

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SİNEMA-TV ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SİNEMA VE MODERNİZM

145271

hazırlayan
ZEYNEP ÖZEN
145271

danışman
DOÇ. DR. ŞEFİK GÜNGÖR

İZMİR - 2004

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sinema ve Modernizm” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlâk ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01.07.2004

ZEYNEP ÖZEN



TUTANAK :

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 30/6/2008 tarih ve 20/7/2008 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Sinema TV Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Zeynep Özen'in "Sinema ve Modernizm" konulu tezini incelemiş ve aday 20/7/2008 tarihinde, saat 12.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezi savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin başarılı olduğu oy çokluğu ile karar verildi.

BASKAN
Dr. P. Tekkeçiyi

ÜYE
Prof. Dr. S. S. Karan

ÜYE
Prof. Dr. H. Yılmaz

Prof. Dr. G. M. Aktepe

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu Kodu:

Üniversite Kodu:

Tezin Türkçe Adı : SİNEMA VE MODERNİZM

Tezin Yabancı Dildeki Adı: CINEMA AND MODERNISM

Tezin Yapıldığı

Üniversite : DOKUZ EYLÜL

Enstitü : GÜZEL SANATLAR

Yıl : 2004

Tezin Türü :

1- Yüksek Lisans

2- Doktora

3- Tıpta Uzmanlık

4- Sanatta Yeterlilik

Dili : TÜRKÇE

Sayfa Sayısı :220

Referans Sayısı : 310

Tez Danışmanının

Unvanı - Adı - Soyadı: DOÇ. DR. ŞEFİK GÜNGÖR

Türkçe Anahtar Kelimeler

1. Modernlik

2. Modernizm

3. Hakikat

4. Modernist Sinema

5. Öz-Düşünümsellik

İngilizce Anahtar Kelimeler

1. Modernity

2. Modernism

3. Truth

4. Modernist Cinema

5. Self-Reflection

Tarih :

İmza :

Tezimin erişim sayfasında yayınlanmasını istiyorum Evet Hayır

ÖZET:

Modernizm 19. yüzyılda, modern toplumda varolan sorunlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Modernizm modernliğin hem olumlu, hem de negatif yönlerini sorgulamak ve onun eleştirisini yapmaktır. Modern yaşamın kültürel alanına damgasını vuran modernizm kendisini en çok sanatlarda hissettirir. Modernist akımların hepsi de geleneksel sanata karşı çıkar ve geleneksel sanata karşıt olan bir takım teknikler üretirler. Modernist yöntem ve teknikler genellikle sanat eserinin formunda ortaya konulur. Ama modernist sanat yalnızca biçimle ilgilenmez, aslında özne, hakikat ve zaman-mekan algısı gibi konuları yorumlayarak bu içeriğe uygun biçimler yaratmaya çalışır. Modernist sinema modernist sanatın kazanımlarını sahiplenir ve bu akımların mirasını devralır. Çünkü modernist sinema modernizm serüveninin ayrılmaz bir parçasıdır.



ABSTRACT:

Modernism was came out in 19. Century as a reaction which was against problems of modern public life. Modernism has been to consider on positive and negative sides of modern condition and to critic it. Modernism itself labeled cultural field of modern life has made in arts feel. All of modernist movements have been against comprehension of conventional art and they have created some techniques which has been opposited to conventional art. Modernist methods and techniques has usually brought up on form of artworks. But, modernist art has not only interested in form, also it has tried to create appropriate forms for contents which interpreting matters such as subject, truth and perception of temporal-special. Modernist cinema has claimed achievements of modernist art movements and taken its heritage over. Because, modernist cinema has been a inseparable part of modernism adventure.



ÖNSÖZ :

Bana çalışmam için gerekli ortamı hazırladıkları, maddi ve manevi açıdan destek oldukları için öncelikle anne ve babama teşekkür etmeliyim. Onların motivasyonu ve desteği sayesinde, stresli günlerimin yükü azaldı ve birçok sorunu aşmam mümkün hale geldi. Bana her zaman inanan ve güvenen sevgili hocalarım Prof. Dr. Ertan Yılmaz ve Doç. Dr. Şefik Güngör'e teşekkür etmeyi de borç bilirim.

Ancak Yörük olmasaydı, bu tez de olamazdı. Çünkü o bana romantik bir vicdan, dışavurumcu bir acı ve gerçeküstü bir aşk nasıl olurmuş onu öğretti...



İÇİNDEKİLER :

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ	III
İÇİNDEKİLER	IV
GİRİŞ.....	1

I. MODERNLİK VE MODERNİZM

I.1. Modernlik	5
I.2. Modernizm	22
I.2.1. Modernizm Kavramı	22
I.2.2. Modernizmin Gelişim Süreci.....	29

II. MODERNİST SORUNSALLAR

II.1. Özne	66
II.1.1. Kitlelerin İçinde Öznenin Konumu	73
II.1.2. Özne-Nesne İlişkisi ya da Bölünmüş Özneler ...	82
II.1.3. Özne Sorununa Modernist Çözüm : Öz-Bilinç ...	91
II.2. Hakikat	96
II.2.1. Modernistlerin Hakikat Sorununa Yaklaşımları .	110
II.3. Zaman-Mekan Algısı	138
II.3.1. Mekan: Kent	142
II.3.2. Zaman: Ardılık, Süreklilik ve Eşzamanlılık	154

III. SİNEMA VE MODERNİZM

III.1. Geleneksel Sinema	173
III.2. Modernist Sinema	180
III.2.1. Temsil Karşıtı Tutum	187
III.2.2. Gizlendiği Yerden Çıkan Anlatıcı	191
III.2.3. Özdeşleşmenin Reddi	193
III.2.4. Devre Dışı Bırakılan Öykü	195
III.3. Bir Örnek Film: "Kızıl Çöl"	199

IV. SONUÇ	208
------------------------	------------

KAYNAKÇA	213
-----------------------	------------



GİRİŞ:

Günümüzde modernlik ve modernizmle ilgili tartışmalar artık ya bambaşka bir platformda, sözgelimi modernliği top yekun kurban etme ve onu bir günah keçisine dönüştürme gibi eğilimlerle gerçekleşmektedir, ya da adı yalnızca postmodernizm mevzusunu tanımlarken satır aralarında geçmektedir. Aslında bu son moda tartışmalar daha yakından incelendiğinde daha ilginç bir durum su yüzüne çıkar: Modernlik ve modernizmin bir kenara bırakılmasıyla birlikte etkisi büyük oranda hala hissedilen asli ve yaşamsal meseleler de düşün sisteminden gitgide izole edilmekte, daha basit bir ifadeyle artık üzerinde durulacak kadar önemsenmemektedir. Sanki herkes kapitalist ekonomik sistemin tek geçerli alternatif olduğu konusunda hemfikirdir; ideoloji ve manipülasyon gibi sorunlar sanki artık yaşanmamakta, öznel kendilerini en iyi şekilde ifade etme yollarını bulmuş gibilerdir. Bu görmezden gelme tutumların yanı sıra başka bir eğilim de çeşitli felaket senaryoları ve komplo teorileri üretmek yolundadır; ister kitle imha silahlarından, ister tüm insani sistemlerin çöküşünden, isterse tamamen doğanın yaratacağı tahribatlardan olsun her şekilde dünyanın sonu gelecek ve her şey korkunç bir “apocalypse” ile son bulacaktır.

Gerçek şudur ki, tarihin neredeyse hiçbir evresinde bu kadar çok birbirinden bağımsız “teori” üretilmemiştir. Kendi içindes bir bütünlüğü olan, temelde kendisine bir dert edinen ve toplumsal pratik ve dinamiklerle örtüşen paradigmalardan gerçekten de sonu mu gelmiştir? Bu sorunun cevabını vermek kehanette bulunmak olacaktır, ancak işin aslı genel ve yoğun bir kafa karışıklığının yaşandığı ve sistematik düşünüş biçimlerinin büyük oranda darbe aldığıdır. Bu konuda Alan Sorel isimli bir bilim adamı yazdığı makaleyle çok çarpıcı bir örneği teşkil etmektedir. 1996 yılında bilim ve akademik çevrelerin önemli bir yayım olarak benimsedikleri *Social Text* dergisine “*Sınırların Aşımı: Kuantum Yerçekiminin Dönüşümsel Bir Betimlemesine Doğru*” adlı makalesini gönderen Sorel ardından bu makalede yazdığı düşüncelerin tamamen bir parodi niteliği taşıdığını açıklamıştır. Sorel’in amacı gerçeklikle hiçbir ilişkisi olmayan bir düşüncenin kimi akademik ifadelerle ve doğru yerlerde kullanılan referans noktalarıyla bir kurama dönüştürülebilir, daha doğrusu kuram olarak aydın çevrelerce kabul edilebilir olduğudur. Elbette ki,

Sorel'in açıklaması bir skandalın patlak vermesine yol açmıştır, ancak daha da ötesi içeriğin artık pek de değer akçe sayılmadığını ve salt biçimden oluşan "metinlerin" entelijansiya içinde saygı uyandırabildiği gibi ironik bir gerçeği gün ışığına çıkarmasıdır.

İçerikten soyutlanan biçim olgusu bu çağı tanımlayacak en iyi ifadedir. Artık kimse "ağır" mevzular üzerine düşünmek istememekte, düşünenler dışlanmayla karşı karşıya kalmakta ve herkes kendisini saf biçimin *dayanılmaz hafifliğine* bırakmaktadır. İçeriğin azat edilip biçimin hükümranlığına girilmesi, düşünce yerine eğlencenin, değişimin yerine modanın, aklın yerine mistiğin, netliğin yerine muğlaklığın geçmesini de beraberinde getirmiş, üzerinde uzlaşmış değerler alt üst olmuş, kavramlar arasındaki sınırlar kaybolmuştur. Belirlenmiş modeller dışında özgünlük neredeyse sıfır noktasına inmiştir, çoğunluğun yörüngesi bu ikonlar etrafında dönmek ve tıpkı onlar gibi "olabilmek"tir. Anlaşılabileceği gibi hem epistemolojik hem de ontolojik düzlemde yeni bir döneme geçilmiş, kısacası dünya değişmiştir.

Oysa varoluş ne içi boşaltılmış görüntülerle ne de hiçbir orijinalitesi olmayan modellerle kıyaslanabilir. Varolmanın ne olduğu konusundaki bilinç modernliğin ortaya çıkışıyla başlar. Onun düşünen ve eyleyen özne ideali, kişisel ifadeyi, "ben" olarak kendini ortaya koyabilmeyi, değişim ve gelişimi gerçekleştirilmeyi ön görür. Böylelikle modern varoluş kendinin bilincine varmak, benliğini ötekilerden ayırarak özgürce hareket edebilmek anlamına gelir. (Oysa ki günümüz insanı varolmak için yalnızca tüketmekte ve tüketmektedir.) Varoluşun bu modern biçimi sanatlara da yansımış, sanatçı için önemli olan ifade ve yaratım olmuştur: Benliğin, doğanın, toplumun ve mevcut düzenin farklı bakış açılarıyla dışavurulması modernist sanatın kısa bir tanımını verecektir.

Bu çalışma öncelikle yukarıda anlatılan bugünün sorunlarından duyulan rahatsızlıktan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle modernizm denilen fenomen tarihin krize girdiği bugünde değil, modernlikle ilişkisi içinde anlamaya çalışılacaktır. Her şeyden önce, kimi zaman birbirleriyle karıştırılan modernlik ve modernizm kavramlarını açıklamakla başlayacak ve bunlar arasındaki ilişkiyi göstereceğiz. Bu arada hemen bir parantez açalım: Modernlik ve modernizmi Avrupa merkezli kavramlar olarak ele almakta ve örnekleri de bu dünyadan vermekteyiz. Hem bir proje olarak modernlik hem de modernizm Avrupa toplumlarında doğmuş, temelleri ve ilkeleri yine bu toplumlarda atılmıştır. Bu Amerikan toplumunun modern ol-

madığı ya da kendine özgü bir modernist sanata sahip olmadığı anlamına gelmez, aksine Amerikan modernistleri de ayrıca incelemeye değer bir konudur. Fakat modernizm ve sinema gibi bir konuyu işleyecek bir çalışmada en temel ve öz meselelere değinmenin yerinde olduğu kanaatindeyim. Öte taraftan, modernizmin Avrupa, postmodernizmin Amerika merkezli sistemler olduğunu söyleyen Micheal Hardt ve Antinio Negri'nin düşünceleri de beni destekler gözükmektedir.

Daha sonra modernistlerin bir sorun olarak ele aldıkları ve her bakımdan eserlerinde yansıttıkları “Özne”, “Hakikat” ve “Zaman-Mekan Algısı” konularını inceleyeceğiz. Bu kavramlar modernizmin tarihinde o denli önemlidir ki, onları anlamaya çalışmak modernizmi de anlamamızı sağlayacaktır. Çünkü modernizmin varlık koşullarını bir yönüyle özne, hakikat ve zaman-mekan algısında yaşanan değişimler ortaya koymuştur: İlk bu kavramlar sanatın, sanatçının ve sanat eserinin yeniden sorgulanmasına yol açmış, bu üçlü yeni anlamlarla kuşatılmaya başlanmıştır. Dahası modern toplum öznelinin, hakikat alanlarının ve gerçeklik algılarının karşı karşıya geldiği, çarpıştığı ve çeliştiği bir alandır, bu nedenle bazı sorunların, çelişki ve hoşnutsuzlukların çıkması da beklenen bir durumdur. Modernist sanatçı modern dünyadan duyduğu hoşnutsuzlukla güdülenen, ancak yine modern kalan sanatçıdır. Öte taraftan modernizmi bu kavramlarla anlamaya çalışmanın bir diğer yararı da bu sanatın formalist olduğu yönündeki eleştirilere bir yönüyle cevap verebilmektir. Modernist sanatın formla oynayarak ya da biçimi bozarak anlam yaratmaya çalıştığı, bu nedenle de biçimi ön plana çıkardığı doğrudur. Ancak modernist eserde biçim anlamdan ve sanatçının kaygısından ayrılamaz. Ben kimim ve bu dünyada ne bilebilirim gibi temel sorulara bir karşılık bulmaya çalışan modernist sanatçılara bir de bu sorunsallar eşliğinde bakılmalıdır.

Böylece 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan ve kendilerinden önceki her türlü geleneğe karşıtlıklarıyla dikkati çeken bir grup radikal sanatçının kaygılarını, korkularını, umutlarını ve hedeflerini de daha iyi kavrayabiliriz. Çünkü onları anlamak, kendimizi anlamak demektir. Çünkü birçok bakımdan hala onların çağdaşı olduğumuzu reddedemeyiz. Öte yandan modernistlerin temel sorunsallarını incelemek, aslında modernliğin kendisine ilişkin *eleştirel* bir perspektifin de yavaş yavaş ortaya çıkmasına yol açacaktır. Bu perspektif bugün unutulmuş görünmektedir; çalışmamızın bir amacı da bu perspektifi yeniden anımsatmaktır. Günümüzde yoğun olarak tartışılan ‘postmodernizm’ sorununu anlamının ve doğru olarak yargılayabilmenin temel yolu da bu gibi görünmektedir. Çünkü postmodernizm bütün temel karakteristiklerinde (buna adı da dahildir), kendisini

modernliğin karşıtı olarak konumlandırarak var etmektedir. Modernizmi anlamak, postmodernizmi anlamak için temel şarttır.

Modernist sorunsalların açılması, bir yandan dönemin sosyo-ekonomik özelliklerini gözler önüne sererek, bir yandan da dönemin konuyla ilgili yazılmış klasik metinleri inceleyerek gerçekleştirilecektir. Bu sorunsalları iyi anlamak çok önemlidir çünkü bunlar modernist sanatlardaki genel bakış açısının ve bu doğrultuda meydana getirilmiş formal tekniklerin neye dayandığını bilmemizi sağlar. Bunların ayrıntılarıyla incelenmesinden sonra, genel olarak modernist sanatlardaki yansımalarını gözden geçirecek ve son olarak sinemadaki yansımalarına geçeceğiz.



I. MODERNLİK VE MODERNİZM

I.1. MODERNLİK:

Latince kökeni *modernus* ve *hodiernus* sözcüklerinden gelen modern kavramının sözlük anlamı bugün, şimdi ve son zamanlar anlamına gelir. Sözcük, bugünkü anlamına en yakın şekilde Hıristiyan Ortaçağ'da antik kavramına karşıt olarak kullanılmıştır. Eski, antik olan dünya pagan, o zamanlardaki yeni yani modern olan Hıristiyan dünyadır. Aslında kavramın bu şekilde kullanılışı, sosyolojik açıdan modernliğin anlaşılmasında önemlidir ve bize ilk elden bazı ipuçları sunar. Modern kavramının Hıristiyanlık'taki kullanımı onun eskatolojik zaman felsefesine uygundur. İsa'nın gelişiyle tarihe bir başlangıç noktası konulmuş ve eski ile yeni arasında bir karşıtlık ve ayırım inşa edilmiştir. Böylece pagan dünyanın mevsimlerin ya da gece ve gündüzün döngüsüyle belirlenen doğum-ölüm-yeniden doğuşa bağlı zaman anlayışı yıkılmış ve bunun yerine dün, bugün ve gelecek fikri toplumsal yaşama sokulmuş olur. Geçmiş, şimdiki ve gelecek arasındaki bu ayırım tarihe ve zamana yeni bir nosyon; bir amaç yükler: Bu amaç Mesih'in dünyaya tekrar gelişiyle betimlenir. Zaman döngüsel değil, çizgisel bir gidişatla birbirine bağlanmaktadır. Her ne kadar bu zaman felsefesi ilahi bir olayı öngörse ve nihayetinde ebedi bir varlığa ulaşmayı hedeflese de, Hıristiyanlık'ın zamanı, doğanın tarihi değil, insani ve tarihsel bir zamandır. Zaman artık bir ilkeye; kutsal bir amaca dayalıdır. Böylelikle de, Hıristiyanlık geleceği imtiyazlı kılar. Gelecek, nihai hedef noktasıdır, geçmiş ve şimdiki zaman onun hizmetindedir, onlar geleceğe yaptıkları katkıyla bir anlam kazanırlar. Geleceğe varma noktasındaki tüm zamanlar gelecek için bir hazırlık çalışmasıdır. Zamanın bu üçlü ayrımı yalnızca kronolojik bir üst üste gelmeyi ifade etmez, aynı zamanda tarihin bir ereğinin olduğunu da gösterir.¹

Hıristiyan anlamdaki modernin devamını bir altın çağ arayışındaki Yeniden Doğuş (Rönesans) getirir, gerçeklik ve doğa daha insani boyutlar kazanır. Ancak bu hareket kendisini klasik dünyanın -Antikite'nin- biçim, düşünce ve tarzlarının yeniden ele geçirilmesine vakfettiğinden dolayı, Rönesans'ta kullanılan modern kavramı olumsuz bir anlamı da beraberinde getirir. Hıristiyan felsefesinde teolojik bir şekilde ele alınan modern terimi ve Rönesans'ın geçmişe dönük dünyasallığı ile, bir proje olarak modernlik arasında yakınlıklarla birlikte hayati farklılıklar bulunmaktadır. Kendi içinde "yeniyi, değişimi ve şimdikiyi" barındıran ve elbette ki Rönesans'ın kapılarını açtığı modernlik toplumsal, kültürel ve ekonomik olarak

¹ Bkz. Krishan Kumar, *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma - Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, 1999, Ankara, s.89-90.

total bir dönüşümü ifade eder. Modernliğin başlangıç noktası konusunda bir belirsizlik hüküm sürse de, modern düşüncenin kendini belli ettiği tarih on yedinci yüzyıla uzanır. O her şeyden önce bir önceki çağın zihniyetinden kopuş, yeni bir zaman duygusudur. Modernlik, “*Batı Avrupa’da on yedinci yüzyıldaki bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entelektüel dönüşümle başlayan ve (1)Aydınlanma’nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak (2) Kapitalist ... endüstri toplumunun gelişmesiyle de toplumsal olarak kurulan bir yaşam biçimi olarak olgunluğa erişen tarihsel bir dönemdir.*”² Modern projenin olgunlaşmasına yol açan, Batı’da 1500’lü yıllardan itibaren net bir görünüm kazanan hem ekonomik hem de felsefi düzlemde yürütülen faaliyetlerdir. Zihinsel ve pratik süreçlerin bir arada yaşandığı bu tarihsel dönemde dünya coğrafi keşifleri, Reform ve Rönesans hareketlerini görmüş, Batı toplumu Ortaçağ’ın uhrevi hayat anlayışını sorgular olmuş ve nihayetinde yaşanan gerçekliğe uygun yeni bir algılayış ve düşünüş tarzı üretmiştir. Modernliğe toplumsal ve ekonomik rengini veren kapitalist piyasa ekonomisi ise, ona düşünce alanında asıl karakterini kazandıran Aydınlanma felsefesidir.

Bir yönüyle ekonomik dürtülerden hareketle yeni coğrafyalar ve kıtalar keşfeden, bilinemez ve anlaşılabilir olanı -ilkeli, vahşiyi- gören ve onu anlamaya çalışan modern insan tipinin öncüleri bu gayretlerini bilim alanlarına -özellikle de doğa bilimlerine- kanalize ederek, tanrısal irade ve amaç gibi Ortaçağ’ın temel kategorilerine olan güveni sarsmışlardır. Ortaçağ’ın dünyayı dini manalarla dolu bir düzen olarak gören, insanın kendi yaşamında ‘tanrı’nın delil ve işaretleriyle kuşatılmış olduğunu varsayan görüşünü, yüzeydeki görünümünün altındaki gerçekliği arayış çözüntüye uğrattır. İnsanın bu dünyadaki amacı sanıldığı gibi, Tanrı’ya ulaşmak için kapalı ve bir çilekeş hayatı yaşamaktan değil, ancak kendi iradesi ve “akılla” kendi anlamını bulmaktan ve bu sayede erdemli yaşamaktan geçer. Aydınlanma felsefesinin ve dolayısıyla modern düşüncenin özünü oluşturan, insan varlığının kendini ve çevresindeki doğayı rasyonel temeller üzerinde yeniden inşa etmesidir; buna olanak sağlayacak yegane temel de “akıl” kategorisidir. İnsanı diğer varlıklardan ayıran şey salt bir akla sahip olması değil, aynı zamanda iyi, doğru ve güzel adına aklını kullanabilmesidir. İnsan kendi anlamı ve yaşadığı dünya için bir açıklama yapacaksa müracaat edeceği yer artık takdir-i ilahinin vahiyleri değil, bizzat kendinde mevcut olan aklıdır.

Bunun en yerinde kanıtını Aydınlanma’nın öncülerinden biri sayılan Descartes, klasikleşmiş “*cogito ergo sum*” ifadesinin açılımıyla ortaya koyar. Aydınlanma’nın temel niteliklerinden biri olan şüpheci yaklaşımla hareket eden Descartes, insanın duyularından, varoluşlardan ve hatta insanın fiziki varlığından şüphe ede-

² Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., 2003, İstanbul, s 13

bileceğini söyler. Fakat insanın şüphe edebilmesi için öncelikle bunu düşünebilmesi gerekir. Şüphe edildiğinde düşünülüyorsa, düşünüldüğü taktirde kaçınılmaz olarak “ben” vardır. Bu akıl yürütmeyle Descartes insanın düşündüğü sürece var olduğu sonucunu (düşünüyorum, öyleyse varım) çıkarır. Onun felsefesi her ne kadar solipsizmi -kendi zihnimizin eminliğinden şüphelenmemek, ancak başka nesne ve objelerinden varlığından emin olmamak- içeriyorsa da, Descartes insanın kendi varoluşuna dair anlamı kendi düşüncesi ve ona hizmet eden akılla tanımlayabileceği konusunda modern düşüncenin yolunu açar. Ancak bunu daha ileriye götüren Bacon gibi Aydınlanma düşünürleri aklın işlevini daha sarıh bir şekilde konumlandırır. Akıl yoluyla edinilecek bilgi, etik, estetik, politik ve toplumsal alandaki değer ve kuralların tayininde bir yol gösterici niteliği taşımalıdır. Akıl ve bilgi bir amaçtan ziyade, insanın erdemli yaşamasının, refah içindeki bir toplumun kurulmasının önünde yalnızca bir araçtır. Daha sonradan araçsal akıl olarak adlandırılan insan aklının bu yeni boyutu, Bacon’ın ünlü patriarkal ifadesinde kendini bulur: “*Bilgi, bir fahişe olarak, yalnızca haz ve gösteriş için ya da bir cariye olarak efendisinin ilgisine mahzar olmak ve ona erişebilmek için değil, fakat bir eş olarak üreme, ürün ve rahatlık için olabilir*”³ Bacon’ın da belirttiği gibi, bilgi ve akıl ne özel bir imtiyaz, ne de aristokrat yaşamına özgü bir gösteriş aracı olabilir, akıl her insanda bulunan bir nitelik ve bu nedenle de herkesin akıl düzleminde eşit olmasından dolayı, toplumun refah ve iyi doğrultusunda bir yaşam üretebilmesi, kendi idamesini sağlayabilmesi amacıyla kullanılabilir. Aklın kullanılacağı nesnelere toplum ve doğadır. Doğa artık kutsal bir uyumun ve Tanrı’nın delaleti ve suretinin aranacağı konumunu terk eder, insan doğayı toplumun mutluluğunu ön planda tutarak rasyonel temellerle işleyebilir, onun üzerinde hakimiyet kurabilir.

Bu noktada bilgiye de yeni anlamların zerk edildiği açıktır. Ortaçağ’ın bilgiye bakışı onun sürekli kopyalanabilmesinden ve sözü geçen klasik Yunan filozoflarının ortaya koyduklarının tekrarından ibarettir. Bilgi ayrıcalıklı sınıfa dahil olanların - ruhban sınıfının- elindedir, “sıradan insan”ın bilginin gizlediği hakikatlere ihtiyacı yoktur. Onlar sadece Tanrı’ya ulaşma yolundaki kural ve yöntemleri bilse yeterlidir. Bilginin elden ele tekrarı onun hiçbir orijinalitesinin olmadığını ve yaratımının söz konusu edilmediğini gösterir. Bu şekilde bilgi gelenekselleştirilir ve bu geleneğin sürdürülmesine tabi tutulur. Aydınlanma’nın en önemli filozoflarından biri sayıldığı kadar, Batı romantizminin en ünlü şahsiyetlerinden biri de kabul edilen Kant, insanın içine düştüğü karanlıktan akıl sayesinde kurtulacağını ve aydınlığa kavuşacağını söylediğinde, bu aynı zamanda insan ve içinde yaşadığı toplumun geleneksel pratiklerden arındırılmasının da altını çizer. Kant aydınlanma içinde

³ F.Bacon, *The Advanement of Learning*, s.35, Aktaran David West, *Kıta Avrupa’sı Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yay., 1998, İstanbul, s2 8

bilgiye yaklaşımın kutupları arasında yeni bir sentez oluşturur. Bu kamplardan biri ampirizm, diğeri rasyonalizm olmak üzere, her ikisi de insan bilgisi ve anlayışını kesin temeller üzerine oturtmaya ve metafiziği olabildiğince dışlamaya ve bu temelleri arayışlarında batıl itikatları arındırmaya yönelmişlerdir. Kimi yazarlara göre⁴ Aydınlanma'nın başlatıcısı görülen John Locke ve David Hume gibi ampristler insan bilgisinin izlenimler ve gözlemlere dayandığını iddia ederler. Bunun anlamı insan bilgisinin doğuştan gelmediği, ancak tecrübelerle ilişkilendirilerek açıklanabileceğidir. Dünyaya ilk gelen insanın zihni boş bir levha ya da *tabula rasa*'dır. Her tür bilgi yalnız deneyimler sonucu öğrenilebilecek yani *a posteriori* bir şeydir. İnsan anlayış doğuştan kılışsal ve kurgusal ilkelere sahip değildir. Eğer bu ilkeler başından beri bulunsaydı, tıpkı kalıtsal özellikler gibi, değiştirilemez ve süreğen izlenimler olurdu. Ancak yalnız bilgi değil, duyumlarda koşullara, ortamlara ve elbette ki algıya göre değişeceğinden, bu ilkelerden bahsetmek sadece Tanrı'nın bunları insana vermesiyle açıklanabilir. İnsan zihni gerçekliğe ilişkin ilkelere donanmamıştır, bununla birlikte zihnin gerçekliğe ilişkin kesinlikler ve doğruluklara ulaşma yetisi ve kapasitesi vardır. Sezgi, izlenim, algı, uslamlama ve nihayetinde sına gibi yetiler gerçek bilgiye ulaşılmasının yegane yollarıdır. Bunun için deneyim önceliklidir. İnsanın doğuştan acı, açlık ya da sıcaklık gibi ideleri taşımasında herhangi bir problem yoktur, ancak "*doğuştan ilkeler olarak kabul gören evrensel önermeleri oluşturan terimlere karşılık gelen idelere rastlamak olanaksızdır.*"⁵

Bunun tersine Rasyonalistler, insan bilgisine deneyimden bağımsız bir şekilde erişebileceğimizi öne sürerler. Matematik ve mantığı kendisine model alan Rasyonalistler bilginin *a priori* yani öğrenme sürecinden bağımsız bazı bilgiler ve ilkelere sahip olduğu görüşünü savunurlar. Onlar matematiğin soyut şekillerinin -çizgi, nokta vb.- insan zihninde her daim yer kapladığını, algılamanın da bu türden düzenlemeler içinde geliştiğini ve bu müstakil, soyut varoluşların insanda doğuştan geldiğini belirtirler. Kant ise, ampristlerin deneyime verdikleri önemi ama bununla birlikte rasyonalistlerin *a priori* bilgi yaklaşımını paylaşır. Kant'a göre ampristler deneyim sonucu elde edilen bilginin öneminin farkındadırlar, ancak sezgi, gözlem ve uslamlama yoluyla kazanılan bilginin kavramsallaştırma ve formelleştirme kısmını göz ardı ettikleri için onların yorumları eksiktir. Ampristlerin, tecrübe ile sağlanan bilginin var olan bir gerçeklikten gönderimlerle oluşmadığı yönündeki örtük savını eleştirir. Ampristlerin düştüğü hata, duyumlanmayan, algı sürecinden geçirilip deneyimlenmeyen bir varlığın varoluşundan şüphe edilmesidir. İnsan an-

⁴ bkz. Orhan Hançerlioğlu, *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitapevi, 1977, İstanbul, s.226

⁵ John Locke, *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, çev. Meral Delikara Topçu, Öteki Yay., 1999, Ankara s.101. Locke evrensel önermeler ifadesiyle özellikle kılışsal pratikler olarak tanımladığı ahlaki kural ve değerleri kastetmektedir.

cak kendi deneyimlediği gerçeklikten şüphe duymayabilir. Bu yönüyle ampristler, septik tavırlarıyla metafizik tuzaklara düşmeye hazırdırlar. Aynı şekilde Rasyonalistler Sokratesçi akıl yürütmeyi benimseyerek, savundukları deneyimden bağımsız bilgi görüşünde haklıdırlar, ancak insan tecrübesini yok saymaları onların bakış açılarındaki eksikleri gösterir. Kant bilginin deney ve deneyimle elde edilebileceğini, ancak deney öncesi önsel öğelerin mevcudiyetini savunur. Gerçeklik salt duyularla, pratikle ilgisi olamayan bir öğeler toplamı olarak görülmelidir. Deneyle oluşacak bilginin oluşumu için, deneyin uygulanacağı, var olduğu önkabul edilmiş deney-öncesi öğelere ihtiyaç vardır. Bu öğeler sadece deneyimlendiği için var olmazlar, onlar *vardırlar*. Bilginin niteliğini deney verir, fakat bilginin varolma koşullarını sağlayan önsel öğelerdir, deney ancak önsel öğeleri çıkış noktası saydığında bilginin içeriğini sunabilir. *A priori* olarak bu öğeler Kant için uzam ve zamandır. Uzam ve zaman belirli bir gerçekliğe tekabül eder, bu nedenle yaklaşım salt kavram düzleminde olamaz; ancak onlar statik, durağan ve yeknesak olmadıkları için birer görüdürler. Onlar görünümleri, fenomenal dünyayı ortaya koyarlar, ancak kaçınılmaz olarak birbiriyle nedensellikler örüntüsü içinde hareket ettiklerinden dolayı maddi bir gerçekliği de belirtirler. Eğer onların fiziki gerçekliğinden şüphe edilecekse, o halde zamanla ilgilenen matematik, uzamla ilgili olan mekanik gibi bilim dallarını hiçe saymak gerekir. Kant'a göre deney, kavramın içeriğini oluşturur, bunun yanında *görüsüz bir kavram içeriksizdir*. Bilgi deneyin doğasında olsa da, ona asıl formunu kazandıracak olan uzam ve zamandır.⁶

Kant'ın referans noktasını bir yönüyle maddi gerçeklik olarak konumlandığı uzam ve zamana dayandıran, bununla birlikte deneyle sağlanabilecek olan bilgi yaklaşımı, onun büyük bir heyecanla kabul ettiği çağına denk düşen bilimsel bilginin en güzel tezahürüdür. Onun özgürlük ve ahlak gibi temel kavramları tartıştığı metninde felsefenin nasıl görülmesi gerektiğini de buna uygun olarak belirtir: “...*Bilgi ve istek duyma gibi iki insan yetisinin önsel ilkeleri bulunacak ve kullanımın kuramsal koşulları, kapsamına ve sınırlarına göre belirlenecek. Bununla kuramsal olduğu ölçüde pratik de olan bir felsefenin bir bilim niteliğinde sağlam*

⁶ Bunun ardından Kant *a priori* ve *a posteriori* arasındaki ayrımı “analitik” ve “sentetik” doğrular şeklinde açıklamaya girişir. Analitik doğruların sınanışı analiz yoluyla sağlanır, basit bir önermedeki kavramların içeriği yoluyla tanım gereği onun doğruluğundan emin olunabilir. “Bekar adam evlenmemiş erkektir” önermesi yüklemlemin özünde için ve kavramların tanımlanmış olmasından dolayı analitik bir doğrudur. Ancak “Hiçbir kadın başbakan olmamıştır” önermesi kesin olarak kararlaştırılmayacağı için sentetik bir doğrudur, çünkü erkek olmak başbakan olmakta için değildir. Sentetik önermelere zaman ve uzam içinde gözlemlenerek bir doğruluk payı verilir. Bu şekilde kullandığımız terimlerin anlamlarına bağlı olan ve gerçek dünya hakkında hiçbir şey söylemeyen analitik önermeler *a priori* bilginin örnekleridir. Sentetik önermeler ise gözlem ve deneyim yoluyla keşfedileceği, olgusal olarak bilgi verdikleri, aktüel veriye dayandıkları tikel görünüşler oldukları için *a posteriori* bilgi şeklinedirler. Bilgi hem analitik hem de sentetik doğruları içerir. Örnekler için Bkz. David West, *a.g.e.*, s.37

temelleri kurulacaktır”.⁷ Kant bilimsel bilginin savunusu yaparken, onun öncelikle bilim temelli felsefi düşünceleri ifade eden Newton olduğu açıktır. Newton olgunun önemini küçümsemez, ama gerçek bilginin salt sezgi ve duyularla sağlanabileceği noktasında kendinden önceki gelenekle ayrışır. Olgular aklın işleme gereken öğelerdir ve akıl herkeste verilidir, bunun gerçekliği tartışılmaz. Akıl bu öğelerden ilkelere ulaşacaktır, ilkeler aklın olguları çıkış noktası sayıp ulaşacakları bilinmeyenlerdir. Olguların sadece ne oldukları ile değil, birbirleriyle olan ilişkileri ve bağıntıları da incelenmelidir, yalnız böyle yapıldığında bir birlik düşüncesine varılabilir. Modernliğin bilgiye yaklaşımı daha en başından doğanın ve evrenin ilkelerini ortaya çıkarmak, nesne ve fenomenlere düzen vermek ve bunları bir sisteme oturtmaktır.

Öte taraftan Aydınlanma'nın doruk noktasına ulaştığı on sekizinci yüzyıl bilimlerin atılım yaptığı bir çağdır. Matematik gibi köklü bilim alanlarında büyük kopuşlar yaşanmış, o zamana dek büyük bir uykuda olan kimya gibi bilimler uykularından uyanmış, jeoloji gibi yeni bilim dalları ortaya çıkmış ve tüm bilimlerde devrimci düşünceler kendini göstermiştir. Reform hareketleriyle başlayan dönemle, art arda Fransız Devrimi gibi siyasal ve toplumsal dönüşümlerin yaşanmasıyla birlikte bilimin önemi bu çağda giderek idrak edilmeye başlanmıştır. Fransa'da orta ve yüksek öğrenim kurumları revizyondan geçirilmiş, buna ek olarak yeni bilimsel ve teknik gelişmelerin öğretileceği *Ecole Polytechnique* kurulmuştur. Politeknik'in muadilleri çok geçmeden Almanya ve Belçika'da, Prag, Viyana, Stockholm ve Zürih gibi kentlerde yapılandırılmıştır. Prusya'daki Berlin Üniversitesi'nin kuruluşu bu döneme denk düşer. İngiltere'de felsefe ve yazın dernekleri bu akademilerin işlevini yerine getirmek amacıyla tesis edilir. Fizikte temel değişimlerin yaşandığı dönem de on sekizinci yüzyıl sonudur. Galvani elektrik akımını 1786 yılında keşfetmiş, Volta ilk bataryasını 1799 yılında gerçekleştirmiştir. Bu ikisinin çalışmaları daha sonraları ısı ve enerji ile ilgili olan termodinamik yasalarının oluşturulmasında etkin bir vazife üstlenmiştir. Lavosier ve Dalton gibi kimyacıların çalışmaları, kısa bir zaman sonra kimyayı on dokuzuncu yüzyılın en aktif bilimlerinden biri haline getireceklerdir. Dalton'un ilk modern atom kuramcılarından biri olarak mikro dünyalara kapıyı açması, gözle görülmeyenin tespitini mümkün kılması ile Lavosier'nin “yaşamın organik olmayan bilimler açısından da çözümlenebileceği”ni göstermesi hem bilimdeki anlayışların devrimci bir sürece tabi tutulmasının, hem de aydınlanma düşüncesinin niye bilimsel bilgiyle uyum gösterdiğinin en güzel kanıtlarını oluşturur.⁸

⁷ Immanuel Kant, *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İ.Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 2001, İstanbul, s.32.

⁸ Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Eric Hobsbawn, *Devrimler Çağı*, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Yay., 2000, Ankara, s. 299-319.

Aslında düşün alanındaki bu esaslı dönüşümün zemini on yedinci yüzyıldan itibaren ekonomik ve toplumsal yaşamda atılmıştır. On altıncı yüzyıl Avrupa'sının geneli tarımsal ekonomi ve kırsal yaşantıya dayanıyorsa da, bu Ortaçağ'ın tamamen kapalı ekonomisinden farklıdır. Ortaçağ'ın ekonomik yapısını belirleyen şey, üretimin kar elde etmekten uzakta, salt kullanım için yapıyor olmasıdır. Bu tip ekonominin öncülleri karşılıklılık, yeniden dağıtım ve ev ekonomisidir. Bu her üç ilkenin de işleyişi sosyal örgütlenmenin yapısına bağlıdır. Maddi zenginlik edinmek ikinci plandadır, önemli olan kişinin sosyal prestijini koruması, itibarının devamlılığını sağlamak üzere hareket etmesidir. Ne üretim ne de dağıtım bireysel çıkarlar gözetilerek gerçekleştirir, bu süreçleri belirleyen prensip sosyal çıkarların göz önünde bulundurulmasıdır. Topluluk içindeki bireylerin yaşantısını sürdürme ve koruma sosyal yükümlülüklerin "karşılıklılığı" ile belirlenmiştir. Topluluk içindeki herkes saygınlığını kaybetmemek adına bireysel ekonomik çıkarını feda etmek zorundadır. Üretim sonucu elde edilen ürün soy dayanışmasının içerisinde, akrabalık temelleri üzerinde yeniden dağıtıma bırakılır. Özel mülkiyet yoktur, her serf bağlı olduğu senyör adına çalışır ve serfin işlediği toprak bir mirasla yine serf olan oğla geçmez, toprak üzerindeki haklar kayıtsız şartsız senyöre aittir. Üretim ve dağıtım tek bir merkezde –senyörde- toplanmaktadır. Feodalite olarak adlandırılan bu döneme karakteristik işaretlerini veren, kan bağlarına dayalı kişisel koruma ve tabiiyet ilişkileridir. Ancak bu türden bir ekonomik yapılanma demokratik olmaktan çok uzaktadır. Yeniden dağıtım nüfuzlu kişilerin, soylular cemaatinin elinde bulunduğundan despotik işlevleri beraberinde getirir. Dağıtım bir sömürü sistemini gizlemektedir. Sömürü salt ekonomik olarak algılanmamalıdır, çünkü böylesi bir "ekonomik sistem, sosyal örgütlenişin bir fonksiyonu" olduğu için sömürü siyasal bir anlama da gelir.⁹ Ancak bu sistem toprağı işleyen köylünün belirli bir özerklik kazanması, kiralama ve ürününün belli bir miktarını toprak sahibiyle paylaşmak dışında topraktan gelen karın onun olmasıyla gerileme dönemine girer. Toprağı işleyen kişi, sistemi kendi lehine çevirerek, daimi ürün fazlasını pazarda satarak tüccar-çiftçi olma eğilimi gösterir, ki bu Avrupa'nın büyük bir bölümünde zengin bir çiftçi azınlığa dönüşecektir. Bunun anlamı saf kapitalist tarımsal girişiminin yolunun açılmış olmasıdır. On sekizinci yüzyılda İngiltere'de gerçekleşen toprağın özel mülkiyet kategorisine dahil edilmesi bu sürecin doğal devamıdır.

Bu gelişmelere eşlik eden daha başka durumlar da mevcuttur. Ticaret ve imalat on sekizinci yüzyılda büyük bir ivme kazanmış, deniz aşırı sömürgelerdeki yayılma

⁹ bkz. Karl Polanyi, *Büyük Dönüşüm*, çev. Ayşe Buğra, İletişim Yay., 2000, İstanbul, s 93. Ayrıca bkz. Marc Bloch, *Feodal Toplum*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Savaş Yay., 1983, Ankara

hareketi ticaret ve ardından imalattaki büyük dönüşümü desteklemiştir. Sömürge-lerden büyük bir zenginlikle dönen gemiciler ve tüccarlar bu çağın galipleridir. Zanaatkarın ya da köylünün tarım dışı emeğini satın alan tüccar pazarda satmak üzere bunu bir ev içi üretime ya da sipariş sistemine dönüştürür. Bu şekilde bakıldığında, hammaddeyi ve üretim araçlarını tüccardan kiralayan zanaatkar parça başı ücret alan bir işçinin, bu ticari sistem de başlı başına endüstri üretiminin ilkel halleridir. İşlem ve işlevlerdeki işbölümü ve onun getirisi olan uzmanlaşma zanaatkar ve köylüleri yarı vasıflı işçiler haline getirmeye başlamıştır. Zanaatkar ve köylülerin toplanışıyla kurulan atölyelerin fabrikalara, bu sistemin kilit noktası olan tüccarın da sanayiciye devşirmesi için modernliğe asıl niteliğini veren endüstri kapitalizminin gelişmesini beklemek gerekir. Esas atılım 1780'lerdeki endüstri devrimiyle birlikte gerçekleşir. Bilim ve ekonominin uçuşa geçmesine neden olan endüstri devriminin İngiltere'de patlak vermesi aslen şaşırtıcı değildir. Aslına bakılırsa bu devrimin gerçekleşmesi için bilimin özel bilgisine gerek yoktur. Şayet böyle olsaydı, bu devrim o dönemde İngiltere'den bilim alanında daha önde olan Fransa'da gerçekleşmesi gerekirdi. Oysa bu devrim ekonomik anlamda daha gelişkin bir ülkede gerçekleşir.

On altıncı yüzyılda deniz aşırı sömürgelerin fatihi İngilizlerdir ve İngiltere kurduğu sömürge imparatorluğu ile döneminin en güçlü ekonomisine sahiptir. Özel kar ve ekonomik gelişme bir devlet politikası haline getirilmiştir. Çitleme Yasası (1670) gibi tarım reformları makul ölçüde çözümler üretmiş, toprağı işleyenle toprağa sahip olan arasındaki toprak sorunu çözülmüştür. Eski kolektife dayalı üretim sisteminin yerine pazar için üretim geçirilmiş, en azından ekonomik olarak feodal düzen kendi özelliklerini yitirmiştir. Artan nüfusun ve giderek gelişen kent soylu yaşamın ihtiyaçlarını karşılayabilmek için tarımda ve imalatta daha hızlı üretime geçilmesi, üretkenliğin artırılması, artan potansiyel emek fazlasının akıtılması git gide kendini daha çok dayatmaya başlamıştır. Endüstri devriminin temellerinin İngiltere'de çoktan atıldığı ortadadır. Kaldı ki bu devrimi hızlandıran iki önemli faktör bu ülkenin elindedir. Birincisi, İngiltere, özü Afrika'dan getirilen insanların köle olarak Amerika'da fethedilen topraklarda çalıştırılmasına dayanan kendine özgü bir sistemle; "plantasyon"la emek ve ham madde ihtiyacını karşılamış durumdadır. İkincisi o günün en önemli endüstri dalını oluşturan pamuk üretiminin yüzde doksanı İngiltere'nin hakimiyeti altındadır. Hem kendi topraklarında hem de Hindistan ve Amerika'nın çoğu bölgesinin elverişli topraklarındaki pamuk üretimini ele geçirmiş olan İngiltere plantasyon sistemiyle ucuz teknikler ve emekle en zengin ülkedir. Pamuk ve köle emeği birbirini tamamlar. Bu sayede dış ticarette hatırı sayılır bir karla hızlı ve artan bir genişleme elde edilir. Geriye kalan, girişimciyi daha da hızlı bir genişlemeye yol açacak devrimci teknikleri bulmaya teş-

vik etmektir. İplik büküm aletinin, masura makinesinin ve elbette James Watt tarafından buhar makinesinin yaratımı bu teşvik etme politikasına bir yanıttır. Henüz iptidai olsa da, makineleşmiş üretim kapitalist ekonominin ilerleyişini pürüzsüz hale sokmuştur.

Ancak bütün bu genişleme hareketi yaşanan devrimin bir noktada biteceği anlamına gelmez. Aslında devrim daha yeni başlamıştır demek daha doğrudur. İngiltere ekonomisi sömürgelerden ve pamuk üretiminden elde ettiği karla muazzam bir durumdadır. Tarımda yeni tekniklerin kullanımı üretkenliği arttırmış, temel gıda maddelerinin ithalatı durdurulmuştur. Üretim fazlası ihraç edilmekte ve İngiltere dünya pazarı üzerinde tekelleşme yoluna gitmektedir. Ancak ülke içinde gerçekleştirilen üretim tarzı hala zanaat üretimi çerçevesindedir. 1717 gibi erken bir tarihte John Lombe adındaki girişimci İtalyan ipek dokuma makinesinin sırrını çalarak bir fabrika kurmuşsa da, ülkenin genelinde hala sipariş sistemi ve ev içi üretim söz konusudur, ki bu fabrikanın da imalathanenin bir adım ötesinde olduğu ve modern fabrika standartlarıyla pek de değerlendirilemeyeceği açıktır. Bunun yanında çitleme yasasına ve modern tekniklere uyum sağlayamayan ve elindeki toprağı ve hayvanları kaybeden çiftçilerin oranında yoğunlaşma gözlenir. Giderek artan yoksullaşmayla emek fazlası oluşturan insanların sayısında bir artış gözlemlenir.¹⁰ Makineleşme, üretimin ussallaştırılmasıyla üretim ve tüketimdeki artışlar kar paylarını düşürmeye başlarlar, çözüm ise, bu küçük kar paylarının bir elde toplanması olarak görülür. Dönemin ekonomi politığıne imza atmış merkantalist bakış açısından türetilen tekelleşme önerisi küçük yatırımcı ve bankerlerin yoğunlaşan oranda iflasına sebep olur. Sorunlar burada bitmez. On altıncı yüzyılda gerçekleştirilen sömürgeleştirme hareketinden elde edilen altın ve gümüşten sağlanan kar nedeniyle feodal monarşi bir süre azınlıkta olan burjuvaziye karşı koruyucu politikalar yürütmüştür. Monark, ithal edilen hammadde ve ihraç edilen işlenecek hammadde- sözgelimi pamukla ketenin bir karışımı olan *fustain* adlı ilk ürün- üzerinden yüksek vergiler sağlamaktadır.¹¹ Bu döneme ilişkin genel yorum Monarkın burjuvaziye destek verdiği yolundadır. Uygun yasaların çıkarılışı, yurt dışından özel bilgiye sahip teknisyenlerin getirilişi Monark iktidarının burjuvaziye açık destek verdiği savını güçlendirmekte gözükür. Fakat güçlenmekte olan burjuvaziye karşı ekonomik olarak bağımlı olan ve siyasi iktidarını da kaybetmek istemeyen Monarkın kendini korumak adına bazı engelleyici tedbirler alması kadar doğal bir durum olmasa gerek. Karl Polanyi'nin kendi yaşadığı yüzyıla kadar tarihin tozlu sayfalarında kalmış bir durumu gün yüzüne çıkarması genel yorum ve savların tersine düşerek diğer olasılığı güçlendirir. 1795 gibi kapitalizmin rüştünü

¹⁰ bkz. Micheal Beaud, *Kapitalizmin Tarihi*, çev. Fikret Başkaya, Dost Yay, 2003, Ankara. s 84

¹¹ bkz. Server Tanilli, *Yüzyılların Gerçeğı ve Mirası - XVI ve XVII. Yüzyıllar*, Cem Yay., 1994, İstanbul, s.32

ispat ettiği söylenen bir tarihte lordlar ve kilisenin fikir verdiği Spenhamland Yasası aslında bu kesimin burjuvaziye direnişini ispatlar. 1795'te Berkshire yargıçları tarafından onaylanan bu yasanın içeriğini "*yoksullara kazançlarından bağımsız olarak belirli bir asgari gelir sağlanması için, ekmek fiyatlarına göre düzenlenen bir ölçüte göre ücretlerinin desteklenmesi*"¹² kararı oluşturmaktadır. "Ekonomik insan" algılayışının olduğu bir dönemde insanın hiçbir şey yapmadan para kazanması düşünülemez. Öte yandan insanın hür iradesiyle yaşamını sürdüreceği şekilde çalışmasının yanında, ona verilen bu tür bir "yaşama hakkı" kiliseye ve lordlara olan bağımlılığı güçlendirecektir. Bu yasa, insanı doğa ve düzen karşısında güçsüz, biçare ve ancak bazı imtiyazlı kişilerin himayesiyle yaşamasını öngören Ortaçağ inancının bir uzantısıdır. Buna uygun olarak, Spenhamland Yasası her şeyden önce özgür bir emek piyasasının oluşumunu engellemek amacıyla tasarlanan bir uygulamadır.

Görüldüğü gibi, yeni bir sınıf ve bilinç şiarıyla sahneye çıkan burjuvazinin bu zorlukların üstesinden gelmesi şarttır. Burjuvazi öncelikle, eğer ki kendi devamlılığını sağlayacaksa, asıl olarak sermaye malını üretmek zorunda olduğunun bilincindedir. Bu bilinç de endüstri devrimine gerçek kimliğini kazandıran ağır sanayi mallarının üretimini ve demir-çelik fabrikalarının kuruluşunu ortaya çıkarır. İngiltere'de o tarihe kadar hali hazırda bir demir üretimi vardır, ancak bunlar küçük çaplı atölyeler şeklindedir. Bu atölyelerin büyük fabrikalara dönüşümü için gerekli olan kömür madeni üretiminde İngilizler başı çekmektedir. Dünyada kömür üretiminin üçte ikisi onların elindedir. 1800'lerin ilk yarısında demir-çelik fabrikaları kurulur, bu nedenle de sanayi bölgesi kömür madenlerinin olduğu yerleşim yerlerine kayar.¹³ 1830'da çıkarılan çalışma yasası Kilise ve lordların tam anlamıyla hakimiyetini ellerinden alarak, piyasa anlamında bir emek pazarı -aynı zamanda yeni bir sınıf olan proletaryayı- oluşturur. Ancak demir üretiminin bir başka yeniliği ortaya çıkardığı unutulmamalıdır: Ulaşımındaki problemi çağın şartlarına uygun bir şekilde çözen ve insanın gerçeklik algısında büyük bir dönüşümü gerçekleştiren demiryollarının yapımı. O zamana kadar muazzam karlar elde etmiş burjuvazinin elinde bir birikim fazlası bulunmaktadır. Büyük karlar getirmeyen ve oldukça zahmetli bir iş olan demiryolu yapımına bu birikimi boşaltmak tam da piyasanın mantığına uygun bir durumdur. Piyasada ve ulaşımındaki bu rahatlama diğer sektörlerle de yansır: İnşaat, giyim sanayi, mobilya vb. Her halükarda başı çeken sektör dokumadır ve bu durum 1800'lerin başında hala ev içi üretim yapan zanaatkarların ve küçük imalatçıların sonunu getirir.

¹² Aktaran. Karl Polanyi, a.g.e., s125-135

¹³ Bu imgenin özellikle dönemin natüralist romanlarında bir hoşnutsuzluğu dile getiren bir imge olarak sıkça rastlandığını hatırlayabiliriz.

Anlaşılacağı gibi, gücünü ispat eden bu sınıfla Aydınlanma düşüncesinin birlikte yol alması hiç de şaşırtıcı değildir. Aydınlanmanın aklı ve bilimsel düşünceyi savunması, üretim ve üretkenliği artırma yolunda yeni formüller arayan bu sınıfın öncelikle bilimi işe koşmasıyla denk düşer. 1780'lerden itibaren büyük buluşlarla gerçekleşen ilerlemeler içinde, endüstrinin gereksinimlerine en uygun olan kimya alanında gerçekleşmesi bunun en güzel kanıtıdır. Aydınlanmanın en büyük savunucularından olan Diderot ve D'Alembert yazdıkları *Ansiklopedi*'de ilerici bir toplum ve siyasanın yanı sıra teknolojik ve bilimsel gelişmeyi de ön plana çıkarmışlardır. Burada Aydınlanma düşüncesinin mi bu ilerlemelerin fitili olduğu ya da burjuva sınıfının edimlerinin mi Aydınlanmayı başlattığı tartışması güdülmemelidir. Her iki gelişme birbirini tamamlayan ikiz bir süreçtir. Aydınlanma bilime, ussallığa, insan bilgisine ve doğanın denetim altına alınmasına dayalı inancının itici gücünü, üretim ve ticari faaliyetlerdeki dönüşümlerden, ekonomik ve bilimsel galibiyetlerden almaktadır. Ancak bu sınıfı cesaretlendiren de Aydınlanma filozoflarını kaleme aldığı düşüncelerdir. İngiltere'de üyeleri arasında buharlı makinenin mucidi James Watt, ünlü kimyacı Priestley ve evrim kuramının –aynı zamanda Charles Darwin'in de- babası Erasmus Darwin gibi dönemin ünlü bilim ve teknik adamlarının yer aldığı düşün ve yazın dernekleri kurulmuş, bu derneklerde Aydınlanma düşüncesinin propagandası yapılmıştır.¹⁴ Aydınlanmanın bilimin zaferleriyle daha da coşkulan söylevleri artık daha çok bireyin özgür iradesiyle karar verebilmesi, kendi anlamını bulması ve bu şekilde hareket etmesi üzerine vurgu yapar. Aydınlanmanın bu düşüncelerini benimseyen orta sınıf mensuplarının, bankerlerin, yatırımcıların bu yeni insan türü için en somut örnek olarak girişimci, atak bir gazeteci olan iş adamı Benjamin Franklin'i bir ana figür seçmeleri boşuna değildir. Aslında Aydınlanma ile bu yeni ekonomik yapı arasındaki bağdaşmayı Kant daha da netleştirir. Kant'ın "ödev ahlakı" bu iktisadi koşullar içinde gerekli eylemliliğin tanımını yapar. Birey özgür düşünebilme ve eylemlerini bu şekilde gerçekleştirme yetisine sahiptir. Ancak bireyin öz çıkarlarıyla toplumsal çıkarlar her zaman örtüşmeyebilir. Özellikle piyasanın her şeye imkan veren koşulları içinde birey kendi öz çıkarlarını diğerlerinden önde tutabilir. Kar elde etmek adına kendi çıkarlarına ters düştüğü zaman vermiş olduğu tahaattütleri yerine getirmeyebilir. Kant'a göre piyasa kar için bireye nasıl hak ve özgürlükler tanıyorsa, ondan aynı şekilde birtakım ödevler de bekler. Tüm piyasa belirli hak ve sorumluluklar etiği üzerine oturmalı, bu etik de herkes için geçerli olmalıdır. Kant'ın ödev ahlakı şu şekilde özetlenebilir: "*Ticari toplum yalnızca ödev olduğu için ödevlerini yerine getirecek, yani başkalarının mülkiyetini kabul edecek ve tahaattütlerini*

¹⁴ Bkz. Eric Hobsbawn, a.g.e, s 30

yerine getirme niyetiyle sözleşmeler yapacak bireyleri gerektirir.”¹⁵ Bireyin tamamen öz çıkarlarıyla hareket etmesi onun rasyonellikten sapmasına delalettir. Aydınlanmış düşünceye ilerici, geleneklerden özgürleşmiş, laik ve rasyonellik temelinde bireyci tutumlar egemen olmalıdır. Buna göre de Aydınlanma'nın asıl sloganı tüm insanlar için “özgürlük, eşitlik ve kardeşlik”tir. Bu sloganın taşıdığı değerler herkes için kabul edilebilir olduğundan, bunlar ilke olarak evrenseldirler. Bu değerlerin pratik uygulayıcısı endüstri devrimiyle tamamlanmıştır, ancak birey ve topluma dair bu yüce değerleri tamamen hayata geçirecek olan ikinci bir devrim; Fransız Devrimi'dir.

Aslında Fransız Devrimi'ni sadece 1789 ile sınırlamak, tarihi bir hata olabilir. Bunun bir nedeni Fransız Devrimi'nin kendi sürecini bu tarihten çok sonraları (Napolyon devrinde bile devrimin esas aldığı düşüncelerin tam bir uygulanışını göremeyiz) tamamlamasıdır, öte taraftan bu devrim tarihte bir kıvılcım olmuş ve onun fikriyatını benimseyen ardıllarına yol göstermiştir. Feodal baskı ve sömürü sisteminin alt sınıftan insanları gittikçe sefaletle sürüklemesi, kraliyet rejiminin son derece toplumdan kopuk yaşaması, soylular arasındaki iktidar mücadeleleri, halkı orta sınıfın savunduğu düşüncelere yaklaştırmış, bu durum da taşra kesiminden gelen gelirlili ve okumuş katmanın çoğunluğu oluşturduğu “üçüncü tabaka”nın güçlenmesine sebebiyet vermiştir. Üçüncü tabaka meclisi o güne kadar soyluların ve kilisenin vaat ettiklerinden çok daha iyi bir yaşam taahhüt etmiş, böylece düzeni değiştirmek isteyen halkı arkasına almıştır. Köylünün, işsiz, işini kaybetmiş zanaatkarın devrimcileşmesiyle 14 Temmuz'da Bastille Hapishanesi'nin zapt edilmesi bunun hiç de “bir isyan” olmadığını, bir devrim olduğunu kanıtlamıştır. 1789'da kabul edilen “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi”, soyluların imtiyazlı konumlarının getirdiği hiyerarşik topluma karşı çıkar ve herkesin özgür ve eşit doğduğunu ve kanunlar önünde eşitliğini savunur. Tüm feodal hak ve ayrıcalıkların tamamen tasfiye edilmesiyle yeni bir düzene geçiş 1793'te sağlanır. Ardından Jakoben hükümetinin kısa ömürlü tarihi içinde, dünya hem bu güne kadar eşine az rastlanır bir özgürleşim ruhuna, hem de eş zamanlı olarak kanlı bir terör devrine tanık olmuştur. Ancak böylesi bir terör döneminde dahi özellikle orta sınıfların desteği hiç azalmamış, ülkeyi korumanın tek yolu bu görüldüğü için bizzat arka çıkmıştır. Bununla birlikte Jakobenlerin çıkardığı anayasa, modern bir devletin demokratik ilk anayasası mahiyetindedir. Ancak Jakoben hükümetinin ve onun halk arasındaki bir tezahürü olan daha radikal *Sansculottes* (Baldırıçıplaklar) grubunun liberal düzene ters düşen fikir ve uygulamalarıyla, bu hükümet düşmüş, Robespierre'in devrilmesinin ardından iktidarı zayıf konvansiyon hükümeti devralmış, en nihayetinde iktidar boşluğundan yararlanarak Napolyon başa geçmiştir.

¹⁵ Ross Poole, *Ahlak ve Modernlik*, çev. Mehmet Küçütk, Ayrıntı Yay., 1993, İstanbul, s. 36

Fransız Devrimi'nin önemi onun yenilikçi, özgürlüğü ve eşitliği savunan ülkeleri kadar¹⁶, bir toplumun “kendi kaderini tayin etme hakkını” kullanarak, halk sıfatından vazgeçip “ulusa” terfi etmesidir. Bu söylem, Fransa'dan diğer toplumlara yayılmış, günümüze kadar kendi özgürlüğünü iddia eden tüm toplumların benimseydiği bir slogan haline gelmiştir. Batı'da etkili olduğu kadar, Doğu'da da büyük yankı getiren Fransız Devrimi bir bakıma Batı'nın Doğu üzerinde ilk ciddi galibiyetlerinden biridir. Bu güdünün Doğu ve diğer üçüncü dünya ülkeleri üzerindeki etkisi aslında bu toplumların modernleşme gayretlerini de gösterir; tarihin gördüğü en büyük devrimlerden ikincisi olan Rus devriminin, Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ünde betimlediği bu güdülerden bağımsız olduğu söylenemez.

Bir proje olarak modernlik endüstri ve Fransız devrimiyle temellerine oturtulur. Böylelikle modernlik asal kavramlarına ulaşır. Aydınlanmayla hakikat kilisenin tekelden koparılıp insan aklı ve bilgisinin hizmetine sunulur. Akıl toplumsal bir erdem olarak kabul edilir, ancak erdemlilik ancak kritik akılla olanaklıdır, kritik akıl gerçekliğin yüzeyindeki gerçekleri ortaya çıkaran bilimin içine yerleştirilir. Endüstri devrimi bunun araçlarını ve olanaklarını sağlar ve Fransız Devrimi modern dünyada yaşayacak birey tipolojisini çizer. Devrim sonrasında en önemli kahramanlarından olan Napolyon bu yeni bireyin en güzel örneğidir. İmtiyaza sahip olan herhangi bir statüsü olmayan Napolyon, kendi akıl ve becerisiyle zirveye tırmanmış, kendi yolunu kendi çizen modern bireyin bir timsali olarak algılanmıştır. Modern düzen yetenekli ve değişim ruhuna sahip herkese yükselme fırsatı sunar. Modern toplum kendi kendini yetiştirenlerin toplumdur. Böylece modernliğin “akıl, bilim ve endüstri” kavramlarının arasına “ birey” ve ona bağlantılı olarak “değişim ve ilerleme” kavramları katılır.

Akıl yoluyla ben-bilincine sahip birey doğayı egemenliği altına almasıyla tıpkı Fransız Devrimi'nin kahramanları gibi dünyayı değiştirecek kudrete sahiptir. Değişim modernlik için mutlak, onun olmazsa olmazıdır. Artık dünya eskisi gibi statik bir yer değildir, o daha iyi bir yaşam adına değiştirilmeyi beklemektedir. Bu sayede birey yaratıcı konumuna terfi eder. O insanlık için insanlık adına gelecek güzel günleri yaratacak değişimin öznesidir. Birey değiştirirken, bizzat kendi de değişir ve değişim çift katmanlı olur. Bir taraftan tüm gücünü daha ileri bir toplum için harekete geçirirken, öte taraftan bunun araçlarına sahip olmalı, bir başka deyişle kendi içinde gelişimini sağlamalıdır. Modernlikte bireyin en önemli özelliklerinden biri onun aktivist karakteridir. Bu karakteri ona piyasa koşulları hali ha-

¹⁶ Aslına bakılırsa devrime ruhunu veren bu ülkelerin tam anlamıyla yaşama geçirilişi konusunda bazı sorunlar vardır. Herkesin eşitliğini savunan maddenin ardından kullanılan “ortak çıkar gerekçesiyle” ibaresi, aslında orta sınıfın çıkarları anlamına gelir. Denetimi ele alan orta sınıf tam bir demokrasiyi savunmamıştır, onun tercih ettiği daha çok varlıkların oligarşisine dayalı anayasal bir monarşi düzenidir.

zırda vermektedir. En az maliyetle en fazla karı çıkarmaya dayalı piyasada birey bunu daha randımanlı bir şekilde sağlayabilmek için kendisini yeni teknikler bulmaya, yeni düşünceler geliştirmeye adar. Bunu yapamayanların piyasa tarafından eleneceğini bilmektedir. Bu nedenle değişimin kaçınılmaz olduğunun o da bilincindedir. Yeni olan salt yeni olduğu için mutlak bir üstünlüğe sahiptir. Denenmemiş olanı korkusuzca deneme ataklığı, bireyin girişimciliği ve onun kendisini geliştirmesiyle eşgüdümlü olarak değişimin zorunluluğunu ortaya koyar. Değişimin bütün koordinatları ise ilerleme amacına güdümlü olmalıdır. İlerleme fikriyle insan yaşadığı modern toplumda kendini hareketin içine bırakır, denemekten korkmaz ve bunu yaparken de kendi geleceğinin nasıl şekilleneceği üzerinden uygulanabilir tasarımlar gerçekleştirir. Dünya üzerindeki her insanın refah içinde yaşayacağı bir modern dünya tasavvuru içinde görev alır. Bu nedenle ilerleme tek bir toplum için söz konusu olamaz, ilerleme modern devletin ve toplumların evrenselleştiği noktaya dek sürdürülecektir. Bu evrensel ilerleme bir taraftan teknik ve iktisadi olarak, öte taraftan da toplumsal, siyasal ve ahlaki olarak sağlanmalıdır. Bu şekilde gerçekleşecek ilerlemenin lokomotifliği etkinlik ve verimliliklerdir. Kaldı ki modernliğin etkinlik temelli ilerleme düşüncesinin kaynaklarını aydınlanmanın akıl kavramına yüklediği sıfatlarda bulmak mümkündür. Akıl bir içerikler deposu değil, bu içerikleri kullanma kuvvetidir. O ancak eylemle birleştiği zaman ortaya çıkabilecek bir enerjidir. Aklın varlığını tam olarak kabul etmek onun etkinliğinde yatar. Akıl ontolojik olarak değil, etkinliğe değgin bir kavram olarak belirlenmektedir. “*Aklın kuvveti hakikate sahip olma da değil, hakikati araştırmasındadır*” sözünün sahibi Lessing tam da bunu ifade etmektedir. Diderot *Ansiklopedi*'yi kaleme aldığı anda düşünce tipinin değiştirilmesini amaçladığını söylerken, asıl kast ettiği aklın içerikleri sunma kabiliyeti değil, onun dönüştürme kuvvetidir. Böylece toplumlar etkin ve verimli bir yaşam modeline göre düzenlenmeye başlar.

Modernliğin Batı toplumlarına nüfuz etmesi anlaşılacağı üzere burjuva sınıfının devrimci bir rol üstlenmesiyle olanak kazanmıştır. Yaşam standartlarının gelişmişliğinde, doğum ve ölüm olaylarının bilimsel metotlar uygulanarak iyileştirilmesinde, okuma yazma oranının yükselişinde burjuva sınıfı aktiftir. Ancak o bu rolü 1800'lü yılların başlarına kadar devam ettirebilir. Bunun bir diğer anlamı modernlik projesine karşıt seslerin duyulmaya başlanmasıdır. Modernlik ilk olarak burjuva sınıfının aktivitesi içinde yükselirken, burjuvazi feodal düzenin öğeler toplamına karşıt bir noktadan hareket etmiş, ama kendi yükselişini de sistem itibarıyla yine tahakküm araçlarını ele geçirerek ve bu araçları yeni yoksul sınıflara kullanarak başarılı kılmıştır. Bilhassa Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesiyle birlikte, kapitalist toplumlar içinde yaşadıkları maddi ortamları sistemli olarak denetlemeyi ve yukarıdan aşağıya örgütlenme modelini benimsemişlerdir. Burjuvazi

kendi gibi dönüştürücü bir güçle karşılaştığı an, devrimci rolünü terk eder ve kendi rahat konumundan vazgeçmemek adına, sistemin *ikame* edilebileceği korkusuyla, sistemin *idamesini* sağlamaya yönelmiştir. Sanayi toplumuna geçilmesiyle birlikte, kırsal bölgelerden topraklarını kaybetmesi nedeniyle göç eden çiftçiler, seri üretim sebebiyle yaptıkları yok sayılan zanaatkarlar ve hiçbir vasfı olmayan asker kaçakları, yoksullar, evsizler; başka bir deyişle *mülksüzler* kentlerde yoğunlaşır. Bu iki duruma yol açar: Birincisi, kentlerde aşırı bir yoğunlaşmaya sebep olan yoksullar yaşamak için çalmaya, fuhuş yapmaya ve suç işlemeye başlarlar.¹⁷ Kentler giderek bir kaos ortamının yaşandığı mahaller haline gelir. İkincisi, makineleşmiş üretimle birlikte, kente göç eden çoğu insan fabrikalarda iş bulabilir. Ancak iş bulmak bir çözüm değildir. Vaktiyle “*tunç yasası*” olarak nitelenen işçinin ancak hayatta kalabilecek oranda ücret almasına dayalı ücret politikası, vahşi kapitalizm döneminin vahşetini sergilemeye yeter. Dahası daha ucuz bir işgücü olduğu için kadınlar ve çocukların emeği, keyfi çalışma saatleriyle pazarda alınıp satılır.¹⁸ Eskinin kölelerinin yerine geçen yeni yoksul sınıf proletaryanın önünde ise iki seçenek vardır: Ya bu tipten bir kölelik sistemine göz yumup aşağılanmayı kabullenecek ya da başkaldıracaktır. Beklenenin aksine proletarya önceleri ilk seçeneğe doğru oy kullanır. Kurtuluşun kestirme yolu olan içki tüketimi yaşama zorunluluğunun yükünü hafifletir. Ancak ilk işçi örgütlenmeleri de bu mekanlarda gerçekleşir. Proletarya kendisi üzerinden kurulan pazarın ve serbest rekabet ortamının içinde giderek verdiği emeğin önemini kavramaya başlar. Böylece ilk ayaklanmalar ortaya çıkar: Kendi kötü varoluş koşullarının nedeni olarak kavradığı makinelerle karşı makine kırma eylemlerini başlatır. Luddist hareket, geçimlik ücret veren ve kendi refahını bunun üzerinden temellendiren emek sömürüsüne dayalı sisteme karşı düşmanlığın sergilendiği ilk harekettir. Bunun ardından özel mülkiyete verilen zarara ağır bir cezalandırma yöntemini öngören yasaların çıkarılmasıyla, bu hareketin nihayete ermesi işçi sınıfının hedeflerini daha iyi tayin etmesine de olanak verir. Yoksul kesimlerin sistemden hoşnutsuzluğunun dile geldiği ve vahim durumlarının gerçek öznelerini bulmaya yöneldikleri hareket olan 1842'nin Çartist grev hareketi ve 1848 Devrimi proletaryanın burjuvazinin kendi önünde hakiki bir güç olduğunu kavramasına yol açar. İşçilerin dayanışması temelli kooperatifler modern sendikacılık modelinin ilk temsilcileridir. Kendi içinde birleşen, düşünen ve tartışan işçiler grev gibi üretimi baltalayıcı yöntemleriyle alması gereken haklara sahip olur.

¹⁷ Örneğin, Paris'te 1848'de nüfus oranı 1.250.000 iken, profesyonel katillerin sayısı 20.000'dir. Bkz. Ernest Mandel, *Hoş Cinayet*, Yazın Yay.

¹⁸ 1789'da emek pazarında kadın ve çocukların revaçta olduğuna dair bir kanıt: Endüstri Devrimi'nin ilk günlerinde İngiltere'nin Derbyshire gibi küçük bir bölgesinde kurulu atölyelerin üçte ikisi çocuk emeğinin sömürüştüyle ayakta kaldı. Bkz. Michel Beaud, a.g.e, s.84

Demiryolları çağının başlamasıyla işsizler problemini çözen, 1848 para bunalımı ve işçi direnişlerinin atlatılmasıyla da kendi gücünü sınavan burjuva sınıfı, öndeki proleter gücün oluşturduğu engelleri gelecekte yara almadan savuşturabilmenin yollarını daha rasyonel ve planlı uygulamalarla sağlanabileceğini anlamıştır. Bu ise, bir bakıma modern projenin de kabuk değiştirdiği yeni düşüncelerin ortaya atılması ve süratle kabul edilmesiyle kendisini gösterir. Sistemin dayattığı akılcılaştırmanın son raddesine dek götürüldüğü pozitivist düşünce bu değişimin niteliğinin bir işaretleyicisidir. Pozitivizm salt aydınlanma kökenli bir felsefi hareket olmayıp kapitalist sistemin daha sonralar da benimseyeceği düşünce kipliğidir. Günümüze kadar sürdürülen modernlik eleştirilerin temelinde asıl olarak pozitivism eleştirisi vardır, demek çok da yanlış bir iddia olmaz. Öte taraftan modernizmin kendisini pozitivist dünya görüşünün tam karşısına koyması açısından da pozitivism üzerinde durulması gereken bir mevzudur. Bu öğretiyi kısaca tüm bilgilerin kaynağını gözlemle sağlanan, algılanabilen olgular düzeyinde ele alır. Kendisine ana amaç olarak fenomenlerin temelini oluşturan tüm yasaların araştırılmasını seçer. Pozitivizm gerçek bilginin temelini bilimsel bilgi olduğunu varsayar. Toplumsal fenomenleri istatistikî ve nedensel ilişkiler çerçevesinde tanımlar ve insan doğası ile tarihsel değişimin yasalarını bulmaya çalışır. Ancak konjektürü hiçe sayıp tek tek olgularla ilgilendiği için maddenin özgül görünümlelerinden yola çıkmaz, somut süreçlerin özgüllüğünden ayrı tutulmuş bilimsel bilgiyi düz bir çizgide ilerlemeye indirger.¹⁹ Pozitivizme asıl mahiyetini kazandıran Auguste Comte, toplumun yapısını belirleyen unsurların toplumun sabitesi ve devingenliği olduğunu belirtir. Sabite toplumun belirli yasalarla tasarlanmış düzen halidir. Devingenlik ise bu yasaların toplum üzerindeki değiştirici ve dönüştürücü etkisidir. Comte böylelikle tarihi de düz bir çizgi modeline oturtur, toplum devingenlik göstererek nihai biçimine kavuşmuştur; kapitalist toplum biçimi tarihsel olarak toplumların kavuşacağı son biçimdir, toplum artık özlenen sabiteye ulaşmıştır. Toplum sabiteye, başka bir deyişle sanayisel aşamaya tekabül ettiğinde pozitif aşamasına da ulaşmıştır.

Comte'un bu düşüncelerinin esin kaynağı, hiç kuşkusuz "sanayi toplumu" kavramının isim babası olan Saint-Simon'dur. Saint-Simon'a göre toplum ekonomik ve politik sistemle uyum içinde işleyen bilimsel, pozitif ilkeler üzerinde örgütlenen bir yapıdır. Pozitif ve bilimsel bilgi yararlı ve işlevseldir, bu topluma uygun olarak dünyevi ve yenilikçi olmalıdır. Her alan -ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel- bu amaç doğrultusunda, birbirleriyle karşılıklı ilişki halinde ve bütüncül bir şekilde hareket etmelidir. Pozitivistlere göre sağlıklı bir toplumun temel göstereni onun bütüncüllüğünde yatar: Bütün ve parça ilişkisinin - dolayısıyla nesne ve öz-

¹⁹ Bkz, Oğuz Özügöl, *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us Yay., 1991, İstanbul, s16

nenin- ortak yarar gözetilerek düzenlendiği sistematik ve işlevsel bir toplum. Bu toplum modelinde anahtar kelime düzenlemedir. Düzenleme üretim ilişkileri ve üretkenliğe vurgu yapar. Saint-Simon ve Comte gibi pozitivistlerin sağlıklı bir toplumdan kasıtları üretim ilişkilerinin iyi bir şekilde örgütlendiği sanayi toplumdur. Etkinlik ve verimliliği bu denli ön plana çıkaran bir toplumda insanlar arası ilişkilerde kurucu olan ana nitelik, ekonomik açıdan işbirliği, siyasi açıdan konsensüstür.

Bu açıdan insan yaşamına en uygun toplum modeli olarak kapitalist toplumu tercih konusu yapmadan seçen pozitivistler, buradan yola çıkarak, gelişkin bir toplumun asli özelliği olarak işbölümünü ve uzmanlaşmayı tayin ederler. Aydınlanmış toplumun her ferdi bir yasa olarak işbölümü ve uzmanlaşmaya ön kabul derecesinde riayet eder. Toplumda tıpkı bir insan vücudu gibi organik olduğu için, her bireyin bu konuda üstüne düşen görev ve ödevleri yapması kaçınılmazdır. Toplumun kolektif bir organizma şeklindeki tanımı Comte'ta son haddine ulaşır: *Biyo-lojide, yapıyı anatomik olarak elementlere, dokulara ve organlara ayırıştırabiliriz. Toplumsal organizmada da aynı şey olur... Toplumsal gücün biçimleri dokuya denk düşer... element vücudun hücresi ya da lifinden daha eksiksiz bir biçimde toplumun tohumunu oluşturan aileyle sağlanır. Organlar da ancak şehirler (bu sözcüğün kökü uygarlık teriminin çekirdeğinden gelmektedir) olabilir.*²⁰

Toplumun içinde yaşayan çeşitli sınıflar ve statü grupları toplumsal ve ekonomik sistemin onlardan istediği anlamda fonksiyon gösterebilecek bir şekilde davranmak zorundadır. Birey bu organizma içinde, toplumun devamlılığını sağlama adına üretkenliğini arttırmakla görevlidir. Ancak bu üretkenlik kendi yaşamında bir yaratım olarak değil, bir somuna takılan vidayla sınırlıdır. O saate kadar, işçilere ücret problemini çözme ya da cumartesi öğleden sonra başlayan tatil uygulaması gibi "yatay" örgütlemeye dayalı çözümlerle yaklaşan sanayi burjuvazisi çözümün dikey hiyerarşik örgütlenme de olduğunu görmüştür. İşçilerin fabrika içinde birbirleriyle olan dayanışmasını çökerten dikey örgütlenme modeliyle üretim ilişkileri yaşayan bir organizma haline gelir. Andrew Ure fabrikayı şu şekilde tanımlar: *"Kesintiye uğramadan, bir ahenk içinde hareket eden...hepsi de kendi işleyişini kendisi düzenleyebilen bir güce tabi olan, çeşitli mekanik ve zihinsel organların meydana getirdiği çok büyük bir organizma."*²¹ Fabrikaya dair bu örgütlenme modelinin Comte'un ifade ettiği şekilde insanın bireysel yaşamına, ailenin toplumu kurucu birliğine ve oradan da insanın kamusal alanına tekabül eden kent yaşamına

²⁰ Auguste Comte, 1875-1876, Cilt 2, s. 223-226, Aktaran Alan Swingewood, *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, çev. Osman Akınhay, Bilim ve Sanat Yay., 1998, İstanbul, s.64

²¹ Akt. Eric Hobsbawn, *Sanayi ve İmparatorluk*, çev. Abdullah Ersoy, Dost Yay., 1998, Ankara, s.61

uygulanması, toplumsal hayatın bir çeşit fabrikaya dönüşmesine neden olur. Bu bakımdan Marx'ın ekonomiyi bir altyapı şeklinde belirlemesi boşuna değildir. Çünkü toplumsal yaşamı örgütleyen temel unsur üretimdir. *“Toplum malların etrafında örgütlenmiş muazzam bir atölye haline gelirken, otorite, bireyler üzerinde kurulan otoriteden şeyler üzerinde kurulan otoriteye dönüşecektir.”*²²

Aslında pozitivistimin yeni toplumda artan itibarı ve ardından genel kabul görmesi başka bir durumun da göstergesidir. Modernliğin başlangıcında modern düşünce yapısını şekillendiren aydınlanmanın düsturları giderek gözden düşmektedir. Aydınlanmanın en önemli özelliği onun eleştireliliğe ve kritik akla verdiği önemde yatar. Akıl her şeyden önce insanın kendi bilincine varmasının ve böylelikle erdemli yaşamasının ön koşuludur. İnsan ve toplum mekanik ve fonksiyonel bir tarzda açıklanamaz. Akla dönüştürme faaliyeti entegre edildiği için insan varlığı biriciktir. Oysa pozitivism mekanik bir dünya görüşüne başlangıç verir, insan ancak yapının ve organik bir bütünün içinde anlamlıdır, onun var olma koşulları işlevselliğiyle değer kazanır. Bu nedenle aydınlanmanın eleştireliliği nahif olduğu yargısıyla birleşmeye başlar ve toplumun katı rasyonalizasyonu için artık bir engel oluşturan aydınlanma düşüncesi gitgide geride bırakılır. Toplum artık fonksiyonel hiyerarşi, rasyonel disiplin ve seçime dayalı liderlik ilkeleri etrafında örgütlenecek bir yapıdır. Bilimciler ve sanayicilerin oluşturduğu yeni yönetici sınıf bu toplumun rotasını çizecek yegane güçtür. Böylece aydınlanmanın özdenetime dayalı birey anlayışının yerine, mekanizma içindeki bir dişli gibi salt işleviyle tanımlanan birey tipi alır. Pozitivist düşünce tarzının iktidar seçkinleri tarafından benimsenmesiyle birlikte, sınıai, teknokratik ve anti demokratik bir topluma doğru gidişat başlar. Pozitivistimin ana kaynağının, ortaçağın statik toplumsal zümrelerine dayalı organik ve uyum içindeki toplumuna özlem duyan Boland ve Maistre'nin dile getirdiği düşünceler olduğu düşünülecek olursa, bu düşünce tarzının içinde taşıdığı gerici ve muhafazakar yön daha da netleşecektir.

I.2. MODERNİZM:

I.2.1. Modernizm Kavramı:

Modernlik projesi toplumun her kesimi tarafından tam bir kabul görmemiştir. Özellikle sanayi kapitalizminin ilk döneminden itibaren başlayan süreçle, Aydınlanma'nın herkesin eşit olduğu inancına bağlı düşünceleri, toplumda artan eşitsizliğin ve çizgileri giderek belirginleşen toplumsal tabakalaşmaya dair çelişkilerin

²² Alan Swingewood, a.g.e, s. 56

görünür olmasıyla ilk etkisini yitirir. Modern düzenden duyulan hoşnutsuzluklar dile getirilmeye başlanır. İnsanın doğa üzerindeki egemenliğinin, denetlenemez olan -bu anlamda yabancı topraklarda karşılaşılan vahşiler kadar, içeride sisteme direngenlik gösteren işçi sınıfı da bilinmez, bu nedenle de denetlemez olandır- üzerinde çeşitli araçlarla - cezai yaptırımlar kadar emeğin üretkenliğini maksimize etmek- tahakküm kurmaya meyletmesi ve bundan duyulan rahatsızlık Rousseau, Proudhon ve ardından Marx kadar, sistemin katı bir işbölümünü mecbur kılarak insan yaşamını tekdüzeleştirdiğini belirten Comte'da dahi bulunur. Yaşanan para bunalımları, süre giden işsizlik, yoksulluğun azımsanmayacak derece de artışı (1840'larda kötü hasat döneminin hemen ardından sermayedarlar, sanayiciler ve kentte tutunabilmiş küçük burjuvazi dışındaki herkes açlık sınırının altında yaşam sürdürmektedir) ve proletaryanın sistem karşıtı eylemleri ve aralarındaki organizasyon bu sistemin aslen henüz tam anlamıyla oturmadığının kanıtıdır. Gelgitler yaşayan kapitalist sistem ve giderek anti demokratik uygulamalara imza atan modern devlet bundan dolayı topluma güven telkin etmekten uzaktır. Öte taraftan proleter direniş yeni kurulan bu sistemin yıkılması yönünde bir kuşkuyu da beraberinde getirir. Yarınları konusunda şüphe yaşayan ve sisteme güven duyamayan toplum karşısında entelektüel kesimin önünde bir seçim aşaması bulunmaktadır. Bu güvensizlik ortamında bugün Hollywood sinemasının çok iyi başardığı gibi ya toplumsal gerçeklikler mistifiye edilerek huzur telkin edilecek, ya da gerçekliğin eleştirisi yapılarak doğru bir enformasyon nakledilecektir.²³

İlk seçeneğin doğrudan olmasa da dolaylı bir şekilde kapitalist sistemin düşünce tarzını oluşturan pozitivizm ile yakın bağlantıları vardır. Fenomenlerin alınması ve düzenlenmesiyle oluşturulan yaşaların çözümsel araçlarıyla -özellikle matematiğin mantık yasalarıyla- açıklanamayan sorunlar görünüşte, anlamsız sorunlardır. Anlamlı sorunlar yalnızca ampirik olarak doğrulanabilen önermelerdir. Ampirik doğrulamanın kanıtlamayacağı her şey düşün alanından çıkarılmalıdır. Başka bir deyişle modern toplum içindeki bireyin yaşadığı daha içsel ve duygusal meseleler dışlanmakta, düşün alanının dünya-görüşsel içeriği koparılmaktadır. Fenomenlerin salt matematiksel analize tabi tutulmasını öngören bu düşünce toplumsal ilişkilere yapı kavramının içinden baktığı ve konjonktürel olanla ilgilenmediği için, toplumsal alanı tarihsel ve nedensel ilişkilerinden soyutlar. Böylelikle fenomenleri mutlaklaştırır ve onları yasa durumuna getirir. Fenomenlerin mutlaklaştırılması değişmez doğa yasalarının ve zorunlu gelişmenin varlığını ortaya koyar; toplumsal düzenin değişimi ancak evrimci bir ilerlemeyle kaydedilecektir. Düşün ve yazın alanında ortaya çıkan gerçekliğin de-enformasyonuna bağlı mistifikasyon, sis-

²³ Birincisinden yana oy kullananlar dönemin tefrikalarına imza atan ve adı roman fabrikasına dönten Alexander Dumas gibi yazarlar ya da serüven romanlarının ve romansların yazarlarıdır.

temin devamlılık ve statikliğini, aklın analitik yasalarıyla çözümlenemeyen olana tercih eder. Mantık yasalarına uymayan her şey bu nedenle ört bas edilir, kentsoylu yaşamın bilinç problemlerinin ya da on saat çalışan bir işçinin fiziksel acıdan öte kendi kimliğiyle ilgili yaşadığı sorunların devası, tefrikalarda, romanslarda ve hatta yeni toplumun bilinçli bireyini kutlayan yazında bulunur.²⁴

Burada bizim ele alacağımız ikinci seçeneği tercih edenlerdir, sistemin problematiğinin ne olduğu konusunda bir fikri olanlardır. Modern yaşamdan ve süre giden sistemden duyulan rahatsızlığın bu dillenişine daha sonralar bir isim verilecektir: Modernizm. Kimi zaman kültürel modernlik olarak da adlandırılan modernizm için eleştirel modernlik demek bu nedenle daha uygundur. Ancak modernizm için yapılan kültürel modernlik tanımlaması onun içeriğinin ne olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Modernizm ekonomik ve siyasi alanlardan çok kendisini sanat dallarında, edebi ve felsefi ürünlerde gösterir. Toplumsal bir tasarı olan modernlik ekonomik ve politik çağrışımları beraberinde getirirken, modernizm daha spesifik bir alanda, estetik alanında baş gösterir. Modernizm on dokuzuncu yüzyılda tamamen görünür olan ve ana temalarını modernliğin akılcı disiplinine dayalı ilerleme, sanayicilik, bilimsel bilgi gibi temel kategorilerinin karşıtımdan türeten kültürel bir harekettir. On dokuzuncu yüzyıl randımanın artırılmasına dayalı örgütlenmeye, ağır sanayi ve bu kolda çalışan işçi sınıfına, demiryollarına, büyüyüp yayılan kentlere, gelişen kitle iletişim araçlarına, ulus devletlere ve ulusal sermayeye tanıklık eden diğer tarihsel dönemlerden farklılaşmış ve dinamik bir çağdır. Sürekli yayımlacı politikaların izlendiği, en gösterişli büyüme örneklerinin gerçekleştirildiği bu çağda, toplumsallaştırılmış birey farklı anlam alanları arasında bölünmüş ve giderek bir sıkışmaya maruz bırakılmıştır. Kendisini gerçekleştirebilme fırsatını hangi mevkilerde gerçekleştireceği konusunda kafası karışmıştır. Hiyerarşinin üst noktalarında duranlar dışında her bireyin aydınlanmanın ve erken modernliğin ideallerini teknolojik üretimin gereklilikleriyle bağdaştıramaması bu sıkışmanın asal nedenidir. Aslen modernlik projesinin

²⁴ Elbette ki ucuz romanlarla -pulp fiction- karşılaştırılması imkansız olan bazı yetkin yazarların eserleri de bu kategoriye dahil edilebilir. Victor Hugo'nun romanları tam anlamıyla bir yanlış enformasyon kabul edilemeyecek olsa da, dönemin güvensizlik atmosferini yansıtmaktan uzaktır. Hugo modern insan tipini çizmekle yetinir. O bireyi bilinçli, kendini geliştirebilen insan olarak ele alır. Bireyle modern yaşamla problemleri olan bir insan olarak değil, yeni toplumun doğurduğu gelecekteki güzel günleri inşa edecek özne olarak ilgilenir. Düzene güven duyulması ve elbirliğiyle bu sistemin iyileştirilmesi konusunda salık verir. Romanlarının edebiyat araştırmacılarını ilgilendiren yazın teknikleri ve üslup konusunu bir kenara bırakırsak, Dumas'ın da toplumsal gerçekliklerle olan ilişkisi arızidir. Toplumsal yaşamda ve sistemde mevcut olan eşitsizliği ortaya koymak yerine sertivene dayalı öyküler anlatmayı yeğlemiştir. Belki de, Verlain'ın *La Plume*'u 350, Mallarme'nin *Pages*'i 325 adet satılır ve Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'ni basan yayınevi bundan dolayı baktarken, 1850'lerde aksaklıkların giderileceğine dair Avrupa halklarına seslenen Hugo'nun, romanlarından bir servet kazanması ya da işçi geliri aylık 6-7 frankken Dumas'ın satır başına bu parayı alması kuşku ve güvensizliği yaşayan bireyin kendini neyin rahatlatacağını bilmesinin güzel bir kanıtını oluşturur. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ünsal Oskay, XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 405, 1982, Ankara.

içinde iki karşıt düşünceyi birleştirme çabası olduğu düşünülebilir. Modernlik bir tarafta tekno-ekonomik düzeni pekiştirmeye çabalarken, öte tarafta “kendini gerçekleştirme” idealini benimser. Ancak teknolojik üretimin tözüyle insanın kendine yönelik özünü bulma deneyleri birbirini iten iki karşıt güçtür. Modernizm bu nedenle modern tasarımın uygulamada başarısız kaldığı ideallere bir geri dönüş, yarım kalmış modernlik düşlerinin bir hatırlatıcısı olarak da ele alınabilir.

Burjuva sınıfının devrimcilik vasfından vazgeçerek, katılmış ve kemikleşmiş bir yapıya dönüşümü ve farklı anlam alanları üzerinde disiplinci bir hakimiyet kurma çabası ise, gündelik yaşamdan felsefi alana kadar uzanan bir sahada ağırlığını hissettirir. Marx’ın “*İçinde yaşadığımız atmosfer her birimizin sırtına 40.000 okkalık bir güçle bastırıyor, ama hissediyor musunuz onu?*” şeklindeki anlamlı sorusuna cevap, ondan çok önceleri yükü hissettiklerini olumlayan modernistler tarafından verilmektedir. Bu nedenle, modernizmden söz etmek, ezici sınıfa karşı çıkmak anlamına gelir. Calinescu’nun deyişiyle, bir tarafta burjuva modernlik varken, öbür tarafta “*burjuva modernliği tamamen reddedişiyle modernliği tüketmeye yeminli olumsuzlayıcı tutkusuyla kültürel modernizm*” bulunmaktadır. Modernizm kendini çoğunlukla sanat ve edebiyatta gösterse de, onu salt yeni bir estetik arayışı şeklinde değerlendirmek yanlış olur. Modernistlerin gerçek amacı, eşitsizliğe dayalı ve içinde insanı sarsan ve kendi olmasından çıkaran korkunç çelişkilerin olduğu bu sistem dışında kök salabilecek alternatif bir yaşam tasarısı oluşturmaktır. Modernlik tarihte bir ilerlemeye işaret eder, o her şeyden önce özneyi ortaya çıkarmıştır. Ancak kendi ülkülerini gerçekleştirmekteki acizliği, insan yaşamında kayıplara ve tatminsizliklere neden olur. Nasıl ki insan Ortaçağ’ın karanlığından kurtulacak dirayeti kendisinde bulduysa, yine aynı güçle mevcut toplumu da değiştirebilir. Modernistler çoğunlukla araç olarak sanatı ve ürettikleri teorileri kullanarak, toplumu değiştirecek “yeni insanın” yaratımına adanmışlardır. Yeni insanı yaratma Picasso’nun farklı bir algı geliştirme deneyleri, Bahaus ekolünden gelenlerin gelecekteki dünya için yaptıkları mekan projeleri ya da modern bireyin sıkışmışlıktan kurtulmak için hiçbir efor sarf etmemesini acımasız bir dille aktaran Beckket’in eserleri gibi birbirinden farklı görünen ama için de aynı amacı taşıyan yollarla inşa edilmeye çalışılır. Denilebilir ki modernizm modernliğe karşı oluşturulan paradigmatik bir anlatıdır. Böylelikle Baudelaire ya da Picasso kadar Marx ve Nietzsche de modernist sayılmalıdır.

