 11-38.

Çınar, M.U. *Marx, Arendt, Modernite, Yabancılaşma ve Siyaset: Ya da Modern Çağda İnsanca Bir Yaşam Mümkün mü?* Sosyal Bilimler Dergisi Cilt:9, Sayı:2, Ekim 2016, s.152.

Duran, R. (2008). *Postmodernizm Bir Düşünce Okulu Mudur? Modernizmden Postmodernizme*. Hece, Aylık Edebiyat Dergisi, Hece Yayınları, Ankara., Sayı:138/139/140.

Durgun, F. (2013). *Rönesans'tan 19. Yüzyıla Avrupa Tarih Yazımında İlerleme Fikri, Dönemselleştirme ve Orta Çağ Avrupa Tarihi Algısı*. İnsan ve Toplum, 3 (6).

İnalcık, H. *Atatürk ve Türkiye'nin Modernleşmesi*. Belleten, c.LII /63, s. 985-992.

Güzel, C. (1999) *V. De Sica'dan P.P. Pasolini'ye İtalyan Sinemasında Mizahın Gelişimi*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Sayı:9, İstanbul, s.489- 490.

Habermas, J. (2010). *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje*. Dipnot Dergisi Sayı:1, Nisan-Mayıs-Haziran, s. 29-42.

Hassan, I. (2008). *Bir Postmodernizm Kavramına Doğru*. (Çev. İshak Yetiş), *Modernizmden Postmodernizme*. Hece, Aylık Edebiyat Dergisi, Sayı: 138/139/140. Ankara, Hece Yayınları.

Kale, N. (2002). *Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru*. Doğu Batı, Yıl 6, Sayı 19 (Mayıs, Haziran, Temmuz), s. 31-51.

Kiraz, S. (2011). *Yabancılaşmanın Kökeni Üstüne*. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi, Güz, Sayı:12.

Kiraz, S. (2012). *Hegel Felsefesinde Yabancılaşmanın Rolü ve Anlamı*. Kutadgubilig, Mart. s.6.

Kiraz, S. (2015) *Kitle Kültürü, Bunalım ve Yabancılaşma*, Mavi Atlas, 5, 2015, s.127- 130.

Osmanoğlu, Ö. (2016). *Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma Olgusu*. Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl:2 Sayı:3, s.68.

Özyurt, C. (2014). *Marx'ta Yanılsama ve İdeoloji Olarak Din*. Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl:7, Sayı:2, Aralık, s.210.

Perry, M. (2013). *Western civilisation: A brief history to 1789* (Vol. I) (the tenth ed.). Boston: Wadsworth.

Tekeli, İ. (2002). *Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı, Modern Türkiye'de Siyasi Düşünc.*, Cilt 3, İletişim Yayınları, s. 19-42, İstanbul.

Urhan, V. (1999). *Modernizm, Postmodernizm ve Personalizm*, Doğu Batı. Yıl 2, Sayı 8 (Ağustos, Eylül, Ekim), s. 143-169.

Williams, H. (1965). *The Correspondence of Jonathan Swift*. Oxford: Clarendon Press, cilt 5, s. 58-59.

Yazıcı, E. (2002). *Yirminci Yüzyılda Gelenekten Moderniteye Türk Sosyo-Kültürel Yapısında Gözlenen Değişmeler*. G.Ü. İİBF Özel Sayısı, s. 223-245.

Tezler

Marx, K. (1844). *Private Property and Communism*.

Onat, F. (1979) *Faşist Dönemde İtalyan Sineması*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, EÜ, GSF., s.66-70.

Şimşek, M.E. (2014) *Moderniteden Postmoderniteye Uzanan Bir Köprü: Zygmunt Bauman*, Yüksek Lisans Tezi.

Denemeler

Charles Baudelaire, (1963). *The Painter of Modern Life*.

Foucault, M. (1970). *The order of Things*.

Greenberg, *Modernist Painting*.

Elektronik Kaynaklar

Aydınlı, H.İ ve V. Ayhan, *Egemenlik Kavramının Tarihsel Gelişimi Perspektifinden İktidarın Sınırlandırılması Tartışması*, <http://www.cumhuriyet.edu.tr/edergi/makale/859.pdf> (20.03.18).

Greenberg, *Modernist Painting*.

http://mysite.pratt.edu/~morourke/common/Readings/Modernism/Greenberg_ModernistPainting.pdf (25.03.18).

Marx, K. *Feuerbach Üzerine Tezler*.

<http://docplayer.biz.tr/1843509-Feuerbach-uzerine-tezler.html> (01.04.18).

Serter, S. *Fotoğrafik Görüntünün Oluşma Süreci ve Bu Görüntüde Sanatçının Rolü*.

<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1440/148462.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (01.04.18).

Timuçin, Afşar. *Yabancılaşma Sorununa Genel Bakış*.
[https://www.academia.edu/6126015/Yabancılaşma_Sorununa_Genel_Bakış_-](https://www.academia.edu/6126015/Yabancılaşma_Sorununa_Genel_Bakış_-_Afşar_Timuçin)
[Afşar Timuçin](#) (20.04.18).

Kurumlar

TUSİAD. (2002). *Felsefe*.

Sözlükler

Charlton T, Lewis ve Charles Short, (1879). *A Latin Dictionary Freund's Latin Dic*. Oxford At The Clarendon Press.

Eren, H. (1998). *Türkçe Sözlük*. Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları: 549, Cilt:2.

Ernout A. ve Meillet A.(1951). *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

Eyüboğlu, (1995). İ.Z. *Türk Dilinin Etimolojik Sözlüğü*. 3. Baskı. İstanbul, Sosyal Yayınlar.

Mutlu, Erol. (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara, Ark Yayınevi.

Ansiklopediler

Ana Britannica. (1990). İstanbul, İletişim Yayınları. Cilt 16 ve 18.

Hegel, (1930). *Encyclopedie der Philosophischen Wissenschaften* In: [Saemtliche Werke (hrsg.Lasson), Bd. V., Leibzig F. Meiner Varlag).

Filmler

Antonioni, M. *Macera*. İtalya, 1960.

Antonioni, M. *Gece*. İtalya, 1961.

Antonioni, M. *Batan Güneş*. 1962.

