

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**20. YÜZYIL SANATINDA YABANCILAŞMA VE OYUN
KAVRAMININ SANATSAL ÜRETİME ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa Kemal Abacı

Enstitü Ana Sanat Dalı: Resim

Tez Danışmanı: Doç. Şive Neşe Baydar

HAZİRAN - 2019

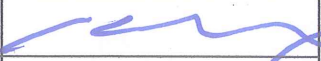
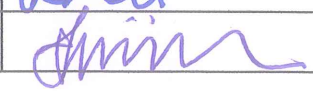
T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ

20. YÜZYIL SANATINDA YABANCILAŞMA VE OYUN
KAVRAMININ SANATSAL ÜRETİME ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Mustafa Kemal Abacı

Enstitü Ana Sanat Dalı: Resim

“Bu tez 19/06/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/ oy çokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİÜYESİ	KANAATI	İMZA
Doç. Şire. Nese BAYDAR	Başarılı	
Doç. Dr. Benal Dikmen	Başarılı	benal
Dr. Öğr. Üyesi Sürin YILMAZ	Başarılı	



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU

Sayfa : 1/1

Öğrencinin

Adı Soyadı	:	MUSTAFA KEMAL ABACI
Öğrenci Numarası	:	1660Y17006
Enstitü Anabilim Dalı	:	RESİM ANASANAT DALI
Enstitü Bilim Dalı	:	RESİM ANASANAT DALI
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS <input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	20. yüzyıl sanatında yabancılaşma ve oyun kavramının sanatsal üretime etkisi
Benzerlik Oranı	:	%19

SOSYALBİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

Sakarya Üniversitesi Sosyalbilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.

25/06/2019

Öğrenci İmza

Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.

...../...../20.....

Öğrenci İmza

Uygundur

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Şive Neşe Baydar

Tarih: 19.06.2019

İmza:

KABUL EDİLMİŞTİR

REDDEDİLMİŞTİR

EYK Tarih ve No:

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

İÇİNDEKİLER

RESİM DİZİNİ	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY	v
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1:YABANCILAŞMA KAVRAMI	7
1.1.Yabancılaşma Kavramı ve Tanımı.....	7
1.1.1. Hegel’de Yabancılaşma	8
1.1.2. Fauerbach’ta Yabancılaşma	10
1.1.3. Marx’ta Yabancılaşma	11
1.1.4. Simmel’de Yabancılaşma.....	15
1.1.5. Varoluşçu Felsefede Yabancılaşma	22
1.1.6. Lacan’da Yabancılaşma	25
1.1.7. Debord’da Yabancılaşma	28
BÖLÜM 2: YABANCILAŞMA KAVRAMI VE SANAT İLİŞKİSİ.....	30
2.1.Yabancılaşma ve Sanat	30
2.1.1. Dışavurumculuk ve Yabancılaşma.....	35
2.1.2. Avangard Sanat ve Yabancılaşma.....	39
2.1.3. Dadaizm ve Yabancılaşma	52
2.1.4. Pop Art ve Yabancılaşma.....	58
BÖLÜM 3: OYUN KAVRAMI	63
3.1.Oyun Kavramı ve Tanımı	63
BÖLÜM 4: OYUN KAVRAMI VE SANAT İLİŞKİSİ.....	76
4.1. Oyun ve Sanat	76
4.2. 20. Yüzyıl Sanatında Oyun ve Sanat İlişkisi.....	81
SONUÇ.....	88
KAYNAKÇA	93
ÖZGEÇMİŞ.....	96

RESİM LİSTESİ

Resim 1	: Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911.....	36
Resim 2	: Max Beckmann, Gece, 1918-19.....	38
Resim 3	: Andy Warhol, 100 Adet Campbell Hazır Çorba Konservesi, 1962.....	44
Resim 4	: Heartfield, Üst-insan Adolf, 1932.....	47
Resim 5	: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917.....	50
Resim 6	: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa,1919.....	53
Resim 7	: Man Ray, Hediye, 1921.	54
Resim 8	: Hans Arp, Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj, 1917.	55
Resim 9	: Hannah Höch, Dada Mutfak Bıçağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi, 1920.	56
Resim 10	: Kurt Schwitters, Merz-Sütunu, 1923.	57
Resim 11	: Kurt Schwitters, Mezbau, 1933.	57
Resim 12	: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekeri, 1913.....	58
Resim 13	: Marcel Duchamp, Paris Havası, 1919.....	58
Resim 14	: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? 1956.....	59
Resim 15	: Andy Warhol, Altın Marilyn Monroe, 1962.....	61
Resim 16	: George Segal, Üç Figür Dört Bank, 1979.....	62
Resim 17	: Paul Klee, Şehirler Kitabından Bir Yaprak, 1928 (kağıt yapıştırılmış tahta üzerine yağlı boya).....	83
Resim 18	: Picasso, Boğa Başı, 1943	84
Resim 19	: Henri de Toulouse Lautrec, Fernando Sirkinde, 1887-88.....	85
Resim 20	: Alexander Calder, Alemnium yapraklar, Kırmızı Posta, 1941.....	85
Resim 21	: Asger Jorn, Gece Kutlama, 1945.	86
Resim 22	: Constant Nieuwenhuys, Maskeli İtaatsizlik, 1948.....	86
Resim 23	: Ai Wei Wei, Ayçekirdeği, 2010.	87
Resim 24	: Albrecht Dürer, Otoportre, 1500.	89
Resim 25	: Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 1912.....	89

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: 20. yüzyıl sanatında yabancılaşma ve oyun kavramının sanatsal üretime etkisi			
Tezin Yazarı: Mustafa Kemal Abacı		Danışman: Doç. Şive Neşe BAYDAR	
Kabul Tarihi: 19.06.2019		Sayfa Sayısı: iv (ön kısım)+96 (tez)	
Anabilim Dalı: Resim			
<p>Yabancılaşma ve oyun kavramının sanatsal üretime etkisini Sanayi Devrimi sonrası değişimleriyle birlikte ele aldığımızda; insanlık doğa karşısında hayatta kalma mücadelesi içinde egemenlik kurmuş ve uzmanlık alanları oluşturmuştur. Uzmanlık alanlarının oluşması, insanlar ve nesnelere arasında bir belirsizliğe ve daha çok yabancılaşmaya neden olmuştur. Bu belirsizlik içerisinde yabancılaşan insan bir sığınağa ihtiyaç duymuş, sığınak sanat alanı olmuştur. Günümüzde sanat alanı oyun alanı olarak görülmekte ve deneyimlerle oluşturulan bilincin, özgürlük duygusunun, oyunun kuralları içerisinde kabul görmesi gerekmektedir. Sanat alışılmış hayattan farklılığıyla, gerçekliğin değiştirilebileceğini, denetlenebileceğini ve bir oyuna dönüşebileceğini göstermektedir. Sanatçıların uzmanlık alanlarında söylem ve deneyimlerle yaptığı şeyi (bilinci) kabul ettirmesi de bu oyun alanı içerisinde kurgulanmakta ve şekillenmektedir.</p> <p>Çalışmanın Amacı: Modern Endüstri Toplumunun eleştirisi olarak kabul edilen ve toplum düzeyinde bireyi yalnızlığa iten yabancılaşma ve sanata benzeyen oyun olgusunun 20. yüzyıl sanatsal üretimine katkısını araştırmaktır. Sanat üretimi söz konusu olduğunda sanatçının eserinde ne kadar etkin rol aldığı ve üretimin nasıl değişikliklere neden olduğu konusuna dikkat çekmektir.</p> <p>Çalışmanın Kapsamı: Yabancılaşma ve oyun kavramlarının -bilinçli bir ekinlikle ele alındığında- sanat üretimine etkisi sorgulanmıştır.</p> <p>Çalışmanın Yöntemi: Çalışma sırasında yazılı kaynaklar kullanılmış ve kronolojik bir sıra ile ele alınmıştır. Ancak söz konusu kaynakların kullanımında, kavramı otaya atan düşünürlerin eserlerini içermesine özellikle dikkat edilmiştir. Çünkü daha sonra ortaya atılan bazı okumaların aksine kavramın yeniden ele alınması gerekmiştir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Sanat, Yabancılaşma, Sanayi Devrimi, Oyun, Modernizm,			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	<input checked="" type="checkbox"/>	Ph.D.	<input type="checkbox"/>
Title of Thesis: The impacts of the terms of alienation and game on artistic production in the art of the 20th century			
Author of Thesis: Mustafa Kemal Abacı		Supervisor: Assoc. Prof. Şive Neşe BAYDAR	
Accepted Date: 19.06.2019		Number of Pages: (iv+96 page)	
Department: Paint			
<p>When the impacts of alienation and game on artistic production are considered with the changes after the Industrial Revolution, it is certain that, humanity has dominated the struggle for survival against nature and has created specialities. The creation of these specialities has led to an uncertainty between people and object sand more alienation. Humanity which has sustained the alienation in this uncertainty needed a shelter. And this shelter has been the art. Today, the art space is seen as a playground and the consciousness, the sense of freedom, created by the experience must be accepted within the rules of this game. As its difference from ordinary life, art shows that reality can be altered, controlled and transformed into a game. The fact that artists adopt what they do (the consciousness) with discourses and experiences in their fields of expertise is also formed and shaped within this playground.</p> <p>The aim of the study is to investigate the contribution of the alienation which is accepted as the critical of the modern industrial society and causes the loneliness of the individuals and of the game phenomenon resembling to the art to the 20th century artistic production. It draws attention to how the artists play active roles in their work of arts when the art production is the matter, and which changes this production causes to.</p> <p>The scope of the study, it is analysed the impact of alienation and game on artistic production when this attitude is a conscious activity.</p> <p>Methods of the study, written sources were used during the study and discussed in a chronological order. It has been paid great attention to make sure that this study contains and refers to the work of the philosophers that are mentioned the terms. Because in contrast to the readings and analyses that already exist, these key concepts should be viewed in a new perspective.</p>			
Keywords: Art, Alienation, Industrial Revolution, Game, Modernism			

GİRİŞ

Araştırmanın Konusu

Yabancılaşma kavramı birçok düşünür ve sosyal bilimci tarafından özellikle modern endüstri toplumunun eleştirisi için kullanılmıştır. Yabancılaşma kavramının sanatsal etkinlikle ilgisini ele aldığımızda, insanın doğal ortamından uzaklaşması ve işbölümünün artmasıyla insan, kendi doğasına yabancılaşmıştır. Aristoteles, insanın aklıyla doğaya karşı vermiş olduğu mücadelede tüm yapma etmelerini, tekne (beceri, hüner) olarak adlandırmıştır. Beceri ve hüner sanattan ayrılan bir şey değildir. Çünkü Sanayi Devrimine kadar, insan ve nesne arasında belirsizlik yoktu. İnsan ürettiği nesneyi baştan sona kurabilmekteydi. Örneğin, bir marangoz bir ağaçla nasıl bir ürün tasarımı yapacağını bilmekteydi. İnsan doğada var olabilme çabasıyla doğayı taklit etmiş ve doğanın eksik-yarım bıraktıklarını tamamlama düşüncesiyle ikincil bir doğa oluşturulmuştur. İkincil doğa ile her şey insan ihtiyacı için, insana dair bir dünya için düşünülen bir gerçeklik fikriyken, Sanayi Devrimiyle birlikte bu düşünce değişime uğramış ve kâr etmek için oluşturulmuş bir sisteme dönüşmüştür. Sanayi toplumuyla birlikte üretken bir sınıfın oluşmasıyla, çalışkanlık ve üretkenlik gibi değerler sanat alanında da karşılık bulmuştur. Üretkenlikle birlikte özgürlük anlayışı da oluşmuştur. Modernizm içinde gelişen bu özgürlük anlayışı, kentleşme yaşamı ile bireyselleşmeyi beraberinde getirmiştir. Bireylerin kendilerine ait uzmanlık alanları geliştirmesi modern toplumda yabancılaşmanın daha da artmasına neden olmuştur. Bilimsel gelişmelerin olduğu Rönesans ve özellikle Sanayi Devrimi'yle birlikte, insanın doğaya karşı egemenliği ve insan aklıyla değiştirilen doğa karşısında yabancılaşan insanın tutumu da doğaya geri dönmek olmuştur. Her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu fikrinden hareketle doğayı bir bütün olarak düşünüp bu rahatsızlığı ortaya koyan romantik sanatçılar olmuştur. Romantik resimlerde hep bir doğaya dönüş gözlenmektedir. Dışavurumcular ve avangardlar da romantiklerle benzer özellikler içinde, sanayi toplumunun getirisi olan yapay şeylere karşı rahatsızlıklarını ortaya koymuşlardır. 20. yüzyıl modern anlayışı içinde, sanatın özerk bir kurum olmasıyla dışavurumculukta da avangard anlayışta da sanatçının topluma ve kendisine yabancılaşması ile kendini ifade etmektedir. Bu çalışmada, yabancılaştırma ve oyun etkinliğinin sanat üretimine etkisi incelenecektir. Modern toplumda çalışan insan, ürettikçe var olabilmektedir ama ürettiği şeye yabancılaşmaktadır. Yabancılaşan insan bir sığınmağa ihtiyaç duymuş, o sığınak sanat ve oyun alanı olmuştur.

Araştırmanın Amacı

20. yüzyıl başlarından itibaren iş alanlarında uzmanlaşmanın daha çok artmasıyla birlikte fabrikalarda emekten bağımsız ilerleyen üretim biçimindeki teknik yapım aşamasının sadece bir kısmına dahil olan insan, kendi üretimi olan ürüne yabancılaşmıştır. Marx'ın yabancılaşma kavramında kendi emeğine yabancılaşan insan, kendi ürettiği ürüne de yabancılaşmaktadır. İşçiler iş arkadaşlarına ve topluma yabancılaşmaktadır. Marx, yabancılaşmayı zanaatla karşılaştırmaktadır. Eskiden bilgi emeğine de sahip olan zanaatkar, fabrikada işçi olmasıyla birlikte artık kendi emeğine de sahip değildir. Eskiden her aşamasına hakim olduğu ürün artık başkası tarafından tasarlanmaktadır. Bu anlamda işçi, üretilen ürünün bütününe görememektedir. Böylece işçi, tasarım yeteneğinden kopmuş olmaktadır. Belirtilen koşullar altında sanatsal emek önem kazanmıştır. Her türlü tasarım ürününde estetik yön gözlemlenmektedir. Üretim alanında sanatsal emek yok olduğu gibi ayrıca bu dönemden itibaren bütün alanlarda endüstrileşmeye gidilmiştir. İnsanın ürünün yapım aşamasında yer almadığı teknik yapım süreçleri, parça parça fordist üretim mantığı içermektedir. Parçalanmışlığın sanat alanına yansımaları 20. yüzyıl başlarından itibaren görülmeye başlamış, avangard hareket olan Dadaist sanatta görülen montaj, asamblaj tekniklerin uygulanması bu dönemde ortaya çıkmıştır. Avangard hareket olarak değerlendirilen Fütürizm akımı içindeki çalışmalar bu anlayışın ilk örneklerini oluşturmaktadır. Yeni bir dünya için yeni bir sanat anlayışı, teknolojik gelişmelerle değişen zamana yönelik arayışlar gösteren bir sanat akımı olarak nitelendirilen Fütürizm akımında, fabrikaların yüceltilmesini, ulaşımın hızlanmasını ifade eden işler dikkat çekmektedir. Modern hayatın geleceğe hükmedeceği anlayışı ile avangard hareket, köklü değişimi ifade etmektedir. Sanatın hayata dahil edilmesi için sanatın ortadan kaldırılması planlanmış ancak bireyin sistemin içine dahil olması, avangardların yapıtlarının müzelerde sergilenmesiyle anlamı kaybolmuştur.

Endüstri toplumunun insanlara getirdiği imkanlar, çeşitli faaliyet alanları oluşturmaktadır. Sanatçılar bazen bu alanlardan uzak kalmayı tercih etmişlerdir. Bu durum da başka bir yabancılaşmaya neden olmakta ve alışlagelmiş hayat pratiğinden uzaklaşıp, araya mesafe koyup, eleştirel bakmayı sağlayabilmektedir. Böylece sanatçı üretiminde daha etkin rol üstlenebilmektedir. Modern insanın sığınağı oldu dediğimiz sanat alanı, oyun alanıdır. Oyunda değişiklik yapmak istendiğinde, oyun alanını etkin bir süreçle yeniden inşa etmek gerekebilmektedir. Bu anlamda sanat tarihine damga vuran kişiler, yaratıcı kişiliğe sahip oyunbozan kişilerdir.

Araştırmanın Önemi

Yabancılaşma kavramına baktığımızda, kültürün oluşumu sırasında özne, bir takım nesnelere yaratmaktadır ve kültürün gelişimiyle birlikte, o nesnelere kendisinden/ özneneden git gide bağımsızlaşmaktadır. İnsan emeğinden bağımsızlaşan nesne, Marx'ın söylemiyle kapitalizm içinde 'fetiş nesnesi', kapitalizmin en temel özelliği haline gelmiştir. Marx kapitalizm eleştirisi yaparak yanlış bilinç sorununa işaret eder. İşçinin kendi ürettiği ürünün üretim sürecine egemen olmaması nedeniyle, kendi ürettiği nesnelere yabancılaşmasından söz etmektedir. Marx'a göre yanlış bilinç -gerçeğin çarpıtılmış hali- sorunu, sınıfsız toplumla birlikte aşılabilecektir. Marx'ın bilinç kavramının aşılmasıyla ifade ettiği şey, bir ütopya içermektedir. Marx 'kendine yabancılaşmanın aşılması, kendine yabancılaşma ile aynı yolu izler' diyerek yabancılaşmanın insanlığa bazı katkılarının olabileceğine, bunun da özel mülkiyetin olumlu bir şekilde aşılmasıyla -sınıfsız bir toplumla- gerçekleşeceğine dair bir ütopyadan bahsetmektedir. Üretim sürecinde emekçinin etkin olma süreci nasıl olacaktır? Yabancılaşma kavramını olumsuzlanacak, dışarı atılacak bir kavram gibi görmek dışında -özerk bireyin deneyimleriyle ilgili olduğu için- kültürel ve sanatsal üretimin anlamı yabancılaşma ile oluşmaktadır. Bu anlamda birçok düşünür, kaçınılmaz bir yabancılaşmanın olduğundan söz etmektedir. Bu durum aynı şekilde sanatçı için de geçerlidir. Sanatçı kendi emek sürecinde ne kadar etkin rol alabilmektedir? Sanatçı, üretim sürecinde kendi atölyesinde ürettiği şey karşısında ne kadar özgür davranabilecektir? Sanatçının, herhangi bir araçla iş yapacağı zaman, yaşadığı zamanı ve mekanı düşünmesi, bu algıyı hesaplaması da gerekmektedir. Bir düşünme biçimi olan sanat alanında, bilimsel yaklaşımla bile olsa, sanatçının hayal gücüyle, malzemeyle oyun oynama fırsatıyla bazı sınırları aşabilme yetisine sahip olduğu gözlemlenmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Yabancılaşma kavramı, kuramsal bir olgu olarak Sanayi Devrimi'yle birlikte ele alındıysa, daha önce bu tür bir gerçeklik var mıydı ya da bu kavram nerelerde kullanılmıştı? Bu bağlamda yabancılaşmanın ilk oluşumu; her şeyin birbiriyle ilişkili olduğu gerçeğiyle geriye doğru bir okuma yaparsak, Sanayi Devrimi değildir. İnsanlık doğa içinde var olabilme çabasıyla doğaya karşı bir mücadele vermeye başlamıştır. Bu mücadele doğada egemenlik kurma, var olma çabasıdır. Doğal bir varlık olan insanın tüm bu yapıp etmeleri insan ihtiyacı için bir şeydir. Bu anlamda uygarlık denilen ikincil doğa, yapay bir dünyadır.

“Antigone’nin konusunu -bir kandaşını onurlu bir törenle gömülme hakkı için savaşı- eskimiş saysak, anlamak için tarihsel açıklamalar gereğini duysak bile, ‘Ben sevgiye adadım benliğimi, nefrete değil’ diyen Antigone’nin kişiliği, bu gün de her zamanki kadar sarsıcıdır; insanlar yeryüzünde yaşadıkça bu sözlerden heyecan duyacaklardır” (Fischer, 2010, s. 15). İkiz kardeşlerinin savaşını durdurabilme düşüncesinden hareketle, kardeşlerinin ve annesinin rölyeflerini içeren iki heykel yontmuştur. “Heykeller acı içinde doğdu İsmene (kızkardeş), bizim acımızın içinde. İkizlere faydalı olmalılar, olup olmayacaklarını bana söylemen gerek, sevgi işi olup olmadıklarını” (Bauchau, 2014, s. 103). “Savaşı durdurmak için tek umut bu, sen bu umudu yaratabildin” (Bauchau, 2014, s. 106).

Bu tür eserlerle insanlık, tarihini yaratmış oluyordu.

Bunca tansıkları arasında yeryüzünün en eşsiz varlığı insandır. Aşıp geçer fırtınalı denizleri, kırağanlara aldırmandan ve tanrıların anası toprağı, ölümsüz bereketli toprağı, sürüp açar yıldan yıla işlek sabanıyla, avlar beyinsiz kuş milletini, kış hayvanlarını, denizin balığını, evrenin hakimi insan, ince zekâsıyla. Düşürür tuzağına çölün, yabanın azgın yaratıklarını, gem vurur küheylanlara güçlü boğaları alır boyunduruğa, o yaratmıştır dili kıvrak düşünceyi, var etmiştir, yasaları töreleri. Uygarlıklar kurar korunaklı kentlerde, barınır karda kışta, yener ağır sayrılığı. Her derdin bulur çaresini, ölümden gayrı (Sophokles, 2017, s. 14).

Sanat doğayı taklit ediyorsa; Aristoteles’e göre Eski Yunanistan’da bu mücadele, bu yapma ve etme, tekne (beceri, hüner) ile, mimesisle, doğayı taklit ederek gerçekleştirilmekteydi. Sanat denildiğinde mimesis ve tekne, doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamaktadır. Tekne yapılan edilen her şeyi içerir, inşa etmek ve görünür kılmaktır. Aristoteles’e göre ‘sanat nedir’ sorusunun karşılığı olan terim, teknedir. Sanatın görünür kıldığı şey, düşünmenin bir biçimi olan tekne sayesinde bir şeyleri görünür kılmaktır.

Sanatlar da kimi mutlak anlamda, kimi kullanılmakla maddeyi işlediğine göre ve biz de bunları sanki bizim için yapılmış gibi kullandığımızı göre (nitekim biz de bir anlamda amacız: (...)) Biri temel kurucu olan biçim üzerinde yetkin: öteki, yapıcı-yaratıcı madde üzerinde. Nitekim dümenin biçiminin nasıl olması gerektiğini bilir ve onu denetler; dümeni yaparsa onun hangi ağaçtan ve ne tür devinim-değişimiyle (kinesis) olacağını bilir. Demek ki sanatla ilgili konularda maddeyi eser için yapan biziz, oysa doğal nesnelere madde için olarak var (Aristoteles, 2005, s. 194A)

Düşünen, iki ayağı üzerinde duran ve alet edevat yapabilen insan bu evrende var olmak zorundadır. Söz konusu zorunlulukla insan, mimesisle birlikte doğayı taklit etmekte ve doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamaktadır. Tekne de burada insanın bütün yapıp etmeleri (beceri, hüner) olarak nitelendirilmektedir. Sanat eseri de yapıt olarak adlandırılmaktadır ve farklı olan bir şeyi görünür kılmaktadır. Sanatsal imgelerin diğer nesnelere farkı yoktur. Bütün bu yapıp etmelerle ikincil bir doğa oluşturulmuş

olmaktadır. Aristoteles sanata bir de işlev yüklemiş, bunu Katharsis kavramıyla açıklamıştır. Aristoteles'e göre, 'katharsis ton parthe ma ton'; yani 'ruhun tutkularından arınması'dır. "Gerçekten de estetik haz, bizi, gündelik yaşamın tutkularından, gündelik kuşku ve kaygılardan kurtarır, ruhumuzu arıtır" (Tunalı, 1993, s. 45). Aristotelyen yaklaşımla birlikte, insan-sanat, modernist anlamda doğanın yarım bıraktıklarını tamamlamış ve yapıt kurmuş olmaktadır. Sophokles ve Aristoteles, bu düşünceleriyle insanla hayvan arasındaki farkı ortaya koymuşlardır.

Her şey insanla hayvan arasındaki farktan kaynaklanmaktadır. Darwin'in insan düşünen bir hayvandır yaklaşımında (evrim teorisiyle) ortaya koyduğu da aslında bu gerçekliktir. İnsanlar doğada tek başlarına yaşayabilselerdi zaten yaşarlardı, biz insanlar birlikte yaşamak zorundayız ve bu birliktelik işbölümünü doğurmuştur. İnsanlığın tarım toplumuna geçişi, işbölümünü gerektirmiştir. İşbölümüyle birlikte insanların doğaya hükmetmeye başladığı, uzmanlaşmayla birlikte yabancılaşmanın arttığı söylenebilir. İşbölümüyle insanın nesneyle kurduğu ilişki de kopmaktadır. Üretilen nesne baştan sona tasarlanarak kurulamamaktadır. Nesneyi insan kendi için üretmemektedir. Özellikle Sanayi Devrimi'yle birlikte insanların yaşadığı yerdeki ilişkilerden kopup fabrikalarda çalışmaya başlamasıyla, yani insanın doğal ortamından uzaklaşmasıyla birlikte, dış dünya ile arasındaki denge de bozulmaya başlamıştır. Bu durum Marksist düşüncedeki ifadesiyle; 'üretim insan için değil de insan üretim için vardır' şeklindedir; bütün bu ilişkiler tersine dönmüş durumdadır. İnsan için oluşturulmuş bu sistemde doğaya düşmanca davranılmaktadır aslında. Diyalektik yaklaşıma göre de her şey birbiriyle ilişkilidir ve karşılıklı etkileşim içerisindedir.

Diyalektik, metafiziğin aksine 'nesne ve kavramların birbirinin ardı sıra gelişlerini, karşılıklı bağlarını, eylemlerini ve bunun sonucu olarak ortaya çıkan değişiklikleri; bu nesne ve kavramların doğuşu, gelişmesi ve son buluşu içinde göz önünde tutar.' Bu metodun doğuşunu 18. yüzyıl. sonu ile 19. yüzyıl. başlarında yapılan üç büyük buluş etkiler. Bunlar; canlı hücrelerin keşfedilmesi, enerjinin biçim değiştirdiğinin anlaşılması ve Charles Darwin'in Evrim Teorisi'dir. İnsanlık tarihine yön veren ve sistemi derinden sarsan dönüşüm teorisi dolaylı yoldan makro kozmos ile mikro kozmosu birbiriyle ilişkilendirir (Kara, 2012, s. 99).

İnsanlar doğa içinde, o zincirin bir halkası olarak, ancak doğa ile birlikte var olabilecektir. İnsan bugünkü gibi doğaya aykırı ve düşmanca davranmaya devam ederse doğa da insanın bu tutumunu kabul etmeyecektir. Bu anlamda sebep ve sonuçların durmaksızın birbirinin yerini aldığı gözlemlenmektedir. Esas olanınsa bu bağın tek bütün olduğu gerçeğidir. Bu anlamda yabancılaşılın bu toplumda insanın dış dünya ile kurduğu bu

ilişki değişmiş ve insan da yapay bir dünya yaratarak, dış dünyaya daha da çok yabancılaşmıştır.

Fischer'in de bahsettiği gibi sanat -romantiklerin ve varoluşçuların da söylediğine benzer yaklaşımlarla- ölüm gerçekliğine karşı yaşama tahammül edebilmenin en önemli aracı olarak görölmektedir. "Böylece sanat bu şekilde tabakalaşan toplumda büyüden, özellikle tabakalaşan ve onun sonucu olarak artan yabancılaşmanın kaçınılmazlığından doğdu" (Fischer, 2010, s. 41).



BÖLÜM1: YABANCILAŞMA KAVRAMI

1.1. Yabancılaşma Kavramı ve Tanımı

Bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme olarak tanımlanan yabancılaşma kavramı, Latince ‘alienatio’ sözcüğünden türemiştir.

Fransızca alienation sözcüğü, Latince alienatio sözcüğünden gelmektedir. Latince alienatio’nun anlamı ise, ‘başkasına bırakma, iletme veya iletim, sevgisizlik, soğukluktur.’ Latince alienus da ‘diğer’ anlamına gelmektedir. Sözcük Latince’den Fransızca’ya geçmiş ve Yeni Ahit kaynaklı bir sorunsal içermesine karşın, köken olarak Yunanca allotriôs’tan gelmektedir. Allotriôs sözcüğü ‘başkası, yabancı’ anlamını taşımaktadır. Eski Yunanca’da yabancılaşma anlamına gelen sözcük allotriosis ise, Stoacı öğretinin ‘kendini kabul ettirmesi’ anlamına gelen oikeiosis sözcüğü ile ilişkilidir ve sözcük ‘Bir kimsenin kendi emeğinin ürünlerinden aşırı bir biçimde kopması; genellikle yaşamın aslında çekici ve değerli olabilecek kimi yönlerinden açıkça nefret etmeyle ya da bunlara kayıtsız kalmayla sonuçlanan toplumsallıktan ayrı düşme’ anlamlarını taşımaktadır (Akdeniz, 2017, s. 15).

Yabancılaşma kavramını ilk kez Jean-Jacques Rousseau, Toplum Sözleşmesi adlı kitabında kullanmıştır. “Calvinci Cenevre Cumhuriyeti’nde gördüklerinden, bir halkın milletvekilleriyle temsil edilince kendi toplu yaşayışına yabancılaştığı, halk olmaktan çıktığı sonucuna varmıştı. Topluluk bir hükümetin aracı olabilirdi, ama hiçbir zaman ortak istemin aracı olamazdı. Olunca devlet içinde kendine yabancılaşmak zorunda kalırdı” (Fischer, 2010, s. 79).

Rousseau, Toplum Sözleşmesi’nde, doğada toplu halde yaşayan insanların her bir üyesinin, ortak bir yaşam içerisinde sosyal ilişkilerini geliştirerek, can ve mal güvenliğini özgür bir birey olarak yaşaması gerektiğini söyler. Bu sosyal ilişkiler, işbölümü ve özel mülkiyetle birlikte eşitsizliklere neden olmuş olsa da özel çıkarların korunması yerine, genel çıkarların korunmasının yurttaşlık hakları için daha gerekli olduğunu belirtmiştir.

“Böylece, ödevleri, çıkarları, sözleşmeyi yapan tarafları karşılıklı olarak yardımlaşmaya zorlar ve aynı insanların bu iki ilişkiye bağlı bütün çıkarlarını bu ilişkiye göre birleştirmeye çalışmaları gerekir” (Rousseau, 2017, s. 17).

Rousseau, insanların bu şekilde doğasından uzaklaşmasının yerine adalet kavramını koymaktadır. Adalet insana değer ölçüsünü verir. İnsanlar arasındaki bu maddi olarak inşa edilen eşitsizlik yerine manevi değer ölçülerine uygun, hak eşitliği getirmiştir. Hak eşitliği ve adalet kavramıyla, bireyin yabancılaştığı durum karşısında, temeli hak

duygusuna dayanan toplum sözleşmesi, yurttaşlar arasında eşitlik sağlar ve herkes aynı haklardan yararlanabilir.

İnsanın gelişimi olarak adlandırılan tarihsel gelişim, insanın kendine yabancılaşma süreci olarak değerlendirilmektedir. Normalden sapma olarak tanımlanan yabancılaşma, insanın kendi isteğiyle olmamaktadır. Öznenin, kendi iradesiyle başkasına (ötekine) yer vermesi meselesi vardır ve o zaman da insan yabancılaşmaktadır. Var olan dünya gerçekliğini yadsıma olarak ifade edebileceğimiz ve özellikle birçok düşünür ve sosyal bilimci tarafından modern endüstri toplumunun eleştirisi için kullanılan 'yabancılaşma' kavramına düşünsel akımlar üzerinden yaklaşacak olursak, düşünsel akımlar bu konuyu çeşitli şekillerde ele almışlardır.

1.1.1. Hegel’de Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı kuramsal olarak ilk kez Hegel tarafından 1807’de 'Tin'in Görüngü Bilimi'nde kullandığı anlamda yanlış bilinç sorunudur. Hegel tini (ruhu) bilinç olarak adlandırmaktadır. İnsanın kendine ait yanlış bilince sahip olmasını, bilinç sorununa indirgemektedir. “Bilinç kendisi için gerçek olandır” (Hegel, 2015, s. 76). Doğanın başlangıcından itibaren her şeyin ruhunun olduğunu söylemektedir. “Hegel’de, ‘yabancılaşma’ deyince anlaşılacak şey, tinin, ide’nin kendi özüne yabancılaşarak doğa varlığı olarak yabancılaşmasıdır” (Tunalı, 2003, s. 107). Tin (ruh) bir nesnenin ya da bir başkasının bilincidir. İnsan düşüncesindeki biliş, yani kişinin ben bilinci, kendisini kendine yabancı görünen tinde ya da nesnede tanır ve böylece kendisini ötekinde bulur. Görmüş olduğu bu nesnede, kendi kendisinin bilincine varır. “Bilinç (...) biteviye kendini üreten düzensizliğin baş dönmesidir. Kendisi bunu bilir; çünkü bu kendini devindiren, karşılıklı sürdüren ve üreten kendisidir” (Hegel, 2015, s. 89). Hegel dolaysız bir şeyi bilmek yerine algıladığını söyler ve ben sezgiyimdir demektedir. Bilinç, kapsadığı bu alanı işleyip geliştiren, kavrayan bilinç olur. Böylece kendini bireysellik olarak düşünen değişmez özü duyumsar. “Yaptığı edimsellik olarak evrensel aittir; yaptığının içeriği ise onun kendi bireyselliğidir ki, bu tekil bireysellik olarak kendini evrensel ile karşıtlık içinde sürdürmeyi ister” (Hegel, 2015, s. 152) “Bu nedenle evrensel buyruktan yüreğin yarasından ve mutluluğundan bir sapış olarak söz eder- bir sapış ki, bağınaz rahipleri, sefih despotları ve bunların o kendi çalışmalarını başkalarını aldatarak ve ezerek ödeten beslemeleri tarafından yaratılmıştır ve aldatılan insanlığın ele gelmez sefilliğine götürür” (Hegel, 2015, s. 153). Soyutlama ve evrensel olmayı duyusallığın

özü olarak, şimdi ve burasını diyalektik bir yaklaşımla deneyimin yalın tarihi olarak adlandırır. “Bilincin bulunduğu şey ancak yaşamın mezarı olabilir” (Hegel, 2015, s. 93). Bilinç bu anlamda bütün sürecin kendisidir. Bilinç bu yaşam deneyiminde dünya düzenini (yasayı) nesne (kavram) olarak bulur. Bilinç bir kavramla karşılaştığında bireysel (tekil) olan bilgi, ancak evrensel bilgi (tümel) ile özdeşlik ilişkisi kurmakta ve birey özgürleşebilmektedir. Bunun için dış dünya koşullarına ihtiyaç vardır. Dış dünyanın bu koşulları sezgiyle algılanmakta ve özdeşlik ilişkisi kurulmaktadır. “Deneyimle, yaşamı ele almış ama bununla daha çok ölümü yakalamıştır” (Hegel, 2015, s. 149). Kendi dışındaki dünya, bilincin olumsuz olan belirlenimle, varlığın ve bireyselliğin iç içe geçmesiyle varlık, kendi kendine yabancılaşmaktadır. “Var olan edimsel dünya karşıtı dolaysızca öte-yanda bulur ki, onun düşünmesi ve düşünülmesidir, tıpkı öte-yanın karşıtı bu-yanda, ona yabancılaşmış olan edimselliğinde bulması gibi” (Hegel, 2015, s. 197). Bu ilişkiyle (deneyimle) bireyin bilinci, evrensel bilinci oluşturmaktadır ve böylece birey tinin kendisini yaşamı olarak algılamaktadır. Hegel bu dünyanın bireysellik yoluyla oluşmuş olsa da yine de özbilinç için yabancılaşmış bir dünya olduğundan bahsetmektedir. “Belirli varlık daha çok her belirliliğin kendi karşıtına sapsmasıdır ve salt bu yabancılaşma bütünüün özü, sakınıdır” (Hegel, 2015, s. 199). Hegel iki tür dünya algısından bahsetmektedir. Birincisine edimsel dünya der, kendi kendisine yabancılaştığı dünya, ikincisi ise kendi kendine kurduğu dünyadır. Bu iki dünya bilincini taşıyan birey kendi gerçekliği dışındaki dünya ile ideallerinin dışında olmayan bu dünyada yabancılaşmayı yaşamaktadır. “Yabancılaşma kendinden yabancılaşarak, ve bütün bu yabancılaşma yoluyla Kavramına geri dönecektir” (Hegel, 2015, s. 200). Bu edimsellikler, eğilimler ve tutkular vb. gibi çeşitli yetileri ifade etmektedir. Birey kendini bağımsız bir varlık olarak görmeyi amaçlar. Hegel’e göre kendine yabancılaşma, daha çok kendini saklayıştır. Bu anlamda bireyi kendisine saklayan şey bağımsızlık bilincidir. Kendine yabancılaşma bireyin hayat yolu üzerindeki duraklar gibidir ve bu şekilde kendine yabancılaşma bireyin temel niteliği halini alır. Hegel efendi köle diyalektiğinde süje olmaktan bahseder. Öznenin tutarlı bir bütün olmadığına işaretlerle özerk bireyler olmadıklarını anlatmaktadır. Öznenin diyalektik bir konum içerisinde işbirliğini reddetmesi gerekmektedir yani kölenin kendi köleliğini reddetmesi gerektiğini söylemektedir. “Bu edimsellik tekil bireyselliği ezen bir yasa-yüreğin yasa (bilincin kendini tanıdığı yasa) ile çelişen zorbaca bir dünya düzenidir, -öte yandan o düzen altında acı çeken, yüreğin yarasını izlemeyen, tersine yabancı bir zorunluğa boyun eğen insanlıktır” (Hegel, 2015,

s. 150). Bu bilince de sezgiyle ulaşır. Bu anlamda insanlık tarihi yanlış anlaşılmalara (tragedyası) tarihidir. İnsan ne olmadığını sorgulayarak öz bilince (tin) varır. Bu tin aşamasını, bilinç sorunu olarak görür. Hegel'e göre yabancılaşma bu kavrayış ya da anlayışların iç içe geçmesiyle oluşmuştur. Dolayısıyla insanı oluşturan yabancılaşma, insanın kendi bilincinde olan yabancılaşmadır.