Modernizmin ayrıntısına girmeden önce modernlik ve modernizm ayrılığının nedenleri üzerinde biraz durmak gerekir. Modern öncesi dünyada toplumsal pratiklerin her türü birbiriyle organik bir ilişki içindedir. Sosyal organizasyon her türlü faaliyetin belirleyicisidir, bir taraftan üretim ilişkileri ona göre belirlenirken, öte

tarafında insanlar arası ilişkiler, toplumsal inanç ve değerler ve elbette ki sanat bu düzenin gerekliliklerine göre düzenlenir. Birey söz konusu olmayıp tamamıyla “biz” kavramından bahsedileceği gibi, tekil pratikler olarak duran her faaliyette organik bir bütünün parçasıdır. Alanlar arasında keskin ayrımlaşmalar yoktur. Ancak modern zamanlara geçilmesiyle birlikte artan işbölümü ve buna bağlı uzmanlaşma toplumsal pratikler arasındaki bu organik bağları koparır. Yeni toplumun sürekliliği için akılcılaştırma kaçınılmazdır. Rasyonalist organizasyon ve düzenleme ile geçmişte bir bütünün ayrılmaz parçaları olan ekonomi, siyaset, toplumsal yaşam ve kültürel alan modern dönemde mekanik olarak birbirlerinden ayrılmış yekpare parçalardır. Weber’e göre modernlik tam da budur: Asli tutulan aklın bilim, ahlak ve sanat olmak üzere üç bağımsız alana bölünmesidir. Weber’in rasyonalizasyon olarak adlandırdığı modernlik, geleneksel pratiklerin, bu pratiklerle özdeşleştirilmiş amaçlarının lehine terk edilmesidir. Rasyonalizasyon sürecinde aklın işlevi ideal amaçlara ulaşılabilme yönünde bir araç olmaktır. Literatürde araçsal akıl olarak geçen bu durum da aklın izdüşümleri, amaçlara ulaşılma çabasını gösteren kurumlardır. Geleneksel değer ve inançların arındırılmasıyla onun yerine geçen planlı ve koordine çalışan kurumlar yaşam alanlarının dünyevileştirilmesi amacını güderler. Ancak formel bir akılla işleyen bu kurumlar dünyayı “büyüsünden arındıracaktır”. Kurumların ve nihai olarak kurumların organizasyonunu yapan devlet pragmatik bir biçimde kendi maddi temellerini hazırlamak için her alanı dünyevileştirecek, büyü bozulmuş dünyada her şey maddiyata bağımlı kılınacaktır. Machiavelli’nin *Prens* adlı yapıtında ahlak ve politikanın tamamen birbirlerinden ayrılması gerektiği yönündeki düşünceleri törel olanın politikadan çıkarılmasıyla uygulanacak ve toplum Machiavellist siyasetçilerin eline kalacaktır.

Modernliğin bu örgütlenme tarzının asıl amacı, her alanda tam kapasite ile uzmanlaşarak toplumsal alanı varsıllaştırmaktır. Ancak geleneksel kurumların yerini bu kez katı bir akılcılaştırma sonucu bürokrasi alır. Düzenlilik esasına göre işleyen ve eşitlik varsayımına göre hareket eden bürokratik yapı yetki alanlarının arasına kesin sınırlar çizer. Her vakayı kategorileştirmeyi amaç güden bürokrasinin yetkiler arasına çektiği çizgilerin mantığı ne ona başvuranlar ne de onun bizzat uygulayıcıları tarafından anlamlandırılır. Nedensellik ilişkilerinin zayıflamasıyla birlikte, Weber’in modernlik adını verdiği ayrılmış bu üç alan arasındaki iç etkileşim bir süre sonra kopar ve gündelik yaşam giderek bu üçlü bölünmenin arasında dağılarak yoksullaşmaya meyleder. Alanlar arasındaki bu kopukluk her birinin birbirinden farklı yaratımlar ortaya koymasına neden olur. Modern dünyada bir tarafta bilimsel bilgiyi kutsayan, yalnız ampirik görüngüleri baz alan düşünce tarzlarıyla, üretkenliğin arttırılmasına yönelik kapitalist ekonomi varken, diğer yanda

ötekilerin tersine içsel dünyanın, sezginin ve duygulanımın önemini vurgulayan modernist sanat vardır. Bu yönden modernizmin ortaya çıkışı Weber'in bahsettiği bu katı bölümlenmenin bir sonucu olduğu gibi, aynı zamanda uzmanlaşma ve teknokratik işbölümünün bir sonucu olan bu keskin ayırım ve parçalanmaya bir başkaldırıdır. Modern hayatın ayrımlaşması araç-amaç ilişkisinde vuku bulan bir sapmaya delaletken, bir bakıma da modernliğe karşı fikirlerin oluşmasının ve "muhalif kültür" yaratma yönündeki pratiklerin önünü açmıştır. Modernizm her şeyden önce kapitalist modernliğin kendi iç çelişkilerinin bir tezahürüdür. Modernizmin en önemli özelliği modernlikten duyduğu hoşnutsuzluktur.

Harold Rosenberg'e göre "*yenilikçi bir gelenek*"²⁵ (bunu yeninin peşinde olan bir sanat tarzı olarak da okumak mümkündür) olan modernist sanat, deneyselliğiyle, biçimsel olarak komplike bir özellik göstermesiyle birlikte, yaratıcılık kadar yıkıcılığıyla da anılır. Modernizm adı sanatçının temsili sanattan, realizmin türevleri akımlardan, geleneksel tür ve formlardan bağımsızlaşması nosyonuyla birleşmiştir ve yapıtlarında estetik olarak radikalleşen, kronolojik forma karşı uzamsallığı ya da atmosferi ön plana çıkaran, çoğu zaman ironiyi bir eleştiri aracı haline getiren sanatçıları barındırır. Burjuva sanatı içinde sanatçının dehayla, sanat eserinin ise bir tapınç nesnesiyle özdeş kılınmasına karşılık modernizm sanatın ve kapsadığı kategorilerin ayrıcalıklı statüsünü yerle bir etmeye çalışır, sanatın yanlısamalar dünyasından çok daha başka bir şey olduğunu vurgulayarak onun en başta bir bireysel ifade aracı olduğunu ifşa eder. Modernizmin daha önceki gelenek ve akımlarından kopuş nedeni de farklı bir öznellik peşinde olmasından kaynaklanır. Bu nedenle ilgilendiği konuların başında iç diyalog, bilinç akışı, farklı mantıksal bağlantılar kurma, alışkanlıkları yıkma ya da belirsizlik yaratma gibi yöntemler aracılığıyla özne, bilinç, anlam ve birey ile toplum ilişkisi gelir. Modernizmin hem duygulara değil düşünceye yönelik bir sanat anlayışı olduğu için kavramlarla ilgili sorgulamaya girişmesi, hem de temsili sanatın mevcut stilini devirmek için mücadele etmesi onu giderek soyut ya da içgözlemsel yapıtlar üretmeye götürür. Dolayısıyla modernist bir yapıt karşısındaki alımlayıcı kendi anlama ve yorumlama limitlerini zorlamaya çalışacaktır, çünkü izlediği ya da okuduğu yapıt karmaşık ve zor olduğu kadar zihinsel süreçlere de yöneliktir. Özellikle ussal bir oyunculukla toplumsal olayları ve bunun içinde öznenin durumunu, içsel deneyimleri, dili, anlamı, felsefi spekülasyonları konu edinen yirminci yüzyıl modernizminin böylesi bir işlevi yerine getirdiği söylenebilir.

Modernizmin bu gibi özellikleri kendisini yirminci yüzyılda, avangard sanat akımlarında billurlaştırmıştır. Aslında avangard ile modernizmin ayrı sanatsal an-

²⁵ Aktaran Peter Childs, *Modernism*, Florence, KY, USA, Routledge, 2000, s.1

layışlara tekabül ettiği yönünde tartışmalar vardır ve yeri gelmişken bunlara kısaca değinmek modernizmi anlamak konusunda yararlı olacaktır. Böylesi bir ayrımı kuramsallaştıran Peter Bürger'e göre, modernizm başlangıçta modernliğe karşı kültürel bir hareket olup giderek estetik deneylerle kendisini sınırlamıştır, oysa avangard modernizmin gitgide kemikleşmiş bir yapıya oturmasına bir protesto niteliğindedir ve temel gayesi sanatın yerleşik statüsünü bozmak ve sanatla hayatı yeniden buluşturmadır. Modernizm kendisini yalnızca estetikle sınırlı tutarken, avangard yeni bir hayat tarzı geliştirmenin peşindedir. Ona göre modernizm karşı bir estetik inşa ederken, yerleşik tüm düşünceleri bozma çabası göstermekle birlikte, herhangi bir düşünce taşımama noktasına gelir. *"Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez; hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder."*²⁶ Bürger için modernizm tıpkı bir zamanlar karşı çıktığı akademilere öykündür, tıpkı onlar gibi fakat kendine özgü bir iktidar olma yolundadır. Avangard ise anarşist bir kimlikle hayat ve sanatta belirli değerleri insanlara sunma yolunda bir öncü vazifesi yüklenir.

Avangard ve modernizm tartışmasında daha farklı bakış açılarını benimseyen yazarlar da mevcuttur ki, içlerinde Poggioli ve Raymond Williams'ın bu tartışmaya yaklaşımları daha makul gözükmektedir. Poggioli için avangard modernizmden ayrı değildir ve avangard öncelikle kitle kültürüne bir tepki olarak doğduğu için çağdaş sanatın avangard özellikler taşıması kaçınılmazdır. Ona göre avangard ya da modernizm başlıca normu anti burjuva olmak olan burjuva sanattır. Bu bakış açısını tartışmak mümkündür, ancak Poggioli'nin dediği avangardın yirminci yüzyıl muhalif sanatlarının ruhu olduğudur. Raymond Williams ise modernizm ve avangard konusunda daha açık ifadeler kullanır. Ona göre modernizm üç evreden oluşur: Bunlardan ilki on dokuzuncu yüzyıl başlarında sanatın piyasa koşullarına tabi olmasına karşı çıkan sanatçıların oluşturduğu yenilikçi grupların kendi özerkliklerini sağlamak yolunda verdikleri mücadele evresidir. İkinci evre bu grupların giderek radikalleşerek kendi alternatif örgütlenmelerini gerçekleştirdiği aşamadır. Sembolistlerin kritik bir öneme sahip olduğu bu aşama ona göre modernizmin tam olarak kendisini ortaya koyduğu evredir. Modernizmin şiddetlenip daha da radikalleştiği ve kamusal yaşam içinde adından sıkça söz ettirdiği yirminci yüzyılı ise avangard sanat olarak tayin eder. Başka bir deyişle, avangard sanat modernizmin gelişkin hale geldiği dönemi belirtir, bunun anlamı Baudelaire'in modernizminin dada ve gerçeküstücülük gibi akımlara kapıları açması ve bu akımların on dokuzuncu yüzyıl modernizminin mirası üzerinden şekillendiğidir.

²⁶ Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, *Avangard Kuramı*'na Önsöz, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., 2003, İstanbul, s. 13

Görülebileceği gibi, modernlik, modernizm ya da avangard arasına keskin çizgiler pek mümkün değildir. Özellikle modernlik ve modernizm arasında, farklılıklar olmasına rağmen, karşılıklı bir etkileşim olduğu görülebilir. Bu nedenle Marshall Berman modernlik ve modernizmin birbirine ayna tuttuğu kadar, tersi istikametlerde yol aldığını, ama bütün bunlara rağmen her iki deneyim biçimi ve projenin total olarak moderniteyi oluşturduğunu söylerken haklıdır. Berman için modernist tavır çelişki ve belirsizliklerle dolu modern dünyanın hem ateşli bir savunucusu hem de şiddetli bir düşmanı olmak demektir. Modernist olmak bir anlamda modern olmaktır. Modern olmak ise, “kendimizi, bir yandan bize serüven, güç, neşe, gelişim, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanağı vaat eden, bir yandan da bizi, sahip olduğumuz, bildiğimiz ve olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmak demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, coğrafi ya da etnik, sınıfsal ya da ulusal, dini ya da ideolojik bütün sınırların ötesine geçer: Bu anlamda modernitenin tüm insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ancak, bu paradoksal bir birliktir – bölünmüşlüğü birliği: Bizleri sürekli bir parçalanmanın ve yenilenmenin, çatışmanın ve çelişkinin, belirsizliğin ve acının girdabına sürükleyen bir birlik. Modern olmak, Marx’ın deyişiyle “katı olan herşeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır.”²⁷

I.2.2. Modernizmin Gelişim Süreci

Modernizm her ne kadar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında belirginlik kazansa da, gelişkin biçimini almadan önce bir takım aşamalar geçirmiştir. İlk modernist sesin Jean Jacques Rousseau’dan yükseldiğini teslim etmek gerekir. Kendisi de toplumsal hiyerarşinin alt katmanlarından gelen Rousseau kent yaşamına tanık olduğunda modern durumda nelerin yolunda gitmediği hakkında bir fikir sahibi olur. Paris’te çağdaşı diğer entelektüeller gibi mülksüz insanların yaşadığı bir otelde yaşamını sürdüren Rousseau “hiçbir estate’e dahil olamadığı için toplumdaki bütün estate’leri tanıyabildiğini” belirten ifadesiyle kent yaşamında daha sonraları karşılaşılabilecek olan toplumda bir yabancı hayatı sürecektir modernist sanatçının bir arketipi olur.²⁸ Statünün insanı hapseden boyutuna vurgu yapar ve hiçbir daim statülerin egemen olduğu kapitalist modernlikle uzlaşamaz. Bu tür bir modele boyun eğmektense, kendi bireyselliğini savunarak kentin yalnız-gezeri olmayı yeğler. Rousseau’yu döneminin diğer entelektüellerden ayıran özellik, onun çağının insanına mevcut durumu anlatma arzusundan ve bu toplum modelinin alternatifini

²⁷ Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yay., 1999, İstanbul, s.24

²⁸ Bkz. Ünsal Oskay, *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılap Yay., 2000, İstanbul, s. 432

sunma çabasından kaynaklanır. Mevcut sistemin eşitlik söylemlerinin gerçekliği maskeleyişini belirterek, aslen eşitsizlik temelinde bir sistem olduğunu söyler. Yoksulluğun hiç de Aydınlanmacıların söyledikleri gibi çalışmaktan kaçmakla ilişkisi olmadığını, eşitlikten ve adaletten uzak bu sistemin bizzat yoksulluğu ürettiğini söyler. Bunun ötesinde daha uzgörürlü bir yaklaşımla, daha sonraları Lafargue'ın "*Tembellik Hakkı*" adlı yapıtının özünü oluşturacak şu temaya değinir: "*Yoksulların yoksullukları çalışmamalarından değil, bizzat çalışmaları yüzündendir.*"²⁹ Kendisi de bir yersiz-yurtsuz olan Rousseau, yoksulluğu tikel bir gerçeklik olarak değil, kolektif olarak yaşanan bir varoluş şeklinde yaklaşır. Bu nedenle, tikel önerilerden ziyade, tümel çözümlere yakın durur. Bunun en güzel ispatı onun eşitlikçi bir toplum modelini sergileme niyetiyle kaleme aldığı "*Toplum Sözleşmesi*" adlı yapıtıdır. Ona göre şu an içinde yaşamakta olduğu toplum iki düzlemde oluşmaktadır: bir gerçeklikler düzlemi, ikincisi görünüşler düzlemi. Gerçeklikler düzlemi gerçeğin ne olduğuna tekabül ederken, ikincisi yanılsama hattıdır. Bu ikiye bölünme sebebiyle insan kendi doğasına yabancı kalır. Bu bölünmüşlük insan toplumsal yaşam içinde olduğu gibi davranmaya değil, başkalarının olmasını istediği biçimde hareket eder. İnsan böyle davranarak yanılsama düzlemini yeniden üretir. İnsanın yitirdiği gerçek varoluş biçimidir. Kendi benini ortaya koymaktan aciz bir duruma düşen modern birey görel bir varoluşa sahip olur. Ontolojik bir yaklaşımla yaptığı değerlendirmeyi görelilik kavramından hareketle modern toplumun kurucu ögesi: olan burjuva sınıfına yönelir. Yoksulluk yalnızca onu yaşayanın bilebileceği varoluşsal bir problem olduğu kadar, modern topluma özgü ikili karşıtlıklardan türer: Başka bir deyişle "*zengin, çoğunluğun alışık olduğundan daha çok varlığı olandır; yoksul ise yaşamını sürdürece kadar varlığı olmayan değil, başkalarının sahip olduğundan azına sahip olandır.*"³⁰ Rousseau'nun eşitlik kavramının özü de bu noktadır. Gerçek eşitlik zenginler ile yoksulların servet dağılımları arasındaki farkın ortadan kaldırılmasıyla sağlanacaktır. Bu farkı daim kılan ise zenginlerin gaspını yasallaştıran eşitsiz sözleşmedir. Toplum Rousseau'nun söz konusu ettiği eşitlik kavramı temelinde yeniden kurularak bir "toplum sözleşmesine" imza atmalıdır. Bu sözleşmeyle birlikte insan eskiye doğru bir dönüş gerçekleştiremeyecek, yine modern toplum içinde ama bu sefer hem kendisini tam olarak gerçekleştirebileceği, hem de başkalarının memnuniyetini kazanabileceği bir toplumsal yapı içinde yaşayacaktır.³¹ Rousseau'nun

²⁹ Ünsal Oskay, *a.g.e.*, s.432.

³⁰ J.J.Rousseau, *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, çev. S. Eytüboğlu, Cem Yay., 1970, İstanbul, s.20

³¹ "*Üyelerinden her birinin canını, malını bütün ortak güle savunup koruyan öyle bir toplum biçimi bulmalı ki, orada her insan hem herkesle birleştiği halde yine kendi buyruğunda kalsın, hem de eskisi kadar özgür olsun. İşte toplum sözleşmesinin çözüm yolunu bulduğu ana sorun budur.*" Bkz. J.J. Rousseau, *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, Adam Yay., 1993, İstanbul, s.25. Rousseau'nun ana sorun olarak bellediği bir yüzyıl sonra Marx ve Engels tarafından gerçekleştirilebilir çözüm yöntemleriyle ortaya attıkları temel sorunla türdeşlik gösterir. Ancak Rousseau'nun sınıf kavramıyla yola çıkmaması ayırt edici özelliktir. Bunun anlaşılır bir durum olduğunu kabul edebiliriz. Rousseau'nun çağında fabrikaların yeni yeni baş gösteriyor olduğu dü-

bu düşünceleri kimi zaman örtük de olsa, onun ardından gelecek modernistler için ana bir izlek olacaktır. Onun *ancient regime*'ler için söylediği "*insan varoluş biçimini değiştirmeseydi, yok olup giderdi*" ifadesi, şimdi modern toplum için geçerlidir. Eğer birey ve toplum yeni bir sözleşme tasarlamadıkça, yok oluşun eşliğine gelecektir. İnsan bir kez özel çıkarları ön plana geçirdiğinde, kendini gerçekleştirme kadar toplumsal iyinin sağlanması açısından da engeller oluşturur. Onun ısrarla savunduğu bu fikirler modernistlerin yanı sıra Fransız Devrimi'nin ve Jakoben'lerden Napolyon'a kadar uzanan bir neslin esin kaynağı olmuştur. Bu anlamda Rousseau en azından bir ideal olarak modern siyaset anlayışının da temelini atmıştır. Rousseau'nun modern yaşamın akılcı ve maddeci anlayışına eleştirel bir tutum takınan düşünceleri romantizmin bütün Avrupa'ya yayılmasındaki önemli bir etkidir.

Rousseau'nun genel bir toplum eleştirisine yönelik fikriyatına ek olarak modernistleri derinden etkileyen onun yeni toplumda farklı bir yaşama biçimi sergilemesidir. Öne sürdüğü fikirlerin özellikle entelektüel camiası tarafından onanmamasıyla, okur-yazar oranının yüzde kırklarda dolaşması nedeniyle toplumun diğer kesimlerince anlaşılabilmesi onu küskünlüğe itmiş, yalnızlığa atmıştır. Uzlete çekilen düşünür yazar tipinin belki de ilk temsilcisi Rousseau'dur. Kendisini anlamayan, anlamaya çalışmayan bir toplum karşısında kendi yerini inatla fikirlerini savunan ama toplumsal olarak da bir öteki'ye dönüşen birey olarak tayin eder. Tıpkı eski çağların tefekküre dalan filozofu gibi, Rousseau ve ardılları, modern dünyanın durmak bilmez hareketliliği içinde nefes alabilecekleri adalar yaratır. Dışsal kuvvetlerin uzağında içsel dünyaları yaşama, bir süre sonra kent yaşamının yoğunluğu içerisinde bir lüks olacaksa bile, ilgi odağının giderek bireyin içsel yaşamına dönüşü romantiklerle başlayan ve daha sonraları çoğu modernist akım tarafından devam ettirilen bir temadır.

Romantizm modernizme temel özelliklerini vermesi ve onun prematüre hali olması bakımından dikkate değerdir. Modernizm içindeki her akımın altyapısına bakıldığında karşımıza romantizm çıkacaktır. Bunun en önemli nedenlerinden biri romantik akımın en önemli özelliğinin öznelciliği ve sentimantalizmi ön plana çıkarışı olmasıdır. Bu akım serüven ve romansların dünyasından koparak, orta sınıf insanın sıradan yaşamını anlatmayı bir gelenek haline getirir. Kahramanları gösterişsizdir, süslerinin tümünden arındırılmıştır ve asıl mesele onların iç dünyalarıdır.

şünülecek olursa, onun durumun gerçek muhtevasını kavramasını beklemek zor olacaktır. *Yalnız-gezerin Dağları* adlı eserindeki bir anekdotta belirttiği gibi, onu hayretlere düşüren olay İsviçre'de Alp Dağları'nda gezinirken bomboş bir vadinin ortasına kurulan çorap fabrikasıdır. Vahşi doğa ile sanayinin bu iç içe geçmişliğinden duyduğu rahatsızlığın temelini yeni toplumsal sınıfın gücünde olduğunu anlayamamıştır. Ondan bir yüzyıl sonra ise, onun şaşkınlığının yerini olağanlıkla karşılanan aşık bir durum alacaktır. Akt. Ünsal Oskay, *a.g.e*, s 441

Modern yaşamın akılcılaştırma adına geleneksel olan ne varsa her şeyi silip süpürmesi, sıradan insanın arada kalmasına neden olur. Kamusal alanda takındığı rollerle, ev içi yaşantısı ve özel alanı birbirleriyle uzlaşamaz. Kamusal alanda karşılaştığı çıkar gruplarına yönelik bilgi edinme tarzını özel alanına taşıyamaz, taşırsa da bu felaketle sonuçlanır. Modern dünyanın devingenliği yaşamın sürekliliğini ve dengesini bozmuştur. Bu bireyin özel alanı ve iç dünyasına da yansır. Davranış tarzları konusundan tereddütler yaşayan birey iç dünyasında sarsıntılara gebe olur. Anlam alanları arasındaki karmaşa, romantizmde, bireyin ahlakla gündelik yaşam arasında bağ kuramaması, yerine getirdiği işlevin neye ait olduğunu bilememesi ve standart yaratılar karşısında tekdüzeleşmiş cevaplar sunması şeklinde ortaya çıkar. Birey sanayi sonrası dönemde üniformize edilmiştir. Yaşamın ritmi ne kadar değişken ise, bireyin kendini gerçekleştirme o derece zor olur ve üretim şekli bireye vaat edilen bu idealin gerçekleştirilmesi önündeki engelleri ikiye katlar. Sonuç modern dünyadaki bireyin tektipleşmiş bir hal almasıdır. Ancak bireyin tektipleşmesinin nedeni daha sonraki modernistlerin de benimseyeceği gibi, bireyin kendi iradesinden kaynaklanmaz, bireyin diğer insanlarla ve toplumla olan ilişkisinin doğal bir sonucu olarak ele alınır. Modern dünyanın çoğulculuğu herkesin kendini ifade edebilmesini varsaymaktadır, ancak bu varsayımın ulaştığı noktada, herkesin kendi çıkarı için hareket etmesidir. Bireyin bu çoklu çıkar öbekleriyle çatışmaya girmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle gündelik yaşamda bile kendisinin sürekli olarak karşısavlarıyla karşılaşır, çoğu zaman kendisiyle ilgili çelişkiler yaşar ve kendisine ters düşebilir. Toplumsallaşmanın “kişiliğini yitirmiş yaşam biçimleri” olarak ele alındığı romantizmde öznelcilik, özü itibarıyla tektipleşmenin başlıca sebebi olan sanayi toplumlarına ve baskıcı devlet rejimlere karşı bir protestodur. Sanayi uygarlığının insani değerleri erozyona uğrattığı yönündeki muhtevası romantikleri öznel değer ve yarguların gücüne inandırır. Böylece romantik sanatçı bir yol gösterici vasfıyla etik bir rol üstlenir. Bu romantizmin töresel yapısını oluşturan unsurdur: “*Artık yazar yaşamın büyük sorunlarını tartışan, okuyucuyu kendi kendini incelemeye zorlayıp babayani öğütlerle onu kuşkulardan kurtaran spiritüel bir danışman rolünü üstlenmiştir.*”³² Ancak bu spiritüel danışmanlık rolü ve romantizmin etik yönü dönemin İngiltere’inde yeniden gündeme gelen püritenlikle uyum gösterir. Kraliçe Elizabeth döneminden beri yaşamda sadeliğin ve sofuluğun savunulması olan püritenlik, romantizmin töresel ve ev yaşamının önemini vurgulayan öykülerinde en azından bir yansıma olarak yerini bulur. Bu öykülerin başlıca yazarı olan erken romantiklerden Richordson, aile yaşamının ve ev içi düzenin önemin yücelten öğütler verir. Onun “günah çıkaran bir Protestan peder” olarak tanımlanması, dinsel vaizlerde kitaplarının önerilmesi ve

³² Arnould Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 1984, İstanbul, s.71

romanlarının bir dua kitabı niteliği taşıması boşuna değildir.³³ Chateaubriand'ın *The Genius of Christianity* adlı eseri de Hıristiyanlığın aynı çağrışımlarına sahiptir. Eskiçağ'ın biçimciliği ve katı soyutluğuna karşı Hıristiyanlığın yüce değerleri sahiplenilir. Ancak bunun anlamı romantizmin Ortaçağ'a bir özlem duyması değildir. Çıkış noktasını Hıristiyan menkıbelerden alsa da, romantiklerin asıl kastı bireyin ahlaki bir yönünün olması gerektiğidir. Tersine, romantikler modern yaşamın çoğulculuğundan, çoksesliliğinden hoşnutturlar. Modernin bugün duygusunun romantizmin en önemli nosyonlarından biri olduğunu söyleyen Stendhal da bunu ifade etmek istemektedir. Onun romantizmi “ *kendi görenekleri ve inançlarının bugünkü koşullar altında, insanlara olanaklı en üst derecede keyif sağlayan edebi eserler sunma sanatı*”³⁴ olarak tanımlaması, romantiklerin modern dünya ile bireyin etik değerlerinin “şimdi” içinde bütünleştirme arayışını gösterir. Onun sanatçının önyargılarından kurtulması ve çağın gereklilikleri karşısında cesur davranması gerektiği yönündeki savları diğer bütün Avangard sanatların özünü oluşturacaktır.

Öte taraftan, romantik edebiyattaki ruhsal tanımlamalar o güne kadar eşine henüz rastlanmadık bir ifade kazanır. Bu edebiyatın kahramanları coşkuları ve zaaflarıyla karşımızdadır. Okuyucularının çoğunluğu, bizzat romantizmin eleştirdiği orta sınıfa mensup insanlardır ve orta sınıf yeni bir dünyada yaşamının coşku ve çelişkilerinin içsel karşılığını romantizmde bulur. Romantizmin diğer bir belirleyici özelliği olan heyecansallık (emotionalism) ruhsal sarsıntıların dışavurumudur. Duygulanımların, coşkuların ve şok edici ruhsal patlamaların romantizm içinde bu denli açığa çıkarılır olması, dış gerçekliğin katı ve maddeci yapısına karşı duyguyu savunmak olduğu kadar, aristokrat sınıfın kendini denetleyen ve soğuk davranış kalıplarına karşı çıkmak nedeniyledir. Bireyin öz-denetim ve aşırı özgeci tutumu aracılığıyla, kendini baskı altında tutması, romantik edebiyatta duygu patlamaları ardından gelen boşalmalarla ifade edilir. Bu aynı zamanda, romantizmin modern dünya ile olan ilişkisinin dolaysız olduğunu da gösterir. Romantik anlatıda bireyin iç dünyası kadar, onu kuşatan olaylar da önemlidir. Okuyucuyu bir anda şaşırtma ve ansızın şok edici gelişmelerle doğrudan bir etki yaratma amaçlanır. Klasik tragedya insanı maddesel dünyanın etkide bulunamadığı bağımsız ve özerk bir varlık olarak ele alırken, romantizmin getirdiği yeni anlayışla insan, eylemlerinin sorumluluğunu taşımakta ruhsal çalkantıları nedeniyle tam bir başarı sağlayamaz. O, ötekilerin eylemleriyle kendini tanımlar. O, kendisi gibi bireyler ve birbirine benzeyen nesnelere tarafından kuşatılmıştır. Bu nedenle de sürekli olarak çelişik duygular ve iç hesaplaşmalar yaşar. Romantik sanatta her şey zıtlıklarla

³³ Arnold Hauser, *a.g.e.*, s.71

³⁴ Stendhal, *Racine and Shakespeare*, 1893, akt. Krishan Kumar, *a.g.e.*, s.109

doludur. Ego ile toplum, iç güdü ile akıl, geçmiş ve bugün arasından sürtüşmeli gerilimler vardır. Ancak romantizmin başarısı bu gerilimleri birinden birinin mutlaka tercih edilmesini koşullayan seçenekler şeklinde değil, artık bir arada yaşaması gereken olasılıklar olarak ele almasındandır. Bu estet iyimserlik ile kötümserliği, eylemcilikle yazgıcılığı karşıt anlamlarını da içererek bir arada taşır. Ancak bu karşıtların birlikteliği henüz diyalektik anlamını kazanmamıştır. Romantizm bunu modern yaşamın kati bir gerçekliği şeklinde kavrar ve karşıtlıkları nihai olarak duygulara bağlar. Bununla birlikte, romantik yazarın da bizzat modern yaşama tanıklık etmesi ve onun içinde yaşaması, klasist biçimin mesafeli yaklaşımı yerine, yazarın romana iştirak ve nüfuz etmesi alır. Birinci tekil şahsın diliyle oluşturulan anlatım tarzı, ifadeciliğin giderek artmasıyla birlikte, dışsaldan içsele doğru olan yönelmenin en güzel kanıtını oluşturur. Bu anlatım tarzı, hiçbir dolaşıma müsaade edilmeksizin, özne ile nesne arasındaki boşluğu kapamaya eğilim gösterir. Yazar artık her şeyi bilen, sonuçların tümünü elinde tutan ve Tanrısal bir noktadan olayları mesafeli bir şekilde anlatan anlatıcı değildir, o da tıpkı modern yaşamın sıkıntı ve gerilimlerini içinde taşıyan sıradan bir insandır. Böylece, yazar artık üst bir merci değil, kendisi de olayların akışı içinde kimi zaman kontrolünü kaybeden, ete kemiğe bürünmüş bir anlatıcıdır. Cervantes'den beri roman anlatıcısının konumunun okuyucuyla ilişkiye giren yazar olduğu bilinmektedir, ancak romantik yazarlar ondan farklı olarak bu ilişkiyi yazarın kendi iç dünyasını okuyucuya açma şeklinde genişletirler. Romantik yazarın kaleminden çıkan roman olay örgüsüne sahip olmasının yanında, yazarın düşleri, sıkıntıları, hayal kırıklıkları ve hezeyanları hakkında okuyucuyla konuşması şeklinde değerlendirilebilir. Ondan sonraki edebiyatın çehresini değiştirecektir. *Genç Werther'in Acıları*'nın Goethe'nin -her ne kadar romantizmi bir hastalık olarak değerlendirirse de gerçek yaşamı hakkında ilk elden bir ipucu niteliği taşıması bundandır.

Romantizm duygulanım, heyecansallık ve kalıcılık ihtiyaçlarının dışsal karşılığını doğada bulur. Özellikle Fransız devrimi'nden sonraki sanatların başlıca güdüsü doğayı, onu değiştirmek ve yeniden biçim vermek amacıyla kullanmaktır. Hem romantik hem de onun karşıtı olmayı birlikte başaran Delacroix'nın "*büyük sanatçılarda yaratış denilen şey, doğayı kendilerince görmek, düzenlemek ve biçimlemektir*" temelli estetik algılayışı, doğanın üzerinde egemenlik kurmanın bir getirisidir. Bu dönem sanatçılarının çoğunun kendisine konu olarak insanı değil de doğayı seçmiş olmaları anlaşılır bir durumdur. Çünkü insan figürü sanatçıyı nesnesine bağımlı kılar, portre üzerinde yaratıcılığını göstermek onlara göre zordur. Oysa doğa hali hazırda düzenlenmeyi ve yeniden biçimlendirmeyi beklemektedir. Bu itkinin kapitalist toplum ve aydınlanma düşüncesinin doğa üzerindeki hakimiyeti benimseyen görüşleriyle olan bağlantıları gayet açık gözükmektedir. Öte taraftan

doğa gibi herkesin anlayabileceği konuları seçmek, o herkeste aynı “yüce” duyguları uyandıracığı için ortak değerlerin saptanmasın da bir önkoşul görevi üstlenir. Ancak romantiklerin doğayla kurdukları ilişki bundan daha farklıdır. Onlar da doğanın Kant’tan esinlenerek ortak bir duyuyu sağlayabilecek bir öncül olduğunu paylaşırlar, ama doğanın kendi üzerinde oynanılmasını bekleyen pasif bir nesne olmadığı kanısındadırlar. Doğa romantikler için, iç huzurun ve kalımsallığın, denge ve görkemli bir sadeliğin göstergesidir. O melankoli ve düşlerin bir uzantısıdır, içe dalışın olanağını sağlayan ön koşuldur. Romantik sanatta doğa bir panoramanın doğrudan gözlemi değil, görünümünün insanın duygusal yönüne seslenen parçalarının bir demetidir. Doğaya metafizik bir vasıf yüklenir. Romantik şiirin dil ile uğraşında yapmacıksızlık ve yalınlık savunusunun esin kaynağı da doğanın “doğallığıdır.” Diderot’un sanatta olması gerekenin “aşırı, cüretkar ve yabani”lik olduğu şeklindeki ifadesi romantiklerin doğadan aldıkları ilhamla kendiliğindenlik, yücelik ve yabanılığını sanatsal dille birleştirme gayretlerinde kendisini gösterir. Dil de doğa gibi kendiliğinden yaratıcı bir güce sahiptir, sanatçının tek yapması gereken bu araçla yaratıcı gücü kağıda ya da tuvale aktarmaktır. Sanatçı kendisini tıpkı doğaya yaptığı gibi, dile teslim etmelidir. Böylelikle sanatçı öznenin kendini denetlediği ve bu nedenle usa aykırı olan ne varsa, sanatsal imgede yansiyacak ve gerçek sanat yapıtları - metaforların aşırı belirişiyle- ortaya konulacaktır.

Görüleceği gibi, romantik sanat, doğaya “geri dönüş” çağrısıdır. Lamartine’in *Vadi* adlı ünlü şiirinde de belirttiği gibi, doğa bu yönleriyle “ölümün beklenebileceği bir sığınaktır.” Romantizmin çoğu taraftarı toplumsal çelişki ve çatışklara felsefi-ahlaki bağlanımlı yönlerinden dolayı esaslı çözümler getirme konusunda yetersizlikler yaşamıştır. Kullandıkları heyecansal- retorik dil (Puşkin’in “Yıkılsın karanlık/ Güneş yaşasın, yaşasın ışık” dizelerinde fark edileceği gibi), çoğu zaman isteklerin, yadsımaların ve olumsuzlukların aktif ve bir amaca yönelik ifadesini taşısa da, yaşanan olumsuzlukların gerçek nedenleri üzerinde yoğunlaşmayı başaramaz. Hitabın ünlemler ve sorularla yönetilişi romantiklerin modern dünyayı yorumlamalarındaki zaafını gösterir. Çünkü böyle bir üslup, sorulara kendisi birebir cevap vermekten kaçınıp, yöneldiği kişi ve topluluktan bir yanıt ve eylem bekler. Romantiklerin buldukları çare ise, kozmolojik bir yalnızlığı ifade eden doğaya geri dönmek ve onun içinde kendisini kuşatan sorunlardan kaçmak ve arınmaktır. Doğaya böylece sağaltıcı bir işlev yüklenir. Doğada eylemek kendi başına bir anlam taşımaz, orada yapılacak tek eylem kendinde bir yalnızlığı yaşamak ve doğanın sunduğu sığınakların içinde toplumsal yaşamın kirlerinden kurtulmaktır. Romantik resim sanatının insanı doğa manzaralarının kenarındaki kuytu köşelere yerleştirerek, geri kalan planda doğanın bir temsilini sunması, hem modern top-

lumun doğa anlayışının tersine öznenin doğa karşısındaki ensizliğini, hem de doğanın azametinin metafizik bir yorumuyla nesnenin özne üzerindeki zaferini ortaya koyar. Doğanın yüceliğinin bu denli dışa vurulması, onun giderek düşsel bir evrene aidiyetini sergiler. Kaldı ki modern mekanlardan kaçışının simgesi olan doğanın zamandan kaçıştaki muadili düşselliktir. Bireyin gerçekleştirmediği arzularının düşsel evrende tatminini bulması romantik yazının edebiyat ve sanata armağan ettiği bir temadır. Dış dünyadan iç dünyalara yapılan yolculuk doğrudan olarak dış gerçeklikten düşlere giden yolu açmıştır. Bu daha sonraları ekspresyonizmin soyut dışavurumlarında işlenecek ve gerçeküstücülük de bu temanın bir politikaya dönüştürülerek gittiği son nokta olacaktır. (Bu konu üzerine ayrıntılı inceleme daha sonraki özne ve hakikat bölümlerinde ele alınacaktır.)

Romantizmin modern mekan ve zamandan kaçma eğilimi aslında on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla geçişin bunalımını taşır. Asıl olarak on sekizinci yüzyılın sanat anlayışını ortaya koyan romantizm on dokuzuncu yüzyıla geçilmesiyle birlikte modern topluma olan güvenini ve umudunu gitgide yitirir ve sanat yapıtlarında kötümserlik hakim olmaya başlar. Bunun en iyi örneklerini romantizmin ayrıksı bir kolu olan kara romantiklerin neo- gotik eserlerinde bulmak mümkündür. Kara romantikler için başlangıç olarak denilebilir ki, onların yapıtları kolektif bilinçaltında yer etmiş korkuların izdüşümleridir. İleride Alman ressam Franz Marc'ı "*ben korkularımdan kurtulmak için resim yapıyorum*" dedirtirecek denli yer eden bu korkuların kaynağını kapitalist üretim biçimi ve sınıf çatışmalarından başka bir yerde aramak boşunadır. Sanayi imparatorlukların kurulduğu bir çağ olan on dokuzuncu yüzyılda makineleşmiş üretimin bir standart kabul edildiği üretim biçimi toplumsal yaşamın belirli korkulara gebe kalmasına yol açmıştır. Bunlardan en belli başlılarından biri insanın yerine makinenin geçiriliyor olması korkusudur.

Makinenin insanın doğal yetileriyle yarışır bir tarzda onun yapabildiklerini yapabilmesi insan doğasına bir saldırdır. Teknolojik ilerleme ve bilimin doğal bir sonucu olan makineleşme on dokuzuncu yüzyıl toplumunun gerçek kabuslarından biri olur. Karşı çıkılması gerekenin makineleşme olduğunda ısrar eden kara romantikler, bunu yaratanın kendi sömürücü politikasını teknolojik ilerleme ile mutlaklaştıran sanayi burjuvazisi olduğunu açıkça ifade edemezler. Başka bir deyişle, Adorno ve Horkheimer'in "*çağdaş toplumlardaki türlü olumsuzlukların nedenini teknolojik ilerleme ve bilimde bulanların, teknoloji ve bilimin çağdaş toplumlar üzerinde güç ve etkinlik kazanmasının temelinde teknolojinin ve bilimin ardındaki toplumdaki ekonomik üstünlükleri en büyük olanları*" bulamamaları o dönem için de geçerlidir. Elbetteki, teknolojinin rasyoneli belli bir örgütlenme tipini zorunlu

kılacaktır, ancak temel sorun bu örgütlenme tipinin sınıai üretime olan uygunluğudur. Kapitalist üretimin elinde teknoloji de kar güdümlü bir amaç izleyecek ve makineler de buna uyumlu bir işleyiş içinde olacaktır.

Romantiklerin ve daha sonra da kara romantiklerin sınıfsal çelişkiler temelinde düşünmemeleri sorunun ekonomik ve toplumsal örgütlenme tarzında değil, direkt makinelerde aranmasını gerektirir. Bu yetersizlikleri tamamen onların kavrayışlarındaki bir sorunu göstermez, bunun yanı sıra teknoloji ve bilimi elinde tutanların kendisini görünmez kılmasından da ileri gelir. Burjuvazinin kendi meşruiyetini koruyabilmesi -pozitivist düşüncenin bir mirası olarak- toplumsal olayları “münferit vakalar” şeklinde sunmasından ileri gelir. Makineleşme de bu şekilde ayrıksı bir olgudur ve burjuvazinin bu münferit vakayla olan ilişkisi ilineksel görülür. Ancak teknoloji ile kapitalizm arasındaki dolaysız ilişkiyi ortaya çıkarabilmek için sistemin mantıksal yapısını ve iç dinamiklerini iyi kavramak gerekir, oysa romantikler mantıksal düşünüş tarzının tam karşısında yer almakta ve duygu merkezli bakmaktadırlar. Heyecansal retorikleri ve iç dünyasal düşünömlü yönleri nedeniyle var olan korkuları fantastik bir boyuta taşınır. Bastırılan akıl düzleminde ifade edilemediği için korkuların egemen olduğu masalsı bir mikro evrende fantezi ürünü yaratıklar olarak dışa vurulur. Böylece, gotik şato, çılgın bilim adamı, canavar insan-makine imgeleri böylesi eksik bir düşünüşün sanattaki yankıları olarak karşımıza çıkar. Usa aykırı, doğa ve insan üstü yaratıklar on dokuzuncu yüzyılda revaçta olan gotik edebiyatın temel öğeleridir. Bu öğeler, Tanrı’yla boy ölçüşmeye kalkan bilimin ve teknolojinin karşısında doğanın ve doğaüstünün sahiplenilmesi anlamına gelir.

Teknofobi yirminci yüzyıla geçilmesiyle birlikte muhafazakarların kanatları altına girecektir. Kara romantikler de bu açıdan çoğu eleştirmen ve araştırmacı tarafından çağın dışında kalmış tutucular olarak farz edilmiştir. Oysa onların sahiplendiği öğelerin hepsi, toplumca karşılıkları olan korkuların sosyolojik analize imkan veren sunumlarıdır. Makineleşmeden duyulan korkuya, kurulu düzeni tehdit eden toplum içi güçlerin devrim düşüncelerinde zafer kazanmasından duyulan korku eşlik eder. Daha önce de söz ettiğimiz gibi, tehdit noktası proletaryadır. Burjuvazi kendi tarihi boyunca hiç karşılaşmadığı bir biçimde kendi ilke ve normlarını örnek almayacak ve hatta hiç de benimsemeyecek, amaçları kendisiyle asla bağdaşmayacak bir devrimin tehdidi altındadır. Kendisi de devrimle gelen burjuvazi bu gerçeklik karşısında kendi mazisini unutturmaya yönelerek ve geçmiş devrimci günlerini bastırmaya çalışarak, kendi iktidarı altındaki toplumsal sistemi oluşturan birimlerin kendi başlarına buyruklaşmalarını ve bağımsızlaşmalarını engelleme girişimlerinde bulunur. Her girişim antagonist çatışkaların bir kez daha onaylanması-

la sonuç verir. Uzlaşmazlığın giderilmesinin imkansız oluşu, yerinden edilme korkusuyla birleşir ve işçi sınıfı üzerinde denetim kurma endişesiyle birlikte, kalıcı başarıların ortaya konulamaması modern bireyin çözülmekten ve dağılmaktan duyduğu korkuyla toplumsal bir anksiyeteye dönüşür. Bu toplumsal anksiyete durumu daha kapalı ve tehdit edilemez mahallerin yaratılmasıyla sonuçlanacaktır. Gotik edebiyatın mikro dünya tasavvurlarının altında bu sebep yatmaktadır; korunaklı ve kalıcı bir ortam yaratma arzusu ve aynı zamanda bir cemaat duygusunun körüklenmesi. O dönemde mevcut düzeni yitirme paranoyasının burjuva öncesi dünyanın akıldışı ve kapalı ortamına dönme korkusundan kaynaklanıyor olmasıyla bu cemaat duygusu birleşince kara romantiklerin burjuva dünya görüşüyle olan ilişkisi açığa çıkar. Kara romantiklerin usa aykırı olanı hiç de sanıldıkları yüceltmediği, aksine gotik romanın tekinsiz dünyasının us dışı yönünü tersten bir okumayla bizzat usun onaylanması için kullandıkları görülecektir. Öte taraftan bu tarz roman ve öykülerin bizzat burjuva sınıfına mensup kişilerce beğenilerek okunması, burjuvazinin kara romantiklerin dünyasına çok da yabancı olmadığını göstermekte ve bu iki tarafın birbirini aslında tamamladığının da bir göstergesidir.³⁵

Ancak onların içinde; Amerika Birleşik Devletleri gibi bir ülkede, sefalet ve hastalık içinde yaşamını sürdürmüş Edgar Allan Poe hem şiirleri ve öyküleriyle hem de yaşama tarzıyla başka öncü bir modernisti derinden etkiler. Charles Baudelaire Poe'nun "*yeri yurdu olmayan, kuraldışı bir varlık ve yörüngesinden sapmış bir gezegen*" olduğunu, hiç kimsenin o güne kadar insanın ve doğanın *istisnalarını* bu denli büyümlü anlatmadığını ve Poe'nun yaratıcı gücünün grotesk ve ürkünçlüğe duyduğu aşktan ileri geldiğini³⁶ dile getirdiğinde, asıl olarak kendi modernizm anlayışı sergilemektedir. Belki de Baudelaire yaşamının sonuna kadar bu düşüncele-

³⁵ Darko Suvin'e göre, korku türü gotik öyküler modern dünyada insanların bir panik halinde bilimden kaçtıklarını göstermektedir. Kültür pazarında "iyi iş yapan" bu öykülerin gerçekten de bir modaya dönüştüğünü Bernhard Roloff da belirtmektedir. Suvin için bu öyküler burjuva beğeni dekadansını yansıtır ve toplumsal korkuları sömürerek pazarda bir yer elde ederler. Bununla birlikte, onların bilişsellik karşıtı tavırları, reel dünyanın yığı ve kuşularını pekiştirdiği için toplumsal enformasyonun yanlış bir kanala doğru manipüle edilmesine yarar. Ünsal Oskay için de bu tür öykülerin asıl amaçları ussallık karşıtı "muammaları" istihdam etmek, bilişsel bir uyanma ile başlayabilecek çabalara girişmekten alıkoymak, kurumsal ilişkilerde ise boyun eğici olmayı bir insanlık durumuna sokmaktır. Bkz. Ünsal Oskay, *Çağdaş Fantazya*, Der Yay., (Tarihi belirlenmemiş), İstanbul, s.36 Bu bağlamda Marry Shelley'in *Frankenstein*'i dikkati cezpt eder. Bu ünlü gotik roman çılgın bilim adamı ve yarattığı canavar imgesinin en keskin ifadelerinden biri olmasının yanında, romantizmin Pospelov'un belirttiği toplumsal bağlanımlı tarafını oluşturması açısından Oskay'ın sözünü ettiği gotik öykülerden ayrılır. Aydınlanma Çağının bir temsilcisi olan Dr. Frankenstein'in mezarda çıkardığı bir ölüyü yeniden diriltmesi ve bu yaşayan ölümlün çevresine korku saçması ekseninde ilerleyen bu istisna denebilecek roman bir yönden gotik edebiyatın çoğu eseri gibi, aydınlanma kalıplarıyla hareket ederek tanrı olmaya soyunmuş burjuva bireyi sorgularken, diğer yönden karakterlerine sınıfsal ve toplumsal bir kimlik kazandırması Shelley'in farkını ortaya koyar. Frankenstein'in yarattığı canavar, aslında çocuksu bir masumluğa sahiptir ve yapmak istediği gerçekten de çevresindeki insanları korkutmak değildir. Ancak gayri iradi korkunçtur ve kendinde bir şey olarak meşumdur, böyle olunca da dışlanmak onun yazgısı olur. Frankenstein'i bilim aşkından dolayı sert bir dille hiçbir zaman eleştirmediği görülen Shelley bu canavarı, a priori bir gerçeklik olarak o dönemin uzlaşmaz bir toplumsal ötekisini oluşturan proletaryanın bir alegorisi olarak kullanır. Dr. Frankenstein ile yarattığı canavar hiçbir zaman uzlaşamayacak, biri diğerinin ölümlüne sebep olacaktır.

³⁶ Bkz., Charles Baudelaire, *Poe*, çev. Işık Ergüden, Nisan Yay., 1995, İstanbul, s. 14 (...) 37

rin bir gövde bulması için çabalamıştır. Ancak onun en ayırıcı özelliği, modern yaşamın özünü kavramasından ve bu yaşam modelini korkusuzca deneyimlemesinden kaynaklandığı kadar, modernist sanatın ana önermelerini bu deneyimlerin sonucunda çıkarmasından ve modernist sanatçının hangi ilişkilerin dışında kalarak nasıl bir kimliğe sahip olacağını net bir şekilde sanat yaşamında göstermesinden kaynaklanır. Yeni bir ekonomik sisteme geçilmesiyle birlikte, sanatçı nüfuzlu kişilerin himayesinden çıkmıştır. Yazılan kitapların basımevleri tarafından çoğaltılması ve dönemin hevesli burjuva ve orta sınıf okuyucularına sunulması yeni bir okuyucu kitlesi; böylece de yeni bir piyasa yaratmıştır. Bahsettiğimiz şekliyle romantik sanatçıların büyük bir kesimi bu kitleyi heyecanla karşılamışlar ve yeni olgunlaşmakta olan bu piyasanın içinde kendilerine bir yer edinebilmişlerdir.

Himayeden kurtuluş sanatçıya özerk bir bağımsızlık sağladıysa da, sanatçı bu sefer başka türlü bir ketlenmeyle karşı karşıya kalır. Piyasanın kullanım değerini önemsizleştirerek, değişim değeriyle ürünlere paha biçmesi altın kural olarak kısa zamanda sanat eserleri için de uygulanmaya başlanır. Bundan böyle sanat eserinin değeri biricikliği ile değil, pazardaki talebe ve diğer ürünlerle olan yatay ilişkilerine tabidir. Bir resim böylelikle diğer resimlerle olan yatay ilişkilerine göre değerlendirilip ona göre paha biçilecektir. Oysa Baudelaire'in, 1857'de yayınlanan *Kötülük Çiçekleri* adlı şiir kitabından 1866'ya kadar 353 adet satması onun bu piyasa dışında hareket etme arzusunun bir örneği olarak algılanmalıdır. "*Şiirleri 19. yüzyılın toplumsal değişimlerinin karşısında sanatsal ürünleri toplumsal yaşamda her yanı kaplayan meta ekonomisinden ve onun üretim teknolojisinden masun tutabilmek umudıyla başlatılan yenilikçi (modernist) sanatın en soylu ve en başarılı örnekleri arasına girer*".³⁷ Bir başka deyişle Baudelaire'in yaptığı bilinçli bir seçimdir. Piyasanın kendisinden beklediklerine riayet etmez ve kendini ifade edebilme aracı olarak lirizmi, beğendirme kaygılarının çok ötesinde, bazen anlaşılmayacağı bir üslupla kullanır.

Kapitalist sanayileşmeye mahsus teknolojik üretim modeli ile piyasa koşullarının gündelik yaşam ve kişinin özel alanına mas edilmesine karşılık, Baudelaire'e göre sanatçının tek yapabileceği şey, kendisine bunların dışında bir yaşam alanı yaratması ve böyle bir çağda lirizmini korumasıdır. Ancak sanatçı kendine özerk bir yaşam alanı yaratacaksa, bu onun ödün vermeksizin kendi kişiselliğini korumasıyla başarılacaktır. Rousseau'nun belirttiği gerçekler dünyası ile görüşler dünyası arasında sanatçının tercihi görüşler dünyasının insanlar arası ilişkilerinde baş

³⁷ Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1982, Ankara, s.61

gösteren konformist eğilimleri bir kenara bırakmasıdır. Kar amaçlı kurulan ve bu nedenle yayım ve dağıtımın iyi koordine edildiği basımevleri, geçmişte sanatçının en büyük yargılayıcısı olan eleştirmenlerin bir çoğunun kendilerini maddi ve siyasi çıkarlara bırakmaları, seçkinci sanat yapıtlarının katı bir akademizme bağlanmaları, öte taraftan bilim kurgu ve polisiye gibi yeni türlerin ortaya çıkışı ve toplumsal beğeni standartlarını şekillendirerek kültürü popülerleştirilmesi Baudelaire'in yaşadığı dönemim sanat ortamının belli başlı özellikleridir. Sanatçı bir taraftan ciddi sanat yapıtlarının bile popülerleşme eğilimi göstermesiyle, diğer taraftan tıpkı bir atölye gibi parça başı çalışan tüccar mantığına sahip yazar-çizerlerle kuşatılmıştır. On dokuzuncu yüzyıl bu sanat ortamındaki sanatçının konumunda gerçek bir muğlaklığa işaret eder.

Baudelaire ise, zımni olarak Poe'nun sanat yaşamından yola çıkarak, sanatçının konumunu yeniden tayin etmeye çalışır. Nesnel gerçekliğin - gerçek sanatçıların ve sanat eserlerinin "fringe" kalması- farkında olduğu için bu gerçekliği tüm gücüyle sahiplenir. Başka bir deyişle, şayet yaratıcı sanatçının eserlerine ehemmiyet verilmiyorsa, bu onun yenilikçi; bu yüzden de piyasanın ve genel beklentilerin dışında olduğunu gösterdiğinden dolayı sahiplenilecek bir durumdur. Sanatçı piyasadaki arz talep ilişkilerinin dışında kalmayı yeğliyorsa, ekonomik gücü ve hakim siyasi bir kuvveti gözden çıkarmak zorundadır. Böylesi bir sanatçının elindeki tek güç ve aynı zamanda etkili araç dil alanıdır. Dil sanatçının en önemli kozudur, çünkü dili kullanma gücü başlangıçta özerk bir alan yaratılması önünde zayıf bir zemin gibi görülse de, nesnel gerçekliğin içindeki potansiyellerin ortaya çıkartılmasında büyük bir araçtır. Dilin en önemli özelliğinin insanlar arasındaki iletişimi sağlayan en önemli koşul olmasının yanı sıra, şairin elinde dil deneyimlerin en içsel dışavurum aracı haline gelir.

Bu noktada Baudelaire ve dönemin modernistlerinin dilsel deneylere girmeleri, içinde buldukları sistemi kavrama derecelerini de göstermektedir. On sekizinci yüzyıldan itibaren toplum yapısal bir dönüşüme uğratılarak, onun homojen bir bütün olan "popülasyon" haline gelmesi toplumsal güç ilişkileri tekniklerindeki büyük buluşlardan biridir. Artık ne tebaadan ne de haktan söz edilmektedir; insan gücü ve iş kapasitesi olarak yönetici sınıflar sayısal ve istatistiki bir değer olarak popülasyon ile muhataptırlar. Toplumsal olay ve olgularla birlikte popülasyon da oran hesaplamalarıyla ifade edilirler, kendine özgü değişkenleriyle popülasyon kendi kararını kendi verebilme iradesini gösteren bir halktan ziyade, yönetilmeye ve manipüle edilmeye ihtiyaç duyan bir kitledir. Bu pazar ekonomisinin homojenleşme ve evrenselleşme sürecinin bir getirisidir. Pazar ekonomisinin modernleşme adı altında, indirgemeci bir mantıkla politik ve toplumsal entegrasyonu sağlayarak

kendi koşullarını mümkün kılması, toplumsal beğeni ve zevklerin ayırt edici özelliklerinden soyutlanmasına neden olur. Diyagramlara tabi tutulan kitlesel beğeniler aslında güç ilişkilerinin gündelik yaşam ve sanatsal yaratımla nasıl bütünleştiğini gösterir. İktidara sahip olanlar geçmişteki ölümle bağdaştırılan ceza yöntemlerini bir kenara bırakırlar ve toplumsal hakimiyeti denetleme ve düzenleme mekanizmalarıyla ilişkilendirirler. Bu mekanizmaların en önemli özelliği ise toplumsal ile ilgili olan her faaliyeti kar ve fayda eğrilerine indirgemektir. Böylesi bir sistem her şeyi nicelik olarak ele alacak, ölçüp sayısal oranlara ulaşacak ve böylelikle normlara kayıtsız şartsız uyacak bir hiyerarşi oluşturacaktır.³⁸ Her şeyin potansiyel olarak birbiriyle karşılaştırılabilir ve birbirine dönüştürülebilir olduğu ve evrensel olmaya muktedir olmayanların, yani ortak bir beğeni oluşturamayacak olanların dışlandığı bu süreçte yaratıcı sanatçının elinde kalan tek malzeme gerçekten de dildir. Niceliksel homojen bir bütün olan kitle toplumunda sanatçı eğer ki şablonlaştırılmış formülasyonlarla bir yapıt ortaya koymayacaksa, elinde kalan son kaleye, dil alanına sahip çıkmalıdır. Yalnızca dil alanındaki yaratıcı pratiklerle sanatçı nicelikten kopup, yapıta niteliksel değerini geri kazandırabilir.

Bununla birlikte, sanıldığı gibi sanatçı dil alanında tek başına da değildir. Çünkü Foucault'nun yerinde bir deyişle, hiçbir iktidar salt baskı ve denetimle itaati sağlayamaz. *“İktidarı yerleştiren, kabul edilmesini sağlayan, sadece hayır diyen bir kuvvet olarak karşımıza dikilmek yerine, şeylerin baştan sona kaplaması, onları üretmesi, hazlar, bilgi biçimleri oluşturması ve söylem doğurmasıdır. İşlevi bastırmak olan olumsuz bir uğrak olmaktan çok, toplumun içine baştan sona örülmüş üretken bir ağ olarak düşünmek gerekir onu...”*³⁹ Burada dikkat etmemiz gereken güç mercilerinin her zaman toplum içinde kendi otoritelerini kuvvetlendirmek adına söylemler ve bilgi biçimleri üretmeleridir. Söylem insanın şeyler ortasındaki konumuna dair iç görüşünü, insanın var olmasını teşkil eden ve onu bütün var oluşlardan ayıran yapısını -anlama yetisini- düzenler, bireyi topluma eklemler ve düşüncelerin nesnelleşmesini ve görünür olmasını sağlar. Başka bir deyişle dilin ontolojik temelini oluşturan söylem, dünya görüşlerinin projekte edilmesi amacıyla kullanılır. İnsanın dünyadaki anlamını ve anlaşılabilirliğini sağlayacak olan onun söylemi kabullenebilmesidir. O, bizzat insan tarafından gerçekleştirilmiş olmayıp, dil içinde var olan insana verilen bir eklemlenmedir. Bu nedenle yorumlama, söylem temelinde dil tarafından önceden başarılmış eklemlenmenin alanı içerisinde gerçekleşir.

³⁸ Bkz. Ahmet Omurtag, “Popülasyon, Darwin, Marx”, Deftir dergisi, Metis Yay., sayı 12, 1990, İstanbul, s.8

³⁹ Michel Foucault, “Truth and Power”, der. C. Gordon, Power-Knowledge, Sussex, 1980, s.119, akt. Ahmet Omurtag, a.g.y. s 9

Dille söylemi çoğu zaman birbirinin yerine kullanan Heidegger'in "*İnsan dilin yaratıcısı ve egemeni imiş gibi davranır, tersine egemen olan ve böyle kalan dildir*"⁴⁰ sözü söylemin insanı kuşatan yönünü ve insanın söylem içerisinde bireysel olarak hareket etme izlenimini çok iyi ifade etmektedir. Birey egemen söylem içinde şekillenir ve dünyayı yorumlaması yine bu söylemin damgasını taşır. Modern iktidarın gücü de burada yatmaktadır: Bireyi şekillendirecek ve kendisine riayet etmesini sağlayacak söylemler yaratmak ve bu söylemler içerisinde bireye kişisel olarak hareket ediyormuş izlenimi vermek. Ana hedef üretkenliğin artırılması, randıman ve karın maksimize edilmesi, var olan pazarlarda hakimiyet ve genişleme eğilimleri iken, söylem modernleşme kisvesi altında yaratılır. Modernleşme, insanın kendi benliğine dair farkındalığını, dünyayla özsel bağlantısını ve birey ile toplumun ortak refahını ortaya çıkaracak yegane güçtür. O, geleneksel değerlerden toplumu bilimle arındırmayla refahın ve mutluluğun bu sayede gerçekleştireceği fikriyatından hareketle evrensel bir hakikat olarak tüm toplumlara dayatılır. Oysa ki, onun altındaki düzenlemeci ve denetimci rejimler görülmez. Bu anlamda modern devletlerin modernleşme söylemleri bir ideoloji oluşturur.

Bu bağlamda, Baudelaire ve onun mensup olduğu sembolizmden başlayan süreçle devam eden tüm modernist akım ve hareketlerin dil alanına neden bu denli ağırlık verdikleri anlaşılmalı olacaktır. Kapitalist modernlik, dil alanında toplumla ilgili söylemler yaratarak kendi dünya görüşüne uygun perspektifler oluşturur. Bunu söylemleri gerçekliğin bütünselliğinden yalıtılmış ve tikel görünümünün içinde sabitlenmiş olarak sunar. Oysa ki söylemler ve hatta söylemi oluşturan temel kavramlar tarafsız değildirler. Kavramı nesne içindeki özsel olarak görünen bir özelliğin vurgulanması şeklinde tanımlayacak olsak, özsel olana yapılan vurgunun bir dünya görüşünden ileri geldiğini ve özelliğin kim tarafından belirlendiğini tartışmamız gerekir. Kavramlar "*bilgi ve duyumsama ile bağlantıları ve bunlar üzerindeki etkileri bakımından görüldüğünde, çeşitli diller aslında çeşitli dünya görüşleridir*"⁴¹. Farklı dil biçimleri -söylemler- farklı düşünüş tarzları ortaya koyarlar. Dil biçimi, içinde yaşanılan dünyayı düzenleme ve algılama tarzı üzerinde içsel bir etkiye sahiptir. Her söylem dünyaya belli bir bakış açısından bakmayı gerektirir. (Tamamen duyuşal nesnel söz konusu olduğunda bile çeşitli dillerdeki eş anlamlı sözcüklerin anlamı tam olarak birbirini tutmaz, eksiksiz bir biçimde aynı şeyi söylüyor değildirler.) Dil biçimleri insanın belli bir perspektiften bakmasına ve düşünmesine, belirli bir dünya görüşü ile bağdaşmasına -ya da ona karşı çıkmasına- yol açar. Dahası, özsel niteliğinin bildirişim olmasından- dolayı da dil

⁴⁰ Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, s.215, akt, Taylan Altuğ, *Dile Gelen Felsefe*, YKY, 2001, İstanbul, s.93

⁴¹ Willhem Von Humboldt, *National Character*, 1882, Manchester, s.69, akt. Taylan Altuğ, a.g.e., s 73

uzlaşımsaldır, bu nedenle egemen zihniyetten, dil biçimini belirleyen toplumsal zümrenin dünya görüşünden bağımsız değildir.

Modern iktidar, cezalandırma ya da ölçme ve değerlendirme pratiklerinde olduğu gibi, dil alanında da her olayın ve olgunun ayrı ayrı sınıflandırılabilmesi ve kategorileştirilmesi üzerine kuruludur. Hiçbir olay ve olgu birden fazla kategoriye girmemeli, herhangi bir müphemliğe mahal verilmemelidir. Birey bu kategorilerden mutlaka birinde yer almalıdır. Bu anlamda uzlaşım ortak karar mekanizmalarının işleyişine değil, inanma/inandırma sürecinin bir ürünüdür. Dünyanın farklılaşmış ve düzenlenmesi gereken varlıklardan oluştuğu önkabulüyle modern iktidar bölme ve ayırmayı dilin ana fonksiyonlarından biri olarak etkin hale getirir. Kategoriler arasındaki sınırların netliğine, tanımsal sınırların keskinliğine bağlı olan böylesi bir dil biçiminde bireye sunulan perspektif aidiyet ya da dışlanma seçenekleridir. Başka bir deyişle birey uzlaşımsal olana hiç düşünmeksizin uyacak ve yahut onu kabullenmeyerek dışlanmaya tabi tutulacaktır. Düzene ve uzlaşımara uyanlar sisteme dahil edilir, bunun dışında kalanlar ise düşman ya da en azından potansiyel düşman ilan edilir. Bu, dünyayı olumsuzluk ve rastlantısallıktan kurtarmak ve sürekli düzenlemek isteyen modern iktidarın dünya görüşünü ele verir.

Modernistlerin yaptığı bütün dil oyunlarında, yeni dil biçimleri deneylerindeki temel gaye, bu uzlaşımaların dışında kişisel zihin idelerinin dışsallaştırılması olarak yeni bir dil inşa etmektir. Eğer dil biçimleri dünya görüşünü belirliyorsa, o halde yeni bir dil yaratmak yeni bir dünya görüşü oluşturacak, böylece nesnel gerçekliğin içindeki gizil güçler bu yolla dinamize edilecektir. Dilin edimsel kullanımı üzerinde yoğunlaşan tüm modernistler giriştikleri dil ve biçim denemelerinde hem başka insanların zihinlerine, hem de şeylere ve şeylerin özelliklerine yönelik “gizli bir bildirimde” bulunabileceklerini, konvansiyonel ide ve pratiklerin mahiyetini kristalize edebileceklerini ve bunlara farklı içerikler yükleyebileceklerini düşünmüşlerdir.

Anlaşılması gereken imleme ediminin çifte yönlü oluşudur: Hem yazılı ve sözlü, hem de genel anlamıyla bildirişim aracı olarak her türlü sanatsal pratiğin -böylece plastik sanatların, resmin, tiyatronun ve elbette ki sinemanın- ana malzemesi olarak dilsel imleme ilkin onu kullanan kişinin idelerini, ikincisi dolaylı olarak başka zihinlerdeki ideleri imler. Başka bir deyişle dil hem ötekini anlamayı sağlayan bir araç, hem de gerçeklik algısını değiştirici ve dönüştürücü bir güçtür. Modernistlerin dili kullanmadaki amaçları farklı bir dil yaratımıyla, yeni bir gerçeklik algısı oluşturmaktır. Onlar dünyayı algılamadaki farklılığı dilin yapısını değiştirme olasılığından yaratacaklarıdır. Ancak bu olasılık da elbette ki yine dil

içinde mümkün olacaktır. Dünya görüşünde bir farklılık yaratmak, obje ve süjelere başka anlamlar yüklemekle sağlanabilir. Ayrıca düşüncenin bizzat dil tarafından şekillenmesi ve böylece düşüncenin dil tarafından belli bir kavram uzanımı ile sınırlanmış olması, dilin içinde yaşayan ve onu kullananlara belli sınırlamalar getirir. Şeylerin özsel niteliklerine dair yeni anlamlar getirmek aynı zamanda bu ulamsal sınırlamaları da bertaraf etme yönelimi taşır. Dil sanıldığı gibi tinsel bir var oluş, salt yaratıcı etkinliğin bir ürünü değildir. O yaratıcı etkinlik kadar, bir yeniden şekillendirme etkinliğidir.

Yeniden yaratımda önceden şekillendirilmiş malzemenin ve biçimin kısıtlamalarıyla karşılaşılması doğal ve kaçınılmazdır, bu yüzden öncelikle yapılması gereken yerleşik beğeni ve hazları tedirgin edici bir tarzda yıkmak ve yerine yenisini koymaktır. Modernist yapıtların özellikle biçim düzeyinde klasik görüş ve değerleri şok edici, tedirginlik uyandırıcı ve irrite edici stilistik özellikler kullanmaları aslen bundan dolayıdır. Modernizmdeki temel inanç, dil zaten biçimden ibaret olduğu için, biçimsel yeniliklerin yeni bir dili oluşturma yönünde etkili bir silah olmasıdır. Klasik ve akademik tavırların karşılarında sert bir tutum takınmaları da onların genel uzlaşımına olan düşmanlığının doğal bir sonucudur. Bu kimi zaman aşırı boyutlara ulaşacak, yeni bir beğeni ve estetik haz oluşturmak isterken hedef kitlelerinden onları uzaklaştıracak, kimi zaman da birbirleri ile onları çatışmalara ve çelişkilere sürükleyecektir.

İşte bu saydığımız nedenlerden ötürü on dokuzuncu yüzyıl gerçek modernizmin doğuş çağıdır. Şayet on sekizinci yüzyılın estetik algılayışına romantizm damgasını vurduysa, on dokuzuncu yüzyılın sanat dünyasına da sembolizm rengini vermiştir. Sembolizmin ilk modernist sanat akımı oluşu, onun yeni bir dil ve yeni bir dünya görüşü inşa etme arzusundan kaynaklanır. Baudelaire, Mallarme ve Verlaine gibi sembolist şairlerle, Gaugin ve Van Gogh gibi sembolistlerle doğrudan ilişki içinde olan ressamlar verili uzlaşımına karşı çıkmanın bir yolu olarak, o güne eşine bu kadar sık rastlanmayan bir tarzda metaforları benimserler. Bir nesnenin tanımlamasını çağrışımsal olarak ondan bir nesnenin özelliklerini yerine geçirecek yapma anlamına gelen metafor, genel kullanım açısından uzlaşımını yıkmaya yönelik bir çabanın yansımasıdır. İki nesne veya konu arasındaki farklılık derecesi ne derece artarsa, metaforun uzlaşımı kırma derecesi o denli güçlenir. Metafor etkili bir silah olarak alışlagelmiş kalıplara, bilindik ifade biçimlerine karşı, onlara yeni bir anlam kazandırmak amacıyla doğrultulur. Gündelik yaşamda mutad kabul edilen durumlara karşı farklı bir gözle bakılması, bunların değişik açılarla değerlendirilmesi hedeflenir. Metaforun asal amacı halihazırda *bilinmeyen*

*bir şeyi bilinen bir şey açısından ifade etmektir.*⁴² Sanatçı, kullandığı metaforik dil biçimiyle gündelik gerçeklikte deneyimlenen, ancak net bir anlam verilemeyen olay ve durumlara yönelik kendi perspektifinden bir yorum getirmeye çalışır. Artık şair ya da ressamın görevi yalnızca eşsiz yapıtlar ortaya çıkarmak değil, aynı zamanda yaşanan gerçekliği yorumlamak ve eleştirmektir. Sanatçının işlevi sadece gerçekliği anlamaya çalışmakla sınırlı da değildir, topluma kendi anladığı şekliyle gerçekliği anlatmak, bunu da dilin yeni kullanım biçimleriyle yapmaktır. Sanatın salt bir yanılısamadan ibaret olduğuna dayalı mimetik sanat anlayışından kopuş, sanat eserine yönelik genel yaklaşımların bir eleştirisini yapmak anlamına gelir. Eleştiri iki yönlüdür: (1)Gerçekliğin eleştirisi; (2)gerçekliğin yeni algılama biçiminin ancak yeni kullanımlarla gerçekleşmesi fikriyatından türeyen klasik sanat anlayışının eleştirisi. Sanatçı olabilmenin ön koşulu öncelikle gerçekliği ve süren giden yaşantıyı yakalamak, ardından onu anlatıma, yeni araçlarla dönüştürmektir.

Böylelikle, sanatçının gerçekliğin tam bir suretini çıkararak eseri bir sağaltım aracına indirilmesi anlayışının yerine, gerçekliğin farklı bir okumayla yorumunun yapılması ve bu yorumun yerleşik estetik görüşlerle değerlendirilemeyecek şekilde yenilikçi bir anlatım tarzıyla yapılması anlayışı getirilmeye çalışılır. Okuyucu ve izleyici böylesi sanat eserlerinin karşısında yüzeysel eğlenceler bulamaz, onların karşılaştığı yeni bir durumdur; gerçekliğin farklı bir tarzda yeniden *kurulmasıdır*. Gerçekliğin yeniden kurulmasının yegane yolu ise düş gücüdür. “*Doğası gereği düş kurmaya alışkın bir insan*” olarak kendisini tanımlayan Mallerme, aslında on dokuzuncu yüzyıl modernizminin en önemli öğelerinden biri olan yaratıcı düş gücünü kendi üslubuyla ifade etmektedir.

Yaratıcı düş sanıldığı gibi aksine psikanalizin inceleme konusu yaptığı düşlerden çok farklıdır. Düş gücüne yapılan bu vurgu, gerçekte yaratıcının imgelem gücünü ortaya koymaktadır. İmgelem gücü ne yerleşik kurallardan, ne kalıplaşmış örneklerden, ne de alışıldık ve zorunlu kabul edilen kaynaklardan beslenir. İmgelemin beslendiği yer elbette ki gerçektir, ancak bu kaynak, kendisinin değiştirilmesi pahasına sınırları yıkarak özgür bir biçimde kullanılmalıdır. İmgelemin kendinde var olan potansiyel gücü kinetik bir enerjiye dönüştürme de kullanılacak araç, bizzat gündelik yaşamdaki deneyimlerdir. Öznel deneyim parçaları estetize edilir, metaforlara dönüştürülür. Bu nedenle sanat eseri, var olan bir gerçekliğin yüzeysel betimlemesinden kurtarılarak, çok katmanlı bir yapı haline getirilir. Görünümlerin altındaki hakikati bulgulamak, bu işlemi öznel deneyimle gerçekleştirmek, öznel deneyimi imgelemin uzamında yeniden biçimlendirmek sembolist sanat eserleri-

⁴² Bkz. John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ark Yay., 1996, Ankara, s. 124

nin en göze çarpan özellikleridir. Michel Butor'un Baudelaire için kullandığı ifade uyarlanarak geniş anlamda modernizm için sarf edilebilir: Sanat modernizmle birlikte yepyeni bir bilinçlenme durumuna ulaşmıştır.⁴³

Ancak sembolizm söz konusu olduğunda, metforik dil biçimi yalnızca yeni bir söylem geliştirme tarzı olarak değil, Adorno'nun eleştirel kuramında önemli bir yere sahip olan "bilişsel düzey" açısından da değerlendirilmelidir. "*Düşünen kişiyi kırgınlık ve umutsuzluktan kurtarıp yüceltecek bir düşünce düzeyine varabilmek; toplumda olan bitenleri kavrayabilecek bir bilişimsel durumda olabilmektir.*"⁴⁴ Başka bir deyişle, yaşanan toplumsal olay ve olgular görülüp yorumlanmasının yanında, bunun bilişsel düzeyde, akıl düzleminde anlaşılıp aktarılması gerekir ki, eleştiri gerçek mahiyetini kazansın. Modern yaşamı duyumsal olarak anlamlandırma ve kentin içinde kazanılmış öznel deneyimlerle sanatsal yaratıcılığın olmazsa olmazı olan düş gücünü birleştirme faaliyetleri açısından sembolistler, var olan gerçekliği renkli ve süslü göstermemekle, hatta Van Gogh'un resimlerinde görülebileceği gibi bu gerçekliğin içindeki acımasız yönü göstermekle yaşanan çağın sorunlarından uzak değillerdir.

Sembolistlerin düş gücünün uzamını ön plana çıkarışları, romantiklerin doğada kendilerine bir sığınak aramalarına benzetilmemelidir. Baudelaire gibi bir şair kaçışçı bir haleti ruhiyeyi asla paylaşmamış, aksine yaşamın içine doğrudan dahil olarak toplumsal olguları görerek ve hissederek yorumlamaya çalışır. Pozitivistler ya da piyasa içinde kendisine bir köşe başı arayan kimi yazarlar gibi modern dünyanın ve aslında kapitalist sistemin kendi iç çelişkilerini ört bas etmeye yönelmekle, ellerindeki ifade araçlarını gerçekliğin çarpıtılması ya da yanılısamalı bir gerçeklik tasviri için kullanmamışlardır. Bununla birlikte, onlar da her ne kadar yaşamın içinde modern dünyayı algılamaya çalışsalar da, sorunları ortaya çıkaran gerçek dinamikleri bilişsel boyuta taşıyamamışlar, eleştiri ve tartışmalarını bu düzlemde gerçekleştirmemişlerdir. Bu nedenle, gerçekliği çarpıtmak yerine, gerçekliğin farklı yorumlarını metforik bir dille ifade etmişlerdir. Bireyselliğe karşı düşman olan popülasyonun sanatçının özgünlüğünü ve kişiselliğini koruma adına kendisine yönelmesini zorunlu kılması, içsel deneyimin en güçlü dışavurumu olarak metaforları gerektirmiştir.

⁴³ Bkz., Michel Butor, "*Yapay Cennetler*", çev. Berran Ersan, *Modernizmin Seritveni* içinde, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, 1999, İstanbul, s. 28. Butor'un orijinal ifadesi şudur: "*Baudelaire'e bu yeri, bu rolü, ona bir bakıma coğrafi referans noktası olmak gibi seçkin bir değeri, hatta bu yazgıyı, şiirle ve ilk romantiklerden sonra şiirin gelişimiyle ilgili her araştırmada, edebiyat ve dil sorunlarıyla ilgili her düşüncede kaçınılmaz olarak söz konusu edilme karakterini veren, Baudelaire'de şiirin yepyeni bir biçimde kendi bilincine varmış olmasıdır; Baudelaire kendi kişisel deneyiminden, şiir denilen bu girişimin doğası konusunda kendisinden önce gelen herkesten çok daha derinlemesine, çok daha aydınlık bazı sonuçlar, yargılar çıkarmayı bilebildi...*"

⁴⁴ Akt. Ünsal Oskay, a.g.e, s.78

Bilişsel düzeye sıçrayamama problemi aslen sorunsal noktasının kavranılamaması ile ilişkilidir. Fransızca'sı problematik olan sorunsal kavramı, bir düşüncenin ya da olgunun tek başına alınamayacağını, ancak onun bağlı bulunduğu teorik ve ideolojik çerçeve içinde ele alınabileceğini belirtmek amacıyla kullanılır. Sorunsal düşünsel yapıyı belirler, ancak bu belirleme kimi zaman düşünür ya da yazarın farkında olmadığı bir durumdur. Althusser sorunsal kavramının ideolojinin özünü oluşturduğunu belirtir, bir düşünürün ya da tekil bir bireyin kendi düşüncesi içinde kendisini ve kendine ait fikirlerini açıklamasını sağlayan ve ideolojik alanın bu bölümünü oluşturan fikirlerin kurucu birliği olarak sorunsal kavramını tanımlar. Tekil bir düşünce bu alandan soyutlanamayacağı gibi, ideolojik alanda bu birlik düşüncesini gerektirir. *“Her ideoloji kendi sorunsalıyla içsel olarak birleşmiş, gerçek bir bütün olarak kabul edilir ve tek bir ögeyi bile bu bütünden ayırmak anlamı bozar.”*⁴⁵ Genel olarak yazar ya da düşünür sorunsalın ne olduğu üzerine düşünmez, bunun nedeni onların bizatihi sorunsalın içinde düşünmesidir. Sorunsal kavramının temel niteliği verilen cevaplardan ziyade ortaya atılan sorulardadır. Sorunsalın ne olduğu ya da olmadığı onun gerçeklikle ve gerçek sorunlarla kurduğu ilişkiler içinde kavranabilir.

Soru sorma eylemi Althusser'e göre bir felsefenin ya da teorinin düşünme tarzını ortaya koyar, bu nedenledir ki, mistifikasyon aslen verilen cevaplarda değil, düşünce kipliğini belirleyen sorulardadır. Çünkü verilen cevapların ne anlama geldiğini kestirebilmek ancak hangi sorunun sorulduğu ile ilişkilidir. Felsefeyi ya da düşünceyi tanımlayan onun konu nesnesi olduğu kadar, hatta daha yoğun olarak nesnesi ile sürdürdüğü ilişki; düşünme tarzıdır. Çünkü ortaya atılan her soru dönemin mevcut sorunlarına verilen bir yanıttır. Sorunsal da buna uygun olarak bir düşüncenin nesnelere düşünülmesine yol açan temel referans sistemi şeklinde tanımlanabilir.

Sorunsal kavramının bu olumsuz niteliğinin başlıca nedeni onun ideolojiyi tanımlamasıyla beraber onun devamlılığını da sağlamasıdır. Çünkü sorunsalın bilincinde olmayan bir düşünür, gerçeklikle olan ilişkisinde nesnel koşulları kavrayamaz ve bir bakıma gerçeklikle ilgili yanlış enformasyonlar üretir. Özellikle Hegel'in yazılarından yola çıkan Althusser onun politika, tarih ve birey kavramlarının bir mistifikasyon ürettiğini belirtir. Onun deyimiyle şayet Fransa'da politika konuşuluyorsa bu esastır, çünkü Fransa'da politika vardır, keza İngiltere'de iktisat konuşulması da aynı yere oturur; İngiltere'de o dönemin ekonomik olarak en gelişkin ulusudur. Ancak Almanya politik ve ekonomik olarak az gelişmiş bir haldedir

⁴⁵ Louis Althusser, Marx İçin, İthaki Yay., Çev. Işık ergüden, İstanbul, 2003, s. 80

ve bu konular üzerine Hegel'in argüman üretmesi ona göre dönemin Almanya'sının gerçekliğine oturmayan teorik bir çok gelişmişliktir. Başka bir deyişle, Hegel'in özellikle devlet ve tarih üzerine savları 19. yüzyıl Almanya'sının nesnel koşullarına oturmaz. Onun bu savlarının bir bakıma geliştirimini yapan diğer düşünürler ise, de-enformasyonun yeniden üretimini ve devamlılığını sağlar. Hatta Marx'ın gençlik eserlerinde dahi bu durumun örnekleri mevcuttur. Çünkü sorunsala içkin kavramlarla düşünmek -niyet ne olursa olsun- sorunsaldan kopmayı engeller.

Tam da bu noktada Althusser kavramın ikinci bir düzeyine sığar. Bu, bireyin nesnel koşulları ve gerçekliği kavramasıyla sorunsalın da bilincine vardığı düzeydir; Althusser terminolojisinde bu bilince varış durumu "epistemolojik kopuş" olarak geçer. Birey gerçeklikle düşünüyorsa birbirlerine tekabül ettirdiği zaman sorunsalın artık bilincindedir. Bu eski düşünüş kipliklerinin yerine bir başkasını geçirmek, yeni bir argüman oluşturmak; yeni sorular sorup gerçeklikle ve toplumsal formasyonla uyumlu cevaplar ve çözümler üretmek anlamına gelir. Epistemolojik kopuşun getirdiği aydınlanma kendiliğinden bir süreç değildir, bu kopuşun yaşanabilmesi için öncelikle geçmişin ve/veya tarihin yeniden bir okumasını yapmak, çelişkileri ve yanılsamaları bulgulamak gereklidir. Geçmişin ve tarihin yeniden okunması ve tam olarak irdelenmesiyle birey, deyim yerindeyse gerçeğe döner. Bu anlamda geçmişin ve dönemin paradigmalarından bir kopuş yaşar. Ancak yanılsamaları bertaraf eden düşünür ya da yazar bu kopuşu ifade ederken bunu eski paradigmanın öğeleriyle yapamaz; o paradigmanın dilini ve terminolojisini kullanmak hala o paradigmanın içinde düşündür. Bu nedenle kopuş hem içeriğin hem de onu ifade eden biçimin kökten değiştirilmesini gerektirir. Yeni içerik yeni biçimlere gereksinim duyar. Bu kökten değişim ancak "öge değişikliğine" başvuru olarak, yeni kavramların eskinin yerine getirilmesiyle elde edilir. Kopuş, nesnel gerçekliği anlama ve yorumlama da nesne aynı kalsa bile bu sorunun esasına farklı bir öge koyulmasıyla sağlanabilecektir. (Sözgelimi tarihin özünün tin olarak açıklayanlara karşı öge değişimi tarihin özüne insanı koymakla yapılandırılır.) Yeni öge yeni bir düşünme kipliği ortaya çıkardığı kadar, soruları, cevaba gitmek için kullanılacak yöntem ve araçları da belirler. Başka bir deyişle, kopuşu gerçekleştiren birey gerçeklikle uyumlu sorular ve cevaplar geliştirirken, kendi düşüncelerini de yapılandırma sürecine girer; argümanlarını bir yapıya oturtmaya çalışır.

Sembolistlerin yaptığı modern yaşamda deneyimlerin sunduğu içerikle yeni bir biçim geliştirmek, ancak bu içeriğin özünü eksik kavramaktır. Sorunsal noktası, modern yaşamı şekillendiren kapitalist üretim biçimi ve üretim araçlarına sahip burjuvazidir. On dokuzuncu yüzyıl modernistleri sanat eserinin piyasada bir meta

haline gelmesine karşı tepki doludurlar, ancak piyasanın işleyişinin ve emeğin değerinin sistemin devamlılığı ile olan ilişkisini bir türlü bağdaştıramazlar. Çoğu zaman alt sınıfları yüceltici bir üslup kullansalar da (bunun en güzel örneklerinden bir tanesi Van Gogh'un *Köylü Ayakkabıları* adlı resmidir), onların mevcut koşullarının nedenlerini çözmek de yetersiz kalırlar. Çağdaşları olan natüralist sanatçılar, sanatçının yeni konumunu eleştirel bir tarzla değerlendirerek, çözümün sanat için sanat anlayışında bulunamayacağı noktasında birleşirler. Zola'nın şu sözleri natüralistlerin eleştiri noktasını ortaya koymaktadır: "*Kendini bir boşluğa kaparsan da, okura bir canavarın, bir delinin, ya da hastalıklı bir zavallının umutsuz hikayesini anlattıysan, ancak okuru yadırgatmayı başarırınsın. Gerçek sanatçını bütün yapıyı anlamasına yardım edecek geniş bilgisi ve üstün bir davranışı olması gerekir. Günümüzün yazarları komularını sınırlayıp derinlemesine işliyorlar, kendilerini dünyaya kapıyorlar ve gözlerini bütüne çevirecekleri yerde tek tek parçalar üzerinde ayrıntılı incelemeler yapıyorlar.*"⁴⁶

Elbetteki, natüralistlerin bütünü ve yapıyı kavramak için oluşturdukları seçenek olan nesnellik diyalektik ilişkilerin su yüzüne çıkarılması değil, olayları statik olarak kağıt üzerine geçirme ve eleştirdikleri gibi ayrıntılarda boğulma ise de, Zola'nın bu eleştirisinde önemli bir nokta vardır. Bu da, on dokuzuncu yüzyıl modernistlerinin modern hayattaki fragmanlaşmış yaşam parçalarını bütünleştirip mevcut gerçekliğin bütününe kavramaya yönelmemeleridir. Sorunsal kavrayamamaları, onları giderek dünyaya kapanmaya, içe dönük bir yalnızlaşmaya sürükler ve meta sistemine karşı tek çare olarak benimsedikleri "sanat için sanat" anlayışı yine aynı nedenden dolayı bu yalnızlaşmayı müzmin hale getirir. Mimetik estetikten kopuşla sanatçının kendi faaliyetinin merkezi nesnesi olması ve sanatın kendi için bir amaç taşıması, sanatçının topluma yüzünü dönmesi anlamında değilse de, o günün toplumunu külliye mahkum etme anlamında (bu konuda Baudelaire'i ayrı tutmak gerekir) yaratıcı sanatçının marjinalleşmesine yol açar. Kendisinin anlaşılmadığını düşünen Mallerme daha da ileri giderek "*şairin yapacağı tek şey, sözünü hiçbir zamana çevirerek anlaşılmadan çalışmaktır*" demiş ve bu anlayışı uç boyutlara götürmüştür. Sanat için sanat anlayışında amaç saf, katıksız bir estetik görüye ulaşmaktır. Ancak saf bir sanat toplumsal gerçekliğin soyutlanmasıysa, bunun gerçekleşme ihtimali yalnız tümüyle yalnızlaşmanın içselleştirilmesiyle sağlanabilir. On dokuzuncu yüzyıl modernistlerinin trajedisi budur: Bir tarafta kentin dokusunu tatma ve duyumsama için kalabalıkların arasında eriyip gitme arzusu, öte tarafta kalabalıkların içinde bile kendisini yalnız hisseden sanatçı. Aidiyet duygusunun yitip gitmesi okur ya da izler kitleyle sanatçının arasında bir mesafe yaratmış ve sanatçı giderek yalnızlar ordusunun neferi

⁴⁶ Bkz. Ernst Ficher, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Verso Yay., 1993, Ankara, s. 76

pozisyonuna gelmiştir. Bu çağın modernistleri Jean Cassou'nun deyimiyle kapalı bir kutu ve anarşik bireycilikler topluluğu şeklinde toplum içinde "yapay bir topluma" dönüşmüşlerdir.⁴⁷

Kapitalist modern topluma karşı tepkilerini kimi zaman Mallerme gibi anlaşılma-
lığa övgüler düzerek, kimi zaman Gaugin gibi modern toplumun alternatifini ilkel
yaşam biçimlerini öne sürerek, kimi zaman da Van Gogh örneğini izleyerek
delilikle dahiliği bir araya getirme çabalarıyla sergilemişlerdir. Modern yaşama
daha objektif yaklaşan Baudelaire'in bile yazdığı şiirlerin gelecek bilinçli
kuşakların anlayacağı tarzda olduğu söylenmektedir. Bununla birlikte onların
yaptıkları bir çöküş sanatı şeklinde değerlendirilse de, aristokratik bir tavır
almadan uzaktır. Bu anlayışın toplumsal gerçeklikten kopuk olması gibi negatif
bir yönü olsa da, getirilerinin de hakkı verilmelidir. "*Sanatta canlandırılan bütün
gerçekliğe, aslında estetik faaliyet, form ve malzemelerle oluşturulma tarzlarına
yöneltilen büyük bir dikkat*"⁴⁸ bu yılların modernist sanatçılarının getirdikleri
yapıcı bir sonuçtur. Sanat ve estetik boyutta bu anlayış eser ve yaratıcıya olan
bakışı değiştirmiş ve ufku genişletmiştir.

Sembolistlerin bir karşı koyma biçimi olan "sanat için sanat" kavramı söz konusu
olduğunda, üzerinde dikkatle durulması gereken bir nokta vardır. Daha sonraları
toplumcu gerçekçiler tarafından sembolizmde dahil, çoğu Modernist sanat akımı-
na yöneltilen eleştiri hep formalizm olmuştur, bu tür bir sanatın toplumsal yönü-
nün olmadığı ve toplumsal gerçekleri dışladığı formalizm polemiğinin çıkış nok-
tasıdır. Ancak hemen şunu belirtmek gerekir ki, bohem yaşam tarzının ana hatla-
rını çizen bu modernistler, yirminci yüzyıl modernizminde de yer etmiş bir yaşam
modeli oluşturmuşlardır: Toplumdaki geleneksel ve kısıtlayıcı değerlere, bahsi
geçmeyen ya da adı anılması yasak olan olgulara karşı kışkırtıcı bir davranış tar-
zıyla sürdürülen protesto, sistemin uygun gördüğü yaşam kalıbının karşısında o-
luşturulan alternatif ve ayrıksı bir yaşam modeli. Böylesi kaygılarla hareket eden
modernist sanatçıların toplumsal gerçekliği dışlamadıkları, aksine yapısal bir dö-
nüşümle yeni bir toplumun ortaya çıkarılmasını düşledikleri anlaşılacaktır.

Bununla birlikte ve daha önemlisi bir sanat eserinin toplumsal yönü, üretici güç-
lerle üretim ilişkilerinin diyalektiğinin yoğunlaştığı bir ortaya çıkış tarzıyla kıs-
men değerlendirilse bile, toplumsalcı içeriğin kaynak şeklinde bir kriter olarak ele
alınması son derece yetersiz bir bakış açısidir. Toplumsal yön, o sanat eserinin ve
onun yaratıcısının topluma karşı olan konumuyla belirir. Daha açık bir ifadeyle,

⁴⁷ Bkz. Jean Cassou, *Sembolizm*, çev. Özdemir İnce, İlham Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1987, İstanbul, s.8

⁴⁸ Eugane Lunn, *Marxizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Alan Yay., 1995, İstanbul, s. 57

sanat eseri ve sanatçının belli bir toplumu belirli araçlarla olumsuzlaması sanat eserinin hakiki toplumsal yönünü belirginleştirir. Modernizm başlangıcından itibaren pragmatist bir amaç tayin etmemiş ve özgünlüğünü savunmuştur. Böylelikle modernizm, “kendisini geçerli olan toplumsal ölçütlere uydurmak, ‘toplumsal olarak yararlı’ niteliğini kendisine vermek yerine, kendini bir kendine özgünlük olarak kendi için billurlaştırmasıyla öne çıkar ve toplumu salt var oluşuyla eleştirir.”⁴⁹ Bu yönüyle modernizm iktidarın sahip olduğu bütün alanlar içinde kendisine özerk bir yer sağlayabilmiş ve modern iktidarın ve onun sahip olduğu aygıtların çeşitli araçlarla eleştirisini yapabilmekte muvaffak olmuştur. Özellikle toplumcu gerçekçiliğin Sovyet Rusya’da bir süre sonra Stalinist bir propaganda yönemine dönmesi Adorno’nun modernist sanat için ifade ettiği şu sözleri haklı çıkarır: “Katıksız bir üretim gücü olarak estetik üretim gücü, kendi dışındaki yasa koyuculuğun buyruğundan bir kez kurtulunca, nesnel olarak, bağımlı yapmanın karşıtı, ama yazgılı bir kendi-uğruna yapmanın da paradigmasıdır”.⁵⁰

Adorno’nun bu ifadesinde karşımıza çıkan nokta, modernist sanatın iktidarın egemenliğini tanımaması ve totaliterliğin hep karşısında durmasıyla iktidara bağımlı bir sanat biçimini reddetmesi, ancak bu tavrıyla da *yaratım için yaratmak* düşünüşüne meyiletmesidir. Bu meyil olumsuz gibi görünse de, kendi uğruna yapmanın paradigması hem sanatın öznel ifade gücü, hem de “bağımlı üretim” reddiyesiyle sanatçının toplum içinde anlaşılmamayı ve yalnız bırakılmayı göze alması anlamına gelerek, aslen bütün zorluklara rağmen gerçekleştirilen yaratım, bağımlı üretimden muteber kılınmıştır.

Yukarıda bahsettiğimiz “modernizmin toplumcu bir yön taşıyıp taşımadığı” üzerine yapılan tartışmaya bir dayanak olarak söylenebilir ki, çağın bunalımlarının - sistemin kendini konumlandırma ve yaşama geçirme de karşılaştığı krizlerin- izini taşıyan ve bunalıma tepkisel karşı koyuşlarla kendisini gösteren on dokuzuncu yüzyıl modernizmiyle, sistemin sorunsalını kavramış yirminci yüzyıl modernizmi arasında farklılık vardır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren kapitalist üretim biçimini ve onun toplumsal yapıyı nasıl dönüştürdüğünü dekode eden K. Marx ve F. Engels’in yaptığı ekonomi-politik ağırlıklı incelemeler, sistemin ve dolayısıyla toplumsal ilişkilerin mantığının anlaşılmasında devrimci bir bakış açısı getirmiştir. Marx’ın geliştirdiği kuramın “artı değer”, “altyapı”, “emek”, “tarihsel materyalizm” gibi teoremleri söz konusu sorunsal noktasını kavrayarak, epistemolojik kopuşu gerçekleştirmiştir. 1848’lerden başlayan sürecin bir devamı olarak işçi sınıfının Marx’ın komünizm teorisini pratiğe geçirmesi entelektüel çevrelerde

⁴⁹ T. Adorno, “Estetik Kuram”, *Modernizmin Serüveni* içinde, haz. Enis Batur, s.263

⁵⁰ T. Adorno, *a.g.e.*, s.264

de bir yankı yaratmış, ama sanatçılardaki gerçek uyanış yirminci yüzyılın başlangıcında gerçekleşmiştir. Yirminci yüzyılda modernist sanatçılar güncel siyasete daha yakınlaşmışlar, Marx'ın kuramıyla daha yakından ilgilenmişler, bir çoğu dönemlerinin sosyalist partisine üye olmasalar da bir yönüyle Marksizm ile hep ilişki içinde olmuşlardır.

Bununla birlikte, yirminci yüzyılın dışavurumculuk, kübizm, dadacılık, gerçeküstücülük, fütürizm veya konstrüktivizm gibi başlıca modernist akımlarının, bir zamanlar romantiklerin “masalsı dünya” imgelerinin yerine, komünist topluma göndermeler yapan imgeleri geçirdikleri görülür. Marx'ın düşüncelerinin, o dönem entelektüelinin halet-i ruhiyesinde önemli bir boşluğu doldurduğu ve sanatçının gerçekliği arayışının daim bir tamamlayıcısı olduğu su götürmezdir. Marx'ın dış dünyayı çözümlemesine karşılık, Freud'un iç dünyayı analiz ederek bilinç altı kavramına ulaşması, modernist sanatçılar üzerinde en az Marx kadar etkili olmuştur. Çünkü modernist estetik başlangıcından itibaren objektivist estetiğe karşı estetik sübjektivizme kaymasıyla, bu nedenle de güzel olanla değil, nesneye bakan öznenin davranışından yola çıkmasıyla, aslında hep bilinç altıyla ilişki halindedir. Freud'un bilinçaltını kavramlaştırması sonucunda bu ilişki dolayimsızlaşır, modernist sanatçılar bu kez bilinçli olarak bilinç altı ile ilgilenirler. Ancak bilinç altına olan ilgi birey ve toplum ilişkilerini kavrama merkezinde toplanır. Dışavurumculuğun ifadeci bir tarzla insan ruhunu karanlık bir atmosferde yansıtan çizgileri insanın kolektif bilinç altıyla nasıl hareket ettiğini göstermeyi amaçlar, kübizm formu parçalayarak aslında modern insanın toplumsal bilincini ifade etmeye çalışır, düşlerle çok daha yakından ilgilenen gerçeküstücülüğün ise araştırma evreni bizzat bilinç altı ve toplumdur.

Öte taraftan dışsal ve içsel dünyaların çözümlenmesinin yanında, dış dünyanın gerçek koşulları da modernizmin tavrını değiştirmiştir, yirminci yüzyıl modernist sanatçılarının yaygın bir yaklaşımı olarak, toplumsal olay ve olgulara karşı bilişsel bir kavrayış üretme, çağın bir zorunluluğu olarak kendini göstermiştir. Çünkü yirminci yüzyıl toplumları sistemin içine düştüğü bir krizle patlak veren Birinci Dünya Savaşını görmüş ve total olarak modernliğin krize düştüğü İkinci Dünya Savaşına tanıklık etmek zorunda kalmıştır. Azımsanması imkansız olan savaş gibi bir durumda, vicdani ya da siyasi bir tavır olarak savaşı reddeden ve çoğunluğu bu savaşların içine bizzat düşen modernist sanatçılar toplumsal gerçekliğe çözümsel yaklaşmayı zaruri bir eylem olarak görmüşlerdir.

Yirminci yüzyıl modernizminin başlangıcında yer alan dışavurumculuk hem sanat için sanattan bir kopuş şeklindeki toplumsal yönü daha açığa çıkaran fiiliyatıyla,

hem de sistemdeki bunalımı ifade ediş biçimiyle dikkate değerdir. O insan kişiliğini içsel yaratıcılıkta bulması ve ruhsal olanı ifade etme tarzıyla bir bakıma romantizmin bir uzantısı, kara romantizmin ise bir devamı gibi görünür. Zamanlarının mutsuz vicdanları olan romantiklerin tekniğe ve kentsel yaşama karşı taşıdığı endişeleri paylaşması, insan özgürlüğünü vurgulayışları dışavurumcu eserlerde de mevcuttur. Novalis'in *Blaue Blume*'unun Franz Marc'ın mavi atlarındaki etkisi hemen sezilir, Chamisso'nun *Peter Schemihl* adlı uzun öyküsü ise Wegener'in *Praglı Öğrenci* adlı filminin altyapısını oluşturur. Ancak dışavurumcuların kullandıkları semboller doğada değil, modern kentin ve sanayi toplumunun dokusundan kesitlerdir. Kurt Pinthus şöyle der: “Gerçekliği sınırlarından kurtarmak, kendimizi gerçeklikten kurtarmak, onu aşmak, yenilgiye uğratmak, ezmek, ama onun araçlarına başvurarak ya da kaçarak değil, tutkuyla çözümleyerek, nüfuz ederek, esneklik göstererek, zihin patlamaları ve şiddetli duygu patlamaları dileyerek...”⁵¹

Bu ifadede, içinde korunaklı hissedecek bir uzlet arayışı değil, gerçeklikten kaçmamak savlanmaktadır. Çünkü gerçeklik her boyutuyla kendini kentlerde, toplumsal ilişkilerde, devlet politikalarında göstermektedir. Sistemin 1848'lerdeki krizi atlatarak eski konumuna kavuşmasıyla, toplumsal alandaki çelişkiler belirginleşmiş, bu sayede neden sonuç ilişkileri daha kolay kurulabilmiş, gerçeklik daha gelişkin sorularla tartışılır olmuştur. Toplumun bu şekilde tartışıldığı bir ortamda sanatçının siyasetle bir ilişki içine girmesi kaçılmazdır. Yirminci yüzyılın başında adı genellikle kara dünya tasvirleriyle anılan dışavurumculuk siyasetle doğrudan bir ilişki kurmuştur. Devrimci bir sanatın toplumsal devrimle olan ilişkisi üzerine eğilen dışavurumcu sanatçılar içersinde üç anlayış yer etmiştir. Anarşist-hümanist anlayışta olanlar (Kurt Hiller, Franz Pfenfert) sanatın toplumsal bir içeriği olduğunu sanat eserinin öneminin iletlediği bilinçli mesajda bulunduğunu öne sürerler. Ludwig Rubiner'in “*Şair Siyasete El Atıyor*” makalesinden etkilenip, “çoşkun yıkıcılık” görüşü etrafında toplananlar, sanatçının gündelik yaşama imgeler göndererek, geleneksel kurum ve yanılısamaları tehdit etmesini vurgularlar. Bu iki görüşün zayıf noktalarını yakalayan Herwarth Welden ise sanata siyaset sokulmasının yanlış olduğunu, ama sanatın bizatihi siyasal etkileri barındırdığını düşünerek, daha mantıklı bir konumlandırma getirmeye çalışır. Böylelikle sanat eserinin birincil gayesi, meçhul bir geleceğe ertelenmiş olası bir devrim idealini canlı tutmak değil, ancak güdüleri ortaya çıkarmasıyla mevcut insanı devrimci bir biçimde dönüştürmektir.⁵² Ne olursa olsun, bu üç anlayış da, toplumsal gerçeklik ile sanatın ilişkisini gözden geçirme anlamında olumlu süreçlerdir. Dahası toplumsal gerçeklik ile sanat, toplumsal devrim ile devrimci sanat arasında kurulmaya sağ-

⁵¹ Richard Sheppard, “*Alman Dışavurumculuğu*”, haz. Enis Batur, a.g.e., s.

⁵² Richard Sheppard, a.g.e., 243

lanan ilişki, yapılan teorik tartışmaların çok daha ötesine uzanır. Bunun en iyi örneği de hiç şüphesiz 1911’de yayın hayatına başlayan *Die Aktion* dergisinin çevresinde topladığı dışavurumcu sanatçılarla 1915’te *Anti-Nationalite Sozialisten Partie* adlı siyasi bir parti kurması ve bu partinin savaş yıllarında yer altı örgütü gibi işlemedir.

Dışavurumcuların burjuva toplumuna besledikleri nefretin altında, sanayi kapitalizmine ait kurumların zihni ve iradeyi meta üretiminin hizmetine sunması, tını duyguları ve imgeleri hiçe sayması vardır. Endüstriyel teknik yapı, tek biçimli bir sıra düzeni dayatır ve bu düzenlilik içinde bireyle birey, bireyle toplum arasında girift bağımlılıklar yaratır. Bu sanatçılara göre kapitalizm sistemli ve kasti olarak insan psikolojisiyle oynadığı için insan doğasını mahveder. Kapitalizm de tıpkı Ortaçağ gibi miadını doldurmuştur. Pinthus *İnsanlığın Alacakaranlığında* adlı antolojisinde bunu “ *tümüyle kendi yaratıcılığı, kendi bilimi, teknolojisi, istatistiği, ticaret ve sanayisi ile burjuva gelenek ve göreneklerinin fosilleşmiş toplumsal sıra düzenine dayalı bir toplumun olanaksızlığı gittikçe daha da belirginleşmektedir*”⁵³ şeklinde ifade eder.

Sanatçının bu eskimiş toplum biçimindeki eylem tarzı, sisteme ait yerleşmiş değerleri, onun beslendiği gelenekleri yıkarak yerine yenisini koymaya çalışmak şeklinde çizilir. Ancak bu tarz bir eylemlilik, Baudelaire’in bahsettiği yıkımdan daha farklıdır. Birincisi dışavurumcu sanatçılar “yeni”nin ne olduğu, alternatif toplumun ne olacağı konusunda daha net düşüncelere sahiptirler. Yeni toplum romantik bir ütopya değil, gerçekleştirilmesi olası bir devrimle gelecektir. Bu nedenle de sanatçılar on dokuzuncu yüzyıldaki gibi yalnızlaşmaya eğilim göstermeyip kendi aralarında örgütlenme yoluna girmişlerdir. Kendi başkaldırılarını ve amaçlarını, elbette kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte, kurdukları dergilerde yayınlamaya, sanatın özerk alanını bu yolla sağlamak istemişlerdir. Benn’in dışavurumculuk için kullandığı “*patlayan bir ayaklanma, bir kendinden geçme, nefret ve yeni değerlere susama*” bu özerk sanat alanının ilk koşudur. Bu değerlerin sanat eserine ihtivası, somut gerçekliğin yıkılmasıyla gerçeğin yeniden sanatçının iç görüşüyle inşa edilmesidir. Van Gogh ve Gauguin gibi ressamı sahiplenen ancak geçmişle total bir kopuşu muştulayan dışavurumcular için gerçekliğin yeniden yaratılmasının gerekçesi, Fechter’inde belirttiği gibi, “tinin zaman içinde gerçek işlevini yitirmesi ve pratik hayata, bilim ve teknolojiye endekslenmesi”dir. Makineleşme ve teknolojiye karşı olan bu tutumda artık canavar makineler değil, insanın makineleşmesi imgesi yer tutar. Cephe alınması gereken salt

⁵³ Bkz. Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul, s.18

teknolojinin ve bilimin ürünleri değildir, çünkü artık “tinin mekanikleştirilmesi” söz konusudur.

Bu mekanikleşmenin sonucunda, modern toplum içinde birey ya kendi özsel birliğini koruyamayarak benliğini sistemin aygıtlarının hizmetine sunarak bir anlam kazanmaya uğraşır, ya da maddeci ve pragmatist kurumların içinde içedönüklüğe hapsolür. (Bu iki tema dışavurumcuların verdikleri eserlerde - Praglı dışavurumculardan Franz Kafka'nın romanlarında-, modern bireye bir ayna tutma amacıyla sıkça kullanılır.) Taklit ya da yanılsamacı bir sanat gerçekliği perdelediğinden dolayı, izlenimci tasvir kurallarının her türü terk edilmelidir. Dışavurumculara göre izlenimci sanat mevcut sisteme uygun olarak süslü ama içi boş, özden yoksun görünümler sunduğu için reddedilmelidir. Buna karşılık izlenecek yolda, sıradan nesnelere mutad bağlamlarından koparılmalı, yaratıcının gücü ve katkısıyla onlara tekrar insan ruhunun derinliklerine seslenen değerleri verilmelidir. Dışavurumculuk için bir kopuş nitelmesi yapılmasının nedeni, daha sonraları yirminci yüzyıl modernizminin ana bağlamı olacak “konuyu oluşturan nesnenin sınırlarını aşmaya çalışma”ından ileri gelir.

Bir önceki yüzyılda ressamaların çoğu insan portresini nesneye bağımlı kalınması nedeniyle özgürlüğü kısıtlayan bir resim türü olarak görmüşlerdi. Ancak insan portresine karşı olan bu tutumları onları tamamen doğaya bağımlı bir resim türü ortaya çıkarmalarına neden olmuştu. Dışavurumcular için seçenek buralarda aranmamalıdır. Önemli olan konu değil, konunun nesnesinin öznel dünyaya yaptığı çağrılar, iç dünyada bambaşka noktalara varabilecek çağrışımlardır. Konunun sınırlarının aşılmasıyla, sanatta nesneye bağımlı güzellik anlayışının yerine, öznenin nesneyi anlamlandırılmasına bağılı öznel estetiğın oturtulması tasarlanmıştır.

Daha da ötesi dışavurumcu sanatçılar modern toplumda ifade edilemez olanın dışavurumunu gerçekleştirmek istediklerinden gündelik konuşma ve gelenekselleşmiş yazı dilini de kısıtlayıcı bulurlar. Konuşma ve yazı dili ikilemelerle dolu çetrefilleşmiş yaşamı ifade etmek de yetersizdir. Sözcükler insan ruhunun dışavurumunda tek boyutlu ve vurgusuz kalırlar. Bu nedenle dışavurumcu sanatçılar yazılı dilde geleneksel söz dizimlerini parçalarlar, hiyerarşileri yıkmaya yönelerek söz bölüklerine eşit bir statü verirler. Sıfatlar tasvirin ana ögesi olmaktan kurtarılarak, öznel dışavurumun mecazi boyutunu oluştururlar. Dil estetiğine bu denli ağırlık verilmesi ve dilin yetersiz olduğunun sürekli altının çizilmesi bir başka yönsemeye yol açar: Konuşma dilinin yetersizlikleri, görsel dil alanında yapılan çarpıcı ve yenilikçi buluşlarla giderilemeye çalışılır. Dışavurumcu edebiyatın adını resim, heykel, tiyatro ve sinemadan daha az duyurabilmesinin nedeni de budur. Özellikle

hareketli görüntü olanağı sunan sinema sanatsal algı biçiminde de bir değişime yol açmıştır. Görsel olanakların sınırsızlığına işaret eden sinema, vizüel dil uzamının genişliğini gösterir. Sinemanın bu olanakları kendi içinde barındırmasına rağmen, o güne kadar, bu olanakların kavranması konusunda tam bir uzlaşmaya varılmamıştır. Sinemanın gerçek bir sanat olup olmadığı tartışması onun mekanik bir kayıt aygıtı olduğu konusunda sürdürülen tartışmalar olanakların görülmesini erteler. Ancak dışavurumcu yönetmenler karşılarında büyük bir görsel araç, bir olanaklar zenginliği bulmuşlardır. Dışavurumcu resmin görsel stilini sinema perdesine taşıyan yönetmenlerden Peter Wiene, Wegener gibileri o güne değin eşine pek rastlanmadık bir biçimde görsel dil alanında yenilikçi ifade tarzları oluşturmaya başlarlar. Bu yenilikçi görsel biçim ve algı, bundan sonra yirminci yüzyıl modernizminde önemli bir yer edinecek bir başlangıç aşamasıdır.

Belki de birçok modernist eserin ekspresyonist üsluptan ve yenilikçi görsel biçimden izler taşıması dışavurumculuğun tarihsel tespitini yapma konusunda birçok tartışmaya sebebiyet vermiştir. 1910-1919 yılları arasında tarihsel olarak konumlandırılan dışavurumculuğun başlangıç noktası için Fransa'daki Matisse gibi fovistler verilirken, kimi yazarlarca da bazı fütüristlerin ve hatta Kübist ressam Picasso'nun ilk çalışmaları verilmektedir. Aslında dışavurumcu ilk sanatçılar olan Kirchner, Schmidt-Rottuff'un kurdukları *Die Brücke* (Köprü) grubunun kaba ve sert hatlı oyma heykellerinde fovistlerin etkileri göze çarpar. Ancak Picasso gibi sanatçıların dışavurumcu olarak sıfatlandırılmaları fovistlerin, fütüristlerin; Braque, Picasso, Derain gibi sanatçıların 1911'de Berlin'de düzenlenen *Sessizlik* sergisine iştirak etmeleri ve katılan bütün sanatçılara "dışavurumcu" adının uygun bulunması sonucunda gerçekleşmiştir. Dışavurumculuğun bir hareket biçiminde somutlaşması ise, Almanya'da dışavurum üzerine yapılan hararetli tartışmaların sonucunda ve kendine yeni ifade tarzları arayan genç sanatçıların ortak bir noktada birleşmesiyle olur.

Wilhelm Worringer'in "*Soyutlama ve Empati*" adlı makalesi dışavurumcu kaygıların ilk nüvesidir. Bu makalede Worringer sanat içinde soyutlama ve empati olmak üzere iki estetik yönsemenin bulunduğunu ve yeni estetik arayışın bu iki yönsemeyi sentezlemesi gerektiğini yazar. Empati "kendimden ayrı olan bir nesne üzerinden kendimden haz duymam"dır. Estetik haz denilen şey aslında kendimizden duyduğumuz hazzın nesnelleştirilmesidir. Worringer'in hazzın nesnelleşmesi olarak tanımlandığı estetikten anlaşılması gereken, nesnenin karşısında duyulan içsel etki, duygusal etkileşim, bir iç harekettir. Birey konumlandığı nesnenin yeniden üretiminin karşısında organik canlılıktan haz duyar, ancak temsili nesnenin karşısında duyduğu haz, eserin taşıdığı değerın onun bize göre içerdiği hayatın

değerinden ibarettir. Modernliğin başlangıcından itibaren var olan sanat anlayışı, özellikle romantizm ve natüralizm empati odaklı estetik biçimi kullanmışlardır. Worringer'e göre empati estetiğin yalnızca bir koludur. Bunun yanında dış fenomenlerin karmaşık ilişkilerinin dış vurulması şeklinde yaklaştığı soyutlama estetiğin diğer yüzüdür. Doğu sanatından, uygarlık öncesi dönemlerin eserlerinden yararlanan Worringer soyutlamanın en saf biçimini bu eselerde bulur.

Soyutlamayı anlamak için de bu toplumların dünyayla nasıl ilişki kurduklarına ve evren karşısındaki ruh durumlarına bakmak gerekir. Dış dünyanın fenomenleri karşısında ilk insanların sanatsal iradesi, iç huzursuzluğun dışsallaştırılması yoluyla tinsel korkunun aşkın bir varlığa kanalize edilmesidir. Bu korku sanatsal yaratımın kaynağıdır.⁵⁴ İnsan ürküntü duyduğu doğayı kendisinden ayırmak, onu aşkınlaştırarak bu korkudan kurtulmak için kendisiyle doğa arasına bir sınır çizer. Yaptıkları resimler doğanın erişilemezliğinin hem bir betimlemesi, hem de yassı bir yüzeye çizilebilen doğanın bu yeni var oluş tarzıyla insanın kendisini özgürleştirebilmesi anlamına gelir. Daireler ve kareler şeklinde “görülen” doğanın bu düzenlemeci tarifi, aslında insanın dışsal gerçekliğe karşı kendi gardını almasına, doğayı kendinden ayırarak kendisini korumasına işaret eder. Görünümlerin keyfiliklerinden ve rastlantısallığından kurtularak, onları aşkın bir varlığa referans etme ve soyut biçimlere yaklaşma, insanın bir dinginlik noktasına kavuşmasını amaçlar.

Bu haliyle soyutlama daha sonraları dış dünyanın nesnelere doğa bağlamlarından çıkarılması ve böylelikle mutlak değerinin ona geri verilmesi şekline bürünür. Soyutlama her şeyden önce insanın kendi durduğu noktadan hareketle dışsal dünyaya bir sınır çizip onu kendisinden ayırarak evreni bir düzenlilik içinde anlama ihtiyacından doğar. Bu şekilde insan düşünme ve anlama yetisini geliştirecek kavramlara ulaşır. Yeni sanatçıların yapması gereken de budur: Dışsal gerçekliği soyutlayarak, içinde yaşadıkları gerçekliği yeniden düzenlemek. Worringer'in bu düşüncelerini geliştiren Hermann Bahr ise, izlenimciliğin bunu gerçekleştirmekten çok uzak olduğunu, oysa dışavurumculuğun bu iki yönsemeyi bir potada buluşturduğunu varsaymaktadır. Görselleştirme sırasında izlenimci dışsal gerçekliği içsel tepkilere yeğ tutarak “insana retinadan başka bir şey bırakmama” yönünde bir çaba gösterir. İzlenimci sanat dışsal gerçekliği elzem kabul ettiği için yaratıcı süreci muaf tutar. Oysa Goethe'den aktardığı gibi “dünyaya dikkatle baktığımız her keresinde teori yapıyoruzdur”. Bahr yaratım sürecine, algılanan dış gerçekliğin ahengini yakalama ve onu “teorileştirme” şeklinde yaklaşır. Özellikle insan ruhunun sistem tarafından çalındığı bu çağda zaruri olan, insanın hak ettiği konumuna

⁵⁴ Bkz. Wilhelm Worringer, “Soyutlama ve Empati”, haz. Enis Batur, a.g.e., s. 278

bu yolla döndürülmesidir.⁵⁵ Ona göre de dışavurumculuğun asıl gayreti budur; hayatın içinden hayatı yeniden üretmek, görülmesi gereken ve aslında örtük olarak algılanabilen gerçeği topluma sunmak.

Estetik ve sanat sosyolojisi alanındaki kuramsal tartışmaların yankısı, ekspresyonist sanatçıların görme biçiminin önemini kavramaya yöneltir. Gorz'un çoklu bir perspektif yöntemiyle karikatürümsü üslubunda, Kirchner ve Schmidt-Rotluff'un ilkel totemleri andıran kaba hatlı tahta heykellerinde, Kokoshcka'nın ve Franz Marc'ın prizmatik çizgilerinde ve Miro gibi dışavurumcu ressamaların geometrik desenlerinde bu yeni soyutlama stili hemen göze çarpar. *Die Brücke* grubunun ardından *Blau Rauter* (Mavi Süvari) dergisi dışavurumcuların yeni çatısı işlevini görür. Aralarında Kandinsky gibi daha deneyimli sanatçıların da yer aldığı bu dergide, sürdürülen çabanın gerçek odağı eserlerini sundukları toplumla daha geçirgen bir iletişim kurabilmektir. Okur ve izler kitlenin bu sanat hareketine yabancı oldukları ama gerçekte sanatçı ile alıcı kitlenin içsel bir akrabalığı paylaştığı düşünülmektedir. Yalnız sanatçıların değil, okur ve izler kitlenin de yazılarıyla katıldığı bu derginin düşünsel ortamını Kandinsky, derginin almanağının önsözünde şöyle belirtmektedir:

“Bizim ilgimizi çeken, bizim sözünü ettiğimiz yapıt belirli, kabul edilmiş, Ortodoks bir dış biçime sahip (ve çoğunlukla sadece böyle bir biçim olarak var olan) yapıt değil, Büyük Yöneliş’le ilintili bir iç yaşamı olan yapıttır. Böyle olması da doğaldır, çünkü biz ölü değil, canlı olanı istiyoruz. Nasıl canlı sesin yankısı sadece, belirli hiçbir iç zorunluluğun yaratmadığı, boş bir biçimse, her dönemde görüldüğü gibi gelecekte de, böyle bir içsel zorunluktan kaynaklanan yapıtların boş yankıları bol bol ortaya çıkacaktır... Bizse elimizdeki bütün olanakları kullanarak bu hilekarlığın kofluğunu göstermeye çalışacağız.”⁵⁶

Mavi Süvari dergisinden sonra *Die Strum* (*Fırtına*) ve ardından *Die Aktion* dergileri sanatçıların buluşma noktaları olmuştur. Bu dergilerin amacı da diğerleri gibi yeni bir sanat ortamı yaratmak ve teorik tartışmalarla yeni bir bilinç geliştirmektir. Ancak *Die Aktion*'a nazaran, Welden'in önderliğinde kurulan *Die Strum* dergisi siyasetle daha az ilgilenir. Bu dergi sanatsal sorunlarla ve estetik yaklaşımlarla daha fazla ilgilenmiştir. Farklı coğrafyalarda etkinlik kazanan fütürizm, yeni romantizm ve kübizm gibi modernist akımlarla ilişki kurmaya, bu sanatçılara destek vermeye özen göstermiştir. Dergi, *Die Aktion*'un siyasi niteliğine karşılık, sanat ve estetiği daha fazla önemseyerek uluslar arası ölçekte gezici sergiler düzenlemiş, kendine ait bir yayınevi kurmuş ve kültürel alanı yaptığı etkinliklerle besle-

⁵⁵ Bkz. Hermann Bahr, “Dışavurumculuk”, a.g.e., s.227

⁵⁶ Vasili Kandinsky, *Mavi Süvari Almanağı*, a.g.e., s.234

miştir. Ne var ki, bu iki derginin sanatsal ve kültürel ortamı canlandırması biri içsel diğeri dışsal nedenlerden dolayı Birinci Dünya Savaşı'nın ertesinde son bulur. Dışavurumcu sanatçılar yeni bir bilinç yaratarak “yeni insan”ı gerçekleştirme gibi özünde aynı hedefi paylaşıyorlar da, aralarındaki yöntem sorunundan dolayı asgari müşterekler dışında ortak bir payda yakalayamamışlardır. Sanat mı yoksa siyaset mi sorusundan doğan problemler kendi aralarında kutuplaşmalara yol açmıştır. Çıkan dergiler ölçeğinde örgütlenen dışavurumcular aralarındaki nüanslardan ötürü giderek bölünerek klikler haline almışlardır.

Ortaklık üzerinden hareket eden bütünleşik bir yapıya oranla bölünmüş bir hareketin nihayete ermesi tahmin edileceği gibi çok daha olasıdır. Dışavurumculuk gibi kendi içinde parçalanmış bir hareket dışsal koşulların belirleyiciliğine maruz kalmaya daha yatkındır. Birinci Dünya Savaşı bu canlı sanat ortamına ilk darbeyi vurmuştur. Ancak dışavurumculuğun savaş esnasında ilk şokun ardından kendini yeniden topladığı görülür, bir bakıma 1910-1919 yılları arası bu akımın altın yıllarıdır. Hareketi gerçekten sekteye uğratan unsur, savaş yıllarının sonrasındaki tasfiye dönemidir. 1919'un ortasından itibaren önce Rosa Luxemburg'un infazı, ardından Spartakistlerin çökertilmesi, halkta olduğu kadar aydın çevrelerinde de bir panik havası yaratmış, sürgünler ve intiharlar bu dönemin en aşına olunan durumu haline gelmiştir. Bu nedenle, dışavurumculuğun ısrarla üzerinde durulan umutsuz ve karanlık dünyası, ancak savaş sonrasında, toplumun genel ruh ve moral durumunun yansıtılmasıdır.

Nasyonal Sosyalistlerle birlikte adımları duyulan faşizm savaş sonrası dışavurumculuğun stiline damgasını vurur. Gotik'e yeniden geri dönüş şeklinde beliren stilin kontrastları netleştiren sert aydınlatma, mistisizmi imleyen mekan tasarımı, perspektif bozumu gibi özellikleri tümel olarak dışavurumcu sanatta içkinleştirilse de, bu özelliklerin aslında daha çok dışavurumculuğun son dönemine ait olduğunu belirtmek gerekir. Geleceğe umutla bakan bu akımın Almanya'da yaşanan süreçle hayal kırıklığına düşmesi ve savaş sonrası dışavurumculuğun yaklaşan tehlikeyi haber vermesi şaşırtıcı değildir. Daha sonraları Goebbels'in “içinde bulunulan çağın aslında dışavurumcu bir nitelik taşıdığını” itiraf etmesi, dışavurumcuların dünyayı ürkütücü ve karanlık görmelerinin başlı başına bir nedenidir. 1920'lerden sonra dışavurumcu eserlere rastlamak zorlaşır, bu tarihten sonraki kayda değer dışavurumcu eserlerin yalnız sinemadan verildiği görülebilir. Ancak dışavurumculuk bir akım olarak bu tarihlerde son bulsa da, özellikle kriz ve bunalım dönemlerinde kendisini gösteren (kara filmin biçimsel ana damarı dışavurumculuktur) bir üsluba dönüşmüştür.

Aynı dönemde kendisini gösteren fütürizm ve ardından Rusya'daki konstrüktivizm tıpkı dışavurumculuk gibi algılanan gerçekliğe uygun bir sanat anlayışı getirmeye çalışırlar. Başlangıç noktası İtalya'da olan ve Marinetti, Carra, Russolo gibi genç sanatçıların içinde yer aldıkları fütürizm akımı öncelikle yaşanan gerçekliğe; modern dünyaya uygun bir sanat ve estetik algı oluşturmaya çalışmışlardır. Onlara göre geçmiş çok uzaklarda kalmıştır ve geçmişin estetik anlayışları bu yeni dünyayı iletmede çok yetersizdir. Söz konusu olan yeni bir toplumsa, onu anlamadan reddetmek ya da çözümleme eksikliğiyle birlikte gerçekliği mistikleştirmek son derece yanlış bir tutumdur. Yapılması gereken yeni gerçekliğin içine nüfuz ederek, onu anlamaya çalışmak ve yeni olan karşısında yeni içerik ve biçimler bulmaktır. Bu nedenle İtalya'daki genç sanatçıların çoğu "seslerin, kokuların ve renklerin sanatı" olarak tanımladıkları fütürizme dahil olarak, sanayileşmiş dünyayı ve moderniteyi dışsal gerçeklikten gelen uyaranlarla ve modern yaşamın öğeleriyle eserlerine aktarmayı doğru bulmuşlardır. Bunun sonucunda klasiklere karşı çok sert bir tutum sergileyerek, yeni olanın peşine düşmüşlerdir. Dışavurumculuğun ve sembolizmin etkilendiği romantik bakış bertaraf edilmeye uğraşılır. Geçmişin kültürel birikiminden alınacak tek ders, onu olduğu gibi, olduğu yerde bırakmaktır. Modernist akımlar içinde sanatsal olarak sahiplendikleri, "şimdi, o anda" mevcut bulunandan izlenimlerini eserlerine aktaran empresyonistler ve modern yaşamı parçalı bir bakış açısıyla betimleyen kübistlerdir.

İtalyan fütürizmi de tıpkı kübizm gibi, modern dünyayı sürekli bir devinim ve kargaşa hali olarak görür, bunu aktarmanın en iyi yolu da izlenimleri sonucunda elde ettikleri gürültüdür. Ticaret limanlarındaki bitmeyen akış, karmaşanın ve ilişkilerin hakim olduğu kent yaşamı, fabrikalar, şantiyeler, makinelerin hız ve ritmi ve mütemadiyen bunlara refakat eden gürültü modernliğin ve yeni olanın en güçlü belirtileridir. Doğa üzerinde zafer kazanan toplumlarda, doğa aşkınlığını ve gizemliliğini yitirdiği, bundan dolayı da öte dünya duygusu yok olduğu için sanatçı artık doğadan yaratıcılığını kışkırtmasını bekleyemez, bu nedenle yüzünü maddi aleme, endüstrinin öğelerine dönmeli, dinginliğin karşısına hızı ve tehlikeyi koymalıdır. İçinde yaşanan gerçekliğin ruhu ancak dinamizmle, modernin ritmi olan anarmoni ve gürültüyle yakalanabilir. Gürültünün sanatta ateşleyici bir kuvvet olması yalnız Varesse'nin verdiği örneklerdeki gibi sirenlerin, kornaların, makine seslerinin kullanıldığı müzik alanında yaşanmaz, makinelerin ve kentin çıkardığı gürültüler şiirde sessel öğelere, resimde canlı renklere, dik ve eğri çizgilere transfer edilir. Fütürizm bir bakıma, pozitivistlerin olumlu anlamda kullandıkları fabrikalaştırılmış toplumun (fabrika modelinin topluma uygulanmasının) sanat-taki yansımasıdır.

Bununla birlikte, modern dünyanın doludizginliği sadece eserdeki belli öğeleri kullanmakla sınırlandırılmaz, bu sanatçının esrimesine de yansımalıdır. Marinetti'nin "kuraldan sıyrılmış imgelem" ile kast ettiği budur. Artık şayet aşkın bir varlığın kural koyuculuğundan bahsedilemeyecekse ve gerçekliği şekillendirenin modernliğin ritmi ve akışkanlığı olduğu görülürse, sanatçı da herhangi bir kural uyarınca hareket edemez. Sanatçı imgeleminin özgürleşmiş ve kurallardan arındırılmış özünü mutlak kılmalı, birbirinden çok farklı olan öğeleri yan yana getirmeli, birleşmez görünen unsurları benzeşim yoluyla bütünleştirmelidir. Söz dizimi ve birlik kurallarını reddeden fütürist sanatçılar, sesi temel öge sayarlar, nitelleyici herhangi bir sıfatı kullanmaktan özenle kaçınırlar ve noktalama işareti diye bir şeyin olmadığı konusunda birleşirler. Birbiriyle ilişkisiz kavramları bir araya getirerek oluşturdukları her eserde sınırsız bir benzeşim kuvvetle ortaya çıkar. Fakat fütüristlerin yegane gayesi bu değildir, yoğunlaştırılmış metaforlar, sözcüğü seslere bölme, tek merkezliliği kırma yönünde anarmonik kullanım daha üst bir noktada birleşir. Bu, fütüristlerin sanatla yaşamı birleştirip bütünleştirme tutkularıdır. Sanatı yaşamın içinde eritmek, müziği, tiyatroyu, şiiri kent sokaklarına taşımak, şehir yaşamının değişmez bir parçası haline getirmek kurallardan sıyrılmış, özgürlüğüne kavuşmuş imgelemin gerçek ereğidir.

Ancak İtalyan fütürizminin kapitalist sistemin insanı koşullandırdığı hırs ve rekabeti olumlaması, ulus kavramına önem vererek yurt sevgisine yeni bir anlam yüklemesi, savaşların getirdiği felaketten ziyade kullanılan silahların görkemine vurgu yapması onların daha sonradan alacakları siyasi tavrın birer göstergesidir. Bu belirtilerden dolayı denebilir ki, İtalyan fütüristlerinin faşizmle olan ilişkisi, Benn gibi umutsuzluk ve boşluğa düşen dışavurumcuların Nazilerle olan ilişkisinden daha dolaysızdır. Sağ bir politikayı daha başından itibaren sürdüren İtalyan fütüristlerinin birer Mussolini taraftarı olması ve faşist kimliği sahiplenmeleri yaklaşan savaşla daha da belirginleşir. Aslında sanatçılar içinde radikal bir şekilde vuku bulan siyasileşme, modernliğin ciddi bir bunalımına düştüğu ve "aydınlanmanın içinde taşıdığı barbarlığın"⁵⁷ su yüzüne çıktığı İkinci Dünya Savaşı'nın kaçınılmaz bir sonucudur. İtalyan Fütüristleri faşizme bağlanırken, Rus fütüristleri komünizme bağlanırlar, Eluard ve Aragon Stalinci bir çizgiyi benimserken, Breton Troçki'yi tutar; Eliot çareyi monarşide ararken, Ezra Pound Mussolini'ye açıktan destek verir, İspanya'da ise Picasso yaşanan faşizmi insanlığın başına gelmiş en büyük felaket olarak görüp ona karşı dururken, Dali Franco rejimine karşı duyduğu sempatiyi saklamaz. Açılımı Sol Sanat Cephesi olan LEF dergisinin daha sonraları belirttiği gibi, Ekim Devrimi sanatçıların siyasi tavırlarının billurlaşmasındaki esas

⁵⁷ Bu konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Max Horkheimer- T.W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özgüç, Kabalıcı Yay., 1995, İstanbul

faktördür. I. Dünya Savaşı'na girmek için hükümete baskı yapan gruplar arasında yer alan İtalyan fütüristleri 1917'de gerçekleştirilen devrimle politikalarının Mussolini ile çakıştığını fark edip, faşizme çark etmişleridir. Simgeleri olan sarı gömlekleri çıkarıp birer kara gömlekli olmaları arasından fazla zaman geçmez. İlginç olan nokta, sanatsal açıdan fütürist prensiplerin özünde aynı kalıp, ideolojiler açısından ayrışmasıdır. İtalya'da fütüristler sanatlarını faşizme bağımlı kılarken, Rus fütüristleri aynı sanatsal ilkeleri sosyalist toplumda yeni bir bilinç kurma amacıyla kullanmışlardır. Ancak Rus fütüristleri İtalyan fütüristlerinden bir adım daha öteye giderek sanatsal düşüncelerini ve estetik kaygılarını yeni kurulan toplumu gözeterik kuramsal bir çerçeveye oturturlar.

Rusya'da 1905'ten sonra, özellikle Lermantov gibi sembolistler Rus imgeleminin geçmiş geleneklerden ve tarihten kopuşuna sahip çıkmışlardır. Sembolistlerin önünü açtığı yeni bir imgelem arayışı, Rusya'da fütüristler, suprematistler ve konstrüktivistlerle birlikte zirveye ulaşır. Cüretkarlık, soyutlama ve sanatı yaşamla bütünleştirme Rus fütüristlerinin de sloganları arasındadır. Buna rağmen, Tatlin, Maleviç, Lissitski gibi sanatçılar, Marinetti'nin Rusya'ya yaptığı bir ziyarette protesto edilmesi örneğinde de görülebileceği gibi, İtalyan fütürizmden çok kübizmin gerçekliğe bakış açısını benimserler, kendi fütürist çizgilerini kübizmden yola çıkarak ama onun eleştirisini vererek Rus coğrafyasına uygun hale getirirler. Ancak yeni olanı kutsama da Ekim Devrimi katıksız öncüdür. Burjuva biçimlerini terk etme güdüsü onları başına buyruk imgelem noktasına taşır. Rus modernizminin doruk noktası diyebileceğimiz fütürizm ve konstrüktivizm aslında İtalya'dakine benzer bir kültür Rönesans'ı yaratabilmek amacını taşımışlardır. Ancak Rusya'daki yeniden doğuş, İtalya'daki gibi klasik kültürün canlandırılması olarak değil, aksine bilinç de yaşanılan bir aydınlanmayla yeni olana hayat vermek şeklindedir.

Rus fütüristleri ve konstrüktivistler sanatta, İtalyan fütüristlerinin benimsediği gibi, "anlam olarak sözcüğü" dışlayıp "ses olarak sözcüğe" değer vermişlerdir. Bu geçiş dış biçime önem atfeder. Onların bu anlayışında yanılısamacı sanatın hikayeci bir tarzda ele aldığı mana aleminin karşısında durma ve modern yaşamın ruh durumunu yakalama çabası vardır. Daha önceleri romantizmin yaptığı iç dünyanın metafiziksel boyutunu sergileme yerine dış dünyanın biçimsel yasalarının boyutu getirilir. Modern dünyada sanatçının işlevi bir yandan sanatı yaşamla buluşturmakken, diğer yandan her sanat türünün biçimlerinin maddi öğelerini keşfetmektir. Konunun giderek sanat eserinden uzaklaştırılması, kompozisyon ve ritme verilen değeri arttırmış, düzlemsel biçimlerin kuruluşu yanılısamacı sanatla verilen mücadelede kullanılmıştır.

Öte taraftan anlam açısından sözcüğe yaklaşımdan uzaklaşma ve ses açısından sözcüğü ele almada, burjuva söylem biçimlerine karşı koyu bir muhalefet vardır. Sembolizmin egemen söyleme karşıt tavrı metaforların, dışavurumculuğun ise parçalanmış söz dizimlerinin kullanımıyla belirirken, Rus fütüristleri ve konstrüktivistler tek bir sözcük de dahi söylemin yönlendirilişini buldukları için sessel öğelere yoğunlaştılar. Rus fütüristlerinin ilk oluşumlarından biri olan “Yargıç Akvaryumu” bunu şu şekilde dile getirmektedir: “*Sözcüklerin kurulmasını ve telaffuzunu dilbilgisi kuralları bakımından ele almayı bıraktık ve harflerde söylemin yönlendirilişinden başka bir şey görmemeye başladık...Sözcüklere, grafik ve sessel özelliklerine göre anlam vermeye koyulduk...Yazılı harf şiirsel itkinin kurucu öğesidir*”.⁵⁸ Eğer ki sesler de dahi söylemin manipüle edici yönü beliriyorsa, dile sessel düzeyde yaklaşılarak, bütüncül yeni bir söylem oluşturulabilir. Sözcüklerin ötesinde seslere yeni anlamlar vermek (sesli harflerin zaman ve mekanı, sessiz harflerin renk, koku ve sesleri imlemesi gibi) yaşama sanatsal bir boyut kazandırmanın metodolojisidir.

Buraya kadar anlatılanlardan, modernizmin sürdürdüğü estetik tartışmaların genellikle aracın- müzikte tonalitenin, resimde tuvalin, edebiyatta sözcüğün ve sinemada görüntünün- sorgulanması üzerine odaklandığı anlaşılabilir. Sanat alanında “*göze çarpan, kendini ön plana çıkaran, kendini ısrarla algı alanına sokan herhangi bir başlama noktası*”⁵⁹ hakkında yapılan araştırmalar, her ne kadar tek bir tekniğin ya da ruhsal tepinin ayrımlanması şeklinde ortaya çıksa da, aslında mevcut sistemle olan bağ gözetilerek, yapıtın öğelerinin karşılıklı ilişkilerinin sorgulanmasıdır. Sanatın ve sanat eserinin yapısına eğilen bu sorgulama, Jameson’ın da belirttiği gibi artsüremli bir yol izleyip sonul ve değişmez olanı bulgulamak ve bunu yalıtım şeklinde gerçekleşmez. Yöntem toplumsal gerçekliği kucaklayan bir diyalektiktir. Modernizmin kendisine özgü bu diyalektik, toplumsal gerçeklik ile sanat yapıtı arasındaki bağın ve sanatçının bu gerçekliğe karşı kendisini nasıl konumlandıracağıнын yöntemini verir. Söz konusu bağ ve ilişkiler ağı sanatta ancak araca verilen yeni bir değerle yaşama geçirilebilir. Çünkü modernistlere göre sanatta gerçekliğin aktarımı yalnız aracın özgün kullanımıyla gerçekleşebilir. Bir edebiyat yapıtının önünde, kitapta ortaya konulan sorunların aynı boyutlarda bir haber metni içinde de verilebileceği sorusu ile karşılaştığımız, aslında içeriğin bir sanat düzeyinde mi yoksa bilimsel olarak sosyoloji düzeyinde mi sunulduğunu soruyoruzdur. Sanat yoluyla söylenecek şeyler kendilerine uygun biçimleri bulurlar.⁶⁰ Sanatın didaktiklikten çok daha farklı bir nitelik taşıdığı düşünürsak,

⁵⁸ Yargıç Akvaryumu II, Haz. Enis Batur, a.g.e, s.169

⁵⁹ Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2002, İstanbul, s. 49

⁶⁰ Bkz. Antonin Liehm, “*Georg Lukacs’a Sorular*”, çev. Ferit Edgü, Yeni Dergi Marx’çı Eleştiri Özel Sayısı, De Yayınevi, Sayı 44, Mayıs 1968, İstanbul, s.358

toplumsal gerçekliğe ait sorunların sanata özgü yollarla dile getirileceğini ve bu nedenle de biçimini bulmamış bir özün sanat anlamına gelmeyeceğini teslim ederiz.

Verilen örneklerde görülebileceği gibi, modernizmin sanatta yeni bir bilinçlenme durumuna denk düşen aracın yapısal özelliklerini sorgulayışı ister istemez biçim üzerine yoğunlaşmayı getirir. Modernist sinema da dahil, bütün modernist hareketlerin biçimi içerikten daha fazla önemseydiği, biçimi daha ön plana geçirdiği ampirik olarak gözlemlenebilir. Ancak biçimsel kaygıların salt biçimle ilgilenmesinden kaynaklandığı tezine Kandinsky'nin daha önce alıntılıdığımız boş biçime karşı duran sözleri bir cevap niteliği taşır. Modernizmin biçimle ilgili uğraşlarının altında, karşıt bir söylem oluşturma yattığı kadar, biçimle içerik arasında farklı bir ilişki kurma tarzını geliştirme niyeti de vardır.

Jameson'ın bahsettiği modernist sanat eserine içkin diyalektik yöntem, toplumsal gerçekliğin sunumu kadar, aracın epistemolojisinin (aracın özsel niteliğinin gerçeklik hakkında bilgiyi sunma probleminin) belirlenmesine ve bunun biçim ile içerik sorununa aksettirilmesine yardımcı olur. Sanatçılar ele aldıkları içeriğe (bu içeriğin kökeninin modern toplumun kendisinde yattığı düşünülürse, modern bir yaşama) uygun olan biçim tarzları oluşturmayı istemişlerdir. Modern yaşamın çelişki ve çatışmayı belirginleştiren niteliği, sanatçıyı ister istemez, hem içerik hem de biçim bazında yeni denemelere sevk etmiş, sanatçı ise asli görevini, modernliğin "gelişmeye imkan veren" ve "egemenlik kuran" veçhelerini ve bundan doğan çelişki ve zıtlıkları sergileme olarak tayin etmiştir. Modernliğin içinde tez (gelişim) ve antitezi (boyunduruk) aynı anda barındırması, yirminci yüzyıl modernist sanatçıları yaşamdaki diyalektik ilişkileri kurmaya yöneltmiştir. Tek bir modernlik kavramının kapsamındaki bu iç çelişkileri bulgulamaya yönelik sanatçılar, bunun sonucunda içerik ve biçim arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanması gereği ile karşılaşır. Bu nedenle modernist sanatların boş bir biçimle ilgilenmediğini, bunun tersine biçim ve içerik arasında diyalektik bir bağlantı yakalamaya uğraştıklarını söylemek doğru olacaktır.

Biçim ve içerik arasındaki diyalektik ilişkinin bir diğer yönü de gerçekçilik boyutudur. Gerçekliği olduğu gibi yansıtmamanın ve onu en ince ayrıntısına dek betimlemenin handikaplarını -sözgelimi pozitivizm tuzağına düşmek- gören modernist sanatçılar için gerçeklik bir uyarıcı olmaktan çıkarılır. Amaç yaratıcının gerçekleştirdiği eserde sanatın kendi gerçekliğini yaratmasıdır. Özellikle fütürizm sonrası modernist akımlar gerçekliği, hem içerik hem de biçim bakımından kendi kendisine yetebilen özgün bir nesnenin yaratılmasına dönüştürürler. Nesnenin yeniden

üretimini yadsıyan modernist akımlar salt duyumlanan gerçeklikle ilgilenmediklerinden ve görünülerin ötesinde nelerin yer aldığını araştırdıklarından mevcut nesneye yeni bir içerik aşılamaktadırlar. Bu felsefi zeminin üzerinde başta dadacılar olmak üzere fütürizm sonrası modernist sanatçılar günlük yaşamda kullanılan nesnelere yeni ve özgün anlamlar yükleme gayretini gösterirler. Günümüzde felsefi arka planını kaybetmiş ve bu anlamda özünü yitirmiş bir biçimden ibaret olan “hazır malzeme” yöntemi ile oluşturulan eserler aslında Duchamp’la birlikte yirminci yüzyılın ilk yarısına aittir. *Ready made* iki boyutlu tuval düzleminin izdüşümsel sınırlarına karşı çıkılmasıyla cam, polyester, metal ve tahta gibi malzemelerin kullanılması düşüncesinin yöntemsel karşılığıdır. “*Çağdaş estetik bilinç gerçekçilik fikrini sanat eserinin komusundan biçimine aktarmıştır.*”⁶¹ Hazır malzemeleri en çok kullanan gerçeküstücü akım gibi bu estetiğin en uç boyutunda bile yaratıcının kendi yarattığı gerçekliğe karşı gerçekçi bir tavrı olduğunu söylemek bu nedenle doğru olacaktır.

İkinci Dünya Savaşı’nın ertesinde tam olarak şekillenen modernist sinema, modernizm serüveninin bir parçası olduğu düşünülürse, modernist sanat akımlarının yeni bir söylem oluşturma, sisteme muhalif bir kültür yaratma, geleceği kuracak yeni bir insan ve farklı bir bilinç inşa etme, toplumsal gerçekliğe eleştirel bir tarzla yaklaşma ve sanata özgü bir gerçeklikle bu gerçekliğe gerçekçi bir bakış sunma amaçlarını sahiplenmiştir. Ama modernist sinemanın ana izleklerini total olarak modernizmin kendi paradigmasından yola çıkarak oluşturması, sinema ve modernizm arasındaki ilişkiyi anlamamızda büyük bir öneme sahiptir. Bu nedenle modernist paradigma ayrıntılı bir incelemeyi hak etmektedir.

⁶¹ Nikolai Tarabukin, “*Sehpadan Makineye*”, haz. Enis Batur, a.g.e, s.119

II. MODERNİST SORUNSALLAR

II.1. ÖZNE:

Kendini “biz”den ayrı tutarak, “ben bilinci”ne sahip olan bireyin tarih sahnesine çıkışı modern zamanların hazırlık aşaması diyebileceğimiz Rönesans ile olanaklı hale gelmiştir. Bunun en önemli sebebi iki boyutlu bir düzlemde derinlik yanılması yaratan perspektifin algılamada niteliksel bir dönüşümü beraberinde getirmesidir. Tablo içinde yayılan ve ardından tablonun ötesinde bir noktada tekrar birleşen doğruların resmedilme yolu olan doğrusal toplanımların matematiksel ilkelere üzerinde temellendirilen perspektif, bakan kişinin mekan ve uzamın sınırlarını kendisinden ayrı tutabilmesine imkan vermiştir. Perspektif sayesinde tabloda üç boyutlu bir manzaraya bakabilen izleyici resmin -dışsal mekan betimlemesinin dışında bir yer işgal ederek ve temsil edilen nesneden kendi farkını ortaya koyarak, kendini bu uzam yanılması karşısında “konumlandırır”. Kendi farkının ayırtına varan bu konumlandırma, bireye bir ben duygusu nakşeder. Bu anlamda dünyaya belirli bir noktadan bakmanın kendisi insanın kendi varlığının bilincine varmasının bir koşulu olmuştur. Nesne ile arasına bir mesafe koyabilen bireyin ben duygusunu tanımlayan esas özellik “dışsal olan ile içsel olanı birbirinden ayırabilmek, nesne ile kişinin kendi içselliği arasında karşılıklı bir ilişki geliştirebilmektir”. Böylelikle baktığı nesne karşısında insana bir bakış açısı kazandırması modern anlamdaki ben bilincinin gelişiminde perspektifin getirdiği en büyük kazanım olmuştur.

Kavramsal düzeyde soyutlama yapabilmesine olanak sağlayan perspektifin modern ben bilinciyle olan ilişkisi yalnızca psikolojik düzlemde gerçekleşmez. Teknik olarak görüş hatlarının belirli bir noktada toplanması, ona bakan kişinin bu hatları “hakim” bir bakışla hayali bir uzamda kurmasına bağlıdır.⁶² Perspektifin kuralı, resimde yer alan her şeyin izleyicinin bakışına göre düzenlenmesidir. Gerçekliğe ait yeniden canlandırılmış imgeler izleyicinin tek bir konumda yer alacağı varsayımından yola çıkılarak kompoze edilir. Bu ise, nesneye karşı hakim bir bakışla tek bir noktadan bakan kişinin önünde uzanan uzam yanılmasıyla bir sahiyet duygusu çıkarsamasına yol açacak merkezi bir konumdur. Perspektif gelenegi göz merkezci bir anlayış olarak, yeniden canlandırılan mekan ve uzam karşısında izleyiciye bir merci konumu verir, nesne üzerinde egemen olan merkezdeki gözün iktidarındır. Göz sınırları çizilmiş ve rasyonel bir şekilde düzenlenmiş dünyanın efendisidir, sınırlar dahilindeki alan onundur. Perspektifle çizilen Yeni-

⁶² Bkz. Robert P. Kolker, *Film, Form and Culture*, s. 6

çağ haritaları insana nerede olduğu kadar, nelere hakim olduğu bilgisini de verir. Bu sahibiyet duygusunun kaynağı temsil edilen uzamın sabit noktadaki bir bakışa göre düzenlenmesi olduğu kadar, daha derinlerde bu sanat geleneğinin ince ayrıntılandırma yöntemiyle de ilişkilidir. Bu ayrıntıları seçecek olan merkezdeki gözdür, gereksiz bulunan ayrıntılar anlamlandırma sürecine dahil edilmezler. Ayrıntının taşıdığı bilginin merkezde bulunan konunun anlamını pekiştirdiği düşünülse bile, gözün tek bir anda bütün ayrıntıları görmesinin imkanı yoktur, burada izleyici seçim yapar. Kullanışlı olan bilgilerle işe yaramayanları tasnif eden bakış karar merciidir. İşlevin ön plana çıkması, artık anlamın canlandırılan nesneden bağımsız ve aktarılabilir olduğunu gösterir⁶³; anlamın aktarımını yapacak olan özne onları konumlandırmanın aşkın bir varlığa bağlı düzenlenmesinden kaçınarak, bunu salt kendi isteği ve kendisine bağlı olarak yapar. Bu, özne kavramının ortaya çıkması ama ona belli bir iktidar gücü sağlanması demektir, ki söz konusu mekan-uzam düzenleme geleneğinin özel mülkiyet kavramını toplumsal alana yerleştirecek olan burjuvalarca egemen sanat haline getirilmesinin nedeni, onun içinde taşıdığı bu ideolojide yatar.

Modernist sanatçıların özne tanımı bu nedenle, başlangıcından itibaren bir iktidar eleştirisi üzerine odaklanır. Onların yanılsamacı temsil biçimine olan tepkileri ve karşı koyuşlarının altında göz merkezci mekanizmanın iktidarı, tek bakış açısını oluşturması vardır. Burada esas değinilecek olan sorun, perspektifin kişiye bir öznelik durumu sağlaması değil, onu nasıl bir özneye dönüştürdüğüdür. Sabitlenmiş tek bir noktadan gelen bakış, diğer bakış açılarının dışlanması demektir. Tek bir noktada konumlandırılan bakışın ikinci bir yerde durması imkansızdır. Perspektifle oluşturulan temsil, yeniden canlandırılan nesneye bakarı egemen hale getirir. Bunun ötesinde bu mantıkla üretilmiş sanat eserlerine bakıp haz duyacak olanlar da geleceğin egemenleri, on yedinci yüzyılla beraber toplumsal sistemde otoritesini git gide hissettiren burjuva sınıfı olacaktır. Modernistlerin perspektifte egemen bakışla egemen sınıfı özdeşleştirmeleri boşuna değildir. Perspektifin gittiği en son noktanın Bentham'ın "*panopticon*"u olduğu düşünülürse, bu geleneğin ne denli sahiplenildiği netlik kazanır. "Liberal" hapishane modeli olarak *panopticon*, merkezde konumlandırılan kişinin bütün mekanı görebilmesi için ayarlanmıştır, bu mekan projesi kişiye denetleyici ve gereğinde cezalandırıcı bir yetke verir. Mekan ve mahalın tam bir kontrolünün yapılmasına olanak sağlayan bu plan, egemenlerin elinde perspektifin bir denetim mekanizmasına dönüştüğünün en güzel kanıtını sunar.⁶⁴

⁶³ Bkz, John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., 1995, İstanbul, s. 24

⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Michel Foucault, *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2000, Ankara, s 295-331

Bu nedenle, modernistlerin üzerinde durduğu özne ve iktidar ilişkisini anlamak önemlidir. Bu iktidar biçimi, tarihteki diğer iktidarlardan birçok yönüyle ayrılık gösterir. Her şeyden önce, negatif ve sınırlayıcı anlamda iktidarda bulunan zatın yaşama hakkı üzerinde doğrudan söz sahibi olduğu bir iktidar biçimi değildir. Bu yeni iktidar, ekonomik sistemin bir zorunluluğu olarak üretken, yaşamda verimliliği arttıran, toplumsal yaşamdaki güçleri desteklemeye çalışan bir iktidar tipidir. Bu nedenle de kendi meşruiyetini sağlama da kullandığı stratejiler de diğerlerinden farklıdır. Bu farklılığın özü özne fikriyatındadır. Modern iktidar kendisini toplumsal yaşamda kabul ettirebilmesi için öncelikle kendi kararını özgür bir biçimde vicdani ve iradi olarak kendisi verebilen öznelere ihtiyaç duyar. Bu, kişiyi düşünen ve bilen özneler olarak çağıran Aydınlanma geleneğinin bir devamıdır. Temsili bir siyasi sistemi benimseyen bir iktidar biçimi için bu durum kaçınılmazdır. Zulüm ve zorbalıkla sağlanan bir iktidar biçimi her yönüyle reddedildiğinden modern iktidar meşruluk zeminini öznenin karar alma mekanizmasına dayandırır. Modern iktidarın üretim biçimine yaslanan yönü, üretkenliği ön plana çıkardığından, değişim ve gelişime daimi olarak ihtiyaç duyduğundan düşünen, karar alan ve üreten özneleri bir koşul olarak görür. Bu nedenle modern özneyi tanımlarken ondaki sınırları aşma potansiyelinin altını çizer. Tarihin içinde bulunulan belirli bir anda gerçek olanla, yani gerçekliğin kişiyi belirleyen sınırlarıyla kişinin bu sınırları aşma çabası modern öznenin niteliğidir. Gerçekliğin belirleyiciliğine karşılık modern özne gerçekliği belirleyen olmak ister; bu modern iktidarın en büyük arzusudur.⁶⁵

Ancak modern iktidarın meşruluğu, ilkin beden, ikincisi toplum üzerinde kuracağı hakimiyete bağlıdır. Bedeni yeteneklerin geliştirilmesi, daha verimli kılınması yoluyla, toplumu da disipline edici politikalarla denetler. Kapitalist üretim tarzının bedenin sahip olduğu güç ve enerjiyi emek gücüne dönüştürmesi ve topluma bunu bir model olarak dayatmasıyla itaatkarlık ve tabiiyetin yaratılması, bu iktidarın meşruiyet aracı olarak şiddetle sağlanan bir siyasayı değil, düzenlemeci ve denetleyici bir politikayı benimsediğini gösterir. Artık kapalı bir toplum modeline özgü katı kurallar ve ölüm gibi ağır cezalar söz konusu değildir, yasaların varlığını sürdürmesine karşın, toplumsal yaşamı düzenleyecek olan Arşimed noktası normlardır. Bir bakıma normlar sözlü ya da yazılı yasanın buyurucu söylem biçimini rafine ederek modern yasanın toplumsal açıdan içselleştirilmiş bir biçimi olarak farz edilebilir. Yasal cezalandırma normlar sayesinde bütün topluma yayılır, toplumu düzenleyen görülmeyen kurallar bütünü şeklindeki normların yaptırımını ise toplum tarafından dışlanmadır. Weber'in şiddeti kendi tekeline almış bir yapı olarak ad-

⁶⁵ Bkz. Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul,

landırdığı devlet modernlikle beraber sosyalleştirilir; bunun anlamı azap, işkence ve uç boyutunda ölüm gibi şiddete dayalı yaptırımları izleyen cezalandırma sisteminden norma uyma (tabiiyet) ya da dışlanma gibi iki seçenekten oluşan bir disiplin sistemine geçiştir. Disiplinden anlaşılması gereken iktidar ilişkilerinin, iletişim şebekelerinin ve üretim etkinliklerinin birbirleriyle etkileşiminin daha rasyonel ve denetimli bir ayarlama sürecine girmesidir. Rasyonel planlama ve teşkilatlanmanın getirisi verimli ile verimsizin birbirinden ayrılması yönündeki kategorizasyondur. Toplumda önceden beri ayrıksı duran gruplar; deliler, cüzamlılar, fahişeler, suçlular bu yolla “verimsizler” olarak kategorize edilir ve fiziksel şiddetle değil, kapatma, gözetim altında tutma gibi psikolojik dışlama politikasıyla yaptırıma uğrattılır.

Ancak burada önemli olan nokta normların gündelik hayatta mevcut bulunduğudır. Onlar gündelik yaşamın çoğu yerinde; konuşma dilinde, kitle iletişim araçlarının söylemlerinde, mimari yapılarda, bilimsel önermelerde, ayrıntılara işlemiş ve uzlaşım sal olarak kabul görmüş toplumsal kurallarda bireyin karşısına kuşatıcı bir tarzda çıkarlar. Başka bir deyişle modern iktidar kendisini gündelik yaşamda örgütler; bireyin önüne sunduğu önermeler ve sonuçlar dizgesi iktidarın stratejisine göre hegemonya biçimlerini kurar. Kendisini mekan tasarımlarında, dilde, her türden iletişim biçiminde gösteren hegemonyanın gündelik yaşamı örgütleyen niteliği iktidar stratejilerini ele verir.

Bu stratejiler bir taraftan kişiyi düşünen ve karar veren özgür öznel olarak ele alırken, bir taraftan da bireyi sürekli bir şekilde normlar aracılığıyla yönlendirmeyi amaçlar. Öznenin belirttiğimiz durumu modern iktidar biçiminin riyakarlığını göstermektedir. Bireyin özne olması onun eylemlerinin sorumlusu ve yüklem taşıyıcısı olmasına bağlıdır, oysa modern iktidar biçimi bunu teoride kabul ederken, bireyi dışlama yaptırımıyla yönlendirerek onu tabi ve itaatkar bir uyumlu konuma getirir, onu karar mercii haline getirmesi devamlı olarak kendisine yol gösterici sıfatını vurmasıyla ketlenir. Dolayısıyla modern iktidarı tanımlayan özellik onun aracısız ve doğrudan bireyler üzerinde tahakküm kurması değil, “*başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunan bir eylem kipliğine*”⁶⁶ sahip olmasıdır. Bunun anlamı iktidarın kendisini şiddetle değil, *rıza* ile kabul ettirmesidir: Modern iktidar öznenin eylemini birebir belirlemez, ona “doğru”nun ne olduğunu gösterir. Doğru eylemler konusunda örnekler yaratarak bireyin eylemlerini bir davranış modeli uyarınca yönlendirir. Modern iktidar bireyleri davranışlarını yönlendirdiği kadarıyla ele alır. On sekizinci yüzyıldan sonra yönetim kavramına ağırlık verilmesinin esas sebebi budur. Bu bağlamda yönetim öznelere eylem alanını

⁶⁶ Michel Foucault, *a.g.y.*, s.73

konsensüse ulaştığı varsayılan değer ve anlamlar sistemiyle yapılandırmak ve şekillendirmektir. Kısacası modern iktidar bu yöntemlerle toplumda normalizasyonu kurmaya çalışır. Bunu normlar ve sunulan modellerle sağlayıp özneleri farklılıklarını yitirmiş bir benzerler grubu yapar. Öte taraftan da oluşturduğu kategorilere uymayanları farklılıkları nedeniyle dışlar. Modern iktidar ne salt benzerlik üretme, ne de bölüp ayırmadır. Figürlerin çokluğu durum ve tasnif edilişe indirgenir. O tasnif edici ve düzenleyici niteliğinden dolayı hem farklılığı hem de aynılığı üretir. Bireylere reel bir konformizm dayatılmaktadır. “Öznenin uyanışı, otoriteyi tüm ilişkilerin ilkesi olarak benimsemesi pahasına gerçekleşmektedir.”⁶⁷

Normalizasyon sürecinin en fazla alenileştiği yer ise, modernistlerin ısrarla üzerinde durdukları teknolojik üretim ve bürokrasi ağıdır. Bunların modernist sanatçılar tarafından sürekli eleştiri odağı haline getirilmesinin nedeni, teknolojik üretim ve bürokrasinin her şeyden önce insan bilincini biçimlendirici nitelikleridir. Aydınlatma filozofları öznenin bilincini tanımlayanın onun nesnelere hakkında bütünlüklü bir bilgiye sahip olacağı görüşündedirler. Modern özne şeyler üzerinden bilgilere ulaşıyor ve bilincini bu şekilde kuruyorsa, modernistlerin modern öznenin hangi tür bilgi gruplarına sahip olduğunu sorgulamaları ve cevaplarını da teknolojik üretim ve bürokraside aramaları şaşırtıcı değildir. Çünkü modern bilincin bu alanlardaki bilgi organizasyonlarıyla oluştuğu konusunda hemfikirdirler.

Her iki kurumda özneye özel bilgi dağarcıkları yükler. Bu özel bilgi kümeleri bilinmediği takdirde öznenin yaşamsal ihtiyaçları yerine getirilemez. Hayatını idame ettirmek zorunda olan ve bu nedenle kapitalist üretim faaliyetine dahil olmaya mecbur bırakılan öznenin iş bilgisi genel bir iş tarzına yönelik olması kadar, bütünün yalnızca bir bölümüne ait özel ve uzmanlaşmış bilgidir. Ancak bu bilgi özel olduğundan dolayı sınırlılıklar taşır. O kendi emek sürecine girdiği kadarıyla üretim hakkında bir bilgiye sahiptir. İşbölümünden doğan hiyerarşi ve iktidar ilişkisi üretim bilgisine damgasını vurur. Örneğin bir fabrikada çalışan bir işçinin montaj hattının başında yaptığı tek iş önüne gelen bir dişliye bir vida takmak olabilir. Ancak onun vidaladığı bu parça bir otomobil için kullanılabileceği gibi bir nükleer silahın oluşturulmasında da kullanılabilir. Bundan işçinin haberdar olması her zaman mümkün olmaz. O yalnızca önüne sunulan parçanın üretimini yapmaktan sorumludur ve yalnız onun bilgisine sahiptir.⁶⁸ Modern iktidarın araç ve amaç ilişkisini akıl yürütme sonucunda kurabilen özneye dair söylemini, teknolojik üretimin bilgi tarzında araçlar ve sonuçların birbirinden ayrılabilir niteliği yalanlar.

⁶⁷ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., 1995, İstanbul, s.25

⁶⁸ Bkz. Peter L. Berger, Brigitte Berger, Hansfried Kellner, *Modernleşme ve Bilinç*, çev. Cevdet Cerit, Pınar Yay., 1985, İstanbul, s.39

Bu bilgi tarzı tekrar edilebilirlik ve yeniden üretilebilirlik amacını taşıdığından mekanikliği beraberinde getirir. Emegini üretim sürecine dahil etmiş birey makineye benzer bir fonksiyonu karşılar, onun sunduğu emek üretimdeki makinenin bir tamamlayıcısıdır. Bu nedenle onun bu çalışma biçimine dair bilgisi emsalsiz değildir. Onun iş hakkında aldığı eğitime benzer bir eğitim almış herhangi bir kişi onun yerine geçirilebilir. Öznenin hayatının büyük bir bölümünü sarf ettiği teknolojik üretim içindeki değeri onun meziyetlerinde ya da niteliğinde değil, ortaya koyduğu ürünün niceliğinde ve emeğinin ölçülebilirliğinde aranır. Niteliklerinden feragat ederek nicelik bazında ele alınmayı göze alan özne yerine ikamesi mümkün olan anonimleşmiş kişiliklere dönüşür. Anonimleşme her özneyi birbiriyle eşdeğerli hale getirir. Aslında emeğin başlı başına bir piyasa oluşturduğu düşünülecek olursa, öznelerin eşdeğerlilik yasasına uygun olarak, tıpkı ticari metalar gibi değişim değeri mantığınca ele alınması sistem için bir zorunluluktur. *“Burjuva toplumuna eşdeğer egemendir. Bu toplum aynı adı taşımayan soyut niceliklere indirgeyerek karşılaştırılabilir duruma getirmektedir...her şeyin her şeyle özdeşliğinin bedeli, hiçbir şeyin kendisiyle özdeşlik hakkına sahip olmamasıyla ödenmektedir.”*⁶⁹ Üretimin bu bilgi tarzı iktidarın normalizasyon sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Aydınlanmanın heyecanla karşılanan modern öznesi üretim ilişkileri içinde çözülmektedir.

Öznenin teknolojik üretimdeki özdeş, birbiriyle eş değer ve anonim yapısı, bürokrasi ağı içinde daha nedensiz bir hal alır. Weber’in modernliğin patolojisi şeklinde değerlendirdiği rasyonelleştirmeye dayalı araçsal aklın bir ürünü olan bürokrasi teknolojik üretimin anonimleşmeye bir gerekçe teşkil eden gereksinimlerin karşılanmasını ikincil bir boyutta ele alır. Anonimleşme ve özdeşlik üretimin bir sonucuken, bunlar bürokrasiyi oluşturan ilkelerdir. Bürokrasi bu yönüyle modern iktidarın kategorizasyona dayalı yapısının doğal bir sonucu görünümündedir. Bürokratik şebeke içinde öznenin nitelikleri sıfıra indirgenir, onun eşitlik söylemi anonimliğin ihlal edilmesini, öznenin niteliklerinin ön plana çıkışını engeller. Düzenleme ve tashih yoluyla kendi varlığını meşrulaştıran bürokrasi her karşılaştığı olayı dosyalama yönündeki tavrından dolayı gündelik yaşamda kimi zaman mantığa aykırı görünen kuralları ortaya çıkarır. Bunların yalnız bilinmesi gerekir, bu kurum varlık sebeplerinin sorgulanmaksızın riayet edilmesini bekler. Bürokrasiye özgü bilgi alanı teknolojik üretimin sahip olduğundan çok daha soyuttur. Bürokratik kuralların soyutluğu bu nedenle aynı mekanikleşmeyi içerir. Nedeni bilinmeden, bu kurallar bütününe sebebi sorulmadan uyulması otomatikleşmiş davranış kalıplarının iyi bir örneğini sunar. Bürokrasi içinde her birey özne olma durumunu kaybetmiş eşit haklara sahip ve adil bir uygulama bekleyen birer “vatandaş” konumundadır.

⁶⁹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *a.g.e.*, s.24

Modernistlerin kimi zaman bilinçli kimi zaman da sezgisel olarak fark ettikleri üretim etkinliği ve bürokrasinin özne bilincini şekillendirmesi problemi, daha başka bir noktada tartışma başlatır. Problem, yalnızca bu bilgi alanlarının öznelere mekanikleştirmesi değil, onların öznenin bilgi edinme tarzında da belirleyici olmasıdır. Her iki alanda özel ve uzmanlaşmış bilgi edinmeyi gerektirdiği için, bu bilgi tarzlarının bireyin özel alanına transfer edilmesi sorunu gündeme gelir. Toplumsal yaşam içindeki birey çoğu zaman hem bu alanların birbiriyle çelişkilere düştüğü (bu aslında serbest pazar ekonomisine dayalı sistemle devlet ve ona ait bürokratik kurumlar arasındaki liberalizmin bir çözüm getirmekte yetersiz kaldığı çelişkilere) zeminlere tanık olur, hem de kamusal alanın çoğullaşmış yapısı ile kendi özel yaşamı arasında dengeyi kuramama sorunuyla yüz yüze gelir. Birey bu yaşam alanlarında birbirinden oldukça farklılaşmış, son derece çelişik anlam ve deneyimler dünyası ile baş başa kalır. Modern yaşam ileri derecede bölümlere ayrılmış, fragmanlaşmış bir özelliğe sahiptir. Gündelik yaşamın kamusal ve özel alanları arasında böylelikle kati biçimde sınırlar inşa edilmiştir. Bu bireyin her anlam ve deneyim alanında muhtelif roller üstlenmesine yol açar. Teknolojik üretimin, bürokrasinin ve bireyin ait olduğu sosyal çevrenin ya da aile içinde iletişime olanak sağlayan birincil ilişkilerin bilgi edinme tarzı arasında sıkışan birey yaşamındaki anlam alanlarının bölünmesi oranında parçalanmış bir benlik halini alır.

Modernist sanatçıların özneye yaklaşımlarında parçalanmış benlik kavramı temel bir değere sahiptir. Bu kavram üzerinden yürütülen çalışmalarda modernizmin muhalefeti ikili bir mücadele yöntemi benimsemiştir: Ahlaki ve toplumsal normlarla yürütülen tahakküm biçimlerine karşı bireysel ahlakın ve değerlerin yüceltilişi ile özne ile nesne arasındaki mesafenin giderilmeye çalışılması. Öznenin parçalanmışlığına dair yürütülen bu mücadele yöntemleri kimi zaman birinin daha önemli kılınması ve diğer yöntem tiplerinden yalıtılmasıyla ya da ikisinin de bir arada ele alınmasıyla kullanılmışlardır. Ancak temelde iktidar ilişkilerini hedef alan her iki yöntemin amacı öznenin bölünmüşlüğünden kurtarılması ve bütünlüklü bir yapıya tekrar kavuşturulmasıdır. Bu nedenle yaklaşımlarının merkezi “ben kimim” sorusunda yoğunlaşır. On dokuzuncu yüzyıl modernizminin ana çekirdeği biricik ve evrensel olmayan özne sorunudur, yirminci yüzyıl modernizmde Rus Devrimi bireyci düşünce modellerinin kan kaybetmesine neden olsa da, özne sorunu hala gündemdedir; “biz” kavramı yirminci yüzyıl modernizminin düşünce kipliğini belirlemişse de, bireyin kişiselliği hala üzerinde yoğunlaşılacak bir mefhumdur.

II.1.1. Kitlelerin İçinde Öznenin Konumu:

Modernistlerin modern özne ile ilgili uğraşlarının temel uğraklarından biri de öznenin kitle içindeki konumudur. Kaldı ki, iktidarın özneyi yönlendirmesinden bahsettiğimiz oranda, kitlelerin ortaya çıkışı ve gelişiminden de söz ediyoruz demektir. Çoğu modern terim gibi 1789 Fransız Devrimi'nden sonra yaygınlık kazanan kitle kavramının ortaya çıkışında kapitalist işbölümünün gelişmesi, büyük çaplı fabrika örgütlenmeleri ve sanayi kentlerinin kurulması, kırsal alandan kentlere yoğunlaşan göç dalgaları önemli faktörlerdir. Bununla birlikte kitlelerin gündelik yaşamda görünürlük kazanması on dokuzuncu yüzyıla rastlar. On dokuzuncu yüzyılda, ağır sanayi mallarına duyulan ihtiyaçla üretimin bu yöne kayması, geniş ölçekli fabrikaların ve ulaşım sorununu çözmek için demiryollarının kurulması kentlerdeki yoğunlaşmayı arttırır. Avrupa tarihinin altıncı yüzyıl ile on dokuzuncu yüzyıl arasındaki dönemde nüfus hiçbir zaman 180 milyonu aşmazken, 1800 ile 1914 arasında Avrupa nüfusu 180 milyondan 460 milyona ulaşmıştır.⁷⁰ Sanayileşmeyle eş güdümlü olarak ortaya çıkan bu demografik patlama kitlelerin gelişiminde büyük bir rol oynamıştır. Sanayileşme ile doğru orantılı olarak çalışan nüfusun artması, emekçi gruplara yeni bir sıfat gerektirir. On dokuzuncu yüzyılda sanayi bölgelerinde ortaya çıkan proletaryayla rütbe kavramının yerini "sınıf" alır⁷¹, burjuvazi ve işçi sınıfı aristokratik değerlerin bir daha geri dönmemesine yok olmasına neden olur. Bu nedenle özellikle işçi sınıfı için kullanılan kitle kavramı geçmiş değerlere özlem duyanlarca bir aşağılama niyetiyle de kullanılır.

Ancak kitle kavramı yalnız demografik bir yoğunlaşmayla açıklanamaz. Kitle elbette bir yoğunluğu ve kalabalığı içerir, ama kitleye asıl özelliğini veren, onu topluluktan veya toplumdan ayıran belirli davranış kalıpları, içerdiği dinamikler ve iletişim biçimleridir. Bunlar göze alındığında kitle aralarında dolaysız ya da dolaylı bir iletişimin olmadığı, örgütsüz, ortak değer ve amaçlar etrafında toplanmamış, beraber hareket edebilmekten yoksunluğuyla tanımlanabilecek modern zamanlara özgü bir yığın türüdür.

Aslında yığın veya kalabalık içindeki insanın durumu ilkçağlardan beri tartışılan bir konudur. Ancak modern iktidar ve onun kendine meşruiyet alanları yaratmak için yeni bir hegemonya stratejisi izlemesi yenidir. Yeni sistemin merkezi bir devleti gerekli kılması, karar mekanizmasının giderek öznenin uzaklaşarak temsili sistemdeki yetkeye kaymasına neden olmuş, bu iktidar biçimi de başta söylediğimiz gibi kendi meşruiyetini normlarla yönlendirmeye dayandırarak toplumu

⁷⁰ Bkz. *Kamuyu ve İletişim*, s.169

⁷¹ Alan Swingewood, *Kitle Kültürü Efsanesi*, s.18

güdümleyecek bir sürüye dönüştürmüştür. Bu nedenle kitlenin modern ekonomik ve bürokratik sistemin yarattığı anonimleşmenin bir tamamlayıcısı olduğu düşünülebilir. Kitlenin herhangi bir adalet ya da eşitlik istemiyle bir araya gelmemesi ve bundan dolayı örgütsüz yapısı asıl olarak herkesin anonim ve bürokratik bakış açısından eşit görülen bireyleri içermesidir. Bu anlamda kitle kendilerinden belirli hiçbir şey beklenmeyen, bir ideal için efor sarf etmek ya da bir amaca yönelik hareket etmek bir yana eylemleri manipülasyonla belirlenen bir grup türüdür. Statü sahiplerinin söz hakkının olduğu ve geriye kalan “sıradan insanlar”ın kendileri için iyi olanı karar vermekte bu kişileri yetkilendirdiği modern toplumda bireyler arası ilişkilerdeki dönüşüm kitlelerin gelişimini hızlandırmış, özne kalabalıklar içinde kaybolmaya başlayarak kitleler giderek Aydınlanma'nın öznesi bertaraf etmiştir.

Kitlelerin ayırt edici özelliklerinin varlık kazanması ekonomik sistemin toplumsal ilişkileri ve insanlar arası iletişimi niteliksel bir dönüşüme uğratmasıdır. Kapitalizm her şeyden önce toplumun organik yapısını bozmuştur. Birincil ilişkiler ve yüz yüze iletişim merkezli organik toplumda kültür ile toplum, toplum ile ekonomi, ekonomi ile politika keskin sınırlarla ayrılmaz. Bu nedenle kültürel canlılık ve ortak kültür arasında bağ kopmamıştır. Kopma noktası modernliktir, bu yeni sistem kitlesel üretim ve standartlaşmayı beraberinde getirdiği ve toplumsalla kültürel alanı buna tabi kıldığından bireyin bu yaşam karşısında duygusal ve akli deneyimi zayıflar. Birey çeşitli yeteneklerinin seferber edildiği ve eksiksiz bir insani anlam içeren bir işte çalışmadığı için onun topluma yönelik ortak ereklere erozyona uğrar.⁷² Öte taraftan bireyler bu yeni toplumda yaptıkları işle veya edindikleri toplumsal rollerle tanımlanır, nitelikleri önemsenmez. Ekonomik olarak çalışma hem erkeğin hem de kadının içsel bir dürtüsü haline getirilmiştir. Bu anlamda modern dönemde kitlelerin içinde öznenin tanımı da ancak üretim ilişkilerine bağlı olarak toplumsal statü ve rol tanımlarına uygunluk ya da uygun olmama kriteriyle yapılır. Çalışmanın yaratıcı zekadan uzaklaşmasıyla, ortak kültür ve yaratıcılık arasındaki bağın büyük ölçüde kopmuş olması, gündelik yaşama takılı kalan ve bundan dolayı gerçekleşen olay ve durumlara yönelik dışarıdan bakma ve soyutlama kabiliyetini kaybeden kitleleri ortaya çıkarır.

Bireylerin daha bir yüzyıl önce, kendi eylemlerinin sorumlusu olan ve iradi olarak karar verebilen özneler olduğu düşünülürken, on dokuzuncu yüzyılla birlikte kendini gerçekleştirilmekten ve geliştirmekten nasıl aciz kaldığı, yönlendirilmesi bu denli kolay kitlelere nasıl dönüştüğü cevap verilmesi gereken bir sorudur. Bunun cevabını aristokratik değerlerin çökmesiyle sıradanlaşmanın başat gitmesi şeklin-

⁷² Ayrıntılı bilgi için bkz. Alan Swingewood, *a.g.e.*, s. 28

de veren Eliot gibi sanatçılar ve Ortega Y Gasset gibi düşünürler vardır. Onların seçkin kültürün savunusuna varan belirlemeleri kitlelerin halet-i ruhiyesinin açıklanmasında değer taşıyabilir, ancak bu sonucun nedenleri konusunda pek aydınlatıcı değillerdir. Kitle-özne ya da özne-kitle ilişkisinde daha bilişsel yaklaşımları en azından Marx ve Nietzsche'nin düşüncelerinde bulmak mümkündür. Sürü psikolojisiyle hareket eden, yoğunlaşması anlık ve yüzeysel olan kitlelerin ortaya çıkışı ve gelişiminde bireyin "yabancılaşması" üzerinde durulması gereken bir mevzudur.

Marx için yabancılaşma dünyanın gitgide insanlar için değersizleşmesi, aurasının kaybolması anlamına gelir. Bunun en önemli sebebi bireyin duygulanımsal ve akli dünyasının yanında, nesnelere dünyasının alabildiğine değer kazanmasıdır. Modernliğin başlangıcından itibaren öznenin dış gerçekliği ve doğayı egemenliği altına alması, şeylerin iç yüzünü ve bilinmeyeni deşifre etmesi doğal bir hak olarak görülmüştür. Gerçekliği dönüştürme kapasitesi kadar, üretme becerisine de sahip olan modern toplumun değer anlayışı nesnelere üretilme ve tüketilme faaliyetleri çevresinde oluşturulur. Ekonomik sistem içinde bireyler bütün enerjilerini nesnelere üzerinde hakimiyet kurmaya akıtırlar. Kapitalist sisteme özgü serbest girişimde bireysellik düşüncesi bütün metafizik bağlamlarından soyutlanarak bireyin maddi çıkarlarının bir sentezi haline gelir. Bireyler nesnelere üzerinde hakimiyetini yayarken, bütün arzu ve ihtiyaçlarını onlara bağladığından nesnelere bağımlı hale gelmişlerdir. Özne, nesne üzerinde egemenlik derecesini arttırdığı oranda nesnenin öneminin katsayısı doğru orantılı bir şekilde artar. Özne ve nesne arasındaki bu egemenlik ilişkisi bir süre sonra tersine çevrinerek, nesnenin özne üzerinde hakimiyet kurmasına yol açar. Nesnenin hükümlerliliği öznenin gerçek bireysel özelliklerinden uzaklaşmasına neden olur.⁷³

Nesnelerin insan üzerindeki galibiyeti en açık haliyle emeğin de bir metaya dönüşmesinde görünür. Emek metaları ürettiği oranda kendi kendisini de bir meta haline getirir. Ancak emeğini üretime bir girdi olarak sokan bireyin ürettiği metalar üzerinde bir söz hakkı yoktur, o ürettiği oranda sefaletini de arttırıyordur. Üreten kişinin yarattığı nesne onunla organik bağlarını kopararak, üreticinin belki de hiçbir zaman sahip olamayacağı bağımsız bir varlığa, bağımsızlığa kavuştuğu oranda da bir tahakküm aracına dönüşür. "*Emeğin ürettiği nesne, onun ürünü, yabancı bir varlık olarak, üreticiden bağımsız bir erk olarak ona karşı koyar. Emek ürünü bir nesne içinde saptanmış, bir nesne içinde somutlanmış emektir, emeğin nesnelleşmesidir. Emeğin gerçekleşmesi onun nesnelleşmesidir. Ekonomi politik alanında, emeğin bu gerçekleşmesi, işçi için gerçekliğin yitirilmesi olarak, nesne-*

⁷³ Bkz. Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, Çev. Orhan Koçak, Metis Yay., 1986, İstanbul, s. 165

leşme nesnenin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak, sahiplenme yabancılaştırma, yoksunlaşma olarak görülür."⁷⁴ İşçi kendi emeğinin somutlaştığı nesne karşısında, yabancı bir varlık karşısındakiyle aynı konumdadır. Bu ilişkilene biçimi içerisinde işçi yarattığı nesneyi ne kadar yabancı algılasa, aynı oranda, bizzat kendinden çıkan emeğe de o denli yabancılaştır. Şayet nesne emeğin somutlaşması ise ve nesne özel mülkiyet ilişkilerinden dolayı ondan gittikçe kopan ve yabancılaştıran bir hal alıyorsa, bireyin emeği de kendisinden gittikçe uzaklaşarak dışsallaştır. Emeği artık nesnenindir ve nesne onun için dışsal bir varlık olduğu sürece emeği de kendi dışında ve ona yabancı bir varlık olur. Emek bireye dolaylımsız bir şekilde bağlı olan bir unsur olmaktan çıkarak , onun dışında bir varlığa dönüşür. Bu aşamada üreten kişi⁷⁵ yalnız kendi ürettiği metalara değil, aynı zamanda kendi emeğine de yabancılaştırmıştır.

Bireyin hem kendi yaratımından hem de kendine bağlı olan emeğinden yabancılaştırması bu noktada iki düzleme kayar. İnsanlar fiziki ve en temel ihtiyaçlarını karşılamak için nesnelere gereksinim duyarlar. İnsanın gereksinim duyduğu nesnelere sunacak olan da hiç şüphesiz doğadır. Doğa insana gereksinimini karşılayacak geçim araçlarını sunar. Ancak kapitalist sistem içinde bireyler geçim araçlarından yoksun kalırlar. Doğa özel mülkiyete sahip belli bir zümrenin geçim araçlarını karşılamaya başladığından ve bundan dolayı doğa üzerinde egemenliklerini ilan ettiklerinden, geçim araçlarından mahrum kalan gruplar için doğa da yabancı bir varlık haline gelir. Ancak üretici bu mahrumluktan dolayı kendi fiziki varlığını sürdürebilmek için daha fazla çalışmak zorunda, geçim araçlarına sahip olabileceği düşüncesiyle sisteme daha fazla emek sunmaktadır. Bu nedenle bir taraftan sunduğu emek kendisine yabancı bir varlık haline gelirken, geçim araçları nedeniyle üreten kişi bu yabancılaştırmış emeğe tam bir bağımlılık gösterir. Hem nesnelere, hem de işinin kölesi durumuna gelir. Bu kölelik onu nesnelere dünyaya bağımlı kılar, ancak insan ile doğanın ilişkisi bir sahipliye ilişkisine dönüştüğünden ve çalışma bir zorlama haline geldiğinden dolayı birey dışsal dünyaya ve doğaya da yabancılaştırmıştır.

Geçim araçlarına duyulan mecburiyet bireyin doğayı kendisinden ayrı ve bağımsız bir varlık olarak sahip olunacak bir duruma düşürürken, öte taraftan çalışma mecburiyeti bir zorlama içerdiğinden kapitalist toplumlardaki emek türü insanın özüne aykırı düşer. Bireyler bu durumda hem kendi özlere hem de dışsal dünya-

⁷⁴ Karl Marx, *1844 El Yazmaları*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay., 199, Ankara, s.140

⁷⁵ Marx yabancılaştırma kavramını öncelikle işçileri baz alarak tanımlamıştır. Ancak yabancılaştırmanın boyutları yalnız işçilerle sınırlı değildir, kapitalist toplumda üretim ilişkilerine girenler yalnız işçiler değil, hizmet sektöründe çalışanlar, hatta sanatçı, edebiyatçı ve düşünürlerdir. Zaten Marx da emeğin -kol ve kafa emeği olarak-iki yönlü olduğunu belirtmekte, bu yönüyle işçiyi iki yönlü almaktadır. Ancak işçi terimi daha çok kol emeğini çağrıştırdığından burada üreten kişi ya da emek kavramları tercih edilmiştir.

ya yabancı kalacaklardır. Öncesinde doğal olarak karşıladıkları temel ihtiyaçları onların köle gibi çalışmalarına neden olacak, içsel olarak birey onur kırıklığı ile karşı karşıya gelecek, bunu bastırıldığı oranda kendi özüne yabancılaşacak ve bir özne olmaktan çıkacaktır. Bütün bunların sonucunu ise kestirmek kolaydır: Kendi emeğine, yaratımına, özüne ve doğaya yabancı kılınmış insan “insana karşı” yabancılaşacaktır.⁷⁶ Neredeyse omuz omuza duracak kadar yakın olan bu insanların birbirleriyle herhangi bir paylaşımda bulunmamaları ya da dolaysız bir iletişime geçememeleri yabancılaşmanın toplumsal bir olgu olduğunu gösterir. İnsan bu dünyada kendisini yalnız ve bir boşluğa fırlatılmış hisseder. Böyle bireylerden oluşan bir toplumun yalnız kalabalıkları; kitleleri ortaya çıkarması hiç de tesadüfi değildir.

Bireyin kendi özüne ve insanlara karşı yabancılaştığı bu ortamda kendini gerçekleştirebilme ve geliştirme ideallerinin büyük ölçüde yara aldığını söylemek yanlış olmaz. Emek pazarı insanı alıp satın alınabilir bir metaya dönüştürürken, teknolojiyle ilgili süreçler bireyin mekanize olmuşluk durumunu pekiştirir. Modernistlerin kitle ile otomatlaşmış birey arasında bağdaşım kurmaları boşuna değildir. Daha önce de insanın makineleşme karşısında kendisini de bir makineye indirgediğinden söz etmiştik. Fritz Lang’ın *Metropolis* filmi mekanikleşmiş insandan duyulan korkunun en yoğun dışı vurulduğu filmlerden biridir. Bu nedenle Marx’ta yabancılaşma ile anlatılan bu durumu Marcuse’un daha yakın tarihli çalışmalarının temel kavramlarından biri olan tek boyutlu insanı tamamlar. Marcuse’a göre insan emeğini bir metaya dönüştüren ve teknolojiyle de mekanikleşmesine neden olan sistem yeni bir insan tipolojisi yaratmaktadır: Tek Boyutlu İnsan.

Tek biçimleştirme adını verdiği bu süreçte özne yaratılan bütüncüllük içinde kendine has ve en insani boyutlarını yitirir, kitleler ise bu sürecin doğal bir gelişimidir. Bütüncüllük siyasi olarak yıldırma pratiklerinin yanı sıra, genelin özel adına söz sahibi olduğu ve genel çıkar adına “ihtiyaçların düzenlendiği” iktisadi ve toplumsal alanlarda gerçekleşir. Marcuse gerçek ihtiyaçlarla suni ihtiyaçların birbirinden ayrılması gerektiği inancındadır. Özel toplumsal çıkarların bireye yüklediği ihtiyaçlar sunidir, sistemin devamlılığı için gerekli olan kar, rekabet ya da girişim gibi değerler yıpratıcı bir işi, adaletsizliği ve eşitsizliği meşrulaştıran ihtiyaçlardır. Ona göre başkalarının sevdiğini sevmek ya da hoşlanmadıklarından hoşlanmamak, kararı ötekilere devretmek bu suni ihtiyaçların yarattığı durumlardır. Sunilik,

⁷⁶ Bkz. Karl Marx, *Yabancılaşma*, çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgi, der. Barışta Erdost, Sol Yay., 2000, Ankara, s.27

bu ihtiyaçların hep dışa bağımlı olmasından ileri gelir. Bu dışa bağımlılık ise toplumsal denetimin hem nedeni hem de sonucunu verir.

Denetim üretim ve tüketim ihtiyaçları, iş ihtiyacı, dinlenme ihtiyacı ve aldatıcı özgürlükler (Seçim özgürlüğü, rekabet özgürlüğü gibi) ihtiyacı yaratarak sağlar, ancak bu ihtiyaçların onaylanması kitlelere bağılıdır. Kitle düşünceden çok anlık duygulanımlarla hareket ettiğinden dolayı bu ihtiyaçların suniliği hakkında bir fikir sahibi değildir, yalnız onların doyumunu üzerine düşünmektedir. Ancak bu ihtiyaçların hepsi de suni olduğu için doyumları da aynı şekilde olacaktır. Bu ihtiyaç ve doyum ikilisinde birey özgür bir şekilde seçim yapamaz, ancak önüne sunulanlar içinden normların ve toplumsal kabullerin etkisiyle bir seçim yaptığını sanır. Oysa “*efendileri serbestçe seçebilme olgusu, ne köleyi ne de efendiyi ortadan kaldırır.*”⁷⁷ Genelin tikel ya da tekil üzerinde ki bu tahakkümünün genel beğeniler ve çıkarlar uyarınca bireyselliklerinden feragat etmiş özneleri doğurması kaçınılmaz görünmektedir. İnsanlar kendilerine benimsetilen yaşamla özdeşlik kurdukları zaman yabancılaşma sorunu devreye girer. Marx’ın sözünü ettiği biçimde özüne, doğaya ve insana yabancılaşan kişi suni ihtiyaçların örüntüsündeki yabancılaşmış yaşamını özümlediği zaman da tek boyutlu bir hal alır.⁷⁸

Kitlelere dair getirilen eleştirinin esası bireylerin artık Aydınlanma’nın savladığı şekilde kendi doğrularından ya da düşünömselliklerinden hareket etmemeleri ve kendilerine benimsetilen modellerle yaşam alanlarını kurmalarınıdır. Özne bütün içinde erimeye başlamıştır. Bu durum ise hiç şüphesiz Nietzsche’nin ısrarla üzerinde durduğu bir fenomendir. Modern dünya her şeyi öylesine sistematize ve kategorize etmiştir ki, sonuçta geriye bütün’lerden başka bir şey kalmaz. Bütünselliğin yaptırımları özne üzerinde her zaman hissedilir ve özne bütün karşısında kendi farklılıklarını törpüleyerek ya da onlardan tamamen vazgeçerek kendi gözünde kendi saygınlığını yitirir. Bu nedenle özgüvenini ve kendisine ait bilincini gittikçe kaybeden birey, bir egemenlik ve üst yönetim arayışına girer. Bu inanç içindeki birey kişiselliğini farklılıklarıyla birlikte yitirdiği için kendi varlığını kendisinden üstün gördüğü bir kanala aktarmak zorundadır. Sonuçta kendisinden üstün gördüğü bir bütüne bağlanacak, onunla özdeşleşecek, ona bağımlı hale gelecektir. Oysa Nietzsche’ye göre bu bütün, insanların kendilerine bir değer atfetmek için yaratılmış olduğundan aslında insan gerçekliğine uymayan bir olgudur.⁷⁹

⁷⁷ Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Afşar Timuçin, May Yay., 1975, İstanbul, s. 22.