1.1.2. Feuerbach'da Yabancılaşma

Feuerbach yabancılaşma kavramını dinsel yönüyle ele almıştır. Tanrı algısının toplumların kendi dinlerine özgü tasarımları olduğunu ve insan bilinci ile tanrı bilincinin aynı şey olduğunu söylemektedir. Bilinci oluşturan şeyler, akıl, irade, sevgi, duygu gibi güçlerdir demektir ve bu güçlerin tanrısal güçler olduğunu ifade etmektedir. İnsan kendi bilincine nesne üzerinden ulaşmaktadır, bu bilinçse insanın öz bilincini oluşturmaktadır. Nesnelerin insan üzerindeki gücü kendi algısının gücüdür. Bu nesnelere kendi bilincine ulaşırsa ancak, insan kendisini gerçekleştirir. Her insanın evren algısını kendi içerisinde taşıdığını ve bu anlamda aklın sınırlarının bir aldanmaya, yanılgıya dayandığını ve bu bilincin insanın kendi içinde ve sonsuz olduğunu belirtir. Bu öz ne kadar ileriye giderse insanın tanrı algısının da o kadar ileriye gideceğini ve kendi tanrısına ulaşacağını belirtmektedir. "Tanrı bilinci insanın öz bilincidir, tanrının idraki insanın kendini idrak etmesidir. İnsanı tanrısından ve tanrısını da insanından dolayı teşhis edersin; her ikisi de birdir" (Feuerbach, 2008, s. 48).

Feuerbach da Hegel'e yakın bir düşünceden hareketle bu konunun diyalektik bir süreç olduğunu söyler. "Hegelci öğretilerde denildiği gibi, eğer insanın tanrıya ait bilinci tanrının öz bilinciyse, o zaman insanın bilinci tanrısal bilinç olur" (Feuerbach, 2008, s. 299). Dindeki yabancılaşmayla bu konuyu inanç üzerinden okur. Dindeki bu ilerleme -insanın nesne üzerinde ulaştığı bilinç- ile insanın tanrıyı daha derinden anlamasını sağlayacaktır. "İnsanın tanrıya ilişkin bilgisi kendine, kendi özüne ilişkin bilgidir" (Feuerbach, 2008, s. 300). Dolayısıyla insanın kendine ait bilinciyle tanrıya ait bilinç arasında birliktelik olduğunu savunur. İnançtaki yabancılaşmayı tersine çevirir ve insanın yarattığı tanrısı aslında kendi tanrısıdır der. Bilinçli bir şekilde hakikat olduğunu düşündüğü ve yadsıdığı şeyi bilinçsiz olarak tekrar tanrıda yadsır. "İnsan kendinde yadsıdığı şeyi tanrıda olumlar" (...) "Böylece insan kendi kendinin aklını yadsır" (Feuerbach, 2008, s. 63). Bu sayede, ahlaken insan düşüncesine uygun faaliyetlerle, tanrı vasıtasıyla kendini amaçlar ve gerçekleştirir. Tanrı düşünebilen akıldır. "Akıl kendini tanrıya değil, tanrıyı kendine

bağımlı kılar” (Feuerbach, 2008, s. 78). Bu dünyadaki yaşamı eleştirir, onun için öte dünya anlaşılır ve semavidir. Bu dünyayı reddedip kendine tamamen yabancılaştığı için, insan dinde kendinden uzaklaşmaktadır. Uzaklaştığı, ulaşacağı nokta idealindeki öteki dünya algısıdır. Öteki dünya inancı, bu dünya haricindeki kişiliğin ebediliğine ve sonsuzluğuna olan inançtır. Bu algıyı yabancı bir şey haline getiren onun kişiliğidir, tasarımıdır. “İnsan görünen tanrıdır; tanrısal öz ilk defa insanda böyle bir öz olarak kendini gerçekleştirir, faaliyet gösterir” (Feuerbach, 2008, s. 297). Bu bilinç ne kadar artarsa tanrı da o kadar değişmektedir. İnsanın kendisini varoluşsal açıdan insansız bir yaşam içinde yabancılaştırıyor olması en çok din alanında yaşanmaktadır. İnsan ya kendini yaratan tanrıya, ya da kendi yarattığı tanrıya inanmaktadır.

1.1.3. Marx'ta Yabancılaşma

Marx ise Feuerbach ve Hegel'den hareketle düşünsel düzlemdeki yabancılaşma kavramını ele alıp pratik yaşama uygulamıştır. İnsanın düşünsel düzlemdeki eylemleri gerçek hayatta iş ve eylem içerisinde, bir etkinliğin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. “Hegel'in insanın kendisi tarafından üretimini bir süreç olarak, nesnelleşmeyi nesnelsizleşme olarak, yabancılaşma ve bu yabancılaşmanın kaldırılması olarak kavramasına; demek ki emeğin özünü kavramasına ve gerçek olduğu için doğru, nesnel insanı da kendi öz emeğinin sonucu olarak tasarlamasına dayanır” (Marx, 2010, s. 60). “Marx, *Alman İdeolojisi*'nde ‘bilinçlilik yaşamı değil, yaşam bilinçliliği belirler’ diye yazmış ve Hegel'in düşünceleriyle kendi düşünceleri arasındaki ayrımı bu noktada görmüştür” (Fromm, 2015, s. 109). Feuerbach'a göre de İdea dünyası içerisinde duyular yabancılaşmayı, nesneyi başkalaşmış biçimiyle ele alır. “Marx, ‘gerçeği, kendini-düzenleyen, kendini-anlayan ve kendiliğinden işleyen düşüncenin bir sonucu olarak’ anladığını söyleyerek, Hegel'in yaptığı hatanın yerini tam olarak saptar. Hegel'in düşüncelere ve onlara ait kavramlara yüklediği role karşı olup onun ilişkisel görüşlerini kabul etmek bir çelişki yaratmaz. Marx'ın, Hegel eleştirisinin büyük kısmını benimsediği Feuerbach tam da bunu yapar. (Ollman, 2015, s. 73). Marx ‘insan’ın yerine ‘çalışan insanı’ı koymuştur. (Davidov, 1997). Marx, bu konuyu emek sorunu olarak görmekte ve kapitalizm eleştirisi yapmaktadır. İşçinin kendi ürettiği ürünün üretim sürecine egemen olmaması nedeniyle kendi ürettiği nesnelere yabancılaşmasından söz etmektedir. İnsanı, doğa ve toplumdaki yerinden hareketle toplum içerisinde bulunabileceği üç ana koşulla, (1. Üretimin artırılması, 2. Sermaye ve 3. Toplumun

gerilemesi) bu koşullar altında işçinin durumunu maddeci bir yaklaşımla ele alıp incelemiştir. Sermayenin, özel mülkiyeti ve işbölümünü artırmasıyla insanların yabancılaşıma yaşadığını söylemektedir. “Sermaye emeği ve ürünleri yöneten güçtür” (Marx, 2016 s. 36). Sermaye birikiminin ve işbölümünün artmasıyla insanın emeğini kiralaması gerekmiştir. Bu durumda da işçi emeğe bağımlı hale gelmektedir. Soyut bir kavram olarak ‘emek bir metadır’. Artık işçi bir meta olmuştur. İşçi çalışma sürecinde, hayatta kalabilecek kadar ve ailesini geçindirebilecek kadar ücret almaktadır. “İnsanın emeğini kiralaması, köleleşmeye başlaması demektir. Emeğin gereçlerini kiralamaksa insanın özgürlüğünü kurmasıdır... Emek, insandır; öte yandan çalışma güçleri, insani olan hiçbir şeyi içermezler” (Marx, 2016, s. 47). İşçi fiziksel ve manevi baskı altında makineleşerek, insan olmaktan çıkıp gittikçe bu ilişki ağının bir parçası olup ona bağımlı hale gelmiştir. Karşılıklı ilişki içerisinde işçi, emeği nesneye dönüştürme sürecinde ne kadar çok nesne üretirse kendisi o kadar azına sahip olabilecektir. Sadece yaşaması için değil çalışması için gerekli olan nesnelere de uzaklaşır. Ürettiğine sahip olma isteği, emeğinin ürünü dışında, ondan bağımsız ve ona yabancı bir şey olarak, karşısına çıkmıştır. Emeğin yabancılaştırılması -çalışma- insanın yaşam faaliyeti insanın kendi kendine yabancılaştırmasına dönüşmektedir. (Davidov, 1997). Yaptığı iş, işçiye yabancılaştırmıştır. Böylece kendisine yabancılaşan işçi diğer işçilere ve topluma da yabancılaşmıştır. İnsan bu doğada ve doğa yoluyla ürettiği halde doğadan uzaklaşıp, bir işte çalışıp ürettiği şeyle bu yaşamda var olur, ama kendi yarattığı nesnenin de kölesi olmuştur. Öyle bir kölelik durumudur ki bu yalnız işçi olarak hayatta kalabilir ve hayatta kaldığı için işçidir. Yani yaşamak için çalışmak, çalışmak için yaşamak halini almıştır. Bu dönüşüm nasıl oluşmuştur; insan bu dünyada var olabilme çabasıyla doğayı kullanarak yaşamaktadır yani insan hayatta kalabilmek için doğayla sürekli bir ilişki içerisinde, doğanın ürünleriyle besin, ısı, ışık vb. gibi kullanarak yaşar. Özgür bir varlık olarak insan doğayı kullanarak bilinçli etkinlikler meydana getirir. İnsan bilinçli bir tür olarak yaşamını kendi iradesiyle, bilinçli nesnesi yapar. Endüstrinin gelişmesiyle gereksinimlerini karşılamak için bir işte çalışması gerekmektedir ama çalışma kendi isteğiyle değil zorlama bir çalışmadır. İnsanın yabancılaştığı bu emek, ilişkiyi tersine çevirir. İnsanın özgür etkinliği böylece var oluşunun aracına dönüşür. Bu şekilde insan kendi kendine yabancılaştırmıştır. Toplumsal bir varlık olan insan, diğer insanların emeğinin nesnesine ve diğer insanlara daha da yabancılaşır. “İnsanın kendine ve doğaya her yabancılaştırılması, kendini ve doğayı, kendinden başka ve ayrı insanlarla kurduğu ilişkide görülür” (Marx, 201, s. 85). Bu ilişki kapitalizmde karşılıklı ilişki halini alır.

Kapitalistin işçiye, işçinin de kapitaliste bağımlı olduğu bir mekanizma oluşur. Bu ilişki ücreti, ücret emeği, emek de özel mülkiyeti doğurur ve birinin yıkılması, ötekinin de yıkılmasının nedenidir. Yabancılaşma olarak meydana gelen nesne üretimi etkinliği, başka, yabancı bir güce kaptırılarak o yabancıda da yabancılaşma olarak görünmektedir. “Yabancılaşmış emek, insana, 1. doğayı, 2. kendi kendisini, kendi etkin işlevini, yaşam faaliyetini yabancılaştırmaktadır. Böylece insanı *türe* de yabancılaştırmaktadır; *tür* yaşamını bireysel yaşamın aracı durumuna getirmektedir” (Davidov, 1997, s. 67). Bu ilişkiden çıkan başka sonuç, işçinin özel mülkiyetten ve dolayısıyla kölelikten kurtulması, politik bir söylemle, insanlığın evrensel kurtuluşunu içermektedir. “İnsan etkinliğinin emek olarak üretimi vardır -yani, kendine, insana ve doğaya, dolayısıyla bilince ve hayatın akışına yabancı bir etkinlik olarak- basit bir işçi olan ve dolayısıyla doldurulmuş boşluktan saltık boşluğa -toplumsal ve böylece gerçek yokluğuna- her gün düşebilecek insanın soyut varoluşu” (Marx, 2016, s. 93).

Özel mülkiyetin ilk şekli toprak mülkiyetidir. İnsan için emek ilk kez tarım yoluyla var olur. İnsan maddi olarak özel bir bölgeye bağlıdır. İnsanın ilkin bölgesel, sonra ulusal, sonra kozmopolit düzeyde, servetinin ölçüsü olarak toprak mülkiyetine ait olan emek; bilimsel alandaki gelişmelerle birlikte bilinç seviyesinde, modern endüstrinin bünyesine katılmıştır.

İnsanın var oluşu (hayat) gereği bir şeylere fiziksel olarak sahip olmak istemesinden dolayı özel mülkiyet, bütün insanları kapsayacak şekilde genişlemiştir. Maddi mülkiyetin egemenliği, sahip olmadığı her şeyi yok etmek istemektedir. Özel mülkiyet nesne düzeyinde ele alınmaktadır, özü emektir ve varoluş şekli sermayedir. Sermaye olarak sermayenin de ortadan kalkması gerekmektedir. “Kendine yabancılaşmanın aşılması, kendine yabancılaşma ile aynı yolu izler” (Marx, 2016, s. 107). “Ancak tümüyle yabancılaşmış olan insan yabancılaşmayı yenebilir” (Fromm, 2015, s. 57). Bu ilişki şeyler dünyası ilişkisine dönüşmüştür. Bu başkalaşım, dönüşüm şeyliği oluşturur. Başkalaşımı oluşturan nesnedeki bu değişim insanın bilincinde de gerçekleşir. İnsan gereksinimlerini oluşturan bu değişimi, nesnel, doğal bir etkinlikle gerçekleştirir. Bu durum da rekabeti doğurmuştur. Marx’ın yabancılaşma kuramında; insanın insanla, insanın doğayla ilişkisinde, öznenin insanlığa bazı katkıları vardır. Bunu da çalışarak, düşüncesindeki, kişiliğini, tutkularını, yaptığı işe aktararak gerçekleştirmektedir. Bu anlamda insanın ne tür bir varlık olduğu ve gelişme düzeyi, yargılanabilmektedir. İnsanın günlük yaşantı içerisinde etkinliği ile dünyayı aktif bir şekilde değiştirmesi,

dönüştürmesi doğayla ilişkisini içermektedir. Doğanın insanla, insanın doğayla ilişkisi duyusal olarak gözlemlenebilmektedir. Ayrıca insanın doğal, dolaysız ve zorunlu ilişkisi, kadınla erkek ilişkisidir. Bu ilişkilerden hareketle insanın bütün bir gelişme düzeyi hakkında yargıya varılabilmektedir. Bu durumda insanın gereksinimlerinin ne kadar insani olduğu, bireysel bir varlık olmasına rağmen aynı zamanda toplumsal bir varlık oluşunu ne kadar gerçekleştirdiği gözlemlenebilmektedir. Toplumu oluşturan din, hukuk, devlet, bilim, ahlak, aile, sanat vb. gibi yapılar içerisinde de görülen yabancılaşmanın aşılması, özel mülkiyetin olumlu bir şekilde aşılmasıyla mümkündür. İnsan sorumluluklarının farkında ve düşünen birey olarak yaşanabilir bir toplum inşası gerçekleştirebilir. Daha önceden deneyimlenmiş toplumsal varoluş bilinciyle daha yaşanılır bir dünyada birlikte var olunabilir. Başka insanların da daha yaşanılır dünyaya ait duyguları, benzer bir noktada birleşebilir. Bu şekilde başkalarıyla bilinçli ve olumlu şekilde oluşturulan yaşama dair bu etkinlik gerçek hayat sorununu içermektedir. İnsan bilincinde bu durumun farkına vardıkça insanın yabancılaşması daha çok artmaktadır. Yabancılaşmanın aşılması da ancak sınıfsız toplumla birlikte gerçekleşebilecektir. Birbirlerinden farklı özellikler gösteren insan duyularının insanın tasarımını oluşturan bir nesneye aktarılması, bu nesnenin kendisi ve başkası tarafından olumlanması ve bu etkinlikle insanın kendini gerçekleştirilmesi, modern endüstri toplumuyla kazanılan ekonomik değerlerle geçmişten gelen etik değerlerin karşıtlığı, insanın birbirine karşı iki ölçüt oluşturmaya neden olmuştur. Bu durum da yabancılaşmanın göstergesidir. Toplum içerisindeki bu karşılıklı ilişkiler farklılaşmış ve değerler değişmiştir. Mülkiyetle (para) birlikte insan ve toplum, değerlerinden uzakta, birey algısı dönüşüme uğramış ve birey her şeyi parayla satın alabilme özelliğiyle bir güç oluşturmuştur.

Bütün insani ve doğal nitelikleri dönüştürmek ve değiştirmek, olanaksızları birleştirmek -paranın tanrısal gücü, insan türünün yabancılaşmış, yalıtılmış (tecrit edilmiş), dışlaştırılmış özelliği oluşunda yatar. Para insanlığın yabancılaşmış yeteneğidir. (...) Bir insan olarak yapamadığımı, yani bütün bireysel yetelerimin başaramadığı şeyi, para sayesinde yapabilirim. Onun için para bu yetelerimin her birini aslında olmadığı bir şey yapar, yani onu karşıtına dönüştürür (Shakespeare'den aktaran Marx, 2016, s. 151).

Marksist sanat yabancılaşmayı aşılması gereken bir sorun olarak ortaya koymuştur. Sanatsal üretimde insan, emeğiyle, bir şeyler katıp nesneyi dönüştürebilmektedir. Olması gerekenle mevcut durum arasında bir mesafe görmektedir.

1.1.4. Simmel'de Yabancılaşma

Simmel toplulaşma sürecinde kültürün oluşumu sırasında, kişiler arası ilişkilerin kaçınılmaz bir yabancılaşma içerdiğini belirtmektedir. Kişiler arası ilişkiyi oluşturan izlenimler, belirli deformasyonlar içermektedir bu durum belirli çarpıtmalarla oluşmaktadır. Çünkü her insanın farklı bir bireyselliği vardır. Bu anlamda başkalarının bireyselliğini tam anlamıyla bilemeyiz, başka insanları genelleştirerek görürüz. İnsanlar arasında genelleştirerek gördüğümüz bütün bu ilişkiler, diğer insanları da kapsamaktadır. “Daha çok, verili her anda, başkalarıyla girdiğimiz etkileşimden ibaretizdir. Dolayısıyla sayısız duyu izleniminden ibaret olan ve kendine ait bir varoluşu olmayan fiziksel bir bedenle karşılaştırabiliriz. Yine de toplumsal yayılımın kişiliklerimizi bütünüyle kapsamadığını hissederiz” (Simmel, 2015, s. 41).

Buna ötekinin bakış açısı eklendiğinde hiçbir zaman olmadığımız bir şey ortaya çıkmaktadır. Ortak bir hayat içerisinde insanlar birbirlerine bir maskenin arkasından bakıyormuş gibi bakmaya başlarlar ama bu onların kişiliklerini gizlemez, onlara yeni bir biçim verir. Çünkü dışarıdan baktığımızda görünen şey o maskedir.

‘Toplumsal varlık’ denilen sentezi icra ediyoruzdur. Toplum mefhumunun, her biri kendini kendi geçirdiği gelişimlerin, yaşadığı yazgıların ve sahip olduğu niteliklerin başlangıç noktası olarak görebilen varlıklar fikrinden hareketle inşa edebilecek durumdayızdır. Ve potansiyel olarak özerk birey kavramını oluşturan bu toplum kavramını, tam da bireyin hayatının ve yazgısının başlangıç noktası olarak inşa ederiz (Simmel, 2015, s. 43).

Her insanın oluşturduğu değer, toplumun tamamını içermemekte, topluma belli bir fark katmaktadır. Modern kültür içerisinde özerk birey olarak özne, bir takım nesnelere üretmektedir ya da bu ilişkinin içerisinde yer almaktadır.

Burada bilinçli, sistematik bir işlev belirlenimi mahiyeti arz eden şey, toplumun genelinde, bu işlevlerin oynadığı, bir düğüm oluşturacak şekilde iç içe geçmiş bir oyun ve karşı-oyundur. Toplum içindeki mevkiiler yapıcı bir irade tarafından planlanmaz, ancak toplumu oluşturan bireylerin yaratıcılık ve deneyimlerinin analizi yoluyla kavranabilir. (...) Yine de, toplumun fenomenolojik yapısı, barındırdığı unsurların nesnel varoluş ve eylemler arasındaki karşılıklı ilişkilerin toplamıdır (Simmel, 2015, s. 44).

Bu karşılıklı ilişki içerisinde kültürün gelişmesiyle birlikte o nesnelere bireyden git gide bağımsızlaşmaktadır. “Şurası kesindir ki kent hayatı, insanın hayatta kalmak için doğayla girdiği mücadeleyi, insanlar arası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür: Buradaki kazanç, doğadan değil başka insanlardan elde edilir” (Simmel, 2015, s. 106).

Yapılmış olan belli düzenlemelerden ötürü işçinin çıkarı, onu belli bir fabrikaya bağlar. Örneğin oturduğu evi bu düzenlemeler sayesinde alabilmiştir ya da bazı sosyal güvenlik harcamalarına o da kendi kesesinden katkıda bulunmuştur ve fabrikadan ayrıldığı anda bunları da kaybedecektir. Böylece sırf nesnelere yüzünden son derece kendine özgü bir

biçimde fabrika sahibi karşısında güçsüz kalır, ona bağımlı hale gelir (Simmel, 2015, s. 126).

Bireyin karşısına çıkan bu güç, toplumsal yaşantıya ait olma isteğiyle birlikte, bireyi kendine tabi kılmaktadır. Simmel'e göre nesnel kültürün genişlemesiyle birlikte bireyde bu nesnellığe ait olmayan, kişiliği, akıl dışı tavırları, renkleri, değerleri vb. şeyler de kaybolup gitmiştir. Kişiliğinin nesnel nitelikleri yok edilmiş olarak sosyal bir yapıya girmiştir. Bu yapı benzer özelliklere sahip insanların oluşturduğu yapay bir dünyadan oluşmaktadır. Simmel 'toplumsal oyun' tabirini kullanarak, insanların insanlar arasındaki etkileşim içerisinde ticaret, hareket, intikam vb. gibi amaçlı içeriklerle, oyunla sürdürülen bir hayat içerisinde toplumu oynadıklarını ifade etmektedir. Yani toplumu oluşturan güçler de oyun formundadır. Bu anlamda yabancılaşma sürecin kendisinde vardır.

Doğada çalışarak bu doğanın bir parçasını oluşturan insan, doğayla mücadele eder ve talepte bulunur. Bu anlamda özneye nesne arasında bitmeyen bir ilişki oluşur. Bu ilişkide özerk birey algısıyla üretilen nesne ona dönüşmektedir. Hayatın sürekli değişen akışı içerisinde geçmişten gelen kültürü oluşturan insan ruhunun kendini bulma çabası, dünyanın herhangi bir parçasından bağımsız şekilde bulunuyorsa, insanın geleceğe ilişkin tasarımı da kendi içinde bulunur. Bu süreçte bilinçli bir etkinlik hayata dair belirli çıkarlar için gerçekleştirilen çalışma, insanın kendini bulma çabasıdır. Bu çaba içerisinde insanların aynı noktada bulunduğu tasarımı oluşturan bir zemin olabildiği gibi, tam tersine ona uzak, yabancılaştığı bir zeminde bir forma bürünerek nesne haline gelebilmektedir. İnsanın toplumun kültürünü oluşturan ve öznenin de kültürü denilebilecek özgün kişisel değerlere ulaşabilmesinde sanatsal pratikler de bu oluşuma dahil edilmektedir.

Fütürizm adı altında bir araya getirilen çok çeşitli eğilimler arasında, yalnızca ekspresyonizm olarak tanımlanan hareket, gözlemlenebilir bir birlik ve açıklık sergiler. (...) Çünkü nihayetinde o izlenim de sanatçının salt içinden gelen, saf kişisel yaratımı değildir; edilgin ve bağımlı bir şeydir; onu yansıtan eser de, sanatçının bireyselliği ile yabancı bir kendiliğin karışımıdır (Simmel, 2015, s. 63).

Özne ve nesne kavramlarının anlamlarını birbirinde bulması, hayata dair insanın kendini aşması özlemiyle birlikte ilerlemektedir. İnsan ruhunun yaratıcı tasarımı olan ve dış dünya ile arasında var olup toplumu oluşturan din, hukuk, teknoloji vb. toplumsal normlarla insan arasındaki uyumsuzluk ise yabancılaşmayı oluşturmaktadır. Simmel'e göre yabancılaşma, yabancılaşmayı oluşturan insanın bir kavrayışı olarak, bu ikicilik içerisinde üretilmektedir. Şöyle ki bireyi oluşturan zeka, yetenek, irade, bireysellik vb.

özellikler ancak dış dünya ortamında bir araya gelmektedir. İnsan ürettiği nesnelere kendi tasarımlarını aktardığında ancak dış dünya daha anlamlı görünmektedir. Birey, ancak idealindeki biçimlerin nesnelere gerçeklik kazanmasıyla, kültürel değere ulaşabilecektir. Bir yanda kültürel hayata dair unsurlar, diğer yanda insanın kendine dair özellikleri nesneye aktarmasıyla birlikte özne ortadan kalkmaktadır ve kültürel bir sentez oluşmaktadır. Simmel öznel olanla nesnel olanın birliğinin, bireyin kültürlenme sürecinde yeniden kurulabilmesi için, kendi içerisinde ayrışması gerektiğini ifade etmektedir. Öznel olan tasarımın gelişimi ve bu düşüncenin nesneye aktarımı doğrudan oluşmaz, bazı çarpıtmaları içerir. Eğer öznel olan sadece kendi alanında giden yolu izlediğinde -kendi özgürlüğüne deneysel bir süreçle- yaptığı etkinliği kusursuzlaştırdığında, kültür bu oluşumun dışında kalmaktadır. Yabancılaşmayı oluşturan da bu sürecin kendisidir. İnsan ruhunun ideallerini içeren bu nesnel içerikler; insanları daha bilge ya da daha mutlu kılmaz, yine nesnel bir yanı, niteliği geliştirmektedir. Nesnel dünyaya bu farklarla bağlanırsınız. Bunun sonucunda da yabancılaşırız. İç içe geçmiş bütünlük belirsizdir çünkü bireyin varoluşunun anlamlı gelişimi, nesnel varoluşların özümsemesi ile elde edilmektedir. Bu durum bir alanda uzmanlaşmayla aşılabılır ama bir özne-nesne ikiliği gibi bir ayrışma da meydana gelir. Birey ve nesnenin gelişim aşamasında izledikleri yol birbiriyle örtüşmez. Herhangi bir etkinlikle ürün ortaya konulduğunda, birey çeşitli ifade biçimleriyle bir şeyleri düşünür ya da oluşturur. Yani bize ait bu şeyleri, parça parça, kimsenin asla tam olarak ulaşamayacağı aşkın bir yere taşır. Ama kişinin kendi imkanlarıyla taşıdığı -kültürel estetiği oluşturan- bu şey, ona kendi dışında yaşadığı zaman ve mekan tarafından verilmektedir. İnsan doğası da kendisi ve yabancı talepler alanının bu kesişmesinden oluşur. Simmel'e göre bu çatışmanın asıl sebebi ise bir işte uzmanlaşmayı içeren işbölümüyle birlikte, diğer yaratıcı öznelerle duyulan yabancılaşmadır.

Kültür birçok kişinin işbirliği ile üretilen nesnelere oluşmaktadır. Bu nesnelere bir bilinç ürünü şeklinde üretilmiş olmasında ya da bilgisizce üretilmesinde nesnel ve somut bir anlam vardır. Herhangi tamamlanmış bir ürün, sadece nesnel varoluşundan kaynaklı, yaratıcısının bilincinden bağımsız farklar, ilişkiler ve değerler içermektedir. Bir ürüne herhangi bir müdahale, farklı yaşantılar içereceğinden, farklı bileşen ve anlam içerebilir. Üretilen bir ürünün, üretici bir bilinçten bağımsız belli özelliklerle hangi bireylerin onu kültürel anlamına ulaştırdığı bilinmeden gerçekleştirilmektedir. İnsanlar diğer öznelerin yaratmış olduğu nesnellik formundaki gelişme mantığı içinde, kökenlerine ve de amaçlarına yabancılaşırlar. Kültürel eserlerin gelişimi sırasında insan zihninden

bağımsız olarak nesnelere gelişim mantığı vardır. Bu durum insan psikolojisinden bağımsız şekilde işleyen bir mantıktır. Ancak insan bu oluşumları tekrar dönüştürerek kültürel oluşuma dahil eder. “Her türlü kültür kavramı, tinin bağımsız ve nesnel bir şey yaratmasını ve öznenin kendisinden yine kendine giden yola bu şey sayesinde girmesini ifade eder” (Simmel, 2015, s. 356). Toplum oluşturulan insanların nesnelleşmiş bu kültürel unsurlara katkılarıyla, kişiler belirli seçimler yaparlar. “Sonsuzca büyüyen nesnelleşmiş tin arzı öznenin taleplerde bulunur, onda belirsiz özlemler uyandırır, onu yetersizlik ve çaresizlik hisleriyle vurur, tek tek unsurlarına vâkıf olmadıkça, bütün olarak yaptığı etkiden kaçamayacağı bütüncül ilişkiler içine sokar” (Simmel, 2015, s. 357). Modern insan, reddedemediği birçok kültürel unsur tarafından kuşatılmıştır. Bunlar birçok insanın özümseyemediği ve bireyi ezen unsurlardır. Birey bu koşullar altında kendini tanıyan, şekillendiren etkin bir forma ulaşma yolunda nesneyi bütün tesadüflerden arındırarak kendisine geri götürmüştür. Bu süreçte, nesnelere yeniden ele alınıp üretilmesi sırasında, ‘şeylerle’ olan bu temasta bireysellik, kendi formunu koruyamamaktadır. İşbölümüyle ve ürünün bireyden bağımsız şekilde üretilmesiyle birlikte, ruhsuz bir kültürel süreç oluşmaktadır. Nesnelere birey karşısındaki bu üstünlüğü, sürekli bir değişim içerisinde bulunan bireyin özgürlüğü konusunu yeniden ele almayı gerektirmiştir. Ancak herhangi bir işbölümüne kapalı olarak yaratılan sanat eseri bireyselliği koruyabilmektedir.

Simmel yabancı kavramını mekanla ilişkilendirerek anlatmaktadır. Yabancı mekanla konumu, mekanın bir parçası olmadığı bu ilişkide yakınlık ve uzaklık, karşılıklı unsurlar içermektedir. Yabancı fiziken yerleşik bir mekana bağlı değildir, gezgin durumundadır. Yabancı bu hareketlilik içerisinde yeri ve zamanı geldikçe bazı temaslar kurmaktadır. Nesnellik özgürlük olarak tanımlayan Simmel’e göre yabancı bu ilişkinin karşısına nesnel bir tavırla çıkmaktadır. Nesnellik yabancıya yakın-uzak ilişkilere kuş uçuşu bakışıyla bakabilmesini sağladığı için yaşayabilmesinin de nedenini oluşturmaktadır. Bu anlamda yabancı daha özgürdür. Bu ilişki biçimi, bir çerçevede paylaşılan etkinlikte herkesi birleştirici bir etkiye sahiptir. Aynı zamanda hem yakın hem uzak olmasının özelliği bu tür bir şeydir. Yabancıyla benzer duyguları paylaştığımız ölçüde, yabancı aslında bize yakındır. Her türlü ilişkide de, en mahrem ilişkide de bu yabancılık hissi görülmektedir. Genel olarak insanın yaşadığı şeyler benzerlikler içermektedir. Bizi ve başkasını içerisine alan aradaki fark ve duyumdan kaynaklanan şey yabancıdır. Simmel’e göre modern çağla birlikte bireyin aradığı benliktir. Teori ve pratiğin

ilerlemesi, hayatın karmaşıklaşması ile birlikte başkalarıyla girdiği tüm ilişkiler, bireyin benliğine ulaşmak isteğiyle ilgilidir.

Romantikler tarihsel gerçekliklerin tikelliği ve biricikliği içine tekrar gömülen kişilerdi. Novalis işte bu anlamda sahip olduğu 'tek ruh'un sonsuz sayıda yabancı ruha dönüşmesini sağlamak istiyordu. (...) Romantiğin hayatı, her bireyin hayatının anlamını başka herkesten farklılığında, doğasının ve faaliyetlerinin benzersizliğinde bulduğu bir toplumsal sahnenin eşzamanlı karşıtlığını, her kalıba giren bir çelişkili ruh haletleri ve görevler, inançlar ve hisler silsilesine tercüme eder (Simmel, 2015, s. 217).

On dokuzuncu yüzyıl bireyciliği, özgürlük ve eşitlik anlayışı ile serbest rekabeti, farklılaşmış kişilik özellikleri de işbölümünün temellerini oluşturmuştur. Artan rekabet ve işbölümü içinde bireyin uzmanlaşmasıyla birlikte, öznel kültür de farklılaşmaya uğramıştır. Simmel büyük çevrenin bireysel özgürlüğü teşvik ettiğini, küçük olanınsa kısıtladığını söylemektedir. Bu çevre genişledikçe, kültürel olanakların artmasıyla, bireyin hayatında varoluşsal olarak düşünsel, pratik, estetik üretkenliği de geliştirme şansı artmıştır. Toplumsal olanakların gelişmesine rağmen birey dışındaki farklılaşmış nesnelere ulaşabilme özgürlüğü kısıtlanmıştır. İnsanlar bu özgürlük fikrini kendi bireysel farklarıyla ortaya koyduklarındaysa sistemde yarıklar oluşturmuştur. Bu durum "Teorik ifadesini Romantizm'de, pratik ifadesini de işbölümünün artışında buldu. Burada bireycilik, kişinin ondan başka kimsenin doyuramayacağı bir konumu benimsediği ve benimsemesi gerektiği; insan varoluşunun kişisel ve toplumsal, psikolojik ve metafizik anlamının bu varlık değişmezliği, bu yoğunlaşmış performans farklılaşması içinde gerçekleştiği anlamına geliyordu" (Simmel, 2015, s. 249). Simmel'e göre toplumsal gelişme ile para ekonomisi ve hayat formlarının bireyselleşmesi, tarihsel olarak bireyi serbest rekabete sokmaktadır. Para ekonomisiyle loncadan başlayıp millete kadar uzanan bir dünya ekonomisi başlamıştır. Bu rekabetle, ekonomik çevrenin genişlemesi de işlevsel uzmanlaşmayı zorunlu kılmıştır. Böylece rekabet daha bencil ilişkilerin doğmasına etki etmiştir. Bu ilişkilerin modern hayatın kitlesel özelliği karşısında dönüşümü ise bu çeşitlilikleri eşitleme özelliği ile kişilik formlarında aynılaşmaya neden olmuştur. Simmel dar gruplara oranla, geniş bir grup içerisinde bu soyutlamaların kişinin kendine ait olduğu şey hissini daha çok ortaya çıkardığı tespitini yapmaktadır. İşbölümünün gelişmesinin bireye etkisi de onun kaygı ve eğilimleriyle baş başa kalmasına neden olmuştur. Ancak toplumsal yapıdaki bu farklılıklar bireyi bütünlü arasında olan farkın artması anlamında değil, bireyin kişiliklerini ilgilendiren ilişki içermektedir. İnsan varoluşu içerisinde sürekli kendisine bir yol edinmeye çalışmaktadır. Belirsizliği de içerisinde barındıran bu süreklilik içerisinde birey, hayata

belirlilik katarak hayatın içeriğini yakalayabilmektedir. Bu anlamda bireyin varoluşu içerisinde sınırlar aşılabilmektedir.

Spekülasyon ve hesaplama yeteneği bizi hissedilebilen gerçeklik dünyasının ötesine götürür; sınırlarına dışarıdan bakmamızı sağlayarak bu dünyanın sınırlanmış olduğunu gösterir bize. Somut, dolaysız dünyamız bir üst sınırla bir alt sınır arasında uzanan bir alan boyutlar. Ama bilinç sınırı aşarak ve böylece onun sınır olma gerçekliğini teyit ederek hayatı daha soyut ve daha ileri bir hale getirir. Hayat sınıra sarılır, onun berisinde durur – ve tam bunu yaparken de ötesinde durur; sınıra aynı anda hem içeriden hem dışarıdan bakılır. Bu iki vechе de eşit ölçüde teyit eder onu. Nasıl sınırın kendisi hem ‘beri’den hem de ‘öte’den pay alıyorsa, hayatın bileşik eylemi de, mantıksal bir çelişki yaratıyormuş gibi görünse de, hem sınırlanmış olma durumunu hem de sınırın aşılmasını içerir (Simmel, 2015, s. 281).

Burada bir paradoks görünmektedir. “İnsanın kendini aşması anın ona koyduğu sınırların ötesine uzanması demektir. Elde aşılacak bir şey olmalıdır, ama bu şey de sadece aşılmak için oradadır. Dolayısıyla insan etik bir fail olarak da, hiçbir sınırı olmayan sınırlı bir varlıktır” (Simmel, 2015, s. 283).