⁷⁸ Herbert Marcuse, a.g.e. s.26. Marcuse tek boyutlu insan görüşüyle Marx’ın genelde iktisadi sistem odaklı yabancılaşma kavramını modern süreci ekleyerek yabancılaşmanın sınırlarını genişletir. Ancak onun toplumsal çelişkilerin yitirilmesine neden gösterdiği toptan denetimi ve işlemselliği savunması Marx’tan ayıldığı nokta olarak görülebilir. Onun yorumları 1970’lerde tartışılmaya başlanacak olan tüketim toplumunu öngörür niteliktedir. Marx’ın yorumlarının ise 19. yüzyıl toplumunu baz alarak yaptığı unutulmamalıdır. Marcuse modernliğin paradigmasının krize girdiği bir çağda öznenin yeni durumuna işaret eder. Bunlar göz önünde tutulduğunda bile Marcuse’un tek boyutlu insanının, Marx’ın yabancılaşma kavramını daha çağdaş bir eksende aldığı için kitle ve özne ilişkisini anlamamızda katkısı azımsanamaz.

⁷⁹ Bkz. Ertuğrul Özkök, *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Tan Yay. 1985, Ankara, s. 29-32

Öznenin kendisine değer biçmek için yarattığı bütün, sonunda özne üzerinde tam bir galibiyet anlamında olmasa bile zafer kazanır. Bu zaferin somutlaştığı yer bireylerin kendilerinden değil, başkalarının gözünden kendilerini tanımlamalarıdır. Benlik “ben sahip olduğum varlığım” anlamından uzaklaşarak, “ben sizin olmamı beklediğiniz kişiyim” anlamını kazanır.⁸⁰ Bunun en önemli sebeplerinden biri işbölümü ve uzmanlaşmaya bağlı ekonomik sistemin ve normlarla kendi erkini meşrulaştıran modern iktidarın başa baş bir şekilde her bireyi birbirlerine bağımlı hale getirmeleridir. Ancak Marcuse’un ‘içe alma’ (introjection/ kendisini başka bir şey ya da biri zannetme) olarak tanımladığı bu süreç yalnızca bireylerin toplumsal denetim mekanizmaları tarafından kendisine uygulanan dayatmaları yenileyiş ve sürdürüşü anlamına gelmez. İçe alma Ben’in ‘dış’ı ‘iç’e dönüştürdüğü kendiliğinden davranışlarda ortaya çıkar. Bu uyumun olmayıp yalnız mimesis’in olduğu bir durumdur; bireyin toplumuyla doğrudan doğruya özdeşleşmesidir.⁸¹ Kitlelerde ortaya çıkan bu durum Nietzsche’nin de sözünü ettiği gibi bütünün birey tarafından içselleşmesidir. Eğer birey kendi üzerinde korkutucu bir baskı ve tahakküm hissetse ve bunu dışsal bir fenomen olarak algılasa, buna karşı çözüm arayışlarına girmesi ve başa çıkmaya çalışması daha anlaşılır bir durumdur. Oysa bireyler bütünle öylesine özdeşleşmişlerdir ki, bunu içsel bir süreç olarak yaşarlar ve gerçekteki baskının farkına varamazlar. Kitlelerin psikolojisinin düğüm noktası burasıdır. İktidarla özdeşleşim ben bilincini köreltir ve bunun tehlikeli boyutlara ulaşması içten bile değildir. Frankfurt Okulu’nun çalışmaları bu durumu gözler önüne de sermiştir: Nazizmin yükselmesi gerçekte Nasyonal Sosyalistler’in bütün halk katmanlarına şiddet ve zulüm uygulamasından değil, iktidar istencinden ve erkle özdeşimleden; bu nedenle de kitleler -otoriteryen kişilikler- tarafından gerçekleştirilmiştir. Totaliterliğin en acımasız görünümü kazandığı Nazizm’in örgütlenmesi yukarıdan değil, bizzat aşağıdan yukarıya yönelimli bir örgütlenme portresi çizer. Horkheimer’a göre otoriteryen kişiliğin temel özellikleri şöyle sıralanabilir:

“ Uzlaşım sal değerlere kör bir bağlanma ya da teslimiyet; otorite karşısında kör bir itaat ve hemen yanı sıra muhaliflere ve grubu dışındakilere karşı kör bir nefret ve husumet; kendi içindeki duyguların ve düşüncelerin ne olduğunu yoklamaktan kaçınmak; katı, strotipleşmiş bir düşünme tarzı; insan üstü varlıklara inanma ve bel bağlama eğilimi; insan doğasının yarı ahlakçı ve yarı alaycı bir tutumla horlanıp bastırılması; kendi içindekini dıştaki nesnelere yansıtma.”⁸²

⁸⁰ Bkz. Eric Fromm, *Man of Himself*, Londra, 1986, akt. Muharrem Faiz, “Kültürel Modernlik ve Medya”, Edebiyat Eleştiri, 6/7,

⁸¹ Bkz. Herbert Marcuse, *a.g.e.* s.25

⁸² Aktaran Martin Jay, *Diyalektik İmgelemem: Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi*, çev. Ünsal Oskay, Ara Yay., 1989, İstanbul, s. 346

Horkheimer'in otoritaryen kişilik tanımının özelde Almanya için geçerli olduğu düşünülse de, bu kitle içindeki bireyin ruhsal durumunu iyi bir şekilde ifade etmektedir. Modern uygarlıkta bireydeki ruhsal mekanizmaların işleyişi konusu kit- le psikolojisi ile ilgili Le Bon ve Tarde'nin çalışmalarının izini süren Sigmund Freud'un özellikle egonun gelişimi ve süper ego ile ilgili çalışmalarında bulmak mümkündür. Ruhsal mekanizmanın yapısal bir incelemesini yapan Freud bireyin psikolojik yapıdaki işleyişte id, ego ve süper ego olmak üzere üç yapı belirler. Ona göre id doğuştan ruhsal aygıtın tümünü kapsayan dürtülerin oluşturduğu ener- jik bir yapıdır. Yalnızca dürtülerin boşalmasını gerektirdiğinden dolayı haz ilkesi uyarınca hareket eder. Onda çelişik dürtüler bir araya gelebilir, bu nedenle id ör- gütsüz ve kaotiktir. Birey iddeki dürtülerin yarattığı ruhsal gerilimlerin ve boşalım ihtiyaçlarının giderilmesini sağlayacak olağan bir doyum kaynağına ihtiyaç duya- caktır.

Ancak insan bir toplum içinde yaşamaktadır ve özellikle modern toplum içinde her dürtünün doyurulmasının imkanı yoktur. Doyum ve engelleme arasında bir dengenin kurulması gerekir. Böylelikle insanın toplumsal yaşantısı ile ilgili olan ego bu dengeleme ihtiyacına karşılık gelir. Egonun gelişimi bu dengeyi sağlamak ve bu sayede idi korumak içindir. Egonun bu işlevi yerine getirebilmesi, dış dünya hakkında edindiği bilgi ve deneyimle bir gerçeklik yargısı oluşturmasına bağlıdır. Ego dışsal ile içsel olanı birbirinden ayırdığı noktada bu işlevi yerine getirebilir. Haz ilkesinin yerine gerçeklik ilkesini geçirmesi idin barındırdığı arzuların doyu- mu için bir hareket biçimi sağlar. Ego için dış dünyayla ilişki belirleyici etken ol- muştur, idi dış dünyada temsil etme işlevini yüklenmiştir. Bu yönüyle ego mantı- ğa ve sağduyuya, id de ehlileşmemiş arzulara tekabül etmektedir. *"Aslında yaşam boyunca egonun görevi, dürtülerin tehlikesizce doyurulması için ide hizmet etmek- tir."*⁸³

Ego öznenin ortaya çıktığı yerdir. İnsan kendi özüne yani egosuna ilişkin kesin bir bilgiye sahipmiş görünür. Bu ego özerk ve birleştirici bir şeymiş gibi algılanır. Oysa bu görünüm aldatıcıdır. Çünkü dışa dönük olarak daha net ve keskin sınırla- ra sahipse de, ego öncelikle keskin sınırlar olmaksızın içe doğru, id olarak tanım- lanan ve bizzat egonun ona hizmet ettiği bilinçsiz ruhsal bir etkinliğe uzanır. An- cak bundan daha önemli olan egonun gelişimindeki süreçtir. Şayet insan toplum- sal bir varlıksa, onun egosunun şekillenmesin de dış dünya büyük bir öneme sahip olacaktır.

⁸³ Yıldız Akvardar, Erdoğan Çalpak, Ulviye Etaner, Cem Hürol, Haluk Sunat, Raşit Tükel, Alp Üçok, Başak Yücel, *Psikanalitik Kurama Giriş*, Bağlam Yay.,2009, İstanbul, s. 61

Egonun idden farklılaşması öncelikle ilk toplumsal grup olan aile içinde gerçekleşir. Freud'un Ödipus kompleksi teorisini geliştirdiği yer burasıdır. Anneye duyulan sevginin yerini baba korkusu almasıyla tanımlanabilecek bu süreçte çocuk babayla özdeşleşerek ilk toplumsallaşmasını yaşar. Bu sürecin ayrıntılarından çok bizi özdeşleşme ilgilendirmektedir. "Özdeşleşim bir egonun içine başka bir egonun özümsemesidir."⁸⁴ Bu, özümseyen egonun, bazı nitelikleri ile diğer bir ego gibi davranmasıdır. Özdeşleşim, bireyin kişiliğini model olarak aldığı bir diğer bireyin nitelikleri üzerine oturtmasıdır. Özdeşleşimin gerçekleştiği yerde iletişimin kurulmasına olanak sağlayan ortak dilin öğrenilmesi vardır. Bireyin toplumsallaşmasının buna bağlı olduğu düşünülebilir. Ancak ego özdeşleşim yoluyla kendi gelişimini sağlarken, idden aldığı enerjiyi deseksüalize yani nötralize eder. Nötralizasyon dürtüyü cinsel ve agresif yönlerinden yalıtılmaktadır.

Bunun diğer yüzü ise bu dürtülerin bastırılmasıdır. Ego kendi modeli uyarınca kendisini kurarken, tıpkı ilk toplumsallaşmanın babayla özdeşleşme örneğinde görülebileceği gibi yasaklamalar bu sürecin hareket alanını belirleyecektir. Bu süper egonun belirlediği yerdir. Toplumsal normlar, yasalar ve ahlak kuralları süper egoyu oluşturmaktadır ve bunlar kişi daha çocukken ona öğretilen, ardından birey olgunlaştıkça özdeşleşim ebeveynlerin dışındaki dünyadan seçilmiş ideal modeller aracılığıyla sürecektir. Toplumsal ilişkilerin içinde seçilen modellerle kurulan özdeşleşim sonucu süper ego kolektifleşmeye başlayacaktır. Özdeşleşim de asıl sorun bireyin kişilik modelini bir diğer bireyi örnek alarak yapması değil, model olarak seçilen bireyin de daha öncesinde aynı süreçlerden geçmesi ve kendi egosunu yasaklama-bastırma ve cezalandırma denkleğinden oluşturmasıdır. Başka bir deyişle özdeşleşim, bireyin egosunu kişilik modelleri üzerine değil, öncelikle ebeveynler olmak üzere seçtiği diğer modellerin süper egoları üzerine oturtarak sağlanır. Süper egonun içerikleri aynıdır ve o geleneğin kuşaktan kuşağa aktarılarak zamana direnen diğer yargıların aracısı olur.⁸⁵

Böylece süper ego egonun üzerinde hakim olmaya başlar, tıpkı onu bir nesne gibi alarak yargılamaya tabi tutar ve ego süper egonun belirlediği standartlara riayet etmezse süper ego tarafından suçluluk duygusu ile cezalandırılır. Süper ego yasa-ya itaatsizliği yasaklamayı yapılandıran bir kurumdur ve egonun yasağı içselleştirmesine hizmet eder. Bu noktada artık o egonun dışında bir yetke konumundadır. Bu aynı zamanda egonun bir nesne konumuna düştüğü, kendine de diğer nesnelere gibi davrandığı noktadır. Ego özü gereği bir özne olsa da, kendisini süper ego ta-

⁸⁴ Yıldız Akvardar, Erdoğan Çalpak, Ulviye Etaner, Cem Hütrol, Haluk Sunat, Raşit Tükel, Alp Üçok, Başak Yücel, a.g.e., s.62.

⁸⁵ Bkz. Sigmund Freud, *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., 1997, Ankara, s. 96.

rafından nesneleştirilmiş bulur. Burada egonun bir bölümü kalanın üzerine çıkar. Kendisini topluluk içinde gözetler, uygun bulunmayan davranışlardan kaçınır ve kendisini karşısına alıp kendi kendine yaptırımlarda bulunabilir. Ancak egonun kendisine getirdiği kısıtlamanın ve gözetlenme korkusunun altında yine süper ego yatmaktadır. “*Süper ego ebeveynlik konumunun yerini alarak tıpkı öncesinde onların çocuğa yaptığı gibi, egoyu gözetler, yönlendirir ve cezalandırır.*”⁸⁶

İster Marx’ın yabancılaşma kavramı, ister Adorno ve Horkheimer’in otoritaryen kişilik üzerine yaptıkları çalışmalar, isterse de Freud’un ego ve süper egoya dair getirdiği açıklamalar, bunların hepsi de ortak bir sorunsalda buluşurlar: Modern dünyada birçok şey gibi, toplumsallaşmanın kendisi de değişmiştir. Bu değişimin en önemli görüngülerinden biri kitlelerin ortaya çıkışıdır. Ancak kitlelerin gelişimi özneler arası bağımlılık ilişkilerinden ayrı düşünülemez. Kendi öz saygı ve güvenini çalışma şartları, monotonluk ve yabancılaşmış ilişkilerin gölgesi altında kaybeden modern insan içindeki boşluğu kendisinden yüce gördüğü bütün’le doldurmaya çalışmış, toplumsal onaylanma hiçbir çağda bu denli önem kazanmamıştır. Başkalarının gözlerinden kendini tanımlama sonucu bir süre sonra özne kendi orijinalitesini yitirmeye başlamış, sıra dışılık bir günah sayılmış ve birey kendi ego idealinden vazgeçmeye başlamıştır. Bireyler iktidarla, bütün’le ya da yetkeli gördükleri kişilerle özdeşleşmişler, kendi ego ideallerinin yerine bunları ya da grup liderinin kişiliğinde toplanan grup idealini geçirmişlerdir.⁸⁷ Kendi benliği ile öteki’lerin arasında sıkışıp kalan birey bu nedenlerden ötürü bölünmüştür. Ve neredeyse bütün modernist yazının bölünmüş benliklerle ilgili olduğu söylenebilir.

II.1.2. Özne-Nesne İlişkisi ya da Bölünmüş Özneler:

Kitle içinde öznenin kendine has niteliklerinden ve temelde bireyselliğinden feragat ettiğini incelemiş bulunuyoruz. Bütün ile tekil arasındaki ilişkilerin analizi ampirik verilere de dayandırılabilir olduğundan gözlemlenmesi daha kolay olabilir. Özne ile nesne, başka bir deyişle ben ve öteki arasındaki ilişkide ruhsal süreçler daha etkin olduğundan bunun sosyolojik bir incelemesini yapmak daha zordur. Bu nedenle özne ile nesne ilişkisi felsefenin ve psikanalizin alanına girer. Genel olarak denilebilir ki, bu ilişki de özne de bireyselliğini yitirmiş ve üstüne üstlük artık parçalanmıştır.

Erken modernistler öznedeki parçalanmanın nedenini özne ile nesne arasındaki hakimiyet ilişkisinden ve dolayısıyla nesne/öteki’nin bir araç haline getirilmesin-

⁸⁶ Sigmund Freud, *a.g.e.*, s.90

⁸⁷ Bkz. Sigmund Freud, *Uygurluk, Din ve Toplum*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay.,1997, Ankara, s.160

den kaynaklandığını düşünmüşlerdir. Özne tamamen egemen hale geldiğinde kendi deneyiminin anlamını ölçecek nesnel ve niteliksel kriterlerden yoksun kalır. İnsan emeği, doğayı dahi nesne konumuna getirdiğinde ve doğada olmak üzere her şeyi insani kılmaya, nesnelere üzerinde tam bir denetim sağlamaya başladığında, karşısında kendi deneyimlerini ölçebileceği bir karşıtı ya da kriteri kalmaz. Bu bakış açısını paylaşan modernistler öznenin öznelliğini onaylayabilecek dışsal bir dünyanın bağımsız olarak var olması gerektiği inancındadırlar, öznenin var olabilmesi ancak onun ondan bağımsız bir ötekinin onamasına bağlıdır; öznenin biricikliği buna tabidir. Özne ile nesne arasındaki modern dönemdeki yarıma, bir hakimiyet ilişkisinden kaynaklandığı için sunidir. Modern özne elbetteki, tüm yaratıcı gücüyle nesnelere sistemine ve fenomenlere anlamını veren kişidir, çünkü o dünyayı varoluşa getiren etkin güçtür; ancak burada konulan şart öznenin kendinden ayrı bulunan nesnenin bağımsızlığını tanımasıdır. Bu standart öznenin tek başına da değerli olduğu bilincinde yansır.

Bu bağlamda, erken modernistlerin özne ve nesne arasındaki ilişkiyi farklı bir biçimde yeniden kurma çalışmaları Kant'ın özneye dair düşünceleriyle çakışır. Özellikle romantizm akımını fazlasıyla etkilemiş olan Kant'ın "aşkın özne" kavramı, daha sonraki modernistlerin özneye bakışında da önemli bir rol oynar. Öncelikle Kant özne ile nesnenin birbirinden bağımsız varoluşları düşüncesini ortaya koyar. Ben'in varolabilmesi ötekinin varlığına bağlıdır. Dış gerçeklik -kimi zaman doğa veya çoğu zaman da bireyin içinde bulunduğu mekan- ben'in ötekisidir. Özne-ben düşünce gücüne sahip olduğu ve dış gerçeklik bu güçten yoksun olduğu için ikisi birbirinden tamamen ayrıdır. Bunlar bağımsız oldukları sürece aralarındaki hakimiyet ilişkisi, dolayısıyla yarıma kaybolur. Özne düşüncüyü, "düşünüyorum" fiilini yerine getirdiği oranda özne olabilir. Özne nesneye anlam yükleyebilir, düşünce biçimini onlar üzerinden oluşturduğu kavramlarda yansıtabilir. Bunun gerçekleşebilmesi için ise onların birbirlerinden "başkalığı" gerekir; ne özne nesneye ne de nesne özneye indirgenebilir.

Onun bu indirgenemezlik teorisi Kant'ın, pozitivist uygulamalara karşı duran modernistlere en yakın durduğu noktadır. Bilimlerin amacı öznenin özsel varlığını bulgulamak olduğu için tamamen yanlış bir bakış açısını gösterir. Çünkü bilim deney yoluyla öznenin özsel varlığını belirlemeye çalışırken, onu nesne konumuna indirgemektedir. Oysa özne nesnel bir tasarım içinde algılanamaz. Kapitalist sistemin bu anlamda ihtiyacını karşılayan insan bilimleri özneyi tam olarak hiçbir zaman kavrayamaz, yalnızca insan hakkında bir fikir verebilir. Özneye dair bilgi ne kadar özneye yaklaşır ve ona denk düşerse, özne özgürlüğünün bir parçasını yitirir. Öznenin varlık koşulu -yani onun bağımsızlığı- onun tam olarak bilineme-

mesinde yatar. Eğer özne diğer öznelere ve nesnelere hakkında tam bir bilgiye kavuşuyorsa, diğer öznelere de onun hakkında her şeyi bilebilirler; o zaman öznenin özgürlüğü kısıtlanmış olur ve edimleri önceden hesaplanabilir. Fakat özne tam olarak algılanabilecek bir fenomen, başka deyişle bir nesne değildir. Her birey birbirinden farklıdır, çeşitli tiplerdedir, bu nedenle de onu sınırları kesin bir şekilde belirlenmiş bir yapıya oturtmak, kendine öz niteliğini veren kişiselliğinin şemasını çıkarıp anatomisini oluşturmak mümkün değildir. Özneye dair kavranılacak olan onun kavranılamazlığıdır.⁸⁸ O “bir nesnenin mutlak hiçliği”⁸⁹ olduğundan; başka bir deyişle hiçbir suretle nesneye indirgenemeyeceğinden ve kendi hakkında tam bir bilgiye ulaşamayacağından “aşkındır”. Çünkü o, deneysel yollarla kavranılmayıp, yalnızca düşünsel sezgi yoluyla tanınacağından kendinde şey’dir.⁹⁰

Böylesi bir özne anlayışının sistemin bireysel yaşamları tehdit ettiği bir ortamda gelişmesi anlaşılabilir bir durumdur. Toplumsal rollerin ve normlarla belirlenen ilişkilerin ardağında öznenin biricikliğini ve Kant’taki anlamıyla aşkınlığını savunmak aslen ekonomik ve sosyal sistemin bir sonucudur. İlk modernistler üzerinde Kant’ın aşkın özne anlayışının bu denli etkiye sahip olması, onun insanı eşzamanlı olarak toplumsal ve toplumdışı bir varlık olarak tanımlamasından geçer. Modern özne öncelikle ussal bir varlık olduğundan ve bu kategori her insanda bulunduğundan toplumsal bir varlıktır. Toplum özerk monadların (tek ve bölünemez olan dışa kapalı bir töz) birbirleri dolayımında gerçekleşen bir toplam olmadığından, özne içinde bulunduğu bütünün bir parçasıdır. Ancak toplum içindeki öznelere kendi çıkarlarını gözetmeye başladığından beri toplumsal yarar ilkesini terk etmiş ahlaken bencil varlıklar haline dönmüşlerdir. Onların çıkarıcı davranışları topluluğu tehdit ettiğinden Kant’ta toplumdışı davranışlar olarak değerlendirilir. Bu toplumdışı davranışın asıl nedeni de aşkın özne kavramının gerekliliğini ele veren nesnelere bağımlı hale gelmektir.⁹¹

İlk modernistler özellikle romantik edebiyatçılar bu düşünceyle beslenmiş çok sayıda eser yaratmışlardır. Öznenin ötekiyi salt bir araç olarak görme eğilimi taşıması üzerine Stendhal’ın *Kırmızı ve Siyah* romanındaki Julien Sorel karakteri bile tek başına yeterlidir. Bu kahraman eşit fırsat mitinin başlıca idollerinden biri olan Napolyon’u kendisine örnek alır ve kendi yükselişini gerçekleştirmek için kendisine yararlı olan herkesi kullanır. İnsanlara karşı hakiki duygular beslemez. Asıl önemlisi vicdani bir muhasebe yaptığında kendisinin yanlış yaptığını inanmaz, çünkü riyakarlık liberalizmin ahlaki modeline uygundur. Romantik yazarların ço-

⁸⁸ Bkz. Terry Eagleton, “Kant’ta İmgesel Olan”, çev. Hakkı Hünler, Edebiyat-Eleştiri, 6/7, 1994, s. 127

⁸⁹ Terry Eagleton, a.g.y., s. 129

⁹⁰ Bkz. Lucien Goldman, *Kant Felsefesine Giriş*, çev. Afşar Timuçin, Metis Yay, 1983, İstanbul, s.140

⁹¹ Bkz. Lucien Goldman, a.g.e., s 233

ğu romanında rekabetçi, hırslarının kurbanları olmuş, hiyerarşinin en tepe noktasına ulaşmaya çalışan karakterler ve bu karakterlerin yüz yüze kaldıkları trajedilerle sıklıkla karşılaşılır.

Ancak Kant'ın aşkın özne kavramı Descartes'ın ünlü "düşünüyorum, öyleyse varım" formülüne bambaşka bir görünüm kazandırması daha sonraki düşün ve yazın geleneğini etkileyecektir. Kant'ın bu formülü başka bir düzlemde tartışması Rimbaud'nun daha sonradan ondan esinlenerek "*ben bir başkasıyım*" demesine yol açacaktır. Kant'ın ondan sonraki Alman filozoflarının özneye yaklaşımlarında önemli bir yer eden düşüncesi şu şekilde şematize edilebilir: "Düşünüyorum, eğer düşünüyorsam var olmam gerekir" şeklindeki bu ünlü formül Kant'ın öznenin etkinliği sorununu ortaya koymasıyla paradoksal bir hal alır. Özne yüklem taşıyıcısı olduğu için etkin görünümüdür, bu eylemle -düşünmek de bir eylem türüdür- o belirleme erkine sahipmiş görünür. Varolma ise varlık durumudur ve varlık ona göre öznenin belirlediği bir belirlenmelnışlik halidir. Bu formülde özne belirleyen, varlık belirlenecek şeydir. Ancak Descartes'ın kuramında düşünce ile varlık aynı düzlemde ele alınmışlardır, ikisi birbirine özdeş ve eşittir. Kant tam da bu noktada dahiyane bir buluş gerçekleştirir: Her ikisi de birbirine özdeş tutuluyorsa, o halde özne hem belirleyecek hem de belirlenecek şey konumuna ulaşır. Tek ve aynı özne kendi içinde iki farklı varoluş durumunu birlikte taşır. Özne hem zamansal -düşünce- hem de mekansal -varlık- bir boyut taşıdığından, belirlenecek ve belirleyecek olduğundan dolayı iki biçimlidir. Yerinde bir deyişle, o içinde bir başkasını, daha sonradan çıkma potansiyeline sahip bir yabancıyı barındıran, bu yüzden de hali hazırda kavranamayacak olan yekpare bir varlık, aşkın bir öznedir.⁹²

Modernistler ise kimi zaman bireyin içsel dünyasına bir yoğunlaşma ve onun bir yüceltimi şeklinde aşkın özneyi yorumlarken, özellikle sembolizm sonrası dönemdeki modernist sanatçılar bu kavrama daha eleştirel yaklaşarak öznedeki parçalanmanın nedenlerini başka perspektiflere yerleştirirler. Önceleri bu kavram ayrı ve özgün özne anlayışının bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Öznenin bağımsızlığı yüceltildiği oranda nesne azade olur. Bireyin toplumsal, sosyal ya da ekonomik alanlarda aldığı yaralar ve bunların sonucunda mahkum olduğu parçalanma yeniden bütünlük sağlanması adına içsel dünyanın araştırılmasıyla giderilmeye çalışılır. Öznenin dış dünyada çeşitli roller üstlenerek kendi benliğini kirletmesinin ilacı onun yeniden kendine dönerek benliğinin özünü ve ona özgü niteliklerini keşfetmesidir. Eğer bireyin kendi bütünlüğünü sağlamak gibi bir gayreti varsa, bu, hiçbir zaman tam olarak özüne dokunulamayacak doğa gibi yüce bir nesnenin

⁹² Ayrıntılı bilgi için bkz. Gilles Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yay., 2000, Ankara, s. 60-63

dolayımında gerçekleşebilir. Doğa özellikle romantikler için insanın kendi benliğinin ve iç dünyasının bilincine varmasına neden olan bir tefekkür mekanı; Platon'un mağarasıdır. Özne nesnesini araç konumundan çıkarıp ona gerçek değerini yeniden verdiği zaman aşkın bir özne haline gelebilir.

Romantikler aşkın özneyi bütünlüğün önünde bir araç olarak kullanırlarken Kant'ın geliştirdiği yorumda beliren bir soruyu göz ardı ederler. Kant'ın öznenin içinde bir başkasını taşıdığına varan Descartes yorumu özne ve nesne arasındaki belirleme-belirlenme sürecine bir başka unsur daha katar: Bu durumda belirlemenin biçimi ne olacaktır? Kant'ın aşkın özne kavramının ortaya çıkardığı soru aslında budur. Bu sorunun cevabını tarih ögesini bu sürece dahil etmesiyle Hegel'in özne anlayışı verecektir. Romantiklerin elinde aşırı bir içe dönüklük halini alan aşkın öznenin eleştirisini tam da belirleme biçimi konusunda yapan modernistler özne tanımı yapmak için başka bir kavrama; Hegel'in 'mutsuz bilinç' ve 'kendinin bilincine varma' kavramlarına bağlanırlar. Hegel felsefesinin mutsuz bilinç kavramı öznedeki parçalanmayı arzu ve doyum temelinde ele alır. Hegel de bilincin birliğinin kaybolduğunu düşünür, bunun nedeni ona göre ölümlü olan ben ile Tanrı'nın insani bir hal aldığı aşkın ben arasındaki bölünmedir. Bu karşıtlık ortadan kaldırılması imkansız olduğu için, öznedeki bu *yarılma* birlik ve bütünlüğün oluşumunu ve varoluşunun en önemli amacı olan doyuma ulaşmayı engeller. Öznenin bir taraftan Tanrı'ya öykünerek ölümsüzlüğü amaçlaması, öte taraftan da ölümlü doğasının bilincinde olarak ölümden korkması bu ikiliğin nedenidir. Ölüm korkusunu öte dünya fikriyle savuşturmaya kalksa da, bu sefer mutlak efendinin hakimiyetinde olacaktır.

Bu yarılımlık durumu Hegel felsefesinde mutsuz bilinç olarak geçer. Özne doyuma ulaşamadığını anladığı noktada mutsuzluğunu bilip tanır. Dünyadaki etkin varoluşu onu tatmin edemez ve varlığını hiçlik konumuna getirebilir. Dünyada kurulu ve statik bir düzenin hüküm sürdüğü yanılığısıyla özne dış dünyaya sırtını dönerek ve kendi soyut aklına sığınarak sofu bir özneliğe kendisini hapseder. Oysa öznenin fark etmesi gereken varolan düzenin tikel ile tümelin bir çatışmasından doğduğudur. Bu çatışmada kendisini doyuma ulaştıramayan insan ya tümelden yani toplumsal alandan kaçır ya da tümele sıkı sıkıya bağlanır. Ama bu tümelci yaklaşımda özne dünyayı kendi etkinliğinin bir parçası, olarak göremez; onu kendi eyleminden bağımsız bir töz olarak kavrar.⁹³ Her iki durumda da özne etkin bir varoluş ortaya koyamaz, ilkin de kendisini bile isteye edilgenleştirirken, ikinci seçenek aşkın bir varlığı kendisinin varlık sebebi yapar. Bu nedenle mutsuz bilinç özgür olamaz, çünkü ister tikelci ister tümelci olsun, bu yaklaşımların ikisi de efendinin -iktidarın- varlığını meşrulaştırarak, özneyi köle haline getirir.

⁹³ Bkz. Alexandre Koyveje, *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul, 2001, s. 32

Ancak doyuma ulaşma da belirleyici olan, (ileride Marcuse'un da çıkış noktası olacak) arzunun niteliğidir. Hegel'e göre insan olmanın temel özelliklerinden bir tanesi düşünmek ise, bir diğeri de istemek, arzu duymaktır. Ben'in duyumsanmasında düşünmek kadar istek duymak da büyük rol oynar. İnsan bir şey istediğinde ve bunun tatminini sağlamaya yöneldiğinde kendinin bilincini açığa vurur. Romantiklerin yaptığı gibi nesne karşısında seyre dalmak öznenin bilincinin farkına varmasını sağlamaz, özne ancak karşısındaki nesneye karşı bir arzu duyduğu vakit "*kendine çağrılmış*" olacaktır.⁹⁴ Arzu ise ancak eyleme geçmekle olabilirlik kazanır, başka bir deyişle nesne eylemle dönüşüme uğratıldıktan sonra bir tatmin sağlayabilir. En temel gereksinimler düşünüldüğünde, nesnenin kendine özgü bağımsızlığı varlık-ben'e katılma, ben'in bir parçası olma ve ortadan kalkma olasılığına sahip olduğu zaman bir arzu uyandırabilir. Nesnenin arzuyu tatmin etme ihtimali yokluğa dönüştüğü, özne tarafından olumsuzlandığı ve hiçlik potansiyelini kendisinde taşıdığı vakit gerçekleşir. Bu anlamda özne başlangıcından itibaren etkin, olumsuzlayıcı, varlığı dönüştürücü bir nitelik ve yeni bir varlık yaratabilme kapasitesine sahiptir. Eğer özneyi özne yapan arzuysa ve arzu bir boşluğu doldurma anlamına geliyorsa, o halde arzulayan öznenin salt bir nesneyi değil, nesnede gördüğü değiştirilme ve özümleme potansiyeline sahip içeriktir. Öyleyse gerçekte arzu verili bir varlığa değil, varlık olmayana yönelir.

Bu noktada Hegel romantizm sonrası modernistlerinin özneye yaklaşımında derin bir etkiye sahip şu düşünceyi geliştirir: Arzu temelde somut varlıklara değil, varlık olmayanlara duyuluyorsa, başka bir isteğe yönelmiş demektir. Öznenin arzusu asıl olarak bir başkasının, ötekinin arzusunu arzular. Benliğin ve bilincin oluşumunda öteki olmazsa olmazdır, insansal olan budur. Özne her şeyden çok bilinip tanınmaya bağlıdır. Ancak arzunun ötekinin arzusuna bağımlı olması, öznenin ötekiyi ontolojik olarak kabullenmesi anlamına gelmez. Özne ötekinin arzusunu kendine katmayı, onu özümlemeyi, onun isteğini boyun eğdirmeyi dilediği oranda arzusunu sürekli kılabilir. İnsanlar arası ilişkilerde esas olan isteklerin çoğulluğu ve bunların aralarındaki çatışma ve çelişkilerdir. Her özne bir diğeri için öteki olduğundan, tanınma ve bilinme ihtiyacı bir prestij mücadelesine döner. Bu mücadele hakimiyet kurma amaçlı bir iktidar mücadelesi olduğu için taraflardan birinin efendi diğeri için köle olması gerekir. Efendinin efendilik sıfatı ancak kölenin onu tanımaya bağlı olduğu gibi, kölenin varlık durumu da üzerinde hakimiyetini kabul ettiği efendiye bağlıdır. Efendi ve köle arasındaki bu diyalektik her birinin mevcudiyetinin ötekiye gerektirmesinden dolayıdır. Efendi kendisi gibi olan efendilerce tanınıp bilinmek istediği duyduğu, ancak egemenlik kurduğu vakit ötekiyi köleleştirdiği ve bu isteğinin yerine getirilmesi imkansız olduğu için; öte taraftan köle e-

⁹⁴ Bkz. Alexandre Koveje, *a.g.e.*, s.41

linden ölüm hakkı alınmış olduğu ve ölüm korkusuyla yaşadığı için gerçek bir do-yuma hiçbir zaman ulaşamayacaktır. İkisinin arasındaki bu bağımlılık onların do-yuma ulaşmalarını engellediğinden bu ilişkide özgür olmaları olası değildir.

Bu sorun, özel olarak edebiyatta, ben ve öteki ilişkisi çerçevesinde ele alınmıştır. Bu noktada modern romanlar üzerine sistemli çalışmalar yürüten Rene Girard'ın yorumları konumuz açıdan büyük bir öneme sahiptir. Rene Girard Stendhal, Faulkner, Proust, Dostoyevski gibi romancılar üzerinden tartıştığı özne ve nesne ilişkisine üçüncü bir şahıs; dolayımlayıcıyı ekler. Dolayımlayıcı basit olarak öz-nenin arzularını şekillendiren örnek bir model şeklinde tanımlanabilir. Örneğin, dolayımlayıcının en açık dışı vurulduğu *Don Kişot* romanında Don Kişot karakteri kendi bireysel özelliklerinden vazgeçerek şövalye romanlarında okuduğu kah-ramanlara öykünmeye çalışır. Bu romanda öznenin Don Kişot, nesnelere şatolar, prensesler gibi şövalyelik göstergeleri, dolayımlayıcının ise okuduğu romanlarda-ki şövalyeler olduğu düşünülecek olursa, özne nesnelere, onları bağımsız varlıklar şeklinde değerlendirip kendi özünün bir dışavurumu olarak seçmez, arzuladığı nesnenin seçimi örnek kişi olan dolayımlayıcıya bağlıdır. Başka bir deyişle özne kendisine çok benzer öznelere göre kendi özsel yapısını, arzularını şekillendirir, benliğini *öteki*'ye göre tanımlar. "*Ben bir başkasıyım*" ifadesi bu noktada bam-başka bir eksene kayar. Romantikler özneyi esas alıp onun arzularının bu ilişkide belirleyici olduğunu ileri sürerlerken, Girard'ın 'üçgen arzu' olarak adını koyduğu özne-nesne-dolayımlayıcı ilişkisinde, süreci belirleyen genellikle dolayımlayıcıdır.⁹⁵ Burada öteki olan üçüncü şahıs öznenin içsel dünyasında ağır-lıklı rol oynayan kişidir.

Bunun ötesinde özne ve nesne arasındaki ilişkide dolayımlayıcı yalnız kitaplarda karşılaşılan kahramanlarla ya da ölmüş ünlü şahsiyetlerle sınırlı değildir. O, gün-lük yaşamda ete kemiğe bürünmüş bir şekilde öznenin karşısına dikilebilir. Dolayımlayıcı burada özne ile olan mesafesini kısaltmış bir şekilde onun sevdiği ya da nefret ettiği bir kişilik olarak konumlanır. Ama bu kişiye dolayım işlevini kazandıran, onun bir takım prestij araçlarına sahip olması ve aynı nesneyi arzula-ması gerekliliğidir. Girard'ın incelediği romanlardaki karakterler tıpkı Hegel'in de belirttiği gibi ötekinin arzusunu arzulamaktadırlar. Burada dolayımlayıcı rakiptir ve özne-nesne ilişkisi rakibin yaptığı hamlelere göre rekabet çevresinde şekillenir. Dolayımlayıcı ne kadar güçlü ve itibar sahibiyse, nesne o denli kıymetlenir. Öz-nenin nesneye duyduğu arzusunun temelinde kendisine rakip tayin ettiği bu itibarlı kişinin arzusu yatar. Dolayımlayıcı nesneye ne kadar arzulu yaklaşırsa, öznenin

⁹⁵ Bkz. Rene Girard, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, Metis Yay., 2001, İs-tanbul, s.24

arzusu aynı oranda katlanır. Bu nedenden dolayı, öznenin arzusunun varlık sebebi dolayımlayıcıdır, arzuda dolayımı sağlayan kişi özne için hem neden hem de ortadan kaldırılması gereken bir engeldir.

Dostoyevski ve Proust gibi modernist yazarların parçalanmış özneyi ele alışları bu grafiğe oturur. Özne artık Aydınlatma düşünürlerinin yaklaşımlarındaki bütünlüğe sahip özne değildir. Parçalanmadaki esas unsur öznenin arzu duymasını ateşleyen dolayımlayıcıyla girdiği karmaşık ilişkidir. Dolayımlayıcı öznenin karşısında bir üst noktada yer aldığı için, özne ondan nefret duyduğu kadar eşit şekilde saygı da gösterir. Özne dolayımlayıcıyla girdiği rekabette aslında kendisi üzerinde iktidarını içsel olarak kabul ettiği bu kişiyi alt etmeye çabalar. Rekabet belli bir kıskançlık ilişkisi geliştirse de bu basit bir kıskanma duygusu değildir. Özne dolayımlayıcısının prestijine denk bir itibar ister, bütün savaşımı onun kadar muktedir bir kişilik olmaktır. Ancak iktidarı elde etme olanaklarını seferber etmedeki çabası onu daimi olarak başarısızlığa iter. Bu başarısızlık her defasında ona kendi iktidarsızlığının bir hatırlatıcısı olur. Girard'ın "iktidarsız nefret" kavramı bu durumun tercümesidir. Dolayımlayıcının iktidarı onun sahip olduğu nesnelere kazandığı toplumsal yaşamdaki ehemmiyetine bağlıdır. O zaten herkesin arzusunu duyduğu nesnelere sahip olduğundan bir iktidarı simgeler. Nesne burada romantiklerin ele aldığı şekliyle öznedeki bağımsız olarak arzu uyandıran şey değil, iktidar sahibinin kendi itibarını aktardığı bir "ilgi odağı"dır. Özne bu ilgiye yalnız yaklaşabilir, fakat ona hiçbir zaman tamamen sahip olamaz. Sahip olamadıkça iktidara olan nefreti ve öfkesi artar, kendi özgünlüğüne kendisini ikna etse de, dolayımlayıcıyla aynı statüye erişememesi öznenin iktidar duygusunu kamçılar. Onun bölünmüşlüğü'nün ortaya çıktığı yer tam da burasıdır: İktidara karşı duyduğu saygı ile ona ulaşamamanın verdiği öfke arasında özne tek ve aynı vücutta gelgitler yaşar. Bu nedenle öznenin tapıncı kendinde şey olarak nesnelere karşı değil, dolayımlayıcının iktidarını, ötekine duyulan hastalıklı bir ilgidir. Bu ise farklılıklar ürettiği oranda eş zamanlı olarak benzerlikleri egemen kılan modern iktidar evreninin bir sonucudur. Proust'un "*toplumsal fark ne kadar küçükse, o kadar çok gösterişe yol açar*" ifadesinin açılanmış formülü "*azami gösterişe neden olan asgari fark*"tır.⁹⁶

Bu bağlamda özellikle on dokuzuncu yüzyıl modernizmi arzularının doyumunun peşinde koştuğu her defasında başarısızlığa düşerek efendiyi tanımaya koşullanmış mutsuz bilinçlerin dışavurumudur. Modernist sanatlarda sıkça tekrarlanan mutsuz özneler teması bu sorunda düğümlenir. Modernlik her bireyi özneye dönüştürürken, ona Tanrı'nın gücüne erişkin bir erk de sağlar. Tanrı'nın aşkınlığının

⁹⁶ Bkz. Rene Girard, *a.g.e.*, s. 84

özneye nakledilmesiyle aşkın öznelere duyulan inanç başta da belirttiğimiz gibi modern iktidarın kendi meşruiyetini sağlamada bir araçtır. Modern iktidar her bireye eşit fırsatlar tanındığında ısrarcı olsa da, gerçek, sistemin eşitsizlikler üzerinden yapılandırılmıştır. Kendi kendisini geliştirme mitine duyduğu güvenle birey teoriyi pratiğe dökmeye kalkıştığında bu gerçekle yüz yüze kalır. Önüne konulan standartlara uyamadığını gören bireyin hayal kırıklığıyla birlikte bunu başaranlara tanıklık etmesi belli bir eziklik duygusu getirir.

Burada öznenin seçimi iki yolludur: Ya Faust örneğindeki gibi ruhunu şeytana, başka bir deyişle kötücül ötekiye satacak, ya da ötekileştirdiği aşkın öznelere duyduğu nefretle daha da içedönükleşerek ve kibirli bir hal alarak kendisini bir “yer altı adamına” dönüştürecektir, böylelikle ona vaat edilen yeryüzü cenneti tek kişilik bir cehennem olacaktır.⁹⁷ Her iki durumda da özne tinselliğini kaybedecektir; tek farkla, birinci seçenek özneye hala kendi trajedisini belirleme olanağı sunarken, ikincisinde özne bu olanaktan mahrum kalmıştır, kendisinin de farkında olmadığı bir şekilde iktidar özlemiyle yanıp tutuşurken belirleme olanaklarını zorlaması ve bunu başaramadığında modern dönemde tedavülden kalkmış bir değer olan gurura sarılması Dostoyevski’de görülebileceği gibi artık trajikomik bir hal alır. Belirli kişilerde cismanileşmiş iktidar odaklarının sayısı arttıkça özne daha da bölünür, iki biçimlilikten çok biçimli bir duruma ulaşır. Tinselliğine ihanet etmesi ve içten içe bunun farkında olması, mutsuzluğunun farkında olduğu ölçüde özneliliğine hapsolarak yer altı adamına dönüşmüş olan öznenin kendisine benzeyenlerden daha da nefret duymasına yol açar. Kendi içinde boşluk yaratan gerçek nedeni iktidarda bulmak yerine kendisi gibi yaşama tutunamamış öznelerde bulur. Öznenin hedef noktasını başka ve yanlış bir yere kaydırması öz saygı yitiminin bir pekiştiricisi olur.

Ötekinin öznenin kendi bilinci, benliği ve arzuları için bir ön şart haline gelmesi ve bu yüzden de ben’i tehdit edici bir konuma erişmesi hiç kuşkusuz modern Batı uygarlığının bir sonucudur. Aslında öteki olan insanın doğadan bir kez farklılığını kavradığı zaman ortaya çıkmıştır. Ancak bu ötekilik bir kolektifin içinde ontolojik

⁹⁷ Dostoyevski *Yeraltından Notlar* kitabında kahramanının ağzından şunları dile getirir: “Siz, beyefendiler, belki de çıldırduğımı düşünüyorsunuz. İzin verinde kendimi savunayım. İnsanın her şeyden önce yaratıcı bir hayvan olduğunu kabul ediyorum. Evet, onun yazgısında, bir amaca doğru bilinçli olarak koşmak, mühendislikle iştiğal etmek vardır; yani, ezeli ve ebedi olarak, biteviye yeni yollar inşa etmek, nereye götürülürse götürsünler yollar inşa etmek....İnsan, yollar yapmayı sever, bu su götürmez. Ama amacına ulaşmak ve inşa ettiği yapıyı tamamlamaktan içgüdüsel olarak duyduğu korku olmasın bunun nedeni? Nereden biliyorsunuz, belki de o muazzam yapıyı yalnızca uzaktan seviyor ve yakından bakmak bile istemiyordur. Belki de onu yalnızca inşa etmek istiyor, ama içinde yaşamak istemiyordur.” Aktaran Marshall Berman, *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yay., 2000, İstanbul, s. 12-13 Burada Dostoyevski modernliğin özneler için yaşanası bir yeryüzü cenneti oluşturma arzusunun aslında tahakkümcü bir tavırla özneyi nasıl bu sözde cennette yaşamaya mahkum ettiğini ve bu esaretin özne için bir cehenneme dönüştüğünü vurgulamak istemektedir.

olarak kabul edildiğinden tıpkı ilkel toplumlarda olduğu gibi tinsel bir boyuta sahip olur. Bu nedenle ilkel insanın benliği bölünmemiştir, çünkü o kavramsal olarak bölünmeden bihaberdir. Onun benliği çok sayıda örüntüden oluşsa bile dinamik bir kendilik olarak yaşanır, bu nedenle ötekinin farklılığı onun yaşam alanına duyulan saygıyla özdeşir.

İnsanın karşındaki ötekiyle girdiği ilişki onun farklılığının tanınmasından uzaklaşarak bir temellük ilişkisine dönüşmeye başlayınca öznenin ötekiden farklılaşmasının yerini özne ile nesne arasındaki yarıma alır. Özne karşısındaki ötekiyi kendi benliği için bir araç durumuna getirerek onu kendine katmak ve özümlemek isteği duyar. Ancak bu istek öznenin de sonunu getirmiştir. Çünkü karşısındaki ötekiyi kendi benliğinin bir parçası yapmak ona bağımlı olmak ve kendi yaşam alanını onunkinden ayıramamak anlamına gelir. Öteki üzerinde kurduğu hakimiyetle özne benliğini ayıracak kıstastan mahrum kalır. Öteki öznenin ne denli bir parçası olursa, özne kendisiyle onun arasına bir sınır koymakta o kadar zorlanır. Böylelikle öteki tehdit edici ve kötücül bir görünüme bürünür.

Ötekinin kötücüllüğü ve tehditkarlığı öznenin ona nefret duymasıyla sonuçlanır, ama bu nefret onu kendisinden ayıramadığı ve onun ontolojik varlığını ve farklılığını tanıyamadığı için gerçekte öznenin kendisinden duyduğu nefrete tekabül edecektir. Hegel'in bahsettiği prestij mücadelesi öznenin erk sahibi olamadığı her durumda onu gerçek bir tatminsizliğe sürükleyecek, kendisinden nefret etmesine yol açacak ve kibirli bir hal alarak içine kapanmasına neden olacaktır. "*Varlık durumu bütün ile bağlarını yitirdiğinde, yani yarıldığında, toplumsallık ve yaratıcılıktan uzaklaşıp açıkça yıkıcı hale gelerek oluşur.*"⁹⁸ Modernist edebiyatın endişeden depresyona düşen, saplantılarla hareket eden ve sanrılarla yaşayan patolojik insan vakalarını konu edinişi, ötekiye bağımlı olan, ancak bunu aşmanın yolunu onu kendi tekeline almak da bulan kırılmalı ve bu yükün altında parçalara ayrılan modern öznenin hakikatini sunmak içindir.

II.1.3. Özne Sorununa Modernist Çözüm: Öz-Bilinç

Şimdiye kadar anlatılanlardan, öznenin kapitalist işbölümü ve bürokrasi tarafından yabancılaştırıldığını ve anonimleştirildiğini, anonimleşmiş bireylerin doğal sonucu olarak kitlelerin doğduğunu, kendisine saygı ve güvenini yitirmiş bireylerin bütünle veya iktidarla nasıl özdeşleştiklerini ve bunları içselleştirdiklerini, ay-

⁹⁸ Joel Kovel, *Tarih ve Tin: Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir Deneme*, çev. Hakan Pekinel, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul, s. 97

rica özne-iktidar- kitle ilişkisinin ben ve öteki ilişkisine yansımalarını ve sonuçta statüyle kendisini var etmeye çalışan, bu nedenle de farklı anlam alanları arasında sıkışıp kalan öznenin nasıl bölündüğünü görmüş bulunuyoruz. Bu sonuçtan felsefe, sosyoloji ve psikanalizin aslında hep aynı sorun etrafında dolaştığını anlayabiliriz: Artık özne Aydınlanma'nın bütünleşik, erk sahibi ve etkin öznesi değildir. Ancak bu durumda temel soru şu olacaktır: Özne bu durumdan kendisini kurtarabilir mi ve eğer bu sorunun yanıtı olumluysa ne şekilde ve hangi araçlarla kurtulması mümkün olacaktır? Modernistleri diğerlerinden ayıran özellik, bu sorulara verilecek cevabı seçkin bir kültürde değil, bizatihi "sıradan insanda" aramalarıdır. Bu nedenle bulunan çözümlerde doğrudan sıradan insanı ilgilendirir.

Kant için bu sorun bir bağımsızlık sorunuydu ve çözüm ortak bir duyunun yaratılmasıyla ilgiliydi. Toplumsal alanda birliği koruyacak olan tikel ahlak yapıları değil, tümel bir etiğe riayet edilmesi idi. Bu nedenle de salt uyulması gerektiği için kabul edilen ilkelerin varlığına inanıyordu. Bu ödev ahlakı çerçevesinde getirilen çözüm yine bilinç problemini gündeme getirir. Formel yasalara uyumluluk "gerektiği için yapılan" düşüncesinde birleştiği için öznenin bireysel kararını göz ardı eder. Oysa yaşanan sorun doğrudan doğruya bilinçle ilgilidir, bu yüzden özneyi özne yapan etkinlik ve özgür irade gibi niteliklerin ona yeniden kazandırılması için farklı bir çözüm gerekir.

Hegel şüpheye mahal bırakmaksızın bunun yanıtını eylemde görür. İnsanın hakiki varlığına başka bir deyişle bütünlüğe ulaşmasının, kendisini özgür kılabilmesinin yegane koşulu öznenin eylemde bulunmasıdır. Özne yaşamının başlangıcında bütünlük sahibidir, ancak bu bütünlük içine girilen mücadele alanında kaybolur. Eğer ki özne kendi gerçekliği hakkında bir fikre sahip olursa, bilincindeki bir değişime tanıklık eder. O artık aynı kişi değildir. Değişimin ilk aşaması öznenin kendi bilincini tanıması, kendinin bilincine varmasıdır. Tıpkı kölenin korku nedeniyle köleleştiği ve köleliğini çalışmayla sürdürdüğünü fark etmesiyle içinde bulunduğu koşulları daha açık görebilmesindeki gibi, özne de hem bilincinin mutsuzluğunu anladığında hem de ötekiyle olan ilişkisindeki koşulları değerlendirdiğinde, başka bir deyişle tikel ile tümeli aynı anda kavramayı başarabildiğinde kendilik bilincine erişmiş olur. Ancak bu henüz idealde kalan, gerçekleştirilmemiş bir bilinçtir. Özne ulaştığı gerçekle yola çıkıp iradi ve bilinçli olarak verili hayatını dönüşüme uğratmak gerektiğini anladığında ve eyleme geçtiğinde, "kendi için" eylemde bulunduğu yarılmayı kapatabilir, tekrar bir bütünlük sağlayabilir. Zaten Hegel için doyuma ulaşma öznenin yeni bir dünya yarattığının ve bunları yaratırken kendisini de dönüşüme uğrattığının farkındalığı ile gerçekleşir. Birey bu dünyayı ve kendisini aynı oranlarda kavrayabildiği, tikelin ve tümelin "sentez"ini yapıp gerçek

bireyselliği sağlayabildiği müddetçe doyuma ulaşabilme olanağına sahip olur. Sentezle sağlanan bireysellik noktası bir başka durumun da göstergesidir: Öznenin bütünlüğe ulaştığı noktada artık ne efendi ne de köle kalacak, insan bunların ikisini de aşarak yetkinliğe ulaşacaktır.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci çeyreği ile başlayan ve yirminci yüzyılın başlarına kadar devam eden edebiyat geleneği, ister Dostoyevski'nin romanlarında isterse Sembolistlerin dış dünyaya sırtını dönmüş şairlerinin imgelemlerinde olsun, genellikle mutsuz bilincin bir tezahüründe takılı kaldıkları ve bunu eyleme yeğlemiş oldukları yönünde değerlendirilmiştir. Ancak on dokuzuncu yüzyıl modernistlerinin eylemi tamamen dışladıklarını söylemek de bir yanılgı olacaktır. Eylemsiz ve körü körüne iç dünyasına sıkışmış bir bireyin olumsuzlanması bu modernistler tarafından dünyada "kendiliğinden" bir iz bırakma isteği ile açığa vurulur. Walter Benjamin'in *Budala* romanı üzerine yaptığı şu yorum eylemin modernistlerce nasıl anlaşıldığını daha iyi sunabilir: "*Ölümsüz yaşam anıtsız ve anısız, belki de hiç kanıtsız umutulmadan kalabilen yaşamdır. Bu yaşamın umutlanabilmesi olanaksızdır. Bu yaşam, bir kalıp ya da bir biçim taşımaksızın ölümsüzdür.*"⁹⁹

Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, eylem bireysel yaşamı oluşturmakla, modern iktidarın oluşturduğu kategorilere girmemekle ve öznenin dışlanmayı göze almasıyla gerçekleştirilir. Bu eylem türünün ahlaki bir boyut taşıyıp taşımadığı sorgulanabilir, ancak eylemin artık bir "seçim" meselesi olduğu su götürmezdir. Kendisine dayatılan kategoriler dışında kalmak ve bu yönde bir seçimde bulunmak modernist sanatçıların özne sorununa ilişkin bir çözüm önerisi olarak algılanabilir. Özne yerleşik düzenin mantığını benimsememe, bu düzende kendisine bir söz hakkı bulma isteği duyarak normla uymama seçimini gerçekleştirir. *Suç ve Ceza* romanındaki Raskolnikov karakteri gibi seçimini bir eylemle kurmaya çalışıp bunun bedellerini de ödeyebilir. Ancak bedel bile ödese yaptığı seçim ve ortaya koyduğu eylem onun müzmin bir sıradanlığa düşme ile kendi kurtuluşunun meşruiyeti arasındaki sıkışmışlığı gidermeye yöneliktir. Bütünlüğünü sağlayamasa da seçmenin önemini kavrar ve yaptığı eylemin ona getirileri sonucunda yaşamının son anlarında olsa bile içe dönüklüğünden kurtulup kendine benzeyen ötekilerle iletişime geçerek başka bir insan halini alır. Bu değişim geçirmiş özne bütünlüğe varamadan son nefesini verebilir, hatta karşı çıktığıyla uzlaşma noktaları bulup mas edilebilir.

⁹⁹ Walter Benjamin, "*Dostoyevski'nin Budala'sı*", çev. Ahmet Cemal, Yazko-Çeviri, sayı 6, 1982, s.112

Modernist sanatçı özellikle kesin bir yargıda bulunmaktan kaçınır, bu da onun tercih konusudur. Ancak modernist sanatçının özneyle ilgili olarak biçimde açık sonuçları kullanma seçimi, bireyin kurtuluşuna açık bir kapı bırakma, yeni bir bireyin kuruluşunu ima etme amaçlıdır.¹⁰⁰ Bu noktada modernist sanatçıların yapıtlarındaki seçme eylemi varoluşsal bir düzleme kayar. İnsanın varoluşunu sorgulamaya yönelen bu sanatsal üslup insanın ne olduğunu, “ben neyim” sorusunu cevaplama isteği güder. Özne salt toplumsal içindeki konumuna, sahip olduğu itibara güdümlüyse, o zaman öznenin varoluşsal anlamı zarar görür. Onlara göre varolmak yeri doldurulamaz bir varlık olduğumun bilincinde olmaktır, ki bu kendilik bilincini insana veren temel sorunsaldır. Ancak ben’i ötekenden ayıran yalnızca eşsizliğin bilincine varmakla sağlanamaz. Genel kalıp ve biçimlerin içinde benliğin soğurulmasına müsaade etmek yerine birey kendisine has olan özünü; kendisini seçmeli, kendisine bağlı kalmalıdır.¹⁰¹

Ancak özne seçtiği oranda önüne yeni seçim noktaları çıkar ve gerçekleştirdiği her seçim onu kendi benliğine bir adım daha yaklaştırır. Eğer özne amacını tek bir seçim noktasında varolmak şeklinde direktirse, bu onun kişiliğinin daha kemikleşmesine yol açar. Bu arzu edilen bir durum değildir. Bu anlamda Dostoyevski’nin öncülüğünü yaptığı bu yazın özneyi içine kapanmış bir monad olarak değil, tersine, kendi özünü bildiği ve seçtiği oranda diğer insanlarla sağlıklı bir iletişime geçebilecek, iletişim kurduğu ölçüde de değişip gelişebilecek bir varoluş durumu olarak ele alır. Çoğu varoluşçu düşünürün ilk olarak Hegel’den esinlenmesi de bir tesadüf değildir. Hegel’in bireysel insanı yetkin insan olarak tanımlayan felsefesi bu modernistlerin her durumda birey olmanın önemini ve gerçek anlamda bireyselliğin -bütünselliğin- değişime endeksli olduğunu vurgulamalarıyla öne çıkar. Onlar benliğin olanaklar, korkular ve kararlarla anlaşılabilir olduğunu ifade etmişlerdir. Bu kimi zaman nihilist bir görünüm kazansa da, sistemin sözünü ettiği rasyonelliğin öznelere irrasyonel varlıklar haline dönüştürmesinden, aslında usdışı olanın rasyonalizm rejimini özel yaşamların alanına sokan bu sistemin kendisi olduğundan bahsetmektedirler.

Geçiş döneminin bunalımlarını taşıyan on dokuzuncu yüzyılda bile, eylemin öz bilinç için taşıdığı değer bellidir. Yirminci yüzyılda ise öz bilinç ile eylem birbirinden ayrılmaz kuvvetlere dönüşmüşlerdir. Bunun başlıca nedeni yabancılaşma kavramının modernistler tarafından daha iyi anlaşılmasıdır. Özne ile nesne veya özne ile yaratımı arasındaki yarılmanın giderilmesinin sermaye ve özel mülkiyetin

¹⁰⁰ Bkz. Hasan Bülent Kahraman, *Yahya Kemal Rimbaud’yu Okudu Mu?*, YKY, 1997, İstanbul. Buna ek olarak Kahraman sanat yapıtında açığa çıkan “seçimde bulunan özne” tasvirini modernist sanatçının kendisini esere yansıtması olarak da ele almaktadır. Geçiş döneminin sancılarını bizzat deneyimleyen modernist sanatçılar da bu sıkışmışlıktan muzdariptir. O da kendisini bir boşluğa atılmış hisseder. Bu sanatçıların bireysel ahlaka ve seçim sorununa bu denli ağırlık vermelerinin nedeni tam da çağın sorunlarına kendi için de bir çözüm aramasından ileri gelir.

¹⁰¹ Bkz. Paul Foulquie, *Varoluşçu Felsefe*, Çev. Yakup Şahan, Gelişim yay., 1976, İstanbul, s. 49

belirleyiciliği altında olamayacağı fikri, bu sorunun toplumsal ve kamusal alan ölçeğinde çözülebileceği inancını doğurmuştur. Kendilik bilinci insansal yabancılaşmayı sağlayan koşullarının ortadan kaldırılmasıyla mümkündür. Böylelikle eylem bir amaca yönelmiş olur. Praksis yabancılaşmadan kurtulmanın ve kendi bilincine varmanın ön koşulu haline gelir. Toplumsal anlamda değişim ve dönüşüm inancına bağlanma söz konusudur. Özgürlük ve bireysellik sorununa özel alanlarda değil, kamusal alanda temsil edildiği oranda çözüm getirilebilir. İç dünyalara gömülme ise yabancılaşmanın bilincine varma yönünde hiçbir getiri sağlayamaz.

Ancak öz bilince varma bilinmeyen bir tarihe ya da komünizmin uzak geleceğine ertelenmiş değildir. Kendilik bilinci bu sistem içinde de sağlanabilir. İnsanın kendi doğasına sahip çıkması ve kendi yaratımıyla yeniden organik bağlar kurma arayışında ilk adım, emeğin insansal öze karşı çıktığı bu dünyada, ancak zihni bulandıran ve göze bir sis perdesi çeken yanılsamaların farkına varmaktır. Aslında bütün modernist sanatın içinde barındırdığı temel ereğin bu olduğu söylenebilir. Bireyi edilgenliğe düşüren her türlü düşünüş biçimi ve pratik kalıplar reddedilerek başlangıç yapılabilir. Bunun yerine insanı mevcut durumunu sorgulamaya itecek ve onu edilgenlikten kurtarıp etkin bir konuma yerleştirecek farklı bir algılama ve anlamının getirilmesi gereklidir. Bireyin kendisini yadsıyarak var olduğu modern koşullar, bireydeki süreç tersine çevrinerak yadsımanın yadsınmasına dönüştürülmelidir. İnsan algısının büyük bir bölümünü kültürel ve sanatsal faaliyetler şekillendiriyorsa, bu anlamda sanatçılara kendilik bilinci önünde büyük ödevler düşmektedir.

Dışavurumcuların “baba” ile iktidarı özdeşleştiren edebiyat, tiyatro ve sinema yapıtlarının, kübistlerin tek bir nesneyi parçalara bölme tekniklerinin aslında aynı şeye nasıl farklı açılardan yaklaşılabilirliğini ima eden tekniklerinin, gerçeküstücülerin bireyin bastırdıkları ile ilgili olan bilinç altına yönelik araştırmalarının ve elbette Brecht’in “yabancılaşmadan yabancılaşma”yı gerçekleştirmeye çalışan epik tiyatrosunun bireyin yanılsamalar dünyasından çıkarılmasını ve onu seyircilik gibi bir konumdan sorgulayan, düşünen ve eyleyen insana dönüştürmeyi amaçladıklarına dair ilk akla gelen örneklerdir. Yirminci yüzyıl modernizmi özne sorununa bilişsel yaklaşarak, çözümü yine eylemde, ama bu kez toplumsal eylemlilikte görür. Bütün ile birey arasındaki ilişkinin bağımlılıktan, karşılıklılık ve farklılıkların tanınması şekline bürünmesinde ise, bireylerin gerçekliğe dair bilinç edinmesi önemlidir. Ne tamamen bütüne yönelme ne de tekilliklerin yüceltilmesi, gaye bunlar arasında yeni bir ilişkinin, yeni bir sentezin gerçekleştirilmesi, sonuçta özneye yeniden hayat verilmesidir. Değişim elbette toplumsal olacak, ama değişimi sağlayan kuvvet bireylerden geçecektir. Devrim ideali ya da gerçek bir de-

gişimin gerekliliği çevresinde gelişen düşünceleri öncelikle sistemin gerçekliğinin anlaşılması noktasında düğümlenir. Bu ise her şeyden önce bir hakikat sorunudur.

II.2. HAKİKAT:

Modernlik tıpkı bütünleşik öznelere seslenmesi gibi, hakikat konusundaki tavrını da onun tekliği, bütünlüğü ve mutlaklığı üzerinden temellendirir. Modernliğin hakikate dair görüşü başta Hıristiyanlık ve Tanrı'nın sorgulandığı reform hareketiyle, ardından da Aydınlanma filozoflarının tartışmalarıyla şekillenmiştir. Hakikat üzerine yapılan tartışmalarda ölçüt olarak akıl alınmış ve onun "dış gerçekliğin insan zihnindeki tezahürü" olduğu saptanmıştır, bundan dolayı da bu görüşler onun nesnel mi yoksa öznel mi olabileceğinde odaklanmıştır. Öncelikle hakikat denilen kavram şayet insan zihninin dış gerçekliği algılama ve anlama işlevlerinden kaynaklanıyorsa, onun bir yönünün öznel olduğu kabul edilebilir.

Bunu kabul ettiğimiz zaman, hakikatin değişkenliği veyahut göreliliğini de onaylıyor oluruz. Hakikatin görelilik taşıyan niteliği, onun nesnel bir dünyayı yadsıdığı anlamına gelmez. Dış gerçeklik nesneldir ve bu nedenle de nesnel gerçekliğin zihindeki yansıması da nesnel bir özellik taşıyacaktır. Bu kavrayış biçimi bugün için üzerinde uzlaşılmış bir modeldir, ancak erken modernlik aşamasında bu konu çevresinde yapılan hararetli tartışmalar anlaşılabilir bir durumdur. Dış gerçekliğin yalnız bir suret olduğunu düşünen ve hakikatin bu gerçekliğin ötesindeki bir Tanrı'da gizli olduğuna inanan Ortaçağ insanın bunları sorgulamasıyla başlayan süreci farklı bir zihniyetin olgunlaşmasına tanık olmuş, ancak bu yeni zihinsel yapı da entelektüel bir çabanın sonucunda ortaya çıkmıştır. O güne kadar toplumsal yaşamla, doğayla ya da nesnelere ilişkisi vahiyssel bilgi ile kurulmuş insanın bu bilginin niteliğini doyurucu bulmaması ve bunun sonucunda "dış gerçekliğe dair gerçek bilgiler edinilebilir mi?" sorusuna yanıt araması, yeni bir aşamaya geçişin vazgeçilmez bir parçasını oluşturur. Bu soruya verilecek yanıt hakikat sorununa getirilecek cevaptır, bu nedenle de hakikat üzerine yapılan incelemelerin epistemolojik bir kökenden beslendiği görülecektir.

Modern düşüncenin ilk dönemlerinde Kartezyenci görüşlerin ağır bastığı söylenebilir. Aydınlanma Çağının en önemli özelliğinin eleştirel akıl olduğu düşünülecek olursa, erken modernlik aşamasında hakikatle kuşkunun bir arada ele alındığı anlaşılır. İnsan zihni herkeste farklı işleyeceğinden hakikat öznellik taşıyacaktır. Bu değişkenlik onlara göre dış gerçekliğe dair kesin bilgiler edinilmesini imkansız kılar. İnsan zihninin anlama yetisi öncelikle algılama sürecini kapsadığından, bu kuşkucu tavır algıların yanıltıcı olabileceği olasılığını kendi argümanı için day-

nak yapar. Ancak kuşkuyu esas alan bu usa vurma şeklinin belirli şeylerden hiçbir suretle emin olamayacağımız ya da onları bilemeyeceğimiz yönündeki yargıları, bilimin doludizgin ilerleyişi sırasında hızla çözülmeye başlar. Bilimin bakış açısına göre bu düşünüş tarzları, nihai olarak ikilemlere sürükleneceği için gerçekliği somut varlıklardan yalıtarak soyut kurgulara dönüştürecek ve sonuçta kaderci bir anlayışla uyum sağlayarak bilimselliğin yadsınmasına yol açacaktır. Oysa bilimin varlık sebebi insan yetilerinin sınırlarını göz önünde tutarak her şeyin bilinebileceği savıdır; fenomenler üzerinde yaptığı inceleme ve araştırmalarla ‘bilgiye’ ulaşmaktır. Bilimsel önermeler aslen bilgi önermeleridir. Bilimselliğin iddiası bu doğrultuda bilgiyi “*gereçeklendirilmiş doğru inanç*” anlamında ele alır.¹⁰² Bilgi ile böylesi bir kuşku türünün birbirlerini dışlayacakları alenidir. Bilimin devrimci nitelik taşıyan buluş ve araştırmaları dış gerçekliğin nesnelliği ve bu nedenle de anlık süreçleri kapsayan hakikatin nesnel olduğu konusunda herkesi hemfikir kılmayı başarmıştır. Felsefi kuşkunun yerini bilimin yanılabilirlik payını hesaba katan, sayısal olasılıklarda mevcut bulunan kuşku tipi alır.

Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında bilimin büyük adımlarla yol alışı ve bu ilerleyişte onun gündelik yaşamı kolaylaştırıcı buluşları kuşkucu perspektiflerin büyük oranda çürütülmesi sonucunu doğurmuş ve bilimsellik hakikate ulaşma yönünde gerçek kriter kabul edilmiştir. Bilimin hakikat için geçerli bakış açısı dış gerçeklikte yer alan her ögenin belirlenimi üzerine kuruludur. Doğadaki her elemanın benzerlik ve farklılıkları saptanarak belli ulamlara yerleştirme, onlara bir yer tayin etme, tabiri caizse onları belli kategoriler içine rabitalama belirlenimin uygulamadaki görünümüdür. Bilim, bilgi için ön koşul olarak gördüğü belirlemeye ulaşmada olasılıkları ön görür, hata paylarını hesaplayabilir, ancak sunduğu saptamaların gerçeğe en yakın olduğu düşüncesiyle hareket eder. Ancak bunun doğruluğunu sınaması, daha başka bir deyişle gerçekçelendirmesi gerekir. Bilimsel bilginin gerekçelerini ise tahmin edilebileceği gibi deneyler ortaya koyar.

Modern düşüncenin özü, doğruluk taşıyabileceği öne sürülen her önermenin doğrulanabilirlik ya da yanlışlanabilirliğinin deneyde sınanmasıdır. Doğruluğu sınanmamış bir önerme bilimsel olamaz. Bu noktadan hareket eden bilimsel düşünce dış gerçekliğin nesnelliği tartışmasını bir kenara bırakır ve hakikat için önemli olanın duyumlar olduğunda kanaat kılar. Duyumlar, algı içerikleri nesnel dünyası ile karşılıklı ilişki içinde olmak üzere bir tutarlılık ve düzenlilik dizgesine sahiptir. Duyumların tutarlılık ve düzenliliği ise ona neden olan gerçekliğin düzen ve tutarlılığını yansıtır. Bundan böyle bilim bütün enerjisini, algı içeriklerinin çeşitliliğine denk düşen dış gerçeklik öğelerini araştırmaya, bunlar arasındaki düzeni

¹⁰² Bkz. Arda Denkel, *Düşünceler ve Gerekçeler: Felsefe Yazıları II*, Göçebe Yay., 1997, İstanbul, s. 146

bulmaya ve her ögeyi kaynaklandığı düşünölen bir yapıya oturtmaya harcar. Bu nedenle bilimin bilgi kaynakları “olgular” olacaktır.

Olgulardan yola çıkan bilim, dış dünyadaki fenomenlerin devinim ve değişim yasalarını bulmayı amaçlar. Bilimin, fenomenleri rastlantısallığından kurtarıp sistematik bir düşünceye imkan vermek gibi bir kazanımı varsa da, her fenomenin değişkenliğini belli bir yapıya oturtma, yasa ve ilkeler uyarınca yaşamı analiz etme ve bu yasalarla ilkeler dışında kalan, belli bir kategoriye uymayan fenomenleri “gayri meşru” ilan etme gibi götüröleri de mevcuttur. Öte taraftan bilimin yasa koyucu ve düzenleyici bir nitelik kazanması ekonomik sistemde ortaya çıkan - para bunalımları, işçi ayaklanmaları vb. gibi- aksamalar ya da krizlerin yaşamın daha rasyonel ve örgütsel planlanması gerekliliği ile de uyum içindedir. Bu nedenle hakikat bilimsel bilgiye endekslendiği oranda rasyonelliğin ve araçsal aklın damgasını yiyecektir.

Hakikat bilimin yasalarında aranır ve aslında anlksaldan çok mantıksal süreçlerde kendisini gösteren doğruluğun adı hakikatle bir anılır olur. Bilimsel bilginin doğruluğundan ne derece emin olunursa, hakikat de görelilik niteliğini kaybederek herkes için kesinlik ve mutlaklık taşımaya başlar. Deneysel onaylanabilirliği ortaya konmuş her düşünce ya da görüngü hakikat kabul edilecek, inançlar bunların kesinliği ve saltıklığı üzerinden kurulacaktır. Yirminci yüzyılın ortasına kadar bilim felsefesinin olduğu kadar modern ekonomik ve toplumsal sistemin de düşünce kipliğini oluşturacak olan pozitivizm ve pragmatizm her şeyi yasalara indirgeme tavrının başat örnekleri arasındadır.

Bununla birlikte yasalara dayandırılan bilimsel bilginin ilkeler ve yasaları ortaya koymaktaki kriterinin ne olduğu da önemli bir husustur. Yasaların ortaya çıkarılma işlemi ortak özelliklerin ya da farklılıkların belirlenmesine dayanıyorsa da, bunun neden kaynaklandığı ve neye hizmet ettiği sorulması gereken sorulardır. Hakikat dediğimiz şey algı içeriklerinden kaynaklanıyorsa, belli algı içeriklerinin veyahut verilerin belli kategoriler içinde kalmasında ısrar edilmesinin nedeni, onların kesinlik ya da mutlaklığı yüklenmeleri değil, yararlılık ve kolaylık sağlama-larına göre tanzim edilmelerindendir. Belirli bir kavramsal yapıyı bir başkasına yeğlemede kullanılan ölçüt “*yalınlık, ekonomi, kolaylık ve yarar*”da aranır. “*Düşünce ekonomisi ilkesine göre örneğin bir bilimsel yasa, olguları kapsamlı ve yoğun olarak özetleyen ve bu özet içinde olguların yalnızca bizce önemli yanlarını saptayan bir dile getirişten başka bir şey değildir.*”¹⁰³

¹⁰³ Arda Denkel, a.g.e, s.179.

Bu bakış açısından temel ilke ve yasalar yarar getiren sonuçlardan, üzerinde uzlaşmış kavramlardan başka bir şey olamazlar. Elbette ki bilimin gerçeklik hakkında doğruluğu tespit edilmiş vargıları ve bu tespitlerden yola çıkarak insan hayatını kolaylaştıran ya da rahatlatan uygulamaları vardır, ama örneğin sürekli ilerlemeci bir güdüyü esas alarak yaşamı ve hakikati araştırma tavrı onun modern ekonomi politikle olan içli dışlılığını da gösterir. İlerleme modernlik için bir dava olduğu kadar bilim için de gerekçeleri sunulması ve ispatı gereken bir ana amaç haline gelmiştir. Pozitivist ve pragmatist düşünce tarzının Taylorizm ve Fordizm gibi iş yaşamını örgütleme modellerine kapı açması bilim ile ekonomi ve politikanın aynı hedeflere ulaşma çabasından ayrı değildir. Böylece tarihin ilerlemesi kadar gerçekliğin ve insanın hakikati de ilerlemeye tabi kılınarak düz bir çizgide ele alınır.

Bilimin tümdengelimci mantığı aslında modernliğin kendisini de ele verir. Tümdengelimci veriler, deneyim verilerinin yerini alır. Akli olan ile dış dünya arasında bir özdeşlik yaratılmış, hakikat meselesi katı bir rasyonellikle birleştirilmiş ve bütün bunların sonucunda hakikat ile akıl, bilgi ile gerçek arasında tam bir denklik kurulmuştur. Bilginin mutlak sayılması, ampirik verilerin her zaman gerçek olanı tam yansıtamamasından dolayı hakikatin reddedilmesi noktasına kadar varmıştır. Bu durumda gerçek kimi zaman belli bir yönde değiştirilerek ampirik verilerin sonuçlarına indirgenmiş, çoğu zaman da hakikatin belli bir kısmı dışlanarak herkes için geçerli olacak bir bilgi ya da hakikat standardı oturtulmaya çalışılmıştır. Oysa hakikat ile bilgi birbirlerine özdeş kılındıkları oranda birbirlerinden o denli ayrıklaşırlar.

Aslına bakılırsa, bu ilişki daha önce gördüğümüz özne nesne ilişkisi ile aynı istikamette yer alır. Bilginin bir üretime bağlı olduğu ve onun üreticilerinden gelen enformasyonların modern yaşam içindeki bireylerin bilincinde önemli bir yere sahip olduğu düşünülecek olursa, bilginin çoğul görünen ama hepsi bir merkezde toplanan tek bir kanaldan akması/ nakli, bireyin kendi anlam alanlarında kendi deneyimlerinden oluşturduğu hakikatin görecelik boyutunu mas eder. Özellikle modern bilginin bilimsellik, yararlılık, ekonomi, kolaylık ve uygulanabilirlik düsturlarına uygunluk göstermeyen veya gösteremeyen hakikat alanları için durum böyledir. Bu hakikat alanlarının içinde taşıdıkları yaratıcılık potansiyeli çoğu zaman görmezden gelinerek, üzerinde inceleme ve deney yapılabilecek bir nesne konumuna getirilir. Modern bilgi için ayrıksı görünen hakikatlerin birer nesneye çevrilmesi onun başta belirttiğimiz öznellik niteliğinin olumsuzlanmasıdır. Böylece nesne konumuna indirgenen toplumsal ötekilerin; delilerin, kadınların, eşcin-

sellerin Batı dışındaki kültürlerin hakikat alanları anlamlı olduğuna rıza sağlanan bir söylemden aforoz edilir. Aforoz edilen hakikat parçaları geçici veya sürekli olarak söylemsel bir varoluşsuzluğa mahkum edilir. Hakikatin tekliğinin, bunun gerçekliğe doğrudan ulaşabilecek yegane unsur farz edilmesi bu izolasyonu doğurduysa, asıl olarak dışlananın yorumlama olduğu söylenebilir. Ulaşılan gerçekliğin yorum ya da bakış açısı değil, gerçekliğin ta kendisidir. Bu nedenle hakikat yaratılan değil, keşfedilen bir şey olarak var olur.

Bu hakikat anlayışından kopuşu Nietzsche temsil eder. Hakikatin, doğru ve yanlışın olgulara bakılarak tayin edilebileceği anlayışına karşı Nietzsche olgu diye bir şeyin olmadığı savıyla karşı çıkar. Dünya sürekli bir değişim ve devam eden bir akış inde olduğundan dolayı, olgu olarak adlandırılan aslında bir gözlemler toplamından başka bir şey değildir. Şayet değerlere ve doğrulara ulaşılacak isteniyorsa, bu ancak yorum yoluyla gerçekleştirilebilir. Oluşum ve akış halindeki dünyaya anlam salt yorum düzleminde verilir. Yorumların sınırı olmayacağı ve hakikatte yoruma bağlı olduğu için hakikatin tek ve değişmez olması imkansızdır, o yaratılması gereken çoklu bir yorum sürecidir.¹⁰⁴ Bu nedendir ki, modernistler özellikle yirminci yüzyıldan itibaren yoruma dayalı eserler vermişler, dışlanmış hakikat alanlarını egemenden özerk olan bir bakış açısıyla yorumlamaya çalışmışlar ve kimi zaman onların içinde taşıdıkları farklı potansiyelleri gün ışığına çıkarmaya uğraşmışlardır. Öte taraftan bir modernist sanatçı için yaratımın kendisi basmakalıp düşünce modellerinin, tekçi ve özelde iktidarı ima eden bakış açılarını yansıtan bilgilerin bir reddiyesine dayandığından, onlara göre sanat kendiliğinden farklı bir hakikat alanı yaratılmasına bağlıdır. Bu nedenle modernist sanatçılar daha baştan varolanın mutlak bir hakikate denk düşmediği ve hakikatin göreliliği içinde barındıran bir öznellik olduğu konusunda hemfikirdirler.

Bununla birlikte hakikate olan modernist ilginin İkinci Dünya Savaşından sonraki dönemde arttığı ve ona dair sorunsal noktalarının daha iyi tespit edildiği göze çarpar. Belki de bunun en önemli sebebi hakikatin mutlaklığını savunan bir düşünce sistemin kendi içinde esaslı değişim ve dönüşümleri yadsıyacağını ve dogmatikliğe bürüneceğini deneyimle sabitlemiş olmalarıdır. Mutlak bir hakikati topluma kabul ettirmeye çalışan ve bunu yalnızca zor ve şiddetle değil, aynı zamanda ikna yoluyla da yapan iktidar biçimlerine şahit olmuş modernistler, modern dünyanın başat güçlerinin bir süre sonra kendi konumlarını tehlikeye düşürecek herhangi bir hamleden kaçındıklarını ve giderek kendini korumaya alan bir politika izledikleri sonucuna varmışlardır. Karşılarındaki ister totaliter rejimlere, ister diktacı tutumlara varsın, isterse ikna ve caydırma yoluyla mutlak hakikatler yaratsın katılmış

¹⁰⁴ Bkz. Michel Foucault, *Entelektüelin Siyasi İşlevi*, Metis Yayınları, 2003, İstanbul.

bir yapıdır. Bunun nedenlerinden biri, modernliğin hakikat kavramının bizzat genelleştirilmiş, evrensel olarak ulaşılabilecek ve uygulanabilecek bir bağlama oturtulmuş olmasıdır. Söz konusu olan mutlak ve evrensel hakikatin felsefi bir argümandan ziyade bir rejime oturtulmasıdır. Böylesi bir hakikat anlayışının modernliğin bir rejimi olduğu düşüncesine temelde Foucault'nun eserlerinde rastlanır. Foucault'nun hakikat kavramı şu önermeleri içerir:

- *“Hakikat, sözcelerin üretimi, düzenlenmesi, dağılımı, dolaşımı ve işeyişi için düzenlenmiş bir prosedürler bütünü olarak anlaşılmalıdır.*
- *“Hakikat” kendisini üreten ve destekleyen iktidar sistemleriyle ve kendisinin meydana getirdiği ve kendisini yayan iktidar etkileriyle döngüsel bir ilişki içindedir: Hakikat rejimi.*
- *Bu rejim yalnızca ideolojik ya da üstyapısal değildir; kapitalizmin oluşumu ve gelişiminin bir koşuluydu. Üstelik belli değişiklikler olmakla birlikte sosyalist ülkelerde (...) yürürlükte olan rejimde budur”.*¹⁰⁵

Anlaşılabileceği gibi Foucault'nun ilk önermesi hali hazırda diğerlerini kapsayan bir bakış açısına sahiptir. Tek ve bütüncül hakikat anlayışının ister istemez siyasi-ideolojik alana taşınabileceği üzerine vurgu yapmaktadır. Yorumu değil yasa koyuculuğu içinde barındıran bu tekçi hakikat anlayışının bir rejim halini alması ona göre şaşırtıcı değildir. Rejim düzlemine oturtulmuş hakikat, iktidar ve iktidar ilişkilerini düzenlemek ve onun devamlılığını perçinlemek gibi asli bir işlevi yerine getirir. Hakikat rejimi, egemenler tarafından düzenlenen belli kural ve yasalarca belirlenir.

Bu noktada rejime oturtulmuş bir hakikati daha anlaşılır kılmak için Thomas Kuhn'un düşüncelerine, onun genelde bilim merkezli değerlendirmelerini modern düşünce alanına genişleterek başvurabiliriz. “Bilimsel Devrimlerin Yapısı” adlı kitabında Kuhn bilimsel ilerlemenin nasıl olduğu sorusuna argümanını paradigma kavramını merkezde tutarak bir yanıt vermeye çalışır. Onun paradigmadan kastettiği belli bir düşüncenin izlediği yol ve yöntemler, ortaya koyduğu kuramsal ve yöntembilimsel önermeler, inceleme alanına giren konu ve sorunlardır. Bu bağlamda paradigma izafi ve rastlantısal bir görünüm sergileyen herhangi bir düşünceden çok, belli bir sistematığı olan ve nihai olarak bir yapıya veyahut bir iskelete oturtulan düşünme ve düşünce tarzıdır. Paradigmayı diğerlerinden ayıran en önemli özellik, ayrımın metodolojik olması değil, paradigmaların bizatihi gerçekliğe karşı külliye bir görüş sağlamalarıdır. Çünkü bu yapı yalnızca “gözlemlenmesi mümkün olan birçok veriden bir diziyi belli kurallara göre ‘çağırma’, yani bir ne-

¹⁰⁵ Michel Foucault, *a.g.e.*, s.84

vi rastlantıdan kurtarma ve gereğinde de aynı kurallara göre yeniden üretme anlamındaki bir teknik düşünce”¹⁰⁶ değil, doğayı sorgulamak ve doğada ilişkiler bütünü bulmak için kullanılan inançlar, kurallar ve değerler bütünüdür.

George Ritzer’in Kuhn’un paradigma kavramını açıklamasını takip ederek paradigmayı şu şekilde tanımlayabiliriz: Bir paradigma bir bilimin temel imgesidir. O ne üzerine çalışılacağını, hangi sorulara nasıl cevap verileceğini ve verilen cevapların yorumlanmasında hangi kuralların izleneceğini tayin etmeye hizmet eder. Paradigma bir bilim içindeki konsensüs noktasıdır.¹⁰⁷ Başka bir deyişle üzerinde durulması gereken problemi bulgulayan, bu problemin ya da Kuhn’un deyişiyle bulmacanın çözümü için yol, yöntem ve araç arayan paradigmadır. Paradigma yasa, kuram, uygulama ve bilimsel araçların hepsini kapsayan örnekler ve modelleri içerir, bu örnek ve modellerin hepsi de bireysel çalışmalar için bir iç tutarlılık oluşturur. Yapılan her araştırma bir paradigmaya bağlanır, yani aynı kurallar ve ölçütlere bağlıdır. Bu bağlılık ve iç tutarlılık özelde bilimin, genelde ise bir düşünce modelinin olağan koşullarda süregitmesini sağlar. Ona göre “*bir paradigmanın kurulması ve bu sayede daha kapalı ve uzmanlaşmış araştırma yapılabilmesi, herhangi bir bilimsel dalın gelişmesinde olgunlaşmanın göstergeleridir.*”¹⁰⁸ Şayet bilimin gerçeklik hakkında evrensel hakikatlere ulaşma gibi bir ön koşulu bulunuyorsa, bunun tikel araştırmalardan tümel yorumlara uzanan bir gidişat izlemesi pek de şaşırtıcı bir durum değildir. Tikel araştırmalar, deneyler, gözlemler ve bulgular buzdağının görünen yüzeyi gibidir, onun altında genellikle bilinçli olarak kabul edilmiş kuramsal ve yöntembilimsel bir inanç yapısı ve değerler dizgesi bulunur.

Bu bağlamda paradigma sistemli bir düşüncenin olmazsa olmazıdır, öte taraftan bir sistemden bahsediyorsak paradigmadan da söz ediyoruz demektir. Eğer bu kavramı modernlik bağlamında alırsak, o zaman modernliğin bilimsel düşünceyi esas alışı, yöntem olarak deney ve gözlemi seçmesi, metodolojisinin tündengelim ve amacının ilerleme oluşu aslında onun hakikate dair paradigmasına bağlı olduğu anlaşılacaktır. Bu paradigma modernliğin erken döneminde geçmiş zihniyet ve toplumsal enformasyon biçimlerinden kopuşu sağlamış, insanlığın ileri bir aşamaya geçtiği kabul edilmiştir. Batılı medeniyetlerin bugünkü gelişmişlik düzeyinin bu deneyimi yaşamış olmasından ileri geldiği genel bir kanıdır. Ancak bu paradigma konusunda yaşanan sorun, George Ritzer’in sözünü ettiği, tek bir paradigmanın gerçekliğin her boyutunu ele alamayacağı, bu nedenle varolan çeşitli disip-

¹⁰⁶ Thomas S. Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyuş, Alan Yay. 2000, İstanbul, s.10

¹⁰⁷ bkz. George Ritzer, “Sociology: A Multiple Paradigm Science”, *American Sociologist*, sayı 10, 1975, s 156

¹⁰⁸ Thomas Kuhn, a.g.e, s 69

linlerin birbirlerinden beslenmesi gerektiği ve gerçeklik hakkında herkesin ulaşabileceği yargılara ulaşılma isteminin, düşünce yapılarının çoklu ve bütünlük bir paradigmaya yönelmesini talep ettiği konusunun bilinçli olsun olmasın göz ardı edilmiş olduğudur.

Böylesi bir yaklaşım aynı zamanda gerçeklik hakkında edilecek bilgi ve hakikat konusunda paradigmaların bir amaçtan öte bir araç olarak kullanılması gerektiğini de ima eder. Oysa modernliğin hakikat paradigması ve onun elemanları önceleri hakikatin ne olduğu ve ona nasıl ulaşılacağı yolunda bir araçken, giderek kendi başına bir amaç haline gelmiştir. Başka bir deyişle modernliğin içine düştüğü bunalımın semptomlarından biri olan araç-amaç ilişkisindeki bozulma (aracın bir amaç haline dönüşümü) hakikat alanına da yansımıştır. Hakikat paradigmasının öğelerinden her biri kendinde amaçlar olduğu vakit, bunların idamesini sağlayacak kurallar ve yasaların ortaya konulması gerekmiş ve böylelikle hakikat Foucault'nun bahsettiği yasa koyucu bir rejime dönüştürülmüştür. Oysa Kuhn'a göre bir paradigmanın belli ilkeler ve kriterleri gerektirmesi dışında onun kesinleşmiş kurallar, yargılar ve yasalara ihtiyacı yoktur. Paradigmaya bağlı olarak kurallar türetilebilir, ancak paradigmanın ayakta kalması aslen bu kurallara bağlı değildir. Belirli bir konsensüs noktasında buluşulan bir paradigmanın sürekliliği sorunu asıl olarak onun yaşama ve doğaya karşı sunduğu belirlemeler, yorumlar ve çözümlerde yatar. Eğer ki söz konusu paradigma halen yaşam ve doğayla uyumlu bir şekilde yorum ve çözüm üretebiliyorsa, paradigma devam edecektir. Onun kurallarla ayakta kalmaya çalışması aslen paradigmanın içine düştüğü bunalımın bir göstergesidir.¹⁰⁹

Modernliğin bir rejime dönüşmüş hakikat paradigması için de aynı durum söz konusu olmuş, öğeler bir amaç haline geldikten sonra yasalara ihtiyaç duymuşlar ve bu da aslen modern hakikat paradigmasının kaçınılmaz bir bunalıma gireceğini muştulamıştır. Kurallara ve yasalara bağımlı hale gelen hakikat paradigması o andan itibaren değişime karşı durmuş, dogmatik bir hal almış ve ortaya koyduğu bilgi ve gerekçeler gerçeklikle uyumlaşmasa da bu tavrını devam ettirmiştir. Artık söz konusu olan katılaşmış ve kemikleşmiş bir düşünce yapısıdır. Gerçeklikle uyum

¹⁰⁹ Thomas Kuhn'a göre, çelişkiler beliriyor ve uyumsuzluk hakim oluyorsa o zaman paradigma bunalıma girmiş demektir ve bir paradigma değişikliğinin yapılması gündeme gelir. Bu da ancak bir devrimle gerçekleşir. Tıpkı bir sistemden diğerine geçiş ve bir kopuş olarak siyasal anlamdaki devrimler gibi paradigmalarda bir bakış açısı ve fikriyatında bir kopuş olarak değişir. Bir başka deyişle, paradigma değişikliği aynı zamanda epistemolojide yaşanan bir değişimdir. Bilginin niteliği ve ona dair sorgulamalar yerleşik paradigmaya bağlıdır, ancak onun esas olarak bilgiye getirdiği cevaplarda yaşanan bir çelişki bunalım doğurur; yerleşik paradigmanın öne sürdüğü epistemoloji sorgulanır, böylelikle ya eksikler giderilmeye çabalanır ya da yeni bir epistemolojik anlayış doğarak kabullenilen bilgi tipinin doğasını tümünden değiştirir. Bunun anlamı gerçekliğe bakışın ve onun yorumlanışının devrimci bir tarzda değişmesidir. Yani her yeni paradigma yeni bir epistemolojidir.

ve örtüşme sağlanamadığı vakit sunulan bilginin “gerçek” bir bilgi olduğu şüphe taşır ve çoğu zaman bu durum de-enformasyona yol açar. Foucault'nun hakikat rejimi olarak adlandırdığı sürecin bir devamı olan de-enformasyon asıl olarak yirminci yüzyıl modernistlerinin, özellikle 1950'lerden sonra modernist sinemacıların hakikate bakışlarında belirleyici bir rol oynayacak başka bir kavramı gündeme getirir: *İdeoloji*.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, ideoloji başlı başına bir araştırma konusudur. Bizim ele alacağımız onun hakikat ve bilgi/bilinç ile ilgili olan kısmıdır. Siyaset biliminde belli bir siyasi hareketin düşünce ve eylem yapısını belirleyen ilkeler bütünü olarak tanımlanan ve genelde adı izm'lerle (Marksizm veya liberalizm vb.) birlikte anılan ideolojiye yaklaşımımız bu tanımlardan farklı olarak, onun epistemolojik ve öznenin bilinciyle ilgili olan boyutuna daırdır. Bununla birlikte ana konumuz sanat ve temelde sinema olduğu için bir eserin ideolojik boyutu, bu kavramın üzerinde durulması gerekliliğini ortaya çıkarır.

İdeoloji konusu uzun süre Hegel'in, Rousseau'nun veya Marx'ın düşüncelerinin melezleştirilmiş ya da yozlaştırılmış hali olarak algılanmıştır. Oysa bu konuya dair yapılan sistemli ve analitik çalışmalar onun bir anlam kümesi olarak toplumun stratejik fonksiyonlarının köşe taşlarından biri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Buradan hareketle başlangıç olarak denilebilir ki, ideoloji genel anlamda “*daha çok 'idare edilenlerin' arasında yaygın, yönlü, fakat sınırlı, belirsiz fikir kümelerinden meydana gelir.*”¹¹⁰ Bu ifadenin idare edilme ibaresi hemen akla siyaseti getiriyorsa da, onun yönlü ve sınırlı bir fikir kümesi olma niteliği aslen bilgi ve bilginin gerçeğe uygunluğu meselesini çağrıştırmalıdır. Halihazırda bugüne kadar ideoloji konusunda yapılan araştırma ve tartışmalar, onun genelde gerçeğin tam karşıt bir noktasında durduğu ya da gerçeğin çarpıtılmış ve yanlış aksettirilmiş bilgisi olduğu üzerinde yoğunlaşmıştır.