Bu paradoks nesnede gözlemlenebilmektedir. Hegel’in yabancılaşmayla ilgili tespitinden hareketle: İnsan, kavramları, geçmişte oluştukları haliyle, sonraki kuşağın yeniden üretilen mülküne dönüştürmektedir. Gelecek, geçmiş gibi belirsiz oldukça, yaşanan her şimdi, geleceğe uzanmaktadır ve bizlerin sürekli olarak şimdide olduğu kadar, geleceğe ait bir sınır bölgesinde de yaşadığımızı söyleyebiliriz. Yabancılaşmaya işaret eden asıl noktayı burası oluşturmaktadır. Hayat geçmiş ve geleceği içermektedir, insanın düşüncesiyle hayata dışarıdan eklenen şeylerin ötesinde, bireyin kendi kendisinin farkında olması gerçeğini içermektedir. “‘Ben’ kendi kendisinin karşısına çıkar, bilen kişi olarak kendisini, kendi bilmesinin nesnesi kılar; hatta kendini üçüncü bir taraf olarak yargılar, kıymet biçer ya da değersizleştirir ve böylece kendinin üzerine çıkmış olur” (Simmel, 2015, s. 288). Birey sürekli kendi peşinden koşuyor ama kendini asla yakalayamıyor gibidir. Simmel, bireyselliği oluşturan şeyin form olduğunu söylemektedir. Birey bu dünyada tek olma (biriciklik) özelliği ile maddeye form vermektedir. Bu durum onu diğerlerinden farklı kılan şeydir. Bu anlamda hayatı oluşturan şey ideal içeriklere sahip formlardan oluşan bütündür. Birey birçok şeyi hisseder, arzular ve tasarlar ama bunları deneyimlerken başka birçok tanımlanamaz şeylerin mevcut olduğunu fark ederiz. “Hayatın böyle kendi kendine yabancılaşması, kendiyile böyle özerk bir formda karşı karşıya geliyor olması, ancak hayatın içi ile dışı arasında, sanki bunlar kendi ayrı merkezleri olan iki tözmüşçesine kesin bir sınır inşa edildiği zaman bir çelişki gibi görünür” (Simmel, 2015, s. 295). Buradan hareketle

yabancılaşmayı oluşturan şey, öznenin sürekli kendisine yabancı olan şeye dahil olması ya da kendisine yabancı olan şeyin yaratılmasıdır. Bu durum da yabancılaşmayı içermektedir. Bireyin kendini bu şekilde sınırlaması ve kendini öte fikrine bağımlı kılması, hayatın içinde öte fikri ile şekillenmektedir. Simmel insanların birbirleri karşısında takındıkları tutumları içeren toplumsal unsurlardan bahsetmektedir. Nesnel bir yapılanmanın oluşturduğu bu unsurlar, ikincil bir şey olarak bireyin kendi dışında hüküm sürmüş olan bu yapı, devlet olarak karşısına çıkmaktadır. Ortak bir yaşamı oluşturan karşılıklı ilişkilerin oluşturduğu bu yapı, bütün bir tarihe sirayet etmektedir. Modern hayat içerisindeki toplumsal sorunlar bireyin varoluşundan kaynaklanmaktadır. Modern hayat bireyi, başkalarına bağımlı kılmaktadır. Ortak yaşam içerisinde toplumu oluşturan insanların çalışmasından, teknolojinin de ilerlemesiyle birlikte işçi sınıfı doğmuştur. On dokuzuncu yüzyıl, bireysel özgürlükle bireyin yaptığı işte üst düzey uzmanlaşmasını, vazgeçilmez kılmıştır. Uzmanlaşma işbölümünün doğmasına sebep olmuştur. Modern hayat içerisinde, metropol tipi yapılanmalar da birey tipinde bir takım değişikliklere neden olmuştur. Metropol hayatı insanda düşünsel farkındalığı artırmaktadır. Simmel bu düşünsel farkındalıkla para ekonomisi arasında bünyevi bir bağdan bahsetmektedir. Söz konusu bağ, kayıtsızlığı içeren, sahicilikten uzak ilişkiler yaratmaktadır.

Para sadece herkeste ortak olan şeylerle ilgilenir: Mübadele değeri talep eder, her türlü niteliği ve bireyselliği 'kaç para?' sorusuna indirger. Kişiler arasındaki bütün samimi duygusal ilişkiler onların bireyselliklerine dayalıdır, oysa rasyonel ilişkilerde insan, bir sayı gibi, kendi başlarına bir önemi olmayan, yalnızca nesnel olarak ölçülebilen kazanımları ilgiye değer bir unsur gibi ele alınır (Simmel, 2015, s. 319).

Simmel'e göre, modern ilişkileri kuran zihinler tartıya gelmez yanlarla sapmaya uğrayarak, gittikçe daha hesapçı hale gelmiştir. Farklı çıkarları olan bu kadar çok insana hesaplanabilir bir varoluş şekli dayatan metropol hayatı, akıl dışı kişilik tipleri yaratmıştır. Bu şemalaştırılmış varoluş içerisinde, insanların sınırsız haz peşinde koşmalarının sonuçları ise hiçbir şeye tepki vermeyen, dünyadan bezmiş bireylerden oluşan kalabalıkları oluşturan mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Metropol hayatında insan dar çevrenin baskıcı tutumunun aksine daha özgürdür. Hayat koşulları karşısında karşılıklı kayıtsızlığı, bağımsızlığın bireyler üzerindeki etkisini, daha çok büyük şehirlerin kalabalığında görmekteyiz. Bu özgürlük metropol kalabalığında onun ne kadar yalnız ve kaybolmuş olduğunun da göstergesidir. Metropol hayatında görülen bu genişleme, zamansal ve mekânsal sınırlarını aşmasının toplamından oluşmaktadır.

Şehir ne kadar genişlerse bireysel özgürlükle birlikte işbölümü de o kadar artmaktadır. İnsanın hayatta kalabilmek için doğaya karşı vermiş olduğu mücadele, kendi içerisinde, insanlar arasında kâr-kazanç mücadelesine dönüşmektedir. İşbölümündeki uzmanlaşmayla birlikte bireyin ihtiyaçları da farklılaşmıştır. Söz konusu farklılaşma, metropole özgü aşırılıklarla kendini göstermektedir. İnsanlar farklı olma, dikkat çekme vb. gibi davranışlara yönelmektedir. Sonuç olarak bireyin hayatını oluşturan ideallerinde, kültüründe sapmalar gözlemlenmektedir. Simmel'e göre bütün bu değişim, farklılaşma, artan işbölümünün sonuçlarıdır. İşbölümü, bireyin daha öznel etkinliklere yönelmesine neden olmuştur. Bireyin durumu, toplumsal ilerlemeyle karşılaştırıldığında, bireyin kişiliğinde daha gerilere itilmesinin nedenidir. Böylece bireyin durumu, nesnel kültürün gittikçe büyüyen genişlemesiyle baş edemediği yabancılaşmayı daha da çok yaşamasına neden olmuştur. "Birey, elinden her türlü ilerlemeyi, maneviyatı ve değeri söküp alan ve bunları özel formlarından çıkarıp salt nesnel bir hayat formuna dönüştüren muazzam bir 'şeyler ve güçler organizasyonu' içindeki bir dişliden ibaret hale gelmiştir" (Simmel, 2015, s. 327). Metropol hayatı bireyselliği saf dışı bırakacak yapıdadır. Metropol hayatında görülen bireysel bağımsızlık ve bireyselliği oluşturacak olan özgürlük anlayışı, bütün tarihsel hayatın kültürel oluşumu karşısında kaçınılmaz bir yabancılaşma olarak değerlendirilmektedir.

1.1.5. Varoluşçu felsefede Yabancılaşma

"Varoluşçu gelenek; yabancılaşmayı, bir insanın başka insana olduğu kadar, kendisine ve kendi benine aykırı düşmesi diye tanımlayıp, bireyin gerçek beninden, özünden daha derindeki kişiden ayrı düşmesinin ise onun başkalarının baskısından kurtulamaması, sorumluluktan kaçması, dışarıdan yönlendirilmesi şeklinde tezahür ettiği söylenir" (Cevizci, 2000, s. 995).

Varoluşçuluğun kurucusu olarak görülen Martin Heidegger, insanın belirli bir varlık anlayışı içerisinde hareket ettiğine işaret etmiştir. Bu varlık anlayışı her ne kadar belirsiz olsa da varolanı insanın özünde (varlığında) varoluşunda görmektedir. İnsanın kendisi olan bu varoluşa 'Dasein' demektedir. "Dasein'in şu ve ya bu tutum içinde olduğu, öyle ya da böyle her daim belirli bir tutum gösterdiği varlığına varoluş diyoruz" (Heidegger, 2018, s. 34).

Sonsuzluğun belirsizliği içerisinde en başta varlığın durumu belirsizdir. İnsan bu durumu nasıl aşacaktır; Heidegger'e göre şahsına münhasır bir varlık olarak (Da-sein'la) aşacaktır. Otantik bir varlık olarak aşacaktır. Yani sürüye dahil olmayarak, bireysel olarak aşacaktır (Esenyel, 2012, s. 7).

Varoluşçu yabancılaşmayı Kierkegaard estetik, ahlak ve inanç yönüyle ele almıştır. Kierkegaard'a göre bu üç alan insanın varoluşunu oluşturmaktadır. Kierkegaard'da varoluş içerisinde inanmak yüce bir şeydir. Ancak inanç içinde bir çelişki de barındırmaktadır. İbrahim'in oğlu İshak'ı Tanrı için kurban etmesi bir sınama durumu içermektedir. Ahlaksal açıdan oğlunu kurban etmesi inanç açısından bir teslimiyetin ifadesi olabildiği gibi, İbrahim'in imanını test etmesi açısından bencilliğin ifadesidir. "Birey İshak'la ilgili olarak anlaşılması gereken şeylerin daha derin açıklamalarını kesinlikle kendisi bulabilir" (Kierkegaard, 2017, s. 74). Kierkegaard'a göre estetik varoluş ise şimdiki içermekte ve gizlilik içinde bireye çıkış yolu göstermektedir. Özgürlüğe değil de doğal eğilimlere bağlı bireyde hazla birlikte, hayatı acılarla elde edilen hüznü oluşturmaktadır. Estetik düşünce gerçeklik içinde kendisiyle çelişmektedir. Haz ve acı içinde kısır bir döngü yaşanmaktadır. Bu şekilde birey ideal benliğini ortaya çıkarmaktadır.

Kierkegaard'a göre birey, salt madde ve mananın; ruh ve beden birleşmesiyle birey olmamaktadır. Doğusuyla birlikte şekilsiz bir biçimde dünyaya gelen insan çabaları ile daha sonradan kendisine şekil verecektir. Varoluşçuluğun en temel öğretisi olan bu anlayışa göre insan, kendi varoluşuna sahip çıkarak bu dünyadaki yerini belirleyecektir. Buna göre gördüğümüz herkes de gerçek bir varoluşa sahip değildir. Kimisi benliğinin farkına varıp yığından sıyrılarak tek başına birey olmanın ağırlığını taşıırken kimisi de yaşamı boyunca ham bir varoluşa sahip olduğunun farkına bile olmayacaktır. Kierkegaard da insanlar arasında böyle bir ayrım yapar. Ona göre, bu dünyada tek başına ayaklarının üzerinde duramayan kişi, gerçekten yaşıyor değildir. Yani ona göre böylesi kişiler hayatta iken ölüdürler. Gerçek yaşam, hayatı bütün ayrıntısı ile anlayan ve kendi varoluşunu, hayat ve ölüm üzerine temellendirir (Akşit, 2019, s. 139).

"İnsanın varoluşu onun özünden önce gelir" diyen Jean Paul Sartre, yaşamın art arda gelen özgür seçimler süreci olduğunu; bunun asla alın yazısı ve kader olmadığını belirtir. 'Kendisi için varlık' farklı koşullarda özgürlüğü istemeden yaşayamayan bir varlıktır, aynı zamanda başkalarının özgürlüğünden başka bir özgürlük istemez" (Akdeniz, 2017, s. 43). "Ona göre başkasının bakışı, karşımıza yabancılaşma kavramını getirmiştir" (Akdeniz, 2017, s. 60). "Sartre'a göre başkası kendi özgürlüğümün sınırlandırıcıdır" (...) "Sartre'a göre başkasının bakışını algıladığımda, ansızın bütün olanaklarıma gizli bir yabancılaşma yaşamış olurum" (Akdeniz, 2017, s. 61)

“Sartre’a göre benim başkaları için var oluşum, mutlak bir boşluktan geçerek nesnelliğe doğru düşüşümdür” (...) “Bu düşüş bir yabancılaşma olduğundan dolayı, ben kendimi, kendimden hiçbir suretle yabancılaştıramam” (Akdeniz, 2017, s. 64).

İnsanın kendi özgürlüğü içinde, kendi iradesiyle başkasının özgürlüğüne yer vermesi, yani isteğiyle kendi normalinden vazgeçmesi, yabancılaşmasına neden olmaktadır. Bu mecburiyet insan varoluşunun koşuludur. “Sartre böylece birbiriyle çelişen sonuca ulaşır. Ona göre nesneleşme, yabancılaşma ve çatışmayı hiç durmaksızın yaşarız” (Akdeniz, 2017, s. 65)

Sartre’a göre başkasının belirlemesiyle birlikte, artık benim için, istemediğim durumlar söz konusudur. Sartre F. Kafka’nın ‘Dava’ ve ‘Şato’ eserlerini ele alır. Ona göre Kafka’nın ‘Dava’ ve ‘Şato’da betimlemeye çalıştığı öngörülemezlik, Kafka’nın kendisine aittir. Kafka dünyanın kurallarına uyduğu için, sonuçları da tahminleri de örtüşmektedir. ‘Dava’nın kasvetli ortamında bilinemezlik, bilinemez olarak yaşanır. Bizim dünyada, diğerleri için varolmamızdan başka bir şey değildir. ‘(...) öte yandan da başkasının özgürlüğüne bağlıyız: Başkası unutabilir bizi, hor görebilir, amaçları için bizden yararlanabilir. Kafka’nın ‘Duruşma’sında belirttiği anlamlardan biri budur: Hiçbir yargı, yolu sona erdirmez. Çünkü sonsuza doğru giden bir durum içinde yaşarız.’ (Akdeniz, 2017, s. 62).

Sartre’da, (Varoluşçu Felsefeye göre) batı metafiziğinin mutlak aklına bir itiraz vardır. Sartre ‘Varlık ve Hiçlik’ adlı yapıtında özgürlük sorununu insanın varoluşundan hareketle incelemiştir.

Varlığımı belirginleştiren ve benimki olan özgürlüğün kökensel fişkırmasıyla özdeşleşen şey, nihai amaçlarımın ortaya konmasıdır. Ve bu fişkırmaya bir varoluştur, bir öyle, ya da bir ideaya bağlı olarak dünyaya getirilen bir varlığın bir özelliğiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Özgürlük böylece varoluşla özdeşleşebilir olduğundan, kah istenç aracılığıyla, kah tutkusal çabalarla ulaşmaya çalışacağım amaçların temelidir. Dolayısıyla özgürlük istençli edimlerle sınırlandırılmaz (Sartre, 2014, s. 535).

Varoluşçularda özgürlük, insanın tutkularını ve isteklerini oluşturmaktadır. Varoluş, olacak olanın çabasını içermektedir. Varoluşçulara göre insanın bir özü, bir ereği vardır. Doğduktan sonra insan o özünü açığa çıkarmaktadır. Varoluşçular insanın özünün belli olmadığını, insanın özünü akılla, kendisinin kurduğunu söylemektedirler.

Değer denilen şey yaşama verilen anlamlardır. İnsan bir bulmayacak bir çabadır. İnsan bir yasa koyucudur. Dünyaya fırlatılmış olan insanın kararları kendisine aittir. Bu durumda insanın kişisel sorumluluğu karşımıza çıkar, bu kendi eylemlerinde bulunan seçimdir. Çünkü insan eylemle tanımlanabilir. Bu yüzden insan kendi tasarısından başka bir şey değildir. Kendini gerçekleştirebildiği, yapabildiği, edebildiği ölçüde vardır. İnsanın yazgısı kendi elindedir. İnsanın yapması gereken ilk işi, kendini bulmaya çalışmasıdır. İnsanın, kendinden başka yol gösterecek pusulası yoktur. Kendisi bir pusuladır (Akdeniz, 2017, s. 200).

Erich Fromm, insan kavramı tüm insanlığı ilgilendirdiği ve gerçek yaşam sürecini içerdiği için her bireyin varoluş sorununa yanıt bulmaya çalıştığından bahsetmektedir.

“İnsan varoluşuna doğru yanıtı ancak türdeşleri ile birleşmiş olan özgür ve üretici insan verebilir” (Fromm, 2015, s. 76).

Bu konuda Albert Camus’un ‘Yabancı’ isimli kitabında; eserin başkahramanı Meursault, sonsuz olanaklar dünyası olan bu dünyada, tercihler konusunda kararsız kalır. Yaşamın saçmalığı karşısındaki yabancılaşmayla birlikte, tercihlerin bir önemi kalmaz. Varoluşçu felsefe, yaşamın yadsımlar dünyası olarak, varoluşun kendisiyle ilgilidir.

1.1.6. Lacan’da Yabancılaşma

Lacan, öznenin kimliğinin oluşum süreçlerinden bahsetmektedir. Kimlik de söylemler aracılığıyla oluşmaktadır. Söylem her zaman başkasının söylemidir ve öznellik de söylemlerle birlikte oluşmaktadır. Söylem yabancıdır, yani ötekinin söylemidir. Bu anlamda öznellik aslında yabancı söylemlerin içerisinde oluşmaktadır ve kaçınılmaz olarak başkasının söylemlerini içermektedir. Özsel tek bir varlıktan, kimlikten söz edemeyiz, çünkü özsel konumlanmalar, söylemler, her zaman çeşitli söylemler içerisinde oluşmaktadır. Lacan öteki fikrinin, öteki kişinin alanında ortaya çıktığını ve ötekinde gördüğü şeyin yine ötekinden ona geldiğini belirtmektedir. Ben, kendisine bir başkası gibi bakarak kendisini kurmaktadır. Başkasıyla ilişkiler içerisinde kurulmaktayız. Başkalarını oluşturan kesimse aslında en yakınımızdakilerdir. Öncelikle başkalarını oluşturanların ilki, kişinin annesidir. Bebeğin anneyle olan ilişkisidir yani kişi bir başkası aracılığıyla kendini tanımaktadır.

Ötekinin söylemi deneyiminde -alışverişte bulunacağı ilk Ötekinin söylemi deneyiminde, bu duruma örnek olarak anne diyelim- özne tarafından saptanmak üzere beklemektedir. Öznenin arzusu annenin dediği, ima ettiği, anlam olarak ortaya çıkardığı şeyin ötesinde ya da berisinde kaldığında, annenin arzusu bilinmediğinde, öznenin arzusu bu eksiklik noktasında oluşur. Özne -temel bir çarpıtmanın olduğu, öznenin yeniden bulduğuyla bulma hareketini tetikleyen aynı şey olmadığı bir parça yanıltıcı bir süreç- başlangıç noktasına geri döner; bu nokta onun olduğu haliyle eksik oluşu noktasıdır, *aphanasis*’inin eksik oluşu noktasıdır (Lacan, 2014, s. 232).

Kişi kendisini en yakınındaki insanla birlikte kurmuştur, daha sonra bu toplumla birlikte genelleşir. Kişi daha sonra da diğer başkalarını tanımaktadır. “Ötekinin söylemiyle özneye bizzat verdiği ihtarda, özne Ötekindeki bir eksikle karşılaşır. Ötekinin söylemindeki boşluklardan, çocuğun deneyiminde radikal biçimde saptanabilen şu anlam ortaya çıkar: *Bana böyle diyor ama ne demek istiyor?*” (Lacan, 2014, s. 227).

Genel ötekileri oluşturan toplumdur. Freud'un söylemiyle süper egoya denk gelen - bilinç dışını oluşturan- insan zihninde konuşan başkaları vardır.

Sigmund Freud'a göre; psikanalizin temeli çocuğun Oidipal kompleksine dayanır. Özetle çocuk annesini kendisi için arzu eder ve bununla beraber babasını yok etmek ister. Freud bize karşı olan saldırının kökeninde yasanın/yasaların bulunduğunu ve yasanın arzunun hizmetinde olduğunu bu yasanın ise yasak ilişki sayesinde oluşturulduğunu söylemektedir. Arzu arzunun arzusudur. Diğerini arzu etmektir. Öyleyse yasanın emri altındadır. Arzu kişinin yitirmiş olduğu nesneyle olan ilişkisini yeniden üretir (Adanır, 2012, s. 73).

Genel ötekileri oluşturan toplum, Freud söylemiyle süper ego, Lacan'ın söylemiyle babanın yasası yani simgesel düzendir. Dış dünyanın koşulları, bazen anlaşılmayan ya da ürkütücü olan, insanın bilinç dışıdır. Bilinç dışı gerçek değil bir yanılsama durumudur. Lacan, bilinçdışı başkasının söylemidir, demektedir. Bu söylem toplumun söylemidir. "Bu yabancılaştırıcı ya da gelişigüzel bir icat değildir, nasıl baktığınıza göre değişir denen cinsten de değildir. Dildedir" (Lacan, 2014, s. 227). "Bilinçdışına sahip olduğu statüyü veren bu dilsel yapıdır" (Lacan, 2014, s. 27). Simgesel düzen kavramıyla Lacan, dile vurgu yapmaktadır. Simgesel düzene girişle imgeler tamamen yok olmamaktadır. Bilinç dışı rüyalar bile dille anlatılmaktadır. O imgeler de dilin içerisinde devam etmektedir. Lacan oidipus öncesi ve sonrası dönemi üçgenleme diyerek de ifade etmektedir. Çocuk önce annesiyle bir ilişki içerisinde. Çocuğun isteklerini annesine daha dolaysız iletmediği, annesi tarafından da doyurulduğu dönemdir. Ama git gide dile girişle birlikte, dolaysız olan bu süreçte çocuk kendini dille ifade etmeye başlıyor. Bu durum yabancılaşmayı oluşturmaktadır. Bu ilişki ikili bir ilişkidir. Sonra üçüncü bir kişi devreye girer, bu kişi babadır. Baba çoğu zaman toplumun yasalarının -ataerkil bir düzende yaşadığımız için- durumundadır. Toplumun yasası ve kuralları, babanın yasası diye adlandırılmıştır.

Öznenin ilk gösteren olarak önce Ötekinde ortaya çıktığını, belirli gösteren olarak ötekinin alanında boy gösterdiğini ve bir başka gösteren nezdinde özneyi temsil ettiğini, o öteki gösterenin etkisinin ise öznenin *aphanisis*'i olduğunu anlatmamıza olanak verir. Öznenin bölünmesi buradan kaynaklanır -özne bir yerde anlam olarak ortaya çıktığında başka yerde *fading* olarak, yitip gitme olarak kendini dışavurur (Lacan, 2014, s. 231).

Lacan hayalet kavramı nitelendirmesiyle özgürlük kavramını ilişkilendirmektedir. Hayalet kavramı, çift gezen anlamıyla öznenin kendisini bu ikili gösterenden koparması gerektiğini ve özgürlüğün işlevine ancak bu şekilde kavuşacağını ifade eder. Yabancılaşmanın doğuşunu Hegel'de bulduğunu, insanı köleliğe sevk eden düşüncenin yabancılaşma olduğunu söylemektedir. Bu durumu Hegel'in efendi köle diyalektiğinden hareketle, bu ikiliğin birinin kölenin bakış açısını, diğerinin de efendinin bakış açısını

içerdiği şekilde ifade etmiştir. Ve özgürlüğün sınırını ölümün oluşturacağı düşüncesinden hareket etmiştir. “Kölenin diyalektiği ‘hayat yoksa özgürlük de yok’tur, bu aşık, fakat köle için özgürlüğün olduğu bir hayat ta olmayacaktır” (Lacan, 2014, s. 230). Kölenin özgürlüğü için mücadele etmesi gerekmektedir. Kölenin elinden alınmış olan özgürlüğün, bu elinden alınmış olduğu kadarıyla yetinmesi, efendininse kendi efendiliğinden ödün vermeyen değerlerinden hareketle kendi varlığını oluşturan özünden de vazgeçmek zorunda kalması, yabancılaşmaları demektir. Lacan öznenin temsil ettiği şeyin, saf özneyi oluşturmayacağını ifade etmektedir. Her öznenin dünyada kendine özgü görüşünü içerdiğini, bu durumunsa gösteren ve gösterilen ilişkisi üzerinden ele alındığında, temsil ettiği şeylerle birebir ilişkili şeyler olamayacağı, daha çoğul ilişkiler içereceğidir. “Bir yerde öznenin apanisis’i olmadan özne olmaz; öznenin diyalektiği işte bu yabancılaşma, bu temel bölünme içerisinde oluşur” (Lacan, 2014, s. 234).

Lacan ağıza benzerliği ile baklava şeklini oluşturmuş ve vektör cinsinden saat yönünün tersine hareketle bu şekle okla yön vermiştir. Bunu da öznenin gösterene ait yetersizliğinin sonucu olarak, baklavanın alt kısmındaki V harfinden oluşturmuştur. Vel terimini; öznenin kurulduğu ilk işlem olarak adlandırmıştır. Bu durumun da yabancılaşmayı oluşturan işlem olduğunu söylemektedir.

Yabancılaşmanın vel’i öyle bir seçimle tanımlanır ki özellikleri, birleştirmede hangi seçim yapılırsa yapılsın sonucu ne biri ne de öteki çıkan bir ögenin bulunmasına bağlıdır. (...) Varlığı seçtiğimizde özne kaybolur, elimizden kayıverir, anlamsızlığa yuvarlanır -anlamı seçtiğimizde ise anlamsızlık kısmı tırtıklanmış olarak ayakta kalır, oysa anlamsızlık kısmı aslında öznenin gerçekleşmesinde, bilinçdışını oluşturan kısımdır (Lacan, 2014, s. 224).

Lacan bu anlamda vel’i Descartes’in Kartezyen düşünüyorum yaklaşımının içerisinde olduğunu söylemektedir. Tarihe, deneyime, zarurete, onun dünyada dolaşmasını Larvatus prodeo (maskeli olarak ortaya çıkıyorum) bilme açısından kendini takdimi, şeklinde ifade etmektedir. Bu şekilde maskeli biçimde bilinç dışını araştırmaktadır. Lacan bilinçdışının ayrıca arzuyu bulmak için yola koyulduğunu da varsaymaktadır. Ve insan arzusunu oluşturan şeyin ötekinin arzusu olduğunu belirtmektedir.

Bu haliyle öznenin temelinde yattığını söylediğim yabancılaşma ögesi bu noktada yeniden ortaya çıkmıyor mu? Eğer insan kendi arzusunu ancak Ötekinin arzusu seviyesinde, Ötekinin arzusu olarak tanıyabiliyorsa, o zaman orada, öznenin kendi yitip gidişine engel olan bir şey yok mudur? Öznenin arzusunun kendini hiçbir zaman tanıyamayacağı bir nokta? Bu engel kalkmamıştır, kalkmamalıdır da, çünkü analiz bize öznenin arzusunun, Ötekinin arzusu seviyesinde bütün bir zincirin devreye girmesiyle oluştuğunu gösterir (Lacan, 2014, s. 249).

Gösteren ve gösterilen ilişkisinde yabancılaşma bu ilişkinin işlevine bağlıdır. Öznenin varoluşuyla birlikte objet petit a (memeler, dışkı, bakış ve sestir.) ile ilişkisinde bir seçme şansı yoktur. Bu ilişkiyi Lacan talim yapma gibi adlandırmıştır. Sonsuz tekrarlarla öznenin bocalamasını içerdiğini söylediği şey yabancılaşmadır. “Gene de yabancılaştırıcı eklemlenme düzeyinde olup biteni söze dökmek gerekiyor -iyiliği doğurmayan kötülük yoktur; iyilik ortaya çıktığında ise kötünün tarafını tutan iyilik yoktur” (Lacan, 2014, s. 255). Dışarıdan aldığımız bilgi tüm bilincimize yansımaktadır. “Düşünen özne olarak ise bambaşka bir biçimde olaya dahil oluruz, çünkü dünyaya gelmemizden epey öncesinden beri orada olan ötekinin alanına tabiyizdir; onun tedavüldeki yapıları bizi özne olarak tanımlar” (Lacan, 2014, s. 260). Bu anlamda yabancılaşmayı olumsuzlayacağımız, kötüleyeceğimiz, dışarı atabileceğimiz bir şey gibi göremeyiz, yabancılaşma kaçınılmazdır.

1.1.7. Debord’da Yabancılaşma

Guy Debord’un konuyla ilgili düşüncelerine bakacak olursak; modern endüstri toplumunun gösteri toplumu olduğundan ve yaşanmış her şeyin yerini temsile bıraktığından bahsetmektedir. Temsilin olduğu yerde gösteri kendini yeniden yaratmaktadır. Gerçeklik bile seyredilen nesne olarak sergilenmektedir. Bu anlamda gösteriyi; toplumun bütün aldatılmış bakışları oluşturan yanlış bilincin yeri olarak ifade etmektedir. “Gerçeklik gösteri içinde birden bire belirir; gösteri gerçektir. Bu karşılıklı yabancılaşma, var olan toplumun özü ve dayanağıdır” (Debord, 2012, s. 37). Debord gösteriyi; insanların herhangi bir etkinlikle oluşturmadığı, insanın yapıp etmelerinin haricinde, düzeltilmeyen şey olarak tanımlar. Çünkü uzmanlık alanlarının gelişmesiyle modern üretim nesnelere basit seyredilen şeyler (imajlar) olarak ortaya konulmuşlardır. Bu değişikliklerin yaşanması insanlarda eleştirel duyunun yok olmasına da sebep olmuştur. Debord bu durumu Batı teknik rasyonel düşüncesinin sonucu olarak açıklamaktadır. Eskiden en ayrıcalıklı duygunun dokunma duyusunda olduğunu ama bunun yerini modern toplumla birlikte görme duyusunun aldığını ve insanın daha ayrıcalıklı bir duyusu haline geldiğini söylemektedir. Bu durumun sonucu da insanın edilgen bir izleyici olarak, daha çok yabancılaşmasının nedenini oluşturmaktadır. “İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar” (Debord, 2012, s. 45). Tarihin nesnesini oluşturan toplumsal ilişkilerin gerçekliğini

yanılsamalar oluşturmaktadır. İnsanın varoluş mücadelesini oluşturan bu tarih, yanılsamalar dünyasıdır. Bu dünyada özne kendini üreten tarihin nesnesi olarak, kendi oyununun bilincine vararak insanlık tarihini oluşturmaktadır. Debord yabancılaşma kavramını, kavramı kuramsal olarak ilk kez ele alan Hegel'in dünyanın dönüştürülmesi düşüncesinden hareketle yorumlamaktadır. Hegel var olan tarihsel hareketin bütünlüğünü, kendi kendini yapan bir dünya olarak, bilinçle dile getirmiş, bunun da düşüncede aşılabileceğini belirtmiştir. Debord bu bütünlüklü tarihin tamamlandığı şimdi düşüncesini, tarihi tekrar yadsıyarak ele almaktadır.

Zaman, Hegel'in de belirttiği gibi, zorunlu yabancılaşmadır; yani öznenin kendisini kaydederek kendini gerçekleştirdiği, kendi hakikati olabilmek için başkası haline geldiği ortamdır. Ama bunun tersi, tamamen, *yabancı bir şimdiki zaman* üreticisinin uyguladığı egemen yabancılaşmadır. Bu *uzamsal yabancılaşmada*, özne ile öznenin elinden aldığı etkinliği birbirinden kökten ayıran toplum, öncelikle özneyi kendi zamanından ayırır. Aşılabilir toplumsal yabancılaşma, tam anlamıyla zamandaki canlı yabancılaşmanın olanaklarını ve taşıdığı riskleri yakalamış ve dondurmuş olan toplumsal yabancılaşmadır (Debord, 2012, s. 127).

Debrd'un konuyla ilgili bu düşüncesiyle birlikte, sanat yabancılaşma olarak kalmak zorundadır, düşüncesinden hareketle, bu konu dil ve algı sorunu olarak ele alınmıştır. Çağdaş insanın değişime uğramış geçmişini içeren bu yeryüzü, artık insan eliyle şekillendirilir olmuştur. Neredeyse el değmemiş doğal hiçbir şey kalmamıştır. İnsanın çalışarak ürettiği yapay şeylerle, insan kendi kendine daha çok yabancılaşmıştır. İnsan dış dünyaya yabancı varlık olarak, dışındaki varlıkları anlayarak yaşamaktadır. İnsanın kendine yabancılaşması farklı bir bakış açısını beraberinde getirmiştir. O zaman da insan her şey olmuştur. Bu durumda geriye yalnız etraftaki her şeyi yorumlayan insan kalmaktadır. Bu şuan içerisindeki nitelikleri belirtmek bile bir ölçüde yabancılaştırıcı tarzda gerçekleşmektedir ki bunun nedeni de kavramlarla oluşturulan dille ilgilidir. İnsanın hayatın akışı içinde yabancılaştığı, üstelik yaşamla ilgili algısı daha bilinçli, daha kendine özgü şekil aldıkça daha çok yabancılaştığı bir yaşam tecrübe edilmektedir. Bu kavram süreç içerisinde farklı bağlamlar oluşturmaktadır.

BÖLÜM2: YABANCILAŞMA KAVRAMI VE SANAT İLİŞKİSİ

2.1. Yabancılaşma ve Sanat

Sanatsal olarak modernizm 19. yüzyıl sonundan itibaren akademik ve avangard çatışmasıyla birlikte Avrupa merkezli olarak tüm sanat alanlarının yeniden yaratılmasını içermektedir. Akademilerde dinsel sahneleri içeren ifade biçimlerinin sanat dünyası içinde özgürleşmesiyle birlikte, Baudelaire, modern kent anlayışının endüstriyel gelişmelerle birlikte yeniden şekle gireceğine dair fikre dikkat çekmektedir. “Romantizm ile modern sanat bir ve aynı şeydir – yani, sanatların içerdiği tüm araçlarla ifade edilen içtenlik, tinsellik, renk, sonsuza duyulan özlem” (Baudelaire, 2014, s. 97). Burjuvazinin yapısalcı bir anlayış içinde bireysellik, özgürlük, farklılaşma, sorgulama, yaratıcılık vb. gibi değerleri şekillendirme çabaları, aksine bu değerlerin bireylerde daha çok yabancılaşmasına neden olmuştur. 1789 Fransız İhtilaliyle “özgürlük, eşitlik, kardeşlik” fikri Paris’te modernliğin radikal etkileri olarak burjuvazi ve emekçiler tarafından halk içerisine taşınmıştır. Modern anlayış içinde toplumun kendini başka bir düzene dönüştürme fikri 1848 Haziran ayında ordu ve Ulusal Muhafızlar tarafından kanlı bir şekilde bastırılmıştır. Baudelaire’e göre aydınlanma fikrinin evrensel kurtuluş iddiası kana bulanmıştır. Hayatın kendisinin sanat olarak icra edildiği o zamanlardaki romantik hayat anlayışından, realizm keşfedilmiştir. Sanatın hayata dahil olmasıyla, imge yaratma fikri tanrı anlayışından öznenin iradesine geçmiştir. Bu süreç özerkliği vurgulayan bir süreçtir. Dolayısıyla sanat, özgür bireyin etkinliği ve duygularının ifadesi olmuştur. Bu şekilde sanat sarayın ve kilisenin otoritesinden koparak bireyin ve toplumun özerkleştiği bir olana dahil olmuştur. “Sanat kendini hayata yabancılaştırıp özerkliğinin kabuğuna çekildikçe, bu modernist dönüşüm daha da sancılı olacaktır” (Baudelaire, 2014, s. 25). Sanatın temsilden kopması ile yaşanan değişim karşısında, piyasa tarafından ele geçirilmesine karşı, sanatın nesne konumundan bir fikre dönüşmesi çabası türünden bir direniş oluşmuştur.

Baudelaire 19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağını değiştirdiğini, bakılan nesnenin artık bakanın deneyimiyle öznelendiğini belirtmektedir. Bu şekilde görme bakılanın temsilinden kurtulmuş, bağımsızlaşmıştır. Böylece belirleyici olan herkesin baktığı şeyde kurduğu, imge olmuştur. Görme bireyselleşmiştir. “Yeni görme rejimi, imgelerin üretildiği yeni teknolojilerle birlikte örgütlenir. Bunlar genellikle imgenin parçalara (fragmanlara) bölündüğü, bu parçaların belirli bir sıra ve hızla izlendiği sinemayı önceleyen seyirliklerdir” (Baudelaire, 2014, s. 40).

Modern kültür içindeki teknolojik değişimler beraberinde gazete, dergi, reklam, ilan, karikatür vb. gibi görsel kültüre eklenildiği gibi edebiyat ve sanat alanına da eklenmiştir.

Gözleme/izleme etkinliğinin modern örgütlenmesi çerçevesinde sanat, güzelin, iyinin, doğrunun sanatçı dışından belirlediği klasizmi ve onun mimetik etkilerini terk eder. Sanatsal modernizmle birlikte gelenekle ilgili bir yıkım gözlemlenmektedir. Örneğin, perspektif kurallarının yok edilmesi gibi. Özünde görülene değil de, belletilene dayanan tasvir düzeninin iktidarını kırar. Romantizmle birlikte, benzetme ve taklit gibi kavramların yerini 'ifade', ayna mecazının yerini 'fener' alır (Baudelaire, 2014, s. 43).

Baudelaire'de modernite zamanının yaşandığı hayat gelip geçicidir. Hayat zaman ve mekanın bütünlük sunmadığı, kesintiler ve fragmanlar şeklinde parçalanmışlığın içinde ve ani deneyimlerle yaşanmaktadır. Her fragman yeni ve şimdiye aittir. Ona göre zaman biteviye şimdiki zamandır. Yeniliğe mahkum olan modernite şaşırtıcı bireysel ve biriciktir. Baudelaire yazının başı sonu olmayan bazı fragmanlardan oluştuğunu ve her bir fragmanın kendi başına var olabileceğini belirtmektedir.

Düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın, toplumsal parçalanmanın, moderniteyle birlikte bireyin yalıtılmalarının, yalnızlaşmalarının, yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ileri sürülür. (...) Adorno'da fragman estetiği, toplumsal bir olgunun, uzmanlaşmış, parçalı endüstriyel işbölümünün işaretidir. Adorno, Wagner'in bestelerinin fragmanlardan oluştuğunu düşünür. Ve bu fragmanlar ona modern emek süreçlerinin ayrıştırılmasını, ayrıtılaştırılmasını hatırlatır. (...) 19. yüzyıla birlikte beden de parçalarıyla temsil edilmeye başlar. Gövde artık sadece yekpare haliyle değil, el, ayak gibi belirli bölümleriyle, fragmanlarıyla da resmedilir (Baudelaire, 2014, s. 48).

Parça parça imgelerden oluşan ve bir görünüp sonra kaybolan fragmanlar, klasik öğretinin resmetme pratiğinin aksine bir arayış ve senteze ulaşmayı içermektedir. Baudelaire bu durumu "çocuksu bir barbarlık" olarak adlandırmaktadır. Alfred Boime de, modern zaman estetiği içinde 19. yüzyıl sanat pratiğindeki köklü dönüşümü 'eskiz estetiği' diye adlandırmıştır. "Eskiz fırçanın özerkleşmesidir, özgürleşmesidir. Bireysel bir esinin, izlenimin, duyarlılığın, eseri olması dolayısıyla ve ayrıca, geleneğe sadakat göstermek yerine, geleneği kırdığı için, hem orijinaldir, hem çağdaştır. Orijinallik bu bağlamda eleştirinin mihenk taşı olur" (Baudelaire, 2014, s. 49).

Manet'in *Olympia*'sı 1865 salonunda sergilendiği zaman, konusunun yanı sıra, tekniğinin kabalığıyla da skandala yol açmıştır. Manet *Olympia* tablosunda Tiziano'nun Venüs'ü (1538) yerine Paris'in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans *peinture*'ünü de bir bakıma 'fahişeleştirmiştir.' Cézanne'ın, Manet'ninkini andıran bir dekorda, fahişeyi dikizler vaziyette kendini de konduduğu *Modern Olympia*'sı ise (1873) neredeyse karikatür tarzındadır. Bu nedenle de, yalnız klasik sanat üzerinde değil, popüler sanat üzerinde de bir modernist ironi şaheseridir. (...) Büyüleyici güzelliğin, şans ve zaferin tanrıçası, Romalıların ve Sezar'ların anası Venüs'ün tahtına, birçok

Parisli'nin 'sahip olduğu' namlı ve 'kirli' bir fahişeyi yerleştirmek sanat eserine duyulan mesafeyi kapatır. Sanatın alımlanmasını dönüştürür (Baudelaire, 2014, s. 52).

19. yüzyılın sonlarında Paris sanat alanında gerçekliğini kaybetmiş bir imge gibidir. Ancak kent hayatı hala sanatın merkezidir. Bu dönemde Paris, Monet, Pissaro, Seurat, Degas gibi modernist eserlerde yabancılaşmanın ortamı olmuştur. “Modern sanatın sahnesi doğa olamaz kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanîdir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir. ‘Baudelaire bir kentlidir: Ona göre ‘sahici’ su, ‘sahici’ ışık, ‘sahici’ sıcaklık, kentin suyu, ışığı ve sıcaklığıdır... sanatın malzemesi bunlardır” (Baudelaire, 2014, s. 56). Sanat alanının çok anlamlı yapısı modernizmin dili olmuştur. Bu özelliği ile modernist sanat, klasik olanı basitleştirip sıradanlaştırmıştır. Modern sanatın suni ve yabancı tavrı onun kendine özgü gerçekliğidir. Ancak sanat alanı bu gerçekliği sürekli sorgulamakta ve aşkın olan esrarını korumaktadır.

“Modern beğeni üzerindeki en köklü ilkeyi sanatın sanayileşmesi uyandırır: İmgenin, başta fotoğraf, litografi, gravür gibi baskı teknikleriyle kitlesel olarak çoğaltılması. İmge böylece topluca izlendiği ayinlerde, kilise gibi atmosferlerde çağlar boyunca edindiği *aura*'yı kaybeder” (Baudelaire, 2014, s. 71). Sanatın endüstriyel çağa uyarlanmasının mimarı mekanik röprodüksiyonun babası olarak adlandırılan Goupil'dir. 1829 yılında kurduğu baskı atölyesinde, litografi, gravür, fotoğraf teknikleriyle seçtiği resim ve heykelleri çoğaltmış ve pazarlamıştır. 1870'lerde Goupil'in kurduğu atölye, devasa bir endüstri olmuş ve galeri ağına dönüşmüştür. 1841-77 yılları arasında tüm Avrupa ve Amerika'da galeriler açılmış ve satış noktaları oluşturulmuştur. Böylece kamusal beğeniye ve resmi estetiğe etki etmiştir.

Sanayi Devrimi ile birlikte gelişen ve artan iş alanlarındaki, uzmanlıkların da artmasıyla, daha da çok yabancılaşan insan tipi ortaya çıkmıştır. Modern hayat içinde bilim ve teknolojideki gelişmeler, yabancılaşma duygusunun artmasını ayrıca etkilemiştir. Modern endüstri toplumunda üretim güçleri ve ilişkilerine dayalı toplum biçimindeki dengenin bozulması, insanın kendine ve topluma yabancılaşmasına neden olmuştur. 20. yüzyılda artan yabancılaşma duygusu, insani değerlerin yitirilmesine etki etmiş ve insanı bir nesne konumuna getirmiştir. Yabancılaşmanın bu boyutu sanat üretiminde de yansımalarını göstermiş ve bütün sanat alanlarını da etkilemiştir. “Toplumun, eserlerin kendisine ve kimi zaman niyetine, dönüşerek ve sanatsal malzemenin eleğinden geçerek

nüfuz etmesi, tartışılmaz bir gerçek olsa gerek. Diyebiliriz ki, toplum eserlere bir ‘inşa’ olarak dahil olur” (Bürger, 2017, s. 46).

Modern sanatın başlangıcının Empresyonizm akımı olduğu düşünülmektedir.

Daha izlenimcilik döneminde ışık ve renge indirgenmiş, öbür olaylardan ayrı olmayan doğal bir şey olarak ele alınmıştır. ‘İnsan orada olmamalı’ diyordu Cezanne. İnsan önemini her gün biraz daha yitiriyor, ya renk lekeleri arasında bir başka leke oluyor ya da ıssız kırlarda, kimsesiz şehir sokaklarında hiç görünmüyordu. (...) Kendisine yabancılaşan insan, kendisini bir fetiş bir maske, ürkütücü bir yaratık olarak görmeye başlıyordu (Tunalı, 2003, s. 112).

İnsanın duyularla algıladığı ışığın, renkle leke olarak ifadesi şeklinde karşılık bulan Empresyonizm sonrası Ekspresyonizm, abartılı yaklaşımlarla, insanın nesneye dönüşmesini ve abartılı ifadeleri içermektedir. Sanat eserinin de soyutlanıp bir meta haline gelmesiyle bu duyu anlayışı içindeki sanatçı, olması gerekeni ifade ettiği zaman, içinde bulunduğu topluma yabancılaşmaktadır. Bu şekilde sanatın yapmış olduğu şey sanatçının dışarıya yabancılaşmasını gerektirmiştir. “Koch’a göre: ‘insanın estetik duyumunun meydana gelişi, bu duyuma karşılık olan ve onu belirleyen toplumsal eylem içinde bir objeyi şart koşar. Bu ‘estetik duyumun yapısı’, özelliği ve niteliği, aslında onun objesinin niteliği tarafından belirlenir” (Tunalı, 2003, s. 47).

Empresyonistlerle başlayan ve Saurat tarafından bir sisteme oturtulan işlem, yani bir resmin konusunu, onu oluşturan en küçük parçalara ayrıştırma işlemi, 1911’deki soyutlamalarla en yüksek ifadesine ulaşmıştı. Konu parçalara ayrıştırılıyor, sonra bu parçalar git gide daha seçici bir biçimde kullanılıyordu. O kadar ki parçalar artık konuyu çağırıştırmaz olunca, konu da ortadan kalkıyordu (Everdell, 2012, s. 500).

Modernizmde kişisel imza söz konusudur ve soyuta yönelme gözlemlenmektedir. Soyutlama duygusu insanın dış dünya koşullarına karşı duyduğu huzursuzluğun göstergesidir. Worringer’e göre görünüşün belirsizliğinden huzursuzluk duyan insanı bu huzursuzluktan kurtaracak olan çizgi ve onun geometrik biçiminin soyutlama içermesidir. Doğaya ait objedeki mekanik güçler, geometrik çizgi ve biçimler halinde dışarıya alınırlar ve kendi başlarına kavranırlar. Worringer estetiğin aşkın (yüksek) içeriğini oluşturan haline biçim demektedir. Ona göre biçimin iç yasaları vardır ve bu yasalar anlaşılabilir ve sezgiyle kavranabilir. Soyutlanmış objede tasavvur bütünü oluşmaktadır. İnsanların anlayamadığı soyut gerçeklik bilim alanında olduğu kadar, sanat alanında da yabancılaşmayı içermektedir. “Bu sanat ve sanat anlayışı *soyut sanattır*. ‘Soyuta kaçış, geç-burjuva bozulmuş sanatının bu belirli özelliği, toplumsal gerçekliğin kendisinde insansal-toplumsal sanatçı değerli içeriklerin kaybolmasının

sanatça bir yansımasıdır. O, bu kaybın bilinçli ya da bilinçsiz itirafıdır, çoğu da bu kayıpla olan uzlaşımın ifadesidir de” (Tunalı, 2003, s. 113).

Roger Garardy sorar: Nesnelere insanın duyguları üzerindeki egemenliği, İnsan duygu ve eylemlerini anlatacağı yerde, paslı demir ve telden bir collection olan modern sanattan daha somut ne gösterebilir bize. (...) Yabancılaşmanın 20. yüzyıl sanatında ve edebiyatında belirli bir etkisi olmuştur. Kafka'nın önemli yapıtlarını, Schönberg'in müziğini, gerçeküstücülerini, birçok soyut sanatçıyı, 'anti-romanları', 'anti oyun' yazarlarını, Samuel Beckett'in ürpertici güldürülerini, Amerikan 'beatnik'lerinin şiirlerini etkilemiştir. (...) Birçok modern sanat akımlarında ve yapıtlarında eskiye, masalsıya, 'ilkel'e bile dönüş de bunun bir sonucudur. Yalnız masalların değil, sanatçının bütün bütüne yabancılaştığı teknik, ekonomik ve toplumsal çarkın fetiş niteliği, son burjuva dünyasındaki sınırsız uzmanlaşma ve farklılaşma, bütün bunlar kaynağa, kendi başına bütünlüğü olan bir birliğe karşı bir özlem yaratır (Tunalı 2003, s. 114).

“Soyut sanatın ilk örnekleri olan kübist sanatta, sonra nonfigüratif sanat biçimlerinde bu özü arama niteliği ortak ve temel bir niteliktir” (Tunalı, 2003, s. 115).

1905 yılındaki Sonbahar Salonu, sanat tarihindeki en önemli sergilerden biri olarak görülmektedir. Resimde, izleyicinin görmeyi beklediği görüntünün, sahiciymiş gibi gösterilmesi sihribazlığı hüsrana uğratılmıştır. “Kübizm devriminin hazırlıkları, on dokuzuncu yüzyılda iki sanatçı tarafından başlatıldı: Courbet ve Cézanne” (Berger, 2017, s. 66). Kübizmle birlikte resmedilen şeyle gerçek olanın ilişkisini değiştirmiştir. 1907'de Picasso'nun 'Avingnonlu Kızlar' tablosu Batı sanat tarihinde aynı anda dört bir yandan görülme özelliğine sahip ilk figür olmuştur. Picasso ve Braque üç boyutlu gerçekliği iki boyutta ifade ettiklerini fark etmişlerdir. Bu ifade biçimi Rönesans'tan beri tamamıyla yeni denilebilecek tek yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Kübizm denen yeni perspektif, resmi ve dünyayı parçalara veya atomlara ayıran en son görüşü temsil etmekle kalmıyor, bu parçaları yeniden bir araya getirme konusunda görülmedik, bambaşka yollar açıyor. (...) Picasso ve Braque aynı tuval üzerinde hem resimden hem dünyadan alınan unsurların nasıl birleşeceğini gösteriyorlardı. Buna kolaj adını vermişlerdi. Aynı yıllarda fütüristler, hareket eden bir nesnenin bir tek tuval üzerinde, yalnızca birçok bakış açısından değil, birçok farklı zamanda nasıl verileceğini keşfedeceklerdi. Daha önce buna benzer bir şey denemiş olan Marcel Duchamp, hareketi, üçü uzay, dördüncüsü zaman olan boyutların ötesinde, beşinci (uzamsal) bir boyutta nasıl temsil edilebileceğini araştırmaya girişecekti. (...) Ve son olarak, Ciurlionis, Kupka, Kandinskiy, Delaunay ve Mondrian, resmi oluşturan bölük pörçük parçalardan hareketle, dünyanın gözle görülmeyen şu veya bu yönünü nasıl temsil edeceklerini keşfedeceklerdi (Everdell, 2012, s. 397).

“Marcuse sanatın, sanatta niyet edilen hedefler açısından, pratikte etkisiz olduğunu belirtir ve bu etkisizlik ile burjuva toplumunda sanatın özerk statüsü arasındaki bağlantının altını çizer” (Bürger, 2017, s. 40). Bu anlamda insanın bilinçli bir etkinlikle,

gelişimi sırasında yaşamış olduğu zorunlu yabancılaşmayı sürekli yenmesi (aşması) gerekmektedir.

2.1.1. Dışavurumcu Sanat ve Yabancılaşma

Dışavurumculuk daha çok Almanya’da etkili olmuştur. Bu durumun en önemli sebebinin tarihsel olarak romantik gelenekten devir alınan melankoli olduğu söylenmektedir.

Romantizm ve dışavurumculuk trajik sonları ve yaşanan gerçekliğe başkaldırı özellikleriyle benzerlikler taşımaktadır. Romantikler zamanlarının mutsuzluğunu ve çelişkisini Almanya’nın içinde bulunduğu duruma karşı başkaldırıyla yaşıyorlardı. Hölderlin’den Herder’e kadar bütün romantik kuşak, eskiye dönüş hayaliyle Eski Yunanistan’ı bulmaya çabalamışlardır. İdealistlerden oluşan ve özel ruhlara sahip romantikler kurtuluş ilkelerini şiirde görmekteydiler. Schiller, Gothe ve Novalis’in gençlik yıllarında içinde buldukları zaman, Feodal Almanya’dır ama Almanya sonraki süreçte sanayileşip burjuva bir nitelik kazanmıştır. Sanatçılar tamamlanmamış olan sanayinin gelişiyi birlikte, kentlerde yaşanan sefaletten etkilenerek eserler üretmişlerdir. Dışavurumculuk akımı da, romantik sanatçıların gün yüzüne çıkmamış eserlerinin, sanatçıların ölümünden sonra, dergilerde basıldıklarında o eserlerle tanışmalarıyla kurulmuştur. Romantik sanatçılar da dışavurumcu sanatçılar da trajik ölümleriyle benzerlik gösteren tamamlanmamış yaşantıları içermektedir. “Romantikler gibi dışavurumcular da bir mitolojinin yanı sıra, vizyonlar ve simgeler de yaratmışlardır. Coşkulu ve tumturaklı söz sanatı, yeni dil, kahince coşku, ‘ben’in parçalanıp dünyayı yeniden oluşturabileceği yanılsaması, tam olarak romantiklere özgüdür ve daha önce Hölderlin ve Novalis’te görülmüştür” (Batur, 2015, s. 308). Romantikler yaşanan sefalet karşısında eskiye dönüş fikri ile Eski Yunanistan’a özlem duymuşlar, dışavurumcular burjuvazinin karşısına, devrimci yaklaşımla kurtarıcı olarak görülen sosyalizm fikrini koymuşlardır. Dışavurumcular şiir haricinde de kendilerini gerçekleştirmek istemişler ve her türlü gerçekliğe başkaldırmışlardır.

“Almancaya 1911 Nisanı’nda, yirmi ikinci Berliner Sezession fuarının kataloğuna eklenen önsözde, Picasso, Braque ve Dufy gibi genç Fransız ressamın sanatını ayırt edici bir kavram olarak girdi” (...) “1911’in sonunda, izlenimciliğe karşı çıkan bütün resamlara dışavurumcu deniyordu” (Batur, 2015, s. 295). “İnsana özgü her eylem bir dışavurumdur; sanat da bir bütün olarak dışavurumdur” (Antmen, 2012, s. 33).

19. yüzyıldan itibaren endüstri toplumunun getirdiği kent yaşamındaki çalışma koşulları insan psikolojisini olumsuz etkilemiştir. Bu yüzyılın sonlarından itibaren savaş koşulları da yıkıcılığıyla yeni birey ve toplum anlayışı yaratmıştır. Dışavurumculuk savunulan bir ideoloji olarak değil, yaratıcılık açısından, özerk bireylerin etkileşimi biçiminde vurgulanmaktadır. Bu anlamda dışavurumculuk bir hareket değil bir patlama olarak nitelendirilmektedir. “Biz onların huzur verici, ciddi, yüce dünya imgesini sinsice bozmak istiyoruz.’ Dışavurumcuların burjuva toplumuna karşı besledikleri bu derin nefretin temelinde, sanayi kapitalizmine ait kurumların, zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunduğu, tını, duyguları ve imgelemi hiçe saydığı, dolayısıyla insan doğasını mahvettiği inancı vardır” (Batur, 2015, s. 296).

Dışavurumcular sanayi toplumunun yapay getirdiği şeyleri reddediyorlar, izlenimcilerin yaklaşımlarını yüzeysel bulup eleştiriyorlardı.

Dışavurumcu sanatçı, izlenimci sanatçının tersine, alışılmış gerçekliğin celladı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kırarak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca dışa vurulmasını sağlayacak peygamberevari bir hayalci olarak görüyordu kendini. ‘Çökmüş’ geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesnelere normal bağlamlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist’a ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu. (Batur, 2015, s. 297). Dışavurumcu estetik de romantizmin düşleri, hayalleri, arzuları ve sıkıntılarıyla kaplıdır. (...) Caspar David Friedrich’in vizyona dayalı anlayışının, Franz Marc ve Feininger’in tuvallerinde yeniden canlandırdığı görülür ve benzerlikler, kullanılan simgelere kadar birçok açıdan son derece çarpıcıdır: Tıpkı bir zamanlar Novalis’in Heinrich von Ofterdingen’ine düştüğü görünen ‘Blue Blume’ nin yarattığı etki gibi Franz Marc’ın çok büyük mavi atları da dışavurumcu kuşağın simgesi olacaktır (Batur, 2015, s. 306).



Resim 1: Franz Marc, Büyük Mavi Atlar, 1911.

<https://www.tarihnotlari.com/franz-marc/franz-marc-buyuk-mavi-atlar/,2017>

Geleceğin belirsizliği içerisinde, dışavurumculuğun ayırt edici özelliğini oluşturan şey, sanatın nesnelleşen hayallerine karşı, biçim verme çabası oluşturmuştur.

“Dışavurumcular, hayal dünyalarını inşa etmeleriyle, burjuva toplumunun dilinden, değerlerinden, modellerinden uzak olmalarıyla, insan kişiliğinin derinliklerindeki (değişik anlamlar yüklenen geist’i) ifade etmeleriyle olduğu kadar, sembollerini modern sanayi dünyasından seçmeleriyle de dikkati çekiyorlardı” (Batur, 2015, s. 298). Yaşanılan gerçekliğe karşı koyma çabası içerisinde, sanatçıların kendi dünya gerçekliğinin çöküşüne tanık olmaları onları yeni kimlik arayışına götürmüştür. Dışavurumcu sanatın öncüsü, hayatın acıları konusunu resimlerinde işleyen Edvard Munch sayılmaktadır.

Gittikçe yok olmakta olan dünyanın anlamsızlığı ile karşılaşınca sanatçılar farklı yönelişler sergilemiştir. “Sergilerden biri ‘Derr blaue Reiter’i (mavi süvari) ve Oskar Kokoşka’nın çalışmalarını, diğeri İtalyan fütüristlerinin çalışmalarını içeriyordu. İkisi de çok başarılı geçti. Açılışı davetlilerle yabancı şeref konukları arasındaki kavga yüzünden polisin müdahalesiyle sonuçlanan fütürist sergiyi günde bin kişinin gezdiği bile oldu. Burjuva basını yeni sanata sövüp saymaktaydı” (Batur, 2015, s. 302).

Romantizm karşısında dışavurumculuk daha sınırlı kalmış bir akımdır. “Dışavurumculuk Weimar Almanya’sının üslubu olmamıştır. Caligari’nin dekorları tarafından halka tanıtılmış olması bu durumu değiştirmez. Dışavurumculuk, kendi duyarlılığının bir oluşturucu ögesidir, bütün sanatları belirleyen bir ortamdır” (Batur, 2015, s. 309).

Dışavurumculuk hareketinin ne zaman ortaya çıktığı tam olarak bilinmese de 1914 kuşağını kapsamaktadır. 20. yüzyıl başlarındaki Berlin sergilerine katılmış olan Fransız, Alman, Sovyet ve İtalyan akımlar, ‘Der Sturm’ dergisinde tanıtılmıştır. Özellikle Fütüristlerin bildirileri dergide yayımlanmış ve Alman sanatçıları etkilemiştir. Doğanın ruhunu ve sanatçının iç dünyasını yansıttığı, dışavurumcu üslup diğer sanatlardan soyutlanamamaktadır.

Kuşkusuz ‘Der Blaue Rieter’ gibi bir topluluğun tartışmasız bir özgünlüğü vardır, ama bir Die Bürücke, Munch, Gauguin, Matisse olmadan, Kirchner’in Afrika ve Okyanusya sanatını keşfi olmadan düşünülemez. Zaten dışavurumculuk, fütürizm ve Kübizm arasındaki sınırlarda çoğu zaman belirsizdir. (...) Almanya’da duyarlılık, toplum ve değerler açısından yaşanan derin bir bunalıma denk düşer dışavurumculuk. Kötümserlik, ütopya, düş kurma zevki, her çeşit gerçeğe karşı başkaldırı, iç dünyaya kaçış olarak belirtebileceğimiz dışavurumculuğun içeriği, bunu yaratan toplumsal koşullardan ayrılamaz (Batur, 2015, s. 310).

1. Dünya savaşına Kirchner, Otto Dix gibi birçok sanatçı gönüllü olarak katılmış ama bu tecrübeleri kabusa dönüşmüştür. Sanatçıların yaşamış olduğu savaş travmaları çalışmalarını da etkilemiştir. Sanatçılar çalışmalarında, modern dünyadaki acımasızlığı ve adaletsizliği resmetmeye başlamışlardır. Yaşanılan yıkım karşısında yabancılaşan

sanatçıların resimlerinde aşırılıklar gözlemlenmektedir. Max Beckmann'ın 'Gece' adlı çalışması bu eserlerden biridir. Resimde, şiddetin getirisi yabancılaşma izlenimi, bariz bir şekilde görülmektedir.



Resim 2: Max Beckmann, Gece, 1918-19

<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVGhlX05pZ2h0XyhwYWludGluZyk.2015>

Dışavurumcu sanatçıların tümüyle 'kendine özgü' yaklaşımlarına rağmen 'biçim bozmacı' bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsedikleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür. Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur: Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir (Antmen, 2012, s. 34).

Dışavurumculuk en ilginç yaratım örneklerini tiyatro alanında vermiştir. Reinhardt'ın gölge ve ışık oyunları, Brecht -bu akımı eleştirmiş olsa da- ilk yapıtları 'Gece Çalınan Trampetler' yeni tiyatronun biçimsel özelliklerindedir.

Askerlik hizmetinden kaçan dışavurumcuların barındığı yer olan Zürih, Dadaistlerin ana yurdu olmuştur.

Buradaki Dadacıların bir bölümü (örneğin Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Emmy Hennings, Romanyalı Marcel Janco ve Tritan Tzara) vaktiyle Almanya'da dışavurumcu yazılar yazmışlardı, fakat Alman Dadacılığının bilinci, Albert Ehrenstein, Lepnhard Frank, Ludwig Rubiner, Rene Schickele ve Franz Werfel'in Zürih'te temsil ettikleri ütopyacı ve eylemci dışavurumculuğa tepki olarak doğdu (Batur, 2015, s. 303).

Dışavurumcular gerçekliği yeni bir dil oluşturarak ifade etmeye çalışıyorlardı. Estetik bir bilinçle bu düşüncelerini somutlaştırmaya çalışmaktaydılar. Ancak akış halindeki dünya imgesi karşısında umutsuzluk yaşıyorlardı ve bu umutsuzluğu dışavurumcu yaklaşımlarıyla yok etmeye çalışıyorlardı. Dışavurumcuların yaklaşımı devrimciydi.

2.2. Avangard Sanat ve Yabancılaşma

İlk kez Rönesans'la başlayan değişimle birlikte özerk birey anlayışıyla, sanat alanı da işbölümü içerisinde, zanaat geleneğinden ayrılmıştır. 15. yüzyıl ortalarından başlayarak kilise ve saray egemenliğinde ilerleyen ve akademilerde sürdürülen sanat anlayışı akademilerin gücünü yitirmesiyle, işlevini 19. yüzyılda görülen serbest atölyelere aktarmıştır. Akademi kontrolünde olan salon sergileri, zaman içinde kamuya açılmıştır. Bu dönemde korumacılık fikri yerini modern sanat piyasasına, salonlar galerilere, salon sergileri kişisel sergilere dönüşmüştür. Sanat anlayışı bağımsız bir disiplin olarak, üniversitelerde kabul edilmiştir. Modernist sanat bu şekilde kurumlaşmıştır.

Bir askerlik terimi olan avangard kavramı; köklü dönüşümü ifade etmektedir. Modern hayatın geleceğe hükmedeceği anlayışı bu dönemde düşünülmüştür.

Sosyalist ütopyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat âlemine ulaşacağını vaat ederler. Bu aleme yolculuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç, hem de amaçtır. (...) 1830'larda, sanatçı kisvesiyle Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları sanayicilere şöyle seslenir: 'Sizlerin avangardı biz sanatçılarız... en etkili hızlı sanatın gücüdür: İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz...' (Bürger, 2017, s. 11).

Sanatın, ileri toplumsal eğilimleri düşünüp yol göstermek ve bilimi ifşa etmek gibi bazı işlevleri olduğu düşünülmektedir. Bürger 1848 yılında tanık olunan şiddet karşısında, sanatın amacının ahlaktan bağımsız olması gerektiği fikri ile burjuvazi zihniyetine düşman olmuştur. "Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri ve savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendini temsil eder. Sanatın biçimi aynı zamanda onun içeriği olur. Estetizm ve sembolizm, bu dönüşümü ifade eder" (Bürger, 2017, s. 13).

Avangard sanat da dışavurumculukta olduğu gibi 1848 öncesi Romantizm akımının tavrıyla ortaya çıkmıştır. Sanatın özerkleşmesiyle de modern bir anlayış kazanmıştır. Modern anlayış ve avangard anlayış, her ikisi de sanatçının topluma ve kendisine yabancılaşmasıyla kendilerini ifade ederler. "Politik ve sanatsal ilericilik anlamında 'Avangard'ın mucidi, Noehlin'de Manet'tir. Çünkü avangard yabancılaşma demektir ve

bu da Courbet'e uzaktır. Sanat ve edebiyata, topluma ve kendi kendine yabancılaşma, Manet ve çağdaşları sayılabilecek Baudelaire ve Flaubert'e özgüdür. Onlar için bizzat burjuvazi içindeki varoluşları son derece sorunludur" (Bürger, 2017, s. 14).

Raymond Williams'e göre, modernist sanat anlayışı, muhalif tutumlarla gelişmesiyle birlikte avangarda evrilmiştir. Ona göre avangard, burjuva içerisinde yeni kimlik arayışında olan bireylerin en aykırı temsillerinden oluşmaktadır. Avangard ve modernizm tartışmaları iki dünya savaşı arasındaki sürede politikleşmiştir.

Koyu bir avangard taraftarlığı ya da düşmanlığına dönüşen kamplaşma, 'gerçek' ile gerçeküstü, bilinç ile bilinçaltı, gelenek ile modernizm arasındaki çalışmalarda sembolleşir. (...) Modern Sanat Tarihi, avangard ve modernizmi, sosyal ve siyasal formlarından arındırır ve formların tarihinden oluşan kendi anlatılarına eklemler. Bu anlatılar, birbirleriyle önce karşılaşır, sonra birbirlerini aşarak ve yenileyerek ilerleyen stiller üzerinden kurulur. Formlar, başka formları (Focillon), 'sanat sanatı izler' (Gombrich) (Bürger, 2017, s. 16).

"Baştan toplumun kat edeceği güzergahı ima eden 'avangard' sanat, Manet sonrası dönemde formların güzergahını çağrıştırır. Bu dönemden başlayarak tarihçiler, sanatı hayattan, gerçeklikten, temsillerden ve retoriklerden arındırır" (Bürger, 2017, s. 17). Bürger, bir alanın unsurlarının ancak o alan yeteri kadar kavrandığında anlaşıldığını, sanatın estetik yönününse, kendi döneminin belirgin özelliğini taşıdığı düşünüldüğü zaman anlaşıldığını savunur. Tarihsel avangard yaklaşımı bu estetizme tepki göstermiştir. "Sanat araçları' ya da 'sanat prosedürleri' adı altındaki kategori, bu tezi açıklığa kavuşturmaya yardımcı olabilir. Bu kategori aracılığıyla sanatsal yaratım süreci çeşitli teknikler arasında gerçekleştirilen ussal bir seçim süreci olarak yeniden inşa edilebilir; bu seçim, ulaşılabilecek sonuca bağlı olarak yapılabilir" (Bürger, 2017, s. 54).

Teknikle, yaratım sürecine işaret eden eserleriyle bu sürece dikkat çeken ilk sanatçı Cézanne olmuştur. Cézanne, yazışmalarındaki sanat kavrayışı tartışmalarında, eserin stilinin ötesinde resmin ne olduğunu sorgulamaktadır. Cézanne kendi gözlemleriyle elde ettiği, görünen her şeyin görece olduğunu, yaşanmış şeylerle aynı şey olmadığını vurgulamıştır. Resmin görüneni değil, gördürteni göstermesi halinde insan düşüncesinde zaman ve mekan, algılanabilecek bir alan olmaktadır. "Vücudum hem görendir, hem görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde, kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabiliriz. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine bakan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" (Marleau-ponty, 2012, s. 33). Deneyimlenen şey tabloya aktarılmaktadır. Bu şekilde sanatçının kullandığı ifade biçimi -dili- ortaya çıkmaktadır. Cézanne'den itibaren sanat ile hayat

arasında ilişki bireysel çözümlene ile gerçekleştirilmektedir. Bireyle hayat arasındaki mesafeyle, doğadaki koku, ses vb. ifade edilmeye çalışılmıştır. 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başında Cézanne ile sanatın sınırlı yapısı aşılmış olmaktadır. “‘Doğa içeridedir’, der Cézanne. Nitelik, ışık, renk, derinlik -ki orada önünüzdedir- ancak vücudumuzla bir yankı uyandırdıkları için, vücudumuz onlara bir kabul verdiği için oradadırlar” (Marleau-ponty, 2012, s. 36). Cézanne’deki dağ görüntüsü, dağ zirvesi hariç her perspektiften resmederek algıyı çözümlenmektedir. Gerçeklik ve bireysel imkan -eğitilmiş algı- sanat eserini belirlemektedir. Cézanne algılanan ama görmezden gelinen ikincil kademelere dikkat çekmektedir. Yani, yeni görme biçimleri sunmaktadır.

Bürger kullanılan çeşitli teknik ve uygulamaların, sanat aracı olarak tanınmasının ancak tarihsel avangard hareketten sonra oluştuğunu söylemektedir.

Oysa tarihsel avangard hareketlerinin ayırıcı bir özelliği, herhangi bir stil geliştirmemiş olmalarıdır. Dadaist ya da sürrealist bir stil yoktur. Bu hareketler, geçmiş dönemlerin sanat araçlarının kullanılabilirliğini bir prensip haline getirerek dönem stili imkânını ortadan kaldırmışlardır. Sanat aracı kategorisi, ancak bütün araçlar kullanılabilir olduğu zaman genel bir kategori haline gelir. Rus formalistleri ‘yabancılaştırma’yı asıl sanat tekniği olarak görür, bu kategorinin genel diye kabul edilmesi belli bir nedenle mümkün olmuştur: Tarihsel hareketlerinde, alımlayıcının şoka uğratılması, sanatsal niyetin hakim prensibi haline gelmiştir. Yabancılaştırma böylelikle gerçekten de hâkim sanat tekniği haline geldiğinden, genel bir kategori olarak tanınması da mümkün olur. Bu, Rus formalistlerinin, yabancılaştırma tekniğini öncelikle avangardist sanat eserlerinde göstermiş oldukları anlamına gelmez (hatta tersine Şoklovski’nin tercih ettiği eserler Don Quixote ile Tristram Shandy’dir). Burada yalnızca, avangardist sanatın şok prensibi ile, yabancılaştırmanın genel bir kategori olarak kavranması arasında –zorunlu- bir bağlantı olduğu öne sürülmektedir. Bu bağlantı zorunludur, zira bir kategorinin genel geçerliliğinin tanınması, ancak nesnenin (bu bağlamda yabancılaştırmanın şokla derinleştirilmesi) kendini tamamen açmasıyla mümkün olur. Bu kavrama ediminin gerçekliğe aktarıldığı, kavrayışı gerçekleştiren öznenin olumsuzlandığı anlamına gelmez. Burada yalnızca, kavrama imkânlarının, nesnenin gerçek (tarihsel) kendini açışıyla sınırlanmış olduğu öne sürülmektedir (Bürger, 2017, s. 56).

Bürger, sanat eserinin kategorilerinin avangardla kavrandığı, anlayışını öne sürmektedir. Avangard öncesi sanat anlayışına ait organik parçaların bütünle olan ilişkisi vb. gibi unsurların avangardist eserlerde olumsuzlandığını belirtmektedir. Bürger’e göre sanat araçlarını ilk kez tanınır kılan avangarddır. 19. yüzyıl ortalarından itibaren sanatın gelişimi sırasında sanatsal yapılarda form-içerik ilişkisinde form daha hakim anlayış halini almış, yani içerik -söz- kısmı biçimsel estetik yön karşısında geri kalmıştır. Bürger sanatın hayatın pratiklerinden ayrılmasıyla, sanatın bir tecrübe alanı olarak görünür kılınmasının ancak sanatın özerkleşmesiyle mümkün olduğunu söylemektedir. Bu aşamaya da 19. yüzyıl estetiğiyle ulaşılmıştır. Bürger, sanat kurumlarıyla tekil eserlerin içeriği arasına ayırım koymaktadır. Ona göre özerk sanat ancak burjuva toplumu ile

birlikte kurumsallaşmıştır. “Sanatın özerkliği, tıpkı kamusal alan gibi, gerçek bir tarihsel gelişimi aynı anda hem gözler önüne seren hem de perdeleyen, burjuva toplumuna ait bir kategoridir” (Bürger, 2017, s. 82). Bu durumsa toplumsal koşullarla ilgilidir. Bu kurumlar ile tek tek eserler arasındaki mesafe form-içerik bütünlüğünde eser ile hayat arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefleyen bir ayırmadır. Bu ayırım, sanatın kurumsal statüsünün içerik halini alması 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra gerçekleşmiştir. Sanat kurumunun özerkleşmesi, burjuvazinin özgürleşmesiyle aynı zamanda gerçekleşmiştir. “Kant ile Schiller’in estetik üzerine eserlerinde formüle edilen görüşlerin önkoşulu, sanatın, hayat pratiğinden uzak bir alan olarak evrimini tamamlamış olmasıdır” (Bürger, 2017, s. 66).

Benjamin sanattaki biriciklik kavramının röprodüksiyon üzerine kurulu sanat alanlarında -sinema- anlamını yitirdiğini ve bir aura kaybına yol açtığını belirtmektedir. “Benjamin’in en belirleyici düşüncesi, röprodüksiyon tekniklerinin değişimiyle birlikte algılama formlarının da değiştiği, bunun da ‘bir bütün olarak sanatın doğasında’ bir değişime yol açtığı düşüncesidir” (Bürger, 2017, s. 68).

Avangart sanatçılar, özellikle Dadaistler, diye yazar Benjamin, daha sinemanın keşfinden önce resim sanatının araçlarıyla sinemanınkilerle benzer efektler yaratmaya çalışmıştır. ‘Dadaistler için asıl önemli olan, eserlerinin ticari değeri değildi, eserlerinin birer tefekkür konusu olmasını önlemektir... Şiirler birer sözcük salatasıdır, müstehcen deyişlerden, dile ilişkin akla gelebilecek her türlü kötü kullanımdan oluşur. Üstlerinde düğmeler ya da biletler yapıştırdıkları tabloları da farklı değildir. Bu yolla amaçladıkları ve gerçekleştirdikleri şey, yaratımların aura’sını acımasızca yok etmek, onlara üretim araçlarıyla röprodüksiyonun utanç verici damgasını vurmaktır. Aura’nın kaybı burada röprodüksiyon tekniklerindeki bir değişime değil, sanatçının niyetine dayandırılır. ‘Sanatın genel doğası’ndaki değişim, burada artık teknolojik yeniliklerin sonucu değildir, yeni bir sanatçı kuşağının bilinçli davranışı dolayısıyla gerçekleşmiştir (Bürger, 2017, s. 70).