Aslında böylesi bir yaklaşımın çok da yanlış olduğu söylenemez, çünkü ideolojik düşüncenin kendisi, öznelere harekete geçiren gerçek güçlerin meçhullüğünü ima eder. Ancak ideoloji bu meçhullüğü, öznelere her daim yanlış bilgiler vererek ya da net bir şekilde onların gözlerine bir perde indirip körleştirerek yapmaz, meseleye bu şekilde bakmak son derece kaba bir yorum getirmek olacaktır. Meseleyi kavramaya yönelik bir yaklaşım, ideolojinin verili bir sistemin yararına ve onun devamlılığına dair bir işlerlik göstermesi, bununla birlikte onun bir bilgi ve düşünce biçimi olduğu, ama bu biçimin kendisini farklı bir mantıkla gerekçelendirmeye çalıştığı olacaktır. Öznenin dış gerçekliği algılamasının, onun yalnızca ora-

¹¹⁰ Şerif Mardin, *Din ve İdeoloji*, İletişim Yayınevi, 1993, İstanbul, s.16

da var olmasına bağılı olarak dolaylımsızlık içerdığı düşünülebilir. Ancak öznenin bunu bilince getirmesi, daha doğrusu onu yorumlayıp kavrayarak dış gerçeklik üzerinden bir hakikate varmasının aynı doğrudanlık ve kendiliğindenliği taşıdığı tartışmalıdır. Bireylerin gerçekliği yorumlama süreçleri ister istemez belli bir mantık dizgesini gerektirecek ve bireyler çoğu zaman farkında olmaksızın bu mantık dizgesiyle yorumlama süreçlerini kuracaklardır. İdeolojinin kendisini gösterdiği yer tam da bu noktadır; o eylemlerin ve düşünce tarzının ardındaki gerçek güdüleri yorumlama da analitik ve bilişsel bir mantık dizgesinin yerine analogik olarak atfedebileceğimiz farklı bir dizge getirir. İdeolojide belirleyici olduğunu düşündüğümüz analogik mantığa¹¹¹ bir örnek vermek gerekirse, sözgelimi Montesquie'nun 'sıcak iklimin' insanı köleliğe, soğuk iklimin ise gelişme ve uygarlaşmaya götürdüğü şeklindeki açıklaması verilebilir.¹¹²

Montesquie bu ifadesinde Batı'nın gelişmişliğinin ardındaki gerçek güçleri ve iç dinamikleri ortaya koymaktan ziyade, meseleyi açıklamada son tercih edilecek seçeneklerden birini temel neden olarak göstermiştir. Bu, olay ve olguların ardalanında kalan gerçek nedenlerin araştırılması ve sorgulanmasından çok, dışsal özellikler itibariyle yapılan bir akıl yürütmenin ve mantık dizgesinin sonucudur. Mekan ve zamanda paralellik gösteren iki durumun yalnız gösterenlerine bakıp birbiriyle neden sonuç ilişkisi olmayan bu durumlar arasında bir denklik ve nedensellik ilişkisi olduğunu tasavvur etmek analogik mantığın, dolayısıyla ideolojik düşüncenin temel niteliğini verir. İdeoloji yanlış bir nedensellik ilişkisi oluşturmaktır. Öne sürülen ilk önerme mantıksal olarak doğru olan ancak aralarında gerçek bir nedensellik ilişkisi bulunmayan ikinci bir önermeyle birleşerek, sonul önermeyi başka bir deyişle ideolojik bir düşüncüyü ortaya çıkarırlar. Böylesi bir mantık dizgesiyle yaşamı yorumlamaya çalışanların siyahların beyazlardan çok daha alt bir seviyede olduğuna inanması ve bunun ırkçı söylemlere kadar vardırılması şaşırıcı bir sonuç değildir. Bu anlamda ideoloji mevcut olay ve durumların yalnız ampirik ve daha çok duyusal verilerine dayalı, yanlış bir nedensellik ilişkisi üzerinden hareket eden bir söylem biçimi, gerçekliği yalnızca gösterenler düzeyinde yorumlayan ve gerçekten farklı olan bir *metindir*.

Anlaşılacağı gibi, ideoloji öznelerle yaşam hakkında bir bakış açısı, dünyaya karşı bir görme biçimi kazandırır. Bu açıdan ideolojiler "*insanlara istikamet vermeye yarayan birer harita olarak*"¹¹³ işlev görürler. İdeolojiler bize dünyayı anlatan, yaşama kendi mantığınca bir anlam katan ve mevcut sistemle ilgili yüzeysel açıklamalarda bulunduğu için herkesçe anlaşılabilir bir fikirler kümesi

¹¹¹ Alaeddin Şenel, *İlkel Topluluktan Uygur Topluma*, Verso Yayınları, 1991, Ankara, s.106-119.

¹¹² Özer Ozankaya, *Toplumbilime Giriş*, Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 1975, Ankara, s.112.

¹¹³ Şerif Mardin, *a.g.e.*, s.25

malarda bulunduğu için herkesçe anlaşılabilir bir fikirler kümesi sağlayarak bir topluluk ve güvenlik duygusu yaratan söylemlerdir. Onlar öznelere neyin “var, iyi ve olanaklı” olduğunu anlatarak, bunlarla özneler arasında bağ kurarak ve tanımlarını sağlayarak, onları tabi kılar ve aynı zamanda nitelik kazandırır. ¹¹⁴ İdeoloji tarafından varolanın tanımlanışıyla ne olduğumuza ve nerede konumlandığımıza dair bilincimiz, iyi olanın tanımlanışıyla etik değer ve yargılarımız, öte taraftan arzularımız (ego ve süper ego gerilimini hatırlayın) ve olanaklı olanın tanımlanışıyla eylemlerimiz, beklentilerimiz ve korkularımız şekillenir.

İdeolojinin temel devindirici gücünü aldığı yer bu noktalardır: İnsani durma ve yaşamın anlamına ilişkin varoluşsal sorulara verdiği yanıtlardan, tarihselliği, düzeni ve olayları açıklamalarından öznenin yaşadığı dünyayı algılama, yorumlama ve nihai olarak bilinci form kazanır. Böylelikle ideolojinin öznenin düşünme süreci için elzem olan kavramları oluşturduğu söylenebilir. Bu nedenle yalnız yaşanan dünyaya ilişkin söyledikleriyle değil, bize kim olduğumuzu ve eylemlerimizin sınırlılığını anlatmaları açısından da önem taşımaktadırlar. İdeolojinin seslendiği özneler bu çağrıyı algıladıkça dünyaya dair yorumları değişir ve yeniden oluşur. Ancak ideoloji bilinci şekillendirici gücünü kavramlardan alıyorsa, bu kavramların niteliği önem taşır. Bir şeyin var, iyi ve olanaklı olup olmadığının bildiriyle, bu bildirim gerçek bir varlık ya da oluşa oturması, başka bir deyişle gerçeğe gönderimde bulunması arasında bir ayırım yapılabilir. İdeoloji kavramları oluştururken, fenomenlerin gerçek içeriğini oldukları bağlamdan kopararak, çoğu zaman sistem için daha uygun ve rahatlatıcı olan başka bir bağlama nakleder. Bunun için ideolojinin gerçeğin yalıtılarak kavramsallaştırılması olduğu söylenebilir.

Bir bakıma onun devindiriciliğini üçüncü bir özellikten; gerçek bilgiyi gözden çıkarabilmesinden aldığı düşünülebilir. Bu gözden çıkarabilme özelliği ideolojinin bizzat somut durumların parçalayıcı etkisinden ve daha da önemlisi çelişkilerin kendisinden doğmasından kaynaklanır. İdeoloji nedeniyle bu çelişkiler gerçek içerikleri, ardındaki dinamiklerden soyutlanarak, genellikle yüzeyselleştirme eğilimi gösteren başka bir bağlama aktarılır ve ideoloji hakiki işlevi olan çelişkileri yok göstermeyi sağlar. Bu süreç sırasında aynı ideolojik düşünce biçim değiştirerek aynı işlevi yerine getirebilir. Örneğin modern kapitalist sistemin adil olup olmadığı sorusuna cevap aranırken, gerçek onun eşitsizlik ve yoksulluk ürettiği olsa da, onun adil olduğuna dair kanıtların üretilmesi, bu kanıtların yetmediği yerde yoksulların aslında kendi tembelliklerinden buna müstahak olduğunun belirtilmesi ve sonuçta eşitsizliğin kabul edilmesi gereken durumlarda hiçbir toplumun hiçbir

¹¹⁴ Bkz. Göran Therborn, *İktidarın İdeolojisi ve İdeolojinin İktidarı*, çev. İrfan Cüre, İletişim Yay., 1989, İstanbul, s. 23

zaman tam olarak adil olamayacağını söylemesi gerçeği örselemeye çalışan aynı ideolojik düşüncenin farklı biçimlerini dile getirir. İdeolojik söylem biçimi belirli bir eylem türünün, bu eylem için yapılan çağrıdaki önerilen hedeflere ulaşmada tek ve en iyi yol olduğunu ima eder.

Bununla birlikte, her dönem adı değişim, ilerleme ve gelişme ile birlikte anılan, bunun ötesinde kendisini doğru inançları oturtmak için bilimde yapılandıran modernliğin niye ideolojilere gereksinim duyduğu bu konunun diğer bir yönünü teşkil eder. Bu soruya yanıt arayanların başında Marx ve onun yapıtlarının yeni bir değerlendirmesini yapan Lukacs gibi düşünürler gelir. Hem Marx'a hem de Lukacs'a göre modern sistemin ideolojiye gereksinim duyması, kapitalist üretim biçiminin "doğal bir sonucudur". İdeoloji çalışmalarını özellikle üretici güçler arasındaki antagonizm ile metanın kapitalist ekonomi içinde aldığı biçim üzerinde yoğunlaştıran Marx ve ardından Lukacs, bu doğal sonucun aslen "*meta biçiminin, tüm yaşam belirtileri ve olaylarını kesin sonuçlu olarak etkileyen egemen bir biçim haline geldiği bir toplumla meta biçiminin sadece dönemsel (episodik) olarak belirlediği bir toplum arasındaki farkın daha çok niteliksel bir fark*"¹¹⁵ olmasında yattığını düşünmektedirler.

Meta biçiminin toplumsal yaşam ve ilişkilere hakim olması, yani özne üzerinde nesnelere egemenlik kazanması, bireylerin dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerinde de etkisini gösterir. Bu nedenle ideoloji sorunu her şeyden önce meta biçiminin belirleyici olduğu bir bilinç problemidir. Marksist terminolojide "yanlış bilinç" olarak addedilen bu durum, genel olarak gerçek bilgi ve ilişkilerin kapitalizm altındaki görünümünü ifade eder. Marx için fikir ve tasarımların merkezinde yer alan bilinç doğrudan veya dolaylı bir şekilde insanların maddi faaliyetlerine ve aralarındaki alış verişe bağlıdır. Bu gibi bir ifade vülger Marksistler tarafından ekonominin her insan edim ve deneyimini belirlediği yönünde ele alınsa da, Marx'ın bu görüşüne daha yakından baktığımızda onun bilincin görece özerk olduğunu vurguladığını görürüz Marx'ın asıl ifade etmek istediği bilincin ve fikirlerle tasarımların üretiminin insana bağlı olduğu, bu nedenle de onun yaşamında ayrıştırılmayacağıdır. Kapitalist üretim biçiminin insan yaşamında, üretim ve tüketim faaliyetlerinde hakim bir biçim olması, insan varlığının yaşam sürecine bağlı olması nedeniyle, bilincin oluşumu ve diğer bilinçlerle etkileşiminde büyük rol oynar. "*Ve eğer, her ideolojide insanlar ve onların ilişkileri, bize, camera obscura'da imişçesine baş aşağı görünüyorsa, bu olay da, tıpkı nesnelere gözün ağıtabakası üzerindeki tersliğinin onun doğrudan fiziksel yaşam sürecinden ileri gelmesi gibi, onların tarihsel yaşam süreçlerinden ileri gelir.*"¹¹⁶

¹¹⁵ Georg Lukacs, *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., 1998, İstanbul, s.158

¹¹⁶ Karl Marx, Frederich Engels, *Alman İdeolojisi (Feurbach)*, çev. Sevim Belli, Sol Yay., 1976, Ankara, s. 48

Doğa yasalarından verilen bir örnekle ilişkilendirilen ideolojinin neredeyse bu kaçınılmazlık durumunun altında sistemin devam edebilmesi için gerekli olan nitelikleri taşıyan ve ona riayet eden bireyleri gerektirmesi vardır. İdeoloji sistemin en azından bireyler tarafından sorunsuz işlemesine olanak sağlayan tabii kılımayı sağlarken, öte taraftan bilinçleri şekillendirerek, işgücünü pazara sunan emekçi sınıfın teknik ve sosyal işbölümünün gereklerine göre dağıtılan belirli beceri ve yetenek düzeyine ulaştırılması sistemin yeniden üretimi için gerekli olan nitelikleri bireylere aksettirir. Bu her iki düzlemde de ideoloji gerçek üreticilerin -emekçi sınıfın- varolan sorunlarının kaynağına inmemelerini, kendileri için bir bilince kavuşmalarını sağlama fonksiyonu görür. Bunun anlamı, varolan olayların veya durumların ekonomik ve sosyal sistemden kaynaklandığını mistifiye etmek, başka bir deyişle modern yaşamın türlü veçheleri hakkında bütüncül bir bakış açısını kırarak bunları 'münferit vakalara' dönüştürmektir.

Marksizmin çoğu metninde ideolojinin ikizi olarak algılanan yanlış bilinç, somut koşul ve durumların kelimenin gerçek anlamıyla yanlış veya çarpık yorumlanmasıyla oluşur. Bireyler bu yorumlara kimi zaman kendi çıkarsamalarıyla ulaşırlar da, çoğunlukla bu ahlak ve din gibi kurumlarla veya metafizik gibi ayrı bir anlamlandırma sistemiyle gerçekleşir. Marx'ın verdiği bu örnekler yanlış bilinç türlerinin cisimleşmiş halleridir. Bireyler bu kurumlar ya da anlamlandırma sistemleri içinde onların yorumları, fikir ve tasarımlarını maddi yaşamdan soyutlayarak, birer düşünce ürünü olarak benimserler ve onları sosyal sistemi düzenleyen onaylama ve cezalandırma pratikleri olarak görmeyip, doğrudan tekil kişiliklere bağladıklarından bu söylem biçimlerini hiç incelemeksizin kendi yaşamlarında nesnelleştirirler.

Marx'tan yola çıkan ve ideoloji yorumu Hegel'den de etkiler taşıyan Lukacs için de yanlış bilinç meta biçiminin hakimleşmesi ve onun belirlediği şeyleşmiş ilişkilerle doğrudan bağlantılıdır. Marx'ın yabancılaşma ile kastettiği Lukacs'da şeyleşmedir. Şeyleşmiş ilişkiler, tıpkı pazarda metaların değişim değeri esas tutulup birbiriyle ilişkilendirilmesi ve soyut bir düzlemde -parayla- değiş tokuş edilmesi gibi, insanlar arası ilişkilerin de aynı biçimi izleyerek meta ilişkisine boyun eğmesiyle ortaya çıkar. Maddi yaratım ve üretimler duyumsandığı halde kişiden bağımsız, bu nedenle de büyük ölçüde duyumdışı ve toplumsal şeyler haline gelmiştir. "*İnsanlar arasındaki belirli toplumsal bir ilişki burada onlar açısından artık şeyler arasındaki bir ilişkinin fantazmagorik şekline bürünür.*"¹¹⁷ Lukacs'ın ideolojide önemsendiği yer öznenin nesneleşmesidir. Ancak özne somut durumunu fiziksel varlık koşullarında deneyimlese de, daha da önemli olan öznenin bu durumu kalıcı

¹¹⁷ Georg Lukacs, *a.g.e.*, s.161

ve doğal bir yasa olarak kabullenmesi, diğerleriyle ilişkisinde bunu gittikçe doğallaştırması ve bu süreci fantazmagorik bir evren olarak algılamaktan çok, bizzat gerçeklik ilkesi olarak görmesidir.¹¹⁸ Usdışı olan gerçeklik ilkesinin evrenine taşınarak ussallaştırılır.

Marx ve onu takip eden çoğu Marksist, genelde ideolojinin bir yanılsama problemi olduğu konusunda uzlaşır. İdeoloji onlar için kişiler arasındaki ilişkilerin şeyler arasındaki ilişkilerin yanıltıcı görünümüne kavuşması olduğundan, bu yanılsamalı durumun altında bir öz olmalıdır. İdeolojik düşünce içinde bilişsel bir pratik oluşturmak, şeffaf ve gerçek bir ilişkiler örüntüsüne ulaşmak mümkün değildir. Bunun nedeni, ideolojinin saydamlığını kaybetmiş bir toplumun gerçekliği olmasıdır. Hatta bu bakış açısını ilerleten Norman Geras, ideolojideki fantazi boyutunu soyutlayarak, onun bizzat burjuva gerçekliğinin gerçek bir yansıması olduğunu ima eder: İdeolojide özne “*kendisini kandıran bir özne değildir, fakat onu aldatan gerçekliktir*”.¹¹⁹ Bu yorum, aslında Marksizm’in öngördüğü gibi, kendinde aldatıcı bir gerçeklik yaratan sistemin devrimle değiştirilerek, gerçek ilişkilerin hüküm süreceği yeni bir sistemin inşasını daha ince bir dille ifade eder. Marksistlere göre bu öze ve kendi için bilince ulaşacak olanlar proleterlerdir. Ancak öncelikle bu özün ne olduğu anlaşılmalıdır. Bunun için ideolojinin karşısına gerçek bilgiye ulaşmak konusunda bilim getirilir. (Lukacs bu konuda şüphelidir, çünkü bilimin de sistemin gerekliliklerini yerine getirdiğini ve bu nedenle ondan şüphe duyulması gerektiğini düşünür)

İdeoloji problemine yönelik araştırma ve incelemelerde özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ve bu sefer Marx’ın geliştirdiği teorilerin sorgulanmasıyla bir yoğunluk gözlenir. Sorunun bir altyapı-üstyapı sorunu olmadığı, bunun sosyal ilişkilerin niteliğinden de kaynaklandığı anlaşılmıştır. Bu konuda Lacan’ın psikanaliz için geliştirdiği kuram ışığında ideoloji konusunu tekrar yorumlayan ve o güne kadar genel geçer Marksist görüşlerden bir kopuşu imleyen Louis Althusser’in görüşleri önemlidir.

¹¹⁸ Bunun örneklerini Marx’ın Feurbach ve Hegel eleştirisinde ya da fetişizm teorisinde bulmak ve çoğaltmak mümkündür. Marx’ın yolunu izleyen çoğu Marksist için ideoloji sorunu bizzat meta üretim biçiminden kaynaklanır. Onlara (sözgelimi Plehanov, Lenin ya da en uç örneği Stalin) göre görüngüsel biçimler ya da görüntüler öyle bir yapıdadır ki, temeldeki sosyal insan ilişkileri cansız şeylermiş gibi hareket ederken, *şeyler* etkin bir doğaya sahipmiş gibi görünür. Kapitalist üretim biçimindeki belirli bir sosyal ilişki, herhangi bir gerçeklik payı taşımazcasına şeyler arasındaki hayali bir ilişki biçiminde görülür. Elbetteki ideoloji gerçek olanın farklı ve çoğu zaman çarpık bir görüntüm kazanmasıyla ortaya çıkar, ancak ideolojiye yalnız metalar arasındaki ilişkinin sosyal ilişkilerdeki hayali biçimi olarak bakmak, onu ekonomiye indirgemekle eş anlamlı olacaktır.

¹¹⁹ Akt. Diana Adlam, Julian Henriques, Nikolas Rose, Angie Salfeld, Couze venn, Valerie Walkerdine, “*İdeoloji ve İnsan Özne*”, çev. Şükür Argın, Edebiyat ve Eleştiri, sayı 3 / 4, Çatalkaya Matbaası, İzmir, (tarih belirtilmemiş), s.98

II.2.1. Modernistlerin Hakikat Sorununa Yaklaşımları:

Marx'ın ve Lukacs'ın ideolojinin bir bilinç ve yanılısma problemi olduğu konusundaki düşüncelerinin modernist sanatın yanılısamacı bir sanat geleneğine karşı olması noktasında etkili olduğu görülebilir. Özellikle ideolojik düşüncenin en önemli zemininin kültür alanı olduğu ve Therborn'un ideolojinin “var, iyi ve olanaklı olanı anlatan bir söylem biçimi” olduğu konusundaki formülasyonunun estetiği de ima ettiği düşünülecek olursa, modernist sanatçıların kültürde yanılısamacı bakış açılarını kırmaya çalışmaları bir rastlantıdan ibaret sayılamaz. Yanılısamacı sanat, adı üstünde, bir yanılısamalar dünyası yaratarak, izleyici ya da okuyucuyu özdeşleşme yoluyla bu dünyanın içine alır. Kısaca, bu anlatılarda karakterler parçalanmamış ve dışsal etkilere karşın hala bütünlüğünü koruyabilen, iradi kararlar verebilen ve neredeyse herkesin olmak istediği kahramanlardır. Güçlü bir kişiliğe ve ahlaka sahip olan bu karakterler kendilerini karmaşık olay örgülerinin içinde bulsalar bile, “özlerini” korurlar ve kendileriyle birlikte müşkül durumda olanları kurtarabilme erkini gösterirler.

Çizgisel bir güzergahta akan bu anlatılar aslında mitolojilerin ya da masalların semantiğini izler. Varolan sorun ya da çelişkileri insanüstü güçlerle çözen kahramanların mutlu bir sona erişini anlatan bu öykülerin akrabalık ve kan bağına dayalı ilişkilerin hüküm sürdüğü ve bilişsel yönün zayıf olduğu ilkel bir mantaliteye sahip toplumlarda sosyal ilişkileri düzenleyebileceği düşünülebilir. Çünkü bakıldığında mitler bu toplumların birliği ve düzenini sağlayan ve bu nedenle de bir “gerçekliğe” sahip olan anlatılardır. Ancak en büyük yatırımını akla yapan bir toplumda mitlerden beslenmek ve hatta aklın kutsanmasını bile mitleştirmek ilkel zihniyetin en azından bir kısmını kendinde içselleştirmek olduğu gibi, bu sistemin irrasyonelitesini de imler. Toplumun sisteme olan güvenini ve birliğini bu türlü bir yolla sağlamaya çalışmak, bir noktadan sonra değişimi bertaraf edip mitlere özgü kapalı toplum modelini modern sisteme adapte etmek anlamına gelecektir. Aracın kendisini görünmez kılarak şeffaf bir görüntü ya da anlatı yarattığı yanılısamacı sanat çoğu mit ve destansı olayı yeniden üretir, çelişkilerin görünmesine set çekerek olay ve durumları mistifiye eder. Genellikle kurban, suçlu ve kurtarıcı örgüsünde gelişen bu anlatılar toplumsal antagonizmaların keskinleştiği bir dönemde törel bir öğretiyi sunarlar. Estetik hazzı ve yorumlamayı, düşünme fiilinden çok duygusal tepkilere yönelttiği için izleyici ya da okuyucunun kendine dair bir bilinç elde etmesine yanaşmazlar; tersine, hazzı öznenin bilincinden ve çelişkileri görme pratiğinden uzaklaştırarak, başka yönlerle kanalize ederler.

Bu bağlamda modernist sanatçıların yanılısamacı sanata bakışlarıyla Marx'ın ideolojiyi bir yanılısama problemi olarak inşa eden görüşleri arasında gerçek bağlantılar vardır. Her ikisi de aldatmacalar ve tek bir noktada toplanmış hakikatler yaratan bir sanatın çok uzaklarında mevcut gerçekliği sorgulayan, yeni bakış açılarına ve gerçeğe denk düşen yorumlara imkan tanıyan ve nihai olarak yanılısamaları kırmayı başararak yeni bir bilincin oluşmasına olanak sağlayan bir sanat anlayışının geliştirilmesi konusunda uzlaşmış görünürler. Bununla birlikte, modernistlerle Marx'ın olması gereken bir sanata dair düşünceleri arasında büyük bir ayrım bulunmaktadır, bu ayrımın anlaşılması aslen modernist sanatın hakikat için geliştirdiği bakış açısını anlamakta yardımcı olacaktır. Marx ideolojiyi bir yanılısama olarak tayin ederken, buradan görünümünün altında bir hakikatin veya bir "öz"ün olduğunu savunur. Yanılısamacı sanat bilakis bu öz'e teğet geçer. Bu nedenle, aldatmacaları kaldıracak bir sanatın özellikle görünümünün ardındaki özü yansıtması gerekir. Dış görünüş ile şeylerin özü hiçbir zaman tam olarak çakışmaz, ancak bu özün ne olduğu yansıtılabilir ve sanat eserinde yeniden yaratılabilir. Bahsi geçen bu öz insan yaşamının hakikatini sergileyecek, ama bu sergileyişte hakikat mutlaka "tarihsel dönemin özünün" sınırları içinde yapılacaktır. Çoğu Marksist'in savunusunu yaptığı bu görüşün en somutlaşmış hali on dokuzuncu yüzyıl realizmidir. Ona göre Balzacvari bir realizm, içinde yaşanan sınıflı toplumun bir haritasını çıkarır ve nihayetinde egemen sınıfın yozluğunu gözler önüne serer, hem de bunu "*bireyleri çağlarının borazanı haline getirmeden*", "*en modern düşüncelerin en yalın biçimi seçmesi*"¹²⁰ yoluyla yapar. Bunu aynı zamanda Shakespeare de başarmıştır, o döneminin sosyal sınıflarını başarılı bir şekilde resmetmiş, bunu da "*bir kişinin sırf ne yaptığıyla değil, nasıl yaptığıyla da özelleştirerek (...) karakterleri daha karşıt biçimlerde birbirlerinden daha az sert çizgilerle ayırarak*"¹²¹ sağlamıştır.

Marx'ın uygun bulduğu sanat kaba olmayan bir ifade gücüyle tarihsel dönemin özünü yansıtılabilir bir sanattır. Ancak, bizzat yaratıcısının halen içinde yaşadığı, iletişime geçip etkilendiği ve değerlendirme ve araştırmayı sürdürerek değişime de uğradığı bir tarihsel dönemin özünü yansıtmak, sanatçının gerçek bir uzlete çekilmediği ya da tamamen kendisini soyutlamadığı bir düzlemde başarılması oldukça zor bir durumdur. Bu noktada sanatçı hakikate ulaşmış bir kahin görünümünü kazanır.

Sanatçıya ve en genel anlamda düşünsel üretimde bulunan entelektüele peygamberimsi bir misyon yüklemenin temel sebebi, on sekizinci yüzyıldan itibaren mo-

¹²⁰ Marx, Engels, Lenin, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, çev. Aziz Çalışlar, Ekim Yay., 1990, Ankara, s. 90

¹²¹ Marx, Engels, Lenin, *a.g.e.*, s.84

dern toplumda sanatçı ve entelektüelin işlevinin kitlelere öncülük, rehberlik etmesi gerektiği yönündeki düşüncedir. Çünkü entelektüel kitlelerin bilmediği önemli bir şeye sahiptir: Hakikat. “*Entelektüel hala hakikati görmemiş olanlara, hakikati söyleyemeyenler adına hakikati söylüyordu; entelektüel vicdandı, bilinçti ve belagattı.*”¹²² Entelektüel bir hakikat taşıyıcısı olarak kitlelerin dışında durur, onlara yol gösterir. Bu anlamda hakikat, tahakkümcü ve negatif algılanan bir iktidarın karşısında ve dışında duran şey olarak kavranır. Entelektüel ise hakikatin bilincinde olduğu için “onun evrensel sözcüsü” durumundadır. O modern toplumun doğasına uygun olarak öncelikle demokrasi yanlısı, yasa ve hak koruyucu, evrensel olan ve akıl düzeyinde geçerliliği savunan aydın tipindedir. Marksizmin bir getirisi olarak, evrensel yasa ve adalet adamı olarak entelektüel kendi yerini solcu entelektüele bırakır. Bir önceki tipte entelektüelin hakikati kitlelere adalet ve yasa hakikatini götürmek iken, solcu entelektüelin işlevi iktidarın tahakkümü altındaki proletaryaya kendi hakikatini götürmektir. Bu bakış açısının varacağı yer elbetteki, sanatçının tarihsel dönemin özünü daha onun içindeyken yakalayabileceğidir.

Oysa modernist sanatçılar, sanatçının sıradan algılayış biçimlerinin dışına çıkmasına inansalar bile (ki *avantgarde*'in sözlük anlamının, askeri terminolojide ‘önde giden birlik’ olduğu düşünülecek olursa, avangard sanatçıların öncü bir sanata olan inançları daha iyi anlaşılacaktır), amaçlarını bir özün yansıtılmasında kurmuşlar, dahası tarihsel dönemin özü denilen mefhumun genellikle “ekonominin ve sınıfsal ilişkilerin özüne” indirgendüğünü düşünmüşlerdir. Bu kaba ve neredeyse propagandaya varan anlatı biçimlerine karşı çıkmalarının yanı sıra, temel farklılık onların ulaşılması gereken bir özün varlığına inanmamalarıdır. Onlar için öz gibi bir değer modern topluma özgü değildir, modern toplum her an değişebildiği ve değerleri şimdiki zamana göre kurduğu için insanların ya da yaşamların özleri de değişebilir. Bu nedenle ortaya çıkarılması gereken bir özün olduğunu düşünmek en başta değişimi görmezden gelmek demektir. Yanılsamalardan kurtulmada ve onun yerine getirilecek yeni sanatta yapılması gereken bu öze ulaşmak değil, Ben Brewster’in öne sürdüğü gibi “*gerçekliğin yanıltıcı kavramlarından varsayımsal olarak görülebilir olanın yeniden tanımlandığı yeni bir kavramsal çerçevenin tesisini*”¹²³ yapmaktır. Modernist sanatın ilk bölümde de belirttiğimiz temel özelliklerinden biri olan “dille uğraşı”nın esas nedenlerinden biri onların yeni bir kavramsal çerçeve oluşturarak, varolan hakikat rejimlerinin dışına çıkabilmek, böylelikle farklı bakış açılarını ve hakikatleri yansıtabilmektir. Modernist sanat, bir öz yakalayabilmekten ziyade, Lyotard’ın yerinde deyişiyle amacını “*görüleni değil,*

¹²² Michel Foucault, a.g.e., s31-32

¹²³ Diana Adlam, Julian Hendriques, Nikolas Rose, Angie Salfield, Valerie Walkerdine, a.g.e., s.98

gözdürteni göstermek” şeklinde tayin eder ve modernizm (daha çok da avangard) yine ona göre “ *modernitenin berisindeki varsayımları soruşturan, son derece sorumlu, zahmetli, sebat isteyen bir mesaidir.*”¹²⁴ Bu, perdelenmiş bir gerçeğin arkasında bir öz bulunduğu varsayımından hareket edilmesi değil, gerçeğin hangi faillerce ve nasıl şekillerde gösterilmiş olduğuyla ilgilidir.

Modernist sanatçılar farklı hakikatleri ortaya koymaya ve bunun sonucunda tekli bir hakikat perspektifini bırakıp hakikatin göreceliğine vurgu yapmaya çabalarlarken, bunu tahmin edileceği üzere kendi alanlarında, sanatta inşa etmeye çalışırlar. Bu anlamda onların hakikate yaklaşımları sanatsal hakikatin ne olduğu ile de ilgilidir. Denilebilir ki, modernizmin en karakteristik özelliklerinden birisi sanatın ontolojik açıklamasını yapabilmek ve varlık nedenlerini sorgulayabilmektir. Bu nedenle belirli bir özü yansıtmaktan ziyade, fenomenlere ve durumlara karşı eleştiriye ana araçlardan biri yapmışlardır. Onlara göre hakikat düşünsel içerikte bir uğrağa sahiptir, ama bunun açığa çıkarılması ancak eleştiriyle mümkündür. Fakat burada eleştirinin mahiyeti önemlidir. Bu noktada Marcuse’dan uyarlayarak eleştirinin iki niteliği bulunduğunu belirten Peter Bürger’in düşüncelerine başvurabiliriz.

Bürger içkin eleştiri ve özeleştiri olmak üzere iki ana eleştiri tipi olduğunu iddia eder. İçkin eleştiri, sistemin dahilinde olan, eleştirisi belirli implikasyonları içerse de nihai olarak sistemi olumlayan bir eleştiri türüdür. Burjuva toplumunun dekadandan özelliğini gösteren, ancak insani değerlere kurmacada izin verip onların gerçekleştirilmesinin gerçek hayatta imkansız olduğunu ima eden bir eleştiri sisteme içkin ve onu olumlayıcı bir eleştiridir. Özeleştiri ise olabildiğince sistem dışına çıkarak ve ona dair bilişsel bir yaklaşım elde ederek “nesnel anlama”ya, (daha açık bir ifadeyle olay ve durumları kendi tarihleri içinde ancak şimdiki zamanı işin içine sokarak anlamaya) dayalı bir eleştiri tipidir. Bürger hiç şüphe etmeden modernist-avangard sanatın özeleştiri temelli bir anlayışa sahip olduğunu belirtir. İçkin eleştiriye sanatta bir örnek verilmek istenirse, Fransız klasisizminin barok sanata karşı çıkışı belli bir kurum içinde, ancak onun yapısal özelliklerini sorgulamaksızın gerçekleşmiştir. Ancak sanatta bir özeleştiri yapmak bunun çok ötesine uzanır, bu tarz bir eleştiri hedef olarak kendisine bir kurum olarak sanatı alır¹²⁵ (Bunun uç örneğini sanata karşı sanat yaptığını iddia eden ve avangardlar içinde en radikal grubu oluşturan dadaistler gösterir). Sorgulanan, en temelde bir sanat eserinin oluşumunda beslenen ve sanatla ilgili belli bir zamanda hakim olan düşünce kipliği, yani eserlerin yaratımı ve algılanışı esnasında önemli ölçüde belirleyici olan estetiğin ideolojisidir.

¹²⁴ Alıntılar için bkz. Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim Yay., 2003, İstanbul, s. 19-20

¹²⁵ Peter Bürger, a.g.e. s.60-62.

Estetiğin ideolojisini sorgulamada modernistler, öncelikle sanatın kapitalist toplumdaki yeri ve işlevi üzerine düşünmüşlerdir. Burjuva sanatı o güne kadar ki bütün sanat anlayışlarından farklılık gösterir. Ortaçağ dönemindeki sanat dinsel bir işlevi yerine getirir ve kolektif olarak üretilip yine kolektif olarak tüketilirken, saray sanatıyla birlikte üretim bireyselleşir. Ama sipariş üzerine çalışan saray sanatçısının bireyselliğine karşılık tüketim yine kolektiftir. Modernlik sürecinin başlamasıyla birlikte, sipariş sistemi piyasa ekonomisi içinde erir ve yerini bireysel üretime karşılık bireysel tüketime bırakır. Sanatçı kolektifin tamamen dışında duran ve insanın estetik hazlarını gideren bir deha sahibiyle özdeşleştirilir. Bunun anlamı sanatın toplumsal alanın dışında tutulması ve işlevinin Habermas'ın deyişiyle "burjuva toplumun maddi hayat sürecinde adeta illegal hale gelen ihtiyaçların (doğayla mimetik ilişki, ötekilerle dayanışma haline yaşama, araçsal rasyonelitenin buyruklarından bağımsız, kendiliğinden davranışlar kadar hayal gücüne de serbestlik tanıyan bir iletişim tecrübesinin mutluluğu) karşılanmasını sağlayan bir sığınak"¹²⁶ şeklinde tayin edilmesidir. Sanat kendisine gerçek bir zemin olan toplumdan koptuğu vakit bir kurum haline gelmiştir. Böylelikle bir kurum olarak sanata saldırmak ve bunun karşısında alternatif bir sanat görüşü getirmek modernizmin asli amacıdır.

Ancak sanat ve toplum arasında doğrudan bir etkileşimi sağlayacak olan, Marx'ın yanılsamaları yok edeceğine inandığı gerçekçi bir sanat da değildir, sanat nasıl ki burjuva ideolojisi içinde toplumdan ayrı tutuluyorsa ve modern yaşamın bireyde bıraktığı hoşnutsuzluklar estetik olan ile giderilmeye çabalıyorsa, kendisine bir öz arayan sanat da başka bir estetik ideoloji geliştirir. Çünkü bir özü yansıttığını düşünen yapıtlar, elbetteki gerçekliğin tümünü değil, belirli bir bölümünü aktarabildiklerinden, yapıt gerçek dünyayı yeniden üretir ve bu gerçekliğin tam, kesin ve özdeş bir yansıması olmaz. Yansıyan veya yansıtılan şey, "somut gerçeklikte beliren ama somunda metinsel bir uzam- zamana taşınmış ilişkilerdir...Bu, İnsanlık Güldürüsü'nün yazarı Balzac ile Goriot Baba'nın özgül toplumunda yaşayan kişiler arasına kesin bir uzaklık koymakla kalmaz yalnızca, bu kişilerin kendi söylemlerinde dönemlerinin özünü yansıtamayacaklarını, nesnelleştiremeyeceklerini, olsa olsa kendi somut koşullarına ilişkin eksik 'kısmi' bir bilgiyi dile getirebileceklerini gösterir."¹²⁷ Bu bakımdan sanat eserinin somut gerçeklikle özdeş kılınması, ama gerçekte özdeş olmamaları sonucu yine ideoloji problemi doğar. Ancak bundan daha da önemli olan, dönemin özü şayet yapıtta zaten yansıtılmış ise, eserin anlamlandırılması da somut gerçeklikte içkin demektir. Başka bir deyişle, anlam kendi üstüne kapanmıştır.¹²⁸

¹²⁶ Aktaran Peter Bürger, a.g.e. s.67

¹²⁷ Ahmet Oktay, *Yazın İletişim İdeolojisi*, Adam Yay., 1982, İstanbul, s.46

¹²⁸ Bkz. Ahmet Oktay, a.g.e., 50

Kendisini belli bir özün yansıtılmasına adayan, bundan dolayı da, sanat eserinde içeriğin ana malzeme olduğunu düşünen sanat anlayışının karşısına modernizm sanatın bir alımlama ve yorumlama süreci sonucunda anlamlandırılabilirliğini, içeriği ön plana çıkaran bir eserin “tek yanlılık” tuzağına düşebileceğinden dolayı yapının farklı alımlamalara (hakikatlere) izin veren “çok katmanlı” bir yapıya sahip olması gerektiğini getirmişlerdir. Sanat eseri gerçek dünyadaki ilişkileri düşsel bir evrene taşır ve bu evrenin gerçek dünyadan daha farklı olan bir gerçekliği vardır. Bu sanatçılara göre, gerekçelendirilmiş yanlış inanç sistemleri ancak malzemelerin yapıtta oluşturulan dizgesiyle ortaya çıkarılabilir. Yapıt içi ilişkilerin dizgesel bir çözümlemesi, metnin görünür anlamının altında ya da ötesinde birtakım başka anlamlara çevrilebileceğini gösterir.

Sözgelimi, içeriğini bütün malzemelerin önünde tutan bir yapıt (örn: *Ve Çeliğe Su Verildi* gibi Rus toplumcu gerçekçi bir roman) görünüşte niyetini çok açık bir biçimde dile getirirse de, bu yapıtlara farklı bir içerik analizi yapıldığında anlamın daha marazi noktalara (örn: işçi sınıfının birliğini savunan bir edebi eserin anlamının işçilere mitsel bir kahramanlık ya da peygamberlik vasfı vermesi gibi) kaydığı da görülebilir. Sanat eserini siyasal bir söylem biçiminden ayırarak olan şey içeriğin ancak biçim yoluyla anlatılabileceğini akıldan çıkarmamaktır. Bir yapıtın anlatsal, anlamsal ve dilsel (biçimsel, biçemsel) tabakaları arasında çeşitli ve farklı kaynaştırmalar sağlamak modernist yapıtların çok katmanlılığının nedenidir. Bu bir yapıtın bütün olarak tasavvur edilmediği değil, ancak çeşitli katmanlardan oluştuğu görüşüne varır. Roman Ingarden'e göre söylersek, “*her tabakanın sahip olduğu materyal ve oynadığı rolün farklılığı, eserin bütünlüğünün yeknesak bir yapı olmamasını, tersine polifonik bir karakter almasını sağlar. Yani: tek tek tabakaların özelliği çerçevesi içinde bu tabakalardan her biri, kendi özelliği ile bütün içinde görünür olur ve bütün'ün bütünsel karakterinden pay alır.*”¹²⁹

Bu katmanların ilişkilendiriliş biçimi sanat eserinin anlamını ortaya koyar, ama yorum izleyiciden izleyiciye farklılık gösterebildiği ve bu nedenle yoruma açık olduğu gibi, anlam farklı zaman dilimleri içinde farklı şekilde algılanacaktır. Bu katmanlı yapı eserde tamamlanmış gibi gözükse de, zaman ve alımlayıcılar işin içine girdiğinde, kodun aslında her yeni izleyici tarafından yeniden çözümlendiği ve düzenlendiği görülecektir. Modernist yapıt dış gerçekliği yeniden üretmez, onun sanatçı tarafından nasıl algılandığını gösteren işaretler sunar ve yeniden üretim burada izleyicinin zihinsel sürecinde gerçekleşir. Ama bu anlamsal çok katmanlılık son kertede tamamen alımlayıcının bireysel isteğine bırakılmış değildir.

¹²⁹ Akt. Ahmet Oktay, *a.g.e.*, s.53

Az önce de belirttiğimiz gibi yapı çok katmanlı olsa da, bu katmanlar ancak bütünsel bir yapının içinde işlevlerini yerine getirebilirler. Denilebilir ki, modernist yapıt izleyicinin ne düşünmesi gerektiğini söylemez ya da onun yorumlama sürecine doğrudan müdahale etmez, onun yaptığı daha çok sanatçının ortaya çıkarmak istediği anlam doğrultusunda alımlayıcıya yol göstermek, rehberlik etmektir.

Ancak çok katmanlılık hiçbir zaman keyfilik ile aynı şey değildir. Asli unsur olarak kendisine keyfiliği seçmiş bir sanatsal yapı, herhangi bir içerikten beslenmeyen, buna uygun olarak biçimi de rasgele gelişen bir yapıdır (Böylesi bir sanatsal yapı için örnek olarak postmodernist mantığı görsel ve plastik sanatlara uygulayan eserler düşünülebilir). Keyfilikle (rastlantıyla değil) oluşturulmuş bir yapının mantığında esas belirleyici olan unsur onun kendi içinde tutarlı ya da tutarsız herhangi bir tez taşımaması, diyalektikten kendisini muaf sayması, bir başka deyişle hakikatle ilgili herhangi bir sorunsalla ilgilenmemesidir. Modernist yapıtlar, verili bir hakikatten yola çıkmaz ve kendilerinin birer hakikat taşıyıcısı olduklarını iddia etmezler, fakat hemen hemen hepsi modernliğin *hakikat rejimiyle* ilgili sorunları tartışmaya açarlar, hatta çoğu avangard yapıt alternatif bir hakikatin nerelerde aranması gerektiği yolunda bazı yöntemler geliştirmiştir.

Modernist yapıt, görünümde rastlantısal öğeler taşısa bile (örn: gerçeküstücü şiir veya resim), düşünsel bir altyapıdan hareket ettiği ve bir amaca yöneldiği için bir içerikten beslenmesi zorunludur. Bütün bunlar modernist yapıta karşı geliştirilen “içeriksizlik” eleştirisini çürütür. Çünkü bir sanat yapısının içeriği mutlak surette onun anafikrine, temasına, öyküsüne, geliştirdiği olay örgüsüne ya da tiplmelerine bağlı değildir. Elbette ki bunların hepsi bir eserin içeriksel analizi için önemli göstergelerdir. Ama içerik bunların ötesinde bir sanatın içeriksel ve biçimsel belirlenimine bağlıdır. Biçimsel belirlenim, kendisiyle ilgili temel belirtiler daha açık olduğundan dolayı daha kolay anlaşılabilir. İçeriksel belirlenim ise, sanatın toplum içinde taşıdığı statüyle ilişkilidir. Bürger’den yola çıkarsak, burjuva toplumunda sanatın bir kurum olarak sahip olduğu statünün kendisinin bir içerik olduğunu söyleyebiliriz.¹³⁰ Öte taraftan, içeriğe dair böylesi bir yorum Adorno’nun “*hakikat içeriği*” kavramıyla da örtüşür. Biçimle ilgili meselelerden biri olan betimleme ile daha çok içeriksel belirlenimle ilgili olduğunu düşündüğümüz anlama arasındaki ilişkiye değinirken Adorno bunların ikisinin birbirilerini tamamlayıcı öğeler olduğunu düşünür. Anlama olmaksızın betimleme yapılamayacağı gibi, eleştiri olmaksızın da anlama gerçekleşmez.

¹³⁰ Bkz. Peter Bürger, *a.g.e.*, s.68.

Nesnel anlama temelli özeleştirici kategorisinin hakikat uğraklarını ifşa etmeye yönelik çabasının Adorno'daki karşılığı hakikat içeriğidir. Sanat eleştirilerinin en büyük hatası, çözümlemenin ancak göze çarpan iletiler düzleminde yapılması, yapıtın bir mesajlar silsilesi olarak algılanmasıdır. Adorno'ya göre yapıta böylesi bir yaklaşım anlamın şeyleştirilmesine kadar varabilir. Oysa bir yapıt gerçekten bir sanat eseri kategorisine giriyorsa, bu onun bir hakikat içeriğine sahip olmasından dolayıdır. Anlam yapıtın kendisini aşabiliyorsa ve en yüksek anlayış seviyesinin emarelerini taşıyabiliyorsa hakikat içeriğinden söz edilebilir. Bu anlamda hakikat içeriği burjuva estetik ideolojisinin temelini oluşturan sanatın ayrı bir kurum oluşu söyleminin ötesine geçer, sanat eserinin içerik ve anlamını toplumsal gerçekliğe taşır; bu onun yalnızca estetik bir sorunla ilgili olmadığını gösterir. “*Tersine, hakikat içeriğinin kendisi, sanatın ötesine işaret eder, çünkü sanatın kendi hakikati içerisinde sanattan daha fazla bir şey olmasının ifadesidir.*”¹³¹ Modernist sanatın en soyut yapıtlarında dahi, sanatçı bu güdüden hareket eder ve içeriğini eserin, sanatçının ve sanatın bir statüye sahip olmaması noktasından temellendirir. Modernist sanatın içeriği onun başkaldırısındadır.

En açık ifadesiyle, bu içerik sanat yapıtında kristalize olanın ne olduğu ile ilgilidir. Her türlü kurumsal sanata karşı olan modernizm hakikat içeriğini, angaje bir sanatın şeyleştirilmiş içeriklerinde değil, bazı kavramların tartışılmasında oluşturur. (Kavramları tartışmaya açmak her zaman kavramsal bir felsefi argümana da ihtiyaç duymaz. Çünkü hem bilim, hem de felsefenin hakikati kavramsaldır, oysa hakikat sanat yapıtında kavramsal olarak değil, daha ziyade onda içkin olarak varolur.) Ancak bu sorgulamada amaç, sorunların her düzlemde çözüme kavuşturulması şeklinde belirmez; sorunları dile getirmeye izin veren kavramsal ifadeler ortaya koymak öncelikli gayedir. Kavramların tartışılmaya açılması ve sembolizmden itibaren kavramların yerleşik anlamlarını bozarak yeni bir algılama biçiminin olanaklarının aranması, sanatsal olabilecek tüm malzemelerin harmanlanmasıyla ortaya konulan sanatsal formun ön plana çıkarılmasıyla gerçekleştirilir. Modernizm doğanın ve şeylerin öykülemeci bir tarzda taklidini içeren yanılsamacı sanat karşısında nesnelere ve hatta bazen sükülerlerin *deformasyonunu* getirmiştir. Bunun en önemli nedeni, modernizmin nesnelere kendisiyle değil, nesnelere anlamıyla ilgilenmesidir. Nesne duyuşsal olarak kavranılan ampirik gerçekliktir. Nesnenin anlamı ise, bir bilinç varlığı olarak nesneye yüklediğimiz zihinsel varlıktır. İlginin duyuşsal varlıktan özce farklı olan bu soyut varlığa kayması, yeni bir tavrın göstergesidir. Bu tavır, doğa ve nesnelere karşı duyuşsal değil, düşünsel bir

¹³¹ Theodor Adorno, Lucien Goldman, “*Betimleme, Anlama ve Açıklama*”, çev. İskender Savaşır, Defter dergisi, Metis Yay., Sayı 14, Temmuz-Kasım 1990, s.42

tavır alma gerekliliği ile ilgilidir.¹³² Doğayı ve insan yaşamını araçsal rasyonaliteye tabi kalarak açıklayan modernlikle dünyanın büyüğü bozulmuş, yaşam mekanik bir bakış açısıyla yorumlanır olmuş ve anlam şeylerin yasalarına indirgenmiştir. Büyüğü bozulan dünyanın insan yaşamlarına en büyük darbesi, anlam kaybıdır. Modernist sanat kaybolan anlama dair nostaljik bir tavır alışla iç geçirmek ya da bu anlama kan nakli yapıp onu yeniden diriltmek dışında başka bir alternatifin olabileceğinin altını çizmiş; yeni bir anlamlar dünyasının inşasının olanaklı olduğuna işaret etmiştir.

Yeni bir anlam dünyasının kuruluşu ise, ilkel yaşama kadar vardırılabilecek bir geçmişe dönmekle değil, aksine geçmişin nesnel bir anlamasını gerçekleştirip onun bugünle sentezini yapmakla ve Batı dışındaki kültürlerin dünyayı nasıl algıladığının kavranmasıyla gerçekleştirilir. Bu nedenle yeni bir anlam dünyası, yine anlam kaybına neden olan modernlik içinde gerçekleştirilebilir. Çünkü modernlik her ne kadar bir çok negatif unsurunda bulundursa da, her zaman değişim ve gelişimin olanaklarını ima eder. Öznelere uzun vadeli, gelecek perspektifli ve aynı zamanda sistemli bir bakış kazandırdığı ve her şeyden önce modernist sanatın olmazsa olmazı özneyi ortaya çıkardığı için modernlik külliye reddedilmez, ancak onun negatif öğelerinin soyutlanması ve varolanın alternatifine dönüştürülmesi gerekir.

Bu anlamda, sosyalist-komünist bir sistem önerisi de kapitalist toplum kadar modernistdir. Her şeyden önemlisi modernist sanat özellikle biçimsel deneylerini önemli ölçüde modernliğe borçludur, çünkü modernlik zihniyette gerçek bir kopuşu yerine getirmiş ve insanlığın bugünkü durumuna gelmesine olanak sağlayan ussal “soyutlamanın” yüksek bir aşamasına ulaşmıştır. Bakıldığında modern kapitalist sistem bir soyutluk düzleminde ilerler: Mekanda yapılanmamış ancak olduğu varsayılan bir piyasa ekonomisinden tutun da, emeğe değer biçme ve hatta ekonominin işlerliğine olanak sağlayan para bile soyut bir değer taşır. Bu, modernist sanatın neden başka bir çağ değil de modern dönemde ortaya çıktığını gösteren sosyolojik bir tahlildir. Öte taraftan modernliğin en önemli ayağı olan bilimin buluş ve icatları da modernizmin hakikat görüşünü özgül bir bağlamda etkilemiştir. Yirminci yüzyılda fizik ve matematik alanında yapılan atomun parçalara bölünmesi ya da quantum fiziği gibi yeni bilimsel paradigmlar dünyanın hiç de statik bir yer olmadığını, nesnelere kendi içlerinde de bir hareket ve dinamiklik taşıdıklarını göstermiş, bu da modernizmin soyut biçimlerinde yansımıştır. Modernliğin en önemli buluşlarından iki tanesi olan fotoğraf ve ardından sinemanın gündelik yaşamın bir parçasına dönüşmeleri de gerçeklik ve hakikat algısının tartışılmasında

¹³² Bkz. İsmail Tunali, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi, 1989, İstanbul, s.122

önemli olmuş, sanatçılar doğa ve şeylerin birebir tasvirini yapmaktan azat olarak daha soyut biçimlere kaymada bir özgürlük yaşamışlardır.

Resimde “dünyayı koni ve silindirlerle görmeyi öneren” Cezanne’la başlayan, ardından fovistlerle devam eden modernist biçim, Rönesans perspektif yasalarını bozuma uğratan, nesnelere parçalara bölen ve muhtemelen modern bilimin gerçekleştirdiği yeniliklerin en çok etkisinde kalan kübizm ile gitgide soyutluk kazanır, aynı durum plastik sanatlar için de geçerlidir. *“İngres’in biçim değiştirmeleri, Delacroix’in yeni renk olanaklarını göstermesi, Degas’ın ‘sanat hesaplı operasyonlardan ibarettir’ sonucuna varması, empresyonizmin belirmesi ile güneş renklerinin çözümlenmesi ve resmin bu akımın prensiplerine uyararak objeyi değil, obje üzerindeki ışığı prizma renkleriyle biçimlendirmeye gidip doğa biçiminden uzaklaşması ve perspektifin kaybolmaya başlaması, Cezanne’ın resminde objeyi geometrik biçimler üzerine konstrüktif olarak oturtması ve bilimsel perspektifi resminden uzaklaştırması; Gauguin’in resmin müzikal bir aşamaya gittiğini önceden haber vermesi ve resmi ilk arkaik sağlamlığına götürmesi, Picasso ve Braque’ın doğa biçimlerini parçalayarak analitik kübizm anlayışına varmaları ...ve sonuç olarak ‘doğa kendi biçimini kendi amaçları için, sanat da kendi biçimini kendi amaçları için yaratır’ inancı”¹³³ modernist sanatın Maleviç ve Mondrian’ın saf biçim çalışmalarına varan yolculuğunun kısa bir tarihi mahiyetindedir.*

Bunun edebiyattaki en açık örneklerini sürrealist ve dadacı şiir ile Virginia Woolf ve bilinç akışı yöntemine başvurarak dil oyunlarını kullanan ve sözcükleri parçalara ayıran James Joyce’un romanlarında bulmak mümkündür.

Perspektif kurallarının ihlali ve çoklu bir perspektif anlayışının onun yerine geçmesi, biçimi deforme etme ve parçalama yöntemi modernist sanata göre “yeni bir içeriğin yeni bir biçimi” gerektirmesinin doğal sonuçlarıdır. Modernist sanatın hakikatin göreceliği görüşü, bu parçalanmış nesne formunda yansımış, sanatın yeni içeriksel belirlenimi ise yeni biçimlerin günbegün ortaya çıkmasına imkan vermiştir. Adorno’nun, “hakikat fikrinin kendisinin ancak parçalı bir şekilde kavranacak bir şey olduğu” yönündeki savını modernist sanat verdiği yapıtlarla cisimleştirmiş gibidir. Bu bakış açısı, hakikatin yasalarla belirlenmiş homojen ve nihai olarak mutlak bir yapıya oturtulmasının karşısına, her biri bütünü özerk bir ilişkide olan, son kertede kendi tikellikleri bu bütüne bağlanan heterojen bir hakikat modeli oturtur. Modernist sanatın çok katmanlılığın kaynağı bu zemindir. Yapıt biçimde parçalara bölünmüş episodik bir yapı teşkil ederken, anlam katmanlı ve bir o ka-

¹³³ Adnan Turani, *Dünya Sanat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.555-556

dar da bütünseldir. Bu ise, en temelde modern sistemlerin hakikat alanlarını birbirinden ayırıp farklılaştırırken tekçi hakikatler yaratmasına bir tepki olarak farklılığı ve heterojenliği içinde barındıran çok sesli bir bütünselliğin oluşturulma çabasıdır.

Modernizmin kendine has hakikat anlayışının daha iyi anlaşılabilmesi için öncelikli yapılması gereken onun bütünsellik anlayışı daha iyi tarif etmek ve hangi mecradan yol aldığını incelemektir. Ardından modernist sanatın modern hakikat rejimine getirdiği eleştiri noktalarının hangi yöntemlerle aktarıldığı üzerinde durulmalıdır.

II.2.1.1. Modernizmin Bütünsellik Arayışında Bir Uğrak: Tersine Çevrilebilirlik (Dönüştürülebilirlik) Sistemi:

Modernizmin hakikat anlayışı belki de şimdiye kadar tersine çevrilebilirlik kavramıyla yorumlanmamış olabilir, ancak modernizmin adının bu kavramla birlikte anılması özellikle yirminci yüzyıl modernist sanatının -ki bunun büyük bir bölümü avangard sanata aittir- hakikat hakkındaki perspektifini açıklamada yeni bir açılım sağlayabilir.¹³⁴ Modernlik öncesine uzanan, organik ilişkiler üzerinden toplumsalın, ekonominin ve sosyal hayatın örgütlendiği toplumlara ait olan bu kavram, yakın bir tarihe kadar yalnızca antropolojinin inceleme alanına girmiş ve daha çok Marcel Mauss ve Malinowski gibi araştırmacıların çalışmalarıyla literatüre geçmişse de, Karl Polanyi modernlik öncesi toplumların niteliğini tersine çevirmenin muhtevası ile açıklamış ve modern ekonomiyi bu içeriğin karşıtı olarak tanımlamış, daha da önemlisi tersine çevrilebilirlik yasasının M. Foucault ve Jean Baudrillard gibi düşünürler tarafından bahsi geçen toplumların gerçekliği yorumlamasının nirengi noktasını oluşturduğu gün ışığına çıkarılmıştır.

Dönüştürülebilirlik anlamına da gelen tersine çevrilebilirlik organik toplumların ekonomi, kültür, toplumsal ve sosyal alanlarının, her biri kendi içinde belirli özellikler içerirse de, modern toplumlardaki gibi belirgin bir kategoriye temsil etmemelerinin özünü oluşturur. Bu yaşamsal alanlar arasındaki ilişki dolaylımsız bağlantılar içerir. Burada modern sistemlerin incelenmesinde türlü yararlar sağlayan “ekonominin belirleyiciliği” nosyonu aşıkardır. Çünkü toplumsal yaşamı örgütleyen

¹³⁴ Ancak daha en baştan şunu söylemek gerekir ki, modernist sanatın hakikat anlayışında tersine çevrilebilirlik tamamıyla belirleyici olmamıştır. Tersine çevrilebilirliğin analogik mantıkla yakın bir benzerliği bulunmaktadır ve bu özellik modernizm konusunda yanlış anlaşılmalara neden olabilir. Bilimsel olarak ilkel bir zihniyetin düşüncü ilkeleri olarak da yorumlanabilecek tersine çevrilebilirlik mantığının, modern bir toplumda yaşayan ve bu toplumdaki etkilenen modernistler tarafından tam bir adaptasyonu söz konusu değildir, ancak modernist sanatçıların bu mantıktan ödünç aldıklarını söyleyebileceğimiz temel nitelik, göreceğimiz gibi onun bütünsellik fikri ve anlam arayışındır.

kuralların ekonomiyi de düzenlediği, ekonominin ise toplumsal yaşamın ritmi ve düzenini korumak temelinde gerçekleştiği görülebilir. Her alan birbirinin doğal bir tamamlayıcısıdır, bu alanlar net bir şekilde birbirlerinden koparılamazlar. Bu nedenle tersine çevrilebilirlik parça bütün ilişkisinden (bu ilişki tipinin işbölümünün ve araçsal rasyonalitenin tam bir uzmanlaşma aracılığıyla yaşam katmanlarının açık ve keskin bir şekilde ayrıldığı modern toplumlara özgü olduğu söylenebilir) yola çıkılarak açıklanamaz, çünkü bütün'den bahsedebilmek için, diyalektik olarak, her birinin diğerlerinden ayırt edilmesini sağlayan göstergelere sahip parçaların söz konusu olması gerekir. Oysa tersine çevrilebilirliğin toplumsal ve gündelik hayatı örgütleyen temel bir yasa olduğu toplumlarda her alan diğer alanların ve bunların oluşturduğu bütünselliğin göstergelerine sahiptir ve bütünsellik her alanda kendi yansımasını bulur.

Tersine çevrilebilirlik -dönüştürülebilirlik- konusunda bizce önemli olan husus, onun nasıl bir gerçeklik yorumu ve hakikat perspektifi geliştirdiği üzerinedir. Tersine çevrilebilirliğin ortaya çıkardığı bir hakikat her şeyden önce kozmolojik bir bütünsellik taşır ama o oranda da mutlak değildir. Tıpkı yaşam alanları arasındaki dönüşebilirlik gibi, dünyanın ve doğanın nesnelere arasında da aynı dönüşebilirlik yasası hakimdir, insanın, doğanın ve evrenin hakikati birbirlerinden bağımsız ve soyutlanarak açıklanamaz. Bunlar birbirlerine bağlı ve bütündürler. Bu noktada insan, doğa ve evren arasında bir "benzerlik" ilişkisinin kurulması hakikat ve anlam arayışında yol gösterici olmuştur. İnsan, doğa ve evren aşkın bir hakikatin veya anlamın izleri, daha doğrusu işaretleri ile donatılmışlardır. Hakikat ancak bu işaretlerin tefsir edilmesiyle ortaya konulabilir.

Ancak bu işaretlerin tefsir edilmesi, her birine ayrı bir bilgi parçacığı olarak yaklaşmakla değil, her biri aşkın bir hakikatin yansımalarını ve işaretlerini taşıdığı için, öğeler arasında da geçişli ve birbirine dönüşümlü bir ilişkinin geliştirilmesiyle sağlanabilir. İnsanda bulunan bir özellik doğanın başka bir özelliğiyle birleştirilmiş, bunların ikisi evrenin şifresinin çözümü için yıldızlardaki başka bir özelliğe dönüştürülmüştür. Böylece insan ve hayvan, insan ve doğa, doğa ve gökyüzü birbirlerinin izlerini taşıdıklarından dolayı her unsur diğerlerine dönüşebilir; insan hayvana, doğaya ve gökyüzüne dönüşebilir (örn: yıldızların kırışması nabız atışlarına benzetilir, insan ve yıldızların bu iki benzer özelliği birbirlerinin yerine geçirilir, ya da insan ve hayvan etten, kemikten, damarlardan oluşur; etle toprak, kemikle kayalar, damarlarla nehirler arasında benzerlik ilişkisi kurulmuş ve birbirlerine dönüştürülmüşlerdir).¹³⁵ Böylesi bir sistem sonuç itibarıyla açık bir sistem

¹³⁵ Örnek için bkz. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2001, Ankara, s.52

olacaktır, anlam şeylerin üzerine kapanmaz, bilakis her yeni bulunan işaret ve kurulan benzerlik ilişkisi bir anlam bolluğuna götürecektir.

Modernliğin bilgi üretimi ise doğanın nesnelere arasında bir benzerlik ilişkisi arasa ve onlara dair formülasyonlar çıkarmaya uğraşsa bile, onda benzerlik ilişkisinin tersine çevrilebilme içeriği, kozmolojik bir bütünlüğe duyulan inanç söz konusu değildir. On altıncı yüzyıla kadar devam eden eski dünyanın, işaretleri tefsir etmeye dayalı anlam arayışında kullanılan benzerlik yöntemi içeriğinden soyutlanarak, özne ve nesnelere dair -bugünkü zihinsel kapasitemizi borçlu olduğumuz- gerçek bilimsel bilgiler edinmenin bir aracı haline gelmiştir. Ancak anlam bolluğu yaratan tersine çevrilebilirlik sisteminden giderek şeyler ve öznelere tekdüze ve belirli anlamlar sabitlemeye çalışan modern düşünce ve bilgi üretimine geçiş, bizim konumuz özelinde, sanatsal anlamda da büyük bir dönüşüm anlamına gelir. Rönesans'la başlayan temsili sanat imgeleri dikkatlerin yeryüzüne indiği, gerçekliğin tüm nesneliliğiyle kavrandığı bir noktada serpilip gelişmiş, bu da onun imgelerinde yansımıştır. Rönesans'ın, daha özelden de perspektifin temsili imgeleri kendilerine özgü gerçekleri tefsir edilmeye gerek duyulmadan, en ince ayrıntısına dek ilan eder ve on sekizinci yüzyılda artık kendisini tekrarlayan düz işaretlere dönüşür. Bu imgeler doğaüstünü temsil ettiğinde dahi ruhevi gizemliliklerini kaybetmiş dünyevi imgelerdir. Yeniçağa özgü temsilde ayrıntılar kozmolojik özelliklerini kaybetmiş bilgi parçalarıdır. İmgeler aşkınlığa işaret eden anlam şebekeleri değil, her defasında nesnel dünyaya -ya da dünyanın nesneliliğine- referans eden düzenlemelerdir.

Rönesans'tan itibaren sanatta yaşanan anlam değişiminin bir diğer göstergesi de dildir. Tersine çevrilebilirlik sisteminde dil, insan-doğa-evren arasında kurulan tefsire dayalı ilişkinin ifadesini amaç güder. Birbirlerini yansıtan ve anlamlarını birbirlerine gönderen söz konusu bu elemanların organik olduğu düşünülen bağları dilde yansır. Aslında o toplumlarda her şeyin kendine göre bir imzası, bir dili mevcuttur. Ancak insanlar arası iletişimi sağlayacak bir unsur olarak dil, tersine çevrilebilirlik sisteminde işaretlerin hem şifreleridir, hem de tefsirlerinin sözselleşmiş düzeyde dile gelişleridir. Dil ile dünya arasında işaretlerin egemen olduğu bir ilişki mevcuttur. Bu dil, dünyanın bütünüyle toplam ilişkisi içinde, mekânın kozmosunun yer ve figürleriyle kesişmesinin içinde var olur. "*Hakiki dil*"¹³⁶ doğa ve sözün sonsuza kadar keşilecek tek bir büyük metin oluşturur. Ancak dilin bu niteliği Rönesans sonrasında itibaren ortadan kalkacak, yorum ve metine göndermede bulunan söylem, temsili işaretlerin yalnız mekânları tasvir eden rejimine dönüş-

¹³⁶ Dilin insan ve doğayla dolaylı bir ilişki sergilediği ve bu bütünü ayrılmaz bir ögesi olduğu için Foucault bu terimi kullanmayı uygun görmüştür. Bkz. Michel Foucault, *a.g.e.*, s. 65

cektir. O zamana kadar yorum işaretin niçin işaret ettiği şeyi gösterdiği sorununa göre biçimlenirken, on yedinci yüzyıldan sonra işaretin işaret ettiği şeye nasıl bağlandığı -kategorizasyon- sorulacaktır. Dünya ve dilin birbirlerine karşı olan derin aidiyeti bozulmuştur. Temsilin görevi; olanı söylemek, ama söylediğinden daha fazlası olmamaktır. Bir başka deyişle, özeldir sanatı konu edinirsek, hem dünyanın yorumlama sürecinde, hem de anlam arayışında aşkınlığın yerini, yeniden canlandırılan nesneye bağlı içkinlik almıştır.

Görülebileceği gibi, modernliğin ortaya çıkışıyla beraber hem sanatın konumu - onun bir kuruma dönüşümü- hem de sanatsal anlam büyük bir dönüşüme uğramıştır. Bu noktada yirminci yüzyıl modernizmi sanat alanında özellikle bu iki duruma dair eleştirel bir bakış açısıyla bir bilinç elde etmiş ve farkında olmadan da olsa tersine çevrilebilirlik sisteminden bazı unsurları ödünç almıştır. Bunlardan ilki dönüşebilirlik sistemine özgü olan (hem sanatın hem de dilin toplum ve yaşamıyla dolaylı ilişkisinin yeniden kurulması anlamında) bütünselliğin yeniden sağlanması, diğeri tümdengelimci bir anlam sisteminin karşısında yoruma dayalı anlamın bu kez modern hayata uygun bir tarzda yeniden yaratılmasıdır. Şayet modernizmin hakikat anlayışına bu görüş noktalarından yaklaşılabilecek olunursa, bu sanatın Batı dışındaki kültürlerin ve aynı zamanda Batıya özgü toplumsal ötekilerin -delilerin, fahişelerin, suçluların, eşcinseller ve siyahların- gerçeklik konusundaki bakış açılarını incelemesi ve bunları yapıtlarına belli ölçeklerde taşıması bir zemin kazanacak; sembolist sanatçıların yeni kent yaşamında seçkin mekanlar yerine yeraltı insanların mahallerinde yer almalarının, Gauguin'in güney sahillerine gidip burada ilkel yaşamın büyümesine kapılmasının, Picasso, Braque gibi kübist ressamın veya *Die Brücke* grubunun Kichner gibi heykeltıraşlarının Afrika mask sanatının etkisinde kalarak yeni biçim deneylerine girmelerinin ve bunlar dışında da bir çok primitif sanat örneklerinin verilmesinin, sürrealist ve dadaist sanatçıların özellikle şizofrenler, ilkeller ve çocukların dünyayı algılama biçimini araştırarak sanatlarını bu görme biçimlerine yaklaştırmaya çalışmalarının rastlantısal görünümünün altında bir seçimin olduğu anlama kavuşacaktır.

i. Sanat Hayattır:

Modern döneme geçilmesiyle birlikte, sanatın diğer yaşam alanlarıyla eski dünyaya özgü ilişkisi bozulmuş, her alanın birbirinden keskin çizgilerle ayrılması sanat içinde söz konusu olmuştur. Sanatın kolektif yönü rasyonelleştirme operasyonu ile ıskartaya çıkartılır. Gündelik yaşamla iş hayatının boğuculuğundan uzak bir köşeye oturtulan ve bu anlamda bir sağaltım işlevi gören burjuva sanatı kendisiyle toplum arasına mesafe koyar. Sanatın gerçek yaşamla olan bağının kopması ve birbirlerine karşıt noktalardan hareket etmeleri sonucu başlı başına bir tecrübe alanı ola-

rak “estetik” ortaya çıkar, estetik sanat ile hayat pratiği arasındaki bağı iyiden iyiyeye kopmasıyla saf haline ulaşarak billurlaşır. Estetik duyuyu her türlü etik yargılama ve pratik ussallıktan ayırarak “*bir amaç taşımayan güzelliğin*” yaratılmasında bulan burjuva sanat anlayışı için “etkisizlik” anahtar kavramdır. Bu anlayış içinde sanatın herhangi bir toplumsal etki yaratma gücünden bahsedilemez. O, alımlayanda hoş bir duygu bırakır ve en son ulaşacağı yer de bireyin “düş kurma” gibi hala insani kalabilmiş yönlerine seslenmektir. Kant bunun pozitif bir özellik olduğundan dem vurur, çünkü özünde hiçbir amaç taşımayan bir eserin etkisizliği, asıl olarak onun hiçbir çıkarı içinde barındırmamasındandır. Onun bu mantığı geliştirmesi gerçekte kapitalist toplum içinde insan ilişkilerinde belirleyici olan unsurun çıkar olduğunu düşünmesindedir. Oysa sanatın konumuna dair Kant tarafından getirilen ve sonradan sanatçılarca da sahiplenen bu bakış açısı estetiğin nasıl bir ideolojiye dönüşeceği de göstergesidir.

Sanatın bir kurum olarak yükselmesiyle birlikte toplumla olan bağının kopuşu ve bunun sonucunda pasifize oluşuna karşı, modernist sanatçılar sanat-toplum-gündelik yaşam üçlüsü arasında tekrardan bağlantı kurmakla ve bunların birbirleriyle dolaysız ve kendiliğinden etkileşimini yeniden yakalayabilmekle karşı çıkmışlardır. On dokuzuncu yüzyıl modernist sanatçıların kendi dönemlerinde, çoğu kimse tarafından kodu çözülemeyecek denli metaforik bir dile başvurmaları, bir bakıma, sanatın duyusal olmayan bir düzeyde hiçbir tesirinin olmayışına dair gayet tepkisel bir karşı koyuştur. Amaçsız ve etkisiz bir sanatın pozitif farz edilmesine karşı, bu sanatçılar anlaşılmanmayı, piyasanın çizdiği sanat dünyasını reddetmeyi olumlu bulmuşlardır. Sanat için sanat yapan bu modernistler sanatın hayat pratiğinden kopukluğunu -Bürger’in kullandığı ve bizim benimsediğimiz anlamda- yapıtlarının içeriği haline getirmişlerdir.¹³⁷ Kaldı ki, sanatın buluşturulacağı hayat pratiği de araçsal rasyonalitenin damgasını vurduğu yaşam modeli değildir. On dokuzuncu yüzyıl modernistlerinin bu eğilimini, yirminci yüzyıl modernistleri olan avangard sanatçılar gerçek bir pratik sergileyerek paylaşmışlardır.

O halde sanat, hayat ve toplum arasında kurulacak ilişki ve etkileşimde belirleyici olacak nedir? Öncelikle burjuva sanatının estetik tuzağına düşmemek. Öte taraftan bunu kolaycılığa kaçıp siyasal bir sanatın işlevlerini yerine getirmekle denk tutmamak. Bu, modernist sanatın devrimci bir niteliği olmaması ya da ilerici bir siyasetten izler taşıması demek değildir, ki kimi sanatçıların doğrudan ya da dolaylı, aktif veya pasif olarak siyasetle bir ilişkisi bulunmaktadır. Bunun anlamı siyasetin estetikleştirilmesine -sanatsal pratiklerin bir parti programı etrafında ger-

¹³⁷ Bkz. Peter Bürger, *a.g.e.*, s.106

çekleştirilmesine-karşı çıkmaktır.¹³⁸ Modernistler ve avangardlar için sanat siyasetin yedeğinde tutulamaz, sanat bizatihi kendisini siyasallaştırmalıdır. Modernist sanatın bu şiarının belki de en iyi ifadesini, modernist sinemacı Jean Luc Godard yapmıştır. Ona göre sanat politik olan değil, politika yoluyla yapılan sanattır.

Modernist sanatın bu özelliği, sorduğumuz soruya dolaylı bir yanıt mahiyetindedir. Siyasal bir sanat yerine sanatın siyasallaştırılması, sanat ve hayat arasında kurulacak yeni ilişkide geliştirilen bir metodolojidir. Şayet sanat ve hayat arasında yeniden organik bir ilişki yakalanacaksa, bu öncelikle gündelik yaşama müdahale etmekle, onu devrimci bir tarzda yenilemekle sağlanabilir. O zaman modern yaşamın kendisinden kaçılmamalı ve romantiklerin yaptığı gibi korunaklı mekanlara sığınılmamalı, bizzat yaşamın içine nüfuz edilmeli, ona karışmalı ve derinden etkilemelidir. Formül açıktır: *Hayatı sanat, sanatı hayat haline getirmek*. Bu, burjuva sanatına başlatılan yoğun mücadele ile birlikte sanatın yok edilmesi değildir; sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesidir. Sanatın hayatla tekrardan bütünleştirilmesi varolan yaşam tarzının yerine yeni bir yaşam modeli örgütleyecektir. “*Eğer sanat yararsızsa, hayat da öyledir*” diyen Baudelaire’in mirasını gündelik yaşamı sanatın alanı, kenti eylem mahalleri haline getiren yirminci yüzyıl modernistleri devralır. Sanat ve yaşam bir araya getirilip birbirlerine dönüştürüldüğünde sanatın amaçsız ve yararsızlığı bertaraf edilmiş olacak, tıpkı başlangıçtaki tersine çevrilebilirlik yasasından hareket eden toplumların sahip olduğu bütünsellik benzeri bir kaynaşma sağlanacak ve kolektif tüketilir bir sanat değişim değerinin acımasız yaptırımlarından bağımsızlaştırılacaktır; bütün bunlar sanatın kurumsal yapısının bozuma uğratılmasıyla ona insan yaşamında gerçek yeri veren kullanım değerinin geriye döndürülmesinde bağlanır.

Sanat ve hayatı bütünleştirmekteki en önemli yöntem gündelik yaşamın arasına karışan sanatçının buradaki her kişiyi potansiyel izleyiciler haline getirmek suretiyle şok ve skandallar yaratmasıdır. Şok ve skandallar kimi zaman gerçek anlamda sokaklarda yapılan gösterileri performansları kapsar, ama modernist sanatın bu yöntemi daha çok yerleşik sanata tamamen zıt düşen unsurların çarpıcı ve şaşırtıcı bir şekilde gündeme getirilmesi anlamına gelir. Burada sanatçının burjuva sanat anlayışının yücelttiği bireyselliği kırması, eser kategorisinin içeriğini tam anlamıyla değiştirmesi ve alımlayıcıyı farklı bir algılama ve yorumlama sürecine dahil etmesi dikkatleri çeker. Bireysellik mitini kırma da en uç örneği dadaist ve sürrealist sanatçıların kendi aralarında küçük gruplar oluşturarak birlikte üretime geçme-

¹³⁸ Tarih özellikle totaliter rejimlerin, sanat programlarına riayet etmeyen sanatçıları nasıl cezalandırdığı ve cendereye aldığına dair acı örneklerle doludur. Bunun için, uygun görmedikleri sanatçı ve aydınlara karşı baskıcı tavırlar alan Nazi dönemine veya Stalin rejimine bakmak bile tek başına yeterlidir.

leri, bir araya gelmiş sanatçıların otomatik yazı yöntemiyle ilk akıllarına gelen ve çağrışımsal bir oyuna dönüştürülen şiirlere imza atmaları teşkil eder.

Sanatçının bireysellik kategorisinin olumsuzlanması için yaratıcının kolektif öznelere dönüştürülmesi şart değildir, bu hem yaratıcının hem de eserin bilindik içeriğinin olumsuzlanmasına da bağlıdır. Bu, o güne kadar ki tüm sanatsal araçların ve formların ele alınarak farklı stil ve yorumlarda hizmete sokulmasıyla birlikte, sanat eseri kategorisinde derin bir yara bırakacak tarzda sanatsal olmayan malzemelerin de yapıta işlenmesini içerir. Şok ve skandalın güçlü bir araç olduğu, Matisse'in bir insan portresi için o güne dek denenmemiş bir biçimde doğal olmayan renklerle oluşturduğu *Şapkalı Kadın*'ının, Rouault'nun karikatürümsü figürlere sahip *Mösyö ve Madam Poulat*'ının ile Vlaminck'in bir renk kompozisyonu şeklinde oluşturup izleyicide tüyler ürperten bir etki yaratan *Sirk* tablosunun yer aldığı 1905 *Salone D'Autume* sergisinde anlaşılmış, izleyicinin uğradığı şaşkınlık eser ve yaratıcının sorgulanması yönünde bir yöntem olarak görülmüştür.¹³⁹ Karşısında gerçek bir sanat eserinin hiçbir özelliğini göremeyen izleyicideki şok aynı zamanda alımlayanda algı değişiminin muştusu olarak kabul edilmiştir. Konularını sıradan insanların gündelik yaşamlarından seçen sanatçılar, anlatımlarını doğalcı bir tarzın sınırlarını aşarak "özel ifade"nin üzerinden inşa etmişlerdir. Ağırılık noktasının ifadeye kayması, yapıtın yalnızca güzel'i barındırması gerektiği yönündeki genel estetik anlayışı yıkarak, sanata "çirkin, korkunç, iğreti edici ve hatta gülünç" olanı sokar. Rönesans geleneğini sürdüren burjuva sanatının insanın içini titrettiği düşünülen ilahi güzellikler tasarımına alışkın olan izleyicide bunun tesiri tam bir şoka uğramadır. "*Çirkinliğin yalnız sözcüklerle anlatılabileceğini ama görselleştirilemeyeceğini*"¹⁴⁰ anlamak, modernist sanatın elinde büyük bir kaza dönüşür.

Sanatla şok ve skandalın buluşturulması sanatçının artık bireysellik ve deha mitini terk ederek kendisine ayrı bir konum vermesini, eserin mutad anlamından uzaklaşarak burjuva sanat eseri karşısına dönüşmesini, alımlayıcının ise hayaller ve masallar diyarından yeryüzüne indirilmesini amaçlar. Bu, sanatın siyasallaşmasının aktörlerini tanımlar: Artık sanatçı bir provokatöre, eser bir kışkırtma nesnesine veya hangi sanat olursa olsun bir *happening*'e, alımlayıcı ise şoka uğratılan ve kolektif tepkiler vermeye yöneltilen öznelere dönüşmüştür. Kübistlerin bir puzzle'a benzeyen resimlerine, fütüristlerin seslerin, renklerin ve kokuların birleşimi olarak varsaydıkları karmaşık görselleştirme biçimlerine, konstrüktivist ve suprematist-

¹³⁹ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul, s.25-29

¹⁴⁰ Norbert Lynton, *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul, s.28

lerin biçimin en saf hali olarak düşündükleri geometrik şekilleri bir araç ve malzemeye dönüştürmelerine ek olarak, dadacıların resimdeki kolaj tekniklerini şiir ve düzyazıda denemeleri, sürrealistlerin bilinçaltı belirtilerini resim ve şiire olduğu kadar sinemaya da taşınmaları hep provokasyon ve şaşırtma amaçlıdır. Denenmemiş ve yeni olana duyulan tutku alımlayıcı üzerindeki şok bombardımanının pekiştiricisi olur.

Avangard döneme kadar hiç kimse, sanat eserinin gazeteden kesilmiş yazıları, ambalaj kağıtlarını, afiş parçalarını barındıracağını, yalnız beyaz bir tuvalin bile bir yaratım sayılacağını, bir çocuğun elinden ya da kaleminden çıkma görünümlü resim ya da şiirlerin eser kabul edilebileceğini ya da en marjinal şeklinde *R. Mutt* imzalı bir pisuarın¹⁴¹ diğer sanat eserleriyle birlikte aynı galeride sergilenebileceğini tahmin edememiş olsa gerektir. Yirminci yüzyıl modernizminin temel hedefi, sanat olarak kabul edilenin sanat olmadığını, tam da sanat yaptığını inkar ederek ispat etmektir. (Hemen hemen bütün avangardlar kendilerine sanatçı denmesinden kaçınmışlar, ortaya koydukları yapıtların bir gün müzelerde sergileneceğini hiç düşünmemişlerdir.) Onlar yaşama ilişkin kişisel ifadelerini yansıttıkları zaman, ortaya çıkanın çoğu zaman bir sanat eseri olmadığını da farkındadırlar. Dadaistler kendilerine bir sanatçı değil, birer devrimci olarak atıfta bulunurlar, sürrealistler yaptıklarını eser değil, herkesin ortaya çıkarabileceği dışavurumlar olarak kabul ederler. Bu mütevazı tavrın arkasında, modern yaşamın sıkıştırdığı ve arzularını bastırdığı her öznenin kendisine göre dışavurum araçlarını geliştirmesini sağlamaktır. Neredeyse yirminci yüzyılın her modernist akımının kendilerini coşkulu bir anlatımla ifade ettikleri manifestolara imza atmaları ve bir anlamda bunların birer reçete vazifesi görmeleri bu düşünceye tekabül etmektedir.

Hayat pratiğinden uzak bir sanat kurumunu ortadan kaldırma yolundaki modernist-avangard amaç, sanatçıyı ve sanat eserini yadsıdığı kadar, pasif bir şekilde anlamlandırma sürecine iştirak eden alımlayıcının “izleyici” olmasını da yadsır. Avangard bir resmin ya da şiirin alımlayıcıda yaptığı etki, çoğu zaman amaçlanan provokasyonla doğru orantılı bir şekilde tahrik olmak, galeyana gelmektir. Ancak bu, çoğunlukla basit bir ajitasyondan ibaret değildir. Andre Breton’un özelde Dada için kullandığı şu ifade, yirminci yüzyıl modernizminin izleyici konumunu sorgulayışının temel niteliği açısından da düşünülebilir: “*Dada*

¹⁴¹ İlk ready-made örneği olan ve 1917’de Amerika’da sergilenen bu pisuar konusunda yaratıcısı Marcel Duchamp sunuluş biçiminin onu bir yapıt kategorisinde ele almaya yönlendirdiğini düşünmektedir. Ancak Duchamp bu anlatım biçiminin ayırım gözetilmeksizin yeniden sunumunu yapmanın yaratabileceği tehlikeleri önceden sezdiğini de belirtir. “*Sanatın alışkanlık yapan bir ilaç*” olduğunu fark ettiğini söyleyen sanatçı kendi hazır nesnelere de ilk şokun atlatıldıktan sonra kanıksanacağını düşünmüştür, bu nedenle hazır nesne üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdiğini açıklar. Bkz. Marcel Duchamp, “*Marcel Duchamp ve Ready-Made*”, çev. Sema Rifat, *Modernizmin Serüveni* içinde, s.322.

size karşı sizin kendi düşünme biçiminizi kullanarak savaştır. Eğer biz sizleri bütün güzellik, sevgi, gerçeklik ve adalet dinlerinin öğrettiklerine inanmanın inanmaktan çok daha yararlı olduğumu iddia etmeye zorluyorsak, bunu kendi seçtiğimiz alanda, yani kuşku alanında, bizimle karşılaşmayı kabul ederek Dada'ya bütünüyle bağlı olmaktan korkmadığımız için yapıyoruz.”¹⁴² Breton'un vurgusu çok açıktır: Dikte ettirici bir tutumla alımlayanın anlamlandırma sürecine doğrudan ve onu manipüle edici bir tarzla müdahale etmek değil, ancak alımlayan kişiyi önce bir özne olarak tayin edip ardından meydan okuyucu bir tarzla onun kendi düşünme biçimiyle yüz yüze gelmesini sağlayarak sorgulama sürecini başlatmak.

On dokuzuncu yüzyıl sanatında neye karşı gelinip nerelerde eksik kalındığını bulgulayan yirminci yüzyıl modernizmi gülünç, saçma ve çirkin olanı kullanıp tüm estetik değerleri alt üst ederek ve bu yolda yöntem olarak şok ve skandallara başvurarak arındırıcı burjuva sanatına saldırmış, onun etkisizliğini su yüzüne çıkararak sanatın varlık sebebi ve amacını sorgulatmış ve bunların hepsini nihai olarak sanat ve hayat pratiğinin yeniden buluşturulması yönünde kullanmıştır. Sanat dünyası bir kez Dada'yı ya da sürrealizmi yaşadktan sonra eski klasist ve akademik anlayışını sürdürmekte zorlanmıştır. Çünkü bu akımların çoğu, eski anlayışa ait örneklerle en azından mizahi bir şekilde yaklaşmış, daha ötesi onlarla alay etmiş ve onları gülünçleştirmiştir. Bir şeye karşı çıkmanın en güzel yollarından biri ise, onu ironik tarzlarda ele almak, mizah yapmak ve gülmektir; bunların hepsi de birer yadsıma tarzıdır. Bu genç ve yenilikçi sanatçılar “*çağlarının şiddet ve saçmalığına denetimsiz ve şiirsel bir saçmalıkla cevap verecekler, aklın karşısına aklısızlığı, kurulu düzenin karşısına düzensizliği, sözde ciddiyetin karşısına mizahı, sahte ağırbaşlılığın karşısına skandalı çıkaracaklardır. Aslında bu bir meydan okumadır.*”¹⁴³

Modernizm sanat denilen ama eski işlevini çoktan kaybeden bu kurumu yıkmaya çalışmak ve onun yerine çağlar öncesindeki hayatla beraber yol alan sanatı yeniden inşa etmek için meydan okur. Onun amaçladığı hedefsiz ve yerine bir şey konulamaz bir yıkım değil, “*yaratıcı yıkım*”; yaratmak için yıkmaktır. Çünkü modernistler için hakikat öncelikle onu bir rejime dönüştüren kalıp ve çerçeveyi yıkmak demektir: “*Her şeyi yıkalım, bakalım geriye ne kalacak: hiçbir şeyin bozamayacağı hakiki gerçek kalacak.*”¹⁴⁴

¹⁴² Andre Breton, “İki Dada Bildirisi”, çev. Sema Rifat, a.g.y, s. 320

¹⁴³ Özdemir İnce, “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, Milliyet Sanat Dergisi, Aralık 1975, Sayı 161, s. 3

¹⁴⁴ Tristan Tzara, akt. Özdemir İnce, a.g.y, s.4

ii. Sanat Oyundur:

“*Sanat hayatır*” diyen Marcel Duchamp ardından ekler: “*Sanat oyundur*”. Aslında sanatı oyunla özdeşleştirme, sanatın hayat pratiğine dönüştürülmesinin de bir parçasıdır. Oyuna ve onun araçlarına başvurmak, “ciddi ve ağırbaşlı bir iş” haline gelen sanatın mevcut kurumsal yapısına bir karşı çıkış noktası olarak algılanabileceği gibi, sanatın neye evrilmesi gerektiği sorusunu da bir cevap niteliği taşır. Oyun da modernist sanatın yeni bir kavramsal çerçeve oluşturma güdüsünden kendi payına düşeni alır ve modern dünyada rekabeti, yarışma ve hırsı temsil eden içerikten gittikçe uzaklaşarak, modernist sanatçıların ona attığı anlam doğrultusunda modernizm evrenine dahil olur. Modernizm ve avangard’ın sanatı bir oyun olarak kurgulama girişimi, özgül olarak, sanatın ve oyunun başlangıçtaki özdeşliklerini yeniden yakalama arzusundan ve her ikisine de “gerçek” değerlerini geri verme isteğinden kaynaklanır.

Sanat ve oyun arasındaki ilişkiyi daha iyi kavrayabilmek için öncelikle yapılması gereken, oyunun modern öncesi ve modern dünyada nasıl algılandığını ve bu iki algılama biçimi arasında ne gibi farklılıkların bulunduğunu incelemektir. Bunun için oyun olgusuna toplumsal ve kültürel bir işlev yükleyen ve onun gerçek işlevinin modern dünyada kaybedildiğini ileri süren Johan Huizinga’nın çalışmalarına dönmek konunun kavranmasında yararlı olacaktır. Huizinga *Homo Ludens* adlı kitabında oyunun içgüdüsel ve psikolojik yanlarını araştırmanın afaki bir çaba olacağını, çünkü modern kavramlarla çocukların veya ilkelerin oyun kavramına yükledikleri anlam ve değer hiçbir suretle çakışmayacağını altını çizdikten sonra, oyunun her şeyden önce “*bütünsellik*” anlamına geldiğini ve onu bu bütünselliği içinde kavrayıp değerlendirmemiz gerektiğini söylemektedir.¹⁴⁵

Oyunun bütünsellik olarak adlandırılabilmesi, onun kendi öğeleri arasında bir iç tutarlılık ve bütünlük taşımasına bağlı olduğu kadar, uygarlık öncesi ve kısmen sonrası döneme özgü bütünsel yapının insan-doğa ve evren arasındaki birbirine dönüştürme özelliğiyle de ilişkilidir. Ona göre oyun şifrelerin çözümüne dayalı bu sistem içerisinde, tam da bu amaca koşutluk göstererek bir simgeleştirme işlemi anlamına gelir. Bu anlamda ilkelere özgü tüm ritüel ve ayinler, evrenin sırrını çözmeye dayalı tüm anlatılar oyuncu bir özellik taşırlar. Kendilerinden yüce gördükleri aşkın bir varlığı yüceltme ve onun güvenini kazanma amaçlı yapılan ritüel ve ayinlerin tıpkı bir oyun gibi düzenlendiklerinin görülebileceğini söyler. Belirli karakterlere bürünen ve genelde soyut bir anlama sahip olan fenomenleri sembolik olarak canlandıran bu kişiler mevcut zaman ve mekanın sınırlarını aşarak sim-

¹⁴⁵ Bkz. Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., 1995, İstanbul, s. 19

geleştirdikleri olayı farklı bir uzam-zamana taşırlar. Oyunun simgeleştirici niteliği, parçalanmamış ve bütünselliğini koruyan toplumların anlam peşinde koşan insanın gerçekliğidir. Bu nedenle Huizinga oyunun bahsi geçen toplumların ritüelleri ve ayinleri olduğu kadar onların sanatını – daha çok şiir,müzik ve dans- da oluşturduğunu iddia etmekten kaçınmaz. Öncelikle, sanat oyunun sahip olduğu ritim ve armoniye dayanır.

Öte taraftan oyun gerçekliğin dönüştürülmesi, başka bir anlamlandırma düzlemine kaydırılmasıdır ve sanat da tam olarak bunu yapmaktadır. Bununla birlikte sanat gerçekliğin farklı bir tarzla anlamlandırılması olduğu ve toplum da bu temelden kurulduğu için bilgelik anlamına da gelecektir. Sanat tefsir etmenin en yüksek aşamalarından biridir ve toplumla dolaysız bir ilişki içinde saygın bir konuma sahiptir. Arapça'daki *sha'ir* (şair) kelimesinin ilk anlamının “*bilen kişi*” olması bunun iyi bir kanıtını oluşturur.¹⁴⁶ Böylelikle sanat hem herkesin gördüğü ve algıladığı olay ve olguları farklı (çoğu zaman tıpkı oyundaki gibi mantık üstü) kavrama ve yorumlama, başka bir deyişle olağanın dışına çıkan bir simgeleştirme işlemidir, hem eğlencedir, hem de bilgidir. Bilmek, düş kurmak ve eğlenmek bir aradadır; felsefe, oyun ve sanat iç içedir. “*İnsanın kozmosla bütünleştiği konusunda sahip olduğu bilinç, kendine özgü bir nitelik olarak, en yüksek ve en kutsal ifadesini (...) oyun işlevinin içinde bulmaktadır.*”¹⁴⁷ Onlar için oyun yaşamlarındaki gerçeklik, modern kavramlarla düşünen bizler için ise yalnızca oyundur.

Modernist yapıtların oyunculluğu bir yönden kaybolan ritüelleri diriltme ve yeniden gündeme getirme çabası olarak da yoruma açıktır. Sözgelimi, Antonin Artaud'nun “vahşi tiyatrosu”, resimlerini “*seyircilerin içinde kaybolabileceği -ve tabii ki bulacağı- metafizik ormanlar*”¹⁴⁸ şeklinde tasarlayan Jackson Pollock'un yapıtları, Amerikan avangardları ve deneysel sinemanın öncüleri arasında yer alan Maya Deren'in veya Kenneth Anger'in ritüellerden esinlenen kareografileri sinema perdesine taşınmaları, 1968 Mayıs'ının eylemlerini şenlendiren “*Bread and Puppet*” tarzı grupların törensel bir formla oluşturdukları sokak performansları ilk akla gelen örnekler arasındadır. Ancak metafizik sularda gezinen on dokuzuncu yüzyıl modernizmine özgü mistikliğin, sanat sanat içindir hareketine içkin olan sanatın kutsallığı inancının da örtük olarak ritüalistik bir boyut taşıdığı düşünülebilir.

¹⁴⁶ Bkz. Ünsal Oskay, *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s.151

¹⁴⁷ Johan Huizinga, *a.g.e.*, s. 36

¹⁴⁸ Marshall Berman, *a.g.e.*, s.39

Bununla birlikte sanattaki törensel ve oyuncu boyutu yeniden yapılandırma çalışması Walter Benjamin'in sanat kuramıyla bağdaştırıldığında farklı bir düzleme de kayar. Ona göre, özellikle sanat eseri ve alımlayıcı arasındaki yoğun ilişkiye *aura* damgasını vurmuştur. Benjamin'in *aura* kavramıyla kastı, "yapıtın biricikliğini veren özel atmosfer"dir. Bu atmosfer sanat yapıtına hakikiliğini kazandıran temel unsurdur, özgün yapıtın bulunduğu çıkış noktasıdır. *Aura*'nın kaynağı ise, yapıtın alımlayana "*şimdi, burada*" hissini vermesidir. Sanatçının elinde çıkma hakkı tablonun karşısında alımlayan onun "*şimdi ve burada*" mevcut olduğu hissine kapılır ki, Benjamin bunun büyüsel bir nitelik taşıdığından bahseder. Yapıtın büyüselliği onun ulaşılamazlığı ve yakalanamazlığına bağlıdır. En yetkin yeniden üretim dahi eserin etkileme kapasitesine ulaşamaz, her zaman için noksan olan bir yanı vardır.¹⁴⁹ Bu büyüsellik ve ulaşılamazlık, yapıtın ritüelistik bir niteliğe sahip olmasından kaynaklanır. Sanatın ve özelde eserin ritüelistik niteliği onun dinsel bir sanat olmasından değil, törensel bir boyutun özel atmosferle girdiği ilişkiden doğar. "*Bilindiği gibi, en eski sanat yapıtları önce büyüsel, sonra da dinsel nitelikli kutsal törenlerin hizmetinde kullanılmak üzere oluşturulmuştur. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağıntının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır. Başka deyişle "hakiki" sanat yapıtının biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur. Sözü edilen temel, ne denli dolaylı olursa olsun, güzel'e hizmet edişin en dünyevi biçimlerinde bile dinden bağımsız bir tören niteliğiyle belirgindir.*"¹⁵⁰

Elbette ki Benjamin'in amacı tekniğin olanaklarıyla üretilen röprodüksiyonun, sanat eserine biricik varlığını kazandıran şimdi ve buradalık niteliğini yok ettiğini kanıtlamaktır. Ancak Benjamin her ne kadar *aura*'nın yitirilişini olumlu karşılasa da, söz konusu olan herhangi bir bilinçli eylem erkine sahip olmayan dağıntık kitlelerin beğenilerine göre üretim yapan kültür endüstrisidir. Seri şekilde ortaya konulan, arındırıcı ve sağaltıcı bir hazdan başka herhangi bir bilinç edinilmesi yönünde bir işlevi olmayan kitle kültürüne karşı modernistlerin ne denli tepkili oldukları bilinmektedir. Öte taraftan *aura*'nın yitirilişi, yalnız tekniğin sunduğu olanaklara değil, "katı olan her şeyin buharlaştığı" bir ortamın genel durumuna da bağlıdır. Marx'ın tahlil ettiği gibi, "*burjuvazi şimdiye kadar omurlandırılmış ve hürmetle karşılanmış tüm etkinlikleri çevreleyen haleyi çekip almıştır.*"¹⁵¹ O güne kadar tinsel ve kutsal sayılan ne varsa, modernliğin her şeyi dünyevileştirme ve rasyonalize etme itkisinden payını almış, gittikçe gücünü yitirmiş ve sönmüştür.

¹⁴⁹ Bkz. Walter Benjamin, "*Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1992, İstanbul, s.48

¹⁵⁰ Walter Benjamin, *a.g.e.* s.52

¹⁵¹ Akt. Marshall Berman, *a.g.e.*, s.161

Halenin düşmesi ya da aura'nın yitirilmesi bir bakıma zihinleri özgürleştiren ve sekülerleştiren olumlu bir süreçtir, ancak insanın araçsal rasyonalitenin altında yeri doldurulamayan tinsel ihtiyaçları da bulunmaktadır. Modernist sanatın üzerinde inat ettiği inanç insanın yalnız maddi ve akli değil, tinsel kurtuluşudur. Benjamin'in aura'nın bilinçli yok edilişi için örnek verdiği dadaistlerin dahi, anlamını ve tinsel yanını kaybetmiş bir dünyaya karşı tepki verdiği düşünülebilir. “Şiirlerini birer sözcük salatası, müstehcen deyişler ve dile ilişkin her türlü kötü kullanımla oluşturmak, tablolarının üstlerine biletler ve düğmeler yapıştırmak” aura'nın kasti ve acımasızca yok edilmesi değil, dünyanın anlamsızlık ve saçmalığına karşı aynı silahlarla -anlamsızlık ve saçmalıklarla- cevap vermektir. Özgürlüğe verdiği önem kadar, anlama ve insanın tinsel doyumuna da değer veren modernist sanatçıların oyunun belirgin bir dışavurumu olan ritüellerden beslenmesi şaşırtıcı değildir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, sanatın ritüelin yerine ikame edilmesi değil, sanatın bizzat kendi ritüellerini doğurmasıdır.

Ancak sanatın ritüelistik bir boyut taşıması, modernistlerin sanatı bir oyun olarak ele almasının yalnızca bir yönünü oluşturur. Oyun ister bir ritüel ya da ayin şeklinde, isterse bir çocuk oyunu şeklinde olsun, ona dahil olanların gündelik yaşamda varolan rol ve kimliklerinin “dışına çıkma”sını ön koşul olarak koyar. Oyunun kutsal bir anlamı olsun ya da olmasın, bu durum, onun sıradanlığın ve normal akışın dışına çıkma niteliğini değiştirmez. Bu nedenle onun normal olanın diğer dışına çıkma biçimleri olan mizahla, komediyle, gülünç olanla yakın bir akrabalığı vardır. Ancak bu oyunun ciddi olmadığı anlamına gelmez. Oyun kendi içinde belirli ilkelere sahiptir ve bu ilkelere uyulmaması oyunun ihlal edilmesi demektir. Oynayan kimse oyununu ciddiye alır. Yani oyun oynayan kişi için ciddi bir iştir, ama bu ciddiyetin ölçütü hiçbir zaman gündelik yaşam değildir. Gündelik yaşamın düzeni içinde oyunun sahip olduğu ilkelerin hiçbir anlamı olmayacağı gibi, gündelik yaşamın kural ve normlarının da oyun alanı içinde bir kıymet-i harbiyesi yoktur; aksine belirli bir asayiş gerektiren gündelik yaşam bir kriter olarak kabul edildiğinde oyunun düzen ve disipline meydan okuyucu bir kapsamı olduğu fark edilecektir.¹⁵² Oyun normalin dışında gerçekleşir ve ona katılan kişilere bir “başkalık” duygusu nakşeder. Oyun alanı içinde “başka” bir kişi oluruz ve “başka” şekillerde hareket ederiz, onun alanında “öteki olmak”, mevcut kimliklerden sıyrılmak kolaydır.¹⁵³

¹⁵² Bu konuda Huizinga İngilizce'deki “ragging” kelimesine dikkat çeker. Katı yerel adetlerin hükümünde olan yerleşim bölgelerinde, genç insanların eğlencelerine ve öğrenci taşkınlıklarına ragging adı verilir ve bu kelimenin sözlük anlamı bile, oyunun disiplin karşısı boyutu için tek başına yeterlidir. “Otoriteye ve disipline meydan okuduğu için takibata konu olan gürlütcü ve başıbozuk bir tutumun yoğun olarak sergilenmesi.” Bkz. Johan Huizinga, a.g.e. s. 30

¹⁵³ Bkz. Johan Huizinga, a.g.e., s. 30.

Oyun bildik dünyanın düzen ve işleyişinin geçici olarak iptal edilmesidir, gerçek dünyanın maddiliği ve çıkar gözetken tutumu onun alanına dahil değildir. Hatta oyuna gerçek karakteristiğini veren özellik her tür maddi çıkar ve yarardan arınmış, “gönüllülük” temelinde işleyen bir eylem biçimi olmasıdır. Hiçbir oyun emirle, zorunlulukla oluşturulamaz, böyle yapıldığında o artık oyun olmaz, olsa olsa oyunun zorunlu bir canlandırması olabilir. Zorunluluk, ödev ve görev gibi kavramların oyun alanında hiçbir hükmü ve geçerliliğin olmaması, bununla birlikte onun her şeyden önce gönüllülük gerektirmesi, oyunun özgürlük ve serbestliğini ortaya koyar. Oyun oynayan insan oyuna kendi istediği ve karar verdiği için katılır. O belli bir yere kadar kural ve ilkelerle biçimlendirilmiş olsa da, oyunun biçimsel özellikleri sınır ve yasak koymaktan öte, insanın gündelik yaşamda sergileyemediği yetenek ve becerilerini ortaya koyması ve kendi yetilerini son noktasına kadar zorlaması üzerinden şekillenir. Oyunun mantığı, kendini göstermek ve ispatlamaktır.

Oyunun olağanın dışına çıkma, özgürlük ve yararsızlık gibi özelliklerine başka bir niteliği eklendiğinde, özellikle yirminci yüzyıl modernist sanatçılarının eserlerini neden oyuncu bir tarzla ele aldıkları daha da netlik kazanacaktır. Bu, oyunun serbestliğine denk düşen “nedensiz olma” niteliğidir.¹⁵⁴ Gündelik ve olağan yaşamın bağımsız bir unsuru olan bu faaliyet maddi bir ihtiyaç ya da doyum mekanizmasıyla açıklamaz, hatta psikanalitik çözümler bile onun amacını açıklamakta yetersiz kalır. Oyun ve oyunculuğun ilk kez meydana çıkışı için ispatlanmış bir hipotez tam olarak ortaya konulamamıştır ya da onun ilkelerinin nedenlerini rasyonel bir mantık yürütmeye açıklamaya çalışmak zor ve umutsuz bir girişim olarak kalacaktır. Oyun kendinde bir amaçlılık ve kendi içinde bir tatmin taşır. O, kendisinden başka hiçbir şeye indirgenemeyen, rastlantısal ve kendiliğinden oluşuyla tanımlanan bir eylem türüdür.

Şimdi, yirminci yüzyıl modernist akımlarında eserin oyuncu bir enerjiyle oluşturması, (Breton’un fütüristleri, dadaistleri ve dil devrimini öngören lettristleri - içlerinde en ünlüsü James Joyce’tur- dahil ederek gerçeküstücü sanatı “*yasak ve sınırların olmadığı çocukluğa dönme*”¹⁵⁵ şeklinde tarif edişi ve elbetteki Duchamp’ın sözü bunun en açık dile getirilişleridir) oyunun ‘sıra dışılık, özgürlük, serbestlik, yararsızlık ve nedensizlik’ gibi temel özellikleri düşünüldüğünde anlam kazanır. Oyun, tam da bu nitelikleri dolayısıyla, araçsal akla ve katı rasyonaliteye karşı modernist protestonun bir bileşkesi olmuştur. Modern sistemin

¹⁵⁴ Bkz. Johan Huizinga, *a.g.e.*, s.25

¹⁵⁵ Andre Breton, “*Gerçeküstücülüğün Birinci Manifestosu*”, çev. Selahattin Hilav, *Gerçeküstücülük* içinde, haz. Selahattin Hilav, Ergin Ertem, Onat Kutlar, De Yay., 1962, İstanbul, s. 18

yalnızca bir “boş zaman etkinliği” olarak sınıflandırdığı oyun, modernistler için hem sanatın hem de hayatın yeniden kurgulanmasında temel alınmıştır. Oyun modernistlere, başka bir gerçeklik algılamasının, varolan kalıpların dışına çıkılmasının olanaklarını açmış; modern düzenin sorunsuz ilerleyebilmesi için gerekli olduğu varsayılan belirli rol ve kimliklerden hangi yol ve yöntemlerle kurtulacağını göstermiş, parçalanmış bir toplumda tekrardan bütünselliğin sağlanması yolunda bazı taktik ve stratejilerin üretiminde yol gösterici olmuştur. Modernistler, ölçülebilirlik ve hesaplanabilirlik ilkelerini esas alarak özne ve nesnelere sıkı sıkıya belirlenmiş ilişki ve örüntülerin içine atan modernliğin bu düzenlemeci yönüne karşı, oyun mantığını kullanarak kendiliğindenliği, belirsizliği (ambiguous) ve ilinekselliği ortaya çıkarmışlar ve bu yolla mücadele etmişlerdir.

Modernistlerin oyun mantığından devşirdikleri en önemli yöntemlerden bir tanesi “rastlantı”dır. Rastlantı hem yapıtın biçimsel özelliğini oluşturma evresinde kullanılan bir teknik, hem de bir teknikten daha fazlası olarak, kendisini açan bir çok anlamlılığın –anlam bolluğunun- yaratılması için kullanılan bir metottur. Rastlantının esası, birbiriyle ilgisiz iki ya da daha fazla olay ve durumu birbiriyle ilişkili hale getirmek, bu durum ve olaylar arasında benzeşim ilişkileri kurmak ve onları belirli bir anlam örüntüsü etrafında birleştirmektir. Modernist anlatı *poetika*’sı, çift anlamlılık ve ikircikliği (sınıflandırılmazlığı ve tayin edilemezliği) ortaya çıkartacak şekilde, çoklu bir gösterilenler dizgesi etrafında birleşen ve birlikte varolan bir gösterenler topluluğudur.¹⁵⁶ Başka bir deyişle modernist yapıt metinler arası okumalara izin veren bir “açık yapıt”tır. Modernliğin, anlamı, kesinleştirme, sınıflandırma ve düzenleme pratikleriyle eşgüdümlü olarak ele almasına karşılık, modernist sanat anlamın müphemlik ve belirsizlik taşıyan yönlerini göstermiş ve tekli anlam sistemlerini kısa devreye uğratmıştır. Böylelikle bir yöntem olarak rastlantı, yapıtın temel nitelik ve anlamını yitirmesine yol açmaksızın, kendisini her türlü şekilsizlik, düzensizlik ve belirlenimsizlikle dışa vurur, alımlayıcının etkin katılım ve müdahalesine izin verir ve sanatın biçimsel ve anlamsal öğelerinin kullanım yollarının tükenmeyeceğine dair geliştirilen bir umudun simgesi olarak karşımıza çıkar.

Ancak modernistlerin bir teknik ve yöntem olarak kullandıkları rastlantı, daha önce üzerinde kısaca durduğumuz keyfilikle aynı anlama gelmez. Bunun nedeni keyfiliğin kendisine bir altyapı olarak belirli bir sorunsal hedef almamasıdır, oysa modernistlerin kullandığı, sürrealistlerin ise “nesnel rastlantı” şeklinde adlandırdıkları rastlantı yöntemi her şeyden önce temel bir örüntüyü esas alır: Bu örüntü, sanatsal malzemenin gelişigüzel kullanımından öte, yaratıcının kendine has ifade-

¹⁵⁶ Bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay, 1992, İstanbul, s.8

siyle ortaya çıkarmak istediği “anlamı” gözeten bir dışavurumdur. Dışavurumun öznelliğini ortaya koyan biçim, belli öğelerin rastlantısal olarak esere serpiştirilmesiyle sağlanabilir, ancak rastlantısal olarak kurulan bir düzenlemede malzeme ve öğeler keyfilikle bulunmuş değildir, her şeyden önce bu öğeler “seçilmişlerdir.” Birbiriyle alakasız görünen iki ya da daha fazla öğe rastlantısal olarak bir araya getirilse de, bu öğeler aralarında nihai olarak ortak bir özelliğin olmasından, birbirleriyle belirli bir noktada çakışmalarından ya da sonuçta ortak bir anlamsal öğeyi ortaya çıkaracaklarından dolayı seçilmişlerdir. Bu öğeler arasında kurulan benzeşim ilişkisi belirli bir amaca hizmet etmek için bir araya getirilmişlerdir, ki bu oyun alanının kapsamına giren “sıradışı” olanı ortaya çıkarmak, kendi kendine meydana gelen bir anlam kümesi yaratmaktır. Modernlik her fenomen ve varlığı tahmini hesaplara göre değerlendirip deneyim alanını kısıtlarken, rastlantıyı kullanan modernistler yaşamın öngörülemez ve düzensiz olasılıklarını keşfetmeye ve deneyim alanının bu yolla zenginleşmesine yönelirler.

Rastlantı ve keyfilik arasındaki fark için, empresyonist izler taşıyan eserlere imza atmış olan lekecilerin (taşizm) çalışmaları örnek verilebilir. Özellikle 1950’li yıllarda bu akım tarafından sergilenen *action painting* yöntemi, ressamın bedeninden kendiliğinden hareketlerine uyarak ve boyaları rastlantısal olarak tuval üzerine damlatarak duyguların ifade edilmesine dayanır. En ünlü temsilcisi Jackson Pollock olan bu akımda eser, kendiliğinden ortaya çıkan hareketlerin ve bunların altındaki güdülerin bir toplamıdır. Eser yaratımının her türlü dayatma ve kuralından soyutlanmış olur. Ancak Pollock’un eserleri her ne kadar ritüelistik bir esin içerse ve oyuncu bir tarzı biçimleştirse de, sonuçta bu eserler herhangi özgül bir hedefin sunduğu çerçeveden yoksun olduğu için yaratıcının özneliği dışında hiçbir referansı kabul etmez., alımlayan kendisini boş bir özneliğin ve metafiziğin ortasında bulur. O ve onun takipçileri özneyi özgür bir yaratıma değil, keyfiliğe götürür.¹⁵⁷ (Kaldı ki, bunu, Avrupa merkezli modernizmin ilerici bakış açısı, içeriği ve siyasasını dışlayıp yalnız biçimsel deneyler bazında modernizmi uyarlayan apolitik Amerikan avangard’ının temel özelliklerinden biri saymak da mümkündür, en azından bu durum 1968 hareketlerinin devrimci ve ilerici etkilerine kadar devam edecektir.) Oysa rastlantı yöntemi, 1950’lerden daha öncesinde, ilk kübist, fütürist, dadaist ve sürrealist eserlerde görülecektir.

Yirminci yüzyılın ilk modernist hareketleri için rastlantı, kendiliğindenliğin ortaya çıkmasına izin verdiği kadar, hem başta dil olmak üzere her türlü uzlaşımın sorgulanmasına, hem de bu sayede farklı bakış açılarının gizil bir şekilde yansıtılmasına olanak sağlar. Aslına bakılırsa, uzlaşımaları yıkıcı bir tarzda sorgulamakla farklı

¹⁵⁷ Bkz. Peter Bürger, *a.g.e.*, s.132

bakış açılarına imkan vermek arasında sıkı bir ilişki vardır, neredeyse bu iki eylem birbirlerinden ayrılamayacak bir şekilde birbirlerine bağlıdır. Bu nedenle modernistlerin biri için yaptığı bir eylem ya da dışavurum dolaysız bir şekilde diğeri için de etkili olacaktır.

Rastlantının esas olarak belirlediğimiz ilişkisiz iki öge arasında benzerlikler kurma yönteminin dil (buna görüntüyü de dahil edebiliriz) alanında uygulanması aslen varolan uzlaşımları yıkma amacı güder. Belirli ulamlara yerleştirilmiş ve rabitalanmış kavramlar ve bunları ifade eden sözcükler, bir benzerlikler oyunu içinde bağlı buldukları anlam kategorilerinden azat edilir. Özellikle benzerlik ilişkisinin seçilmesi anlamlıdır, çünkü modern kategorizasyon sistemi sınıflandırma işlemini olay ve olgular arasında benzerlikler kurmakla değil, aralarındaki fark ve karşıtların tayin edilmesi sonucu dikotomilerle (biz/onlar, iyi/kötü, dost/düşman) gerçekleştirir. Bu ikili kategorileştirmede herhangi bir ulama yerleştirilemeyenler klasman dışı kalırlar ve müphem sayılırlar. Ancak modernliğin müphemliğe müsamahası yoktur, her şey net, belirlenmiş ve kesin olmak durumundadır. Modernistlerin müphemliği ve öteki olanı sahiplenmesi, bu nedenle de benzerlik ilişkisini bir araç konumuna getirmesi tam da bu düzleme oturur. “*İmge bir karşılaştırmadan değil, birbirinden az çok uzak iki gerçeğin yaklaştırılmasından doğar. Yaklaştırılan gerçekler birbirlerinden ne kadar uzaksalar imge o kadar güçlü olur. Şiirsel gerçekliği ve heyecansal gücü o kadar artar.*”¹⁵⁸ Mantığın boyunduruğundan kurtarılan düşgücüne doludizgin ilerlemesi için yol verilir. Dışavurumculukla başlayan süreçle, aklın hiçbir denetlemesi, hiçbir ahlaksal kaygı ve estetik kural gözetilmeksizin düşüncenin ortaya konulması amaçlanır. Böylesi bir amacın güdülmesi rastlantı yönteminin kullanılmasının ve eserin oyunculuğunun nedenidir. Modernist yapıt zorlamayla ya da bir üslup oluşturma merakıyla rastlantısal ya da oyuncu olmaz, düşüncenin ve imgelemin hiçbir sınır tanımaması amacının doğal bir sonucudur.

Böylece keyfi olmayan olumlu –nesnel- rastlantı yöntemi örnekleri karşımıza çıkar: Edebiyatta sürrealistlerin otomatik yazı, lettristlerin bilinç akışı yöntemleri, yine dadaist ve sürrealistlerin sanatı oyunlaştırma yöntemleri olan “*leziz kadavra oyunu*”, resim ve plastik sanatlarda ilk kez kübistlerin kullandığı ve ardından Man Ray, Hans Arp, Kurt Schwitters gibi dadaist sanatçıların elinde gerçek konumuna ulaşan kolaj ve montaj yöntemleri; sinemada Rus sinemasının kuruluş aşamasında –Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein ve hatta Vertov- kendiliğinden ortaya çıkan anlamı gerçekleştirme odaklı montaj deneyleri, sürrealist sinemanın düş ve gerçek arasındaki sınırı kaldırma çalışmaları, *Yeni Dalga* hareketinin sinemasal ve anlatı-

¹⁵⁸ Pierre Reverdy'den aktaran Andre Breton, *a.g.e.*, s. 24

sal öğelerle oynamak için giriştiği denemeler ve özelde bu amaca yönelik filmler üreten Jean Luc Godard'ın, Alain Resnais'nin, Jean Marie Straubb'un vd. sinemaları; bütün bunlar stilistik denemeler olmaktan öte kendiliğinden ortaya çıkan ve sınır tanımayan imgenin peşinde olduklarını gösterirler. Bilinçaltının katışıksız bir şekilde dışa vurduğu anları yakalayıp akla ilk gelenin kağıda ya da tuvale çala kalem bir şekilde dökülmesine dayalı otomatik yazı yöntemi, bireyin yeteneklerini örseleyen her türlü kaygı ve toplumsal rolün aşılmasını öngörür. Ruhsal etkinliğin kesintisiz dile gelmesini engelleyen verili her değer ve yargıdan kurtulmayı amaçlar.

Özellikle Joyce'un kullandığı bir yöntem olan bilinç akışı öncelikle birbiriyle doğrudan ilişkili düşüncelerin ve hatta çağrışımların dışına çıkarak, belli ölçülerde kalsa da determinizmin etkilerinden kurtulmayı, ardından düşünce ve imgelemin bağımsız çağrışımlarla yol almasını hedefler. Bir grup sanatçının elden ele dolaşan bir kağıdın üzerine akıllarına gelen ilk sözcüğü yazmaları ya da şekiller çizmeleri üzerine kurulu *leziz kadavra oyunu* beklenmeyen ve öngörülemeyen bir imgeye ulaşma niyetindedir. Kolaj ve montaj da dahil olmak üzere bu üç yöntem kesin bir şekilde saptanmış olan kavrama ve anlayış düzeninin kırılması yönünde hareket eder. Serbest çağrışım ve rastlantısallıkla bir araya getirilen imgeler, kavramların belirlenmişlikleri ve uzlaşımsallıklarını ortaya çıkarır. Kavramlar şayet gerçekliğin kodlanma işlemiyse, onların birbirleriyle çakıştırılması, çarpıştırılması ve aralarında benzeşimlerin kurulması farklı bir kodlamayla mümkündür.

Bu yeni kodlama işleminde dilin belirlenimsizlik ve müphemliklerine değer verilir, tek bir gösterilenin birden fazla gösterene işaret edebileceğine dikkat çekilir, dilin egemen sınıfların söylem aracı olduğu gösterilerek, o farklı insan gruplarının kendilerini temsil edebileceği bir düzleme oturtulmaya çalışılmıştır. Bu, önceleri modern sisteme tepkisel ve heyecansal bir protestodan kaynaklansa da, yirminci yüzyıl modernizminin akımları uzlaşımlara karşı sistematik bir karşı koyuş gerçekleştirmişlerdir, her bir hareketin kendi ilkelerini ve yapılması gerekenleri beyan ettiği manifestoları bunun kanıtıdır; Breton daha sonraları şöyle yazacaktır: “Düzenlenmiş bir hareket olarak, gerçeküstücülüğün dil üzerinde yapılan geniş bir çalışmadan doğduğunu herkes bilir...Öğeleri bir ölü denizde yüzen bir enkaza benzemeyen bir dilin ele geçirilmesine çalışılıyordu aslında. Bunu gerçekleştirmek için, dil öğelerinin her an biraz daha artan çıkar gözetir kullanılmasına bir son vermek gerekiyordu. Dilin değerden düşürülmesine karşı kesin bir tepki göstermek ihtiyacı eskiden beri duyulmuştu.”¹⁵⁹ Breton'un kastettiği bu eskiler başta Baudelaire, Mallarme ve Rimbaud gibi sembolistler olmak üzere, tüm bir modernizm sürecinin aslında varolan kodları bir tersine çevirme ve uzlaşımları yıkma girişimi olduğu söylenebilir.

¹⁵⁹ Andre Breton, “Gerçeküstücülükte Dil, Kadın, Doğa”, çev. Selahattin Hilav, a.g.e., s.13

Görülebileceği gibi, modernizmin uzlaşmaları yıkma çabası, insanlar arasında yeni ve bütünlüklü ilişkilerin yeniden kurulabileceği inancından beslenir. Modernist sanatın imgeleri de tıpkı bütünlüğünü kaybetmemiş toplumların dili gibi bir benzerlikler oyunu kurular, imgeler bu toplumlardakine benzer şekilde birbirine çevrilir ve dönüştürülebilir. Bütünselliğini koruyan modernlik öncesi toplumlarda hakikat dilin dünya ve evren ile ilişkisinde saklıdır, oysa 18. yüzyıldan itibaren dil sözel işaretlerin kendi aralarında kurdukları yapısal ilişkiler bütünüdür. Oyunla, ritüelle ve felsefeyle harmanlanmış anlatılarının gerçekliğin bir parçası olma konumunu yitirmiş, yalnız işaretleri kalmıştır. Modernist sanat dilin dünyayla olan eski akrabalığının bozulduğunu gösterir ve bu kez parçalanmış modern bir dünyada bu bütünlüğün yeniden nasıl yakalanabileceğini araştırır. Bu araştırma sırasında karşısına çıkan sonuç, aslında onun tamamen yok olmadığına dairdir. Oyun, sanat ve felsefe arasındaki aynı bütünlüklü ilişki, sınırlarını zorlayıp aşan bir hayal gücüyle sağlanabilir. Bununla birlikte, dünyayı benzerlikler ve benzerliğin işaretleriyle gören deliler, çocuklar ve ilkeller hala mevcuttur ve onlardan bu yönde birçok veri elde edilebilir. Sanatçı, onların rastlantısal ve oyuncu akıl yürütmelerine yaklaşarak, dünyayı farklı görebilmenin olasılıklarını zorlar. O da “belirlenmiş işaretlerin altında şeylerin gömülü akrabalıklarını, bunların dağılmış benzerliklerini bulan kişidir”¹⁶⁰. Böylelikle Marinetti’nin “insanın hayvanlaştırılması, bitkiselendirilmesi, madenleştirilmesi, elektrikselleştirilmesi”¹⁶¹ yönündeki sözleri, bu benzeşimin sınır tanımadığını gösteren bir ifadedir. Bağlanması imkansız olanı birleştirmedeki gayeleri çokseslilik ve çok renkliliği meydana çıkarmak, sanat eserini orkestral bir üslupla oluşturmaktır.

On dokuzuncu yüzyıl ve sonrası modernist sanatçıları dili yapısal ve determinist ilişkilere indiren modernlikten bu bağlamda bir kopuş geçirerek, onu deliliğin sularında gezinip gerçeklikle ilişkisinde ortaya çıkan varlığıyla ele almaya yönelmişlerdir. Bu, bir bakıma modernist sanatçının toplumsal normlar baz alındığında “tuhaf” olmasının, adının delilikle bir anılmasının da nedenidir.

II.3. ZAMAN-MEKAN ALGISİ:

İnsan yaşamında kendisini her daim hissettiren ama çoğu kez üzerinde düşünülme-yen mekan ve zaman, varoluşun temel kategorilerindedir. Bu kategorilerin anlamı ve içeriği, gündelik yaşamın keşmekeşliği içerisinde kaybolur ve tartışılmaktan ziyade aşikar ve nesnel birer varlıkmişçesine kabul edilir. Her ikisinin de tarihsel süreç içinde geçirdiği içeriksel değişimler gündelik yaşam içinde görülmez;

¹⁶⁰ Michel Foucault, *a.g.e.*, s 83

¹⁶¹ F.T. Marinetti, “Kuvaddan Stırılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler; Fütürist Manifesto”, Enis Batur, *a.g.e.*, s.78

zaman sanki başlangıçtan bu yana günlere, aylara, yıllara bölünmüştür, mekan ise gündeliğin içinde eriyip gider ve her ikisini de kapsayan değişim dalgaları belirli bir ölçekte ve zaman diliminde kendisini hissettirse de, bu değişime insan hemen uyum sağlar görünür. Mekan ve zamanın insan yaşamındaki önemi aslında merkezde bir yer teşkil etse de, bunlara gündelik anlamların atfedilmesiyle doğallaştırılırlar ve sahip oldukları önem ancak kriz ve bunalım anlarında yoğunluklu ve şiddetli bir şekilde duyumsanır. Oysa, bizim dünyada kendimizi konumlandırma ve buna göre bir etkinlik gösterme kapasitemiz hem zamanın hem de mekanın sunduğu olanaklar ve sınırlılıklara bağlıdır.

Bugün Doğu ile Batı arasındaki derin uçurumun ve aynı olaylar üzerinde farklı kavrayış gösterilmesinin en önemli sebeplerinden biri, onların mekanı ve zamanı farklı biçimlerde algılıyor ve duyumsuyor olmalarıdır. Bu, zaman ve mekanın nesnel birer olgu olmadığını, ona atfedilen anlamla bir varlık kazandıkları anlamına gelir. Başka bir deyişle zaman ve mekan nesnel olgular değil, tarih içinde değişime uğrayan kültürel olgulardır. Örneğin, doğayla birebir etkileşimin var olduğu, insanın kendine ait yaşam alanını doğanın kutsallığını kabul ederek yapılandırmaya çalıştığı ve aynı şekilde zaman algısının da doğanın kendi içindeki işleyiş ve düzenine bağlı olduğu tarihsel dönemlerde kurulan toplumsal ilişkilerle, doğa üzerinde egemenlik kurmaya çalışan ve zamanı mekandan bağımsızlaştırmaya uğraşan modern toplumlara özgü toplumsal ilişkiler arasında farklar aşıkardır. Zaman ve mekana yüklenen anlam ve içerik doğrultusunda, insan iç ve dış dünyasını kurar. İnsanı ve onun yaşamını doğumundan ölümüne kadar kuşatan mekan ve zaman, tekil bireyler kadar toplumsal ilişkilerin nitelik kazanmasında da belirleyici bir rol oynar. Bir insan için somut olarak mekânın ve zamanın dışına çıkmak veya onun belirleyici etkinliğinden azat olmak ancak ölümle gerçekleşebilir.

Şayet zaman-mekan algısı insan ve toplumun dünyayı algılama biçimini şekillendiriyorsa, modernliğin özne ve hakikate dair getirdiği önermelerin de yeni bir zaman-mekan algısının kurulmasıyla bağlantılı olduğu görülecektir. Modernlik zaman ve mekana yeni bir düzenleme getirmekle birlikte yeni anlam ve içerikler atfeder, dünyayı görme biçimlerini büyük bir değişime uğratar. Perspektif kurallarına göre düzenlenmiş mekan tasarımı bireyi tek bir noktada konumlandırarak ona özne olma vasfını yükler, yaratılan uzamsallıkla önündeki faaliyet alanını temsili olarak gösterir, kendisini belirgin bir noktada konumlandıran özne bu uzam içinde zamanı farklı algılamaya başlar ve onu geçmişe, şimdiki zamana ve geleceğe bölerek etkinliğinin gelişim yelpazesini ortaya çıkarır. Mekan öznenin ve hakikatin etkinlik alanına somut bir görünüm kazandırırken, zaman da bunların değişebilme ve gelişebilme kapasitesini ima eder. Modern özne kurgusu belirli bir mekan ve

zamanda düşünerek hareket etme kabiliyeti olan, akıl ve ona eşlik eden gelişimci eylemiyle saltık bir hakikate ulaşmaya çalışan bireyi ön görür. Hakikat fikriyatının ise daha önce belirttiğimiz gibi mekan ve zamanın temsiliyle doğrudan bir ilişkisi vardır. Hem öznenin hem de hakikat fikriyatının varolabilme ve kendini inşa edebilme koşulları ve aynı şekilde değişebilme potansiyelleri zaman ve mekanın sunduğu olanak ve olasılıklara bağlıyken, zaman ve mekanın nasıl temsil edildiği modern özne ve hakikat düşüncesiyle ilişkilidir. Bunların hangisinin neden, hangisinin sonuç olduğu arasında net bir ayrıma gitmekten ziyade, her ikisinin de modern sürecin ayrılmaz birer parçası olduğunu unutmamak yeterlidir. Ve eğer (mekan ve zamanın mı özne ve hakikati, yoksa modern özne ve hakikat düşüncesinin mi zaman ve mekan tasarımını belirlediği yolunda) bir neden-sonuç ilişkisi aranıyorsa, bunun en başta yeni bir üretim tarzına ve üretim ilişkilerine geçilmesiyle açıklanacağı da şüphe uyandırmamalıdır. Sözgelimi modern mekanlar ve yeni zaman algısı fabrikaların ortaya çıkışıyla bağlantılıdır, modern kentlerin doğuşunda -ki başlangıçta onlara endüstri kenti deniliyordu- büyük ölçüde üretim rol oynamıştır, kentin düzenlenişinin yine üretim ilişkilerine -işçi mahallerinin kent merkezinden izolasyonu örneğindeki gibi- bağlı olduğu söylenebilir. Zaman algısının ise, değişen üretim teknikleri ve metotları ile farklılık kazandığı görülebilir. Zamanın alanına giren ritim duygusu bu teknik ve metotlarla cismanileşir (Ford'un montaj hattı tekniği ve Taylor'un örgütlenme modeli modern ritmin tanımlayıcıları arasındadır).

Bununla birlikte modernliği konu edinen toplumsal teoriler -Adam Smith kadar Marx'ı da kapsayan gelenek- David Harvey'in de altını çizdiği gibi, mekandan ziyade zamanla daha ilgili olmuşlardır.¹⁶² Bunun sebebi belki de modernliğin zamana verdiği imtiyazla doğru orantılı olarak toplumsal teorilerin de zamana daha önem vermeleri olabilir. Modern zaman anlayışının ayrıcalıklı konumunun bir uzantısı olarak da ele alınabilecek bu teoriler tarihsel gelişimi ön planda tutarken, mekanı yalnız zaman içinde değişim gösteren ve tarihsel gelişime tabi olan olumsal bir veçhe haline getirirler. Zamana tanınan bu ayrıcalık sonucu mekan zamansal süreçlerin içinde cereyan ettiği bir düzen ya da insan eyleminin ilerlemeci bir hızla gelişimini engelleyen setler olarak kavranır. Modernliğin geleceğe yüklediği insanlığın gerçek gelişmişlik durumuna ulaşma misyonu geçmişin ve şimdiki anın yalnız birer işleve indirgenmesini doğurmuş, özellikle "şimdiki zaman" geçicilik değişim ve olumsallığı çağrıştırmıştır. Modern zamanın ilerlemeyi idealleştiren çizgisel modeli içinde şimdiki zaman ile mekana verilen içerik arasında bir benzeşim bulunmaktadır. Bu nedenle modernistler şimdiki zamanın yaşamdaki değerini vurgularken, aynı zamanda mekanın önemini de ima ederler. Tıpkı mekan gibi

¹⁶² Bkz. David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yay., 1997, İstanbul, s.231

şimdiki zaman da insanın önünde yaşamayı beklemektedir. Her ikisi de gelip geçici ve olumsuzluğu çağrıştırırsa da, aslında bunlar doğru kavrandığında belirli bir noktada konumlanmayı sağlayan mevcudiyet uğrakları, zamanın şiddetli hızına karşı soluklanabilecek duraklardır.

David Harvey'in yerinde deyişle modernlik mekanı zamansallaştırmaya çabalarlarken, modernist bakış açısı daha çok “*zamanın mekansallaştırılması*” üzerinde vurgu yapar.¹⁶³ Denilebilir ki, modernliğin zaman ve mekan arasında yarattığı gerilim noktalarını ilk olarak modernistler kavramıştır. Bunun en güzel ispatını Baudelaire'in 1963'te yayınlanmış olan “*Modern Hayatın Ressamı*” başlıklı denemesinin ortaya koyduğu ünlü formülasyonda bulmak mümkündür: “*Modernite, anlık olandır, gelip gidendir, olumsal olandır; sanatın yarısıdır; öteki yarısı ise sonsuz olandır, değişmeyendir.*”¹⁶⁴ Modern yaşamın sanatçısının yapması gereken bir taraftan değişimi, yeniyi ve geçiciliği takip edip ona uygun yaşamayı bilmek ve bunu sanat eserine taşımakken, diğer taraftan da eserini baki kılmak ve anlık olanı ölümsüzleştirmektir. Bunlardan ilki mekanın zamansallığını -değişim ve olumsuzluğunu- ortaya koymaktan, ikincisi olan kalıcılık ise zamanın mekansallığını ortaya çıkarmaktan geçer. Modernistlerin aradığı, zaman ve mekan arasında bir denge kurmaktır. Başka bir deyişle, Heidegger'in üzerinde ısrarla durduğu ve bu kez mekana ayrıcalık tanıdığı “oluş ve varlık” arasındaki çatışmayı gidermek ve hem oluşu (zamanı, değişimi), hem de varlığı (mekanı, kalıcılığı) aynı anda yaşayabilmektir.

Modernistlerin zaman ve mekana dair özel bir ilgi duymalarının sebebini, bu iki olgunun hem öznel ve hakikat alanlarını dolaylımsız bir şekilde şekillendirmelerinde, hem de zaman ve mekan arasında yaratılan gerilimi ortadan kaldırmaya yönelik çabalarında aramak gerekir. Bunun yanı sıra, zaman ve mekan algısının gündelik yaşam pratiğiyle çok daha fazla içli dışlı olması, özellikle on dokuzuncu yüzyıldan sonra algı ve kavrayış biçimlerinin doğrudan modern mekanlarda ve modernliğin kurduğu zaman çizelgesi içinde şekillenmesi zaman-mekana dair getirilecek modernist önermelerin pratikte birebir karşılıklarının bulunması gerekliliğini doğurmuş, modernizm özgül olarak zaman-mekan konusunda modernlikle daha yakın bir temasa geçmiştir. Modernistler tıpkı modernliğin özne ve hakikat anlayışını total olarak reddetmeyip onların alternatiflerini geliştirmek yönünde bir çabaya girmelerindeki gibi, zaman ve mekan üzerindeki modern anlayışa da “sil baştan” demezler, modernliğin mekan ve zamanda yapılanışını önce kavramanın gerekliliği üzerinde durup ardından da bunların daha insani ve yaşanabilir hale ge-

¹⁶³ Bkz David Harvey, *a.g.e.*, s. 232

¹⁶⁴ Aktaran David Harvey, *a.g.e.*, s23

tirilmesi yönünde çaba gösterirler. Öte taraftan, modern sistemlerin inşa ettiği yeni mekanlara ve zamana karşı modernist tavır onların çoğu zaman örseleyici ve boğucu niteliklerine eleştirel bir eğilim göstermek gibi bir görünüme sahip olsa da, modernliğin kent gibi yeni mekanları ve geçmiş dönemlerin zaman algısından farklı olarak (geleceğe atfedilmiş olsa bile) bir “şimdiki an” duygusunu ortaya çıkarması, modernist sanatçılar için hem bir esin hem de olanaklar bazında bir heyecan kaynağı olmuştur.

II.3.1. Mekan: Kent

Mekan ve zihinsel süreç arasındaki ilişkiyi kendisine konu edinen Georg Simmel tezini eski dünya ile modern dünyanın karşılaştırması üzerinden kuruyordu. Bu konudaki görüşlerini en iyi biçimde ifade ettiği “*Metropol ve Zihinsel Yaşam*” adlı ünlü makalesinde Simmel, bu iki dünyanın birbirinden çok farklı özellikler göstermesini aslen farklı mekanların bireysel algılama kategorisinde yarattığı değişim ve dönüşümlere bağlı olduğunu göstermeye çalışır.¹⁶⁵ İnsan algısının temelde varoluşsal farklılıklara bağımlı olarak işlediğini savunan Simmel için bunun nedeni, zihnin izlenimler ile bunları incelemiş olanlar arasındaki farklılıklara göre işleminde yatar. Bu farklılıklar ise zaman gibi daha soyut bir olgudan ziyade, somut bir varlık olarak mekanda mevcuttur. Mekanın değişim hızının düşük, farklılıkların az olduğu toplumsal yapılarda, kalıcı izlenimlerin oluşması daha kolaydır, akış doğal ritmi takip eder; bunun sonucunda zihniyet ya da total olarak zihinsel yapı yavaşlığa, durağanlığa ve statikliğe sahiptir. Ancak mekanın parçalara bölüdüğü, çeşitliliğin fazla olduğu, böylece farklılıkların minimalden maksimuma sıçradığı toplumsal yapılarda zihinsel süreç süratli bir akış içerisindedir, birey kendisini bu parçalanmış mahallerde farklı formlara bürünerek var eder. Mekanın deneyimlenme yolları zihinsel sürecin işleyişi ile iç içedir.

Modern bireylerin mekanı deneyimleme ve yaşayış tarzlarının, faaliyet alanlarının gerçek belirleyeni kırsal yaşayış biçimlerinin sonunu getiren kentler olmuştur. Kent yaşamına geçilmesiyle birlikte, kırsal yaşamın duygusallığa dayalı birincil ilişkileri çözülmeye uğramış, yeni bir zihinsel yapının oluşumunda ön ayak olmuştur. Piyasa ekonomisinin damgasını vurduğu kent yaşamındaki toplumsal ilişkiler duygusallıktan arınmış, bireyin akli özellikleriyle hareket ettiği ve bu nedenle de bireyselliğin ön plana geçtiği ilişkiler bütünüdür. Her kesimden insanın bir arada yaşamak zorunda olduğu bir mekan olarak kent karmaşık bir dokuya sahiptir ve aslen modernliğin gerçek çelişki ve çatışmalarına tanıklık eder.

¹⁶⁵ Georg Simmel, “*Metropol ve Zihinsel Yaşam*”, çev. Celal Kanat, Defter dergisi, Sayı 16, Nisan-Temmuz 1991, s. 83-92

II.3.1.1. Modern Kentin Doğuşu ve Gelişimi:

Kentin tarihsel sürecine baktığımızda aslında onun modernlikten çok daha öncele-re dayandığını, Mısır'da, Babil ve Mezopotamya Uygarlıkları'nda çeşitli meslek ve sınıfları içeren kalabalık yerleşim bölgeleri olarak kentlerin var olduğunu, An-tik Yunan'ın sitesiyle birlikte gerçek anlamda planlanmış bir kentten bahsedilebi-leceğini, Roma'nın kurulmasıyla kozmopolitan bir yapının oluştuğunu, Ortaçağ Avrupa'sına geçilmesiyle kentin yerini dışa kapalı kale halkından oluşan mikro yaşam alanlarının aldığını görürüz. Bunun anlamı, kentin modernlikle birlikte doğmadığı, her dönemde belirli ölçeklerde var olduğudur, öte taraftan büyük nü-fus patlamalarının yaşandığı, kitlelerin ortaya çıktığı her türlü sınıf ve grubu için-de barındıran günümüz kentinin doğuşu modernliğe rastlar.

Aslına bakılırsa, modern kentin oluşum sürecinin başlangıcı on sekizinci yüzyıl değil, ticaretin canlanmaya başladığı onuncu yüzyıldır. Bu yüzyıldan itibaren ge-çimini yalnızca topraktan sağlayan ve dokuzuncu yüzyılın ortasına kadar hala sta-tik özellikler gösteren bu yerleşim bölgelerinde ticaretin canlanmasıyla birlikte hareketlilik başlar. Gezgin tüccarlar ve ticaretin büyümesine kapılarak tüccarların yolunu izleyen zanaatçılar kale bölgelerine yakın mevkilerde toplanırlar ve kısa sürede burayı zengin yerleşim merkezleri haline getirirler. Daha sonraları modern kentlere dönüşecek olan bu yerleşim bölgeleri düşünüldüğünde, modern kentin as-len "*ticaretin ayak izlerinden doğduğu*"¹⁶⁶ düşünülebilir. Başka bir deyişle, mo-dern kent başlangıcından itibaren kar ve ilerleme amacı güden, giderek özgürlük ve eşitlik gibi değerlerden beslenen bir ideolojinin merkezi olmuştur.

Bununla birlikte, onuncu yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar modern anlamda bir kentten bahsetmek pek mümkün değildir. Bu tarihler arasında burjuvazinin örgüt-lenişi halen komünötelere şekildedir ve bu durum kentin dokusuna yansımaktadır. Burjuvazi her ne kadar kent yönetimlerini kendi tekeline almaya çalışsa da, zengin tüccarların prenslerle işbirliği içine girmesi yönetimin gerçek sahiplerinin kent a-ristokrasisi olduğunu gösterir. Ekonomik gelişmenin sürdüğü bu dönemde monarklar kamu çıkarı ile özel çıkarı dengede tutmaya çalışmışlarsa da, kırsal a-landaki insanların geçim araçlarını kaybetmeye başlamaları sonucu yaşanan göç, kurulan dengelerin bozulmasına neden olur. On üçüncü yüzyılda patlayan ekono-mik kriz kırsal alanda pek çok ayaklanmayı beraberinde getirir. Kent ve kırsal a-lan arasındaki ayrımın net bir şekilde çizilmeye başlandığı bu yüzyılda özellikle kırsal alanda kimi ayaklanmalar yaşanır, bunların en önemli sebeplerinden biri geçim araçları ve üretimin kentlere kaymasıdır. Ortaya konulan direnişin rengini

¹⁶⁶ Kürşat Bumin, *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrıntı Yay., 1990, İstanbul s.51

ortaçağdan kalma lonca geleneği verse de bu ayaklanmaların daha sonradan gelişecek olan olayların habercisi olduğu tahmin edilebilir. Ancak bundan daha da önemli olan nokta, bu ayaklanmaların kentin organize bir planının çıkarılmasını, asayişin sağlanması açısından militer kuvvetlerin rolünün arttırılmasını ve irili ufaklı yerleşim bölgelerinin tek bir merkezde birleştirilmesini hızlandırmasıdır. Bu düşünceler aynı zamanda kapitalizmin yükselişini engelleyen ve bir mozaik andıran yerleşim kümelerinin kaldırılmasına da yarayacaktır. Böylece, kırsal kesimden gelenler kentlere girmek için geçiş parası ödemek, belirli nitelikleri taşımak zorunda bırakılır, askeri harcamalara çok daha büyük bütçeler ayrılmaya başlanır ve kentin kaos ortamına son vermek adına küçük kümeler halindeki yerleşim yerleri bir merkezde toplanarak başkentler kurulur.

Modern kentin doğuşuna bu olaylar eşlik ederken, yeni bir zihniyetin yeni mekanlar yaratmak ve eskisinden çok farklı gösterim sistemleri geliştirmekle gerçekleştirebileceğini sezen burjuvazi için Rönesans'la başlayan dönem geniş bir olanaklar alanı yaratır. Hem yaşanan alan hem de nüfusu açısından kısıtlamalar getiren ortaçağ kentinin düzensiz planına karşılık, perspektifi baz alan geometrik bir düzenlemeye geçilir. Barok tarzın mimari üslubu belirlediği şehircilikte biçimsel düzenlilik cadde ve sokaklardan, bahçelerin ve ağaçların düzenlenişine kadar varır. Bu yeni düzendeki gösterim sistemi, kentin elemanlarının tıpkı perspektifle kurulmuş ve ayrıntıların her birinin inceden inceye düşünülmüş olduğu bir manzara resmine dönüştürülmesini amaçlar. Dakika, saniye ve anı parçalara ayıran saatlerin gelişiminin aynı tarihlere rast gelmesi mekanın yeni varoluş tarzına zamanın da refakat ettiğini gösterir. Radyal bir planlamayla tüm şehrin sokaklarının tek bir merkezde toplanışı ve saatin giderek toplumsal yaşamda vazgeçilmez bir unsur haline gelmesi aslında aynı düşüncenin farklı formlardaki dışa vurumlarıdır: Düzen, disiplin ve dakiklik üzerine kurulu modernliğin bürokrasiye yaslanan ideolojisi.

Kent merkezinin kuruluşu, sokakların düz bir eksen üzerinde tasarlanması, geçiş vergisi gibi önlemler askeri amaçlara hizmet etse de, hiçbir tedbir on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda kentlerde yaşanacak ve kentlerin dokusunu tamamen değiştirecek olan büyük dönüşümün önüne geçemez. Kapitalizmin bir anlamda rüştünü ispatladığı endüstri devrimini takip eden dönemdeki sını kapitalizmi kendisine uygun bir biçimde yeni bir kent modeli yaratır. Bu değişimi en güzel şekilde aktaracak örneklerden birisi, bir önceki yüzyılda prensin sarayı kent merkezinde konumlanırken, on sekizinci yüzyılda bu önemli konumunu fabrikaya devretmesidir. Daha önceden dağınık bir şekilde duran atölye tarzı üretim yerleri endüstri devriminin en büyük buluşlarından biri olan buharlı makinenin yaygınlaşmasıyla birlikte fabrikalara, küçük ölçekli tesisler şeklinde olan bu fabrikalar

da ardından kentte toplanmış büyük üretim merkezlerine dönüşür. Üretimin hammadde ya da enerji tasarrufu dolayısıyla belirli bölgelere kayması on altıncı yüzyıldan itibaren yoğunlaşan göç dalgalarını bu noktalarda toplar. 1830'dan sonra yaygın bir şekilde kullanıma sokulan demiryolları ulaşımı kolaylaştırdığı kadar, işçi sirkülasyonuna da neden olur. Endüstriyel kapitalizmin süratle ilerlediği Londra 1801'de 864.845 kişiyi barındırırken, kırk yıl gibi bir zaman dilimi içinde bu sayı 1.873.676'ya vuracaktır. 1891'e gelindiğinde ise bu oran 4.232.118 gibi bir rakama ulaşacaktır.¹⁶⁷ 19. yüzyıl'ın Paris'i için Richard Sennet durumun hangi noktalara geldiğini belirtmek adına şu metafora baş vurmaktadır: “19. yüzyılın ilk yarısında Paris'te nüfus artışını tasavvur edebilmek için cam parçalarıyla dolu bir kutu düşünülmalıdır; kutuya tıkanan cam parçaları o kadar artar ki, bu basınç ile cam parçaları kendiliğinden kırılmaya başlarlar, fakat kutunun duvarları yerinde durur.”¹⁶⁸ Paris'teki nüfus patlaması öyle bir hal alır ki, Londra kadar geniş alanı olmayan bu şehirde çoğu yoksul insan boş bırakılan köhne mahallelerde ve hatta parklarda sığınabilecekleri konutlar oluştururlar. Artık söz konusu olan endüstri kentidir.

Yalnız rakamlara bakmak ve genel manzaraya bir göz atmak bile on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldaki kentlerin bir önceki yüzyıllardan farkını anlamak için yeterlidir. On altıncı ve on yedinci yüzyılların baskın üslubu olan barok tarzın düzenliliği endüstri kentlerinin doğuşuyla birlikte kaybolur. Topraklarını çoktan kaybetmiş köylülerin ve makineli seri üretimin 'gereksiz' kıldığı zanaatkarların toplandıkları mekanlar artık büyük kentlerdir. Burada vasıfsız birer işçiye dönüştürülen bu insanlar için kent gerçekten de bir “açık pazar” niteliği taşımaktadır. Kentin bu niteliği burjuvazi için de geçerlidir ve sınıai kentlerinin kuruluşu burjuvazi için gelişimi engelleyen setlerin ortadan kaldırılmasıyla aynı anlama gelmektedir. Kentin piyasa ekonomisinin kanunlarına tabi tutulması onu burjuvazi için ayrıcalıklı olduğu kadar karlı bir mekana dönüştürülmesine neden olurken, işsizlik, yoksulluk ve evsizlik gibi sorunların artması kenti tam bir karmaşa mahali haline getirir. Metropol yaşamının getirisi her türden insanın bir araya geldiği bir ortam yaratması ve çeşitliliği canlandırmasıdır, ancak bu aynı zamanda steril ve aseptik mekanlarda yaşamak isteyen üst ve orta sınıflar için güvensizlik duygusunu da harekete geçirir. Manchester gibi kimi istisnaların dışında bu tarihlerdeki büyük kentlerin çoğunda işçilerin mesken tuttuğu yerleşim bölgeleri ile “iyi mahalleler” iç içedir ya da birbirlerine yakındırlar. Sağlık, temizlik ve hijyen gibi olması gereken koşullardan mahrum yaşayan işçi mahalleleri zengin muhitler için

¹⁶⁷ Bkz. Kürşat Bumin, *a.g.e.*, s. 66

¹⁶⁸ Richard Sennet, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak- Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 1996, İstanbul s.174

tam bir tehdit kaynağıdır. Bunun sonucunda, ya burjuva yerleşim bölgeleri kentin dışına kayacak, ya da işçi mahalleleri kentten izole edilecektir, ki uygulamaya bakıldığında ikinci yöntemin etkili olduğu görülür.

Ancak kentte yoksulluk sınırının fazlasıyla altında yaşamaya mahkum edilmiş olan işçilerin bir süre kendi aralarında örgütlenmeye başladıkları ve olan bitene dur demek için çeşitli eylemlere baş vurdukları görülür. On dokuzuncu yüzyıl birçok işçi ayaklanmasına tanıklık etmiştir, ancak bunların içinde kent planlamasıyla birbir ilişkisi olanlardan biri 1848 Devrimi'dir. Yirmi beş bin Parislinin hayatını kaybettiği 1848 Haziran'ında yaşanan kitlesel ayaklanmalar bir taraftan kent içindeki dengelerin ne kadar bıçak sırtında olduğunu gösterirken, bir taraftan da daha geniş güvenlik önlemlerinin alınması yönündeki muhafazakar inancı pekiştirir. Kent yaşamının heyecanına ortak olmak isteyen Baudelaire gibi sanatçıların bizzat katıldığı bu ayaklanmanın sonuçlarından biri, bugün adı militer şehircilik¹⁶⁹ olarak geçen Haussmann'ın şehir planıdır. İşçi ayaklanmaları ve süre giden hoşnutsuzluğu engellemenin yollarından biri olarak işçileri kamusal alandan özel alanlarına kapatmak için yapılan sitelerin yanı sıra, kentteki kiraların yükseltilmesi yoksul işçi sınıfının kentten ihracına yöneliktir.

Ancak III. Napoleon tarafından tam bir destek gören Haussman'ın militer şehirciliği bunlardan öte bir noktada durmaktadır. 1848 İhtilali'nde şehre direnişçiler tarafından kurulan barikatlar Haussman gibi sağ kanattan olan politikacılar için "büyük bir ders" olmuştur. Paris'in yoksul mahallelerinin "kamulaştırılarak" yıkılması ve yerlerine şehrin merkezine inen cadde ve bulvarların inşa edilmesi Haussmann'ın büyük projesidir. Çağdaşlarının "*stratejik güzelleştirme*" adını verdikleri Haussmann'ın Paris projesi caddelerin barikatlara izin vermeyecek denli geniş tutulması, öte taraftan bu yeni caddelerin kışlalarla işçi mahalleleri arasında en kestirme yolları oluşturması¹⁷⁰ gibi pratik tedbirleri içerse de, 1871'deki Paris Komünü bu önlemlerin de aşılabileceğini gösterir.

Modern kentin gelişim serüveni tıpkı Haussmann'ın projeleri gibi bir çok plana deney konusu olur. Modern dönemin tüm savaşlarında ilk hedefler her zaman için büyük kentler olmuştur. Bu panorama, zamanın -tarihin- kent üzerinde galibiyetini ilan ettiğini, onun yalnızca tarihin izlerini taşıdığını, kent denilen modern mekânın en büyük yıkımlara, kısımlara, zulüm ve acımasızlık gösterilerine sahne olarak zamanın gidişatına bırakıldığını gösterir; ne var ki kent aynı zamanda dev-

¹⁶⁹ Bkz. Kürşat Bumin, *a.g.e.*, s. 94

¹⁷⁰ Bkz. Walter Benjamin, "*XXI. Yüzyılın Başkenti Paris*", *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, YKY, 2001, İstanbul, s. 102

rimci dönüşümlere, mevcut yaşamı dönüştürmeye yönelik ilerici projelere, insanlara umut veren büyük çalkantılara da gebedir. Metropol Simmel'in dediği gibi, kent zihinsel yapıyı tamamen değiştiren, değişimin her zaman geçerli olabildiğini ima eden ve doğru kullanıldığında modernliğe ait gelişimi öngörecektir bazı projelere kaynaklık eden bir olgudur. Kalabalıklar kente özgüdür, ama kent negatif unsurlarının yanında olumlu özelliklere de sahiptir. Bunlardan en önemlisi onun yeni bir kamusal alan yaratmasıdır ve modernistlerin kente dair deneyimleri bunu ispatlamaya yöneliktir.

II.3.1.2. Kenti Gezmek, Kenti Düşünmek, Kentte Eylemek - Modernist Uzam Deneyimi:

O güne dek sürdürülen tüm gösterim sistemlerinden köklü bir şekilde kopan modernliğin kendine özgü kodlar, gösterim pratikleri ve yöntemler geliştirmesi gerekmiştir; modern ideolojiyle örtüşecek gösterim modeli ise representatiftir. Modernliğin gösterim modelinin *temsil* olduğunu görmek için onun Rönesans geleneğini sürdürmesi güçlü bir kanıttır. Ancak modern temsil rejimi ile ilgili çalışmaların bir çoğu mekanın gösterimi üzerine vurgu yapar, temsilin gösterim mekanları ile olan ilişkisi ise diğeri kadar önemli bir konudur. Mekanın gösterimi (örn: hayali peyzajlar, sembolik mekanlar, özgül mimari çevreler, resimler vb.) estetik-yaratısal-zihinsel duyuya seslenirken, gösterim mekanları toplumsal ilişkilerin üretim ve yeniden üretiminin gerçekleştiği her türlü maddi mekansal pratiği, gündelik yaşamda ya da akademik camiada üretilip tüketilen göstergeleri, kodları, anlam alanlarını ve bunların örgütlenişini kapsar.¹⁷¹ Bir başka deyişle modernliğin gösterim mekanları -kendisi gösterdiği yer- kentlerdir.

Modernistlerin mekanın gösterimi sorunsalına yaklaşımları daha önce de söz ettiğimiz gibi temsili sanatın biçimsel, anlatısal, dilsel ve ideolojik yönünü sorgulamaktan geçmektedir, buna karşılık gösterim mekanlarına duyulan modernist ilgi onların içinde yaşadıkları kenti ve metropol yaşamını deneyimlemeleriyle; aynı zamanda da gösterim mekanları olan kentin algılamayı, uzam deneyimini şekillendirmesiyle ilişkilidir. Bu deneyim, bir taraftan, kentin bireylerin birer düşünen ve eyleyen özne olmaları için bir etkinlik alanı olması ile belirlenir, gevşek örülmüş ve duygusallıktan arındırılmış ilişkiler yaratan kent bu anlamda öznenin bireyselliğini sergileme alanıdır. Özne kendi bulunduğu ve dünyaya oradan baktığı noktayı sabit kılmaya çalışarak kent yaşamında kendi konumunu belirlemeye ve gelişim çizgisini bütünlüklü tutmaya çalışır. Kent yaşamının dinamizmi öznenin eylemde bulunmak için sarf edeceği enerjiye kaynaklık eder.

¹⁷¹ Henri Lefebvre'den aktaran. David Harvey, *a.g.e.*, s. 246-247

Öte taraftan kent sürekli hareket halinde olmakla, her çeşitten insanın bir araya geldiği kalabalık grupları ve farklı anlam alanlarını barındırmakla çoklu katmanlardan oluşur. Modernliğin gösterim mekanlarının akışı tek bir kanaldan gerçekleşmez. Bir araya getirilmiş birbirinden ayrı ve çok farklı alanlar arasındaki ilişkinin diyalektiği son kertede ekonomik nesnel yapıların (tıpkı Marx'ın yaptığı gibi) analitik çözümlenmesiyle kurulurken, gündelik yaşamda bu ilişkinin niteliği ve aslen algılamayı etkileyen bölümü eklektiktir. Bir tarafta kentin nezh mahallelerindeki yaşam burjuva adet ve kuralları ile çizilir, diğer tarafta ise kırsal alandan ya da değişik etnik kökenlerden gelen göçmenler kendi kültürlerinin geleneklerini sürdürmeye çalışırlar. Bu nedenle özellikle hakikat alanlarının parçalara bölündüğü büyük kent yaşamında öznenin bütünlüklü bir bakış elde etme ve kendisini bu bakış açısından kurma olasılığı son derece zordur, bunun Aydınlanma'nın bir ideali olarak kaldığı söylenebilir. Modernistler için önemli olan nokta da burasıdır: Kentin bölünmüş ve algıyı parçalara bölen yapısı dahilinde özne olma olanağını yaratabilmek onların mekan problemine ilişkin araştırmalarıdır. Modernliğin gerginlik ve çalkantı, gelişim ve sarsıntı atmosferinin mekan bulduğu kentler modernistler için de bu anlamlarla yüklüdür, ancak bu anlam her daim karmaşayı, gelgit ve anaforsları beraberinde getirecek gibi gözükse de, kentlere panayır havasını veren; modernistleri en çok tahrik eden ve coşkulandıran aslında bu niteliktir.

Bu nedenledir ki, her kentin gelişim grafiği ve niteliği o coğrafyaya özgü bir modernizm dalgası üretir. Modernizmin başkentinin süreç içinde, Paris, Londra, Viyana, Berlin, Roma ya da Madrid olduğu görülebilir. Kentin nasıl geliştiği ve hangi aşamaları atlattığı bizzat modernist esere yansır. Sözelimi, kapitalizme yumuşak bir geçiş yapan Paris'in, modernistlerin eserlerinde ahenk ve canlılıkla anılması boşuna değildir. Sanayinin diğerlerine oranla daha yavaş bir şekilde geliştiği Paris'teki kent yaşamının görsel olarak daha soft ve cazibeli oluşu, bu nedenle de düş kurmaya izin vermesi sembolistlerin teşvik kaynağı olmuştur. Bununla birlikte, Paris'e oranla daha hızlı bir şekilde sanayileşen Berlin'de uyumsuzluğu en son kerteğe dek götüren dışavurumcuların ortaya çıkması ve *Metropolis* filminin bir Alman yönetmene ait olması da tesadüf değildir. Berlin'in kişi dışı, mekanik ve otoriter bir gelişim seyretmesi dışavurumcu eserlerde uyumsuzluk ve karabasanlarla aktarılır.¹⁷² Kent vizyonunun modernistler için yeni formel unsurları getirmesi mekanın algıyı ve zihinsel süreci etkileme ve değiştirme kapasitesinin bir parçasıdır.

¹⁷² Ayrıntılı bilgi için bkz. Eugene Lunn, *a.g.e.*, s. 82-83

Kent üzerinde yoğunlaşan modernist ilginin kapitalizmin gelişme seyriyle bağlantılı olduğu düşünülecek olsa da, modernist sanat açısından Fransa'nın ilk endüstri kentlerine anavatan olan İngiltere'den daha önde olduğu görülür. İngiliz sanatı ve yazınında kent hususundaki yaklaşıma gerçekçilik ve püritenlikle harmanlanmış bir romantizm hakimdir ve Charles Dickens'ın başlattığı gelenek takip edilmiştir, Lewis Carroll gibi bazı istisnalar ise fazlasıyla alegoriye başvurulmuş bir üslupla yaşadıkları çevreyi betimlemeye çalışırlar. Oysa modernizm bakımından on dokuzuncu yüzyılın başkenti Benjamin'in de belirttiği gibi Paris'tir.¹⁷³ Başta yoğun nüfus artışları yaşayan, bu nedenle çarpık kentleşmeye eğilim gösteren, ardından bir dizi önlem ve düzenleme getirilen Paris geniş bulvarlarıyla, pasajları ve parklarıyla yüzyıl sonunun örnek kenti durumuna getirilmiştir. Ama şehircilik dışında Paris'e getirilen düzenlemeler her şeyden önce onun içinde yaşayan insanlar için "yeni"dir ve sanki keşfedilmeyi beklemektedirler. Modernleşme sürecine girmiş olan kent tüm şehir sakinlerinin haleti ruhiyesini belirlemektedir. Ortamın ruhu yeniyi yaşamak ve keşfetmek olunca ilk önce sanatçılar buna dahil olmak istemişlerdir. Bu nedenle modernist kent deneyiminin hem başlangıcına ön ayak olan, hem de daha sonraki deneyim biçimlerine yön gösteren; cadde ve bulvarlarda dolaşım pasajlarda vakit geçirerek kent yaşamını tanımaya ve duyumsamaya çalışan *düşünür-gezerler (flaneur)* olacaktır.

Aslında düşünür gezer belirli isimlerle birlikte anılsa ve kimi zaman bu isimlere indirgense de, onun 19. yüzyıl Paris'indeki en önemli sosyal kişiliklerden birisini oluşturduğu es geçilmemelidir. Benjamin *flaneur*'ün sosyal bir kişilik oluşunu, onun büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir öneme sahip olmasından kaynaklandığını savunurken¹⁷⁴, Featherstone *flaneur*'ün toplumsal yaşamdaki hareket merkezine işaret etmesinin onun ilginç sosyal kişiliğinin en önemli nedenini teşkil ettiğini söylemektedir.¹⁷⁵ Aslında, her iki yaklaşım da doğrudur, çünkü düşünürgezeri anlamak için kenti, kenti anlamak için de bir sosyal kişilik olan düşünürgezeri anlamak gerekmektedir. Simmel'in metropol yaşamı üzerine düşüncelerini takip eden Benjamin bu nedenle amaçsız ve başı boş bir şekilde (*flaner*) sokaklarda dolaşım sadece insanları, nesnelere ve olayları izlemeye dalarak *flaneur*'ün "göz merkezci bir toplumun"¹⁷⁶ karakteristiğini verdiğine inanır. Duy-

¹⁷³ Bunun en önemli nedenlerinden biri bir proje olarak modernliğin ekonomik temelini İngiltere'de, siyasi ve düşünsel temelini ise Fransa'da atılmış olmasıdır. Fransızların modernliğin ideolojisini oluşturan eşitlik, özgürlük ve kardeşlik düşüncesinden hareket ederek ve başlangıçta bu uğurda düşünce savaşlarına girerek Fransız Devrimi'ne imza atmış olmaları köklü bir siyasi geleneğe ve sistematik düşünce üretimine ev sahipliği yapmış olduklarını gösterir. Bu durumun başka bir nedeni olarak da, endüstri devriminin patladığı İngiltere on dokuzuncu yüzyılın ortalarında elli bin evsizi barındırır ve Londra'nın "cehenneme benzer bir olduğu" söylenirken, Paris'in endüstrileşmeye daha yavaş adımlarla geçmesi, bu nedenle düşünsel efora (olup bitenin idrak edilmesine) daha imkan tanınması olduğu söylenebilir.

¹⁷⁴ Bkz. Walter Benjamin, *a.g.e.*, s.132

¹⁷⁵ Mike Featherstone, "The Flaneur, the City and Virtual Public Life", *Urban Studies*, Mayıs 1998, s.910.

¹⁷⁶ Simmel'den akt. Walter Benjamin, *a.g.e.*, s132

gusal ilişkilerin kent yaşamında eriyip gitmesi ve kitleler içinde birebir ilişki ve iletişim kurulmasının mümkün olmaması, sözün merkez alındığı bir toplumdaki, yalnız izlenimler ve dış görünüşler aracılığıyla yürütülen göz merkezci bir toplumun oluşumuna neden olmuştur. Kentsel mekanda kurulan insanlar arası ilişki ve etkileşimde belirleyici olan nokta dış görünümdür. Kentin kalabalığında herkes birbirini için yabancıdır, bu tedirginlik verici ortamda izlemek, gözlem yapmak özne için ötekiyi anlamının ilk elden başvuru aracıdır. Özne ötekileri birer dış görünüme indirirken, kendisi de öteki özneler için bir dış görünümden ibarettir. Bakış ve görme bilgi edinme ve değerlendirme biçiminin -tek olmasa da- ilk kriteri haline gelir. Böylece özneler -Benjamin'in *flaneur* için kullandığı anlamda- birbirlerinin hafiyesi konumuna gelirler. *Flaneur* de tıpkı diğer özneler gibi kitlelerin içine girer, dur durak bilmeyen akışın içine kendisini bırakır ve burada izleyerek, gözlemler yaparak yaşamı değerlendirmeye tabi tutar. Tıpkı bir dedektif gibi ilgisini çeken durumlar üzerinden ipuçları toplar, ele geçirdiği verileri birbirleriyle ilişkilendirir ve durumları yorumlayarak yargılarda bulunur.

Ancak *flaneur*'ün ayırt edici özelliği bütün bunları isteyerek bir görev bilinciyle yapmasıdır. Başka bir deyişle *flaneur* caddelerde yalnızca başı boş dolaşan bir kişi değil, araştıran, nelerin değişime uğradığını dolaylımsız bir şekilde öğrenmeye, bu nedenle de modernliğin ruhunu yakalamaya çalışan kişidir. *Flaneur*'ün modern kenti anlamak için bir anahtar vazifesi görmesinden daha önemli olan onun bizzat modernliği deneyimleme biçimidir. Düşünür gezer kent manzarası ve kalabalığının içinde sürekli olarak hareket ederken yeni bir algı gelişimine hem tanıklık hem de iştirak eder. Düşünür gezer için kent ve kültürü dili henüz keşfedilen bir kitap gibidir ve *flaneur* bu metnin başında oturup onun dilini çözmeye ve onu okumaya çalışan bir kişiye benzetilebilir.¹⁷⁷ O, yalnızca "*asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkan*"¹⁷⁸ bir kişi değil, kentin içinde kendisine çarpan modern anlam ve göstergeleri elinde bulundurmaya da amaçlayan sanatçının ilk halidir. Bununla birlikte, içinde bulunduğu tarihsel koşullar -geçiş çağıının özellikleri- göz alındığında, düşünür gezerin modern olmanın anlamını artı ve eksileriyle görmeye ve bilmeye gereksinim duyması ve bu yöndeki çabası anlaşılır bir durumdur.

Her ne kadar Benjamin'in kent içinde görmek, izlemek ve yorum yapmak görevlerini üstlenen düşünür gezeri göz merkezci bir toplumun en önemli üyelerinden

¹⁷⁷ Featherstone *flaneur*'ün misyonunu temel alan ilginç makalesinde onun tüketim ve kitle kültürünün yükseldiği günümüz kentindeki olanaklılığını sorar. Günümüzün kentinin artık postmodern olduğunu söyleyen yazar, düşünür gezerin karakteristik özelliklerini deneyimlemenin ne kadar mümkün olduğunu bizlere sorarken, bir benzetmeye başvurarak modern kentin niteliğini metinsel (textual) olarak ele alırken, postmodern kentin bir data-kent olduğunu belirtmektedir. *Flaneur*'ün kenti bir metin gibi okuduğu düşüncesine Featherstone'un bu makalesi kaynaklık etmektedir. Bkz. Mike Featherstone, *a.g.y.*, s. 910

¹⁷⁸ Walter Benjamin, "*Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair*", *Pasajlar* içinde, s.

biri olarak değerlendirmesinde bir haklılık payı olsa da, onun flaneur'un akıp giden yaşamı bir tiyatro sahnesine dönüştürerek mizansenler yaratması ve bundan dolayı da bir fantazmagori içinde boğulup kalması konusundaki yorumları diğerine göre daha eksiktir.¹⁷⁹ Benjamin flaneur üzerine geniş kapsamlı bir çalışma yapmış ve onun modernlik içindeki vaziyetini kapitalizmin gelişimi ile ilişkilendirmişse de, flaneur'un modernist uzam deneyimine getirdiği pozitif etkilere pek değinmemiştir. Mike Featherstone ve Zygmunt Bauman gibi yakın tarihlerde düşünür-gezerlik misyonu üzerine fikir yürüten yazarlar ise, *flaneur*'ün modern yaşamın hareket merkezinde konumlanma çabası hakkında ortak bir görüş bildirmektedirler: Düşünür gezerin amacı bir taraftan yeni ve modern olanı anlamak ve duyumsamak, bir taraftan da toplumsal bir mekan olarak deneyimlenen kenti estetize etmektir. Kenti estetize etmenin yolları ise hem Eugene Lunn'un bahsettiği uzamsallıkla, hem de Bauman'ın konu edindiği kentin bir oyun alanına dönüştürülmesiyle mümkün olabilir.

Öncelikle sembolist şiirde kendisini belli eden, ardından da çoğu avangard eserde ortaya konulan uzamsallık kent yaşamındaki gündelik deneyimlerin estetize edilmesine ilişkindir. Doğanın sanat için uyarıcı niteliğini kaybetmesi kentin onun yerini devralmasıyla sonuçlanmış, kent duygu ve düşünceleri motive edici bir kaynak işlevi görmeye başlamıştır. Kent sanatçılar için yeni bir imgeler dünyası yaratır ve sanatçı kentin imgelerinden yola çıkarak kendine has sembollere, ateşleyici bir imgelem gücüne ulaşmayı hedefler. Lunn'un uzamsallık kavramından kastı tam olarak buna tekabül eder: Kentin çıplak ve somut imgelerini düşlerle birleştirmek ve onların estetik yönlerini ortaya çıkarmak. Sanatçıların kentsel göstergeleleri soyut bir platforma taşımalarındaki asıl amaç gerçeklik ile düşler arasında bir köprü kurmak ve bu iki dünya arasında gezintiye çıkmaktır. Modernist sanatçıların düşler ile gerçeklik arasındaki sürekli bir dolanım yaşamalarının ve uzamsallaşmış bir deneyim peşinde koşmalarının nedeni ardışıklaşmış zaman algısının monotonluğu ve mekanikliğinden kurtularak mekanlar arası geçişleri imgelem aracılığıyla sağlayabilmektir. Böylelikle modernist sanatçı kente dair etik ve toplumsal yargıları birebir iletme yerine, kentin yarattığı dürtüleri, karışıklığı ve olumsuzluğu öncelikle kendi bilincinde derinlemesine hissetmeye çalışarak mekanın devingenliği su yüzüne çıkarır. Uzamsallaşmış bir deneyim arayışı yalnızca *flaneur*'e ya da sembolist sanatçılara ait değil, bellek aracılığıyla mekansal salınımı konu edinen Proust'ta, eski dünyanın mitleriyle güncel olanı birleştiren Joyce'ta, Rilke'de, Debussy'de de görmek mümkündür.¹⁸⁰

¹⁷⁹ Bkz. Walter Benjamin, ", a.g.e., s. 148-160

¹⁸⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz. Eugene Lunn, a.g.e., s. 60-61

Öte taraftan çoğu avangard sanatçının burjuva sanatı ve akademiyi reddedişlerinde önemli bir yöntem olarak kullandıkları kolaj tekniğinin altında kent ve kente dair unsurlara farklı bir gözle bakılması ve onların sanat statüsüne yükseltilmesi vardır. Kentin sunduğu malzemelere yeni bir işlev kazandıran ve malzeme seçimini sınırsız bir boyuta taşıyan kolaj tekniğindeki resim ile onun üzerine yapıştırılan gazete parçaları, biletler vb. ile yaratılan zıtlık aslında sanat ile gerçeklik arasındaki sınırın sorgulanmasına yaramaktadır. Sorgulamanın başladığı yer, kentin “artıklarına” yeni bir konum verilmesi, tedirgin etmeyi amaçlayan yapının içinde bir dizi çatışmayı ön plana çıkarmalarıdır. İğreti edici bu öğeler kolajın içinde şiirsel, mizahi ve psişik bir şoku beraberinde getirir. Kentin hiç dikkati çekmeyen öğelerini ve artıkları kullanan kolaj “kentten dışlananların” anlatılmasında güçlü bir metafor aracına dönüştürülür. Bir bakıma kolaj tekniği kentin yaşanmışlık düzeyinin kaydını yapan bir dokümana, panoramasına tekabül eder ve kente dair ortak bir belleğin gelişimine katkıda bulunma amacını taşır. Kolaj malzemeleri gerçek yaşama ait anımsatmalardır.¹⁸¹

Kenti konu edinen uzamsallaşmış bir deneyim arayışı ya da kolaj tekniği gibi yöntemlerin hepsinde ortak bir nokta vardır. Modernistlerin kentle kurdukları ilişkide müşterek olan nokta onu (hakikate getirdikleri yeni yorumlar bağlamında) bir oyun alanı şeklinde kurgulamalarıdır. Tıpkı öznenin özne olma koşullarını hazırlaması gibi, kent modernist hakikat anlayışı için de geniş bir saha sunar. “*Kentli flaneur seyahat eden bir oyuncudur*”¹⁸², kendisini bir kahraman olarak, çevresindeki diğer oyuncular olarak kurguladığı oyunun içine yerleştirir. Dikkat çekmemek bu oyunun en önemli özelliğidir ve tıpkı her oyunda olduğu gibi, kendi kimliğinden sıyrılarak başka kimliklere bürünmeye büyük bir istek duyar. İnsanların karşısına kimi zaman bir gazete satıcısı, kimi zaman da bir çiçekçi olarak çıkabilir ve herkes onun gerçek kimliğinden habersiz olarak yanından geçip gider. Ancak o da diğer modernist sanatçılar gibi -yöntemler değişse bile- oyun oynadığının bilincindedir, modernist sanatçı oyun oynama oyununu oynamayı seçer.¹⁸³ Flaneur’ün kentte ya da kentle oynadığı oyun fütüristlerin kenti vahşi bir orman gibi kurgulamalarında devam eder, gerçeküstücüler onu düşsel bir mekana dönüştürmeye uğraşırken dadacılarla beraber kent onların elinde oyuncu taşkınlıklarının ve eylemlerinin mekanı haline gelir. On dokuzuncu yüzyıl modernistleri ile yirminci yüzyıldakiler arasındaki fark, ilki kentle uzlaşmaya çabalarken, ikincilerinin kentin olmadığı bir yaşamı artık düşünemeyecek olmalarıdır.

¹⁸¹ Bkz. Pierre Cabanne, “*Kolajlar*”, çev. Meltem Cansever, *Modernizmin Serüveni* içinde, s. 324

¹⁸² Zygmunt Bauman, *Postmodern Etik*, çev. Alev Türker, Ayrıntı Yay., 1998, İstanbul, s.210

¹⁸³ Bkz. Zygmunt Bauman, *a.g.e.*, s.210

Kentin oyuncu bir enerjiyle estetize edilmiş bir mekana dönüştürülmesi dendiğinde, bunun bir geri çekiliş ya da kaçışçı bir davranış pratiğini çağrıştırdığı söylenebilir, ancak gündelik deneyimlerin estetize edilişi kentin çöşku ve heyecan verici niteliğinin dışında bazı çelişkilerin es geçildiği anlamına gelmez. Özellikle yirminci yüzyıl modernistleri için kent estetize edilecek deneyimler için bir malzeme deposu olduğu kadar aynı zamanda bir kamusal alandır, bununla birlikte bu durum on dokuzuncu yüzyılda ayrı coğrafyalardan gelen Baudelaire ve Dostoyevski gibi iki modernistin eserlerinde de mevcuttur. Marshall Berman'ın modernite deneyimini açıklamakta sıkça başvurduğu bu iki sanatçının eserlerinde kent en acımasız ilişkilerin yaşandığı, en derin çelişkilerin var olduğu, hiyerarşi savaşlarının bazen alttan alta bazen de tamamen su yüzünde yaşandığı bir mekandır. Modernliğin en somut şekilde yaşandığı kentler görünüşte şık seyirlikler sunarken, aslında gündelik hayatı çatışmalar sarıp sarmalamıştır.

Paris'in köklü değişimlere sahne olduğu bir dönemde kaleme alındı *Paris Sıkıntısı*'nin tamamı on dokuzuncu yüzyılın başkentinin geçirdiği travmalara, çalkantılara bir gözlemci mesafesiyle yaklaşır. Bu kitaptaki şiirsel düzyazıların en önemlilerinden biri olan "*Yoksuların Gözleri*" *flaneur*'ün kentte yaptığı kısa yolculukların estetik dile getirilişi ile beraber, şairin kentte gördüğü acımasızlıktan da bir yakınıdır. Paris bulvarında bir cafe'de oturan sevgililerin camın önüne yoksuların gelmesiyle birlikte huzurlarının kaçmasını ve kadının sert bir tepki vermesiyle kahramanın duyduğu rahatsızlığı anlatan bu yazı kentin varolan çelişkileri saklamak da ne kadar başarısız olduğunun bir kanıtını sunar. Küçük bir devlet memurunun St. Petersburg meydanında kendisinden rütbece yüksek bir kişiyle çarpışmasını, kitabın kahramanının bunu bir gurur meselesi yapıp aynı şekilde ona çarpmak için garip bir mücadeleye girmesini anlatan Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'ı ise yalnız kentlerde yaşanabilecek hiyerarşik çatışmaların o dönemdeki bir belgesi niteliğindedir.

Ancak Berman'ın da ısrarla üzerinde durduğu gibi, kent bireylerin modern hayatın çelişkilerini görmesinde aslında yardımcı olurken, bir taraftan da bireye özne olabileceği eylem alanını sunar. Baudelaire'in yoksularının gözleri kahramanın gözlerinin açılmasına neden olur: Kısacık bir anın bireyin kendisini kuşatan *gözler ailesinin* farkına varmasına, bu ailenin üvey evlatlarının kimler olduğunu kavramasına yetebileceğini ima eder.¹⁸⁴ Yani kent hem öznelerin hem de hakikat alanlarının birbiriyle çarpıştığı, rekabete girdiği ve çatıştığı bir alan olduğu kadar modernist deneyimin olmazsa olmazıdır.

¹⁸⁴ Bkz. Marshall Berman, *a.g.e.*, s.209

Modernistlerin kenti yeni bir uzam deneyiminde temel bir unsur olarak ele almaları ve bu yönde estetize etmeleri 1950'lerde zorlaşacaktır. Harvey'in özellikle mimariden söz ederken kullandığı bu yıllara rast gelen ileri modernizm aşamasında kent hızlı bir revize sürecine girer ve bu toparlama döneminde sorunların acilen çözülme beklentisi kentsel mekanın dokusunu bir kez daha değiştirir. On dokuzuncu yüzyıl modernizminin mimari simgesi olan ve günümüze dek gelemeyen "Kristal Saray" yerini Le Corbusier ya da Mies van der Rohe gibi mimarların elinden çıkma toplu konut projelerine bırakır, bir önceki yüzyıldaki Fourier'in planını yaptığı komünler, Sovyetler bu çözüm önerilerini aşırılaştırarak kişiselliği öldüren mekan projelerine dönüştürülür. Artık mekan tasarımında önemli olan estetik duyarlılığa seslenen bir rahatlık değil, sorunları anında çözmesi beklenen bir işlevselliktir. Bu durum ise kentlerde klostrofobiyi arttıran bir sıkışmışlık duygunun, daralma hissinin yaşanmasını getirir. 1960'ların ve özellikle 70'lerin modernist sinemasının mekanı bu boğucu kentsel ortamdır ve onların kente yaklaşımında iyimserlikten çok pek de uzlaşmaya varmayan bir kötümserlik hakim olmaktadır. Artık *flaneur*'ün kapalı çarşılarda yaptığı gibi bireyin dış mekanı kendi evi gibi deneyimlemesi çok zordur, tersine Antonioni ve Godard gibi sinemacılar bu kent ortamının özneyi örseleyici yönlerini açıkça belirtmekte, çıkış yollarının içe kapanmak olmadığını altını çizerek farklı çözüm arayışlarının araştırılmasının gerekliliğini savunmaktadırlar.

II.3.2. Zaman: Ardıllık, Süreklilik ve Eşzamanlılık

Modernlik tıpkı yeni mekanlar yaratması gibi, zaman anlayışında da büyük bir algı değişikliğini ortaya çıkarmıştır. O güne kadar zaman kavramı çoğunlukla felsefenin konu alanına girmiş ve tartışmalar "evrenin başlangıç yerini" tespit etmek ya da Tanrısal zamanın işleyiş yasalarını araştırmak yönünde olmuştur. Daha en başta söylediğimiz gibi, modernliğin zaman anlayışı Hıristiyanlığın eskatolojik tarih anlayışından izler taşır, ama bu daha çok Ortaçağ zaman felsefesinin kronolojiyi esas alan çalışmalarından dolaydır. Mesih'in dünyaya gelişini tarihin başlangıcı sayan ve buna göre tarihe bir düzenleme getiren Ortaçağ zaman felsefesi evrenin başlangıcına doğru gitmeye çalışır, ancak o dönemdeki bilimsel veriler buna müsaade etmediği için tarihsel belirlenimlerde büyük zorluklar yaşanır. Bununla birlikte, bir zaman kavramının oluşması için yapılan araştırmalar Ortaçağ'dan çok öncelere, Babil, Mısır ve Çin Uygarlıklarına dayanır. Bu dönemlerden başlayarak zaman gökyüzündeki cisimlere ve doğa olaylarına göre saptanmaya çalışılmış, bu nedenle de matematiğin alanına girmiştir, hatta onların bazı teknikleri (yeni ayın doğuşunun yeryüzündeki bir kerteriz noktasına göre tespit edilmesi vb.) bugün bile kullanılmaktadır. Ancak hem İlkçağlar'da hem de Ortaçağ'da üzerinde herkesin uzlaştığı ve her ülkenin kabul ettiği bir zamansal düzenleme mümkün olmamıştır.

Sorunun cevabını ne takvimin ne de saatlerin bulunuşuna indirgemek yanlıştır, çünkü zamansal belirlenimi kimi sembollere dönüştürme yetisi modernliğin çok öncesine dayanır, takvimin bulunuşu Babil Uygarlığına rastlar, Eski Yunan güneşin konumuna göre bir saat düzenlemiştir ve 14. ve 15. yüzyıllarda mekanik saatler kullanılmaya başlanmıştır. Bütün bunlar zaman kavramına bakışı değiştirmeye yetmez. Bu dönemlerin hepsi için geçerli olan nokta zamanın ilahi boyutudur; zamanın belirlenimi ya kült törenlerinin ya da dinsel ayinlerin zamanını belirlemek içindir. Mekanik saatin zili kilise çanının görevini yerine getirir. Bu nedenle gerçek değişim zihniyetteki, ekonomik ve sosyal örgütlenişteki dönüşümde aranmalıdır.

Reform hareketi ve Protestanlığın ortaya çıkışı, Katoliklerin başlangıç yerini belirleme konusunda yürüttükleri tartışmaların afakiliğini göstermiş ve Tanrısal zamanın dünyevileşmesine yardımcı olmuştur. Önemli olan insanın öte dünyadaki yaşantısı değil, ama öte dünyaya nasıl ulaşması gerektiği yolundaki eylemleridir. İnsan bu dünyada edimlerini elbetteki Tanrısal bir düşünce doğrultusunda gerçekleştirmelidir, ancak bu edimlerin sorumluluğu bizzat kişiye aittir. Protestanlık ben bilincinin oluşumunda büyük bir rol oynarken, Max Weber'in de ortaya koyduğu gibi, kapitalist örgütlenmenin gereklerinin yerine getirilmesinde de katkısı azımsanamayacak ölçüdedir. Zamanın dünyevileşmesi laik toplumların önünü açtığı kadar, sonucun bilinmeyen bir tarihe atılmadan bugün ve "şimdiden" gerçekleştirilmeye çalışılmasını ve "zamanın doğru kullanılması" nı ön gören kapitalist üretim biçiminin de ön koşuludur.¹⁸⁵

Elbetteki zaman öncesinde de koordine etme ve bütünlüklü bir amaç ve eylem birliği sağlama işlevlerine sahiptir, ancak çevrimsel olan ve Tanrı'ya atfedilen zaman süreklilik olarak yaşanmaz ve periyodik işaretler bütünü olarak ele alınır. Bu nedenle de zamanı koordine etme görevi belli başlı kişilere (krallara ya da rahiplere) verilmiştir. Rönesans ve özellikle reform hareketlerinden sonra modernliğin getirdiği zamanı koordine etme ve düzenleme erkini topluma bırakmasıdır. Uygun ve doğru zamanı belirleme gücü artık tek bir kişinin elinde değildir, modern birey kendi yaşam süresini dilediği gibi kullanmakta özgürdür. Ancak bu özgürlük yine de sosyal olarak belirlenmiş bir çizelgenin içinde mümkündür. Çünkü özne kendi kişisel zamanını sosyal olarak belirlenmiş bir zaman düzenlemesi Modern zaman düzenlemesi bireyin önüne geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kipliklerini koyar. Geçmiş-şimdi-gelecek çizgisi modernlikle beraber standartlaşmış sayısal değerlerle eşleştirilir. Bir başka deyişle bu geçmiş gelecek çizgisi üzerinde duran birey

¹⁸⁵ Bkz. Max Weber, Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu, çev. Zeynep Aruoba, Hil Yayıncılık, 1983, İstanbul.

standartlaşmış değerlere (takvim ya da saat) göre belirli bir noktadan kendi yaşam süresini düzenleme hakkına sahiptir, özne kendi yaşam süresini ölçen standart bir birimdir. Modern toplumda birey kendi yaşam süresinin özgül bir değişimler silsilesi içindeki devamlılığını algılayacak ve belirleyecek bir konumdadır. Bu belirleme ise, sosyal olarak yerleştirilmiş bir değişimler dizisinin (günlerin, saatlerin ya da dakikaların) akışına göre olacaktır.¹⁸⁶

Bu noktada, öznenin kendi eylemlerini belirleyeceği sosyal zaman ölçütlerinin niteliği önem kazanmaktadır. Belirttiğimiz gibi, zaman algılayışında gerçek bir yenilik getiren modernliğin bunu gerçekleştirme gücünü hem zihniyetteki, hem de sosyal ve ekonomik örgütlenmedeki değişimden aldığını belirtmiştik. Spesifik olarak zaman söz konusu olduğunda değişimin, bir tarih profesörü olan Arno Borst'un deyimiyle "*computus'tan computer'a geçiş*"le¹⁸⁷ sağlandığı söylenebilir. Bunun bir başka açılımı "kronolojiden kronometreye geçiş"tir. Borst'un gerekçelerini saydığı ve iyi bir şekilde temellendirdiği savının özünde zamanın geçmişin tüm felsefi ve metafizik öğelerinden arındırılarak ölçülen bir nesneye; "süreye" eş tutulmasıdır. Ona göre zaman algılayışındaki bu büyük kopuş, zaman algısının felsefi temellerini araştıran çağrışımlarla dolu *computus*'un bin dört yüz yıllık saltanatının sonunu getiren 18. yüzyıl Avrupa'sına rast gelir.

Zaman algılayışındaki değişimin Endüstri Devrimi'yle aynı tarihlerde gerçekleşmesi bir tesadüfün ötesinde beklenen bir gelişmedir. Açık denizlerde ticaret yapmak ve fethetmek amacıyla yol alan denizciler için 18. yüzyılın İngiliz ve Fransız saatçileri geçmişin mekanik saatine saniyeleri ekleyerek ve saatlerin saniyesi saniyesine doğru işlemlerini başararak onları mükemmelleştirmişler ve bunlara kronometre (İngilizcesi time keper) adını vermişlerdir. Zamanın dakika ve saniyelerle ölçülmesi o zamana kadar yürütülen kronoloji çalışmalarına olan ilgiyi azaltmış, bu çalışmaların imdadına ise 19. yüzyılda tam bir düzen ve belirlenmişlik arayan ve kronolojiye bu nedenle kol kanat geren pozivitizm koşmuştur. Ancak yoğun ilgi zaman birimlerinin birbirini belirli bir ritim ve düzenle takip etmesine, zamanın "süresel" karşılıklarına toplanmıştır. Sürenin tespitine yönelik ilginin zamanın varoluşuna duyulan ilginin önüne geçmesi, bir çok bakımdan ekonomik örgütlenmenin gerekliliğidir. Emeği satın alınan işçinin ücretinin neye göre belirleneceği sorusuna verilecek yanıt daha 18. yüzyılın ortalarında bellidir, ücret işçinin harcadığı emeğe göre değil, süreye göre belirlenecektir. Karın maksimize edilmesine dayalı bu ekonomik sistemde işveren emeği olduğu kadar harcanan zamanı da bir metaya dönüştürmektedir.

¹⁸⁶ Bkz. Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul, s. 72-73

¹⁸⁷ Arno Borst, *Computus: Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, Dost Kitabevi, 1997, Ankara, s. 115

Bugün bizlere oldukça tuhaf gelen bu yöntemler zamanın nasıl kara dönüştürüleceğini hesaplamaya yöneliktir. Bu yöntemlerin başında işçinin tüm el hareketlerinin bir kronometre ile ölçülmesi, buna uygun bir maliyet hesabının çıkarılması ve zaman ile ücret arasındaki ilişkinin normlarının çıkarılması vardır ki, 1880’li yıllarda Amerikalı bir mühendis olan W.Taylor bu yöntemlerin daha gelişkin bir düzeyini “*işçiyi canlı bir makine*” olarak ele alan kitabı “*Time Studies*”de kaleme alacaktır.¹⁸⁸ Emegın giderek saat ücretinden parça başı ücrete göre değerlendirilmesi, zamanın artık süreye indirgenmediğı anlamına gelmez, girişimciler çalışma zamanlarına uyulması için işçilerin arasında seçtikleri bir kişiyi denetçi yaparlar ve ilginçtir ki, İngilizce’deki ustabaşı kelimesi ile kronometre aynı adı - *timekeeper*-paylaşmaktadırlar.¹⁸⁹ Böylelikle zaman kusursuz bir işleyişe sahip olması gereken, risklerin öngörülebilmesi ve vaktin nakite dönüşebilmesi için bir tahmin süresi tanıyan standart bir değer haline getirilmiştir. Zaman iktisat için bir senkronizasyon ve eşgüdüm kriteridir.