Sanat üretimi de bir meta üretimi şekli sayılmaktadır. Ancak sanatsal üretim ile röprodüksiyon aynı şey değildir. Çünkü sanat kurumu, sanatın üretildiği, satıldığı koşulları belirlemektedir. “Benjamin’in başarısı, *aura* kavramıyla, eser ile alımlayıcı arasında burjuva toplumundaki sanat kurumu içerisinde gelişen ilişki tipini tanımlamak olmuştur” (Bürger, 2017, s. 72). Güzel sanatların gelişimi açısından fotoğrafla gerçekliğin yansıtılması, resim anlayışında mimetizmi azaltmıştır. Röprodüksiyon teknikleri sanatın gelişimini etkilemiştir ancak sanatın gelişmesi aslen işbölümünün artmasıyla bağlantılıdır. “İşbölümü yaygınlaştıkça, sanatçı da bir uzman haline gelir” (Bürger, 2017, s. 74). Uzmanlaşmanın artmasıyla toplumsal alt sistemler içerisinde işlevsel uzmanlaşma birbirlerini etkilemiş, sanat alanı da buna dahil olmuştur.

İşbölümünün artmasıyla da tecrübeler sınırlı bir alanda gelişmiştir. “Estetik tecrübe, toplumsal alt-sistem olarak sanatın kendini ayrı bir alan olarak tanımlama sürecinin olumlu yanıdır. Bu sürecin olumsuz yanı ise, sanatçının her türlü toplumsal işlevini kaybetmesidir” (Bürger, 2017, s. 76).

Sanatsal kurumların özerk olmasıyla, tarihsel olarak işbölümünün artmasına rağmen sanat alanında özerklik anlayışı içerisinde sanata dayalı üretim devam etmiştir.

Avangardist sanat eserinde parça ile bütün arasında organik ilişki olumsuzlanmaktadır.

Tarihsel avangard hareketlerinde, artık hiçbir şekilde eser kategorisine sokulamayacak etkinlik biçimi seçilmiştir -izleyicileri provoke etme amacıyla olduklarını açıkça ilan eden dadaistlerin gösterileri gibi. Ancak bu gösterilerde, eser kategorisinin ortadan kaldırılmasından çok daha fazlası söz konusudur: Hayat pratiğinden koparılmış bir etkinlik olarak sanatın ortadan kaldırılması amaçlanmaktadır (Bürger, 2017, s. 110).

“Avangardistlerin hayat pratiği ile sanatı birleştirme amaçlarının somutlaştığı *objet trouvé* [bulunmuş nesne], bireysel bir üretim sürecinin sonucundan tamamen farklı, rastlantısal bir buluştur ve bugün sanat eseri olarak kabul edilmektedir. Böylelikle *objet trouvé*, sanatkarşıtı olma vasfını kaybeder; müzede, başka özerk eserlerin yanındaki bir sanat eseri olur” (Bürger, 2017, s. 112).

Bu şekilde avangard eserlerin müzelerde sergilenmesiyle, yani tarihsel bir nitelik kazanmasıyla sanatı hayat pratiğine dahil etme çabalarını gerçekleştirememişlerdir. Avangard hareketin sanatı olumsuzlama çabasına rağmen sanatçıların eserleri üretici sanatçıdan bağımsız bir şekilde sanat niteliği kazanmıştır. Bu hareket gerçekleşmemiş olsa da etkileri çok büyük olmuştur, geleneksel sanat anlayışı kavramını yıkmışlardır.

Adorno geçmiş sanatın ancak modern sanat bakışıyla kavrandığını belirterek, yeni kavramını modern öncesi dönemden ayırt etmiştir. Bunun nedenini de burjuva toplum yapısında görmektedir. Burjuva toplumunda belleğin, zamanın ve anın irrasyonel bir tür haline geldiğini belirtmektedir. Bu anlamda Adorno’da yenilik hesaplanmış bir etki halini almıştır.

“Burada mesele gelişim değil, bir gelenekten kopuştur. Modernizmdeki ‘yeni’ kategorisi ile bu kategorinin aynı ölçüde meşru olan eski kullanımları arasındaki fark, o döneme kadar hâkim olan şeyden radikal bir şekilde kopmuş olmasıdır. Burada yalnızca, geçerli sayılagelmiş sanatsal etkinlikler ya da stil etkileri değil, bütün bir sanat geleneği olumsuzlanır” (Bürger, 2017, s. 115). “Adorno için sanatta yeni kategorisi, meta toplumuna hâkim olan şeyin zorunlu bir suretidir” (Bürger, 2017, s. 117).

Adorno'nun 'katılaşmış ve yabancılaşmış olanı mimetik uyarılama' diye adlandırdığı şeyi, herhalde Warhol gerçekleştirmiştir: 100 Campbell konservesi resmine bakıp da meta toplumuna direniş göstermek için, insanın o resimde böylesi bir direnişi görmek istemesi gerekir. Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneye neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüştür (Bürger, 2017, s. 118).



Resim 3: Andy Warhol, 100 Adet Campbell Hazır Çorba Konservesi, 1962.

<https://www.albrightknox.org/artworks/k196326-100-cans>, 2018

'Katılaşmış olana mimetik uyarılama', sadece bir uyarılama değil, mevcut durumun gözler önüne serilmesi demektir. Adorno'ya göre, aksi halde algılanmadan kalacak bir şeyin farkına varılmasını sağlayacak olan, tam da bu sergileme, kavramının bozmadığı bu ifşadır. Şu formülasyonu, sanatın böylelikle girdiği çıkmazın farkında olduğunu gösterir: 'Her türlü dışavurumu bertaraf eden birinin, şeyleşmiş bilincin sözcüsü mü, yoksa o bilince karşı çıkan dilsiz, ifadesiz dışavurumu mu olduğu konusunda genel bir yargıya varılmaz (Bürger, 2017, s. 118).

Avangard hareketler gelenekten kopuşla birlikte temsil sisteminde değişikliğe neden olmuştur. Bürger 'yeni' kavramının modernizmden kopuşu kesin biçimde tanımlamak için genel olduğunu belirtmektedir. "Avangard hareketiyle birlikte, tekniklerin ve stillerin birbiri ardınca ortaya çıktığı tarihsel akış, farklı öğelerin bir arada olduğu bir eşzamanlılığa dönüştü. Bunun sonucunda, bugün hiçbir sanatsal hareket, tarihsel olarak diğer hareketlerden daha ileri bir *sanat* olduğunu iddia edemez" (Bürger, 2017, s. 120).

Bürger, Köhler'in 'edebiyatta rastlantı' adlı eserinde, malzemenin egemenliğinde işler üretmenin avangard sanatın özelliği olduğu gibi neo-avangard sanatın da özelliği olduğunu belirtmektedir. "Tristan Tzara'nın 'kupür şiir'lerinden en modern

happening'lere kadar, malzemeye boyun eğme yönündeki kararlılık, belli bir toplum durumunun nedeni değil, sonucudur: Bu toplumda yalnızca rastlantıyı gözler önüne seren şey, yanlış bilinçten ve ideolojiden bağımsızdır, yalnız o, hayat koşullarındaki şeyleşmenin damgasını taşımaz" (Bürger, 2017, s. 121).

Valéry bir yerde, doğru bir şekilde, rastlantının üretilebilir olduğunu belirtmiştir. Belli sayıda benzer nesne arasından bir tanesini seçmesinin rastlantısal olması için, insanın gözlerini kapatması yeterlidir. Sürrealistler rastlantıyı üretmezler gerçi, ama meydana gelme olasılığı yüksek olmayan olaylara özel bir ilgi gösterirler. Böylece, önemsiz olmaları (yani kişinin beklentileriyle ilgisiz olmaları) nedeniyle gözden kaçan 'rastlantısal olay'ları kaydedebilir. Araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir toplumun, bireyin kendisini geliştirmesini gittikçe daha fazla sınırladığı tecrübesinden hareketle, sürrealistler gündelik hayattaki öngörülemez unsurları keşfetmeye çalışır. Bu nedenle dikkatleri, araçsal rasyonaliteye göre düzenlenmiş bir dünyada yeri olmayan fenomenlere yönelir. Gündelik olanın içinde harikulade olanın keşfedilmesi, kuşkusuz 'kent insanı'nın tecrübe imkânlarının zenginleşmesini sağlar (Bürger, 2017, s. 122).

Bürger rastlantının doğada değil, sanat eserinde bulunduğundan ve algılanan değil üretilen bir rastlantıdan söz etmektedir. Ona göre rastlantı birçok yolla üretilmektedir. Resim sanatı alanında 1950'li yıllardan itibaren lekecilik [action painting] -tuvale fırça yardımı ile boyanın damlatılması ya da sıçratılması yoluyla oluşturulan resim-kendiliğindenlikle oluşan bir yöntemdir. Öznellik içinde sanatçı, malzemenin geleneksel dayatmasından uzak rastlantısal bir ürün ortaya koymaktadır.

Bürger'de, Benjamin'in alegori kavramı hayatın bütününe yansıtılmakta alegori özü itibariyle bir fragman özelliği taşımaktadır. Ona göre gerçek, fragmanların bir araya getirilmesi yoluyla anlam oluşturulmasıdır. Benjamin alegorinin faaliyetini melankolinin dışavurumu olarak tanımlamış ve bir fragman olan alegorinin de tarihin gelişme şeklini temsil ettiğini ifade etmiştir.

Çünkü bu kategori, iki üretim estetiği kategorisi ile -biri malzemenin ele alınışıyla (öğelerin bağlamlarından kopartılması), diğeri ise eserin oluşturulmasıyla (fragmanın birleştirilip anlamının ortaya atılması) ilgilidir- üretim ve alımlama süreçlerine dair bir yorumu (üreticinin melankolisi, alımlayıcının kötümser tarih bakışı) birleştiriyor. (...) Organik eser inorganik olmayan (avangardist) eserin üretim estetiği açısından karşılaştırılmasını, Benjamin'in alegori kavramının ilk iki unsurunun, 'montaj' olarak düşünebileceğimiz şeyle uyuşmasında temellendirebiliriz (Bürger, 2017, s. 128).

Bürger klasik sanat üreticisinin, malzemedeki anlam taşıyıcı bir özellik görüp, ona saygı duyduğunu, avangardistin ise malzemeye kendisinin anlam katacağı boş bir gösterge olarak gördüğünü belirtir.

Bürger, toplumun doğaya indirgendiğinde, metropol hayatının esrarengiz bir doğa olarak deneyimlendiğini, kentlerde hareket eden insanın bir anlam arayışı içinde olduğunu belirtmektedir.

Organik sanat eseri, doğanın bir eseri olarak görünür: ‘Güzel sanat doğanın çehresine büründürülmelidir, her ne kadar onu sanat olarak kavrasak da’ diye yazar Kant. Georg Lukâcs, (avangardist sanatçının aksine) realistin ikili bir görevi olduğunu söyler: ‘Birincisi, bu bağlantının (yani toplumsal gerçeklik içindeki bağlantının) ortaya çıkarılıp sanatla biçimlendirilmesidir; ikincisi, -ki ilkinden ayrılmaz- soyutlamayla elde edilmiş bağlantıların sanatla üstlerinin örtülmesi, yani soyutlamanın ortadan kaldırılmasıdır. Lukâcs’ın burada ‘üstünü örtme’ adını verdiği şey, doğa görüntüsünün [*Schein*] yaratılmasından başka bir şey değildir. Organik sanat eseri, yapılmış bir şey olduğu gerçeğini fark edilmez hale getirmeye çalışır. Avangardist eser içinse tam tersi söz konusudur: Kendini yapay bir inşa, bir yapıt [*Artefakt*] olarak gösterir. Bu bakımdan montaj avangardist sanatın temel prensibi sayılabilir. ‘Monte edilmiş’ eser, gerçeklik fragmanlarından oluşmuş olduğuna işaret eder; bütünlük görüntüsünü [*Schein*] kırar. Sanat kurumunu ortadan kaldırma yolundaki avangardist amaç, böylece paradoksal bir şekilde, sanat eserinin kendisinde gerçekleştirilir. Sanatın hayat pratiğine dahil edilmesi yoluyla hayatta gerçekleştirilmek istenen devrim, sanatta devrime dönüşür (Bürger, 2017, s. 131).

Bürger gerçekliğin fragmanlara ayrılmasının montajı oluşturduğunu ve eserin oluşma evresini tarif ettiğini belirtmektedir. Sinema, tek tek fotoğraf imgelerinin izleyicinin gözünün önünden geçme hızıyla hareket izlenimi yaratan bir tekniktir.

Dolayısıyla sinemada montaj, maceranın kendisinden kaynaklanan bir yöntemken, resimde sanatsal bir prensip statüsüne sahiptir. Sonradan keşfedilebilecek ‘öncüller’i bir yana bırakırsak, montajın ilk kez kübizmle bağlantılı olarak ortaya çıkması tesadüf değildir: Modern resimde Rönesans’tan beri hakim olan temsil sistemini en bilinçli şekilde yıkan harekettir kübizm. Picasso ile Braque’ın Birinci Dünya Savaşı öncesinde yarattıkları *papiers collés*’de daima iki teknik arasında karşıtlık söz konusudur. Bir yanda tuvalin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanının (hasır bir sepet ya da duvar kağıdı) ‘yanılsamacılığı’, öte yanda tasvir edilen nesnelere ifade edildiği kübist tekniğin ‘soyutlamacılığı’ (Bürger, 2017, s. 135).

Picasso ve Braque’ın bu eserlerinde klasik eser formu ortadan kaldırılmıştır. Bürger Heartfield’in fotomontajlarının amblem tekniğine başvurarak, okunacak imge olma özelliği ile siyasal amaçlı bambaşka bir montaj tekniği olduğunu belirtmektedir. “Amblem, bir imge ile iki değişik metin parçasını bir araya getirir: Metinlerden biri (çoğunlukla imalı) bir başlık (*inscriptio*), diğeri de daha uzun bir açıklamadır (*subscriptio*). Örneğin, Hitler konuşmaktadır, göğüs kafesinde madenî paralardan oluşan bir yemek borusu seçilmektedir. *Inscriptio*: ‘Üst insan Adolf’. *Subscriptio*: ‘altın yutar, boş konuşur’ (Bürger, 2017, s. 135).



Resim 4: Heartfield, Üst-İnsan Adolf, 1932

<http://meralbostanci.blogspot.com/2014/02/john-heartfield-ve-politik-fotomontaj.html>, 2014

Heartfield'in montajlarının karakteristik özelliği siyasal mesajlar içermesidir. Fotomontajı kübist montajdan ayıran temel fark, sinemaya daha yakın olma özelliğidir. Bürger montajın görünmez hale geldiği fotomontajın, sinemadaki montaj ile resimdeki montaj arasında bir tür ara konuma sahip olduğunu belirtmektedir. Kompozisyonlardaki gerçeklik fragmanının sanatçı tarafından işlenmeden esere dahil edilmesi, sanatçının öznelliğinin ortadan kaldırılması demektir. Gerçekliğin dönüştürülmesi fikri bu şekilde geçersiz hale gelmektedir. "Sanat eserine gerçeklik fragmanlarının eklenmesi, o eseri derin bir biçimde değiştirir. Sanatçı yalnızca bir 'bütün' şekillendirmeyi reddetmekle kalmaz, resme başka bir statü verir; çünkü resmin parçaları ile gerçeklik arasında, organik sanat eserinde söz konusu olan ilişki yoktur: Artık bu parçalar gerçekliğe işaret eden birer gösterge değil, gerçekliğin kendisidir" (Bürger, 2017, s. 139).

Büyüyen sanat piyasası içinde, prestijli sanatçıların işlerini alan koleksiyonerlerle birlikte sanatçılar loncalardan bağımsız çalışmaya başlamıştır. Sanatın dinden bağımsızlaşmasının ilk evresi Rönesans olmuştur. Huserl'e göre, bu sürede sanat ne kadar dinsel içerikte işler üretse de estetiğin özgürleşme süreci ilerlemektedir. Örneğin; Barok sanat olağanüstü izlenim yaratmasını, konusuna değil form ve renk zenginliğine borçludur. Estetik özerk sanat anlayışı olarak felsefi alanda 18.yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bu tarihten itibaren sanat alanı diğer alanlardan farklı bir etkinlik alanı olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Felsefi bilgi alanında estetiğin oluşturulmasıyla sanat alanı doğmuştur. Yani yapılan etkinlikte hiçbir fayda gözetilmeden beğeni alanı ve gelecek

tasavvuru olarak doğmuştur. Bunun sonucunda da sanatsal üretim toplumsal faaliyetten ayrılmış ve soyut bir nitelik kazanmıştır. “Kant’ın incelemesinin nesnesi, sanat eseri değil, estetik yargıdır (beğeni yargısı). Kant estetik yargıyı, duyular alanı ile aklın alanı arasına, ‘hoş olana eğilim gösterme çıkarı’ ile, pratik aklın çıkarı -ahlak yasasının gerçekleştirilmesi- arasına yerleştirir ve estetik yargıyı *çıkarsız* diye tanımlar. ‘Beğeni yargısını belirleyen keyif, her türlü çıkardan bağımsızdır’” (Bürger, 2017, s. 91). Kant’ın bu yaklaşımı sanatın özgürlüğünün de tanımını oluşturmuştur. İnsan zihnindeki bir tasarım ile öznel koşulların uyması anlayışı, gerçekliğin dönüştürülebileceği gibi bir nesnel eylem alanı sunmaktadır. Schiller de bu düşünceden hareketle estetik unsurun toplumsal işlevini belirlemeye çalışmıştır. Bu anlayış, sanatın özerkliği anlayışı ile insanlığı ileri götürmesi sorumluluğunu içermektedir. “Yani sanat, işbölümünün damgasını vurduğu bir toplumda, bireylerin faaliyet alanı içinde geliştiremedikleri insani olanakların gelişme imkanını sağlamalıdır” (Bürger, 2017, s. 94). “Sanat da iki farklı anlama sahiptir: Öncelikle bir teknik ve bilgi, sonra da modern anlamıyla, hayat pratiğinden uzaklaşmış bir alan (‘yüksek sanat’) anlamına gelir. Schiller’e göre sanat, tam da gerçekliğe her türlü dolaysız müdahaleyi reddettiği için, insanlığın bütünlüğünü yeniden tesis edebilir” (Bürger, 2017, s. 95).

Üretim alanında, bireysel üretimle sanat üretiminin birlikteliğiyle ilgili bilinç gelişmiştir. Burjuva anlayışın sanat alanında karşılık bulan hayat pratiğinden uzak olma anlayışı, burjuva sanatını oluşturmuştur. “Habermas bunu kalıntı ihtiyaçların, yani burjuva toplumunun hayat pratiğinde bastırılmış ihtiyaçların karşılanması olarak tanımlar. Artık sadece üretim değil, alımlama da bireysel bir edimdir. Burjuva hayat pratiğinden uzaklaşmış olan, yine de bu hayatı yorumlama iddiasında olan yaratımları içselleştirme tarzı, eser başında yalnız başına tefekküre dalmadır” (Bürger, 2017, s. 97). Burjuva sanatında, hayat içerisinde bir işlev olarak sanat etkinliği, insan olarak karşılık bulmaktadır. Artık burjuva sanatı içinde sanatçı, her tür yeteneğini geliştirebilir. Bürger Avrupa’daki avangard hareketi, burjuva sanat anlayışına karşı bir saldırı diye tanımlamaktadır. Bu tür saldırıların içeriği insanların sanat pratikleriyle ilgisi kalmamış olan sanat kurumlarına yöneliktir. Bürger’de, bu eleştiriyi oluşturan şey sanatın toplumdaki işlev tarzıyla ilgilidir. Bunun nedeni sanatın hayat pratiğinden uzak olması, estetizmin bir kurum olarak sanatı tamamlayan bir unsur olmasıyla eserin asli içeriğini oluşturmasıdır. Bürger avangardlarda sanatın yok edilmesi değil, hayatın dönüşmüş biçimi ile muhafaza edilmesi gerektiği düşüncesinin oluştuğunu belirtmektedir.

Avangardların farkını oluşturan şey, hayat pratiğini sanat alanında örgütlenme çabası oluşturmuştur. Bu anlamda estetiğin, avangardist amacın önkoşulu olduğu görülmektedir. Bürger'e göre daha iyiye ve güzele ait bir düzen imgesinin sadece kurmacada gerçekleşecek olması, toplumsal güçlerin baskısını azaltacaktır çünkü bu güçler düşünsel bir alanla sınırlıdır. Marcuse'a göre bu anlayış, bir özgürlük unsuru barındırdığı gibi bir amaca hizmet etmeyi de engeller. Bürger söz konusu anlayışın geleceğe dair eleştirel bir kavrayış için gerekli olduğunu söyler. Avangardistler sanat eseri algısını ciddi anlamda değiştirmişlerdir. Estetik sanat eserinin, sanatın hayat pratiğinden uzak olması sayesinde ancak sanat eseri kendi amacı haline alır. Bürger'e göre avangardist sanatçılar bu işlevsizliğe, sanat alanıyla değil, sanat alanının hayat pratiğinden kaldırılmasıyla karşılık vermişlerdir. "Sanat ile hayat pratiği bütünleştiğinde, praxis estetiğe, sanat da praxis'e dönüştüğünde, sanatın amacını ortaya çıkarmak imkânsız hale gelir; çünkü amaç mevhumu iki ayrı alanın varlığını (bir yanda sanat diğer yanda hayat pratiği) gerekli kılmaktadır ve bu ayırım artık ortadan kalkmıştır" (Bürger, 2017, s. 102). Avangard sanatsal üretim sürecinde, bireyin üretimi radikal biçimde olumsuzlanmıştır.

Organik sanat eserinde parça bütün ilişkisi vardır. Avangard eserlerde ise parçalar bütünden bağımsızlaşmaktadır. Organik eserde nesneye denk düşen alımlama tarzının, avangard eserde denk düşmediği görülmektedir. Avangard eser tek tek parçalardan anlaşılması için izleyici anlam verme noktasında şaşkınlık yaşamaktadır.

Alımlayıcı, anlam verme noktasındaki bu reddi, şok şeklinde tecrübe eder. Avangardist sanatçının amacı da budur -anlamın bu şekilde reddedilmesiyle, eseri okuyanın dikkatini, yaşama tarzının sorgulanabilir olduğuna ve onu değiştirme gereğine çekmek ister. Şokun, yaşama tarzının değiştirilmesi yönünde bir uyarıcı olması amaçlanır; estetik içkinliği kırmanın, alımlayıcının hayat pratiğinde bir değişim başlatmasının aracıdır. (Bürger, 2017, s. 142). Organik sanat eserinde geçerli olan alımlama tarzının uygunsuzluğunun şok şeklinde deneyimlenmesi ile, inşa prensibinin kavranması çabası arasında bir kopuş söz konusudur: Anlamın yorumlanmasından vazgeçilir. Tarihsel avangard hareketlerin sanatın gelişiminde yol açtığı belirleyici değişimlerden biri de, avangardist sanat eserinin sevk ettiği bu yeni alımlama tipidir. Alımlayıcının dikkati, artık, eserin parçalarının okunmasıyla kavranacak bir anlama değil, inşa prensibine yönelmiştir. Bu alımlama türü alımlayıcıya dayatılmıştır, çünkü organik sanat eserinde eser bütünü anlam oluşumunda rol oynadığı için zorunluluk taşıyan parça, avangardist eserde sadece yapıyı ya da örüntüyü besleme işlevi görür (Bürger, 2017, s. 143).

Kavramsal sanat da bu tür bir şey yapmaktadır. Kavramsal sanat, sanat eserini yapı sökümüne uğratarak bu meseleyi dille ilişkisiyle ele almıştır. Bir kavram ele alındığında örneğin; masa kavramında, kavram masayı ifade etmektedir. René Magritte, bu bir pipo değil diyerek, dili tarihsel ve görsel açıdan mevcudiyete getirmiştir. Bu durum

Dadaizm’le başlamıştır. Sanat eserinin estetik bir hal olma ilişkisini Dadaizm ortadan kaldırmaya çalışmıştır. 20. yüzyılda Dada hareketinde, avangard işlerin kavramsallaşması meselesi bireysel üsluplar üzerinden okunabilmektedir. Ancak Marcel Duchamp’la birlikte kavramsal bir hal almıştır. Yeni tavır olarak iş üretmek yerine, adı artık pisuar değil çeşme olan bir şeyi seçmiştir. Hazır nesneyi seçmesiyle birlikte artık sanatsal beceri önemini yitirmiştir. Dolayısıyla yetenek önemli değildir önemli olan zihinselliktir. Kavramsal sanat, sanat kavrayışını sorgulamıştır ve sanatın ne olduğunu soran felsefi bir alan yaratmıştır. Marcel Duchamp’ın hazır nesne kullanarak sorguladığı en ilginç işi, pisuardır. Sıhhi tesisat firmasına ait bir pisuar alıp, kendisinin de jüri üyesi olduğu ve reddedileceğini bildiği halde R. Mutt adına imzalayıp Müstakiller Salonuna gönderdiği heykeldir. Modern sanayi üretimi olan bu ürünü sergilediğinde Marcel Duchamp modern sanatın kavram ve kurumlarını, estetik sorunsalı, özneliği, değerleri ve modernliğin ötesinde sanat-zanaat, sanayi, mimesis gibi soruları da gündeme getirmiştir.



Resim 5: Marcel Duchamp, Pisuar, 1917.

<http://birgunbiryerde.blogspot.com/2013/04/bir-dada-klasigi-cesme-ve-marcel-duchamp.html>,

2013

Eserin bireyselliğini, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunu belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp’ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. Duchamp’ın hazır nesnelere [ready-made] birer sanat eseri değil, birer gösteridir. Duchamp’ın imzaladığı tekil nesneyi, form-içerik bütünlüğüne bakarak değil

seri üretim nesnesi ile imza ve sanat sergisi arasındaki karşıtlığa bakarak anlamlandırırız. Bu tür bir provokasyonu çok sık tekrarlamayacağı açıktır. Provokasyon, hedef aldığı şeye bağımlıdır: Burada bireyin sanatsal yaratımın öznesi olduğu fikrine karşı çıkmaktadır. İmzalanmış şişe süzgülü, müzede sergilemeye değer bir nesne olarak kabul edildikten sonra, provokasyon provoke edici olmaktan çıkar, tersine döner (Bürger, 2017, s. 103).

Bürger'e göre pisuarı kendisinin yapıp yapmaması da önem taşımaz. Pisuarı seçen odur. Sunduğu bu nesneye ait yeni bir düşünce oluşturmuştur. Bürger I. Dünya Savaşı vahşeti sonrası Dada, Sürrealizm gibi tarihsel avangard akımlarlar ve II. Dünya Savaşı sonrası, sitüasyonizm, fluxus, gibi avangardların sanata karşı sanatlaştığını söylemektedir. Bürger sanatın özerkleşmesinin, sanat piyasası ve kitle kültürü direnmesiyle başladığını savunur. Bürger'e göre Kant ve Schiller'in sanatın işlevsizleştirilmesi düşünceleri, özerkleşme 19. yüzyıl sonları ile 20. yüzyıl başlarında estetizm ve sembolizmde ilerlemiş ve sanatın içeriğini kendi formuna (biçimine) dönüştürmüştür. Bürger sanatın toplumsal kurumlar ve hayat haricinde 'kendini temsil etme tarihinin' keşfinin, avangardı oluşturduğunu belirtmektedir. Bürger kuramında avangard, özerkleşmeden uzaklaşarak, estetik haz ya da formlar yaratmak değil de hayatın devrimleştirilmesidir. Ona göre sorun, toplumsal fayda, estetizm, sanatın özerkliği değildir, sorun sanatın kendisidir. Sanatın işlevi, içinde bulunduğu sanat kurumunu yok etmek olmuştur. Çünkü sanatın, sanatı hayattan uzaklaştıran kurumdan kurtularak, özgürleşerek hayatı ele geçirebileceğini savunur.

Bürger'de avangardın ömrü iki dünya savaşı arası dönemle sınırlıdır. Bu dönem boyunca avangard, düşlerini gerçekleştirmeyi başaramaz, çünkü sonunda savaştığı kurumlara yenik düşer ve onlara boyun eğer. Avangard sanatçıların işleri sergilerde, müzelerde, tam da istemedikleri kılıklarda piyasaya sürülür. Özgürlük peşindeki işler 'sanat yönetimlerinin' emrine girer. 'Saldırdıkları, alaya aldıkları ve riyakarlıklarını teşhir ettikleri düzen, iyi niyet göstererek, sonunda onları içine kabul eder.' (...) '1968' avangardının Avrupa'daki son büyük 'eseri' sayılır. Ama hemen ardından sadece teorik bir Rönesans yaşamakla kalmaz, birtakım sanatçıların işleri de yeniden doğar, klasikleşir (Bürger, 2017, s. 22).

Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg bu şekilde, sanat pratiklerinin, sanatın hayattan arındırılmasıyla siyasetleştirilmesini ilan etmiş olur.

Greenberg'in tasarladığı 'modernist avangard', topluma yabancılaşan sanatın kendi mecrasına kapandığı, 'saf' ve 'soyut' bir formalizmi öngörür. 'Şiir, bundan böyle, sözcüklerle anlamlar arasındaki ilişkilerde değil, sadece sözcükler arasındaki ilişkilerde var olmalıdır.' (...) Gördüğüm kadarıyla, modernizmin özü, bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin bizzat bu disiplini eleştirmek için kullanmasında yatar (Bürger, 2017, s. 18).

Greenberg'in bu teorik stratejileri sonucunda soyut ekspresyonizm akımı kurumsallaşmıştır. Böylece New York dünya kültürünün merkezi haline gelmiş ve II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'yı kültürel olarak etkilemiştir.

Dada ve Sürrealizm içerisinde incelenen avangard daha yoğun olarak 1940 sonrası soyut ekspresyonizm ve 1960'larda pop sanat ve posmodernizm de avangard gibi nitelendirilmiştir. Soyut ekspresyonizmin tüm dünyayı kültürel olarak etkilemesinden sonra avangard da sanat alanlarındaki mevkilerde yer almıştır. “Seçkin ‘yüksek kültür’ avangardı müzeleştirip Modern Sanat Tarihine eklemelerken, ‘aşağı’ kitle kültürü de avangard stratejileri kendine mal eder” (Bürger, 2017, s. 24). Avangardın başarısız olmasının ardından Bürger bu durumu tartışmaz ve etkilerini sürdürdüğünü belirtir. “Joseph Beuys’un paradoksuyla destekler fikrini: ‘Gerçekten sanatla yapacağım bir şey yok; gel gelelim sanat için bir şeyler yapabilmem yegâne yolu da bu’” (Bürger, 2017, s. 27). Neo-avangard, avangard hareketin son bir hamlesi olarak görünmektedir. Avangarddan sonra gelen, pop art, kavramsal sanat, fluxus, minimalizm gibi hareketler de neo-avangard müdahaleler olarak görünmektedir. “Eleştirel ve muhalif olan avangard kültürün çöküşünü temsil eder” (Hussen’den aktaran Bürger, 2017, s. 28).

2.3. Dadaizm ve Yabancılaşma

Dada hareketi 1. Dünya Savaşı başlarında sanat ve yazın alanına karşı başkaldırı özelliğindedir. Kendi geleceğinden kuşkulu, umutsuz bir kuşağın, yaşadığı çağa hesaplaşmasını ve tavrını içermektedir. Bu terim ilk kez Zürih’te kullanılmıştır. Avangard hareket olarak adlandırılan fütürizm, konstrüktivizm gibi akımlar ortak özellikleri itibarıyla dada hareketine dahil edilmektedir. Dadacı hareketin özelliği, özgürleştirici ve nihilist bir protesto özelliği taşımasıdır. Sanat etkinliğine yönelik sanat kurumlarına karşı protesto, ayaklanma şeklinde provokatif eylemler içermektedir. Bu eylemler genelde bireysel yapıtlar veya tavırlar şeklinde ortaya konmuştur.

1. Dünya Savaşı koşulları içinde savaş karşıtı bir grup genç, savaş tarafından kirletilmemiş tek Avrupa kenti olan ve kurtarılmış bölge olarak, Zürih kentini belirlemiştir. Dada hareketi savaşın neden ve sonucu ile ilgili tüm olumsuzluklara karşı duruşun savunulduğu, genç sanatçıların oluşturduğu tavidir. “1916 yılında İsviçre’de, Alman şair ve düşünür Hugo Ball’in (1886-1927) Zürih’in bir arka mahallesinde açtığı Cabaret Voltaire, gece kulübüyle sanat lokali arası bir mekân olarak, Dada’nın başladığı yerdir” (Antmen, 2012, s. 121). Hugo Ball dağınık haldeki burjuva anlayışının karşısında duran genç sanatçıları bir araya toplayan kişi olmuştur. “Bugün bize temel öğeler olarak görünen kimi kavramlar, ilk kez onun güncesinde dile getirilmişlerdir: İlkelcilik anlayışı, yaratıcı kendiliğindenlik, sanattaki tat ve imalatçılık anlayışına muhalafet, sanatın kendini

çevreleyen dünyaya duhulü ve özellikle de sanatçının kişisel ve kolektif deneyimi içinde dile getirilen başat önem...” (Batur, 2015, s. 362).

Dada hareketinin sanatsal gelişimi gözlemlendiğinde, tüketim toplumuna yönelik kitle iletişim araçları, tüketim toplumunu oluşturan bütün nesnelere, montaj mantığında imgeler, tuval üzerine aktarılmıştır. Dadaizmin yeni sanata öncülük niteliğindeki katkısı; malzemenin sınırlanmaması, her tür sanayi ürünü malzemenin kullanılması ve bunları sanat üretiminde kural tanımadan uygulamasıdır. “Endüstri-çağı insanın dünyasını ve yaşam üslubunu tasarlayan ve biçimlendiren sanatçılardı. Endüstri çağının kapısı onlarla açılıyor denilebilir” (İpşiroğlu, 1978, s. 18). Makine tekniği el üretimini belli ölçülerde sınırlandırırken aynı zamanda biçim verme olanaklarını da genişletmiştir.

Raoul Hausmann'ın ‘Mekanik Kafası’, Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir simgesidir. Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosunu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere Hausmann, ‘önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini’ gözler önüne sermek için bir araya getirmiştir (Antmen, 2012, s. 120).



Resim 6: Raoul Hausmann, Mekanik Kafa, 1919

<https://www.kelosa.com/blog/en/personalities/raoul-hausmann-and-his-refuge-in-ibiza/2019>

Sanata karşı sanat tavrı Dada’da görülmektedir. Karmaşık bir ortamda geleneksel sergileme biçiminin önüne geçilmiştir. Soyut sanat ilkeleriyle alternatif sanat yapılmaktadır. Dadaizm avangard özelliğine uymayacak şeyleri sergilemektedir.

Anlamsal ilişkilerden söz etmektedir. Mesela, tütünün altına çivi koymak olmayacak bir şeydir. Yani temsilin kendisine ait olmasıdır. Yani olmayacak olanı yapmaya yöneliktir.



Resim 7: Man Ray, Hediye, 1921

<https://www.kunzt.gallery/NL/kunst/man-ray-cadeau/1974>

Özgürlük alanlarını belirleyen, kuraldan çok kuralsızlıktır. Dadacılar farklı dillerden ifadeler kullanmışlardır.

Dada'da rastlantı unsuru çok önemlidir. Hans Arp, objeleri rastlantı yasalarına uygun şekilde düzenleyerek renkli kağıtlardan oluşmuş resimler yapmaktadır. Tristan Tzara'nın yazdığı metinlerin özelliği anlaşılmasız sözcükler, ilginç söz dizimi şeklinde sanatsal arayışlar içermektedir. Manifestolarında dil bilgisini yıkıma uğratmışlardır.

Sözgelimi Tzara'nın 'Dadacı bir şiir yazmak' için verdiği reçeteye göre: Bir gazete ve makas alınır. İstedğiniz şiirin uzunluğunda bir makale gazeteden kesilir. Makaleyi oluşturan bütün sözcükler teker teker kesilip bir torbaya konur. Torbanın içi iyice karıştırılır. Sonra sözcükler torbadan sırayla çekilir, torbadan çıkarıldıkları sırayla kâğıda yazılır... 'İşte buyurun' der, Tzara: 'Cahil çocuğun anlayamayacağı özgün bir yazarın eseri!' Hans Arp, benzer bir yaklaşımı resimlerinde benimsemiş, 'Rastlantısallık Yasalarına Göre Düzenlenmiş Diktörtgenler' (1916-17) gibi yapıtlarında yere attığı kağıt parçacıkların rastgele düzeninden kolajlar yapmıştır (Antmen, 2012, s. 124).



Resim 8: Hans Arp, Rastgelelik Kuralına Göre Düzenlenmiş Kolaj, 1917

<https://www.duygusanat.com/jean-hans-arp-ve-raslantisallik-jean-hans-arp-and-randomness/2018>

Rastlantı unsuru izleyiciye daha çok yer açmaktadır. Bu kural dışı tavırlar çok değişik şekillerde yer bulmaktadır. Gündelik hayattan nesnelere kullanılmaktadır. Sentetik kübizmin dahil ettiği nesnelere Dadaizmle birlikte devam etmektedir. Hazır nesne kullanımının ölçüsü Marcel Duchamp'tır.

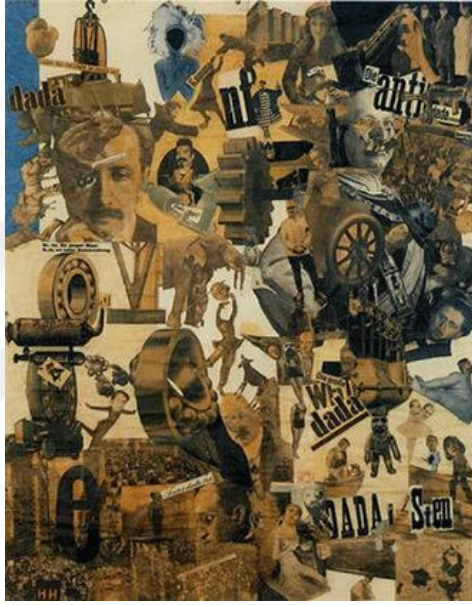
Duchamp'ın hazır-nesnelere, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Horold Rosenberg'in (1906-1978) deyimleriyle bir tür 'kayı nesnesi'ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışılmış üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazza reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden bir düşünme eylemine dönüştürmüştür (Antmen, 2012, s. 125).

Zürih'le aynı tarihlerde New York'ta Marcel Duchamp, Man Ray ve Francis Picabia gibi sanatçılar vardır. Picabia 391 adını verdiği dergide, alaycı ve cüretkar tavırlarla diğer yayınlardan ayrılmakta ve Dada ruhunu yansıtmaktadır. Eş zamanlı olarak Berlin, Köln, Paris'te etkili olan çok sayıda Dadaist, sesini dergiler aracılığıyla duyurmuştur. "Genellikle bir iki sayı çıkan bu dergilerin arasında 1917-1921 yılları arasında Tristan Tzara'nın yayımladığı ilk Dadacı dergi olan Dada, uzun süreli yayımlanabilmiş tek Dada dergisidir" (Antmen, 2012, s. 125).

Dadacılar, gerçekliği, insanlığı oluşturan kurumların kavranmasının mümkün olmadığını söyleyerek, bu durumun aksine bir dil inşa ediyorlardı. Dadacılar 20. yüzyıl gerçeklerini reddetmiyorlardı. İronik bir üslup kullanıyorlardı. Dadacılar akış halindeki

bu dünyaya kendilerini kaptırıp tüketilebilir sanat eserleri üretmekteydiler. Dadacılar yaratıcılığı yeni biçimlerle ifade ediyorlardı. “Alman Dadacılığı, kökleşmiş bir gidişatı bozmaya çalıştığı için kendisiyle alay eden acı bir direniş; Alman dışavurumculuğunu da devrim beklentisinin ardından koparılan şaşkın ve kuşkucu bir çaresizlik feryadı niteliğine büründü” (Batur, 2015, s. 305).

Savaş koşullarının karmaşıklığı içindeki Almanya’da Dada hareketi, rastlantı unsurunu politik görünümde sunmaktadır. Heartfield ve Hannah Höch, politik içerikli fotomontaj ve kolajlarıyla önde gelen sanatçılardandır.

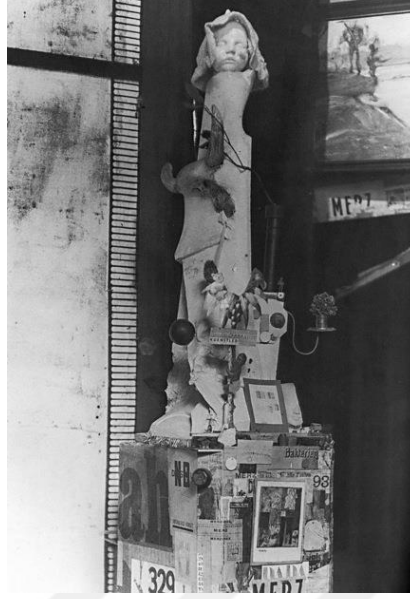


Resim 9: Hannah Höch, Dada Mutfağıyla Yarılmış Almanya'nın Son Weimar Bira Göbeği Kültürel Dönemi, 1920.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-bir-dada-kadini-hannah-hoch/2981,2016>

Kurt Schwitters, sanayi ürünü her türlü atık nesnelere oynarken bir anda oluşmuş etki bırakan resimleri yaşamdan parça parça kesitler sunmaktadır. Bu resimleri yaşamın bütününe parçası olarak ‘Merz resimleri’ olarak adlandırmıştır. Merz birçok resmin bir araya getirilmesi, kolajların tekrar parçalanmasıdır. Kurt Schwitters’e göre malzeme önemli değil, asıl olan biçim vermektir.

Hannover’deki evinin bodrumunda başladığı Merz sütunu, sanatçının tesadüflerin önüne çıkarttığı buluntularla yavaş yavaş büyüyor ve evin çatı katına kadar çıkıyor. Fakat Merz yapısı çalışmaları bununla bitmiyor. Norveç’te daha sonra İngiltere’de yeniden bu çalışmalar sürüyor. Schwitters, Merz yapıları üzerine yaptığı açıklamada, yaşamında rastladığı her şeyin, karşılaştığı, gördüğü, okuduğu, düşündüğü ne varsa, burada somut bir biçim aldığını söylüyor (İpşiroğlu, 1978, s. 103).



Resim 10: Kurt Schwitters, Merz-Sütunu, 1923.

<http://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092.2016>

Sanayileşmenin, endüstriyel parçalanmanın, bedenlerin, ruhların parçalanmışlığı gibidir. Her tür atık malzemeyi toplayıp strüktür kurgulamaktadır. Asamblaj (yerleştirme) diye nitelendirmektedir. Gezenler kübist resmin üç boyutlu halinden çok daha fazla şeyle karşılaşmaktadır. İçerisinde bütün bir kent gözlemlenebilmektedir.

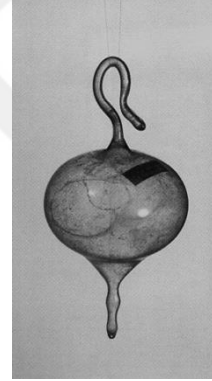


Resim 11: Kurt schwitters, Mezbau, 1933.

https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzban/2012

Merz, her tür sanayi nesnelere parçalarının bir araya getirilmesini odak noktası olarak işlemektedir. Merz, yapılarda merzlemekten, çivilemekten bahsetmektedir. Bu işlemi de tuval üzerinde yapmaktadır. Parça parça birçok nesne bir araya getirilerek oluşturulan eserde, resimde, biçimde fragman estetiğinin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Sanat ve hayat ilişkisinin bir araya getirilmesi gibidir. Merz sahnesi adı verdikleri doğaçlamalarla oluşturulmuş sahnelerde şiir okumaları da yapmaktadırlar. İlk şiir Anna Blum'dur. Bu şiirle Merz kendi sahnesini ilişkilendirmektedir. Kurt Schwitters'te bu ilişkiler sürekli yap-boz bir oyuna dönüşmektedir.

Marcel Duchamp'ın 20. yüzyılın ilk yarısında yaptığı mekanik yapıyı yeniden uygulamış ve 20. yüzyılın ikinci yarısında Marcel Duchamp tabureye bisiklet tekeri koyup seyretmiştir. Oluşturulan bu şey heykel mi değil mi sorusuyla sanatın ne olduğunu sorgulamıştır. Sanatın da bir dilinin olduğu ve o dilin dönüştürülebilir olduğu görülmektedir, mesela, 'Paris Havası': ilaç şişesine hava doldurmuştur.



Resim 12: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleri, 1913

Resim 13: Marcel Duchamp, Paris Havası, 1919

<https://sanatkaravani.com/hazir-yapim-sanat-eserleri-marcel-duchamp/2011>

Hiçbir şey dışarıdan görüldüğü gibi değildir, her şey bir önerme içermektedir. Marcel Duchamp'ın amacı da bunu ifşa etmektir. Kaide üzerinde duran şey zaten heykeldir, amaç bu durumu yıkıma uğratmaktır.

2.4. Pop Art ve Yabancılaşma

Pop sanatı 2. Dünya savaşı sonrası oluşan endüstriyel kent kültürü anlayışını, kentte yaşayan insanların sanat anlayışını sorgulamalarıyla oluşmuştur. Birtakım nesnelere, reklamlar ve afişler üzerinden, ürünlerin pazarlandığı gözlemlenmektedir. Biçim ve içerik arasında etkileşim vardır ve bütün bunlar endüstri devriminin sonucu oluşmuştur. Pop sanatının da bu kültürün ürünü olduğu savunulmaktadır.

Lippard, ilk pop eseri olarak Kurt Schwitters'in (1887-1949) 'For Keat' adlı kolajına işaret etmektedir. Lippard, Picasso'nun 'Absinthe Bardağı' heykeli ve 'Büskivili Tabak' resmi (1914) ile Chirico'nun 'Metafizik Entenyörü'ndeki büskivi, kibrit kutusu resmini Pop Sanatın ilk örnekleri olarak göstermektedir. Ona göre Pop Artçılar, üretim nesnelarini keskin çizgi ve biçimleriyle eserlerinde kullanmışlardır. "Ayrıca, Pop Art'ın ilk aşamasında yer alan sanatçıların, popüler kültürün malzemelerini nesnel olarak keşfedip kullandıkları ve bunlar aracılığıyla insan imajını biraz değiştirdikleri açıklanıyordu" (Turani, 2017, s. 720).

Lippard, Marcel Duchamp ile Fernand Léger'in yarattığı estetik görüşlerin, Pop sanatın biçimlenmesine etkisi olduğunu belirtmektedir.

Léger, Paris'teki bir dans salonunda ilginç bir buluş olarak gördüğü duvara asılmış bir uçak pervanesini, Yeni-Realizmi anlatmak için iyi bir örnek olarak görmüştü. Çünkü ona göre, üretilmiş geometrik biçimli mekanik fabrika ürünü nesnelar, insanı etkileyerek onu tamamen başka alemlere götürebiliyordu. Léger'in bu açıklamasına bakılarak onun, Pop Art tekniğini önceden keşfetmiş olduğu kabul ediliyordu (Turani, 2017, s. 713).

"1956 yılında Londra'da açılan 'İşte Yarın' başlıklı sergide yer alan 'Bugünün Evlerini Bu denli Farklı Bu Denli Cazip Kılan Nedir?' (1956) başlıklı kolaj, popüler sözcüğünün bir kısaltması olan 'pop' türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir" (Antmen, 2012, s. 159).



Resim 14: Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?, 1956.

<http://sanatile.blogspot.com/2015/08/nedir-bu-pop-art-kavrami-yazma.html.2015>

Richard Hamilton'un kolajı, 1950'li yıllarda modern yaşamda, ev içini ifade eden kolaj, Batı dünyasının gündelik yaşantısının bir ifadesidir. Pop sanatı terimini ilk olarak

Lawrence Alloway 1958 yılında, kitle iletişim ve popüler kültür ürünlerini tanımlamak için kullanmıştır. “Alloway, Pop Art sanatçılarının endüstriye tepki göstermek yerine, endüstriyel kültürü benimsediklerine ve bunu da kendi sanatlarıyla belirttiklerine değiniyor” (Turani, 2017, s. 713).

Pop sanatı İngiltere’de Çağdaş Sanatlar Enstitüsü (ICA) Bağımsızlar Topluluğu’na dayandırılmaktadır. Aynı tarihlerde ABD’de, Soyut Dışavurumculuktan uzaklaşmakta olan sanatçılar, biçimin yetersiz olduğundan hareketle birtakım alternatif arayışlar içerisine girişmişlerdir.

Sutuart Davis’in (1894-1964) deterjan şişelerini ya da sigara paketlerini betimleyen resimlerinin getirdiği yeni sanatsal içerik anlayışı, Charles Sheeler’in (1883-1965) Amerikan endüstrisini ve fabrikaları konu alan resimlerinin fotografik/geometrik gerçekçiliği (*presizyonizm*) ya da Edward Hopper’in (1882-1967) kent yaşamının sokak, otel, bar gibi mekânlarına yönelen yabancılaştırıcı bakışı, Pop Sanatın 1960’lardaki öncüllerinin yapıtlarının da bir ‘önce’ye sahip olduğunu göstermektedir (Antmen, 2012, s. 161).

Bu anlamda resim anlayışı bir değişime uğramaktaydı ve sanatçılar da var olan görselliği kullanmada herhangi bir sakınca görmüyorlardı.

Ayrıca konu ya da malzemede gündelik hayatın kültürel verileri sanatçılar tarafından kullanılmaktadır. Bu açıdan Pop sanatçılar neo-Dadacı olarak nitelendirilmişlerdir ve Marcel Duchamp’a gönderme yapmışlardır. Duchamp; “Hazır nesneyi keşfettiğimde, estetik nesneyi yok etmişim. Bu sanatçılar hazır nesneyi estetik nesne gibi görüyorlar” demiştir. Hazır nesne sanat imgesi halini almıştır. Gündelik sınırların aşıldığı ve yok olduğu görülmektedir. Yüksek seçkin beğeni ve zevksizlik arasında ayırım yapılmamaktadır. “Pop Sanat’ın başlıca sanatçılarından Andy Warhol’un fotografik imgeyi olduğu gibi tuvale aktardıktan sonra müdahalelerde bulunması ve serigrafi tekniğine başvurması, mekanik çoğaltım tekniğine duyduğu ilgi sanatın içeriğini ve felsefesini belirleyen bir anlama sahiptir” (Antmen, 2012, s. 162). Warhol sanatçıların yetenekle üretmiş oldukları resimlerdeki el becerisini, yeteneği dışlamaktadır. Seri üretim mantığında resim yaptığında, serigrafi ile üretimin yapıtının anlamına anlam kattığını düşünerek ‘Makine olmak istiyorum’ demektedir. Warhol’un ürettiği imgeler makineleşmeyi ifade etmektedir.

Fakat Warhol, estetik olanın tümüyle dini olanın üzerine haritalandırıldığı günlerde hürmetle değer gören sanat ile, şimdiki sanatın alakasının kalmadığı düşüncesini sanata vurgulamak için, modernistler tarafından keşfedilmemiş, dördüncü bir olanak sunar. Bu yol özgürleşmeden vazgeçer ve yaratıcılığa inanmaz. Bir haksızlık hissetmediği için düzeltilmesini de talep etmez. Kullanım değerini görmezden gelir ve sadece değişim değerini tanır. Sanatı iradede değil, çok özgün bir arzuda -bir makine olma arzusunda- ivedileştirir (Duve, 2016, s. 47).

“İpek baskı metodu, Warhol’un resimleri üstünde büyük bir değişim oluşturdu. Bu yeni metotla birlikte Warhol, herhangi bir insan eliyle çizilmiş nesnelere kurtularak, resimlerindeki bütün öznelliklerden ve bu yüzden soyut dışavurumdan ayrışmıştır. Ayrıca, bu makineleşmiş metot kendisinin analitik karakterini sanatında daha da öne çıkarmıştır” (Özdemir ve Koca, 2013 s. 248). “Onun sanatı bir kişilik ve duygudan arınmış, sadece imgeyle ilgili bir sanat. Bu sanat makinenin sanatı, 20. yüzyılın sessiz temsilcisi” (Özdemir ve Koca, 2013 s. 244). Warhol’un çalıştığı portrelerde insanların makine ürünü olmasına ve ticarileşmesine gönderme vardır. ‘Altın Marilyn Monroe’da, ünlü olmanın nasıl tapınç nesnesi olduğu anlayışını modern ikonla, altın kullanarak ve serigrafiyle üretmiştir.



Resim 15: Andy Warhol, Altın Marilyn Monroe, 1962.

<https://theskateroom.com/product/gold-marilyn.2016>

Andy Warhol’la birlikte diğer Pop sanatçılar da tüketim toplumuna işaret etmişlerdir. Roy Lichtenstein resimlerinde çizgi romanlar, noktacı teknik; James Rosenquist reklam görüntülerini geniş yüzeyli ifadelerle; Robert Indiana soyut ile figüratif ayrımını gündelik ifadelerle taşıyarak; Tom Wesselman resmin ötesinde üç boyuta gerçek nesnelere kullanarak; Claes Oldenburg yiyecek veya giyecek görüntülerini bezden heykelle çevirerek işler üretmişlerdir. (Antmen, 2012, s. 163).

Pop sanatçı George Segal’ın beyaz figürleri kimliksiz bireyleri simgeler, oradadırlar ama aynı zamanda orada değildirler. Segal bu işlerinde yabancılaşma sorununa işaret etmektedir.



Resim 16: George Segal, Üç Figür Dört Bank, 1979.

<https://tr.pinterest.com/pin/175781191676258184/?lp=true.2010>

“Yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları eritmiş olması, yaşam ile sanat arasında köprüler kurması, resim sanatının Greenberg modernizmine dayanan kurallarını altüst etmiş olması açısından Pop Sanat, biçimci modernizmin sonunu hazırlayan başlıca akımlar arasındadır” (Antmen, 2012, s. 163).

BÖLÜM 3: OYUN KAVRAMI

3.1. Oyun Kavramı ve Tanımı

İnsanın bir neden olmadan, çıkar gütmeyen, eğlenceli, kuralları olan eylem ve isteklerinin bir ifadesi olarak tanımlayabileceğimiz oyun kavramı, çeşitli bağlamlarda ele alınmıştır. Huizinga oyunu kültürel bir olgu olarak şöyle tanımlamıştır: “Oyun, özgürce razı olunan ama tamamen emredici kurallara uygun olarak zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir” (Huizinga, 2017, s. 53).

Fink bir düşünce, bir anlayış olarak oyun tanımını şöyle yapmaktadır: “Oyun yaşamın ciddiyetinin, derdin ve işin, ruhun selametini dert edişin karşısında durur -ve ‘gayri ciddi’, ‘gayri bağlayıcı olarak, zaman zaman yaşamın gerginliğinden uzaklaşıp gevşeme olarak, ‘mola’ ve ‘istirahat’ olarak, başıboş saatlerde vakit geçirme, eğleşme ve keyif dolu varlık olarak belirlemektedir” (Fink, 2015, s. 33).

İnsanın keyif aldığı şeyler üzerine deneyler yapmış olan Mhaly Csikszentmihalyi’nin oyun tanımı ise şöyledir: “Gerçekleşmesi mümkün olan bir şeyin peşinde koşmaya dayalı bir etkinlik” (Terr, 2000, s. 23).

Webster’de oyun, çalışmanın haricinde bir tutumdur: “Çoğu zaman gayret gerektiren bir etkinlik içerir ama oyalamak, vakit geçirmek ve eğlendirmekten başka amacı olmayan bir eylemdir” (Terr, 2000, s. 30). Psikolog C. G. Jung ise aksine çalışmayı ve oynamayı birbirinden ayırmaz: “Sınırsız bir hayalle oyun oynanmayan bir yerde yaratıcı bir çalışma asla ortaya çıkmaz” (Terr, 2000, s. 31).

Huizinga ‘oyun kültürden daha eskidir’ der, oyunla dil arasında ilişki kurar ve oyun oynayan insanın (Homo Ludens) bütün yapıp etmelerinin oyundan ibaret olduğunu, oyun oynayan insanın imal etmek kadar esaslı bir iş yaptığını söyler. Oyunda temel çizgilerin ilk örneklerine hayvanlarda rastlandığına işaret eden Huizinga, oyunun fiziksel bağlamın ötesinde anlam bakımından zengin bir işleve sahip olduğuna dikkat çeker. Huizinga tüm halkların birbirine benzer biçimler altında oyun oynadığını, ancak diğer dillerdeki oyun kavramının modern Avrupa’da kullanılan dillerde olduğu kadar belirgin ve geniş bir kavramı karşılamadığını belirtmektedir.

Yunanca'da 'inda' eki simgesel olarak çocuk oyununu nitelemektedir: sphairinda-top, helkustindda-ip, streptinda-çelik çomak oyunu. Oyunu ifade etmeye en uygun terim 'paidia'dır; etimolojik olarak çocuğa ait olana, çocuksuluğa işaret eder. Oyun anlamına gelen müsabakaları ve yarışları kapsayan *agōn* kelimesi ise Yunan hayatının bütününde etkilidir. "Agon daha çok toplantı anlamındadır, pazar yeri anlamında *agora* ile ilişkilidir" (And, 2016, s. 31). Huizinga'ya göre kültürel işlevselliği ile müsabakayı oyun-şenlik-ibadet ilişkisinden ayırmak güçtür; *agōn* oyunun bütün biçimsel özelliğini taşımakta ve işlevselliği ile şenlik alanına, yani oyun alanına dahil olmaktadır. Hint toplumunda *Kridati* çocukların, yetişkin ve hayvanların oyunlarını ifade etmektedir. Huizinga bu terimin Germanik dillerdeki karşılığı gibi rüzgarların veya dalgaların hareketlerini belirttiği gibi atlamak, zıplamak ve dans etmek gibi genel bir fikri ifade ettiğini söylemektedir. Almanca *Lila* biçimindeki isim hali, oyunun hafif, kaygısız, neşeli, rahat ve önemsiz karakteriyle birlikte 'gibi', benzerini yapma ve taklit fikrini de kapsamaktadır. Japonca *Majime* kelimesi ciddiyet, ağırbaşlılık, vakar, yücelik, sükûnet, dürüstlük ve rahatlık anlamlarındadır. *Majime* kelimesi Çincece çehre ile ilişkilidir. Japonca ve Çincenin aksine modern Batı dillerinde oyun işlemini ifade eden kelime *Asobi* (ad; *Asobu* fiil); genel oyun fikri olan, gevşeme, teneffüs, zaman geçirme, boş zaman, sefahat, zar oyunu, aylaklık, boş olmak, işsiz olmak anlamları ile bir şeyi temsil ve taklit etmek anlamlarına gelir.

Oynamak kavramı Germanik dillerin *leich* ekine getirilen tanımla oyun ve oynamak için tek kelime kullanılmasıyla birlikte bu kavram genişlemiş, oyun kavramları grubu bu kavram tarafından içerilir olmuştur. *Spel* kökünün Almanca grubu diller için bu gelişimi Almancada *ein Spiel treiben* (bir oyun yapmak) anlamındaki sözcük için kullanılmış olan fiil *spelen'dir* (oynamak). Almanca *pflügen* kelimesi de soyut alana dahildir. Huizinga 'bir oyun oynanır' demektedir. Ona göre bunun anlamını oluşturan şey bir eylem biçimi olarak bağımsız bir doğaya sahip olması ve alışılmışın dışına çıkmasıdır. (Huizinga, 2017).

Huizinga'ya göre her oyun bir anlam taşımaktadır. Oyun günlük gereksinimlerin ötesinde, maddi olmayan bir karakteri içerisinde barındıran özelliكتedir. Oyunun, taklit eğiliminin hükmü altında ilerlediğini ve insan yaşamında, hazırlık özelliğiyle insanın nefesine hakim olmasını sağladığına işaret eder. "Oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre, başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir kendiliğindenlik olarak buluruz. Oyunun mevcudiyetiyle her yerde, 'gündelik' hayattan farklılaşan belirlenmiş bir eylem

olarak karşılarız” (Huizinga, 2017, s. 21). Bu anlamda oyun, ikincil bir şey olarak hayatla mücadele edebilmenin bir yolu gibidir. Winnicott’a göre de oyun, insanı kültürel deneyime götürmektedir. İnsanın varoluşu oyun oynama temelinde kültürel deneyimle oluşturulmaktadır. “Kültürel deneyim ilk olarak oyunda tezahür eden yaratıcı yaşama başlar” (Winnicott, 2013, s. 128).

Huizinga’da oyun, toplumsal yapının düşünce biçimlerinden farklı bir karakter taşısa da kültürün düpedüz bir temeli, bir faktörüdür. Oyunda gerçeğin temsille ilişkisini kültürel hayat faktörü olarak kavramaya çalışırız. 17. yüzyıl lirik tiyatro anlayışına göre; Shakespeare, Calderon, Racine gibi şairler ‘herkesin kendine göre rolünü oynadığı bir sahne’ benzetmesi ile hayatın içinde oyunsal karakter vurgulanmıştır. Oyun gündelik hayatın getirilerinden uzak kendine özgü yanlarıyla geçici bir faaliyet alanı sunar.

Kural oyunun şeklini belirlemektedir. Kural oyunu tamamlamaktadır. Kural ihlal edildiği zaman oyunun büyüğü bozulur, bütün yapısı çöker ve oyun diye bir şey kalmaz. Huizinga’ya göre kutsal eylemler de oyun unsuru içermektedir, katılanları başka bir evrene taşıdığı ölçüde kutsal eylemler birer oyundur. Arkaik topluluğun, tıpkı bir çocuğun ve hayvanın oynadığı gibi oynadığını belirtmektedir. Oyun, oyun niteliğine, en saf biçimiyle çocuk oyunu görüntüsünde sahiptir. Çocuk hayal ettiği şeyin gerçekleşmesini temsil etmektedir, çocuk bir imge aracılığıyla bir faaliyet ve bir yeniden üretim özelliği içerisindedir. Kutsal temsil de aynı özelliktedir. Mistik bir şey kutsal bir biçime bürünmekte ve temsile katılanlar, hayallerindeki daha yüce bir durumu gerçekleştirdiklerine inanmaktadır. Huizinga kutsal oyun alanının, çocuk, şair ya da ilkelin kendilerini evlerinde hissettiklerine benzer bir alan olduğunu belirtmiştir. Vahşi toplumu anlamaya yarayan maske ve kılık değiştirme gibi temsillerdeki estetik duyarlılık, modern insanı bu alanı anlamaya biraz daha yaklaştırmıştır. “Yetişkin uygar kişi için bile, bazı esaslı unsurlar maskeden kaynaklanır. Maskeli insanın görünüşü belirgin dinsel kavrayışlarla hiçbir ilişkisi olmayan saf estetik algılama olarak bile, bizi hemen ‘gündelik hayat’ın dışına, gün ışığının aydınlandığı dünyadan farklı olan başka bir dünyaya götürür: İlkelin, çocuğun ve şairin alanına, yani oyun alanına” (Huizinga, 2017, s. 50).

Huizinga, kültürün, oluşumunun ilk aşamalarından başlayarak oyun çizgileri taşıdığından, oyun ortamında geliştiğinden bahsetmektedir. Bu anlamda kültürün nesnel olarak gözlenebilen ilk unsurunu oyun oluşturmaktadır. Huizinga bu durumun zaman içinde değişime uğradığını ve kültürün oyunsal unsurdan uzaklaştığını belirtmiştir. Bu

unsurlar kutsal olan tarafından özümlemiş ve bilgelik ve şiir gibi, hukuki ve siyasal olan içerisinde billurlaşmıştır.

Oyun her zaman başarı sorununu içermektedir. Huizinga nesnel olgu olarak oyun sonucunun anlamsız ve önemsiz olduğunu vurgulamaktadır. Eylemin nihai unsurunu bir halk deyişiyle dile getirmiştir. “Önemli olan kazanılan msketler değil, oyundur” (Huizinga, 2017, s. 78). Bu unsur bir sonuç değil, oyunun gerçekleştirilmiş olmasıdır. Kazanma fikri ötekine karşı oynandığı durumlarda işe dahil olmaktadır. Kazanma fikri bir oyunda üstünlüğü belli etmektir. Bu durum, oyunun sınırlarının aşılması ve itibar ve onur kazanılmasıyla ilgilidir. Huizinga kazanılan başarının, büyük oranda bireyden gruba aktarıldığını belirtmektedir. Oyunun özünü kurallara uymak oluşturmaktadır. Hile ve aldatmaca müsabakanın oyunsal karakterini bozmaktadır. Huizinga Kızılderililerdeki şan ve şeref için oynanan *Patlatch* geleneğini incelemiştir. *Patlatch* geleneği ile özgün düşünceleri içinde barındıran, dinsel kavrayışla sıkı sıkı bağlı olan kişisel malların tahribine dayalı değiş tokuş seremonisidir. Kazanan gruba armağan verilen gelenekte oyun, iki gruptan birinin üstünlüğünü kanıtlamasına dayalıdır. Huizinga bu oyunu insani olanın en temsili ve dışsal biçimi olarak yorumlamıştır. “*Patlatch* aslında bir oyun ve bir sınavdır” (Huizinga, 2017, s. 93). *Agōn* türü, kişiliğin yükselmesini hedefleyen topluluk oyunudur. “Yunanlarda bir davanın başlangıcı taraflar arasında bir *agōn* sayılmaktadır; yani sabit kurallara tabi olan, belirgin biçimler altında cereyan eden ve iki rakibin bir hakemin kurallarına uydukları bir mücadele biçimindedir” (Huizinga, 2017, s. 113). Huizinga’ya göre hayata dair daha iyi bir özlem fikri, kutsal ayin töreninden kaynaklanarak ortaya çıkar. Daha iyi bir hayat özlemine de tatmin eden biçim, oyun biçimidir. “Oyun ruhu yoksa uygarlık mümkün değildir” (Huizinga, 2017, s. 142).

Huizinga sofistlerin en iyi gösteriyi sunmak ve rakibi yenmek için, oyunun iki büyük özelliğine dikkat çeker. “Seyirciler iyi atılan bir laf karşısında gülmekte ve alkışlamaktadır. Bu tam bir oyundur: Rakipler bir söylev maçı yaparlar; birbirlerini nakavt ederler; verecekleri her cevabın yanlış olacağı tuzaklı sorular sormakla övünürler” (Huizinga, 2017, s. 200). Sofistlerin kendi faaliyetlerinin oyunsal karakterinin farkında olduklarını, düşünme ve araştırmaya adanmış hayatlarının eğitim ve uygarlık fikirlerini geliştirdiğini belirtmektedir.

Huizinga’da oyun geçici özelliktedir, kendi dışında herhangi bir amacı olmadığı gibi oyun bitinceye kadar oynanır. Bir bilinçle günlük hayatın getirisinden koparak oluşan neşeli halde bir gevşeme içermektedir. Ona göre modern kültürün oyunsal karakterini

en iyi niteleyen ‘çocuk gibi’ terimidir. Huizinga’ya göre bu kelime çocuğu ve çocuğun saflığını aynı anlam içerisinde birleştirmektedir.

Gerçek oyun her türlü propagandayı dışarıda bırakır. Kendisi bizatihi bir amaçtır. Onun ruhu ve iklimi, histerik bir ateşliliğin değil, neşeli bir coşkunun ruh ve iklimidir. Hayatın bütün alanlarını eline geçiren bugünkü propaganda, kitlelerin histerik tepkilerinden yararlanmaktadır. Bu nedenle oyunsal biçimlere büründüğünde bile, modern oyun ruhu olarak değil, yalnızca onun bozulmuş ve sahte eli olarak kabul edilir (Huizinga, 2017, s. 279).

Oyun kavramı felsefe tarihine ilk kez Yunancada hayat hikayesi demek olan *aion* sözcüğünü ‘ateş’ diye adlandırıp, bu sözcüğe ‘dünyanın akışı’ diyen Herakleitos kazandırmıştır. “Dünyanın bu akışı, oyun taşlarını ileri geri süren, oyun oynayan bir çocuktur, çocuğun bir krallığıdır” (Fink 2015, s. 49). Fink’in ‘oyun oynayan çocuğa’ benzettiği var olan dünya bütünü, oyun karakteri taşımakta ve dünya oyun olarak hüküm sürmektedir. “Ateş, ışık, zaman, oyun ve akıl, dünyanın aynı hüküm sürüşünün çeşitli adlarıdır” (Fink, 2015, s. 56). İnsan aklı, dili ve tinsel varlığıyla, diğer canlılardan farklı ve ayrıcalıklı konumdadır. İnsan soyut düşünebilme ve kavram oluşturma yoluyla hayatla ilgili bazı sıkıntıları aşabilmektedir. Diğer canlılardan farklı algılama özelliği ile insan, pratikte bir takım şeyler üretebilir. “Maddi dünya ile manevi dünya, katı anlamda birer dünya değildir, onlar dünyanın içindeki alanlardır, münferit var olanların boyutlarıdır” (Fink, 2015, s. 63). “Bizim varlık anlayışımız bütünüyle dünyasaldır” (Fink, 2015, s. 65). Ölümlü olduğunun farkında olan insan sadece yaşamın içinde değildir, insan zamanla da ilgilidir. İnsan bilince sahiptir ve etrafındaki şeylerin varlığıyla birlikte yaşamaktadır. “Dünya akışı, bizce önceden bilinen herhangi bir maddi türden bir akış/seyir değildir. Yine de, eski bir düşünür bu dünya akışını *aion*’u, ‘oyun oynayan bir çocuk-çocuğun krallığı’ diye adlandırmıştır. Bireyleşme süreci oyun imgesinde düşünülüyor” (Fink, 2015, s. 77). Fink oyunu anlamak için dünyayı tanımak gerektiğini belirtmektedir.

Oyun, gerçek insanın gerçek bir yaşam icrasıdır; insan, örneğin, az önce nasıl çalıştıysa, şimdi de öylece oynar. (...) Oyun faaliyetinde, özellikle de bu faaliyet bir temsil oyunu ise eğer, oyuncu gerçek eylemlerde de bulunur -fakat bu eylemler adeta ‘çifte zemin’ üzerinde durur: Bunlar hem oyun oynayanın eylemleridir hem de oyuncunun, temsil oyununda üstlenmiş olduğu ‘rol’e uygun eylemlerdir. Yaptığı her şey, iki ‘düzlem’ üzerinde, tuhaf bir ‘eşzamanlılık’ içinde gerçekleşmektedir; hem ‘gerçek dünya’nın insanın gerçek bir davranışdır hem de aynı zamanda ‘gerçekdışı bir sanal dünya’ içindeki rol icabı bir eylemdir. Sahnedeki oyuncu seyirciler kadar gerçektir, kulisler kadar, aydınlatmalar, tiyatro binası kadar gerçektir, fakat aynı zamanda da ‘Hamlet’ tir, babasının ölümünün intikamını almak isteyen ama düşünmekten bir türlü eyleme geçemeyen Danimarka prensidir. (...) Yani, tiyatro içinde bir kez daha tiyatro oynanarak, işin içine bir çifte ‘gerçekdışılık’ giriyor (Fink, 2015, s. 79)

İnsan ile dünya arasındaki her tür ilişki insan özgürlüğü ile de ilgilidir. İnsan özgürlüğü duysal eylemlerde görülebildiği gibi, düşüncesindeki tasarımlarını nesnelleştirebilmektedir de. Bu anlamda insan yaşadığı zaman ve mekan içerisinde yapay şeyler üreterek dünyayı değiştirebilmektedir.

Fink, fark kavramından bahsetmektedir, ona göre fark ‘karanlıktır’. Var olan her şeyi bu fark içinde anladığımızı, hareket ettiğimizi zannederiz ama onu kontrol etmeye gücümüz yetmez. Evrenin bütün olarak hareketi, gökyüzünün dönmesi, güneşin doğup batması gibi hareketler canlı cansız her şeyin eylemlerini içermektedir. Fink bu hareketleri oyun olarak düşünmüştür. “‘Dünyanın oyunu’, görüngüsel bir durumu dile getirmek yerine, düşünmenin bir yoluna işaret eden spekülatif bir formüldür. Buna karşılık insan oyunu, herkesin ve genelin bildiği, herkesin içeriden, kendi yaşantısından tanıdığı somut bir fenomendir” (Fink, 2015, s. 83)

Fink insan oyununa bakışımızı, insanın dünya ile olan bağına oyunun ‘gerçekdışılık’ karakteriyle ele almıştır. Zaman ve mekan içerisinde gerçek oluşu belirleyen şey, dış dünya koşullarını içerse de insanın tasarımlarıdır. Bu süreç, gerçek oluş sürecidir. İnsan tasarımları sırf düşüncede, tasarım imgeleri olarak insan ruhunda bulunuyorsa, ‘gerçek’ bir tasarımlama ‘gerçekdışılık’ içerir. Fink oyunun da insanın diğer etkinlikleri kadar gerçek olduğundan bahsetmektedir. İnsanın kendisini özgürlüğün kollarında, kendi eylemleri aracılığıyla gerçekleştirdiğini, oyunun da insanın kendini gerçekleştirişinin bir tarzı olduğunu söylemektedir.

Hayatı neden ve niçin diye sorgulayan insan, hayata dair bir anlam ararken, doğru yolla ilgili fikre kamusal alan içerisindeki bir bilinçle, töreler ve dogmalar altında ulaşmaktadır. İnsan bütün bu yapıp ettiklerinde, hayata karşı bir sorumluluk ve tavır içerisinde. Bu sorgulama içerisinde yaşamın ciddiyetiyle karşılaşırız, bu durum bütün etkinlikleri belirleyebilmektedir. Ancak oyun yaşam içerisinde, ciddi yaşamdan arınmış şekilde karşımızdadır. “Bütün oyun faaliyeti, böylece ‘ciddi olmayanın’ bakış açısına girmektedir” (Fink, 2015, s. 89). Fink’e göre ciddi yaşam karşısında mış-gibi yapma, gerçek oyunun bir unsurudur. Böylece oyun gerçek oluşunda, ciddi yaşamın aldatıcılığını içerisinde taşımaktadır. İnsanın varoluşunu ciddi olmayan eylemlerle gerçekleştirmesi, Herakleitos’un deyişiyle ‘oyun taşlarını ileri geri sürmesi’ ve yine ciddiyetsiz olarak ‘mış-gibi’ yapması, gerçek oyunu içeren yaşam unsurlarını içerisinde barındırmaktadır.

Gerçeklik unsuru bundan daha güçlü olarak tabii ki temsil oyunlarında ortaya çıkar. Oyuncunun bir ‘rol’e bürünüp kendini gizlediği her yerde oyun eylemi iki boyutlu olur:

hem oyun oynayanın eylemidir, hem de aynı zamanda, insanın oyun dünyası içindeki eylemidir. (...) Bizler oyunu, aynı zamanda, basitçe gerçek olan insanların oyunu ve oyun dünyasındaki figürlerin temsili yaşamı olarak görüyoruz (Fink, 2015, s. 90).