İktisatçılar için ekonomik faktörlerin başında yer alan zamanın birbirini izleyen sürelerle tabi tutulması aynı zamanda modernliğin zaman anlayışının temellerini de atmıştır: Değişimler dizisi içindeki süreklilik. Zamansal sürekliliğin yaratımı ayrılmış süresel birimlerin ardılığına bağlı olarak doğal bir şekilde gelişmiştir. Zaman üç ana kategoriden oluşan bir olgu olsa da, birbirini ardıl olarak izleyen parçalardan oluşur. Zaten zamanın net bir şekilde geçmiş, şimdi ve geleceğe bölünmesi onun ardılığına da bağlıdır. Birbirini takip eden zaman parçaları özellikle sayısal olarak bir süreklilik arz eder ve algıyı bu yönde değiştirir. Ardıl bir şekilde deneyimlenen zaman algısı modern ilerleme düşüncesinin zeminini oluşturmuştur. Zaman birbiri ardına tekrarlanan bir çevrimler düzeni olmaktan ziyade, bir gelişim zinciri olarak anlamlandırılır. Her geçen dakika, gün ya da yıl bireyin deneyimler haznesine eklenir, birey kendi yaşam süreci içinde kendini geliştirmeye ve ilerletmeye gayret göstereceğı için onun zaman dilimindeki her deneyimi kendi oluşumunda bir kazançtır. Bu düşünce aynı zamanda modern özne kavramının içeriğini doldurduğu gibi, ekonomik hayatın da bir yansımasıdır. Konuya Weber’in perspektifinden yaklaştığımızda, Protestanlığın doğuşu ve zamanın dünyevileşmesinden itibaren “birikim”in ön plana çıkarıldığını ve sosyal hayatı onun düzenlediğini görürüz. Kapitalizmin ilk dönemlerindeki girişimciler Protestan ahlakının gerekliliklerine uygun olarak sahip oldukları sermayeyi harcamaya değil, tıpkı bir çilekeş hayatı sürerek biriktirmeye yönlendirilmişlerdir. Daha son-

¹⁸⁸ Bkz. Arno Borst, *a.g.e.*, s.124

¹⁸⁹ Bkz. Arno Borst, *a.g.e.*, s.124

raki dönemlerde de birikim kapitalist üretim biçiminin vazgeçilmez bir ana unsuru olarak kalmış ve toplumsal yaşamın birçok yönünde kendini göstermiş ve modern zaman anlayışına da yansımıştır. Birikim esas tutulduğu sürece, toplumsal zaman ve tarih de tıpkı bir sermaye gibi gelişecek ve ilerleme kaydedecektir. Bir bakıma modern iktisat zaman algısının şekillenmesinde ana faktörlerden biri olmuştur ve bu kavramın üzerinde Demokles'in kılıcı gibi kendini hissettirmiştir.

Modern zaman kavramının hem iktisadi anlamda bir birikim aracı olması, hem de kendisinin “biriken bir olgu” oluşu, onun dünyevileştirildiği kadar aynı zamanda nesneleştirildiğinin de bir göstergesidir. Total olarak modernlik doğanın üzerinde tahakküm kurma amacı taşıdığından ve bunu gerçekleştirdiğinden beri, doğa ile insan, özne ve nesne arasına keskin bir çizgi çeker, onları bir bıçak gibi ortadan ikiye ayırır. Modernlik bunu yaparken, doğaya ait her öğeyi de nesne kategorisine sokar ve onları öznenin karşısına diker. O güne kadar ne kadar ilahi bir anlam taşısa da, hala doğanın gizemli bir parçasını oluşturan zaman bu projeden kendi payına düşeni alır ve felsefi bağlamlarından soyutlanarak salt fiziksel bir olguya, bir nesneye dönüştürülür. Çünkü hem ölçülebilme, hem de birikebilme özelliği yalnızca fiziksel bir varlıklara mahsustur.

Öte taraftan, zaman kavramının bu nesne olma özelliği yalnızca ekonomik hayatla sınırlı değildir. Birey ve toplumun zamana karşı böyle bir bakış elde etmesinde, Aydınlanma düşünürlerinin kavrama yeni bir içerik zerk etmesinin payı vardır. Başta Newton ve Kant olmak üzere çoğu düşünür zamanı apriori bir varlık olarak almışlar, süreklilik ve ardılık gibi nitelikleri de zamanın tözsel özellikleri saymışlardır. Onlar için zaman her türlü deneyimden önce gelen, her daim var ve var olacak olan değişmez bir kategoridir. Ezeli ve ebedi olan bu kategori her insan için geçerlidir, bu geçerliliğin ölçütü ortaktır, öğrenilmemiş ve bütün sosyal öğrenme edimlerinden bağımsız oluşuyla belirlenir. Başka deyişle, zaman evrensel olan önsel bilgidir. Zaten Aydınlanmanın Kartezyen senaryosunda “*görünürde zamandan arınmış tek başına bir ben, toplumun ve dünyanın tamamen dışında tam bir yalnızlık içinde, kendi 'aklı' üzerinde meditasyon yapan, aklını, zihnini, zekasını bütün deneyim bilgilerinden, öğrenilmiş tüm kavramlardan arındırıp nihai tartışılmaz doğrulukta bir çıkış noktasına ulaşmaya çalışan insan vardır.*”¹⁹⁰ Ancak zamanın her insanlık dönemi için geçerli evrensel bir kategori olmadığı, hatta ilkel komünal toplumlarda zaman diye kavramın namevcut olduğu bugün artık yapılan antropolojik ve sosyolojik çalışmaların sonucunda bilinmektedir.

¹⁹⁰ Norbert Elias, *a.g.e.*, s. 88-89. Yazar burada “deneyimden ve öğrenilmiş bilgilerden arınmışlık” tümcesi ile, zamanın deneyim ve bilgiyi barındıran yönüne karşı çıkmamakta, Aydınlanmanın “*tabula rasa*” diyen amprist düşünürlerini ima etmektedir.

Öte taraftan, zamanın ardıllık, süreklilik ve ilerleme gibi kavramları içinde barındırması, kimi olumsuzluklar taşısaya da, Elias'ın da belirttiği gibi, böyle içeriklere sahip bir kavramın oluşturulması, insanın en yüksek genelleme ve sentezleme yetisine ulaşıldığını da gösterir.¹⁹¹ Zamanın süreklilikle ele alınması, fenomenlerin ve olguların bir olaylar dizisi içinde görülmesi, algılanması ve yorumlanması getirmiş, bunun sonucunda da “neden-sonuç” ilişkileri akli bir düzlemde kurulmaya ve çözümlenmeye başlamıştır. Sosyal standardizasyona bağlı zaman anlayışı, bir yönden bireyin kendi yaşam süresini düzenlemeye yararırken, diğer yönden de olay ve olgulara tarihsel bir süzgeçten bakabilmesine, geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki bağıntıları bulgulayabilmesi ve sentezleyebilmesine imkan vermiştir. Böylelikle modernliğin zaman anlayışı, “ağır ağır gelişmiş bir sentez olarak, diğer deyişle çeşitli türden olayların ve süreçlerin olabildiğine karmaşık bir ilişkiler yumağı oluşturacak şekilde birbirleri ile ilintilendirilmesinin kavramsal sembolü”¹⁹² olarak karşımıza çıkar.

II.3.2.1. Farklı Bir Zaman Kurgusu Peşinde Modernist Zaman Deneyimi:

Zamanın modern kavramsallaştırılması özneye bir zaman bilinci vermiş, soyutlama ve sentezleme yetisinin üst bir aşamasını kazandırmıştır. Bu nedenle modernist zaman deneyimi ve deneylerinin tabanını her şeyden önce, modern zaman bilinci oluşturur, bu zemin bir bakıma modernizmin modern zaman kavramını sorgulamasına ve eleştirmesine imkan tanımıştır. Hem Nietzsche'nin mitsel zaman anlayışı, hem Marx'ın diyalektik ve tarihsel materyalizmi, hem de fenomenolojistlerin içsel zaman bilinci anlayışları her ne kadar modern zaman kavramının eleştirisinden doğmuşsa da, bu eleştiri zeminini yine modern zaman anlayışının sentezleme ve soyutlamaya imkan veren niteliği hazırlar. Öte taraftan modernist sanatçıların sürekli değişimi, “yeni” olanı arayışlarında ve şimdiki an'a sürekli olarak gönderme yapmalarında modern zaman bilincinin etkisi mutlaklıdır.

Bununla birlikte, modernist sanatçıların neredeyse hepsi, çizgisel ve ardıl bir şekilde akan zamanın dışına çıkmak ve bunun yerine alternatif bir zaman algısı geliştirmek konusunda mutabık gözükmektedirler. Bunun başlıca nedenlerinden biri, toplumsal yaşamı düzenleyen doğrusal zamanın bir tür disiplin ve baskılama aracına dönüşmesidir. Bu dönüşümün temel belirtisi modern zaman anlayışının değişimler silsilesi içindeki süreklilik olmaktan, süreklilik içindeki değişimlere evrilmesidir. İkisinin arasındaki fark görüşlerden ilkinin zamanı türdeş bir uzam içinde gerçekleşen değişimlerin ritmiyle ele alması, zamanın değişken niteliğini göz ö-

¹⁹¹ Bkz. Norbert Elias, *a.g.e.*, s.62

¹⁹² Norbert Elias, *a.g.e.*, s. 73.

nünde tutması ve onun özgüllüğünü tanımasıyken, ikincisinin periyodik ilerleyen, olay, olgu ve mekanları belirleyen düzenleyici bir zaman kavramı ortaya koymasındır. Dolayısıyla standartlaştırılmış zaman başlangıçta insanlar arası ilişkileri düzenlemeye ve ortak hareket etmeye yaramış, bireyin kendi konumunu ve durumu zamansal birimlere göre tayin etmesine olanak sağlamış, ancak bir süre sonra nesnel belirleyiciliğe sahip zaman araçları bireye hükmetmeye başlamıştır. Birey giderek zamanın belirleyiciliğine kendisini bırakır ve kendi kişisel zamanının “şimdi” sini yaşamaktansa, geleceğe atfedilmiş amaçları üzerine kafa yorar.

Aslında birey yalnız şimdiki zaman değil, total olarak zaman üzerine de düşünmez, onu sanki başlangıçtan bu yana hep varolan ve ebedi kalacak bir töz olarak yaşar. Gelişmişlik düzeyi daha aşağıda olduğu söylenen toplumların zaman diye bir kavramdan hareket etmedikleri, saatler ve takvimlere gereksinim duymadıkları bilgisine zaten gündelik yaşamın içinde yer yoktur. Böylelikle sosyal olarak düzenlenmiş bir zaman standardizasyonu bireyin kendi edimlerini yapması konusunda bir basınç uygular, birey kendisini sürekli olarak zamanı bilme zorunluluğunda hisseder. Zamanın basıncı altında yaşayan insanın trajedisi eylemlerini tasavvur ederken, şimdiki zamanda yapma olanağına hiç bakmaksızın erteleme, kısıtlaması veyahut onlardan tümünden vazgeçmesidir. Modern birey zamanı vazgeçilmez ve istense de kaçınılamayan bir şebeke gibi deneyimler.

Böylesi bir toplumsal yapı içinde yaşayan birey için zaman disipline edicidir, dayatmacı özelliktedir ve bireyin kendisini baskılamasına neden olur. Bireyde Elias’ın deyişiyle bir “*zaman vicdanı*” oluşur.¹⁹³ Vaktini boşa harcamaktan kaçınan herkes gerçek anlamda kendisine ayırdığı dakikalar için bile geleceğe ertelenmiş istekleri adına suçluluk duygusuna gömülebilir. Tüm olay ve durumlar sonu gelmez bir akışın içinde algılanır ve birey kendinde bunu değiştirme erkini göremez, her olay ve durum zamanın akışına göre yol aldığı için de zaman itirazsız boyun eğilen bir alın yazısı olarak görünür. Oysa ki, farklı bir zaman düzenlemesi, modern toplumların ezeli ve ebedi olduğunu düşündüğü sayısal olarak düzenlenmiş dakikaların, saatlerin ya da yılların ayrı bir düzleme kaymasını sağlayacak ve yeni bir deneyim imkanını su yüzüne çıkaracaktır.

Zamanın bir basınç ve baskı oluşturması yalnızca zaman araçlarının epistemolojisinden kaynaklanmaz, ekonomik yaşamın örgütlenmesinden kaynaklanan yöntemler de önemli bir faktördür. Modernliğin özneye kazandırdığı bireysel zamanını düzenleme özgürlüğünün büyük bir bölümü ekonomik faaliyetlerce el konulur. Birey yaşam süresinin yarısından çoğunu belki de hiçbir zaman sahip olamayacağı

¹⁹³ Bkz. Norbert Elias, a.g.e., s. 24

ürünlerin ya da hizmetlerin üretimine adar. Bunun anlamı bireyin kendi temel ihtiyaçlarını yerine getirmesini barındıran biyolojik zamanının sosyal zamanın yö-
rüngesine girmesi ve ona bağımlı kılınmasıdır. Biyolojik zaman sosyal saate göre
ayarlanmakta ve bastırılmaktadır. Kişinin kendi bireysel zamanını ancak üretim ya
da iş dışı süresi oluşturur. Daha açık bir ifadeyle bireyin özgürlüğü kendisine bı-
rakılmış “boş zaman” a endekslidir. Boş zaman ise, kişiden bağımsız karar meka-
nizmaları tarafından tayin edilmiş bir süre olduğu için her şeyden önce yapaylık
taşır. Bunun yanında bireyin tamamen kendisine terk edildiği söylenen boş zaman
ve dinlenme süresi, onun kendisine dönük faaliyetlerde bulunması ve kelimenin
tam anlamıyla “kendisini dinlemesi”nden ziyade, kitle kültürü ürünleriyle ya da
belirli etkinliklerle doldurulur. Birey kendine bırakılan zamanı kullanma konu-
sunda bir bilince sahip olmadığından ya da gerçekten de ağır iş temposunun yü-
künü kitle kültürünün hafif ve eğlenceye yönelik ürünleriyle atacağından dolayı,
boş zamanlarında tam bir özgürlüğe sahip olduğu söylenemez.

Modernist sanatçıların modern zaman anlayışının dışında farklı bir zaman kurgu-
suna yönelmelerinde doğrusal zamanın dayatmacı ve baskı altında tutucu özelliği-
nin yanısıra, çizgisel zamanın temsili boyutu da önem taşımaktadır. Nasıl ki pers-
pektif mekanın gösteriminde temsili bir işlevle donatılmışsa, 18. ve 19. yüzyılda
yetkinleştirilmiş saat de aynı biçimde zamanı temsil etmektedir. Soyut ve özgül
bir anlama sahip olan zaman saatle birlikte cismanileşir, saatin kadrınının üzerin-
den geçtiği akrep ve yelkovan, tüm sayısal değerler zamanın göstergesi haline ge-
ler. Sayısal birimler temsili olarak zamanın yerine geçer, onun yeniden canlandırır
ve üretir. Periyodik bir akış halinde her birim belirli bir tekrar düzeneğine bağla-
nır. Perspektifle düzenlenmiş bir kompozisyondaki objelerin gerçeğe uygunluğu-
nun ve özdeşliğinin esas alınması gibi, saatin birimleri de zamanın bir gerçeklik
olarak kabul edilmesi sonucunda onunla eşdeğer olma ve tam bir benzeşim içine
girme amacıyla düzenlenmişlerdir. Böylece peşi sıra birbirini izleyen ve sekansla-
ra bölünen zaman birimleri temsili sanatın yaptığına benzer bir saydamlık yaratır.
Birim ve onu gören özne arasındaki ilişki ile temsili resim ve ona bakan izleyici
arasındaki ilişki bu nedenle birbirine denk düşmektedir. Tıpkı perspektifin üç bo-
yutlu bir uzamda özneye nerede konumlanması gerektiğini ima etmesi gibi, ger-
çeği temsil eden saat de doğrusal olarak düzenlenmiş bir zaman yelpazesi içinde
öznenin konumunu belirlemede bir alan tanır. Nihai olana (evrimsel olanın son
aşamasına) doğru yol aldığı söylenen bu çizgisel akış, zaman konusunda perspek-
tifin işlevini yerine getirir. Öte taraftan, temsili sanatın temel ilkelerinden biri olan
üç birlik kuralının en önemli ayağını oluşturan zaman birliği, gitgide zamanın çiz-
gisel bir akış içinde olduğu düşüncesini esas alır.¹⁹⁴ Modernistlerin giriştikleri de-

¹⁹⁴ Bu sav Antik tragedyaaların çevrimsel bir zaman modeli etrafında oluşturulduğu düşüncesiyle çürütülebilir.

neylerin çoğunluğu temsile ait zaman birliği kuralını terk etme ve lineer zamanın kronolojik yapısını bozma eğilimi taşır.

Modernistlerin kronolojiyi bozan tekniklerinin başında “eşzamanlılık” kullanımı gelir. Modernist sanatçılar birbirinin peşi sıra ilerleyen dakikalara göre düzenlenmiş anlatıların yerine, farklı ya da türdeş uzamlarda yan yana gelen, birbirine paralel bir gelişim gösteren öyküleri geçirirler. Eşzamanlılık, evrimsel ilerlemeyi öngören argümanların pek değinmediği, ama modernliğin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir zaman duygusudur, bu nedenle yalnızca sanatçıların icat ettiği bir anlatı tekniği değil, gerçek yaşamda karşılığı olan ve herkesin algılayabileceği yeni bir deneyimdir.¹⁹⁵ Bununla birlikte modernistlerin çizgisel zamana karşı giriştikleri deneylerde eşzamanlılığı kullanmalarının nedeni, onların zamanı nesnel bir olgu olarak değil, içsel ve yaşantısal bir durum olarak ele almalarıdır. On dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliği de dahil olmak üzere çizgisel zamana göre kurulanmış temsili anlatılarda pozitivistin etkisi açıkça görülürken, modernist anlatılarda zaman bireyin psikolojisiyle kurulur.

Modernistlerin zamanı çizgisel bir akış içinde değil, bireyin içsel yaşantı süreci olarak ele almaları, onları Bergson ve Husserl’in bu konudaki düşüncelerine yakınlaştırır. Aslına bakılırsa, bu iki düşünürün zaman felsefeleri modernistler üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. İkisi için olduğu kadar, modernistler için de zaman bilinci konusundaki temel sorunsal objektif zamanla subjektif zaman arasında yaşanan gerilimden, zamansal objektivitenin öznel zaman bilincine hükmetmesinden kaynaklanır. Elbetteki nesnel zaman ile öznel zaman arasında karşılıklı bir ilişki

Çünkü bu tragedya'nın sonu başlangıçtan bellidir ve başlangıç sona dönerek çevrimsel bir hareket izler. Tragedya başladığı anda zaten tamamlanmış gibidir, bütün olaylar önceden belirlenmişlerdir ve kaderin izlerini taşırlar. Başlangıç ve son birbirine kafiyelidir. Bu nedenle zaman sınırlıdır. Ancak Sophocles'in *Oedipus* tragedyası bu çevrimsel zamanı kırar ve ona çizgisel bir boyut verir. Diğer tragedyalarda başlangıç sonun habercisiyken ve olacaklar en sonunda tamir edilip katharsis'e ulaştırılırken, *Oedipus* da artık tamirat söz konusu değildir, o dönemdeki tragedyalara nazaran adalet tam olarak yerini bulmaz ve Oedipus kendi serseri yaşamına başlar bu bir öykünün sonu iken, yeni bir öykünün -Oedipus'un meczup olarak yapacağı seyahatler- başlangıcıdır, son bir noktada bitmez, öykü biz bilmesek de devam edecektir. Bu nedenle Sophocles ilk kez çizgisel zamanı temsil sanatına sokan kişidir, hem kendi döneminin hem de modern dramının temellerini atan kişi olması bu yönüyle de bağlantılıdır. Ondan bu yana da temsili sanat zamanın çizgisel akışı içinde hareket etmektedir. Bu formülün sahibi Hölderlin'den akt. Gilles Deleuze, *a.g.e.*, s. 44-45

¹⁹⁵ Eşzamanlılık duygusunun gelişimi öğrenme ve bilme isteğiyle dolan Batılı Yeniçağ insanının önce yeni kıtaları keşfetmesiyle yeni mekan duygusuna kapıları açması, ardından diğer evrenlere açılan kapıları keşfetme dürtüsüyle teleskop dahil bir çok bilimsel buluş ve keşiflere imza atması, haberleşmenin kapitalist gelişim için önemli bir unsur haline gelmesiyle birlikte kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sürecinde görülebilir. O güne dek ulaşım olanakları hayli kısıtlıyken ve kentler ya da ülkelerin birbirlerinden haberdar olması günler hatta haftalar sürerken, telgrafın icadı haberleşme konusunda sınırlılığı sona erdirmiştir. Daha öncesine nazaran hızlı bir iletişim akışı başlamış, ancak bunun ötesinde telgraf farklı mekanlardaki gelişimlerin eş zamanlı olarak dağılımını sağlamıştır. Aynı gün ya da hafta içerisinde Fransa'daki ya da İngiltere'deki bir olay, Avrupa'nın tamamına yayılabilir. Eşzamanlı olarak gerçekleşen haber dağılımı insan ve toplumların aynı anda birçok bilgiyi elde etmesine yaramıştır, telefonun icat edilmesiyle birlikte tam bir eşzamanlılık duygusu yaratılır. Bununla birlikte, insanoğlu yeryüzüne gökyüzünden bakmayı bir takım araçlarla olanaklı hale getirerek, birçok uzamı tek bir zamanda deneyimleme imkanını yaratmıştır.

mevcuttur, ancak nesnelleştirilmiş zaman giderek öznenin zamanı içsel olarak deneyimlemesini belirlemeye ve basturmaya başlamıştır. Objektif zamanda birimlerin birbirine eklenmesi nesnel bir süreklilik izlenimi verir, ancak bunun ötesinde öznenin kendi yaşantısına ve deneyimlerine bağlı olan ayrı bir sürekliliği vardır. Bergson'un "süre" olarak adlandırdığı durum dış dünyada gerçekleşen deneyimleri, içsel yaşantıyı olduğu kadar öznenin hem içsel hem de dışsal bütün edimlerini geçmişle bağlantıya geçirdiği anları da kapsar. Başka deyişle dışarıda gündelik yaşamda akıp giden ve nesnel olduğu söylenen bir sürenin dışında, bir de öznenin kendi süresi vardır, ki bu Bergson kadar modernistler için de geçerli olanıdır. İçsel süre sayıyla hiçbir özdeşlik göstermeyen nitel bir çokluktur, birbirinin peşi sıra periyodik tekrarlarla ilerlemez ve kategorize edilemez. Bergson'un süre kavramı (gerçek süre), içinde açık seçik ayrımların yapılamayacağı, nitelik olarak birbirinin eşdeğeri olmayan, birbirinin içine giren ve karşılıklı etkileşim halinde bulunan anlardan oluşan "süreç"i ifade eder. Dışsal görüngüler içsel yaşamda, öznenin yaşamında aldıkları yere ve değere bağlı olarak, kendi gelişimleri içinde ele alınır.¹⁹⁶

Zaman bir süreç olarak deneyimlenmediği vakit, bu zamanı parçalara bölmek demektir. Modern yaşam hali hazırda çoklu anlam alanlarından oluştuğu için, zaman da zaten parçalı bir yapıya oturtulmuş, fragmanlaştırılmıştır. Modernistler içinse zaman kriz anlarını, kesintileri, duraksamaları ve rastlantıları kapsadığı, dolayısıyla akışkan ve anakronik olduğu kadar, doğayla ve içsel yaşamla bütünlüğünü koruyan, süreçler arasına setlerin çekilemeyeceği, belirlenimsiz ve soyut bir duruma denk düşer. Gerçek zaman saatin tiktaklarının dışındadır, bu iki heceli sözcüğe indirgenemez. Çünkü zaman çeşitli zaman halkalarının iç içe geçtiği, başlangıcının ve sonunun tam olarak tayin edilemeyeceği katmanlardan oluşur. İşte eşzamanlılığın kendisini gösterdiği yer burasıdır: Özne zaman iç içe geçmiş anlardan oluştuğu için, tek bir dakikada geçmişine geri gidebilir, şimdiye dönebilir ve geleceğine doğru yolculuk yapabilir. Bu sayede geçmiş, şimdi ve gelecek kısa bir zaman diliminde tek bir noktada buluşabilir. Temel üç zaman dilimini buluşturacak etkinlik her insanda mevcut ve saklıdır: Bellek yaşanan anla geçmiş arasında köprü oluşturacak yegane güçtür. Ufak detaylar, bellek sayesinde geçmişe gömülen duyguları yeniden canlandırabilir, şimdinin anlamı geçmişle kurduğu bağlantıda gizlidir. En azından Marcel Proust gibi yazarlar için durum böyledir. Proust ve Woolf için olduğu kadar, Alain Resnais gibi modernist sinemacılar da belleğin gizemli bir kutu olduğu düşünür, zamanın esrarını çözmek de bellek anahtar kavramlarından biri olur.

¹⁹⁶ Bkz. Henri Bergson, "Zaman ve Özgür İstenç", çev. Alp Tümertekin, Cogito, Sayı 11, 1997, İstanbul, s.7-15

Öte taraftan bellek modernist yapıt içinde başka bir bağlama da oturur. Modernist sanatçıların dili sorgulamalarında ve uzlaşımara saldırmalarında, dilin dizisel boyutuyla oynadıklarını ve birbirine benzeşmeyen iki ya da daha fazla ögeyi bir araya getirdiklerini vurgulamıştık. Onların dille uğraşlarının büyük bir bölümünün bilinç altı süreçleriyle ilgili olduğunu daha önce belirtmiştik. Bellek geçmişle şimdiyi birbirine bağlarken, aynı zamanda birbiriyle ilgisiz görünen öğeleri bir araya getirir, uzamsal ve zamansal olarak türdeş olmayan iki ya da daha fazla ögeyi birleştirir. “Çaya batırılmış bir madelaine” geçmişte kalan duyguların şimdiki zamana akın etmesine yol açabilir, geçmişe dönen insan uzamsal olarak şimdiki zamandaysa da, zihinsel olarak farklı bir zaman ve mekanda bulunur. Çağrışımlarla işleyen belleğin dizisel bir işleyişi yoktur, bir sonra ne geleceğini, o geleni neyin izleyeceğini bilmek olanaksızdır. Bu niteliğiyle bellek, bilinç altının işleyiş sürecini anlamak için bir basamak oluşturur.

Modernistler için önemli olan bilinç altının zamanına ulaşmaktır, bu nedenle kronolojik akış düşsel bir zaman, Lunn’un deyişiyle “metaforik zaman”¹⁹⁷ aleyhine zayıflar yada tamamen yok olur. Düşsel zaman, zamana atfedilen belirleyicilik sıfatından sıyrılmıştır ve bireyi gerçeğe götürebilme gücünü potansiyel olarak taşır. Modern uygarlığın yasakladığı, bastırdığı ne varsa bilinçaltına itildiği için, bilinçaltını su yüzüne çıkarmak insanı gerçeklerle yüzleştirir. Bilinçaltını kronolojik zaman ifade edemez, çünkü bilinçaltı mantıksal örüntülerin sekanslar halinde ilerlediği bir dizgeye- diziye- sahip değildir. O geçmiş, şimdiki ve gelecek zaman kiplerinin iç içe geçtiği ve çoğu zaman bir arada yaşandığı karma bir zamansal boyuta –nesnel anlamda zamansızlığa- sahiptir. Modernistlerin gerçeği aramak için çıktıkları yolculukta bilinçaltının en önemli uğraklardan biri oluşu onların zamanı düşsel bir düzleme taşımalarına, bundan dolayı da görsel ve yazınsal dili bozmalarına neden olur. Dilin her ögenin kronolojik olarak yer aldığı bir dizge olduğu düşüncesini alt üst etmeye ve onu kronolojik anlatıya tutsaklığından kurtarmaya çalışırlar. Dili-tıpkı bilinçaltının gizemli işleyişinde olduğu gibi çoklu zaman dilimlerinin iç içe geçtiği bir modele oturtmayı denerler.

Bu girişimin en önemli temsilcileri arasında birbirinden farklı zaman dilimlerini aynı anlatı içinde yedirmeye çalışan Ulysses’in yazarı Joyce ve bilinçaltının zamanına inme deneyleriyle ün kazanmış Woolf vardır. Modernist anlatılar geçmişin, şimdinin ve geleceğin içsel zamanın belirli bir anında yeğınleştiği zaman kesitindeki eş zamanlı deneyimi araştırır. Bu birlik resimde kolaj çalışmalarında, müzikte tonal eş zamanlılığı kullanan Bartok ve Stravinsky’nin yanı sıra on iki ton sistemiyle zamansal bir sanat olan müziğin armonik yapısını bozan ve uyumsuz-

¹⁹⁷ Eugene Lunn, *a.g.e.*, s.48

luğu ön plana çıkaran Shoenberg’de, şiirde metaforik ilişkiler kuran Baudelaire’de, fütüristlerle dadaistlerin ortaya çıkardığı sessel -orkestral- yapıtlarda görülebilir. Ancak bu birliğin kendisini en net haliyle gösterdiği sanat alanı fotoğraf ve sinemadır. Fotoğrafın şimdi ile geçmişi bir araya getirişi (geçmişte varolan bir durumu şimdiye taşır) onun ontolojisinden kaynaklanırken , sinema bunu artık onun özsel bir ögesi haline gelmiş montaj ile sağlar. Montaj izleyicinin şimdiki anına geçmişten ya da gelecekte parçaları, birbirinden farklı perspektifleri sokar, zamanı ardışık bir şekilde sunmaktan çok, farklı zaman dilimlerinde sıçrar ve izleyiciyi buna ortak eder. Eisenstein’in montajı kullanma amacı çeşitli perspektiflerin – gözün, duyguların, toplumsal sınıf ve kültürün- bir araya getirilmesi ve aynı anda deneyimlemesini sağlayarak izleyiciyi düşünmeye yöneltmektir. Bu nedenle düşsel zaman tarihsel düşünceden kaçış değil, hakikatin yalnız çizgisel-evrimci bir zamanda varolduğu düşüncesine kuşkuyla yaklaşmanın, öznenin içsel süresinin nesnel zaman kadar önemli olduğunu fark ettirme amacının bir sonucudur.

Modernistlerin düşsel zaman tercihleri Husserl’in “*bir zaman bilincinde objektif olarak konmuş zamanın gerçek objektif zamanla ilişkisinin nasıl olduğu, zaman aralıklarının değerlendirilmesinin objektif, gerçek zaman aralıklarına uyup uymadığı*”¹⁹⁸ sorusuna da tekabül eder. Bu sorgulama zamanın göreceli olduğuna vurgu yapar. Zamanın izafiliği Einstein’ın kuramının önemli bir bölümünü oluşturmakta ve bilimsel olarak da temellendirilmektedir, ancak modernistler açısından izafilik öznel zamana ait bir unsurdur. Zihinsel süreçler saatin tiktaklarıyla işlemez, sosyal zamanının hızıyla öznenin içsel zamanın hızı bir ve aynı değildir. Yaşanılan an tam olarak hissedildiğinde bu dakikalara sığmayabilir veyahut akıp giden günler bir dakikanın verdiği tatminle aynı değere sahip olabilir. Onlar için zamanın ritmi kişiden kişiye, kültürden kültüre değişim gösterir, algılayan özneye bağlı olarak zaman kısalabilir ya da uzayabilir. Tıpkı Virginia Woolf’un *Orlando* adlı kitabında belirttiği gibi; “*bir saatlik süre, bir kez insan ruhunun tuhaf dokusunda yuvalandığında, elli hatta yüz misli uzayabilir; öte yandan zihnin saatinde bir saat bir saniye gibi de temsil edilebilir. Saatin zamanıyla zihnin zamanı arasındaki bu olağanüstü uyumsuzluk gerektiğinden çok daha az biliniyor ve daha çok incelenmeye muhtaç*”¹⁹⁹ tır. Zaman göreceli olduğu için onun net bir başlangıcı ve sonu yoktur, neredeyse bütün modernist eserlerin kapalı bir son yerine, karakterlerinin zamansal süreçlerini belirli bir noktada bitirmeyip açık uçlu sonları tercih etmeleri bu düşünceden de kaynaklanır.

¹⁹⁸ Edmund Husserl, “*İçsel Zaman Bilinci*” çev. Doğan Şahiner Cogito, Sayı 11, 1997, İstanbul, s. 18

¹⁹⁹ Woolf, tan, akt. Jale Parla, *Donkişot’tan Bugüne Roman*, İletişim Yay.,2000, İstanbul, s.265

Ancak, ister bellek kavramından hareket etmeleri, isterse düşsel bir zamanın izini sürmeleri modernistlerin yitik zaman saplantısına ya da nostaljik düşünceye takılıp kaldıkları anlamına gelmez. Gerçi romantizmin etkisinde kalan Eliot ve Pound gibi yazarlar parçalanmış modern zamana karşı mitik ve bütüncül bir zaman arayışına girmişler, geçmiş zaman özlemiyle hareket etmişlerdir. Proust'u da içine dahil edebileceğimiz bu gelenek geçmişini kapatan bir sayfa olarak değil, şimdiki zamanda her an taze tutulması gereken bir duygu olarak ele alırlar, onlar için geçmiş şimdiki anda sürekli olarak yeniden üretilmelidir, geçmiş şimdiki an üzerinde kendisini hissettirmezse, şimdinin bir anlamı olmaz.

Oysa yirminci yüzyıl romancılarının, şairler ve ressamlarının çoğu geçmişini şimdiki anlamak için, belleği zamanı sorgulamak için bir araç olarak kabul ederler. Çünkü başta belirttiğimiz temel sorunsal olan objektif zaman ile subjektif zaman arasındaki gerilim, geçmişe gömülü yaşamak ile değil, öznenin ancak şimdiki zamanı tam olarak duyumsamasıyla giderilebilir. Modernist zaman deneyiminin vurgusu, Bergson'un şu sözleriyle ifade edilebilir: "*Zamanın çok büyük bir bölümünde kendi dışımızda yaşarız, kendimize ilişkin kendi hayaletimizden, yani, katıksız süresi türdeş uzama yansımış renksiz bir gölgeden başka hiçbir algılamaksızın yaşarız. Öyleyse, yaşamımız zamandan çok uzamda açıp sergiler kendini; kendi kendimizden çok dış dünya için yaşıyoruz demek ki; düşünmek yerine konuşuyoruz öyleyse; kendi kendimiz edimde bulunmak yerine 'edime konu' oluyoruz demek ki. Özgürce eylemek kişinin kendine yeniden sahip çıkması ve katıksız süreye geri dönmesidir.*"²⁰⁰

Özne nesnel zamana- saatin tiktaklarına- takılı bir şekilde yaşarsa, bu öznenin üzerinde bir basınç oluşturduğu kadar, onun bilincinde toplumsal tasarımın ağır bastığını ya da ona egemen olduğunu gösterir, bu ise öznenin bölünmüşlüğüne başka bir nedenidir. Ancak birey zamanı onun temsili gösterimlerinden soyutlayarak, kendini hissederek yaşarsa, o zaman gerçek özne olma koşulunu yerine getirmiş olur. Başka bir deyişle özne zamanı hissettiği oranda kendisini hissedebilir, yabancılaşmış ilişkiler açısından ve öncelikle kendisine yabancılığından sıyrılabilir: Zamanı hissetmek şimdiki anı tam olarak duyumsamaktan geçer. Şimdiki an'ı yaşamak hem öznenin kendi sürecini takip etmesini, hem de şeyleri oluş halinde görmeyi ve onların dinamiklerini keşfetmeyi sağlar.

Zaman bilinci konusunda şimdiki zaman duygusuna vurgu yapılması, modernist eserler de Jale Parla'nın "*anlıklaştırma*" adını verdiği teknikle sergilenilir. Düşünselleştirme olarak da adlandırılabilir ve bir anlamda yabancılaşma efekti ola-

²⁰⁰ Henri Bergson, *a.g.y.*, s.11

rak da kabul edilebilecek anlıklaştırma, Parla'ya göre "okurun zamanıyla yazarın zamanının geçen zamana meydan okuyarak buluştuğu ve yazarın ölümsüzlük düşümün gerçeğe dönüştüğü andır".²⁰¹ Parla'nın anlıklaştırma ile kastettiği anlatının bizzat yazar tarafından durdurulup yazarın okurla bir çeşit diyaloga girmesidir. Anlatının bir anda kesilmesiyle birlikte yazar ve okur karşı karşıya gelir ve şimdiki zamanda buluşurlar. Bu duraksamada kurgu ve anlatı zamanı aşılmaya çalışılır ve yazar okurun gerçek zamanına inmeyi amaçlar. Anlatı yazarın elinde olduğunu her an hissettirir, aslında bu durum yazarın da kendi yapıtının bir başka öznesi olduğunu gösterir.

Modernist eser bu bakımdan genel olarak üç özneye sahiptir: Romanın karakteri olan özne, yazar özne ve okur özne. Sanatçı bunu yaparken hem bir yönden alımlayıcısını kurgudan uzaklaştırıp onu gerçek zamana taşıyarak düşünsel bir zemin oluşturur, hem de okurla iletişime geçmede bir engel olarak gördüğü zamanın aralarına mesafe koymasını gidermeye çalışır. Bu üç öznenin zamanları belirli noktalarda çok net bir biçimde kesişir. Bu nedenle anlıklaştırmalar anlatıların iç içe geçtiği uğraklardır ve modernist anlatıların çoğunun "öykü içinde öykü" olma nitelikleri bu özellikten kaynaklanır. Öykü içinde öykü aynı zamanda anlatının anti kronolojik yapısını da kuran bir öğedir. Öykünün kendi kurgu zamanı yazarın araya girmesiyle kesintiye uğrar, yazar kendi şimdiki zamanını devreye sokar, böylelikle anlatı iki katmanlı bir zamana sahip olur. Buna okurun şimdiki zamanının eklendiği düşünülürse, zamanın üçlü bir halka olarak iç içe geçtiği görülecektir. Modernist anlatıdaki zaman halkaları Ulysses'in güncel zamanla mitik zamanı birleştirmeye yönelik çabasındaki gibi daha da çoğalabilir. Modernist eserin bu zamansal ekseni birbirini izleyen olaylar zincirini kırmaya ve "anlatı zamanını sıfıra indirgemeyi amaçlayan eksendir."²⁰² Yazarın devreye girdiği her an, kurgunun o anda kaybolmasıdır.

Karakter ve olaylara dayalı kurgu yazarın okurla girdiği ilişkiyle sıfır noktasına iner; bu modernist anlatının yitik metin stratejisini gösterir. Öykü çoğu zaman kaldığı yerden devam etmez, ya aynı karakterin farklı bir olay içine dahil olmasından ya da başka bir karakterin öyküsünden ve bakış açısından devam eder. Zamanda sıçramalar ileriye yönelik çizgisel akışı kesintiye uğratır ve alımlayıcının gerçek zaman ile anlatı zamanı arasındaki farkı görmesine neden olur. Aksiyon modernist yapıt için bağlayıcı değildir, o yalnızca sanatçının düşüncelerini aktarmada kullandığı bir araçtır. Modernist sanatçı aracını kullanmaktaki özgürlüğünü kanıtlamıştır. Onun için önemli olan düşüncelerinin karşısındaki

²⁰¹ Jale Parla, *a.g.e*, s. 235

²⁰² Jale Parla, *a.g.e*, s.237

alımlayıcıya geçmesidir. Bu yüzden anlatı tekniklerinin olanaklarını araştıran sanatçıların çoğu anlatı zamanın pürüzsüz doğrusal akışını, yalnız biçimsel oyunlar kurmak adına değil, gerçeklikle kurgu arasındaki ayrıma dikkat çekmek ve alımlayıcının bunun farkında olmasını sağlamak için bozarlar. Böylelikle anlatı, temsili sanatın yaptığı gibi gerçeğin yerine geçmez. Anlatı zamanı kurgunun kendisidir ve anlatı zamanıyla oynamak ve onun akışını bozmak sanatçılar için yeni kurgu tekniklerine kapıları açar.

Zaman ve mekan algısı üzerinde en etkili olan sanat dalı şüphesiz sinemadır. Sinema tüm sanat dallarını kendisinde harmanladığı ve bir bakıma Wagner'in düşünü yerine getirdiği için, hem zamansal hem de mekansal bir sanat olmayı başarmıştır. İzleyici karşısında gerçekleşen ve dış dünyadaki gerçekliğe en yakın olan görüntüleri izlediğinde bir taraftan gerçek ile kurgu zamanını aynı anda paylaşır, diğer taraftan da iki ayrı uzamı –o anda bulunduğu mekan ile kurgunun yer aldığı uzam- beraber deneyimler. Bu nedenle sinema mekan ve zaman konusunda girişilecek deneyler için daha en başta büyük bir kaynak oluşturur. Bunun en iyi örnekleri ise geleneksel sinemanın kalıpları dışında yeni anlatı yöntemleri geliştirmeye çalışan modernist sinemanın içinde bulmak kolaydır.

III. SİNEMA VE MODERNİZM

Modernizmin tarihi, sanatsal araç, teknik ve yöntemlerin sorunsallaştırılmasının tarihidir. Bu bakımdan çeşitli sanat dallarında modernizmin, kendisini kendisinden önceki gerçekçi gelenekten bir kopuş olarak ortaya koyduğu söylenebilir. Temel ilkeleri Rönesans'la belirlenen mimetik sanat anlayışını en iyi Leon Battista Alberti'nin (1404-1472) "*Resim, dünyaya açılan penceredir*" sözü ifade eder.²⁰³ Burada dış dünyanın taklidine dayalı 'temsili' anlayışına uygun olarak, sanatsal aracın 'şeffaflığına' yapılan bir vurgu vardır. Sanat eserinin malzemesi, tekniği, kompozisyonu, kısacası tüm bir anlatısal mekanizması *görünmez* olmalıdır. Sanat eseri, konusunu öylesine iyi taklit etmelidir ki, onun *ta kendisi* haline gelmelidir. Böylece sanat izleyicisinin bakışı yapıta ('pencereye') takılmadan, doğrudan konuya ('pencereden görünen şeye') ulaşacaktır.

Sanatın rolü ve sanatçının konumu gibi geleneksel kategorilerin bulanıklaşmaya başladığı bir yüzyılda, sanatçının bu tartışmalardan uzak kalıp, sanatını hiçbir şey olmamış gibi icra etmeye devam etmesini beklemek elbette olanaksızdır. Üstelik söz konusu belirsizliklerin yanı sıra, sanatçının kafası özne, kimlik, hakikat gibi modernist sorunsallarla da meşguldür. Bu durum, sanatın gerçekçi (temsili-mimetik) doğasının sorgulanmaya başlamasına yol açmıştır. Sanatçı, kendisini ve sanatsal aracını ortadan kaldırmak konusunda eskisi kadar istekli değildir artık. Giderek, bir yandan sanatını bu tartışmaların zemini haline getirmeye, bir yandan da hem kendi konumunu, hem de sanatını sorgulamaya başlayacaktır. Bunun birincil sonucu, sanatsal araç ve tekniklerin şeffaf niteliğini yitirip, 'opak' hale gelmesidir. Ortega y Gasset'nin Kübizm özelinde söylediği metafordan yararlanmak gerekirse, artık sanat pencereden görüne değil, pencereye dikkat çekmeye başlamıştır.²⁰⁴ William Siska, bu gelişmeleri şöyle özetler: "*Modernizm, tuval üzerindeki nesnelerin temsiliyle ilgilenmeyi bırakıp, üzerinde şekil, ton ve renklerin düzenlendiği bir yüzey olarak tuvale yoğunlaştı ve bu değişimle kendisini resim sanatında hissettirmiş oldu. Birer kübist olarak Braque ve Picasso artık nesnelere onlara bakan birine görünebilecekleri şekilde değil, bir kerede tüm açılardan, çoklu bakış açılarının eşzamanlılığında resmettiler. Şair Paul Valery ve Wallace Stevens şiirin doğasını ve şair olarak kendi mizaçlarını konu alan mısralar meydana getirdiler. E. E. Cummings dikkatini, sözcüklerin gösterenler olarak anlamlarından öte, seslerine ve biçimlerine yöneltti.*" ... *Tıpkı Cummings gibi James Joyce da çalışmasında dilin doğasını ön plana geçirdi.*"²⁰⁵

²⁰³ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınevi, 2002, İstanbul, s.44.

²⁰⁴ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, New York: Columbia University Press, 1992, s.xv.

²⁰⁵ William C. Siska, "Meta-Cinema: A Modern Necessity", *Literature Film Quarterly*, 1979, Sayı: 3, s.288.

Kübist resimde değil konuya ‘doğrudan’ ulaşmak, kimi zaman onu kavramak bile zordur. Sürrealist ve Ekspresyonist resimde dış dünyanın bir taklidinden ziyade, onun sanatçının iç dünyasından dolayımlanmış, dolayısıyla çarpıtılmış, bozulmuş, kimi zaman tanınmaz hale getirilmiş versiyonunu görürüz. Yalınlıktan ziyade karmaşayı, kolaylıktan ziyade zorluğu yeğleyen sanat yapısı, konuyla ilişkiye *geleneksel tarzda* ilişkiye geçip, sanat eserini ve sanatçıyı unutmamıza engel olur. Tam tersine tam da bu yüzden, konunun spesifik *yorumu* vasıtasıyla, sanatçının kişiselliği ve sanatın yapısının doğası sorunlarıyla karşı karşıya geliriz. Yani unutmamız gerekenler, bize bilhassa *hatırlatılır*. Joyce’un kullandığı dilin çetrefilliği düşünüldüğünde, yine aynı sonuçla karşı karşıya kalırız. Bilindiği gibi geleneksel romanda, dil olabildiğince yalın ve işlevseldir. Şeffaf olmasının nedeni de budur. Dil aracılığıyla doğrudan konuya ulaşırız, kendimizi olay örgüsünün ritmine bırakırız; geleneksel anlatılarda dilin bütün işlevi bundan ibarettir. Joyce’un kimi zaman birkaç paragraf süren, bile bile eklemlerinden, noktalama işaretlerinden ve vurgularından arındırılmış dilinin ise böyle bir amaç gütmeyeceği açıktır. Joyce’un dili kendini gizlemekten çok, *kendini dayatır*. Bu dilden kaçmak ve anlama (konuya, hikayeye, kişilere) ulaşmak imkansızdır. Dolayısıyla modernist sanat alımlama süreci, sanatın diliyle karşı karşıya gelmeyi, onunla hesaplaşmayı gerektirir. Bu hesaplaşma süreci bizleri, sanatçının istediği gibi sanatı ve sanatçının konumunu sorunsallaştırmaya götürür. Böylece sanatsal tüketim süreci, bir sanatsal *düşünüm* sürecine dönüşür. Zaten modernist sanat yapıtları, *sürükleyici* değil, *düşündürücüdürler*. Sanat yapısı, izleyicileriyle *konusur*, onlara *kendisinden bahseder*.

Sanat yapısının ‘kendisinden bahsetmesi’, *şeffaflığı* ön plana geçiren geleneksel sanat kuralları açısından görülmemiş bir şeydir. Daha önce söylediğimiz gibi, sanat yapısının kendisi hakkında ‘sessiz kalması’, diğer bir deyişle kendisinin ‘bilinçinde olmaması’ gerekir. Tam tersine modernist yapıt ise, konusunu anlatırken bir yandan da kendisi hakkında bir farkındalık geliştirir. Modernist yapıtların bu niteliği, ‘Düşünümsellik’ kavramıyla dile getirilmiştir.²⁰⁶ Düşünümsellik (reflexivity), Latince “geriye doğru bükülmek – kendine dönmek” anlamındaki ‘reflexio/reflectere’ kökeninden gelir. İlk kez, zihnin bilişsel süreçte kendisi için hem özne hem de nesne olabilme kapasitesini anlatan felsefi-psikolojik kullanımından ödünç alınmıştır. John Locke, “On Understanding” adlı eserinde, düşünüm (reflexion)

²⁰⁶ Bazı metinlerde ‘düşünümsellik’ yerine, ‘öz-bilinçlilik’ kavramı kullanılmaktadır. Kimi yerde de, ‘meta-sanat’ terimine başvurulmaktadır. Burada dilbilimden ödünç alınan ‘meta-dil’ ifadesinden hareket edilmektedir. Meta-dil, “Kendisinden söz eden dil” anlamını taşır. Meta-Sanat ve Meta-Sinema gibi kavramlar, bu bağlamda kendisinden söz eden sanat eserlerini anlatır. (Bkz. William Siska, *Meta-Cinema: A Modern Necessity*). Özünde, düşünümsellik teriminden farklılığı yoktur.

kavramını zihnin kendi işleyişi ve bu işleyişin karakteri hakkında sahip olduğu bilgi olarak tanımlar.²⁰⁷ Demek ki burada, düşünümsel sanatın kendisine yönelmesi, kendi varlığını konu alması söz konusudur. Bu öz-bilinçlilik durumu, Daryl Chin'in de vurguladığı gibi modernizmin en göze çarpan karakteristiklerinden biridir.²⁰⁸ Ad Reinhardt, düşünümsel sanatı şöyle açıklar: "*Kendi yöntemleri, anlamı, diğer sanatlar içindeki yeri ve tanımıyla meşgul olan sanat*"²⁰⁹ Geleneksel bir sanat eserinden böyle bir tartışma beklenmeyecektir, kaldı ki anlatı stratejisi düşünümSELLİĞİN karşıtından türetilmiştir. Orada sanatı, sanatçı ve sanat eseriyle ilgili soruların cevapları ya çoktan verilmiştir ya da zaten hiç aranmaz. Geleneksel sanatın anlatım yöntemlerinde mevcut olan şeffaflık da buradan kaynaklanır. Halbuki, "*DüşünümSELLİK, sanatın şeffaf bir iletişim aracı, dünyaya açılan bir pencere, yol boyunca gezdirilen bir ayna olabileceği varsayımını sarsar. ... [DüşünümSELLİK] metinler, edebi ve filmsel yapıtın özgül araçlarını ön plana getirmek amacıyla anlatının akışını kesintiye uğratırlar. Bunun için sayısız stratejiye başvururlar: anlatsal devamsızlıklar, yazarın araya girmeleri, düzyazı türünde arasözler, biçemsel virtüözlükler.*"²¹⁰

Bu stratejiler, yapıtın izlenmesini (alımlanmasını) zorlaştırır. Seyirciyi düşünmeye zorlar. Temsili sanatta izleyici doğrudan doğruya konunun içine sürüklenirken, burada sanatçının kendisi hakkındaki bilinçliliğine ve yapıtın kendisi hakkındaki düşünümSELLİĞİNE takılır. "Modernist sanatçılar dünyanın var kabul edilen istikrarına/güvenilirliğine meydan okur."²¹¹ Onlar için her şeyi sorunsallaştırmak kaçınılmazdır. Çünkü kendi temel varoluş koşulları ve modern dünyanın gidişatıyla ilgili temel kaygılar ve çatışmalar yaşamaktadırlar. Bunlar, modernist sanatçıyı ve sanatını kavgacı bir üslupla buluşturur. Modernist sanatçı, kendisinden önceki gelenekleri içselleştirmekten ziyade, içselleştirilen bu gelenekleri bulup çıkarmaya ve onları yıkmaya çalışır: "*Modernist sanatçılar ve yazarlar, sanat yapıtlarının gerçekliğin kopyası gibi görünmesini sağlayan göstergebilimsel, sosyal ve psikolojik gelenekleri açığa çıkarırken, mimetik görsel ve edebi temsilin uzlaşımına saldırırlar. Modernistler ...dil, resim ve bedensel hareket gibi araçların (medium) sanat yapıtlarının gerçeklikle ilişkisini kurarken oynadıkları rolü açıklama arayışındadırlar. Bu temel bakış açısından, modernist sanatın çok sayıda tanımlayıcı özelliği türer: Zorlaştırmaya, parçalamaya ve soyutlamaya yönelik eğilim; öz-düşünümSELLİK ve güçlü öz-bilinçlilik; sanatsal tekniklerin göze çarpacak surette gösterilmesi.*"²¹²

²⁰⁷ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.xiii.

²⁰⁸ Daryl Chin, "The Film That We Wanted to Live", *PAJ*, Sayı: 69 (2001), The Johns Hopkins University Press, s.28.

²⁰⁹ Akt. Harold Rosenberg: *The Anxious Object*, Thames and Hudson, London, 1965, s.52.

²¹⁰ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.xi.

²¹¹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.xv.

²¹² Tyrus Miller, "Documentary/Modernism: Convergence and Complementarity in the 1930s", *Modernism/Modernity*, Cilt Dokuz, Sayı 2, The Johns Hopkins University Press, 2002, s.225.

Sinema sanatının da bir sanat biçimi olarak ortaya çıkışı, sanatlarda kendisini gösteren genel bir modernist dalgayla aynı döneme denk gelmiştir. Sanatın hemen her kolunda *düşünümsellik* yanlısamacı bir mimetik (temsili) tutumun yerini alır, sanatta yanlısamayı yıkmak için geleneksel sanatın kurallarına topyekün saldırılır ve bu doğrultuda yepyeni modernist teknikler peşinde koşulurken, sinema sanatı henüz kendisini *keşfetme* aşamasındadır: “Joyce, çeşitli yüzyıllara ait İngiliz edebiyatı geleneğinin dilsel dayanaklarını bilinçli olarak manipüle eden *Ulysses*’i yazmaktayken, D.W. Griffith filmin temel gramerine şekil vermekle meşguldü. Bir anlatı formu olarak daha ilk adımlarını atmaya çalışan bir sanatın, Joyce romanlarının karmaşık virtüozitesiyle rekabet etmesi son derece zordur. İlk modernist jenerasyonun bu ifade biçimiyle, sanatlarındaki geleneksel olanakların tükendiğini hissettikten sonra ilişkiye geçtikleri umutulmamalıdır. Buna karşın sinemanın tepki gösterebileceği bir geleneği yoktu”²¹³

Roy Armes modernizmin romanda Flaubert ile Turgenyev, tiyatrodaki Ibsen ve resimde Courbet’in ardından ortaya çıkabildiğini söyler. Filmin ise, modernizme yönelik herhangi bir atılımdan önce, 1930’ların belgesel hareketinde, Yeni- Gerçekçilikte ve 1940’ların benzer çabalarında önce kendi gerçekçi potansiyellerini tüketmesi gerektiğini vurgular. Armes ayrıca Von Stroheim’in gerçekçiliğinin ardından, sinema sanatının temsili işlevinden uzaklaşabileceğine dair belirtilerin ortaya çıktığını doğrular. Fakat ona göre o sırada potansiyel olarak gerçekçi bir başka öge olan ‘ses’in devreye girmesi, sinemayı yeniden gerçekliğin temsiline itmiş ve modernizm açısından süreci biraz daha ileri atmıştır.²¹⁴ Bu nedenle Armes, sinemada modernizmi bulmak için gerçekçi sinema dilinin kurulduğu 1950’lere kadar beklemek gerektiğini, o tarihe kadar modernizmin sinemadaki örnekleri olarak kabul edilen filmlerin, neredeyse salt bir grup deneysel ve avant-garde film ile sınırlı kaldığını belirtir: “Doğrusu bu dönemde sinema ile sanattaki yeni eğilimler arasında nispeten küçük bir ilişki olmuştur. Gerçekten modernist film çalışmaları son derece nadirdir: *The Cabinet of Dr. Caligari* ile 1910’ların az sayıda Alman filmi, *La Coquille et le Clergyman* ile 1920’lerde Bunuel ve Cocteau’nun ilk filmleri –bu liste çok uzun sürmez.”²¹⁵

O halde sinemada modernizm, her şeyden önce temsili (gerçekçi-mimetik) anlatı dilinin sorgulanması ise, biz de önce bu geleneksel dili anlamaya çalışalım. Geleneksel anlatı sinemasını kavrayamazsak, modernistleri anlamamız oldukça zorlaşır.

²¹³ Roy Armes, *Ambiguous Image*, London: Secker&Warburg, 1976, s.12-13.

²¹⁴ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.15.

²¹⁵ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.12-13.

III.1. GELENEKSEL SİNEMA

Sinematograf aygıtı, etimolojisinden de anlaşılabilceği gibi (“*kinema* – devinim” ve “*graphie* – yazmak”²¹⁶) ilk ortaya çıktığında, sinema henüz gerçekliğin basit bir *yeniden-üretimi* olarak anlaşılıyordu. Lumiere Kardeşlerin ilk filmleri, kameranın kurulması ve olayın peliküle kaydedilmesinden ibaretti. Örneğin “Lumiere Fabrikasından Çıkış” gibi filmlerde, işçilerin fabrikaya girişi gibi gündelik ve olağan olgular gösteriliyordu. Burada ‘hareketin kaydedilebilmesi’ bile başlı başına büyüleyici olduğu için, olayların ne olduğuyla ilgilenilmiyordu. Henüz ‘öykü anlatma’ potansiyeli keşfedilmediği için, sinema bir *canlı fotoğraftan* ötesine geçmiyordu.²¹⁷

Bir süre sonra sinema basit öyküleri ‘aktarabilmeye’ başladı. Örneğin Lumiere’lerin “Sulanan Sulayıcı” filmi, böyle bir filmi. Burada bir çocuk gelip bahçıvanın hortumuna basıyor, bahçıvan ne olduğunu anlamak için hortuma baktığında da ayağını çekiveriyor ve onun ıslanmasına neden oluyordu. Bir diğer öykülü film olan *Kötürüm*’de de, zabıtayı görür görmez ayaklanıp kaçmaya başlayan sakat dilenci gösteriliyordu. Burada henüz bir öyküyü sinemasal olanakları kullanarak ‘anlatma’ değil, daha çok ‘aktarma’ söz konusudur. Çünkü sinemanın en önemli gücü olan ‘kurgu’ henüz işin içine karışmamıştır. Kamera sabit bir noktaya konmakta, sonra da olayın karşısında bütünüyle cereyan etmesine izin verilmektedir. Yani tek bir açı ve tek bir çekim vardır. Elbette bu durum, sinemayı ‘tiyatrodan’ ayrı bir konuma taşııyordu.²¹⁸ Çünkü seyirciyi tek bir noktaya sabitlemiş oluyordu.

George Melies, alıcının olanaklarını keşfetmek konusunda biraz daha istekliydi. Daha önce de ünlü Robert Houdin tiyatrosunu işleten ve hokkabazlık üzerinden para kazanan Melies, aynı işleri bu kez sinema aygıtından yararlanarak ortaya koydu. Fakat bu sırada kimi film hilelerini keşfederek, ve çok ilkel de olsa (tiyatroda birbirini izleyen perdelerle tekabül eden) bir ‘kurgu’ örneği ortaya koyarak, sinemanın potansiyellerinin keşfedilmesi konusunda en azından başlangıç adımlarını atmış oldu. Fakat bu sinema özünde hala tiyatrodan farksızdı. Çünkü alıcı hala sabitti.²¹⁹ Günümüz sinemasına doğru gidecek yolu açan ve sahneleri kendi içinde çekimlere bölen ve kurgulayan ilk yönetmenler ise Amerika’da Edison hesabına çalışan Edwin S. Porter ile, İngiltere’nin öncü sinemacıları (özellikle Brighton Okulu) oldu. Artık alıcı sabit değil, hareket halindeydi. Pan yapıyor ve kaydırma-

²¹⁶ Nijat Özön, *Sinema – Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, 1985, İstanbul, s.27.

²¹⁷ Seçil Bükker, *Sinemada Anlam Yaratma*, İmge Yayinevi, 1991, Ankara, s.106.

²¹⁸ Vsevolod Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayinevi, 1966, Ankara, s.86.

²¹⁹ Nijat Özön, *Sinema – Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, s.158.

ya başvuruyordu. Öte yandan belirli bir olay, baştan sona tek bir açıdan değil, birçok ayrı açıdan çekiliyor, bunlar daha sonra kurgu masasında birleştiriliyordu.

Böylece sinemanın öykü anlatma potansiyelleri ve dinamizmi giderek daha fazla ortaya çıkmaya başladı. Edwin S. Porter'in "*The Life of An American Fireman*" (Bir Amerikan İtfaiye Erinin Yaşamı) adlı filmi, bu potansiyelleri kullanmasıyla ünlüdür. Filmin öyküsü, itfaiye erlerinin yanmakta olan bir evden anne ve çocuğunu kurtarmasıyla sınırlıdır. Fakat anlatım yöntemi son derece sinematografiktir. Film, itfaiye şefinin rüyasıyla başlar. Şef tehlikeyi rüyasında görür. Hemen adamlarını kaldırır ve hareket geçerler. İtfaiye erleri yetişecek ve son anda anne ve çocuğunu kurtaracaktır. Tüm bunlar, kurgunun bütün olanaklarına başvurarak, hızlı ve heyecanlı bir biçimde anlatılıyordu. Alim Şerif Onaran'ın vurguladığı gibi, "*Seyirci sanki gerçek bir oluşumu seyrediyor gibi, durağan kalamaz hale gelmişti. Kendilerini adeta itfaiye eri yerine koyuyor, kurtarılışın tüm heyecanını yaşıyorlardı.*"²²⁰ Paul Rotha, filmi "*hareketli resimlerle öykü anlatmanın ilk gerçek girişi*"²²¹ sayar ve bu konuda haklıdır. Fakat bu öncü girişimleri toparlayacak ve sinemaya gerçek karakterini kazandıracak olan Amerikalı sinemacı David Wark Griffith olacaktır.

Griffith, anlamı oluşturmak için yakın çekim tekniğini bulup uygulamasının yanı sıra, sinematografik anlatıma açı-karşı açı denemelerinden, yeni kaydırma biçimlerine, doğanın ilk kez atmosfer oluşturucu tarzda kullanımından, ışık ve sahne düzenlemesine dek çok sayıda katkıda bulunur. Öte yandan Griffith'in asıl katkısı, sinema dilini hikaye anlatabilecek ve hikayenin heyecan dolu ritmini kurgusunda hissettirebilecek yönde geliştirmesidir. Örneğin 1916 yılında çektiği *Intolerance* (Hoşgörüsüzlük) filminin son bölümü, Griffith'in sinemaya olan katkısını net olarak ortaya koyar. New York'a gelen genç adam bir çetenin içine düşmüştür. Sonra bir kadını sever ve çeteden ayrılır. Ama eski hayatın başına işler açmaya devam eder. İşlemediği bir cinayetten dolayı içeriye girer. Mahkemede, idam edilmesine karar verilir. Cezanın infazına az kala karısı gerçek katili bulacaktır. Fakat infazı durdurabilecek tek kişi validir ve o da trenle New York dışına doğru hareket etmiştir. Kadın bir otomobille trenin peşine düşer. Son anda treni yakalayacak, valiye durumu anlatacak ve sevgilisini ipten kurtaracaktır. Griffith, gerilimin üst düzeye ulaştığı sahnelerde kurguyu buna uygun olarak kullanır. İdam kararının verildiği mahkeme salonunda, hakim karar verirken genç adamın karısının yüzüne ve gözyaşlarına kesmeler yapar. En sonunda karar verildiğinde, genç kadın kızgınlıkla ellerini kenetler. Griffith bu ellerin de bir çekimine kesme yapar. Böylece

²²⁰ Alim Şerif Onaran, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Nisan 1994, Ankara, s.36.

²²¹ Paul Rotha, *Sinema Tarihi*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, Nisan 1996, İstanbul, s.39.

Griffith'in kurgusu, uzamı öykünün dramatik içeriğine uygun olarak parçalar ve birleştirir. Aynı şekilde kadın Valinin içinde bulunduğu treni kovalarken bir kadına, bir hiçbir şeyden haberi olmayan Valiye, bir de ölmeyi bekleyen genç adama kesmeler yaparak, paralel kurgu metodunu kullanır. Bu da öykünün heyecanını üst boyuta taşır.

Aslında en temelde Griffith, dramatik anlatımın gereklerini yerine getirmiş, uzun yıllar boyunca gelenekselleşmiş kurallar olarak kuşaklar boyunca aktarılacak olan dramatik sinema dilini kurmuştur. Bunu yaparken de 19. yüzyıl romanının mimetik geleneğini devam ettirmiştir. Buradan yola çıkan Robert Stam, filmin İzlenimciliğin resimde, Jarry'nin tiyatrodan, Proust, Joyce ve Woolf'un romanda saldırap yıkmaya çalıştığı yanılısamacı ideali miras alarak işe başladığını söyler.²²² “Gerçek dünyayı hareketli olarak yeniden üretmesi için icat edilen sinemadan, henüz onu hatasız olarak tasvir edebilmesi için gerekli olan teknikleri bile geliştirmeden kendisini bu dünyadan ayırabilmesini beklemek zordu” diyen Roy Arnes da bunu normal bulur ve şöyle devam eder: “Tersine sinema resim sanatı ve roman tarafından ortaya konulmuş modelleri takip ederek, başlangıçta temsili bir sanat olarak ortaya çıktı.”²²³

Griffith'le birlikte yerleşen geleneksel sinema dilinin “temsili” (representational) olmasının başlıca göstergesi, anlattığı olayları mümkün olduğunca iyi *taklit etmeye* çalışmasıdır. Her şeyden önce ışık, dekor, kostüm ve jestler *gerçekçidir*, oyuncular oynadıkları karakteri taklit eder ve onun içinde tam olarak erirler. Dekor ve kostüm de, söz konusu dönemi ve koşulları *aslına uygun* olarak betimlemeyi hedefler. Temel hedef, seyircinin kendisini sanki olaylar önünde oluyormuş gibi hissetmesidir. Bu ancak sanat yapıtının ve sanatçının *kendi varlıklarını gizlemesi* ile mümkündür. Burada sanat yapıtı, anlattığı olayların ‘temsili’ haline gelir, yani ‘ona dönüşür’. Burada bütün olaylar, sanki yönetmen, senaryo yazarı, kameraman, ışıkçı gibi insanlar müdahale etmiyormuş da, tamamıyla kendiliğinden akıyormuş gibi görünür. Olayların bu şekilde anlatılması, zaten sinemanın kendisine miras aldığı iki bin beş yüz yıllık dram geleneğinin temelidir.

Fehmi Efe, dram sanatını “*insanlar arasındaki eylem ve etkileşimleri içeren gerçek ya da kurmaca olayların o anda izleyicinin gözleri önünde olmakta olan bir olay ya da olaylar olarak yeniden canlandırılması*” olarak tanımlayarak bu gerçeği ortaya koyar. Dram sanatının temeli, olayların ‘şimdiki zaman’ yanılısaması içinde gerçekleştirilmesidir. Seyirci, sanki olaylar önünde olup bitiyormuş gibi his-

²²² Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.10.

²²³ Roy Arnes, *Ambiguous Image*, s.13.

setmeli ve heyecana kapılmalıdır. Bunun için de o an her şeyi ‘unutması’ esastır. Bu açıdan bakıldığında, en başarılı dramatik canlandırma, seyirciyi kendi gerçek dünyasını *en iyi umutturandır*.

Bu Platon’un ‘diegesis’ ve ‘mimesis’ arasında yaptığı ayrıma kadar geri gider. *Devlet* adlı eserinde şöyle der: “*Ama şair bu sözleri söylerken, kendisi değil, bir başkasıymış gibi davranırsa nedir o zaman yaptığı şey? Bir başkasının yerine geçmek, sözünü bir başkasının kişiliğine, elinden geldiği kadar uydurmak değil mi? (...) Demek ki şiirin iki türlü anlatma yolu varmış: ‘Biri dediğin gibi tradedyadaki ve komedyadaki taklit yolu (mimesis); öteki, şairin olanı biteni kendi anlatması (diegesis).*”²²⁴ Platon’dan beri gelen bu ayrıma bakıldığında, seyircinin olaylarla hiçbir aracı yokmuş gibi baş başa bırakıldığı dramatik anlatı türünün mimesise girdiği görülür. Çünkü ‘anlatıcı’ kendisini gözlerden saklar. Peki anlatıcı kendisini gözlerden sakladığında, olaylar seyircinin karşısında kendiliğinden nasıl ilerleyecektir?

Hem dramatik tiyatrodaki, hem de dramatik sinemadaki olayların kendiliğinden ilerlemesini sağlayan temel itici güç ‘mantıksallıktır’. Dramada olaylar, mantıksal bir neden sonuç zinciri içinde birbirlerini izler.²²⁵ Her şeyden önce en önemli itici güç, *karakterdir*. Aristoteles ünlü eseri *Poetika*’da karakteri, “*bir istem yönü*”²²⁶ olarak tanımlamıştır. Karakter bir şeyi *elde etmek* ya da bir şeyden *kaçınmak* yönünde bir arzuya sahiptir. Bu durum onu harekete geçirir. Elde etmek ya da kaçınmak için harekete geçtiğinde, başlangıçtaki denge durumu bozulur ve çatışma ortaya çıkar. Çatışma, olay örgüsünü meydana getiren temel dinamizmdir. Böylece olaylar birbirini takip eder. Taa ki yeni bir denge kurulana kadar. Ki dramada bu denge ‘finali’ meydana getirir. Dramanın esası, olayların bu şekilde dengesini yitirip, sonunda yeniden kazanmasıdır.

Olayların kurgusu hem tiyatrodaki hem sinemadaki öyle bir düzenlenir ki, seyirci genelde ana karakterin bakış açısı içine yerleşir. “*Diğer bir deyişle seyirci, ana karakter neyi duyuyor ve görüyorsa onu duyup görmekte, hangi konuda bilgi sahibiyse, seyirci de onu bilmektedir.*”²²⁷ Seyircinin ana karakterin bakış açısına yerleşmesi, kurgu sayesinde olur. Sinematografik aygıt, sessizce anlatının bu iç ilişkilerini organize eder. Ama daha önce dediğimiz gibi ‘sessizlik’ kaçınılmaz bir şarttır. Çünkü aygıt kendisini belli ederse, *anlatıcının* varlığı ortaya çıkar ve sinematografik yanılısama (‘şimdiki zaman yanılısaması’) bozulur.

²²⁴ Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyuboğlu-M.Ali Cimcoz, Remzi Kitabevi, 1962, İstanbul, s.130-131.

²²⁵ Peter Wollen, “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı”, *Sinemasal*, Güz 2002, İzmir, s.13.

²²⁶ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunali, Remzi Kitabevi, Nisan 1995, İstanbul, s.26.

²²⁷ Yörükhan Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, DEÜ GSF Sinema-TV, 2001, s.79.

Seyircinin şimdiki zaman yanılması sürecinin temel koşulu, dramanın ünlü “üç birlik” kanunudur: Zamanda, Mekanda ve Aksiyonda Birlik. Aristoteles bunlardan yalnızca “Aksiyonda Birlik” kuralını vurgulamış, Fransız klasikleri buradan yola çıkarak Zamanda ve Aksiyonda Birlik ilkelerini geliştirmişlerdir.²²⁸ Aksiyonda Birlik kuralı, “*olayların belli bir konu çevresinde toplanması ve birbirini olasılık ve zorunluluk yasalarına göre izlemesi demektir. Asal konu ile ilintisi olmayan olaya yer verilmez. Rastlantısal olana da izin yoktur.*”²²⁹

Zamanda Birlik kuralı, ayları ve yılları kapsayan bir aksiyonun seyirci tarafından inandırıcı bulunmayacağı inancından hareketle geliştirilmiştir.²³⁰ Buna göre olayın zamanı, mümkün olduğunca bir insanın hayatının kısa ve belirli bir kesitini içermelidir. Mekanda Birlik ilkesi de aynı kuralın devamıdır. Buna göre aksiyonun mekanı çok fazla parçalanmamalı, mümkün olduğunca bir ya da birkaç mekan içinde geçmelidir.

Üç Birlik Kanunu, aslında dramanın temsili niteliğinin sonucudur. Çünkü daha önce de söylediğimiz gibi dramatik temsil, olayları sanki o anda oluyormuş gibi seyircinin önüne taşımak ister. Seyircinin bu yanılısamaya kapılması için, sanki olaylara gerçekten ortaya çıktığı anda ‘tanık oluyormuş’ izlenimine kapılması gerekir. Bu durum, dramanın aslında gerçek hayattaki bir ‘gözlemcinin’ konumunu taklit ettiğini gösterir. Nitekim dramatik sinemayı teorileştiren Vsevolod Pudovkin de yönetmenin belirli bir sahneyi çekimlere bölerken, ‘gözlemcinin’ konumunu anımsaması gerektiğini söyler: “*Çünkü bir gözlemci olayın geçtiği yerin yakınında olduğundan her ayrıntıyı görmekte, hem de açıklıkla görmektedir. Ancak bunun için başını önce sola, sonra sağa, sonra yukarıya, yani gözlemin gereklerine ve geliştirilen sahnenin sırasına göre dikkati nereye çekiliyorsa oraya döndürmektedir.*”²³¹

Olayların bu dramatik temsili, seyircinin ana karakterle özdeşleşme sürecini beraberinde getirir. Michel Chion’un vurguladığı gibi, “*Film boyunca onun gördüklerini seyircinin görmesi, duyduklarını duyması (örneğin telefon konuşmaları) gibi koşullar seyirciyle bu kişi arasında bir ‘yakınlık’ kurmaya, seyircinin bu kişiyle özdeşleşmesine ya da en azından onun bakış açısını paylaşmasına yarar.*”²³² Özdeşleşme, seyircinin aksiyonun içine dahil olmasına imkan verir. Artık ana karakterin kaderi, seyircinin kaderi haline gelir. Karakterin başına gelenlerin heyecanı,

²²⁸ Yörükhan Ünal, *Dram Sanatı ve Sinema*, s.90.

²²⁹ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınevi, Şubat 2000, Ankara, s.33.

²³⁰ Martin Esslin, *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 1996, İstanbul, s.14.

²³¹ Vsevolod Pudovkin, *Sinemanın Temel İlkeleri*, s.85.

²³² Michel Chion, *Bir Senaryo Yazmak*, Afa Yayıncılık, Temmuz 1987, İstanbul, s.208.

seyirciyi sarar kuşatır. Film teknolojisindeki gelişme de, filmin gerçekçilik katsayısını yükselttiği için bu sürece katkıda bulunur. Bilindiği gibi sinema ilk ortaya çıktığı zaman filmin çekim ve gösterim hızı saniyede 16 kare idi. Bu da ilk dönem filmlerinin *kırpışarak* akması anlamına geliyordu. Sonrasında saniyede 24 kare hızın keşfedilmesi, hareketin çok daha aslına uygun olarak aktarılmasına izin verdi. Öte yandan film teknolojisindeki gelişmeler, ışığı daha yoğun ve net olarak kaydedebilmeyi ve perdeye yansıtılabilmeyi mümkün kıldı. Böylece perdedeki görüntü giderek daha fazla olmak üzere, gerçek hayattaki görüntülere benzedi. Önce sesin, sonra da rengin de sinemaya dahil olmasıyla, bu gerçekçilik katsayısı daha da arttı. Bu gelişmeler, seyircinin filmin içine dalıp gitmesini daha da olanaklı kıldı. Çünkü bu teknolojik gelişmelerden önce aygıt, *ilkel yapısı nedeniyle* kendisini anlatım içinde görünür kılıyordu. Çünkü sonuçta hayatı tam olarak taklit etme yeteneğine sahip değildi. O halde sinema teknolojisinin gelişmesinin tarihi, aynı zamanda aracın kendisini *görünmez* kılmasının tarihidir. Dramatik sinema seyircisi için bu *görünmezlik* çok önemlidir. Karşısında olup biten olayların ‘gerçek gibi’ olduğunu duyumsamak ister. Eğer kamera arkasındakilerin varlığını hissederse, rahatsız olur. Filmin *kötü* olduğunu düşünür. Onun için filmin iyi olmasının karakteri, mümkün olduğunca *gerçekçi*, yani *yanılsamacı* olmasıdır.

Drama ‘çatışma’ ve ‘olay’ merkezli bir anlatı geleneği olduğu için, öte yandan olayların kendiliğinden gelişiyormuş gibi görünmesi gerektiği için belirli tekniklere gereksinim duyar. Bu tekniklerden başlıcası, ‘serim, çatışma, düğüm, doruk noktası ve sonuç’ çizgiselliğidir. Bütün dramatik anlatılar, kaçınılmaz olarak bir ‘serim’ bölümüyle başlarlar. Bu bölümde, karakterler tanıtılır, onlar hakkında bazı ‘işlevsel’ bilgiler seyirciye sunulur. Sonra karakter bir çatışma ile karşı karşıya kalır ve kaçmak ya da üzerine gitmek gibi bir istek doğrultusunda harekete geçer. Çatışmalar bir düğüm oluşturur, ardından düğümün çözülmesine sıra gelir ve bu noktada olay örgüsünün gerilimsel açıdan doruk noktasına ulaşılır ve ardından final gelir. William Miller şöyle der: “*Yükselen dramatik eğri, Antik Yunan’dan beri bir gelenek haline gelmiştir. Bu eğri, basit dramatik bir öykü taslağını oluşturur.*”²³³ Dramatik yapıtlarda daima bir olay gelişimi esas olduğu için, bu olayın giriş, gelişme ve sonuç şeklinde belirli bir kalıba bağlı olarak aktarılması kaçınılmazdır. Dolayısıyla dramada olayların varması gereken tek yer ‘sonuçtur’. Final olmadan dramayı düşünmek imkansızdır. Finalde herhangi bir belirsizlik bırakmak bile mümkün değildir. Dramada olaylar çok açık ve net olduğu gibi, sonuçlar da çok açık ve net olmalıdır.

²³³ William Miller, *Senaryo Yazımı*, çev. Yılmaz Büyükerşen - Yalçın Demir - Nesrin Esen, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir, s.37-38.

Öte yandan dramada seyircinin ‘duygusal bağlamını’ esas olduğu için, seyircinin merakının sürekli taze tutulması lazımdır. William Miller’in belirttiği gibi dramatik film, “*seyirciyi her an bir şeyler olacak beklentisi içinde tutmalıdır.*”²³⁴ Bu yüzden senaryoya heyecanı aktif halde tutacak çok sayıda öge yerleştirilir. Öte yandan olay örgüsünün seyircinin mantığına aykırı gelecek hiçbir şey içermemesi gerekir. Çünkü aksi halde, seyircinin *olaylar kendiliğinden gelişiyormuş* gibi hissetmesi zora düşer. Dramada her bir olay bir diğeriyle sıkı neden sonuç ilişkileri içinde gözükmelidir. Her olay bir öncekinden zorunlu olarak doğuyormuş, bir sonrakini de zorunlu olarak doğuruyormuş gibi görünmelidir. “*Bu stil [geleneksel sinema stili] devamlılığa, olayların arasına girilmemiş, sorgulanmamış ya da sorgulanmayan akışına dayalıdır.*”²³⁵ Eğer bu kendiliğinden akış temin edilmezse, olayların ‘yapıntısal’ niteliği ortaya çıkar ve seyirci ‘gerçek’ değil de bir ‘kurgu’ karşısında olduğunu hisseder. Böylece anlatının ‘temsili’ niteliği bozulur.

Aynı şekilde, çekimler arasındaki devamsızlıklar da seyircinin içinde bulunduğu yanılsamayı tehdit edici niteliktedir. Örneğin iki çekim arasında, oyuncunun hareketinde herhangi bir sıçrama olursa, bu durum aslında görünmez olması gereken ‘çekim’ aygıtının ortaya çıkmasına yol açar. Çerçeve içindeki nesnelerin çekimden çekime birden bire görünüp, birden bire kaybolması da aynı sonuca yol açar. Çünkü dramatik filmde çekimler arasındaki bağlantının mümkün olduğunca belirsiz olması gerekir. Çünkü daha önce Pudovkin’den bahsederken alıntılıdığımız gibi, kamera bir ‘gözlemcinin’ konumunu taklit etmek zorundadır. Çekimler hatasız bir biçimde su gibi akıp giderse, seyirci doğrudan doğruya sanki karşısındaymışçasına olaya konsantre olabilir. Ama çekimler arasındaki devamsızlıklar, her bir çekimin birbirinden ayrı zamanlarda ve yerlerde çekilip, sonradan birbirine biştirildiğini ortaya çıkarır. Bunun hissi bile dramatik filmin seyircisini rahatsız etmeye yeter. O anda olayların karşısında olmadığını çok net olarak anlar; o, başkalarının kendisi için kurgulayıp anlattığı ‘yapıntı’ bir olaylar zinciri karşısındadır.

Tıpkı çekimler arası süreklilik gibi, kurgu da bu açıdan önemlidir. Edward Dmytryk, “Sinemada Kurgu” adlı kitabında “*bir kesicinin tekniği ne kadar iyi ise, katkısı o kadar az ayırmsandır*”²³⁶ der. Bilindiği gibi dramatik filmde kurgu anlatının iskeletidir. Aksiyonun ilerlemesini sağlayan bütün hareketi o temin eder. Fakat başarılı bir kurgu bunu yaparken, aynı zamanda kendisini de gözlerden saklamayı başarabilendir. Eğer bunu yapamaz ve kendisini gözlerden saklayamazsa,

²³⁴ William Miller, *Senaryo Yazımı*, s.36-37.

²³⁵ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, çev. Ertan Yılmaz, yayımlanmamış çeviri, s.25.

²³⁶ Edward Dmytryk, *Sinemada Kurgu*, çev. Zafer Özden, Afa Yayınları, Nisan 1993, İstanbul, s.23.

yine filmin 'yapıntı' niteliğinin ortaya çıkması gibi bir sonuca yol açar. Bu dramatik sinemada istenmeyen tek şeydir. Şimdi birçok bakımdan klasik anlatı sinemasıyla karşıt özellikler taşıyan modernist sinemaya bakalım.

III.2. MODERNİST SİNEMA

Sinemada modernizm, birbirinden farklı gerekçelerle olsa da, geniş bir yönetmenler grubunun gelenekselleşmiş sinemasal anlatımın yerleşik kalıplarına karşı çıkma çabalarını anlatır. Rossellini ile Resnais'nin, Antonioni ile Straub'un ya da Fellini ile Godard'ın aynı amaçla yola çıktıklarını söylemek yersiz olur; ama tüm bu yönetmenlerin geleneksel sinemaya karşı çıkmakta birleştiklerini ve bu yoldaki farklı arayışlarının sinemada modernizmi meydana getirdiğini söylemekte sakınca yoktur.

Her şeyden önce geleneksel sinemasal anlatımın Amerika'da gelişip köklendiğini, sinemasal modernizmin ise Amerika'dan çok Avrupa'ya ait bir olgu olduğunu belirtmek gerekir. Robert Phillip Kolker'a göre bunun başlıca nedeni, Amerika Birleşik Devletleri'nde çok erken bir tarihten itibaren başlıca güç olarak egemen olan piyasa mekanizmasıdır. Bu mekanizma, sanat ile ticaret arasında diğer ülkelerde görülmeyen türde bir gerilim yaratmıştır. Bu, piyasanın ticari bir ürün olarak sinemasal anlatıyı sürekli olarak kalıplaşmaya ve kendini tekrar etmeye iten bir güç olduğunu söylemek demektir. Buna karşın Avrupa sinemasında piyasa kurumunun bu türden aşırı bir baskısı olmamıştır. Nitekim "*Avrupa sineması hiçbir zaman Amerika'da var olan türden, aslında tarihte eşi olmayan, anlatıların kitlesel olarak üretildiği, imgelem ürünleri için bir montaj hattı olan, sanatın ticaretle bütünleştiği ve genellikle ticarete tabi kılındığı stüdyo sistemine sahip olmadı.*"²³⁷ Bu durum, Amerika Birleşik Devletleri'nde stüdyo sisteminin belirlediği kalıplaşmış merkezi bir anlatı geleneği oluştururken, Avrupa'da yaratıcı bireyselliğin oluşumuna izin veren küçük alanlar bırakmıştır. Böylece Amerikan sineması giderek birbirini tekrar eden izleklerin peşinden giderken, Avrupa sineması yeni denemelerin alanı olmuştur Bu denemelerin başlıca özelliği ise, Hollywood'un simgelediği anlatı geleneğine karşı çıkmaktır.

Daha önce Roy Armes'in, sinemada modernizmin oluşabilmesi için önce gerçekçi bir geleneğin oluşması gerektiğine dair saptamalarından söz etmiştik. Bu konuda paylaşılan genel görüş de budur ve sinemada geleneksel anlatı tarzına karşı çıkışlar daha erken tarihlere rastlasa da, asıl modernist hareketin 1950'lerden sonra

²³⁷ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.7.

başladığı düşünülür. Ama yine de bu erken karşı çıkışlar, sinemasal modernizmin beslendiği en önemli kaynaklardır.

Robert Phillip Kolker, bu karşı çıkışların geleneksel sinemanın babası Griffith'in asistanına (Von Stroheim) kadar uzatılabileceğini söyleyerek, geleneğe karşı tutumun sinemanın başlangıcından beri varlığını sürdürdüğünü söylemektedir. Von Stroheim, Griffith'in pastoral kırlarından, stüdyoda kurulmuş kentlerinden ve hayal ürünü tarihsel olaylarından farklı yaklaşımlarla ilgilenir. “*En baskın olanı, 19. yüzyılda operet krallığının şeytani köşesi ve aristokrasinin yozlaşmasının mekanı olan Orta Avrupa'daki Ruritania'nın karanlık başkentinde soyluların kan içtiği, sakat kızların genelevdeki toplu seks partilerine katılan acımasız babalarla evlenmeye zorlandığı ve öldürülenlerin lağıma atıldığı bir fanteziydi. ... Vahşilik erdemini, sefilcesine ölüm kurtarılan omurun yerini aldı, sapkınlık masum tutku üzerinde zafer kazandı. (...) Başka bir deyişle Von Stroheim izleyicinin 'özdeşleşebileceği' tektip karakterleri kullanmaktan ve ucuz duygusal yönlendirmeden uzaklaşan bir film türü olan anti-melodram hareketinin öncüsüdür.*”²³⁸

Von Stroheim'in daha o tarihlerde egemenliğini ilan etmeye başlayan, temel ilkelere ustası Griffith tarafından oluşturulmuş anlatı kalıplarına sığmayışı ve yeni arayışlara girmesi önemlidir. Nitekim Kolker Von Stroheim'in etkisinin dolaylı yoldan da olsa Yeni Gerçekçilik'te ortaya çıkacağına dikkat çeker. Yeni Gerçekçi filmlerin aşağı sınıftan insanların öykülerine yoğunlaşması, karakterin durumunu abartmaktansa onu tanımlamaya çalışması ve öyküden çok ayrıntılara odaklanması bunu gösterir.²³⁹

Geleneksel anlatım biçimine güçlü karşı çıkışlardan biri de, Dışavurumculuk akımı olmuştur. Alman dışavurumcuları dikkati öyküden çok görüntüye çekerek, görüntüyü dünyanın 'akıldışılığını' aktarmanın bir yolu olarak kullanmışlardır. Akımın başlatan çalışmalardan biri Paul Wegener'in *Praglı Öğrenci* (1913) filmidir. Burada mekanlar özellikle eski bir mezarlık, fakir bir mahallenin tozlu yolları ve ürkütücü kırlardan oluşmuştur. Daha sonra Henrik Galeen'in 1914 tarihli *Golem*'i gelir. 1920'de *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* çekildiğinde, akım en önemli filmine kavuşmuş olur. Sonra bunu Fritz Lang'ın *Siegfried'in Ölümü* ve *Kriemhild'in İntikamı* (1924) gibi filmleri izler. Dışavurumculuğun başlıca vurgusu dekor ve makyajdır. Her ikisi de alabildiğine abartılarak yansıtılır. Bu, ekspresyonizmin resim sanatında başlamasıyla ilişkilidir. Sinema, burada resmin izinden gitmiştir. Dışavurumculuk genel anlatı yapısıyla çatışmasa da, seçtiği ko-

²³⁸ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.33.

²³⁹ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.34.

nular, kişiler ve olayın geçtiği mekanların tasviri açısından geleneksel öykülü sinemadan radikal bir biçimde ayrılır. Fakat Roy Armes'in belirttiği gibi bunlar sonuçta bir grup avant-garde denemedir. Henüz sinema dilini de içine alan kapsamlı bir modernist karşı çıkıştan söz edilemez.²⁴⁰ Öte yandan da Jean Mitry, Dışavurumculuğun 'özellikle' edebi ve daha sonra da resimsel bir akım olduğuna dikkat çeker ve tüm sinema tarihinde 10'dan fazla ekspresyonist film bulunmadığını belirtir.²⁴¹

Sinema tarihini biçimleyen benzer bir akım da, Gerçeküstücülük'tür. Gerçeküstücülük de, konularını seçişi ve anlatım tarzı itibarıyla Geleneksel Sinema'dan radikal bir kopuşu ifade eder. Ayrıca Dışavurumculuk'tan farklı olarak geçerli *mantığı* da hedef aldıkları için filmlerindeki gerçeküstücü tutum dekor ya da makyajlarla sınırlı kalmamış, anlatının yapısını da değiştirmiştir. Örneğin Louis Bunuel'in ünlü Gerçeküstücü ressam Salvador Dali ile birlikte düşlerinden yola çıkarak yaptıkları *Endülüs Köpeği* (Un Chien Andalou – 1928) filmi, mantıklı olan, açıklaması olan hiçbir şeyi kabul etmeme, sahneleri aralarında hiçbir ilgi olmadan arka arkaya yerleştirme fikrine dayanır.²⁴² *Altın Çağ* (L'Age Dor – 1930) filmi de benzer bir yapı taşır. Robert Stam, hem *Endülüs Köpeği* hem de *Altın Çağ*'ın öykülü filmlerin geleneksel zamansal düzeniyle dalga geçtiğini söyler.²⁴³ *Endülüs Köpeği* masalları andıran "*Bir Zamanlar*" başlığıyla açılır. Ardından ünlü sahne (gözün bir usturayla kesilmesi) gelir. Sonraki başlık şöyledir: "*Sekiz Yıl Sonra*". Ama aslında bu sekansın bir öncekiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Diğer başlıklar ise "*Saat Sabah Üçte Doğru*" ve "*Bahar Zamanı*"dır. Burada geleneksel sinemanın kronolojik zamanıyla kafa bulunmaktadır. Aynı mantıksızlık "*Altın Çağ*" için de geçerlidir. Örneğin ölmekte olan bir sıçan görüntüsünün ardından "*Birkaç Saat Sonra*" başlığı görünür. Sonrasında gelen sahne ise ilgisiz bir kıraç doğa manzarasıdır.

Bu durum Gerçeküstücülerin akıldışı olana sahip çıkmalarıyla ilgilidir. Onlar, filmleriyle gerçeğin baskısından kurtulup, düşlerin dünyasına girmek isterler. Akımın en önemli temsilcisi Bunuel'in filmlerindeki genel temalar şunlardır: İnsanlığa inancını yitirme, ikiyüzlülüğe ve dindarlığa yönelik öfke ve irrasyonel olanda ayak direme.²⁴⁴ Bunlar da, ancak son an kurtuluşlu melodramatik öyküleri anlatmaya elverişli olan geleneksel sinema biçimi ile aktarılabilecek temalar değildir. Bu nedendir ki Bunuel kendi sözleriyle, "*melodramatik mikroplarla tika basa dolmuş, duygusal bir tifüsün bütün vücudunu sardığı, natüralist ve romantik bak-*

²⁴⁰ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.12-13.

²⁴¹ Jean Mitry, "Dışavurumcu Sinema", çeviren Sinem Gürsoy, Lionel Richard, *Ekspresyonizm -- Sanat Ansiklopedisi* içinde, s.217 ve 220.

²⁴² Kurtuluş Özyazıcı, "Düşler Ayağa Kalkıyor: Luis Bunuel", *Avrupalı Yönetmenler* içinde, s.53.

²⁴³ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.174.

²⁴⁴ Daryl Chin, "The Film That We Wanted to Live", s.27.

terilerin içinde kaynaştığı cine-dramalara”²⁴⁵ saldırır. Erken dönem Gerçeküstücü çalışmalar yine birkaç avant-garde denemeden ibaret olsa da, Bunuel’in geç dönem çalışmaları ana damar modernizmin içinde yer alır. Daryl Chin’e göre Bunuel modernizmin önde gelen yönetmenlerindedir.²⁴⁶

Eisenstein da, sonuçta temel ilkelerini Griffith’in oluşturduğu sinema dilinden yola çıksa da, onunla yetinemeyeceğini anlayıp yeni arayışlara giren yönetmenlerdendir. Eisenstein’ın sinemasında asıl amaç seyircinin devrimi anlaması ve kabul etmesi yönünde bir dinamik yaratmaktır. Bunu, çekimlerin birbiriyle çarpışmasıyla oluşacak dinamizm sağlayacaktır. Öte yandan bu durum, geleneksel sinemada kurgu görünmezken, Eisenstein’ın filmlerinde kurguyu daha belirgin hale getirmektedir. Robert Phillip Kolker, Yeni-Gerçekçilik’in Eisenstein’ın dışavurum araçlarına çok az şey borçlu olduğunu, fakat buna karşın onun egemen sinemaya karşı politik bir alternatif oluşturma arzusuna borcunun büyük olduğunu söyler.²⁴⁷

Robert Philip Kolker, benzer alternatif oluşturma girişimlerinin 1920’lerin ve 1930’ların başındaki Fransız avant-garde’ında da olduğunu belirtse de, asıl kolektif karşı çıkış olarak İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasını görür. Ona göre Yeni Gerçekçilik görüntü oluşturmaya, kurguya, anlatı yapısına ve izleyicinin tepkisine yeni yaklaşımlar sunmuştu: “ *Bu sinemacılar aslında kamerayı sokağa taşıyarak, büyük ölçüde profesyonel olmayan oyuncular kullanarak, politik ve ekonomik olarak belirlenmiş koşullar içindeki işçi ve köylü sınıfıyla ilgilenerek kendi ulusal sinema geleneğine, aynı zamanda da Batı sinemasının kökeninde olan ve Hollywood’da mükemmelleştirilen uzun bir geleneğe de tepki gösteriyorlardı. Onlar kaçışçı, dünyayı araştırmayan, bunun yerine izleyicisini yatıştırma peşinde olan ...sinemaya karşı savaştılar.*”²⁴⁸

Ticari sinema içinde yer alan sistemli bir karşı çıkış ve kolektif bir alternatif oluşturma çabası olduğu için Yeni-Gerçekçiliği kendisinden önceki avantgarde deneylerden ayırmak ve modernist sinemanın başlangıcına koymak gerçekten de doğru bir tutumdur. Fakat son kertede Yeni-Gerçekçilik birçok bakımdan henüz modernist duyarlılıkların çekirdeklerine sahiptir. Mesela her ne kadar filmlerin genelinde (bilhassa De Sica ve Zavattini’nin yapıtlarında) ‘açık sonlu anlatılar’ kurup, çözümü seyirciye bırakmayı ve karakterlerin içinde bulunduğu koşulların çözüme kavuşmasının İtalya’daki koşulların değişmesiyle ilişkili olduğunu ima etmeyi tercih etse de²⁴⁹, öykülerinde temel bir dramatik çizgi ve olay örgüsü varlı-

²⁴⁵ Akt. Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.174.

²⁴⁶ Daryl Chin, “The Film That We Wanted to Live”, s.28.

²⁴⁷ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.29.

²⁴⁸ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.24.

²⁴⁹ Roy Arnes, *Ambiguous Image*, s.59.

ğını sürdürür. Öte yandan Yeni-Gerçekçi stil hala temsili bir anlatıma sahiptir; örneğin dikkatini kendi kurgusuna yöneltmez. “*Tamamen Hollywood sıfır-derece stilinde olmasa da, Yeni-Gerçekçi filmin kurgusu, ...görünmezdir.*”²⁵⁰ Yeni Gerçekçilik kimi özellikleri nedeniyle her ne kadar modernizme kaynaklık etmiş olsa da, sonuçta 1950’lerden sonra filizlenen modernizm Hollywood sinemasının geleneksel reçetelerine olduğu kadar, Yeni Gerçekçilik’in sinemasal tutumuna da (toplumsal olarak belirlenmiş karakterler, tutarlı bir hikaye çizgisi ve fanteziden kaçınma) karşı çıkarak kendisini var etmiştir.²⁵¹

Bu bakımdan Modernist filmlerin ele aldıkları konulardan, biçim ve üsluplarına kadar çok daha radikal olduklarını söylemek mümkündür. “*Onların filmleri düşünme ve hissetmeye birer çağrı, açık olanın reddi, olasılıkların kabulüdür.*”²⁵² Modernist sinemacılar cevaplar aramaktan ya da olası cevapları işaret etmekten ziyade, modern yaşamın sonuçlarıyla ilgili çok sayıda soru sormayı tercih ederler. Cevap vermek ya da herhangi bir cevap olasılığını işaret etmeyi reddetmek, modernistlerin kötümserliğini gösterir. Ama bunu doğru anlamak gerekir; bu kötümserlik, “*modernliğin sonsuz iyimserliği konusunda bir kötümserliktir*”²⁵³ Belirli anlatım reçetelerine uymak bile, bu safdil iyimserliği paylaşmak anlamına gelebilirdi. Bu nedenle modernist sanatçılar kendi ‘uyumsuzluklarını’ işaret etmek ve çok sayıda soru sormakla yetiniyorlardı. Bu açıdan da popüler sinema seyircisinin ve eleştirmeninin bütün beklentilerini boşa çıkarmaktan korkmazlar. Bu radikal tutum, tepkiselliği de beraberinde getirir elbette. Ama tepki çekmek biraz da modern sanatın doğasında olan bir özelliktir: “*Altmış yıl önceki modernist sanat gibi bu filmler de güçlü düşmanlıklar uyandırma kapasitesine sahiptir. Sessizce geçirilemezler, tersine küfrü yemeli ve aşağılanmalıdır; zira eleştirmenin yaklaşımını temellendirdiği sorgulanmamış varsayımlara meydan okuyarak huzursuzluk yaratır.*”²⁵⁴

Film yönetmeninin kişisel yaratıcılığına ve bireyselliğine verdiği önem ve üslup açısından tam bir özgürlük arayışında oluşu, modernist sinemanın doruğu olarak kabul edilebilecek Fransız Yeni Dalga akımında özellikle belirgindir. Zira Yeni Dalga akımı özellikle Astruc’un “Camera-Style” terimini ve Bazin’in ‘yaratıcıyı’ ön plana geçiren kuramlarından etkilenerek ortaya çıkmışlardır. Bu bağlamda Robert Stam, Fransız Yeni Dalgasını ‘yazma’ ve ‘metinsellik’ terimleri etrafında dönen bir grup kavramın yönetmeye başladığından söz eder ve ilgilerin ‘mimesis’ kavramından giderek ‘metinsellik’ kavramına doğru kaydığına dikkat çeker.²⁵⁵ Bu

²⁵⁰ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.43.

²⁵¹ Roy Arnes, *Ambiguous Image*, s.8.

²⁵² Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.12.

²⁵³ T.J. Clark, “Modernism, Postmodernism and Steam”, *October*, Sayı 100, s.173.

²⁵⁴ Roy Arnes, *Ambiguous Image*, s.9.

²⁵⁵ Robert Stam, *Reflexivity in Literature and Film*, s.17.

noktada mimetik anlatım tarzının sanatçıyı ve sanat eserini mümkün olduğunca 'yok etme' üzerine kurulu olduğunu, hatta bu anlatım tarzının başarısının doğru- dan buna bağlı olduğunu anımsayalım. Yeni Dalga ile doruğuna çıkan modernist akımda ise tam tersine yaratıcı kendi imzasını belirgin bir biçimde yapıta nakşeder. Kendi bireyselliğini gözlerden saklamak bir yana, kalın çizgilerle vurgulamayı tercih eder. Hatta kendi öznelliğine dair bütün içsel çelişki ve çatışmalarını da gözler önüne sermekten kaçınmaz. Bu, modernistlerin 'özne' kategorisiyle sorunlu fakat yaratıcı ilişkilerinin kaçınılmaz sonucudur. Daha önce "Zaman – Mekan Algısı" bölümünde de söz ettiğimiz gibi, bu durum modern sanatçının kendi 'özne' konumunu vurgulama arzusuyla ilgilidir. Sanatçı, kendisi gibi okuyucusunu/izleyicisini de bir 'özne' olarak kabul eder (izleyicisini anonim bir kitle olarak gören ticari sinema yönetmeninden farklı olarak). Dolayısıyla sanat yapıtı üzerinden onunla bir 'açık diyalog' oluşturmak arzusundadır. Jale Parla'nın terimiyle bu 'anlıklaştırma' süreci, sanat eserini düşünsel bir diyalogun zemini haline getirir. Ki bu süreç, daha sonra göreceğimiz gibi bir yabancılaştırma tekniği haline de gelir. İllüzyonu bozmak ve seyircinin anlatıyla duygusal ilintisini kesintiye uğratarak, onu 'diyaloga' çekmek modernist sanatın (sinemanın) temel stratejisidir zaten.

Daryl Chin, 1960'ların sanatını ayırt eden kavramların "anti-illüzyonist" ve "yapıbozum" olduğunu söyler.²⁵⁶ Bu durum, modernist eserlerin gerçekçilikten nasıl bir kopuş içinde olduklarını gösterir. Fakat modernizm 'gerçekçi değildir' demek, onun 'gerçekliği' dışladığını söylemek değildir. Roy Armes bunu özellikle vurgular: "*Modernizm mutlaka gerçekliğin düşmanı değildir. O sadece gerçekliği resmetmek için kullanılan katı gelenekleri (perspektif, gerçeğe tıpatıp benzerlik vs.), gerçeklikle yeni bir ilişki kurmaya izin veren metotlar lehine reddeder.*"²⁵⁷ Aslında bu katı gelenekler, iki bin beş yüz yıllık drama deneyiminden ve On Dokuzyüzyıl roman tekniklerinden devralınan mimetik geleneklerdir. Roy Armes bu konudaki vurgusunu sürdürür: "*Modernist sinema, çoğu deneysel avant-garde çalışmadan farklı olarak, hâlâ bir iletişim sanatıdır. (...) Modernist Avrupa sineması yeni-gerçekçi yaklaşımın bazı sınırlılıklarına sırtını dönmüş olsa da, insanoğluna, insani rol ve ilişkilerle yönelik ilgiyi muhafaza eder; çağdaş 'minimal' sanatın insansızlaştırma (dehumanization) tutumuna burada ilgi gösterilmez.*"²⁵⁸ Modernizm, özünde daima insani sorunlarla ilgilidir. Fakat bu sorunları modernliğin 'ebedi iyimserliğine' kapılmadan, kendine özgü ve kişisel üsluplar içinde incelemeyi tercih eder.

²⁵⁶ Daryl Chin, "The Film That We Wanted to Live", s.27.

²⁵⁷ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.16.

²⁵⁸ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.11.

Bu inceleme sürecinin geleneksel sinemanın kalıpsal anlatı yapısı içinde gerçekleştirilemediğini, bu nedenle yönetmenlerin yeni bir üslup ve tarz oluştururken, öncelikle bu beklentilerle savaşmak zorunda olduğunu söyledik. Popüler sinema izleyicisinin bu kemikleşmiş beklentileriyle savaşmanın temel yolu, sanat eserinin ve sanatçının kendisini yok etmesi beklentisini ortadan kaldırmak, tam tersine esere ve yaratıcısına dikkat çekecek stratejiler geliştirmektir. Daha önce bu tutumun ‘düşünümsellik’ terimiyle açıklandığını aktarmıştık. Robert Stam, “*Don Kişot’tan Jean-Luc Godard’a Film ve Edebiyatta Düşünümsellik*” kitabında düşünümselliği nasıl tanımladığını şöyle açıklar: “*Ben düşünümselliği hem edebi hem de sinemasal metinlerin kendi üretim süreçlerini, yaratıcılarını, metinler arası etkilerini, alımlanış ya da ifade ediliş süreçlerini ön plana getirme işlemini tanımlamak için kullanıyorum.*”²⁵⁹

Sinemada düşünümselliği elde etmenin türlü yolları olabilir; Metz bunların çekim süreciyle ilgili olanlarını özetler: Görsel açıdan kameraya hitap etme, düşünümsel arabaşlıklar, çerçeve içinde çerçeve, film içinde film, sinema aygıtlarının görünmesi...²⁶⁰ Biz bunlara anlatısal geçişsizliğin inşasını da ekleyebiliriz. Geleneksel anlatım dilini kullanan Hollywood filmleri geçişlidir. Her bir olay bir diğerini mantıksal olarak izler ve bunlar arasında bir tutarlılık söz konusudur. Film, genellikle bir denge durumunun tasviriyle başlar. Sonrasında bir reaksiyonlar zinciri bu denge yeniden kurulana dek devam eder.²⁶¹ Denge kurulduğunda da filmde final dediğimiz öge ortaya çıkmış olur. Modernist filmlerde ise anlatısal geçişsizlik hakimdir. “*Anlatı, aksiyonu güdülmeyen ve olay örgüsünü ilerleten nedensellik zinciri, uzamsal ve zamansal parçalanma veya olağandışı bilgi ve formların dahil edilmesiyle kesintiye uğrar ya da karmaşıklaşırsa geçişsiz hale gelir*”²⁶² Anlatısal Geçişsizlik, dramatik çizgide su gibi akan olay örgüsünden farklı olarak, izleyiciyi rahatsız eder ve zora sokar. Çünkü olaylar bir diğerini belirli bir mantıksal sıra ile ve rahatça izlerken, izleyici bunların birbirlerini ‘izleme tarzı’ üzerine kafa yormaz; hatta bunları fark etmez bile. Bazı sinema araştırmacılarının ‘şeffaflık’²⁶³ dediği de budur zaten. Seyirci anlatımın biçimini aşkınlayıp, doğrudan içeriğe ulaşır. Yani olayların ‘nasıl’ aktığını bırakıp, doğrudan doğruya olayın ‘ne’ olduğuna konsantre olur. Fakat anlatısal geçişsizlik bunu zorlaştırır. Seyirci olayı ‘yaşantılamaya’ çalışır, fakat geçişsiz biçim tarafından sürekli olarak reddedilir. Bu da, seyircinin daha önce şeffaf olan ‘biçimi’ fark etmesine, dolayısıyla onun hakkında ‘düşünmesine’ yol açar.

²⁵⁹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.xiii.

²⁶⁰ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.xiv.

²⁶¹ Peter Wollen, “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rützgarı”, s.13.

²⁶² William C. Siska, “Meta-Cinema: A Modern Necessity”, s.286.

²⁶³ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.25 ve William C. Siska, “Meta-Cinema: A Modern Necessity”, s.285.

Dramatik anlatımın esasları olan kimi öğeleri de (karakter, çatışma, olay vs.) bilinçli olarak çarpıtmak, yanlış kullanmak ya da hiç kullanmamak da benzer bir öz-düşünümsel tekniktir. Seyirci, bu durumda da alışık olduğu ama hiç sorgulamadığı kimi öğeleri (senaryo, karakter vs.) *ilk kez fark edecek* ve kavramsallaştırmış olacaktır. İşte anlatımın kendi kendisinin bilincinde olması (öz-düşünümsellik) bu anlama gelir. Daryl Chin, *öz-bilinçliliğin* o yıllarda seyirciyi filmden uzaklaştırıcı bir aygıt ve sanatın yapıtı niteliğini vurgulamanın bir yolu olarak yorumlandığını söyler.²⁶⁴ Bu doğrultuda anlatı, sürecin her aşamasında gerçekliğin bir temsili olma işlevini reddederek, yani pasif bir biçimde doğrudan konusundan bahsetmeyi kabul etmeyerek, kendi kendisini görünür kılar. Bu da, kendi kendisi hakkında düşündüğü, kendisinin bilincinde olduğu anlamına gelir.

III.2.1. Temsil-Karşıtı Tutum

Özbilinçli bir sanat eserinden farklı olarak temsil kendisi hakkında düşünmez, sadece görevini yerine getirir, yani “temsil eder”. Bu durum temsil mekanizmasının mümkün olduğunca yalın ve belirgin olmasını zorunlu hale getirir. Örneğin ‘kita-bi’ diyaloglar, seyirciyi filmde kopartabileceği ve dolayısıyla filmin farkına varmasına neden olabileceği için istenmez. O yüzden mümkün olduğunca herkesin anlayabileceği türden ve genel sağduyuya uygun olarak düzenlenir. Ama örneğin anlatısını ‘opak’ hale getirmek isteyen J. Luc Godard, böyle yapmaz. Konuşmalar çok sayıda felsefi, psikoloji ve sosyolojik içerikli argüman ve toplumsal ve siyasal tarihe ilişkin çok sayıda gönderme içerir. Dramatik filmlerde diyaloglar doğrudan doğruya ‘enformasyon verici’ tarzdayken, Godard filmlerinin diyaloglarında filmin genel dramatik eğrisine ilişkin herhangi bir enformasyon bulmakta zorlanılır. Bunun yerine diyaloglar çok sayıda felsefi, sosyolojik, psikolojik argümanın tartışma zemini haline gelir. Godard kimi zaman karakterlerine saçma cümleler bile kurdurur: *Made in USA* filminde bir işçi şu tür cümleler kurar: “*Barmen kalemin ceket cebinde durmakta*”. Kimi zaman da seyirciye yanıltıcı bilgiler verir. (Bir dramada asla görülmeyecek şey. Tersine drama yanıltıcı olabilecek her şeyden korkar. Seyirciyi yanıltmak, filmin -olay örgüsünün- anlaşılabilirliğini imkansız hale getirmektir.) *Çete Dışında* filminde anlatıcı, Griffith dönemine ait bir uygulamaya göndermede bulunarak (geç gelen seyirciler için filmin o ana kadarki bölümü için bilgi verme uygulaması), seyirciye şöyle seslenir: “Şimdi geç kalanlar için hikayenin özeti...” Bu bölüm yaklaşık on dakika sürer. Fakat verilen bilgi hatalı ve yanıltıcıdır. Robert Stam’a göre böyle yapmakla Godard, bir tek film öyküsünün ana hatlarıyla ilgilenen seyirciyi azarlamış olur.²⁶⁵

²⁶⁴ Daryl Chin, “The Film That We Wanted to Live”, s.29.

²⁶⁵ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.150.

Temsili anlatı, seyircinin kendisini (kendi somut zaman ve mekanını) unutmak isteğine cevap verirken, modernist anlatı tam tersine bunu imkansız kılacak uygulamalara gider. Bunlardan birisi, “*Kameraya Bakma*” aygıtıdır. Tıpkı tiyatrodaki Stanislavski’nin “Dördüncü Duvar” uygulaması gibi, sinemada da oyuncuların seyirciye doğru bakması yanlıştır. Oyuncu seyirciye bakarsa ya da onun varlığını ima ederse, seyirci kendi ‘konumunu’ anımsayacak ve anlatıdan uzaklaşarak yarılsamadan kopacaktır. Bu yüzden oyuncu kimse yokmuş gibi oynamalı, böylece seyircinin gerçekten ‘olayların kendisine’ tanık oluyormuş yarılsaması içine girmesini sağlamalıdır.

Yine Jean-Luc Godard’ın “Serseri Aşıklar” filminin başında böyle bir sahne vardır. Yalnız başına araba kullanan Michel doğrudan doğruya bize bakar ve şöyle der: “*Denizi seviyorum, sayfiyeyi seviyorum, kenti seviyorum. Eğer denizi sevmiyorsanız, sayfiyeyi sevmiyorsanız, kenti sevmiyorsanız siktirin gidin.*” *Pierrot le Fou*’da da Ferdinand yanında Marianne ile araba sürerken kameraya bakar ve şöyle der: “*Görüyorsunuz düşündükleri tek şey bu: eğlenmek.*” Marianne’in kiminle konuşuyorsun sorusunu ise şöyle yanıtlar: “*Seyirciyle.*” Çinli Kız’da Guillaume karakteri kameraya döner ve şöyle der: “*Bir filmin yapım süreci içinde yer aldığım ya da çevremde teknisyenler bulunduğu için benim bir soytarıyı oynadığıma inanıyorsunuz, ama hiç de öyle değil. Samimi olmamın nedeni önümde kocaman bir kameranın olmasıdır.*”²⁶⁶ Tam bu sırada Godard filmin yönetmeni Roul Coutard’ın kısa bir çekimini araya sokar. Coutard o sırada Jean-Pierre Leaud’u (Guillaume) görüntülerken görünmektedir. Ayrıca Guillaume’nin konuşması bittiğinde filmin sesçisi Rene Levert’in kısa bir çekimi girer ve ardından Godard’ın “Kes. Çok iyi” diyen sesi duyulur. “*Une Femme est une Femme*” filminde de benzer bir şekilde Angela (Anna Karina) karakteri, doğrudan kameraya bakarak konuşur. Emile ona kiminle konuştuğunu sorduğunda, “*Seyirciyle tabii*” diyecektir. *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* (Deux ou Trois Choses que je sais d’elle) filminde karakterler kimi zaman diyaloglarına ara verip kameraya doğru dönerler. Örneğin elbisesini denemek için kabine doğru yürüyen bir kadın durup şöyle diyecektir: “*Saat yedide işten çıktım. Saat sekizde Jean-Claude ile bir randevum var. Önce restorana sonra da sinemaya gideceğiz.*” Yine güzellik salonunda kızlardan biri aniden kameraya dönüp şöyle diyecektir: “*Adım Paulette Cadjaris. Çok yürürüm. Kapalı kalmaktan hoşlanmam. Ne zaman olanak bulsam okurum. Ayda iki üç kez sinemaya giderim ama yazın asla. Tiyatroya hiç gitmedim. Ama isterdim...*” Peter Wollen doğrudan seyirciye hitap etme yönteminin yalnızca özdeşleşmeyi değil, anlatıyı da parçaladığını vurgular. Ona göre bu yön-

²⁶⁶ Ertan Yılmaz, “Jean-Luc Godard ya da Sinemada Bir Avant-Garde’nin Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine”, *Avrupalı Yönetmenler* içinde, Kitle Yayınları, Ekim 1997, Ankara, s.79.

tem, klasik sinemadaki “Bu neden yaşandı?” ve “Bundan sonra ne olacak?” sorularının yerine, “Bu film neyi anlatıyor?” sorusunu geçirir.²⁶⁷

Öte yandan temsili anlatı ‘mimetik’ olduğu için, yani anlattığı olayı tam anlamıyla *taklit etmek* zorunda olduğu için, ayrıntılara kadar belirli bir gerçekçiliği korumalıdır. Yani olay bir lunaparkta geçiyorsa, gerçeğine çok uygun bir sette ya da gerçek bir lunaparkta çalışılmalı, 19. yüzyılda geçiyorsa ona uygun mekanlar ve kostümler hazırlanmalıdır. Buna karşın, Godard’ın *Alphaville* filminde, film bir bilimkurgu olmasına rağmen dekor tamamen 1960’lı yılların Paris’idir. Bu da seyircinin daha baştan filmin ‘içine girmesini’ engeller. *Her Şey Yolunda* filminde de fabrika mekanı gerçekçi değil, alegoriktir. Fabrika, kameraya bakan yöndeki duvarı olmayan, bu yüzden her iki katı ve odaları da aynı anda görülebilen bir yapıdır. Üst katta yöneticinin odası vardır; alt katta ise çalışanların yer aldığı sekiz büro. James Monaco, bu düzenlemenin ‘lineer’ algılamayı bozup, izleyiciyi anlatılan durumu yapısal olarak anlamaya yönlendirdiğini söyler.²⁶⁸ Bu doğru mudur bilinmez ama, en azından anlatının temsili dekoru reddedip, seyircinin fabrikayı ‘yaşantılamak’ yerine, bir bütün olarak ‘fabrika’ üzerine düşünmesini sağlamaya çalışır.

Bazen ses bile temsili niteliğini yitirebilir. Örneğin süpermarket sekansında yazarkasaların özellikle yükseltilmiş zil sesi duyulur. Ses doğal değildir ve vurgulanmıştır. Bu sesi, yine hiç doğal olmayan sessizlik izler ve sonra yazarkasalar bir daha... Ayrıca sözler kimi zaman karakterlerinden ayrılır. Ekranda Jane Fonda’nın görüntüsünü görürüz ve ses kuşağında sesini duyarız. Ama dudakları kıpırdamaz. Bir başka yerde Fonda kendi kendine İngilizce konuşmaktadır. Onun sözleri üzerine aralıklı olarak Fransızca dublaj yapılır. Bazen Fransızca sözler ön plana geçer, bazen İngilizce. Bu tür durumlarda “*Efekt bizim aracın (medium) farkında olmamızı sağlar. Dil -ve sinema- bundan böyle anlamın şeffaf taşıyıcısı değildir; opak hale gelmişlerdir.*”²⁶⁹

Opak hale getirmenin bir yolu da, yine dramadan tamamen farklı olarak sahnenin iç düzenini alabildiğine komplike hale getirmektir. Örneğin *British Sounds*’da ilk sekans yaklaşık on dakika sürer. Kamera British Motor Corporation fabrikasının montaj hattı boyunca ilerlemektedir. Bu sırada ses kuşağında bir yandan Marx’ın “Komünist Manifesto”sundan pasajlar okunurken, küçük bir kız İngiltere işçi sınıfi mücadelesinin önemli tarihlerini soru cevap şeklinde anımsamaya çalışmaktadır

²⁶⁷ Peter Wollen, “Godard ve Karşı Sinema: Vent d’est (Doğu Rüzgarı)”, *Yeni Sinema*, Bahar 1997, s.78.

²⁶⁸ Ertan Yılmaz, “Jean-Luc Godard ya da Sinemada Bir Avant-Garde’in Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine”, s.90.

²⁶⁹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, 219.

ve tüm bunlara fabrikadaki makinelerin gürültüsü eklenir. Kuşku yok ki burada, seyircinin sadece olayları takip edebilmesi için verilmesi gereken ‘temel enformasyonu’ sunmak gibi bir amaç yoktur. Tam tersine, seyircinin olaylara kendini kaptırmayı bırakıp, bir bütün olarak sahne üzerinde düşünmesi için enformasyon fazlası oluşturmak söz konusudur. Seyirci burada bu bombardımanı aşip olay örgüsüne ulaşamayınca, bu bombardıman hakkında ve bunun failinin kim olduğu konusunda düşünmeye başlar. Yönetmenlerin istediği de budur zaten. *Piyaniisti Vurun* filminde Truffaut ve “Celine et Julie vont en bateau” (1974) filminde Rivette benzer yöntemlere başvurarak, seyirciyi benzer konumlara düşürür.

Örneğin *Persona* filminde Bergman aynı sahneyi iki kez tekrar eder. Sekiz dakikalık ilk çekimde Bibi Andersson’un Liv Ullman’a bir şey anlattığını görürüz. Bu süre boyunca perdede Liv Ullman’ın omuz çekiminden başka bir şey görmeyiz. Sonra, bir diğer sekiz dakikada, Bibi Anderson aynı olayı hemen hemen aynı sözcüklerle tekrar anlatır. Fakat bu kez kamera baştan sonra Bibi Anderson’u gösterecektir. Burada da aygıtın kullanım amacı açıktır. Hollywood filmi böyle bir sahneyi klasik aç-karşı açılarla keserek, şimdiki zaman yanılması içinde anlatır. Sonra da diğer sahneye geçer. Sahnenin olay örgüsü (içerik) açısından önemli olan işlevi tamamlanmıştır. Fakat Bergman açısından takip edilmesi gereken bir olay örgüsü yoktur. O burada aynı sahneyi farklı çekimlerle iki kez tekrar ederek, seyircinin şaşırmasına, filmsel teknikler (çekim, sahne, diyalog) üzerinde düşünmesine ve böylece doğrudan içeriğe ulaşamamasına neden olur. Bunuel de *Mahvedici Melek* (El Angel Exterminador) filminde benzer bir tekniğe başvurmuştur: “Konuklar eve iki kez girerler. İki kez şerefe kadeh kaldırılır. İki insan tanıştırılır, sonra yeniden tanıştırılır ve daha sonra sanki birbirlerini yıllardır tanıyorlarmış gibi konuşmaya başlarlar. İçinde buldukları durumdan kurtulmak için de hapis kaldıkları andan itibaren yaptıklarını yeniden yaparlar.”²⁷⁰ Bu durum olay örgüsünü sorunsallaştırarak, ‘görünür’ hale getirir.

Öte yandan Godard da filmlerinde aksiyon-kamera uyuşumunu bozarak, seyircinin ‘kamera’ hakkında düşünmesine yol açar. Kamera çoğu zaman aksiyonu takip etmez. Çerçeveye sağdan birileri girer, sonra soldan çıkarlar, ama kamera hiç kıpırdamaz. Böylece karakterler sahnede yokken, seyircinin gördüğü tek şey boşluk, dolayısıyla kameranın kendisidir. Ertan Yılmaz bu konuda şöyle der: “Godard’ın amacı açıktır: Kamera onları beklerken bize düşünme fırsatı/alanı bırakılır. Yani boşluğu doldurarak pasif izleyici konumundan aktif izleyici konumuna sıçrarız. Bu sinemasal aygıtlar sayesinde filme katılırız.”²⁷¹

²⁷⁰ Kurtuluş Özyazıcı, “Düşler Ayağa Kalkıyor: Luis Bunuel”, s.62.

²⁷¹ Ertan Yılmaz, “Jean-Luc Godard ya da Sinemada Bir Avant-Garde’in Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzeri-

Straub'un *Ici et Ailleurs* filminde kullandığı yöntem de benzerdir. Bir kadınla erkek arasında diyalog sürerken, Straub birden bire erkeğin despotik sesini keser, kadının yüzüne siyah ekran düşürür ve ekranda kadının sesi duyulur: “*Üstelik güzel o. Ve bu konuda susuyorsun sen. Ama bu tür bir sırdan faşizme giden yol çok kısadır.*”²⁷² Kadının sesi doğrudan üçüncü tekil şahıs kipi içinde kendisinden söz ederek, seyirciyi şaşırtır ve filmin o anı içinde belirgin bir bilinçlilik ortaya çıkmasına yol açar.

III.2.2. Gizlendiği Yerden Çıkan Anlatıcı

Temsili anlatılarda, anlatının mimetik yapısından dolayı anlatıcının saklanması gerektiğini söylemiştik. Anlatıcı kendisini belli eden her şeyi saklar ki, seyirci bir ‘yapıtı’ karşısında bulunduğunu anlamasın. Modernist sinemada ise her şey, seyircinin bir ‘anlatıcı’ ve onun anlattığı ‘kurgusal’ bir yapıt karşısında olduğunu anlamasını sağlamaya yöneliktir. Örneğin Bergman’ın yönettiği *Kurtların Saat-i*’nde film yönetmenin ‘motor’ sesiyle başlar. Yine Bergman’ın *Persona* filmi, bir projeksiyon arkı ve film şeridinin görüntüsüyle başlar. Daha pek çok öge de seyirciye bir film karşısında olduğunu hatırlatmaya yöneliktir. Susan Sontag, “*Film yalnızca iki karakter, Alma ve Elizabeth arasındaki etkileşimin temsili değildir, onları konu alan film üzerine derinlemesine bir düşünüşdür*”²⁷³ diyerek, bu konuya dikkat çeker. Alan Barr da benzer bir şekilde, “*Persona, abartısız ilk çekiminden son çekimine kadar, bir film olarak kendisiyle ilgilidir, ya da bazılarının söylediği gibi film-yapımı hakkında bir filmidir*”²⁷⁴ der ve bunun da seyirciyi daha önemli bir sorunu düşünmeye ittiğini söyler: Sanatın ve sanatçıların toplumumuzdaki rolü.

Filmin yapıtı niteliğini açığa çıkarma hedefi, Vertov’a kadar uzanır. Vertov, filmlerinde özellikle burjuva dram anlayışının ‘yanılsamacı’ niteliğini yıkma amacı gütmüş, bu nedenle pek çok geleneksel kategoriye (senaryo, karakter vs.) reddetmiştir. Örneğin *Film Kameralı Adam* çalışması, bir yandan 1920’li yılların sonundaki film yapımının ve Sovyet yaşamının gerçeklerini gösterirken, bir yandan da seyircinin bir hikayenin içinde kaybolmasını engellemek için sürekli olarak kendi yapıtı niteliğini gündeme getirmiştir.²⁷⁵

Benzer bir şekilde yıllar sonra Godard’ın *Her Şey Yolunda* (Tout Va Bien) filmi, çekim tahtasının sesi ve ardından filmin prodüksiyon öğeleri için (ses, kamera,

ne”, s.80.

²⁷² Pascal Bonitzer, *Bakış ve Ses*, Yapı Kredi Yayınları, çev. İzzet Yaşar, Aralık 1995, İstanbul, s.57.

²⁷³ Susan Sontag, “Bergman’s Persona”, *Styles of Radical Will* içinde; New York 1970, s.136.

²⁷⁴ Alan Barr, “The Unraveling of Character in Bergman’s Persona”, *Literature Film Quarterly*, s.124.

²⁷⁵ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.15.

starlar vs.) kesilen çeklerin görüntüsüyle başlayacaktır. Bu sırada ses kuşağında bir kadın ve erkek şöyle demektedir:

ERKEK: Bir film yapmak istiyorum.

KADIN: Bir film yapmak için paran olmalı. Filmde starların olmasını istiyorsan, bizden para isteyeceklerdir.

ERKEK: İyi, o halde yalnızca starlarımız olsun.

KADIN: Peki, Yves Montand ile Jane Fonda'ya ne söyleyeceksin? Kabul etmelerinden önce, starların oynayacakları bir öykü olmalı.

ERKEK: Evet, bir öyküye ihtiyacımız var!

KADIN: Evet, genellikle bir aşk hikayesi.

ERKEK: Bir erkek bir kadın olacak ve aşk sorunları yaşayacaklar.²⁷⁶

Burada da amaç, Vertov'un kiyle aynıdır. Bu teknikler sayesinde, önce filmin film olarak varlığı seyirciye anımsatılır. Öte yandan anlatıcı filmin finansal zorunlulukları hakkında seyirciyi bilgilendirir. Diğer taraftan da geleneksel sinemanın 'aşk filmleriyle' ilgili klişelerine göndermede bulunarak, seyirciyi uyanık olmaya çağırır.

Ayrıca Godard birçok filminde kendi varlığıyla bizzat kendisini gösterir. Örneğin *Çete Dışında* filminde, onun sesi filmin ses kuşağında anlatıcı olarak yer alır. Filmin olay örgüsünden söz eder, genel hikaye içinde başka hikayeler anlatır, hatta sonraki epizotlardan söz eder.²⁷⁷ Ayrıca her şeyi bilen anlatıcı olarak, karakterlerin iç dünyaları hakkında da bilgi verir. Arthur ölmek üzere yerde can çekişirken, anlatıcı onun son düşüncesinin Odile olduğunu, onu Kızılderililerin hiç durmadan uçan efsanevi kuşu olarak anımsadığını söyler. Öte yandan Odile ve Franz Fransa'dan kaçarken, anlatıcı-yönetmen bir sonraki filminin Technicolor olacağını ve Franz ile Odile'in Brezilya'daki maceralarını anlatacağını söyler. Godard'ın sesini *Onun Hakkında Bildiğim İki Üç Şey* filminde tekrar duyarız. Bu kez Godard'ın sesi, filmin senaryosuna meydan okur ve sorgular. Bu sorgulamaların bazıları politik ve felsefi iken, bazıları da doğrudan doğruya filmdeki teknik tercihlerle ilgilidir: Örneğin bazılarında ses kaydı ("Sesim çok mu yüksek?") bazılarında ise odak uzunluğu ("Yakın mı yoksa uzak mı görünüyorum?") ile ilgili seçimler sorgulanır.

Numero Deux filminin başında, yarı karanlık bir atmosferde Godard'ı profilden görürüz. Burası onun stüdyosudur ve çerçeve içindeki bir monitörde başka bir a-

²⁷⁶ Ertan Yılmaz, "Jean-Luc Godard ya da Sinemada Bir Avant-Garde'm Siyasetle İlişki Kurma Tarzı Üzerine", s.89.

²⁷⁷ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.150.

çıdan yine onu görürüz. Godard günlük konuşma diliyle, film yapmaya ve finanse etmeye nasıl başladığını anlatır. Sonra da kelime oyunlarına başvurarak filmin çaprazlama temalarından ve leitmotiflerinden söz eder.

Öte yandan Godard filmlerinin hemen tümünde sinemaya ve sinema tarihinden örneklere göndermede bulunur. Örneğin *Çılgın Pierrot* (Pierrot le Fou) filminde Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) sinemaya gider. Sinemada Godard'ın *Büyük Dolandırıcı* (*Le Grand Escroc*) filmi oynamaktadır. Bunun yanı sıra *Jandarmalar* (Les Carabiniers) filminde Lumiere'e göndermede bulunurken, *Hayatını Yaşamak*'da Carl Theodor Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc* filminden kısa bir parçaya yer vermiştir. *Nefret* (Le Mepris) filminde ise doğrudan doğruya 'film içinde film' konusunu ele aldı ve bizzat ünlü bir yönetmeni (Fritz Lang) oyuncu olarak kullandı. Daryl Chin, bunun Yeni Dalga sinemacılarına özgü genel bir özellik olduğunu söyler: “*Yeni dalga filmlerinde insanlar sinemaya giderler, film izlerler, film afişlerini dekor olarak kullanırlar, filmler hakkında tartışırlar ve filmlerden alıntılar yaparlar.*”²⁷⁸

Diğer yandan Godard'ın *Çinli Kız* filminin tam adı bile, yönetmenin seyircisine bir film karşısında olduğunu hatırlatmak istediğinin kanıtıdır: “*La Chinoise ou plutot a la chinois, un film en train de se faire*” (Çinli Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine ya da Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film).

III.2.3. Özdeşleşmenin Reddi

Modernistler, seyircinin olay örgüsü içinde kaybolmasını değil, bir özne olarak kendileriyle karşılıklı diyalog içinde olmasını istedikleri için, onun filmin herhangi bir karakteriyle duygusal özdeşleşim içine girmesini de istemezler. Zaten filmlerinde sıkı sıkıya örülmüş dramatik bir olay örgüsü ve bu olay örgüsünü dinamize eden ve bir 'istem yönüne' sahip olan bir karakter de bulunmaz. Dramatik anlatıda olduğu gibi karakterin herhangi bir kuvvetli istemi yoktur ve bunun için savaşmaz. Tam tersine, karakter çoğu zaman kendisiyle ilgili sorgulamalarla boğuşur. Örneğin Fellini'nin *8½*'unda bir film yönetmeni olan ana karakter, yaratıcılık krizleri ve kabuslar içinde yuvarlanır. Sürekli olarak kendisine “*İstediğim gibi bir film yapmam mümkün mü? Eğer mümkün değilse, uğraşmaya devam etmemin bir anlamı var mı?*” gibisinden sorular sorar. William Siska, geleneksel bir filmde karakterin sorununu bir şeyi 'yapabilmek' ya da 'yapamamak' olduğunu söyler. *8½*'da ise karakter kendi soyut ikilemleri içinde kaybolmuştur. Siska şöyle der: “*Guido'nun sorunu yalnızca filmini “nasıl” çekebileceği olsaydı, “8½” modernist*

²⁷⁸ Daryl Chin, “The Film That We Wanted to Live”, s.21.

*bir film olmayacaktı. Omun problemi kendisiyledir: Film yapmak özsel bir sorundur ve yaşadığı çatışma metafizik bir görünüm arz eder.”*²⁷⁹

Benzer bir şekilde, Bergman’ın *Kurtların Saati* filminde, baş karakterin şizofrenik bilinci içinde oradan oraya savruluruz. Burada da karakterle dış koşullar arasındaki dramatik bir çatışmadan bahsetmek imkansızdır. Çatışma, belirsizlik ve düzensizlikler daha çok karakterin kendi iç dünyasıyla ilgilidir ve bunlar olay örgüsünü geliştirmek yerine, bizlere felsefi/psikolojik bir tartışma sunar. Benzer bir şekilde Alain Resnais’ nin *Geçen Yıl Marienbad*’da filminde, ana karakter bize belirliliklerden ziyade belirsizlikler sunar. Onun belleğine güvenmek ister ve olay örgüsünü o bakımdan takip etmeyi umarız. Fakat bir süre sonra karakterin belleğiyle ilgili güvenimiz sarsılır, giderek zamanı bile yitirecek denli kayboluruz. Deniz Derman da “*Godard’ın Karakterleri keyfi davranan, bir yapı içermeyen, psikolojik tiplerle uymayan kişilerdir. ...[ve] keyfi, belli bir yapıya bağlı olmadan konuşurlar*”²⁸⁰ der. Bu da, modernist sinemada dramanın istediği türden ‘net’ ve ‘belirgin’ psikolojik hatlara sahip ‘normal’ insanlara rastlayamayacağımızı gösterir. Bu durum özdeşleşmeyi de yıkar. Godard’ın istediği de budur. Bu yüzden Robert Stam, *Her Şey Yolunda* için, “*Film, zaferlerine dolaylı olarak katılmak için onlarla özdeşleştirmek yerine, bizi gerçek bir zafere engel olan çelişkileri anlamaya yönlendirir*”²⁸¹ der. Godard için çelişkilerin çözümü filmde değil, gerçek hayattadır. O yüzden özdeşleşme temelli bir çözüm dramatisasyonu yerine, çelişkileri belirginleştirmek gayesi peşinden koşar.

Ayrıca modernistlerin ‘kimlik’ sorunuyla nasıl yakından ilgilendiklerini önceki sayfalarda ayrıntılarıyla tartışmıştık. Dolayısıyla modernist sinemacıların karakteri bütünlüklü bir yapı olarak değil de, *sorunsallaştırarak* ele almaları kaçınılmazdır. Bergman’ın *Persona* ve Antonioni’nin *Yolcu* filmleri, bu geleneğin başlıca temsilcileridir. *Persona* karakterin dışsal bir dramatik çatışmasını sunmak yerine, Alan Barr’ın dediği gibi, “*bireyin ve hatta insanın sahip olduğu kimliğin doğasını keşfetmeye ve etraflıca anlamaya çalışır. (...) Bu, insanın sahip olduğu kimliğin bilmecemsi niteliği ve ‘karmaşıklığı’ üzerine bir filmidir.*”²⁸² *Yolcu* filminde de karakter daha hikayenin başında ‘kimliğini’ değiştirmekle işe başlar. Başlangıçta bu olgu, filmde dramatik bir olay örgüsüne yol açacak gibi görünür. Fakat bütün modernist filmlerde olduğu gibi burada da beklentiler boşa çıkarılır. Çünkü filmin ilerleyen bölümlerinde karakterin kimliğiyle ilgili kesinlikleri zayıflar ve bu sayede bizler de kendimizi şizofrenik bir kimlik sorunun içinde buluveririz. Godard’ın

²⁷⁹ William Siska, “Meta-Cinema: A Modern Necessity”, s.287.

²⁸⁰ Deniz Derman, “Godard, Bakış, Özgürlük”, *Ve Sinema*, s.6-7.

²⁸¹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.218.

²⁸² Alan Barr, “The Unraveling of Character in Bergman’s *Persona*”, s.123.

Evli Bir Kadın (A Married Woman) filminde de karakterin parçalanmış niteliği esastır. Robert Stam'ın deyişiyle adı var, kendi yoktur.²⁸³ Medya kökenli ses ve görüntüler ormanının içinde kaybolmuştur. Godard karakteri klasik müzik kırpın-tılarıyla, kitap kapaklarıyla, gazete başlıklarıyla, ilan panolarıyla, reklamlarla kuşatır. Böylece dışsal göstergeleri onun parçalanmışlığının belirtisi haline getirir.

William Siska, modernist filmin amacının düşünümsel öğeler vasıtasıyla filmdeki aksiyon ve karakterlerin 'gerçekliğini' sarsmak ve bu sayede özdeşleşme duygumuza saldırmak olduğunu söyler.²⁸⁴ Konvansiyonel sinema tam tersine bütünüyle 'gerçeklik' duygusu peşinde koştuğu için, bu ayrımı anlamak önemlidir. Örneğin Godard, sık sık karakterleri ciddiye almamız ihtimalini önlemek için onları ironikleştirir ve kimi zaman onlarla alay eder. Örneğin *Çete Dışında* filminin ses kuşağında bizzat karakterler hakkında yorumlarda bulunur. Bazen o kadar ileri gider ki, tıpkı bir Tanrı gibi, karakterlerin iç dünyaları hakkında bile bilgiler verir. Fakat bunu yaparken, bilhassa görkemli ve şairane bir dil kullanır. Bu dilin, sıradan ve önemsiz gangsterlerden söz ederken son derece uygunsuz kaçacağı aşikardır. Godard'ın istediği de budur. Yarattığı ironi ile, karakterlerin 'ciddiyetini' ve 'gerçekliğini' sarsmayı hedefler. Aynı amaçla, *Hafta Sonu* (Weekend) filminde bir hippî gerillanın Corinne'e şu soruyu sormasını sağlar: "Bir film karakteri mi-sin yoksa gerçek mi?". Corinne bir film karakteri olduğunu söyleyince gerilla bağırır: "Yalancı!" Aynı oyunculuğu Bunuel'in *Arzumun O Belirsiz Nesnesi* (Cet Obscur Objet du desir) filminde de görürüz. Bunuel aynı rolde iki ayrı kadını (Carole Bouquet ve Angela Molina), üstelik birbirlerine pek benzemeyen iki ayrı kadını oynatır.²⁸⁵ Burada bırakın karakterle ilgili bir gerçeklik duygusu oluşturmayı, onu tuzla buz etmeye yönelik bir strateji vardır.

III.2.4. Devre Dışı Bırakılan Öykü

Andre Malraux, "Modern sanatın ayırt edici özelliği asla öykü anlatmamasıdır..."²⁸⁶ demişti. Modernist sinemanın önde gelen birkaç ustasından biri olan Godard da, sanki bu ifadeyi tamamlamak istermiş gibi, "*Öykü anlatmayı gerçekten sevmiyorum. Kendi düşüncelerimi işleyebileceğim bir çeşit kilim, bir zemin kullanmayı tercih ederim*"²⁸⁷ der. Gerçekten de modernist ressamlar nasıl pencereden görüneni resmetmek yerine, bizzat pencerenin kendisini resmederek sanatlarını düşünselleştirmişlerse, modernist sinemacılar da öykü anlatmak yerine, filmi çeşitli toplumsal sorunlar ile kendi sanatlarını ve sanatçı konumlarını tartışmak için bir zemin olarak görmüşlerdir.

²⁸³ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.180.

²⁸⁴ William C. Siska, "Meta-Cinema: A Modern Necessity", s.286.

²⁸⁵ Michael Wood, "Close Up 1927-1933", *Raritan*, Cilt 20, Sayı 1, Yaz 200, s.55.

²⁸⁶ Akt. Richard Roud, "Anlatım", Ertan Yılmaz (der.), *Jean-Luc Godard* içinde, Gece Yayınları, Nisan 1993, Ankara, s.48.

²⁸⁷ Akt. Richard Roud, "Anlatım", s.51.

Zaten Yeni Dalga özelinde düşünüldüğünde, modernist sinemacıların birçoğunun aynı zamanda birer düşünür olduğu görülür. Godard, Truffaut, Rivette, Eric Rohmer, ve Jacques Doniol-Valcroze'in *Cahiers du Cinéma* da sinema eleştirmeni olarak işe başladıkları anımsanabilir. Bu nedenle onların filmleri kimi zaman birer 'filmden' çok 'kitabı' andırır. Bu Jean-Luc Godard için özellikle doğrudur. Filmleri resimler, şiirler, kitap kapakları, posterler, edebi ifadeler, alt ve üst kültüre ait öğelerle doludur. Örneğin "*Çılgın Pierrot*" filminde görüntü ya da söz aracılığıyla çizgi romanlardan, romanlardan, müzikal komedilerden olduğu kadar, Velazquez, Balzac, Auguste Renoir, Celine, Faulkner, Conrad, Van Gogh, Picasso, Modigliani, Defoe, Verne'den de söz edilir.²⁸⁸ *Çinli Kız* filminde, Louis Althusser'in "Kapitali Okumak" kitabından birkaç kez alıntı yapılır. Krilov karakteri, Paul Klee'den alıntı yapar: "*Sanat görüleni yeniden üretmez, görülmeyeni görünür kılar.*" Duvarlarda güncel politikaya ve tarihe ilişkin çok sayıda yazı ve alıntı vardır. *Serseri Aşıklar* (A Bout de Soufflet) filminde Renoir, *Nefret*'de (Le Mepris) ise Hölderlin'e göndermeler vardır.

Evlü Bir Kadın filminin altbaşlığı "1964'de Yapılan Bir Filmden Parçalar"dır. Film, çok sayıda parçadan oluşur: Belirli sahnelerden bölümler, röportajların bazı kısımları, posterler, sözcükler, bileşenlerine ayrılmış sözcükler, şöyle böyle duyulan konuşmalar vs. Yine *Hafta Sonu*'nun sonundaki bölüm başlığı, "Fin de l'histoire"dir. Burada Fransızca dilinden kaynaklanan bir kelime oyunu vardır. Başlık aynı zamanda hem "Öykünün Sonu", hem de "Tarihin Sonu" anlamlarına gelmektedir. Bu başlığı, "Fin de Cinema" başlığı izler. *Her Şey Yolunda*'nın başlangıcında prodüksiyonun çeşitli kalemleri için kesilen çekleri görürüz. Çeklerin "Transatlantic Bank" için imzalanması, yönetmenlerin yabancı sermayeye bağımlılığını işaret eden bir göndermedir.²⁸⁹

Godard da zaten "Kendimi bir deneme yazarı sayarım. Romanlar biçiminde denemeler ya da denemeler biçiminde romanlar yazarım. Hala *Cahiers du Cinema* döneminde olduğum gibi eleştirmenim. Tek değişiklik, eleştirileri yazmak yerine şimdi filme çekiyor oluşum"²⁹⁰ diyerek bu konuyu açıklığa kavuşturur. Amaç, sadece 'tartışmaktır', 'analiz etmektir'; ama her şeyi: hayatı, ülkeyi, dünyayı, sinemayı... 19. Yüzyıl mimetik romanından kalan gelenekleri miras alan konvansiyonel sinema, yaşamdan bir 'dilim' sunma iddiasındayken, Godard'ın modernist yapıtları bunu reddeder. Örneğin *Tout Va Bien* "*bir anti-romans olmasının yanı sıra anti-mimesis'tir de. Film Lukacs'ın eleştirel gerçekçiliği yerine,*

²⁸⁸ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.179.

²⁸⁹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.216.

²⁹⁰ Akt. Richard Roud, "Anlatım", s.49.

*gerçekçiliğın eleştirisini sunar. Yaşamdan bir dilim sunmak yerine, olayların ya-
pısal analizlerini sunar. Film, eleştirel olmayan tüketime direnir.”²⁹¹*

Yaşamdan bir dilim sunmak amaç olmayınca, olay örgüsü şeklide kurgulanan dramatik akışın ‘başlangıç’, ‘gelişme’ ve ‘son’ kategorileri de anlamsızlaşır. Hiçbir şey başlamadığı gibi, hiçbir şey de son bulmaz. *Çinli Kız*’ın son yazısı, “Bir Başlangıcın Sonu”dur. Dolayısıyla herhangi bir sondan bahsetmek saçma olur. *Geçen Yıl Marienbad*’da filminin öyküsü nedir mesela? Bir başlangıcı ve sonu olduğunu söylemek mümkün müdür? Hayır. Çünkü burada bir olay örgüsünden ziyade, bellek sorununun tartışılması söz konusudur. Bir kez daha modernist film bir öykü anlatmak yerine, bir tartışmaya zeminlik eder.

Geçen Yıl Marienbad’da filmde dramatik bir eğrinin oluşabilmesi için en başta gerekli olan çizgisel zamansallık bile ortada yoktur. En başta seyirci böyle bir şeyin varlığına inanır. Ama az sonra beklentileri boşa çıkartılacaktır. Örneğin birkaç yerde adam geçmişten bahsederken, ikisini de birden bire tam da o bahsettikleri konumda görürüz. Peki bunlardan hangisi geçmiş, hangisi şimdiki zaman? Öte yandan adam geçmişte yaşadıkları bir olaydan söz eder, sonra bir bakarız ki aslında bu olay birkaç sahne sonra, yani gelecekte olacak vs. Bu da olayların zamansal çizgisini giderek işin içinden çıkılmaz hale getirir.

Zamanı sorunsallaştırmak, modernist sinemacıların ‘düşünümsel’ tekniklerinden biridir. Bu sayede film izlediği gerçeği seyircinin kafasında zorunlu olarak belirir. Örneğin *Çılgın Pierrot*’da Godard, filmi bölümlere ayırır. Başlangıçta bu ayrımların, geleneksel sinemada olduğu gibi olayları belirli bir düzenliliğe sokmak için yapıldığını düşünürüz. Ama beklentimiz Godard’ın oynadığı oyun ile boşa çıkarılır. Yönetmen, sekizinci bölümden sonra yedinci bölümü getirir ve bölümlenmenin güvenilirliğini sarsar. Öte yandan kimi zaman yalnızca rakamları (12. Bölüm), kimi zaman bölüm başlıklarını, kimi zaman da olay örgüsü ile ilgili daha uzun açıklamaları kullanarak, tutarsızlıklar yaratır. *Weekend*’de de durum aynıdır. Başlıklar “Cumartesi Sabah 10”, “Cumartesi Sabah 11” gibi belirli bir düzenlilikle başlar. Sonrasında “Yüz Yıl Savaşlarında Bir Salı Günü”, “Ağustos Işığı”, “Thermidor”, “Eylül Kıyımı” vs. gibi çizgiselliği bozan tutarsızlıklar gösterir. Bu tutarsızlıklar, aslında bölüm başlıklarını ‘görünür’ kılan düşünümsel tekniklerdir.

Öte yandan modernist sinemada mekanların kullanımı ve sahne düzeni de, seyirciyi ‘rahatlatıcı’ değil, zora sokucu türdendir. Örneğin Godard filmlerinin görüntülerinde perspektif bulunmaz. “*Godard derinlemesine düzenlemektense,*

²⁹¹ Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.218.

görüntüyü 'düzleştirir', filmsel öğeleri, üçboyutluluk izlenimini güçlendirecek herhangi bir önplan, arkaplan ya da kaçış noktası olmaksızın tek bir uzamsal düzlemde düzenler. ...Aktörler boş duvarların ya da perspektif çizgileri bloke eden şematik arkaplanların önünde durur. Filme dahil edilen iki boyutlu materyaller - resimler, fotoğraflar, posterler, gazeteler, kitap kapakları- dikkatleri perdenin iki boyutluluğuna çekerken, doğrusal düzenlemeler ve soyut çerçeveleme bizi görüntüden 'içeri girmek' yerine, onun hakkında düşünmeye zorlar."²⁹² Sahneler de akıcı değildir. Örneğin *Çinli Kız*'ın üçte ikisi duvarların sürekli olarak alıntılarla dolu olduğu bir apartman dairesinde geçer.²⁹³ Birçok filmde sekanslar alabildiğine uzun ve takip edilmesi zordur. *Jandarmalar*'da 10 ve 12 dakikalık iki sekans vardır. Daha da ilginç, Godard *Le Mepris*'de tek bir ev içinde geçen 30 dakikalık bir sekans oluşturmuştur. Üstelik bu uzun sekansların içinde çoğu zaman hiçbir 'olay' olmaz; sadece konuşmalar, tartışmalar, yorumlar mevcuttur. Bu popüler sinema izleyicisinin beklentilerine tümüyle terstir. Çünkü o 'olay' görmek, olay gelişimini takip etmek ister. Örneğin Seçil Büker, alışılmış 'eylem' biçimleriyle koşullanmış seyircinin, tutarlı ve bütünlüklü eylemlere tanık olamayacağı Antonioni filmi yadırgayabileceğinden bahseder: "*Onun filmlerinde zaman, duygu ve düşüncelerini özgürce yansıtılmaları için karakterlere ayrılmıştır. Antonioni kahramanlarına gereksindikleri zamanı verir. Çekimler öylesine uzar ki filmsel zamanla gerçek zaman çakışır. Kahraman sokaklarda dolaşır. İzleyici boşuna bekler. Hiçbir şey olmaz (kahramanın bir kazaya kurban gitmesi, kendini öldürmesi gibi) ya da çok şey olur.*"²⁹⁴

Modernist sinemacıların ve özellikle Godard'ın kullandığı bir başka teknik *fragmanlara ayırmadır*. Örneğin "Made in USA" filmi özellikle bu yönde düzenlenmiştir. Kimi zaman parçaları birleştirmek bile zordur. Öte yandan kimi zaman ses kuşağı da filmin anlaşılması açısından ekstra engeller sunar. Mesela Paula'nın aradığı adamın soyadını hiç kimse bir türlü duyamaz. Karakterlerden biri ne zaman onun soyadını söylemeye başlasa, hemen bir jet uçağı ya da otomobilin gürültüsü bu sesi bastırır.²⁹⁵ Yine aynı filmde Richard'dan geriye kalan teyp kayıtları, benzer bir engel oluşturur. Seyirci bunlardan bir şey anlamaya çalışır. Fakat güncel politika, hayat, kişisel anılarla ilgili bu karman çorman konuşmalardan hiç kimse bir şey anlayamaz. Zaten hiç kimsenin bir şey anlamaması için düzenlenmişlerdir.

²⁹² Robert Stam, *Reflexivity in Film and Literature*, s.255.

²⁹³ James Monaco, "Sıfıra Dönüş - Görüntü ve Eylem"; Ertan Yılmaz (der.), *Jean-Luc Godard* içinde, s.139.

²⁹⁴ Seçil Büker, "Antonioni, Gerçeklik ve Oyuncular"; *Avrupalı Yönetmenler* içinde, s.28-29.

²⁹⁵ Richard Roud, "Fransa, Amerikan Stili"; Ertan Yılmaz (der.), *Jean-Luc Godard* içinde, s.107.

Persona'da, tıpkı *Geçen Yıl Marienbad*'da gibi rüyanın nerede başlayıp gerçeğin nerede bittiği anlaşılabilir.²⁹⁶ Böylece olayları belirli bir kronoloji içinde takip etme çabası boşa çıkarılır. Doğu Rüzgarı'nda filmin yapısı öyküselden ziyade retoriktir. Temel öykü, tutarlı bir süreklilikten ziyade, kesik kesik parlamalar şeklinde kendisini gösterir.²⁹⁷ Bunuel'e ait *Arzumun O Belirsiz Nesnesi* terörist bombalardan söz eden haberlerle başlar. Bu bombalar patlayarak filmi çeşitli noktalarda kesintiye uğratar ve Bunuel açısından düşünömsel bir teknik olarak işe yarar. Anlatı o kadar çok kesintiye uğrar ki, Chin'e göre bir süre sonra *coitus interruptus*'un parodisine dönuşür.²⁹⁸ Aynı zorlaştırma modernist filmin çekimlerine de yansiyabilir. Örneğin *Hayatını Yaşamak* filminin ilk uzun sekansı, Paul ile Nana arasındaki konuşmadır. Yaklaşık 7 dakika süren bu sahne boyunca karakterler genellikle 'arkadan' görürüz. Bu da seyircinin bütün alışkanlıklarını reddederek onu rahatsız etmek ve 'filmin' dışına çıkmasını sağlamak amacını güder. Antonioni'nin *Yolcu* filminin restoran sahnesinde, kadın ve erkek karakterler restoranın sağ tarafındaki masada oturmakta ve aralarında konuşmaktadırlar. Arkalarındaki duvarda geniş pencereler vardır ve otoyol görünmektedir. Onlar konuşurken genel çekimde kamera onları gösterir. Ama arkadan geçen bir arabayla birlikte kamera da bir anda arabayı takip etmeye başlar ve restoranın öbür ucuna kadar pan yapar. Sonra tekrar karakterlerimize döner. Bu sırada onların konuşmaları devam etmektedir. Sonra bir daha... Bu durum, konuşmaları takip etmeyi zorlaştırdığı için, karakterlerle özdeşleşmemizi kırar.

III.3. BİR ÖRNEK FİLM: "KIZIL ÇÖL"

Roy Armes, haklı olarak "*Antonioni geleneksel dramatik çizgiden hoşlanmazdı ve dramanın kadim kurallarının süregelen geçerliliğini kabul etmeyi reddetti*"²⁹⁹ der. Onun amacı kamerasıyla dramatik öyküler anlatıp seyircisini coşturmak değil, kendi kişisel stili içinde dünya ile ilgili rahatsızlıklarından söz etmektir. Bu rahatsızlıklar da, çoğu zaman filmlerinin ana teması olan insanın insana ve doğaya 'yabancılaşması' ve çevreye gösterdiği uyumsuzluktur.³⁰⁰

Fakat Antonioni'nin sinema serüveninin ilk yıllarında Yeni-Gerçekçi estetiğin içinden geldiğini unutmamak gerekir. Ama Antonioni, "*Bence yönetmenler daima yaşadıkları dönemi yansıtmalıdır – ama olayları kendi doğrudan ve trajik formu*

²⁹⁶ Alan Barr, "The Unraveling of Character in Bergman's *Persona*", s.124.

²⁹⁷ Peter Wollen, *Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı*, s.13.

²⁹⁸ Coitus Interruptus: Penisin boşalma öncesinde vajinadan çıkmasıyla uygulanan doğum kontrol yöntemi. Daryl Chin, "The Film That We Wanted to Live", s.27.

²⁹⁹ Roy Armes, *Ambiguous Image*, s.59.

³⁰⁰ Matthew Gandy, "Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's *Red Desert*", *NS (Royal Geographical Society)*, Sayı 28, 2003, s.219.

*içinde yorumlayıp ifade etmek yerine, daha çok onların üzerimizdeki etkilerini yakalayarak*³⁰¹ ifadesinde de net bir biçimde ortaya koyduğu gibi, giderek Yeni Gerçekçi anlayıştan kopar. Robert Phillip Kolker, Antonioni'nin *Çılgılık (Il Grido - 1957)* filminden itibaren, filmlerinde sözle ifade edilebilir olan içeriğin azaldığını söyler. Filmlerden sözel bir özet çıkarmak giderek zorlaşır. Çünkü Antonioni'nin ilgisi öykülerden , giderek insanı belirli negatif durumlar içinde incelemeye doğru kayar. Üstelik soyut resmin görsel ve yeni romanın anlatısal tekniklerini benimsemeye başlamıştır.³⁰² Bilindiği gibi Yeni Roman akımını oluşturan en temel nitelik, belirgin ve ayırt edilebilir bir olay örgüsünün yokluğudur. Çünkü tıpkı soyut resim gibi, 'soyut roman' olma arayışındadır. W. Arrowsmith de, yönetmenin "*bütünüyle özgür, soyutlamaya ulaşan resim kadar özgür ifade biçimleri*"³⁰³ geliştirebilmek için çabaladığından söz eder. Bu bakımdan bakıldığında Yeni Romanın anlatı geleneğinden yararlanmak, Antonioni için kaçınılmazdır.

Öte yandan *Çılgılık* filminden itibaren Antonioni Yeni Gerçekçilerin imgeyi politikleştirme amaçlarını, imgeyi psikolojikleştirmeye dönüştürür. "*Çılgılık'taki yaşamı belirgin bir biçimde düzenlenmiş gri tonlar belirler. Dumanlar ve kurumuş ağaçlar ya da düz, gri ufuk dış mekanlara egemen olur. İç mekanlar öylesine düzenlenmiştir ki, insanlar kapıların ya da möblelerin ardından devinirler ya da çerçeve içinde birbirlerinden nesnelere ayrılırlar. (...) Çılgılık'ta karakterlerin çevresi artık onların sosyo-ekonomik gerçekliklerinin yansıması değil, duygusal gerçekliklerinin yansıması ya da daha doğrusu karşılığıdır.*"³⁰⁴ Buradaki ayırım çok önemlidir. Çünkü yönetmen nesnel gerçekliği değil, gerçekliğin kendi kişisel dünyasından süzölmüş halini esas alır. Demek ki sineması giderek nesnel durumların nesnel betimlenmesinden, kişisel izlenimlerin kişisel bir üslupla aktarılmasına doğru kayar. Ki bu da Antonioni'nin modernizm ile buluştuğu yerdir.

Yeni Gerçekçi estetiğin şablonlarından kurtulmuş Modernist tutum, 1964 tarihli *Kızıl Çöl (Il deserto rosso)* filminde artık özellikle belirgindir. Örneğin mekanlar bir olaylar zincirinin dramatik mekanı değildir. Filmin mekanları, hem düz anlamında insanın doğaya yabancılaşmasını ve ekolojik felaketi, hem de metaforik anlamda insanın insana yabancılaşmasını anlatır. Demek ki Antonioni mekan, olayların kendisi üzerindeki etkisinin *dışavurumu* olarak kullanır. Renkleri de bu doğrultuda kullanır. Zaten "*Filmi bir ressamın kanavayı boyadığı gibi boyamak isterim. Kendimi doğal renkleri fotoğraflamakla sınırlamak yerine, renkler arasında-*

³⁰¹ Akt. P.Strick, *Michelangelo Antonioni*, London: Motion Publications, 1963, s.8.

³⁰² Alessia Ricciardi, "The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini's *La dolce vita*", *Modernism/Modernity*, John Hopkins University Press, Cilt 7, Sayı: 2, 2000, s.201.

³⁰³ W. Arrowsmith, *Antonioni: Poet of Image*, New York: Oxford University Press, 1995, s.2.

³⁰⁴ Robert Phillip Kolker, *Değişen Bakış*, s.111.

*ki ilişkileri keşfetmeyi arzularım*³⁰⁵ diyerek, kendisinin bir temsil sanatçısı olmadığını, renkleri fotoğraflayıp, onlardan işlevsel olarak yararlanmak yerine, psikolojik bir araştırmaya girmeyi yeğlediğini vurgular. Nitekim, “*Kızıl Çöl’de renk, sokağa atılmış plastik şişelerin yarı saydam tonlarından, su birikintilerinin sarı rengine kadar, modernliğin renksel uyumsuzluğunun tam bir temsilini sunar.*”³⁰⁶ Antonioni’nin istediği de tam olarak budur zaten. Nitekim o tarihlerde gelenekçi bir sinemadan yana olan Henry Hart, Kızıl Çöl’ü ‘entelektüel açıdan iflas etmiş’ bir film olarak değerlendirmiş ve kültürel açıdan azarlanması gerektiğini söylemiştir.³⁰⁷ Bu şaşırtıcı değildir; çünkü daha önce de söylediğimiz gibi, *modernist film tepki alır.*

Kızıl Çöl filminin İtalya’nın Kuzey Doğusu’ndaki Ravenna bölgesinde çekilmesi güzel bir ironi yaratır. Çünkü şehir, İtalya’nın ikinci büyük limanı ve en önemli petrol ve sanayi kenti olmasının yanı sıra, Ortaçağ İtalya’sının muazzam güzellikteki mimarisine de ev sahipliği yapar. Fakat *Kızıl Çöl’de* Antonioni, sayısız turist rehberinin sevgilisi olan ve çok sayıda turistin akınına uğrayan Ortaçağ Ravenna’sının görülmeye değer mimarisine aldırılmaz.³⁰⁸ Yönetmen için, “*Ne dünyanın en yumuşak ışığını yansıtan Gala Placida’nın mermer pencereleri, ne de denizin derinliklerine doğru uzanan mavi mozaikler onun için pek bir anlam ifade etmeyen, geçmişte kalmış şeylerdir. O Ravenna’yı dumanlı fabrikaları, petrol kuyuları ve çelik elektrik direkleri nedeniyle seçti. Denize uzanan çam ormanları ve şehirde savaş sonrasında otuz bin insan yaşıyordu. Bugün silolar ve petrol rafineleri ağaçları yok etti. Petrol bulundu ve yapay adalar inşa edildi. Şimdi burada yüz kırk bin insan yaşıyor.*”³⁰⁹

Geleneksel bir anlatıda, karakter, onun istemi, ortaya çıkan çatışma ve bunun doğuracağı olaylar zinciri önemli olduğu için, mekan sadece bu gelişmelere zeminlik edecek işlevsel nitelikleriyle vardır. Dolayısıyla herhangi bir ticari filmin yönetmeni, bu mekanı dramatik olayların içinde gelişeceği güzel mimarisi nedeniyle tercih edebilirdi. Fakat modernist sinema, sorunsal sinemasıdır. Antonioni bu yüzden, kenti tam da kendi sorunsalına uygun olduğu biçimiyle kullanır. Onun için Ravenna, Ortaçağ’dan kalan güzellikleriyle değil, modernliğin çirkin yüzünü göstermesi açısından önemlidir. Çünkü Antonioni açısından Batı uygarlığı, teknolojinin insan üzerinde yarattığı tahribatı örnekler: “*Burada fabrika miti herkesin hayatını belirliyor ve hayatı sürprizden yoksunlaştırıyor. Yapay ürünler her şeyi*

³⁰⁵ Akt. P.Strick, *Michelangelo Antonioni*, s.7.

³⁰⁶ Matthew Gandy, “Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni’s Red Desert”, s.227.

³⁰⁷ Henry Hart, “Red Desert”, *Films in Review*, Sayı 16, 1965, s.181.

³⁰⁸ Matthew Gandy, “Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni’s Red Desert”, s.221.

³⁰⁹ M. Manceaux, “In the Red Desert”, *Sight and Sound*, Sayı 33, 1964, s.119.

egemenliği altına alıyor ve bu süreç eninde sonunda ağaçları, tıpkı atlar gibi modası geçmiş şeyler haline getirecek.”³¹⁰

Dolayısıyla sanayi kentinin yarattığı klostrofobik ortamın öznenin var olabileceği koşullarını nasıl ortadan kaldırdığını anlatan *Kızıl Çöl*, 1970’lerde modernizme hakim olan kötümser bakış açısını yansıtmaktadır. Kent kadar, karakterler de anormaldir. Daha en başından normal dışı bir karakter olduğunu anladığımız Julianna’nın (Monica Vitti) gözünden izlediğimiz film “kent ve insan” arasındaki uyumsuzluğu aktarır.

Filmin ana kahramanı olan Julianna, Valerio adındaki oğlu ve ağır sanayi işçisi olduğunu anladığımız kocasıyla birlikte doğanın tamamen yitip gitmekte olduğu bir endüstri kentinde yaşamaktadırlar. Film sanayi atığı dolu bir çevreye kontrast oluştururcasına yeşil kalan bir pardösü giymiş Julianna’nın oğluyla birlikte fabrikada çalışan kocasını ziyaret etmesiyle başlar. Kadın karakter hakkındaki ilk izlenimimiz Julianna’nın grev kıran arkadaşlarına seslenen grevcilerin yanından ilerleyerek fabrikaya doğru ilerlediği ve ilk hareketinin ekmeği yiyen bir işçiden para karşılığı ekmeğini ona vermesini teklif ettiği sahnedir. Kadının yiyeceği fabrikanın kantininden alacağı yerde, ilk gördüğü işçiden alması oldukça tuhaf bir durumdur. Onun alım satım işlerinde son derece beceriksiz olduğunu düşündürür, ve daha sonradan onun bir dükkan açacağını öğrendiğimizde bu durum daha da tuhaf bir hal alacaktır. Oğlunu arkasında bırakıp kendisine تنها bir yer bulur ve ekmeği yemeye başlar, etrafına baktığında ise orasının bir sanayi çöplüğü olduğunu farkına varır. Bu ilk sekans filmin nasıl bir atmosferde geçeceğini gösterir niteliktedir. Gerçekten de film boyunca bu sanayi kenti arkada bir fon oluşturmak için öteye geçerek, filmin gerçek kahramanlarından biri olacaktır.

Kadın genelde olduğu gibi, oğlunu yine herhangi bir yerde bırakıp tek başına hareket ederek kocasının bulunduğu üniteye gider, burası onun Corrado ile ilk kez karşılaştığı yerdir. Corrado Hugo’nun eski bir arkadaşıdır ve bir işi bağlamak üzere o kente gelmiştir. Sözlerinden onun burada kalıcı olmadığını ve aslında sürekli seyahat ettiğini anlarız. Hugo ve Corrado dışarıya çıktıklarında şimdiye kadar pek de normal davranmamış olan Julianna’nın hikayesini ve bunun gerekçelerini Hugo’nun ağzından öğreniriz. Julianna çok da uzun olmayan bir süre önce bir trafik kazası geçirmiş, yaralanmamasına rağmen büyük bir şok atlatmıştır. Bir ay boyunca müşahede altında tutulmuş olsa da Hugo onun tam iyileştiğinden hala kuşkuludur, sanki zaman zaman bilinci gidip gelmektedir. Aynı zamanda Julianna’nın dükkan açmak istediğini de söylese de, Hugo bu konuda da karısına

³¹⁰ Akt. Matthew Gandy, “Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni’s Red Desert”, s.222.

tam bir güven duymamaktadır. Çünkü onun bunu gerçekten isteyip istemediğinden emin değildir.

Burada ikili diyalog bir anda kazandan boşalan buhar tarafından kesilir ve biz karakterlerin ne konuştuklarını duyamayız, ama onlar da sanki birbirlerini duymaktadırlar. Çevre çoğu yerde olduğu gibi karşılıklı iletişime engel oluşturur ve daima kendisini hissettirir.

Yönetmenin burada böyle bir tekniğe başvurmasının bir başka nedeni de, film hakkında seyircide bir öz-bilinçlilik yaratmaktır. Çünkü dramatik anlatıya mahsus giriş bölümünde önce karakterleri tam ve eksiksiz olarak tanımamız gerekir. Bu ihtiyaç, karakterlerin tanınmasının net olmasını ve es verilmemesini gerektirir. Oysa yönetmen burada tanıma sürecini sekteye uğratar ve daha en başında izleyiciler için şimdiye kadar izledikleri ve izleyecekleri konusunda bir ünlem işareti koyar.

Ev içine geçildiğinde Julianna'nın bir kabustan uyandığını görürüz. Kamera Julianna ile birlikte hareket etmeye başlar ve biz onunla birlikte yaşadıkları mekanı incelemeye başlarız. İç mekan da dış mekanın soğukluğunu ve boğuculuğunu taşımaktadır. Duvarlar hastane duvarları gibi bembeyaz ve soğuk renktedir. Karakterlerin üzerlerindeki beyaz gecelikler de bu atmosferi pekiştirir niteliktedir. Öte taraftan ev bir fabrikaya da benzemektedir. Oğlunun odasındaki oyuncak robot tekdüze hareketlerle sağa sola gitmekte ve ortama daha da mekanik bir his vermektedir. Ayrıca Antonioni bir 'oyuncağın' bile ileri teknolojinin simgesi olan robota dönüşmesini vurgular. Burada kadının iç sıkıntısına tanık oluruz, yaptığı hareketler ve jestler amaçsızdır ve içindeki bunaltıyı aksettirmektedir. Hugo'nun onun peşi sıra kalkması ve ona yakınlaşmaya çalışması da kar etmez. Julianna ondan uzaklaşmaya çabalar ve kocasının yakınlığı canını daha da sıkır. Kadının ve kocasının arasındaki ilişkinin iyi olmadığını, aralarında büyük bir iletişim problemi olduğunu anlarız. Julianna Hugo'nun ona hasta gibi davrandığının farkındadır ve bu onların açık bir diyalog geliştirmesinin önünde büyük bir engeldir, öte taraftan Julianna da bu engelleri yıkmaya karşı istekli değildir, çünkü artık kocasını sevmemekle ve aralarında bir ilişki kalmadığının farkında olmakla birlikte bunu itiraf edememektedir. Ancak onun en büyük problemi de burada yatmaktadır: Bu ne cesaret edememekle ilgilidir, ne de düzeleceğini beklemekle; Julianna yalnız kalmaktan korkmakta ama onlarla da birlikte yaşayamamaktadır. Hareketlerinin çoğu istemsiz ve rastlantısal, önüne koyduğu uygulanmayı bekleyen herhangi bir projesi yoktur, dükkan açmak ise aynı rastlantısallığı taşır. Sanki sürekli bir bekleyiş halindedir, kendisini canlandırarak, yaşamına yeni bir renk ve soluk geti-

recek bir şeyleri beklemektedir ancak bunun için hiçbir gayret göstermez, tıpkı Beckett'in Godot'yu umutsuzca bekleyen karakterleri gibi.

Burada Beckett ile Antonioni arasında kurulan ilişki elbette rastlantısal değildir. Çünkü her ikisi de kendi alanında modernist eserler vermiş sanatçılardır. Her ikisi de geleneksel temsil yöntemlerini ve dramatik akışı reddetmişlerdir. Beckett'in karakterleri, herhangi bir drama karakterinden farklı olarak hiçbir 'istem' taşımazlar. Onları harekete geçirecek hiçbir güçlü istek yoktur. Dolayısıyla eyleyemez, koşullarını değiştiremezler ve elbette ortaya izlenebilecek herhangi bir olay çizgisi de çıkmaz. *Godot'yu Beklerken* oyununda karakterlerin tek yaptığı 'beklemektir'. Herhangi bir hareket yoktur. Antonioni'nin *Kızıl Çöl*'ünde Julianna'nın durumu da pek farklı değildir. Aksiyonu geliştirecek herhangi bir eyleme girişmez. Çünkü onu eyleme itecek bir istemi, bir isteme sahip olacak kadar da yalın ve basit bir psikolojisi yoktur.

Bununla birlikte Corrado onun beklentisine kısa ömürlü bir canlılık getirecektir. Adamın Julianna'ya olan ilgisi hemen fark edilir. Tanışmalarının hemen ertesinde Corrado Julianna'yı kadının tutmak istediği dükkanda bulur, tabii onu nasıl ve neden bulduğu soru işaretleriyle doludur. Julianna dükkanında ne satacağına henüz karar vermemiştir, ama onun için önemli olan duvarları hangi renklere boyayacağıdır. Julianna film boyunca tutarlı ve rasyonel bir tutum sergilemez, onun bu isteği de bir işletmeci için hiç de akıl karı değildir. Çoğu zaman bir çocuk gibi düşünür ve davranır, davranışlarının tuhaf olduğunun o da farkındadır ve bundan çoğu zaman şikayet eder, neredeyse her cümlesine "ben niye böyleyim" edasıyla başlar. Oysa filmdeki diğer karakterlerden çok daha fazla şeyin farkındadır, çoğu şeyin yolunda gitmediğini bilir, herkesten çok gerçeklere o yakındır, ancak bunu nasıl dile getireceğini bilemez. Bunun nedeni mevcut sorunları akli düzlemde tartışamaması, konumlandırılmaması ve bir perspektiften yoksun oluşudur. Onun perspektif yitimi filmin sonlarına doğru görselleşecektir, onun için nesnelere arasındaki ayrımlar silikleşecek, görünümler birbirine girecek ve şeylerin dış yüzeyleri sadece birbirine girmiş renklere ibaret olacaktır. Bu ise Julianna merkezli tartışılan problemin ne olduğunu ortaya koyar: Modernliğin olanaklı hale getirdiği yaşama bir perspektiften bakan ve eylemlerini yaşama baktığı noktadan ören bütünlüklü öznenin yitimi.

Dramatik bir devamlılık izlemeyen bu sekanslarda (devamlılık karakterlerin giydiği giysilerin sürekli değişimiyle kırılır, olayları tek bir günde geçer gibi izleriz, akış bu yönde olsa da yönetmenin bu kırma noktaları izleyeni olayların akışından yabancılaştırır) Julianna-Corrado ikilisinin birlikte yaptığı gezintileri, konuşmaları

izleriz. Birlikte Corrado'nun iş görüşmelerini yaparlar. Gittikleri bir evde Julianna ilk kez olarak kendi hastane sürecinden bahseder. Kaldığı klinikte hasta bir kadının olduğunu, bu kadının kimsesinin olmadığını ama her şeye sahip olmak istediğini söyler. Doktorlar onun bir şeyi sevmek -kocasını ya da çocuğunu- zorunda olduğunu söylemişlerdir. Onun için insanlar yere teğet uçarlar, o ise sürekli dibine inmeye alışmıştır. Aslında klinikteki kadının Julianna olduğu çok açıktır ve Corrado da bunu anlamıştır. Julianna'ya o kadının bir oğlu olup olmadığını sorar ve Julianna aslında kendi oğlunu nasıl gördüğünü açık eder bir tarzda şunu söyler: *"Kadının bir çocuğu yoktu, yalnızca kocasının bir çocuğu vardı"*. Julianna hiçbir zaman bir anne kimliğine tam olarak bürünmemiştir ve bunun sinyalleri filmin başında verilmiştir. Onun kendisini yaşamda nereye koyacağı ve nerede konumlandıracağı sorusu Julianna'nın peşini bırakmaz. Zaten bunu kendi ağzından -ancak klinikteki kadının dilinden- belirtir. Hastaneden çıkmadan önceki son gün şu soruyla baş başa kalmıştır: *"Ben kimim?"* Bu aslında modernliğin yitik öznesinin sorusudur.

Önce iyi başlayıp ardından sıkışık ruh halinin patladığı günün ilk saatlerinde Julianna, Corrado ve Hugo ile birlikte sanayi atıklarının öldürdüğü bir deniz kıyısında. Burada Corrado'nun yaşama nasıl baktığını öğrendiğimiz bir sahneyi izleriz. Bu sahne filmin bütünü için oldukça önemlidir, çünkü bu sayede filmin genel olarak nereye gönderme yaptığını anlarız. Julianna durup dururken Corrado'ya sağcı ya da solcu olup olmadığını sorar. Corrado'nun cevabı ise Aydınlanmanın hümanist söylemlerinden tınılar taşımaktadır: *"Neye inanıyorsun gibi sorular büyük laflar Julianna. İnsandan net cevaplar beklenir. Aslında ben neye inandığımı bilmiyorum. İnsanlığa inanıyor olabilirim. Tabii, bir anlamda biraz adalete de inanabilirim. Biraz daha fazla olarak (bu esnada kamera gözü trafolarla dikilmiş Corrado'nun arkasındadır) gelişime..."* Buraya kadarki diyalog sanki Faust'un ağzından dökülmüş gibidir. İnsanlık, adalet ve gelişim Faust'un gelişimci ruhundan izler taşır. Corrado Aydınlanmanın ilerleme ve gelişime açık öznesini canlandırmaktadır. Ancak ardından şöyle ekler: *"Sosyalizme inanıyor olabilirim. Önemli olan doğru bildiğin biçimde davranmak. Kısacası vicdanım huzur içinde olmalı."* Corrado'nun cevapları net olmaktan çok uzaktır ve kavramlarının hepsi de görecektir. Kafası oldukça karışık bir Faust'tur o. Goethe'nin Faust'unun trajedisi kahramanın ruhunu satmak pahasına gelişime, bilgiye doymak ve yaşamda net olmak istemesinden kaynaklanırken, Faust'u temsil eden Corrado zemin kayganlığını bir kazanç olarak görmektedir, bu nedenle orijinali bir trajedyken, ikincisi ironiktir. Öte taraftan filmin trajedisinin öznesi Julianna'dır, ancak onun trajedisi bir özne olamamaktan kaynaklanır.

Julianna'nın bir özne olabilmesine mani olan şey onun paranoyaklık derecesine varan korkusudur. Korkusu bir çok şeyde yankılanır: Denizden korkar, kendisini hep dibe batarken görmektedir. Uzun süre denize bakamaz. Ve kendisine şunu sorar: "Ben nereye bakmalıyım?" Corrado'nun sorusu ise "Ben nasıl yaşamalıyım"dır. Aslında bu ikisi Corrado'nun da söylediği gibi aynı şeylerdir. Her ikisi de nasıl yaşamaları gerektiğini bilmezler. Ancak kendi korkularının üzerine doğru da gitmezler. Julianna hep yorgun olduğunu söyler, Corrado'nun yaptığı ise hiçbir şeye bağlanmamaktır. Corrado'nun kaçışçılığına karşı Julianna her şeye karşı aşırı bir bağlılık sergiler. Ötekileri kendi varlığından bir türlü soyutlayamaz. Gidecek olsa her şeyi de yanında götürecektir, çünkü evi, ailesi, sahip olduğu her şey onun bir parçasıdır. Kendisini diğerlerinin varlığından ayıramaz, sorunu varoluşaldır. Ayırmak istediğinde suçluluk duygusu devreye girer ve korkular şeklinde yansır. Oğlunun hastalığından kendisini sorumlu tutar, oysa Valerio onun ilgisini çekmek istemektedir.

Bütün bunlarla birlikte, en gerçek duyguları yaşayan ve sorunlara karşı bir türlü duyarsızlaşamayan tek kişi Julianna'dır. Gerçeklerde korkunç olan bir şeylerin olduğunu söyleyen de odur. Ama bunun ne olduğunu bilmemektedir. Sonunda Corrado'nun otel odasına gittiğinde ne yapacağını şaşırır ve katatonik bir hal alır. Kimsenin onu istemediğini ve sevmediğini söyler. Aslında gerçek budur. Hugo ona aşık değildir, oğluya arasında korkunç uçurumlar vardır ve Corrado bile onun istediği gibi onu sevmemektedir. Ama kimse bunu dillendirmez ve bir sır gibi saklar. Onun bu gerçekle karşı karşıya gelmesi şizoid kişiliğini iyiden iyiye ortaya çıkarır. Sokaklarda Corrado'yu da peşinden sürükler. Corrado en sonunda sıkılır ve çekip gider. Julianna yolunu ve şuurunu kaybetmişçesine sokaklara dalar. Burada bir gemi işçisiyle konuşur, ancak sözleri yalnız kendi anlayabileceği soyutlukta-
dır, karşısındakinin bağlamı yakalaması mümkün değildir. Artık Julianna hiçbir zaman tam olarak elinde bulunduramadığı dili de kaybetmiştir. Gitmek istediğini ama bekar bir kadın olmadığını, aslında bedeninin orada olup kendisinin orada olmadığını söyler. Filmde gerçek anlamda tek sıcak karakter bu gemi işçisidir, ona yardım etmeye ve anlamaya çalışır. Ama Julianna'nın son sözleri anlamaya açık değildir. Tamamen bölündüğünü izah etmeye çalışır; elinin acısını, sanki başka bir insanmışçasına duyumsayamamaktadır. Benliği bedenini terk etmiştir. Aynadaki sureti artık ona tekabül etmeyecektir.

Filmin sonunda Julianna'yı başlangıçtaki gibi yeşil pardösüsüyle oğlunu yanına katmış bir şekilde fabrikaya ilerlerken görürüz. Valerio bacadan çıkan dumanın niye sarı renkte olduğunu sorar. Julianna net bir şekilde çünkü zehirli der. O zaman Valerio onun içinden geçen kuşların ölüp ölmeyeceğini sorar. Julianna ise

aynı netlikle cevap verir: “Artık kuşlar onun içinden geçmemeleri gerektiğini biliyorlar.” Bu kendisine de bir göndermedir. Çünkü artık bunu o da öğrenmiştir.

Kızıl Çöl, modernist bir yönetmenin yitirilen doğaya olduğu kadar, yitirilen özneye de ağıttır. Film bu yüzden petrol rafinelerinin, çelik tellerin ve fabrika bacalarının kirlettiği kent kadar, modernliğin çıplak rasyonelliğinde yitip giden bireyselliğe de ağıt yakar. İnsanı merkeze alması, bunu kolayca kaçmadan ve anlatısal kalıplara yaslanmadan yapması ve yaratıcının kişiselliğini dışlamaması nedeniyle, *Kızıl Çöl* tam bir modernist yapıt olarak karşımıza çıkar.



SONUÇ :

Modernizm, her şeyden önce modernliğin sonucudur. Modernlik kavramı, 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında Batı uygarlığını kapsayan bir dizi özgül değişme ve gelişmeyi ifade eder. Artan üretim düzeyi ve teknolojik gelişmenin karakterize ettiği ve kentlerde merkezlenen bu süreç, Batılı toplumların sosyo-ekonomik yapılarını geri dönülmesi mümkün olmayan bir tarzda dönüştürmüştür. Bu dönüşüm, modernliğin içindeki üç büyük devrime bağlıdır: Kültürel olarak Aydınlanma çağının başlaması; İktisadi olarak Sanayi Devrimi ve Siyasi olarak Fransız İhtilali. Değişimlerin bu denli hızlı olmasının nedeni, bunların arkasında burjuva sınıfının yer almasıdır. Burjuva sınıfı, o yüzyılların en dinamik sosyo-ekonomik gücüdür. Bu sınıfın enerjisi, iki yüzyıl içinde dünyaya yepyeni bir çehre kazandırmıştır.

Kuşku yok ki bu hızlı değişim, büyük bir şoku da beraberinde getirmiştir. Bu şok geçiş döneminin bunalımıyla alakalıdır. Çünkü her şeyden önce dönüşen akıl yürütme biçimleri ve zihniyettir; dünyaya bakış açısıdır. Dünyayı yeni bir gözle görmeyi öneren modern proje, eskinin tüm düşünüş ve hissediş biçimlerini yerle bir etmiş, kavramların yer değiştirmesine yol açmıştır. Vicdan, şeref, asalet gibi kavramların yerini, öz-çıkarcılık, bireycilik ve kişisel girişim almıştır. Bu yeni kavramlar bir anlamda hür iradeye sahip, geleneklerin baskısından kurtulmuş, özgürce düşünen, eyleyen ve kişisel gelişimi için çabalayan modern özneleri ortaya çıkarmış, öte taraftan da yeni ekonomik sistemin daimiliğini sağlama yönünde kurucu bir işlev üstlenmiştir. Zaten modern projenin kendisi, felsefenin, siyasetin ve ekonominin tek bir amaçta (evrenselleşmiş bir refah toplumu) birleşmesiyle ve aynı rotada ilerlemesiyle tanımlanır.

Modernliğin ortaya çıkardığı yeni durumlardan en önemli iki tanesi, belirli bir platformda eşit ve özgür özneleri ortaya çıkarmasıyla, dinsel düşüncenin yerini alan bilimsel temelli hakikati sahiplenmesidir. Aslında bu ikisi de birbirinden ayrı gelişen süreçler olmayıp, birbirini besleyen ve ikiz bir gelişim gösteren modernliğe özgü niteliklerdir. Aydınlanma temelli 'özne' kurgusu, kendisini 'biz' fikrinden 'ben' olarak bir kenara ayıran, hiçbir dogmaya bağlı kalmayan ve "aklın" önderliğinde kendi yolunu çizen bireyi anlatır. Bu birey dünyayı kendi perspektifinden görür ve sorgulayıcıdır. Onun özgürleşimi, aklın ve toplumun özgürleşimini beraberinde getirecektir. Modernleşme süreci, bu özgürleşimin başlatıcısı olduğu gibi, onu tamamına da erdirecektir. Bilim ve teknolojinin sağladığı artan üretim ve refah düzeyi, toplumları 'gelecek güzel günlere' taşıyacaktır.

Kendi eylemini seçme özgürlüğüne sahip olduğu gibi, bu konudaki sorumluluğu da üstlenen bütünlüklü özne fikri, bütünleşik bir hakikat kurgusunu da beraberinde getirir. Modern hakikat kavramı, modernliğin dış gerçekliği tam olarak algılama ve kavrama konusundaki ısrarının bir sonucudur. Modern düşünüş biçimi, hakikatin dış gerçekliğin bir 'sureti' olup ardında ilahi bir düzen barındırdığı fikrini bir kenara koymakla işe başlamıştır ve bilimsel yöntem ve tekniklerle gerekçelendirilmiş doğru inanç sistemi olarak yapılandırmıştır. Böylece hakikat, dış gerçekliğe ait fenomenlerin ancak aklın gözüyle görülüp tasnif edilmesi ve şeylere bir düzen getirilmesiyle eş anlamlı hale gelmiştir. Nesnelere dünyasının akıl ve hakikat dolayısıyla düzenlenmesi, insanlığa kısa ve uzun vadede refah ve özgürlük getirecektir.

Fakat bu iyimserlik uzun sürmez. Gelişen teknolojiye bağlı olarak üretimin günden güne arttığı ve refah seviyesinin yükseldiği doğrudur. Fakat Sanayi Devrimi'nin korkunç koşullardaki fabrikalarında sadece ekmek parası için günün on altı saati çalışan proletaryanın sefaleti, üretim teknolojisindeki gelişmenin 'öteki boyutunu' gözler önüne sermektedir. Öte yandan kent yaşamının artan oranda kalabalıklaşması, buna karşın kitlelerin kamusal yaşama katılma olanaklarının azalması, devlet aygıtının ve bürokrasinin dallanıp budaklanması, pazar ekonomisinin tüm değerleri ticaretin konusu haline getirmesi, geleneksel değerlerin ve dayanışmacı kalabalık aile biçimlerinin dağılması, modern bireyi *yabancılaşma* sorunuyla karşı karşıya getirmiştir. Modern öznenin giderek bütünlüğünü yitirip parçalandığı ve insanlığı akıl ve sağduyu doğrultusunda geleceğe taşıma gücünü yitirdiği bir anda, Aydınlanma değerlerine yönelik yaygın bir kuşku toplumu kuşatıp belirlemeye başlamıştır.

Bu parçalanmışlığı ve bunun doğurduğu huzursuzluğu en çok duyumsayanlar, sanatçılar olmuştur. Artık 'gelecek güzel günleri' muştulayan modern söyleme inanmak olanaksızlaşmıştır. Çünkü hayat, insanlığın aktüel durumu söylemi yalanlamaktadır. Bu durumda modernliğin 'geri' olarak nitelendirdiği *ilkel toplumların* bütünlüğünü yitirmemiş deneyimlerine yeniden ulaşmak çabaları ortaya çıkmış, sanatçılar arasında ilkel deneyimler ve tutumlar yüceltmeye başlanmıştır. Bu, burjuva sanatının geçmiş sanatın ağırbaşlılığına yaslanan kendinden eminliğini artık güvenilmez bulmak demektir. Sanatçılar giderek geçmişten gelen gelenekleri reddetmeye, sanatlarını belirli kalıpsal kurallara göre değil de, kendi kişisel istemlerine göre biçimlendirmeye başlarlar. Böylece sanat, o güne kadar bilinenden

farklı olarak, yeninin, sürprizin ve şok edici olanın mecrası haline gelmeye başlar. Çünkü herkes kuralları bir yana bırakıp, kendi kişisel izlenimlerinin peşine gitmeye başladığında, ortaya çıkacak tablo bundan farklı olamazdı.

Böylece ‘modernist’ sanatın temel belirtileri ortaya çıkmaya başladı. Modernistler, modernliğin sonuçlarıyla çatışma halinde oldukları gibi, onun önkabullerine ve geleceğe ilişkin olumlu perspektiflerine inanmayı da reddediyorlardı. Modernliği reddetmek, aslında her türlü toplumsal uzlaşımı reddetmek gibi bir çağrışımı beraberinde getirdi. Modern hakikat nosyonu ve zaman-mekan algısı deşifre edilip, reddedilirken, sanatta üzerinde uzlaşmış her türlü kural da bir yana bırakıldı. Bu yüzdendir ki modernist sanat o günden bugüne ‘tepki çeken’ bir sanat olmuştur. Çünkü genel toplumsal uzlaşımın hep dışına çıkmaya çalışmıştır.

Bu nedendir ki modernist sanat her zaman ‘yaratıcı bireyselliği’ imlemiştir. Modernizm öncesi ‘gerçekçi’ sanat anlayışlarının gerçeğin mimetik temsiline yaslandığını görmüş bulunuyoruz. Sanat, Rönesans’tan beri kabul edildiği gibi, “dünyaya açılan bir pencere” olmalıdır. Sanatçı, kendisini gözlerden saklamalı ve doğrudan konusuna yoğunlaşmalıdır. Araç da konusunu oluştururken kendisini silmeli, en azından belirsizleştirmelidir. Modernizmin ‘yaratıcı bireyselliği’ ise buna şiddetle karşı çıkmıştır. Sanatçı kendini ve sanatını ortadan kaldırmamış, tam tersine karnavelesk (alaycı) bir üslupla kendi varlığının altını çizmiştir. Bu tutum, sanat eserinin ‘pencereden görünen dünya’ yerine ‘pencereyi’ işaret etmesine, dolayısıyla *öz-düşümsel* bir üslup kazanmasına yol açmıştır. Bu açıdan bakıldığında modernist sanatçı seyircisinin beklentilerini boşa çıkarmayı, onu taciz ve tahrik edip rahatsız etmeyi temel hedef olarak ortaya koyar. Amaç elbette seyirciye zarar vermek değildir. Fakat istenilen, sanat eserinin içinde kaybolmayı bekleyen sanat tüketicisini sert bir şekilde sarsmak, onu duygusallığından çıkartıp, dünsel bir varlık, diğer bir deyişle ‘özne’ haline getirmektir.

Modernist sanat eseri bu açıdan bakıldığında seyircisini ‘anonim’ bir kitle olarak görmez, tam tersine bir ‘özne’ olarak kavrar. Sanatçı bir ‘özne’ olarak dahil olduğu sanatsal süreçte, seyircisini-okuyucusunu da bir ‘özne’ olarak karşısında görmek ister. Bunun tek yolu, ‘geçişsiz biçim’ yoluyla onu öncelikle sanat eserinin içeriğinden yabancılaştırmaktır. Diğer bir deyişle biçim öyle bir düzenlenir ki, seyirci doğal eğilimi olan bir an önce içerikle (resmedilen konuyla, olay örgüsüyle, öyküyle vs.) buluşma arzusunu yerine getiremez. Bunun verdiği şaşkınlık ve rahatsızlık, seyirciyi-okuyucuyu bir ‘yapıntı’ karşısında olduğunu düşünmeye zor-

lar. Bu düşünme biçimi, seyirciyi-okuyucuyu mantıksal olarak bu yapıntının bir 'yaratıcısı' olduğunu anımsamaya iter. Böylece gözlerini sanat eserinin içeriğinden (anlattıklarından) kaldırıp, sanatçının gözlerine dikmiş olur. İşte bu noktada iki özne arasında bir 'diyalog' başlar. Ya da belki de bu ancak teoride böyledir; ama modernist sanatçının arzusu tam olarak budur.

Sinemasal modernizm de diğer sanatlarda olduğu gibi benzer süreçlerden geçmiştir; yalnızca biraz daha gecikerek. Çünkü tüm sanat dallarında modernist eğilimler, kendilerini yüzlerce yıllık gerçekçi geleneğe karşılaştırarak ortaya koymuşlardır. Sinemanın ortaya çıktığı tarih, sanatlarda modernist eğilimlerin baş göstermeye başladığı tarihtir. Fakat bu sinemaya hemen yansımaz. Çünkü sinemada henüz karşı çıkılabilecek gerçekçi bir geleneğin oluşması gerekmektedir. Film dili yerine oturduktan ve sinema gerçekçi potansiyelini önemli ölçüde tükettikten sonra, ilk modernist çalışmalarla karşılaşmak mümkün hale gelecektir.

Sinemada modernizm, önemli bir yaratıcı potansiyelin açığa çıkmasını sağlamıştır. Her ne kadar modernist yönetmenler farklı amaçlar taşıyabilirse de (örneğin Bergman'