İnsan varoluşu, hayatın getirisi olan ağırlıktan uzaklaşma ihtiyacı hissetmektedir. İnsan oyun oynayarak bir süre de olsa hayatın ağırlığından uzaklaşabilmektedir. Çünkü oyunun insan yaşamında neşeli bir yönü vardır. İnsanın oyun karşısında çocuk gibi hafiflemesi bu nedenledir.

Çocuk potansiyeldir. Bunun anlamı şudur: Çocuk henüz ne şudur ne de bu. Çocuk henüz 'her şey'dir, önünde henüz binlerce açık olanak bulunmaktadır; her türlü bağlayıcılıktan uzaktır, bütün bir yaşam devinmektedir içinde. (...) Çocuk belirsiz olarak her şeydir, yaşlı adam ise kesin olarak çok az şeydir -insan çoğul doğar, tekil ölür. Olanaklarımızın, bize yaşamımız boyunca eşlik eden ve yaşamın ciddiyetinin acımasız kanunu olan durdurulamaz büzüşmesinin hüznü, oyun sayesinde hafifletilmektedir (Fink, 2015, s. 92).

Fink oyun oynamanın, insanın kendini gerçekleştirmesinin hayali bir açıklaması olduğunu söylemektedir. "Oyunun ciddiyetsizliği tam da yaşamın ciddiyetini hayali olarak taklit etmekten oluşur. Oyun hayali olanın mekanda edildiği taklittir" (Fink, 2015, s. 93). Fink oyunun sadece taklitten ibaret olmadığını bu sırada yaşama dair yeni motifleri ve insanın tanımadığı yeni olanakları da beraberinde getirdiğinden bahsetmektedir. Ona göre oyun yaratıcıdır fakat üretken gücünü 'gerçek dışı olanın' işe yaramaz alanında gerçekleştirilmektedir. "Oyunun mutluluğu, oyuna ait olan 'gerçekdışılık' ile sıkı sıkıya ilişkilidir" (Fink, 2015, s. 94). Bu durum esas olarak temsil oyunlarında görülür. Tiyatro temsil oyunlarının en belirgin biçimini oluşturmaktadır. Her tiyatro oyununda bir sahnede, gerçek bir davranış içinde gerçek olmayan bir davranış temsil edilmektedir. Bu şekilde bir görünüşün alemine dahil olunmaktadır. Bu durum sevindirici ve zevkli olabilmektedir. Görünüş, insanın hayalindeki özgürlüğünü ilgilendiren, bu dünyadaki gerçeklerin ötesinde, hayal dünyamızın yaratıcılığını içerebilecek bir güce sahiptir. Bu yaratıcı yaşam da 'miş-gibi' yapmanın boyutunda oluşmaktadır. Bu şekilde bakıldığında gerçekdışılık, insani oyunun en önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Zihnen var olan tasarımlar, gerçekte olmamalarına rağmen düşünülebilmektedir.

Oyun belirli sınırlar içerisinde oluşturulur. Gerçek yaşamda nesnel bir görünüş olarak vardır. Herakleitos dünyanın seyrini; oyun oynayan bir çocuk olarak tanımlamıştır ama oyunun varlık durumu, gerçeklik dışı boyutu ile Platon düşüncesiyle başlamıştır. Platon'a göre 'varolan', varlık ve hiçliğin karışımından oluşmaktadır. Duyularla algılanan her şey hem vardır, hem yoktur. Bu şeyler fani, geçici şeylerdir ve ışık fenomeninde belirlemektedir. Platon geçici bu şeylerin, kendisinin belirsiz bir görüntüsü

ve taklidi olarak ideaya işaret ettiğini söylemektedir. “Geçici/fani duyu-şey, geçici olmayan ideanın görüntüsüdür/suretidir. Duyu-şey ile idea arasındaki benzerlik, geçici olanla geçici olmayan arasındaki benzemeyişin alanında bulunur” (Fink, 2015, s. 96). Platon bu belirsizliği ifade etmek için, bu şeyleri kendinden türemiş ve tasvir unsurlarıyla belirlenmiş fenomenlerle açıklamaktadır.

Platon ‘gölge’ fenomeniyle, ‘görüntü’ ve ‘yansıma’ fenomenleriyle iş görmektedir. Gölge, görüntü ve yansıma, duyuşal şeylerin toplam alanındaki özel görüngülerdir. Genelde, cisimsel bir şeyi gölgesinden, görüntüsünden ve yansımasından dahi ayırırız. Gölge ve yansıma, gerçek şeyin kendisine işaret eder. Demek ki Platon, duyu-şeyin varlığının ideanın varlığıyla ilişkisini, bütünüyle duyuşal gerçeklik alanında cereyan eden bildik bir görüntü ilişkisi üzerinden alegorik olarak açıklamaktadır. Yani, Platon, duyuşal alanın ontolojik değerdüşürümü için gerekli modelleri, tam da değersizleştirmek istediği bu alanlardan çıkarmaktadır. Platon duyu-şeyi spekülatif olarak varlık ile hiçliğin bir karışımı diye göstermek için duyuşal bir fenomene el atıyor. El attığı bu fenomende gerçeklik ile gerçek dışılığın bir karışımı, kendisini görüngüsel olarak belli etmektedir (Fink, 2015, s. 97).

Platon’da oyun tasvirsel bir taklidin, bir mimesisin bakış açısına girmektedir. Bu anlamda gerçekdışılık aynı yöne işaret etmektedir. Yani gerçekdışılık, mimesis olarak yorumlanmaktadır. Oyun gerçekliğin bir tasviri, yaşamın bir yansımasıysa eğer, Fink, yansımanın ne olduğunu sormuştur. Yansıma ışığın geçirgen ortamlardan sapmasıyla oluşmasının dışında algılama biçimimizle de ilgilidir. Cisimler ışık karşısında özel durumlarına göre gölge yaparlar. Işığın tersi yönde gölge oluşturmaktadırlar. Fink göl kenarındaki bir ağacın suya yansımasından örnekle, yansımayla var olanı anlatmaktadır. Ağacın sureti suya yansımaktadır. Ağaç kadar gerçek bir görüntü oluşmaktadır. Işık fenomeniyle birlikte tıpkı bir ayna gibi ağacın görüntüsü yeni bir boyutla doğar. Fink, gölge olması gereken ağacın resmidir, imgesidir, demektedir. Ağacın renkleri bile suda görünmektedir. Yansıma suyun yüzeyindedir. Suyu yansıyan ağaç hem suda hem de değildir. Bu görüntü iki boyuttan farklıdır. Fink yansıyan görüntünün ardını görebildiğimizi, yansımanın bizi gerçek suyu görmekten alıkoymadığını, çünkü bunun suyun özel bir durumundan kaynaklandığını söyler, imgeyi de suda bulunmayan şeyin bulunmayan bir temsilidir/resmidir, biçiminde ifade eder. Bu noktada gerçekdışılık ile gerçeklik ayrımı bulunmamaktadır. Fink, suyun yansımasının gerçek olmadığını, gerçek bir ağacın sureti olduğunu belirtmektedir.

Yansıma, üzerimizde, tıpkı gerçek dışı fakat yine de görünür bir ülkeye açılan bir pencere etkisi yapar. Göl kıyısında durup suya baktığımızda, gölün yeşil derinliği ve içindeki suskun yaşam belki bize esrarengiz bir etki yapıyordur, fakat, daha da esrarengizi, suyun üzerinde ve yine de suya gerçekten yapışık olmaksızın, yansı-dünyasal ağaçların görülmekte olması ve bunların üzerinde yüksek gökyüzü ile beyaz bulutların seyredilişidir (Fink, 2015, s. 100).

Fink'e göre yansıma sayesinde var olan, ikiz anlamlı (aslı ve sureti) şeklinde ayrılmış ve insan var olanın ne olduğunu sorabilmiştir.

Bilinçli insandan farklı olarak çocukta ve büyüde oyun, esas olana daha bir yatkındır. Oynanan oyunda ilginç bir ciddiyet vardır.

Büyücülüğe inanmıyoruz artık. Fakat eski insanlar ritüel oyunda sihre başvururdu. Çocuk da oyun faaliyeti içinde şaşırtıcı bir biçimde tıpkı 'ilkel insan' gibi davranıyor. Bu da, en azından, daha derin bağlantılara işaret ediyor. Büyücü vahşi ile çocuğun gözünde oyun, alışılmış şeylere ve o şeylerin elle tutulur gerçekliğine olan mesafesinden ötürü 'düşük değerli' sayılan bir gerçekdışılık sahası değildir. Tam tersi. Burada, 'gerçek dışının' özellikle olumlu bir karakteri vardır, o bir kiptir: varlığı daha güçlü, kendisi daha kudretli bir şeyin alelade yaşam sahasına nasıl durduğunun bir kipidir (Fink, 2015, s. 128).

İnsanı hayvandan ayıran temel özellik, kendisini tanımasıdır. Varoluşundan itibaren çalışmakta, mücadele etmekte, ölümlerini defnetmektedir. Avlanma, tarım, sevinç, acı vb. gibi şeyler insan yaşamını belirleyen şeylerdir. İnsan yaşamla ilişki halindedir, bu ilişki topluluk halinde yaşanmaktadır ve bu ilişki gelenekler içinde oluşmaktadır. İlkel yaşam, tabulara bağlıdır ama yaşamla olan ilişkisine engel değil iç içe bir ilişkidir. Bu durum şenliklerde görülmektedir. Şenliğin anlamı gündelik hayatın monotonluğundan kurtulmak, rahatlamak değildir, yaşamın bütün bir anlamının o ana getirilişidir. Tanrılarla ya da ölümlerle ilişkisinde insan, doğa ruhlarını duyu dışı bir biçimde düşünmemektedir. Bu durumu ancak somutlaştırdığında yani insan gördüğünde, baktığında onun ne olduğunu anlayabilmektedir. Kültürel ritüel oyunlarda bu tür bir bakış vardır.

Böylece burada, her şey, oyunun bir 'gerçekdışılık' ortamındaki gerçeğin tasviri olarak anlaşılmasından daha farklıdır. 'Gerçekdışılık', burada, dünya bütünü'nün bir dünya-içi var olanla sembolik olarak temsil edilmesinin temel özelliğidir. Kültürel oyun ilkel varoluşun evrensel anlam bağlamını an'a getirir: ilkel varoluşun dünya ilişkisinin bir ifadesidir. Dünya onun içinde görünür/aşkar olur; oyun burada hakikaten dünya-görüşüdür (Fink, 2015, s. 130).

Fink eski insanın yaptığı her şeyde gözetleniyor duygusu yaşadığını belirtmekte bu durumun da Daimon inancının, insanüstü yaşam tanıklığıyla, insana ait üstün bakışın oluşturulduğunu belirtmektedir. Diğer şeyler de insanın nesnesi haline gelmiştir. Oyun ciddi yaşamın gerçeklerini yansıtmakta, taklidini çıkarmaktadır. Ciddiyetten uzak bir faaliyet olan oyun Daimonlara karşı koymanın yoludur. Oyunun en saf biçimi olan gerçekdışılık kültürel oyunlarda belirlemektedir.

İnsan örtünerek, kılık değiştirerek, hayvan postlarına bürünerek, gerçek yüzünü yontulmuş maskelerin ardına saklayarak gizler kendisini. İnsan, maskeyi, bizzat ayırt ettiği bir şey olarak kullanır, üzerine geçirdiği bir örtü olarak, bir kamuflaj olarak. Böylece, maske, maskeli insandan farklı bir aksesuardır. Açıkçası, insan kendi yapay maskesini nasıl kullanıyorsa, daimonun da zaman zaman içinde belirdiği şeyleri öylece

kullandığını söyleyemeyiz. Bazen bu veya şu şeyde bulunan tanrı veya daimon vasıtasıyla bu şeyler birer maskeye dönüşür -fakat insanın kendisi için yaptığı veya hazır bulduğu maskeler sayesinde ki, insan çift anlamlı ve çok anlamlı görünme imkanına kavuşur (Fink, 2015, s. 159).

Daimon inancının kültürel farklarla ilerlemesi insan davranışlarını da etkilemiştir. Bu davranışlar ricalar, dualar, sunular tarafından tanrı inancına dönüşmüştür. “Fakat, oyunun oynanacağı da, maske de insan işidir, yani, insanın işi sihirli bir doğaya sahip olmadığı halde sihir-şeyi üretmektedir” (Fink, 2015, s. 165). Fink’e göre arkaik insan yaşamında maske oyuncak değildir, maskeyle oynanmaz, maskenin içinde oynanır. Oyuna hayali bir anlam yüklemek gerekmektedir. İlkel insanda maske onun kültürel oyununa hareket alanı açmaktadır. Oyun kendisini maske içinde gizlemesiyle başlamıştır ve ciddi bir oyundur. İnsan tek başına üstesinden gelemediği sıkıntılardan dolayı, yüzünü tanrılara ve daimonlara çevirmiştir. Arkaik kült; ilkel insanın daimonik olan sahaya temasını sağlayan, büyücünün maske taktığı ritüel bir icra, bir eylem biçimidir. Kültürel oyun insanı bilgilendirmektedir. “Büyücü rahibin sihirli tekniği, ilkel etkinliklerin çok bölümlü sistemi içindeki en önemli ‘tekhne’dir; falcılık/münnecimlik gök ile yeri, tanrılarla insanları birbirine bağlıyor, beşeri şeyleri toptan ve açıkça ‘bütün’ün ufkuna yerleştiriyor” (Fink, 2015 s. 171).

Sorunu ortaya koyabilmek için kült-oyununa gerek duyuyoruz, çünkü ciddinin de ciddi olarak oyunun ve daha esas gerçekliğe giriş kapısı olarak da (oyunun) ‘gerçekdışılığının’ tecrübe edildiği yer orasıdır (Fink, 2015, s. 173). Kültürel gösteri tragedyaya dönüşmektedir. (...) Şenlik (oyunu) tanrıların esrarengiz mevcudiyeti olarak bilhassa şenlikten hareketle belirlendiği ve kültürel oyunun oyunsal yanı kültün sihrinin gölgesi altında kaldığı sürece, sahneyi karanlık bir ciddiyet yönetir. Fakat, oyun unsuru zaman zaman şenlik oyununda öylesine güçlü bir biçimde kendini gösterebilir ki, şenlik o zaman bir kere oyundan hareketle belirlenir; neşeli arzusunun ve şen şakrak sevimliliğinin, özgür ve saf oyunun şakacı-karakterinin, aşırı fantezi bolluğunun hükmü altına girer. Mitosun trajik şekillendirilişini Satir dramı/oyunu izler; insanın çektiği acıların ağır ve ciddi bir biçimde canlandırılışını ve kahramanların yok oluşunu kurtarıcı gülüş izler; kendi kendimize olan ironik mesafe izler -komedy izler (Fink, 2015, s. 174).

Kült insan yaşamının toplumsal bir anlam yorumlama oyunudur.

Çocuğun şimdiki zamanı var, sakın bir süreduruşu var, neden ve niçin sorularını sormaksızın sadece var olduğu o rüya gibi olağanüstü emin tarzı içinde neredeyse sonsuzluk var. Çocuğun artık sadece bitkisel bir biçimde ve henüz tinsel bir özgürlük içinde yaşadığı zaman aralığı çok kısadır. Bunlar, insan varoluşunun altın günleridir, hatıranın en derin hazinesidir ki, bu hediyeğin ışıltısıyla bütün yaşam aydınlanır -hem sonra, unutulmazdır da, her ne kadar o batık zamanı tasavvur edememek bile artık. Çocukluğun bu acayip cenneti, mutlu ve oynanan tanrılar inancının kılavuz imgesidir. Tanrılar oyununun nasıl olabileceğini buradan hareketle bir bakıma düşünebilir, özellikle de hissedebiliriz. O halde, (çocukların) insanüstü yaşamları, ‘oyun taşlarını ileri geri süren çocuk’a benzeyesidir -‘çocuğun bir krallığı’ olasıdır (Fink, 2015, s. 187).

Kültürel oyun dinden uzaklaşması ile yalın bir oyun haline dönüşmüştür. “‘Dindışı’ olan, öncelikle tapınağın dış avlusudur: Bildik gündelik yaşam (sert bir dalga gibi) orada kutsalın duvarına çarpıp durur, fakat yine de kesin bir biçimde kutsaldan ayrı kalır” (Fink, 2015, s. 199).

Demek, insanî oyunla birlikte gerçek şey ve hadiselerden ibaret bir toplam-gerçekliğin içine, hem burada olan hem de burada olmayan, hem şimdi olan hem de şimdi olmayan bir ‘gerçekdışı’ anlam-sahası dahil olmaktadır. ‘Gerçekdışı [irreel]’ tanımıyla ilk etapta bir şey kavranmış olmuyor, sadece, ‘oyun dünyasının’, kendisini, gerçek dünyanın bağlamına basitçe dahil edilişe karşı kapattığı söylenmiş oluyor -‘görünüşteliğinin’ [sanallığının], onu diğer şeylerin ve şey-bağlamlarının yanına koymaya ve ‘gerçek’ bir şey olarak tayin etmeye engel olduğu (söylenmiş oluyor) (Fink, 2015, s. 220).

Burada oyun dünyasının gerçekdışılığı oyun içinde belirsiz olan, değişebilen ve yapılabilecek olan tarafından belirlenmektedir. Bu anlamda insan oyun içinde sınırları aşabilir, özgürlüğünü seçerek gerçekleştirebilir. Bu şekilde yapıp ettiklerimizi içeren toplam bir yaşamı oluştururuz. Yaşam içindeki sayısız olanaklar içinde bazen de oyun insanı yapıp ettiklerimizden uzaklaştırır. Bazen de özgür olma talihsizliğinden kurtarır. İnsanın yapıp etmelerinin içinde oyun amaçlı bir eylem olmasa da, sığınak gibidir. Oyun hiçbir fayda gözetmeden yapılan amaçsız bir etkinliktir. Herhangi bir çocuğa neden oynadığı sorulduğunda, genel olarak cevabı, oynamak için oynuyorum olacaktır. “Dünyanın kendisi bir oyundur” (Fink, 2015, s. 229). Yaşamın bütünü, insanın bütünü yapıp ettiklerini içeriyorsa, Schiller’in ifadesiyle insan ancak oynadığı yerde tamdır.

Uygar toplumlarda insanlar sistem getirisi teknolojinin sunmuş olduğu rahatlıkla, yine sistem getirisi üretim, iletişim, trafik vb. gibi hengamelerle sıkışmışlık duygusu, insanları olumsuz etkileyebilmektedir. Oyun sayesinde, modern endüstri toplumunun getirisi olan şeylere karşı insan, güç ve özgürlük duygusu kazanmaktadır. “Oyun sanayi toplumunun modern insanları üzerinde tedavi etkisi yapıyor” (Fink, 2015, s. 233). Bu durum Fink’e göre bir tehlikeyi de beraberinde getirmektedir. Oyun tüketimine yönelik devasa bir endüstri çıkmıştır. Oyunun insanlık tarihinin başlangıcından itibaren temelleri var ve bugün de teknik unsurlarıyla sürmektedir. “Kültürel gösteri tragedya dönüşürken, oyunda yüksek sanatın bir köküne dönüşür” (...) “Mitosun trajik şekillenmesini Satir dramı izler; insanın çektiği acıların ağır ve ciddi bir biçimde canlandırılışını ve kahramanların yok oluşunu kurtarıcı gülüşler izler, kendi kendimize olan ironik mesafe izler -komedyaya izler” (Fink, 2015, s. 237).

Çocuk ilk kez dili öğrenmeye başladığı zaman anlam oyununu ayırt etmiştir. Anlam oyunu çocuğun çevresiyle ilk anlamlı yüzleşmesiyle, temsil oyunu işlevi kazanmaktadır. Çocuklar oyun oynadıkları zaman taklit etmenin ötesinde, geleceğe yönelik, özgün,

yaşamsal yaklaşımlar da sergilemektedir. Çocuk oyunlarının özelliği hilesiz ve yapmacıksız olmasıdır. “Çocuk henüz doğal bir masumiyet içinde oynar, oysa yetişkinin oyunu çoğu kez ‘maskeye bürünmüştür’, hatta gizlenme ve tabulaşma gibi unsurlar içerir” (Fink, 2015, s. 246). Oyunun birçok boyutu vardır. Oyun kendini hem açıkça, hem de maskeye bürünmüş olarak gösterebilmektedir. Yaşamın ciddiyeti içerisine gizlenebilmektedir. Aynı zamanda mizahi ve eğlendirici bir yaşam icrasındadır. Gündelik hayatta karşımıza çıkar ve oyunun yaşamın ağırlığı karşısında insanı özgürleştirmek ve yaşamın yükünü ondan almak gibi işlevi vardır. “İnsan oynar -daima yaşamın merkezinden dışarıya doğru, bu esnada kendisini gizlese ve yüzlerce maskeyle örtse bile” (Fink, 2015, s. 260). Oyunun bir süreç olduğu söylenebilir. Kendisi için gerçekleşen bir eylem biçimi. Bu eylem biçimi günlük hayatın bir rutiniymiş gibi, bir yapıp etmeyi içermektedir. İnsanın özgürlüğünü ilgilendirdiği için belli bir hedef ve amacı vardır. Bu hedef gelecek zaman tasarımı içerisinde bulunmaktadır. Oyun sadece hayal gücünü içermez, oyun dışarıda insanların birlikte yaşadığı zaman ve mekan içerisinde gerçekleşir. Fink, dünyanın kendisini oyun olarak yorumlamaktadır.

Oyun, dünya hareketinin ‘bütün şeylerin doğuş ve batışı olarak, gözüküşün ön planı olarak ve saklı özün derinliği olarak, tezatların etkileşimi olarak, zamana çekilmiş sınırların ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırların kaldırılması olarak, kiplerin hükümsüzleşmesi olarak’, toplam sürecin anlaşılmasının modeli olarak kullanılmaktadır, olanaklı olan her şey gerçek, gerçek olan her şey de olanaklı olduğunda (Fink, 2015, s. 265).

Oyunla birlikte oluşan rahatlama duygusu, gündelik hayatın hengamesinden uzaklaştırmaktadır.

Winnicott’a göre oyunun başladığı yer anneyle bebeğin arasında güven bağını oluşturan alanda oluşmaktadır. Çocuğun kendini oluşturan şey yaşadığı çevrede edindiği deneyimlerdir. Bu deneyimlere annesiyle ilişki içerisinde deneyimlediği çevre sayesinde, çocuk kendi bütünlüğünü kavramaktadır. Bu deneyimler çocuğun oyun anlayışında da etkilidir. İlerideki hayatında yaratıcılığına, fikirlerine de etki etmektedir. “Oyun oynama bir deneyimdir; her zaman yaratıcı ve mekan-zaman sürekliliği içinde yer alan bir deneyim, temel bir yaşama biçimidir” (Winnicott, 2013, s. 71).

Terr, yetişkinlerin tercih etmiş oldukları oyun türlerinin çocuklukta da en çok keyif aldıkları oyunlarla paralellik gösterdiğini söylemektedir. “Yetişkinlikte tercih ettiğimiz oyunların, içimizde taşıdığımız çocukluğumuzdan kaynaklandığını biliyoruz” (Terr, 2000, s. 49). “Oyun oynamak yetişkinler için de bir ihtiyaç. Bize keyif verir, bütünlük

duygusu ve bir yere ait olma duygusu kazandırır. Bir şeyler öğrenmemiz için bize fırsat tanır. Üzerimizdeki gerginliği azaltır” (Terr, 2000, s. 46).

Terr oynamanın insan zihnini açtığını, kazanma fikrinin de mümkün olan her şeyin gerçekleşebileceği fikrine götürdüğünü söylemektedir. Terr oyunu yaşayan bir şey olarak görmektedir. Bu özelliğiyle de değişim göstermektedir. Antropolog Kenelm Birrudge, Melanesia’da Tangu kabilesi çocuklarının *taketak* oyununda hedeflerinin kazanmak değil, iki takım arasında eşitlik sağlamak olduğunu söylemektedir. Toplumsal değişimlerle birlikte oyun anlayışları da değişmektedir. “Ve bugün, Japon çocuklarına öncelikle kazandırılmaya çalışılan şey takım ruhu” (Terr, 2000, s. 220).

Oyun anlayışı bir probleme birçok açıdan bakmamızı sağlar. Yaratıcı buluşlar oyunsal tavır içindeyken daha çok ortaya çıkmaktadır. Çünkü oyun problemle ilgili olsa da olmasa da, daha kuş uçuşu bakışla bakmamızı sağlar. Böylece probleme farklı çözümler getirebiliriz.

BÖLÜM 4: OYUN KAVRAMI VE SANATLA İLİŞKİSİ

4.1. Oyun ve Sanat

Kant güzeli estetik bir kavram olarak belirlemiştir. Estetik, çıkar ilişkisinin olmadığı, hayal gücü ve anlayış arasındaki ilişkidir.

Kant için estetik deneyim hayal gücümüzle (algılar) idrakimizin (kavramlar) oynadıkları 'uyumlu özgür bir oyun'dur. (...) 'Amaçlılık biçimi' ya da 'amaçsız amaçlılık.' Bazı nesnelere 'amaçlı olarak' yapılmış, bir biçimleri varmış gibidir ancak biz bundaki amacı ya da faydayı doğrudan doğruya görmeyiz. 'Çiçekler, serbest tasarımlar, rastgele iç içe geçmiş çizgiler' gibi nesnelere biçimlerinin zihnimize sunduğu tek şey nihai hiçbir arzusu ya da çıkarı olmayan bir oyun oynama fırsatıdır (Shiner, 2010, s. 202).

Kant yaratıcı ve alımlayıcı açısından sanatın belirlenimini bir oyun olarak adlandırmıştır. Oyunun iletişimsel bir yönü vardır. Dışarıda herhangi bir oyunu seyreden kişi de o oyuna çeşitli hareketlerle bile olsa katılır. Hareketin kendisi olarak ortaya çıkan oyun, özgürlüğü, biçimi de belirleyen özelliktedir. "Ona göre resim sanatında güzelliğin gerçek taşıyıcısı biçimdir. Buna karşın renk, yalnızca çekicilik sunar, daha doğrusu öznel olarak kalan ve bu yüzden gerçek sanatsal ve estetik ilgisi olan duygusal bir dokunulmuşluktur" (Gadamer, 2005, s. 38).

Kant sanatı; düşüncedeki hayal gücünün özgür bir oyunu olarak görmektedir. Sanat bir tür oyundur.

Schiller ileri sürdüğü düşüncelerin Kant'ın ilkelerine dayandığını belirtmektedir. Ona göre sanatın temelinde oyun vardır. "Schillere göre hakiki güzel sanat eserlerinde özgürlükle zorunluluk, görev ile eğilim, 'tinsel dürtü' ile 'bedensel dürtü' arasında zaten bir uyum vardır ve kendisi bu bütünlüğe 'oyun' adını verir" (Shiner, 2010, s. 204). Schiller, insanın iki temel özelliği olan duygusal ve akılsal yönleri arasında denge sağlanması gerektiğini belirtmektedir. İnsanın iç dünyasındaki bu dengeyi sağlayacak olansa sanat alanıdır. Sanatsal etkinlik sayesinde duyduğu istek de oyun olacaktır. (Schiller, 1990). "İnsanlık, onurunu kaybetmişti, fakat sanat insanlığın onurunu kurtardı... Hakikat bugün sadece sanatsal yanılsamalarda sürdürüyor hayatını ve buradaki kopyasından, ya da aslına yakın imgesinden, asıl imgesi yeniden inşa edilecektir" (Shiner, 2010, s. 205).

Oyun gündelik hayat içerisindeki ciddi unsurları geride bırakıp güzelliğin en uç noktalarına ulaşabilir. "Oyunu ne doğruya ne de iyiye doğrudan bağlayabilmek mümkün olduğundan, estetik alanın içinde rastlantısal olarak mı yer aldığı konusunda tereddüt ederiz. Güzellik bizatihi oyuna içkin bir nitelik değildir; ancak oyun bütün güzellik unsurlarıyla birleşmeye yönelik bir eğilim göstermektedir. Coşku ve zarafet, daha

başlangıçtan itibaren, oyunun en ilkel biçimlerine bağlanmaktadır” (Huizinga, 2017, s. 25).

Güzellik, önce, doğanın sihirli bir karakteri ya da sanat eserinin ahenkliği olarak değil, insanın beden güzelliği olarak anlaşılmaktadır. Doğal güzellik ile yapay güzelliğe ilkin bedenden ve onun duyuşsal algılarından hareketle ulaşırız. Işıyan beden, felsefeye götüren altın izdir. Her türlü sanatsal yaratış, bedenden tecrübe edilen ‘duyuşsal’ dan asla büsbütün kurtulamaz -dans, kendisini yay gibi esnek ve bükülür olan bedenden ve cinsin cazibesinden kurtaramaz; heykel, mermerden ve madenden; müzik, tınlayan ses tonundan ve somut enstrümandan kurtulamaz. Bizler, hem bir bedene sahip olduğumuz kadarıyla hem de bir bedene sahip olduğumuz için bütün duyuşsal şeylere ancak ve ancak açığız. Duyuşsalılık, insanın üzerinden atamadığı bir varoluş tarzıdır (Fink, 2015, s. 240).

Huizinga oyunun düzen yarattığını, düzenin ta kendisi olduğunu ve düzenin en küçük ihlalinin oyunu bozduğunu, değerini ve niteliğini yok ettiğini söylemektedir. Bu durumu estetik alanda biçim yaratma ile ilişkilendirmektedir.

Oyunun unsurlarını belirtmek için kullanabileceğimiz terimlerin büyük bölümü estetik alanda yer almaktadır. Bunlar bize aynı zamanda güzellik izlenimlerini aktarma işinde de hizmet eder: gerilim, denge, salınım, birbirinin yerine geçme, zıtlık, çeşitleme, birbirine eklenme, ayrılma ve çözüm. Oyun dahil eder ve serbest bırakır. Özümler. Yakalar başka bir ifadeyle, cezbeder. İnsanın nesnelere gözleyebildiği ve hatta ifade edebildiği şu en yücesinden soylu iki nitelikle dopdoludur: ritim ve armoni (Huizinga, 2017, s. 30).

Oyun, sanat uygulama biçimi ilkeleriyle benzerlik taşımaktadır. Ve sanat gibi özgürleştirir. Her oyunun kendi kuralları vardır diyen Huizinga biçim açısından oyun kavramını şu şekilde tanımlamıştır.

Olağan hayatın dışında yer aldığı hissedilen, özgür ve ‘kurmaca’ ama yine de oyuncuyu tamamen içine çekme yeteneğine sahip olan bir eylem. Oyun her tür maddi çıkar ve yarardan arınmış bir eylemdir. Bu eylem bilhassa sınırlandırılmış bir zaman ve mekanda gerçekleşmekte, belli kurallara uygun olarak, düzen içinde cereyan etmekte ve kendilerini gönüllü olarak bir esrar havasıyla çevreleyen veya alışılmış dünyaya yabancı olduklarını kılık değiştirerek vurgulayan ilişkileri doğurmaktadır (Huizinga, 2017, s. 33).

Terr’e göre herhangi bir kişinin oynadığı oyun, o kişinin özel dünyasına açılan bir kapı gibidir. Kişinin geçmişte yaşadığı herhangi bir sarsıntının, insanın sonraki yıllarda ortaya koymuş olduğu ürünlerde, kültürel hayatımızda değişik şekillerde boy gösterdiğini, bunların filmler, romanlar, şiirler veya diğer sanat dalları gibi farklı sanat dallarında ortaya çıktığını belirtmektedir.

Şiir oyun alanında doğmuştur. Yaratmanın oyunsal bir işlevi vardır. Bu anlamda şiir oyunsal eylem biçimidir. “Zihnin oyunsal bir mekanında, zihnin kendine yarattığı özgün bir evrende, şeylerin ‘gündelik hayat’takinden farklı bir görünüme büründükleri ve mantık bağlarından farklı bağlarla birbirine bağlandıkları bir alanda yer almaktadır” (Huizinga, 2017, s. 166). Şiirsel unsur, doğaçlama olarak gelişen ani bir fikir veya

kelime oyununa dayanmaktadır. Şiirsel yaratma faaliyetinde kurulan cümlelerde, söylenen sözün ritmik olarak bölünmesi, oyun alanına ait olduğuna işaret etmektedir. Şiir ile oyun hayal gücüne bağlıdır. “Şiir dilinin imgeler aracılığıyla gerçekleştirdiği şey bir oyundur” (Huizinga, 2017, s. 183). “Şiir olan her şey oyun biçimi altında gelişmektedir: Tanrılara ibadetin kutsal oyunu, kur yapmaya yönelik törensel oyun, kavgalı oyun; böbürlenme, hakaret ve alayın eşlik ettiği rekabet oyunu” (Huizinga, 2017, s. 177). Topluluk içerisinde oluşan şiirsel dil, anlamını binlerce yılda oluşan dinsel, oyunsal biçimlerde kazanmaktadır. Huizinga yalnızca tiyatronun eylem özelliğinden dolayı oyunla olan bağlantısını koruduğunu belirtmektedir. “Trajedi ve komedinin oyunsal kökeni her zaman ortadadır” (Huizinga, 2017, s. 196).

Trajedi ve komedi, başlangıçtan itibaren müsabaka alanında yer almıştır ki, müsabakaya her koşul altında oyun demek gerekmektedir. Rakip şairler, eserlerini Dionysos yarışları vesilesiyle üretmektedir. Bu yarışı kuşkusuz devlet düzenlemekte ama yönetmektedir. Her zaman çok sayıda ikinci ya da üçüncü dereceden yarışçı vardır. Sürekli kıyaslamalar yapılmakta, eleştiriler acı olmaktadır. Tüm halk bütün imaları anlamakta, tüm nitelik ve üslup inceliklerine tepki vermekte, tıpkı bir futbol maçının seyircileri gibi yarışmanın gerilimine ortak olmaktadır (Huizinga, 2017, s. 197).

Dionysos bayramlarında izleyicinin gözünde sıradan hayatın dışına yerleşen oyuncu, taktığı maske sayesinde yabancı bir bene dönüşmüştür. Aiskhylos’un oyunlarında kullandığı yaratıcı dildeki ifade ve hayal gücünün çizgi dışı olmasının sebebi Huizinga’ya göre oyunun kutsal karakterinden kaynaklanmaktadır.

Günlük hayatta oyun, gerçeklik alanının dışında yer almaktadır. Hakikat dışı başka bir gerçekliğe sahiptir. Huizinga müziğin de benzer özelliklerine dikkat çekmektedir. Müzikte ve oyunda ritim ve armoninin özdeş anlam taşıyan faktörler olduğunu söylemektedir. Oyun, rahatlatma özelliği haricinde zorunlu olmayan boş zaman zevki, hayatın anlamıdır ve en yüce zevkleri içerisinde barındırmaktadır. Buna da ancak eğitim, yetişme yoluyla ulaşılabilmektedir. Müzik zevki de bu tür bir amaca hizmet etmektedir. Bu anlayışı Huizinga, müziğin soylu oyunuyla, yarar ve fayda amacı gütmeyen estetik haz arasındaki bir alana yerleştiğini belirtmektedir.

“Şiir, müzik ve danstan plastik sanatlar alanına geçilecek olursa, burada oyunla olan bağlantının pek o kadar aşıkarcı olmadığı fark edilecektir” (Huizinga, 2017, s. 222). Huizinga’ya göre müzik faaliyetinin özünü oyun oluşturmaktadır ve bu etkinliğin kendisine oyun adını vermek gerekmektedir. Müziğin estetik içeriği ile oyun içeriği karşılaştırıldığında müzikal biçimler oyunsal biçimlerle örtüşür. Güzellik ölçüsünün aşkın bir değere sahip olma iddiası, müziğin oyunsal çizgilerini içinde barındırır. Boş

alanlarda serbestçe dolaşan müziğin temsil, dinleti, icra gibi etkinlikleri, üretimin içinde canlı hale gelmektedir. Plastik sanatların malzemeye bağımlılığı ve biçimsel olanakların sınırlılığı nedeniyle oyunla ilişkisi daha az gözlemlenmektedir. Bunun nedeni plastik sanatların oyunsal faktörünün kamusal alanlarda uygulanmayışıdır. Sanatçı estetik bakışını çalışmasında eserine aktarmaktadır. Bu durum sanatçının sürekli bir uğraşı halinde devam eder. Plastik sanatların bu özelliği müzikte olduğu gibi sanatçının kendisinin ya da başkasının temsilini veya icrasını içermeyebilir. Ancak plastik sanatlar ve oyun ilişkisi, sanatsal biçimlerin üretimi düşünüldüğünde, insanın doğuştan gelen oyun eğilimiyle açıklanmaktadır. Plastik sanatların oyun özelliği zihinle el ilişkisinin yaratısını içermektedir.

Platon'un metafizik felsefesinin oyunla olan ilgisi, yüce fikrinin duyusal algısında olan güzel fikrinin ötesinde ancak düşüncenin erişebileceği idea dünyasıdır. Platon'a göre güzel olan, asıl hakiki olanın gizlenmesidir yani duyusal yansıma ve surettir. Platon'un güzel olanı tarifi güzel olanın kendi dışında bulunmaktadır. Güzel kendi içinde derecelidir. Beden güzeldir, ruh ondan da güzeldir, düşünce daha da güzeldir, ideaların düşünceye geçit veren varlığı daha da güzeldir. Ona göre güzel olan ruhun kılavuzudur. Duyusal güzelliğin saf biçiminin şiirde ve tanrıda var olduğunu düşünür. Platon'a göre Tanrı idea gibidir, idea da hakiki Tanrıdır. Platon'cu dünya tasarımı oyuna aracı rolü biçmektedir, oyun gerçek dünyadan uzakta bir yol tarifidir. Platon oyun yorumunda, insanları tanrının oyuncağı diye adlandırır. "Oyun, tanrıların insanlara davranma tarzıdır: Oyuncaklar nasıl ki çocukların insafına kalmışsa, bizler de öylece tanrının insafına kalmışızdır" (Fink, 2015, s. 104). En yüce fikirle ilgilenmek ancak boş zaman bulunduğunda mümkün olabilmektedir. Fink insan aklında olan idealar dünyası içerisinde oyunu 'boş zamanın büyük olanağı olarak, güzel olanın pırıltısı gibi' diye tarif etmektedir. "Oyunun mimesis olarak yorumlanışına kılavuzluk eden model, Platon'da aynadır. Ayna ressama benzer, ressam da şaire" (Fink, 2015, s. 106). Yansıyan şey gerçektir ama kendi içinde gerçekdışılık içerir. Gerçekdışı imge gerçek şeylere işaret etmektedir. Fink ayna dünyasının gerçek dünyaya açıldığını ama gerçek dünya tarafına geçmediğini belirtmektedir. "Oriijinalin imgesel kopyayı belirlemiş olması gerekir. Örneğin, bir fotoğraf, burada kastedilen anlamda bir surettir. (Nesnel sanata ait) bir tabloda ise durum farklıdır. Burada da imge/resim bir şeyi temsil eder; üzerinde birtakım şeyler görürüz, onları adlarıyla sayabiliriz, fakat eşsiz-bireysel şeyleri göremeyiz" (Fink, 2015, s. 110). Fink resmin olgusal bir bilgi vermediğini, bilgi verse de nesnel bir şeyi

temsil ettiğini belirtmektedir. Oyun gerçekdışı özelliği ile türetilmiş bir fenomen olarak gösterilmektedir. Fink'e göre oyunda esas olan insanın o anın ötesinde görüneni fark etmesidir. Çünkü oyun bittiği zaman ve oyuncu gündelik hayata döndüğünde oyun yalın bir karaktere bürünmektedir. Gerçeklik artık taklit edilen oyundan ibarettir. "Platon'un şair eleştirisi, bozulan büyü'nün (ayılmanın) optiğine büyük bir örnektir. Tanrının maskesi insanın çehresinden düşerse ancak, taklidin bir taklidi olarak oyunun foyası ortaya çıkartılabilir" (Fink, 2015, s. 113).

Oyunlar bir şeyler temsil etmektedir. Temsil edilen şey oyunu ve oyuncuyu da kapsamaktadır. Oyuncunun oyun içinde bir rolü vardır. Oyuncu bu rolü oyun arkadaşlarıyla birlikte bir oyun dünyası içerisinde yaşamaktadır. Bu dünya gerçek insanlardan oluşan hayali bir dünyadır. Oyun dünyasının gerçekdışı bir karakteri vardır. Oyun dünyası, oyunun ve oyuncuların gerçekliğine dayalıdır, hem oyuncu hem izleyici, oyunun ve oyuncunun rolünün farkındadır.

Resim çerçevesi nasıl ki resmi/imgeyi sınırlıyorsa, sahne de oyun dünyasının gerçekdışı zamanını ve gerçekdışı mekanını sınırlar. Oyun dünyası zamanı ile oyun dünyası mekânı gerçek zaman ile gerçek mekân içinde ne bir yere ne de bir süreye sahiptir. Onlar, gerçek yer ve zamanın konum sisteminde bulunmaz, tıpkı, duvarda asılı olan resimdeki manzaranın duvarla bir yer ve zaman bağlamı içinde bulunmaması gibi. Fakat, nasıl ki, gerçekdışı resim dünyası mekânı, kendine has 'gerçekdışılık'ıyla görünebileceği tuval yüzeyi ile duvar parçasına ihtiyaç duyuyorsa, oyun dünyası da görünebilmek için basitçe gerçek mekânın bir parçasına ihtiyaç duyar ve bu esnada da gerçek zamanı tüketir. Dahası her oyun dünyası -resim dünyası gibi- gerçeklik bağlamına açılır -tıpkı beriki gibi bir 'pencere'dir o. Resim/imege ile oyun arasındaki bu genel analogiyi daha kesin bir biçimde formüle etmek mümkün: Resim/imege dünyası oyun dünyasına, resim/imege taşıyıcısının oyun oynayan gerçek kişilere karşılık gelmesi gibi karşılık gelir ve resim/imege taşıyıcısının resim/imege dünyasıyla ilişkisi de aktörün rolüyle olan ilişkisi gibidir (Fink, 2015, s. 119).

Resim yapımı bir süreci kapsamaktadır. Kendine özgü karakteriyle ürün yapay bir şeydir. Resim bize var olanın görüntüsünü sunmaktadır. Resimde tasvirin en güçlü olduğu yer yansımadır. Bu durum renk ve figür kompozisyonlarında soyutlama biçimiyle yok denecek kadar azalmıştır. Bu anlamda gerçekdışı görünüş kasten üretilmektedir. Bu özelliğiyle resim gerçekdışı bir boyut taşımaktadır. Resim üretimiyle bir ürün elde edilmektedir ama oyun oynama üretim özelliği taşımamaktadır. Sadece oyun dünyasında üretilen kadar oynanmaktadır. "Oyun ile resim arasında denklemler kurulabileceği ve buradan da oyun yapısına dair belli bir anlayışın ortaya çıkabileceği yadsınamaz" (Fink, 2015, s. 120).

"Oyun güzele, güzel ise oyuna atfedilmektedir; her ikisi de hakiki olanın ilk şekline dönüşmektedir ve gerçekten hakiki olanla ilişkileri, görünüşün varlıkla olan ilişkisi

gibidir” (Fink, 2015, s. 121). Herakleitos’un ilk kez ortaya attığı şekilde ‘oyun taşlarını ileri geri süren’ çocuğun oyunu gibi, dünya anlayışı bir oyun olarak anlaşıldığı sürece oyun ve resim ilişkisini kabul ettirmiştir.

Ve işte böylece oyun, ussal olanın bir ön şekli olarak evrensel akıl ilkesine dahil edilmiştir. Çocuk nasıl oynuyor ve akılsız bir biçimde akıllı oluyorsa, kendini gelecekteki yetkinlik yaşamına hazırlıyor ve bunu çalışıyorsa; nasıl ki çocuk oyunu, deyim yerindeyse, daha sonra edinilecek olan akıl biçiminin içgüdüsel düzlemde önceden edinilmesi ise işte böylece oyun da -metafizik yorum açısından- henüz gizli bir akıldır; öyle bir akıl ki duysal olana gizlenmiştir, fakat onu hakikatin parıltısıyla ışıl ışıl etmektedir (Fink, 2015, s. 123).

4.2. 20. Yüzyıl Sanatında Oyun Sanat İlişkisi

Kültür oyun içinde oyun olarak doğmuştur. Kültürel dönemlerin oyun unsuruna bakıldığı zaman, Roma kendinden önceki Eskidünya, Mısır ve Helenizm’in üstüne kurulmuştur. Roma uygarlığı yabancı kültürlerden beslenmiştir. Ortaçağ, kültüre ait yüksek biçimleri antik geçmişten miras almıştır. Huizinga miras alınan bu alanın Kelt-Germen veya daha eski kendi yerli kültürlerinden oluştuğunu belirtmektedir. Rönesans’ta birey anlayışının gelişmesiyle, hayatın bir oyun biçimiyle ele alınması bu dönemde olmuştur. “Plastik yaratıcılık ve entelektüel keşif idealine bağlılık o zamana kadar eşi görülmedik bir yoğunluk, derinlik ve kayıtsızlığa sahip hale gelmiştir. Leonardo ve Michelangelo’dan daha ciddi kişiler düşünmek olanaksızdı. Ama Rönesans’ın bütün manevi tutumu gene de oyunsal bir tutum olmuştur” (Huizinga, 2017, s. 241). 17. yüzyıl oyun içeriği Barok anlayıştaki taşkınlık ve yaratıcı gücün oyunsal karakteriyle açıklanabilmektedir. Barok üslubundaki bilinçli abartmalar tam anlamıyla sanatsal biçimlerdir. Oyun ve sanat en çok Rokoko’da birbirine yaklaşmıştır. Üslupçu bir biçim olarak değerlendirilen 18. yüzyıl doğaya geri dönüş anlayışını içermektedir. “Romantizm 18. yüzyılda ortaya çıktığı biçimiyle ele alacak olursak sanatsal ve duygusal hayatı, figürlerin açıkça belirlenmek yerine esrar ve dehşetle yüklü hale getirdikleri hayali bir geçmişin alanına aktarma olarak tanımlanabilir” (Huizinga, 2017, s. 251). 19. yüzyıl endüstri devrimi ve devrim etkisiyle artan bir işte çalışmayla birlikte, kültürel ifadelerde oyun unsuru geri planda kalmıştır. Huizinga’ya göre 19. yüzyıl sonlarına doğru gittikçe daha ciddileşen oyunun kuralları kesinleşmiş ve daha incelikli kılınarak zenginleştirilmiştir.

Rönesans sonrası sanat, bireyin daha özerk ve serbest bir uğraşısı halini almıştır. Bu evrimin aşamalarını oluşturan şey, çerçeveli resim ve gravür gibi yeniklerin

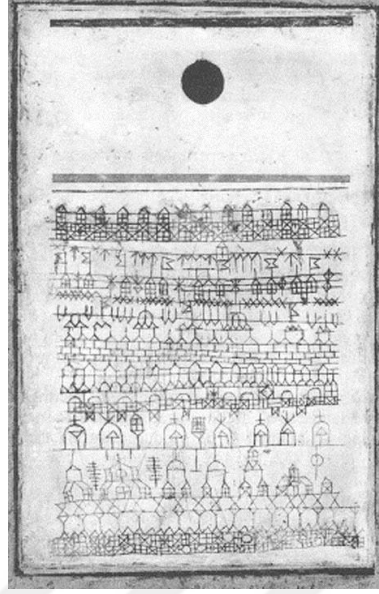
keşfedilmesidir. Bu dönem kilise ve saray merkezli mimari anlayışın yerini de konutların inşası almıştır. Bu değişimlerle birlikte sanat tek bir kişiyi ilgilendiren uğraş ve soyut bir hal almıştır. Söz konusu değişimler klasik ve romantik alanda ortaya çıkan estetik akımlardaki biçimlerin etkisiyle olmuştur. Hümanizm akımının da etkisiyle dinsel bilincin zayıflamasıyla çıplaklık yüceltilmiştir. “İlerlemiş Rönesans düşüncesi, beden ve giysi arasındaki bu çift yüzeyi ortadan kaldırır. Beden başat olur, giysi yardımcı görüntü olur ve uysallıkla başat olana tabi olur” (Worringer, 2017, s. 112). 19. yüzyıl sonlarına doğru sanatın halka indirgenmesi ile kamusal alan haline gelmiştir.

Sanatın kendi yüceliğinin farkına varmasıyla, yüz yıllık saflığından ve basitliğinden bir şeyler eksilmiştir. Başka bir bakış açısıyla oyun unsurunun sanatsal hayat içerisinde belli bir ölçüde güçlendiğini şu olgudan hareketle saptamak mümkündür: Sanatçı, benzerlerinin oluşturduğu kitlenin üzerinde yer alan, olağanüstü bir varlık olarak kabul edilmektedir ve o da bu nedenle belli bir saygı beklemektedir (Huizinga, 2017, s. 267).

Herhangi bir etkinliğin oyun olması tıpkı bir çocuğun oyuna yaklaşımı gibi o etkinliğin kaygısız ve endişesiz bir şekilde gerçekleşmesiyle oluşmaktadır. Bu anlamda sanat alanı da çoğunlukla oyun alanıdır.

Resim yapıları ile oyun yapıları arasında benzerlik vardır. İnsan varoluşunun içerisinde, hayatın ciddiyetine karşı mış-gibi davranışlar geliştirmektedir. Bu anlamda her oyunda kurgusal unsurlar vardır.

Paul Klee resim sanatında yeni bir dünya olarak nitelendirilmektedir. Onun saf çocuk yeteneğini oluşturan çok yönlü kişiliğe sahip olmasıdır. Klee sanatın oluş sürecini evrenin yaratılışına benzeterek, yaratılan her sanat eserini evrenin varoluş süreciyle ilişkilendirmektedir. “Sanat, objeden hem gerçek, hem tasarım bakımından üstündür. Sanat, objeler ile bilmeyerek oynar. Aynen bir çocuğun oyunda bizi taklit ettiği gibi, biz oyunda, dünyayı yaratan ve yaratmakta olan güçleri taklit ederiz’ sözleriyle Klee, sanat ve doğa arasındaki ilişkiye değiniyordu” (Zahn’dan aktaran Turani, 2017, s. 601).



Resim 17: Paul Klee, Şehirler Kitabından Bir Yaprak, 1928

<https://www.pinterest.it/pin/460000549439602248/2019>

Klee sanatçının görünene yetinmeyip, görünenin arkasındaki sorunlarla ilgilenmeye başladığında nesne ve insanla ilişkili sorunları çözeceğini belirtmektedir. Nesnelere ve ilişkide buldukları sorunları sadece düşünsel olarak görmek dışında, hayal gücü ve bilinçaltı süreçlerle görüp çözüm bulabilecektir. Sanatçı evrensel oluş sürecinde her şeyin dün olduğu gibi yarını da olacağını düşünerek, yaratma süreci içinde, yeni dünyalar olacağını anlayacak ve olası dünyaları tasarlayacaktır. Klee'ye göre yaratıcı sanat etkinliği için sezgi gerekmektedir.

Sezgi olmadı mı, aklın durduğu, gizli güçlerin işe karıştığı 'en yüksek düzeydeki sanat' sanatçıya yabancı kalır. (...) Klee'nin sonradan sanat çevresinde çok tekrarlanan bir sözü 'sanat görüneni vermez, onun işlevi (görünmeyi) görünür kılmaktır' der. Düşünmeyi görselleştirme, olası dünyaları tasarlama, yeni biçimler oluşturma hep sezginin işiydi. Akılla sezginin, bilinçle bilinçaltının, gerçekle düşün, oluşturma, buluş ve oyunun birbirine karıştığı yaratıcılığa, Klee yapıtlarıyla en güzel örnekleri veriyordu (İpşiroğlu, 1978, s. 81).

Nasıl dil her bireyde toplumsal evrimin yüzyıllardır süren birikimini yansıtır, bilim her bireyi insanlığın elde ettiği bilgiyle donatırsa, sanatın sürekli görevi de, bireyin kendi dışındaki her şeyin bütünlüğünü, bütün insanlığın yaşantısını, ona kendi yaşantısıymış gibi yaşatmaktır. Sanat bunu yaparak gerçekliğin değişebileceğini, denetlenebileceğini, bir oyuna dönüştürülebileceğini göstermiş olur (Fischer, 2010, s. 219).

“Sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir” (Fischer, 2010, s. 16).

Kübit sanatçılar, çalışmalarını, atölyelerde yerlerde ya da mobilyanın üzerinde sergilediler. Sanat yapıtının kaideden kurtulup, erişilebilir hale gelmesi, sergilendikleri mekanı 'oyun alanına dönüştürür. İzleyici bazen eğilerek çevresinde döner, dokunur ve böylece kendi hayatına dahil eder. Bu oyun, sanat izleyicisini pasivize olmaktan kurtarır ve sanata dahil eder. Müzik aletlerinin, Kübit çalışmalara sıkça konu olması da, dokunmaya teşvik etmesiyle ilişkilendirilebilir (Güner, 2002, s. 20).

Picasso birçok sanat dalında üretim yapmış, sanat alanını oyun alanı olarak algılamıştır. John Berger, Picasso'nun dehasının ilkele ve büyüye yatkın olduğunu ve çalışmalarının büyüsel bir oyuna, bir çocuk gibi oyun oynamaya, dönüştüğünü belirtmektedir.

Elbette bir oyun bu. Ama oyunla büyü pekâlâ bağdaştırılabilir. (Bütün çocuklar, dünyanın istek ya da iradeyle yönetildiğine inandıkları bir evreden geçerler.) (...) Picasso nesnelere birbirine dönüştürme oyununa 1930'ların ilk yarılarında başladı ve bunu günümüze kadar aralıklarla sürdürdü. Bir nesneyi alıp canlı bir varlığa çeviriyordu. Bir bisiklet selesiyle gidonlarını boğa başına çevirmiştir. Bir oyuncak arabayı maymun yüzüne, tahta parçalarını insan yüzüne çevirmiştir (Berger, 2017, s. 115).



Resim 18: Picasso, Boğa Başı, 1943

<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/,2014>

Oyun modern insanın üzerinde özgürlük duygusu yaratarak tedavi etkisi de yapmaktadır. Bu durum beraberinde tüketime yönelik bir endüstriyi ortaya çıkarmıştır. Modern hayat içinde sirk gibi etkinlikler kitlelere eğlence sunan oyun alanları olmuştur. Henri de Toulouse Lautrec sirklerin görselliğini resimlerinde konu etmiştir.



Resim 19: Henri de Toulouse Lautrec, Fernando Sirkinde, 1887-88

<https://www.19thc-artworldwide.org/autumn11/henri-de-toulouse-lautrecs-au-cirque-ecuyere-at-the-circus-the-bareback-rider,2011>

Sirkleri eserlerinde konu eden ve sirk tasarımları da yapan bir diğerk sanatçı Alexander Calder'dir.



Resim 20: Alexander Calder, Alemnium yapraklar, Kırmızı Posta, 1941

<https://hyperallergic.com/397105/calder-mobiles-whitney-museum-american-art/2019>

20. yüzyılda hayallerine tutunan sanatçılara fantaziler, oyunlar esin kaynağı olmuştur. Bu sanatçılar arasında İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan vahşeti lanetleyip, oyunun masumiyetini sanatına uygulayan COBRA Grubu sanatçılarından Ager Jorn, Constant Nieuwenhuys olmuştur. Bu sanatçılar 1957'de Guy Debord'la birlikte Situasyonist Enternasyonel'i kurmuşlar ve estetik yaklaşımlarında oyuna odaklanmışlardır. "Situasyonist oyun klasik oyun kavramından, rekabet ögesini ve günlük yaşamdan kopukluğu radikal bir şekilde reddetmesiyle ayırt edilir. Situasyonist oyun ahlaki bir seçimden, insanın özgürlüğün ve oyunun gelecekteki krallığını güvenceye alacak olan şey adına öne çıkmasından ayrı bir şey değildir" (Harrison ve Wood, 2011, s. 745).



Resim 21: Asger Jorn, Gece Kutlama, 1945

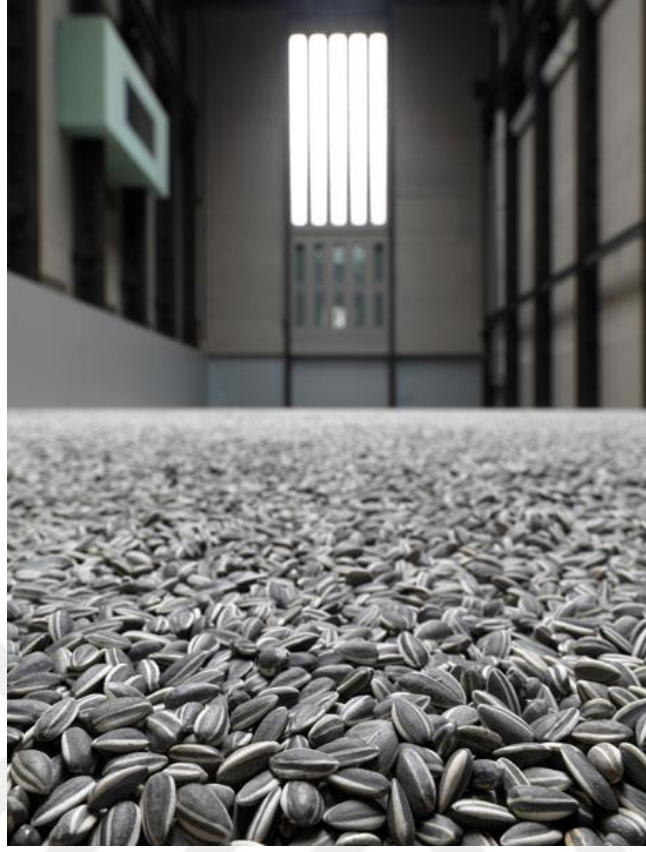
<https://lefoli.weebly.com/start/asger-jorn-hovedvaerk-skaenket-til-muesum-jorn,2017>



Resim 22: Constant Nieuwenhuys, Maskeli İtaatsizlik, 1948

<https://stichtingconstant.nl/work/maskertjes-ongehoorzaamheid,2001>

Ai Wei Wei'nin 'Ayçekirdekleri' 1600 Çinli zanaatçının tek tek elle oluşturduğu 100 milyon adet porselen çekirdekten oluşturulmuş enstalasyondur. İzleyicinin porselen çekirdekler üzerinde yürüme deneyimi kişileri çekirdeklerin nasıl üretildiği ve niçin üretildiğini anlamaya ittiği söylenmektedir. Projenin üretimi Çin endüstrisiyle ilişkili olarak çoğunluğun gücüne işaret etmektedir. Sanat hayat pratiği içinde bir kasabadaki tüm halkın dahil olduğu buluşma ile iletişim ve sohbet kültürü yaratarak, kültürel değerlerinde sorgulanmasını sağlamıştır. Bu projede özellikle çocuklar, oyun anlayışı içinde bu enstalasyonun tadına varmışlardır.



Resim 23: Ai Wei Wei, Ayçekirdeği, 2010

<https://www.dezeen.com/2010/10/11/sunflower-seeds-2010-by-ai-weiwei/2019>

SONUÇ

Modern sanat anlayışı içerisinde, sanatçı bu dünyayı kendi dünyası olarak görmemektedir. Sanatçı hayal dünyasında olması gerekeni ortaya koyduğu zaman, içinde

bulunduğu duruma yabancılaşmaktadır. Bu bağlamda yaratım süreci yabancılaşma etkinliği midir? Bu konu iki yönüyle ele alınabilir.

1-Yabancılaşmanın olumsuz bir durum olarak sanata neden olması

Sanatçının yaptığı şey de bu dünyaya ait olan sistem ürünü şeylere yabancılaşmasını içermektedir. Sanatçı, bu dünyayı kendi dünyası olarak görmemektedir ve kendi zihinsel dünyasını ve ideallerini, ortaya koymaktadır. Sanatçılar, hayal dünyalarında olanı aktarırlar ama sanatın kişi ve kurumlar bazında ideolojik bir tarafı da vardır. Kurumlar bazında değerlendirirsek kilise tarafından var olanı korumaya yönelik olarak kullanılmıştır. Özerk bir birey olarak ise bu söylemin ilk örneklerine romantizmde rastlanmaktadır.

Kant'ın, Schiller'in ve onların ardından romantiklerin ısrarla hayatı estetikleştirmeye çalışmalarının ardında yatan temel hedef şudur: Hayatı dönüştürmek. Hayatı dönüştürmek çeşitli yollarla olabilmektedir. Sanatsal üretim söz konusu olduğunda, söz konusu yolların en önemlilerinden biri oyun kavramıdır. Aslında felsefe tarihine oyun kavramını sokan Herakleitos'tur. Onun şöyle bir sözü vardır: “Dünyanın bu akışı, oyun taşlarını ileri geri süren, oyun oynayan bir çocuktur, çocuğun bir krallığıdır” (Fink, 2015, s. 49). Romantikler de hayatı bir oyun alanı olarak görmüşler ve hayata daha kolay katlanmanın yolu olarak oyunu seçmişlerdir. Schiller'e göre, “İnsan, sözcüğün tam anlamıyla insan olduğu yerde yalnızca oynar ve o, oynadığı yerde ancak tam insandır” (Dellaloğlu, 2012, s. 108). Modern insan da sanat etkinliğini bu sayede yapı sökülümüne uğratmıştır, denilebilir. “Sanat yalnızca temsil etme ve derin düşünce olmaktan çıkar; aynı zamanda gerçekliğe müdahale haline gelir” (Dellaloğlu, 2012, s. 64).

Bu tutumun ilk örneğini, Rönesans'ta Albrecht Dürer'in İsa'ya benzerliğiyle dikkat çeken portresinde görmekteyiz. Resme, ‘Ben Albrecht Dürer, bu tarihte kendimi yarattım’ diyerek imza atmıştır. Bu yaklaşımıyla, sembolik anlamda sanatı mimesisten koparmış olmaktadır.



Resim 24: Albrecht Dürer, Otoportre, 1500

<https://www.tarihlisanat.com/albrecht-durer/>, 2015

Sanatçının kurumsal olarak özerkleşmesi burjuvazinin özgürleşmesiyle gerçekleşmiştir. 19.yüzyılın sonu ve 20.yüzyıl başından itibaren Modern resimde Rönesans'tan beri hakim olan temsil anlayışını en bilinçli şekilde yıkan hareket Kübizm olmuştur. George Braque ve Pablo Picasso'nun kağıt kolajları, kübist resmin soyutlamacılığı ve resmin üzerine yapıştırılan gerçeklik fragmanından oluşmaktadır. Deney alanında madde ile kurulan ilişki ile hayatın da dönüşüme uğradığı gözlemlenmektedir.



Resim 25: Pablo Picasso, Şişe, Bardak ve Keman, 1912

<https://dossierdearte.wordpress.com/category/tipografia/2011>

Romantizm ile başlayan ve Empresyonistlere kadar uzanan süreçte (reddedilenler sergisiyle) sanatçılar, mimesisten koparak, özerk bireyler olarak eserler üretmişlerdir ama dışarıda kapitalist bir sistem vardır ve sanatçının durumu da bu üretim ilişkisinden bağımsız değildir. Maddi durum belirleyici olmaktadır. Ayrıca Sanayi Devrimi'yle birlikte fabrikalarda sokaklarda çeşitli nesnelere üretilmektedir ve sanayi ürünü nesnelere sahip olmak bir ölçüde sanattan duyulan hazzın yerine de geçmektedir. İnsanın kendi doğasından uzaklaşarak daha da yabancılaştığı bu süreçte sanat ne üretecektir? Bu noktada Marx sanatı yaratıcı bir emek olarak ayrı bir yere koymaktadır. Yaratım etkinliği yapan insanla (sanatçıyla) nesnesi arasında bir yansıtma ilişkisi vardır. Sanatçı bu ilişkiyi nesnesine özgür bir şekilde yansıtabilir. Sanatçı, kendini sanat eserinde özgür bir şekilde ifade edebiliyorsa, orada yabancılaşma yoktur demektir. Ernst Fischer de Marksist bir yaklaşımla “Gerçeklikle başa çıkamayan insanın, gerçekliğin yerine koyduğu tılsımlı bir çare değil midir sanat” (Fischer, 2010, s. 213) demektir.

Sanatın yaptığı şey bu mevcut durumlar içinde olması gerekeni yapmaktır. İdeal hali ortaya koymaktır. Sanatın yapmış olduğu her şey, dışarıdaki dünyaya yabancılaşan insanın tutumudur. Bu tutum tıpkı yabancılaşmayı ele alan düşünürlerin yaklaşımında farklı bağlamlar oluşturduğu gibi sanatsal etkinliklerde ve sanatçı tutumlarında da farklı yaklaşımlar gözlenmektedir.

2- Yabancılaşmanın sanatsal aktiviteyi belirleyen bir unsur olması

Muhafif sanatçılar yeni bir dil oluşturmaktadır. Yani bu etkinliği yabancılaşma etkinliği olarak da uygulayan sanatçılar vardır. Bertolt Brecht'in oyunlarında yabancılaşma özdeşlik ilkesinin eleştirisi. Bertolt Brecht, sanatın kurtarıcı özelliği ile ilgili şunları söylemektedir.

Tiyatromuz anlama heyecanını kışkırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus'un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu, kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duyabilmeleri öğretilmeli insanlara. (...) İçinde yaşadığımız yabancılaşmış dünyada toplumsal gerçekler dikkati çekecek bir ışıkta, konunun ve kişilerin 'yabancılaşmışlığı' içinde ortaya konmalı, sanat yapıtı seyirciyi devinimsiz benzeşme yolu ile değil de onun eyleme katılmasını, karar vermesini sağlayacak yargı gücüne seslenerek kendisine bağlamasını bilmelidir. İnsanın toplu yaşayışını düzenleyen kurallar oyunlarda 'geçici ve yetersiz' olarak gösterilmeli, böylece seyirci, seyretmenin ötesinde daha verimli bir davranışa itilmeli, giderek, oyun boyunca düşünmesini, sonunda da, 'Bu iş böyle olmaz. Katlanılır iş değil bu. Buna bir son vermeli' diyebilecek bilince kavuşturulmalıdır (Fischer, 2010, s. 12).

Bertolt Brecht oyunlarının en temel özelliği, temsili ve özdeşliği eleştirmiş ve ortadan kaldırmış olmasıdır. Klasik tragedya da izleyici özdeşlik ilkesiyle özdeşleşir ve arınır. Brecht sahnesinde izleyici sahnedeki oyuncuyla özdeşleşmez. Örneğin oyundaki bir çocuğun ağlamasına anlam verilemez, izleyici bu durum karşısında şaşıır, oynayan figürlerle metin de birbirinden kopuktur.

Avangardlar, Guy Debord, Letrisler, Situasyonistler yabancılaşmayı sanatsal etkinliğe dahil etmiştir. Oluşturulan kompozisyonlarda bütünlük yoktur, parça parça oluşturulmuş alıntılar yer almaktadır, pastijler, parçalanmış cümleler vardır ve bir bütünlüğün parçası değillerdir. Yabancılaşma olarak kalmak zorunda olan şey, dil ve algıdır. Bu da sıradan insanın dili ve algısı olmalıdır. Çingenelerin, kapkaççıların dili kullanılmaktadır. Modern sanat içinde kullanılmayan, az bilinen şeyin eleştirisi olarak kullanılmaktadır. Baskı teknikleri yanında fotokopiler de (fanzin) kullanılmaktadır. Tasarım olmayan, önceden planlanmayan yan yana üst üste eklemelerle oluşturulan baskı teknikleridir. Modernin içinde küçük gruplar halinde kullanılan bu dili, ana dilin yanına eklemişlerdir.

Geleceğin belirsizliği içerisinde özellikle Modernizm sonrası süreçte anlamlı bir hesaplaşmadan, odaklanmadan ve etik değerlerden uzaklaşmıştır. Modern olan eskidikçe bağlam içerik halini almıştır. Bu çalışmada, sanat yapıtının deşifre edilmesi ancak sanatçıların günümüz modern sanatıyla arasına bir mesafe koyup sanatçının kendini yabancılaştırmasıyla mümkün olmaktadır. Sanatsal üretim söz konusu olduğunda yabancılaşma etkinliği olumlu bir anlam taşıyabilmektedir. Çünkü ancak o zaman sanatçı daha etkin bir rol üstlenebilmektedir. Bu döneme baktığımızda tüm yapıtlarda zamanın çok ötesinde bilinçli bir etkinlik anlayışıyla Marcel Duchamp'ın izdüşümünü görmekteyiz. Marcel Duchamp kavram ve imgesi arasındaki çakışmayı yok etmiştir, kavramla imgesi arasında çok anlamlı bir yapı oluşturmuştur. Bu anlamda beğeni söz konusu olduğunda kavramın yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir. Bu yapı içerisinde oluşan anlayış olumsuzlanarak sanat yapıtına dönüştürülmektedir. Yani sanat yapıtının deşifre edilmesi gerekmektedir.

Endy Warhol'dan günümüze kadar gelen bu süreç nasıl bir süreçti diye bir soru soracak olursak, tüketim toplumu içerisinde sanat üretimi bir değiş tokuşa sunulmaktadır. Mübadeleye sokulan sanat eserinin değişim değeri birçok şeyi belirleyebilmektedir. Pazarlanan sanat eseri hemen ekonomik değer kazanabilmektedir. İnsani olan tarafından çok piyasadaki değer çok şeyi belirlemektedir, vb. gibi günümüz sanatında da bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Sosyoekonomik düzeyde görülen bu değişimler

ilişkilerin değişmesine ve birey kavramının sorgulanmasına neden olmuştur. Sanatsal üretim içerisinde yabancılaşan insanın tutumu da, tüm bu değerleri yeniden sorgulamasına yol açmıştır. Bu bağlamda sanatçı, yabancılaşmanın göstergesi olarak ifade ve biçimi değişime uğratmıştır ve sanat etkinliği sanatçının geliştirdiği bilinçli bir etkinlik halini almıştır. Modern insan da, düşüncesinde, sanatsal imgeyi yapı sökümüne uğratarak yorumlamaktadır.



KAYNAKÇA

- Akdeniz, E. B. (2017). *J. P. Sartre'da Yabancılaşma Fenomeni*. İstanbul: Pales.
- Aşit, M. (2019). *Varoluşsal Bir Problem Olarak Soren Kierkegaard'ın Felsefesinde Ölümün Anlamı*. III. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi - Bildiriler Kitabı II.
https://www.academia.edu/19622348/Varoluşsal_Bir_Problem_Olarak_Soren_Kierkegaard_in_Felsefesinde_Ölümün_Anlamı
- And, M. (2016). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Antmen, A. (2012). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel.
- Aristoteles. (2005). *Fizik*. İstanbul: Yapı Kredi, cogito.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni*. İstanbul: Sel.
- Bauchau, H. (2014). *Antigone*. Sosi Dolanoğlu (Çev.). İstanbul: Metis.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Berger, J. (2017). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. Yurdanur Salman ve Müge Gürsoy Sökmen (Çev.). İstanbul: Metis
- Bürger, P. (2017). *Avangart Kuramı*. Erol Özbek ve Şeyda Öztürk (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Davidov, Y. (1997). *Özgürlük ve Yabancılaşma*. Sargut Şölçün (Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.
- Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Duve T. D. (2016). *Marx'ın Atölyesi'nde Dikilmiştir*. Onur Civelek (Çev.). İstanbul: Corpus.
- Esenyel, M. Zeynep. (2012). "Yabancılaşmanın ontolojik boyutu: Heideggerci bir bakış". Özne. Felsefe Bilim ve Sanat Yazıları, Heidegger Sayı, 16. Kitap, ss. 54-69, Bahar.
https://www.academia.edu/12520964/Yabancılaşmanın_Ontolojik_Boyutu_Heideggerci_Bir_Bakış
- Everdell W. R. (2012). *İlk Modernler*. Hülya Kocaoluk (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Feuerbach, L. (2008). *Hıristiyanlığın Özü*. Oğuz Özgül (Çev.). İstanbul: Say.
- Fink, E. (2015). *Bir Dünya Sembolü Olarak Oyun*. Necati Aça (Çev.). Ankara: Dost.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. Cevat Çapan (Çev.). İstanbul: Payel.
- Fromm, E. (2015). *Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum*. Necla Arat (Çev.). İstanbul: Say.

- Gademer, H-G. (2005). *Güzelin Güncelliği*. Fatih Tepebaşı (Çev.). Konya: Çizgi.
- Güner, Y. (2002). *Türkiye’de Tarih Öncesinden Bu Yana Oyun-Sanat-Oyuncak İlişkisi*. (yayımlanmış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Küre.
- Hegel, G. W. F. (2015). *Tinin Görüngübilimi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. Kaan H. Ökten (Çev.). İstanbul: Alfa.
- Huizinga, J. (2017). *Homo Ludens*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- İpşiroğlu, N. M. (1978). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Ada.
- Kara, D. (2012). *Richard Long’un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim*. (yayımlanmış sanatta yeterlilik tezi), Marmara Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Kierkegaard, S. (2017). *Korku ve Titreme*. İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Say.
- Lacan, J. (2014). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Nilüfer Erdem (Çev.). İstanbul: Metis Ötekini Dinlemek.
- Marx, K. (2010). *Yabancılaşma*. Barışta Erdost (Çev.). Ankara: Sol.
- Marx, K. (2016). *1844 El Yazmaları*. Murat Belge (Çev.). İstanbul: Birikim.
- Ollman, B. (2015). *Yabancılaşma*. Ayşegül Kars (Çev.). İstanbul: Yordam.
- Özdemir, F.; Koca, B. (2013). *Makine Olarak Andy Warhol*. İdil Sanat Dergisi, 2 (6), 239-253 doi:10.7816/idil-02-06-12.
- Sartre, J-P. (2018). *Varlık ve Hiçlik*. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen (Çev.) İstanbul: İthaki.
- Schiller, (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup*. Melâhat Özgü (Çev.) İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı*. İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (2015). *Modern Kültürde Çatışma*. Tanıl Bora, Utku Özmakas, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen (Çev.). İstanbul: İletişim.
- Sopohkles, (2016). *Antigone*. Bedrettin Tuncel (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Terr, L. (2000). *Sevgi ve Çalışmanın Ötesinde Oyun Yetişkinler İçin Neden Bir İhtiyaçtır*. Murat Köseoğlu (Çev.). İstanbul: Litetatür.
- Tunalı, İ. (1993). *Estetik*. Ankara: Remzi.
- Tunalı, İ. (2003). *Marksist Estetik*. İstanbul: Kaynak.

Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi.

Winnicott, D.W. (2013). *Oyun ve Gerçeklik*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis
Ötekini Dinlemek.

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. İsmail Tunalı (Çev.). İstanbul:
Hayalperest.



ÖZGEÇMİŞ

Mustafa Kemal Abacı, 05.05.1975'te Adıyaman'da doğdu. İlk, orta ve lise eğitimini Adıyaman'da tamamladı. 1994'te Tut Lisesinden mezun olduktan sonra Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümünü 2005 yılında bitirdi. 2012 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim ve Endüstri Ürünleri Tasarımı Yan Dal Bölümlerinden mezun oldu. 2016 yılında Sakarya Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümüne başladı.

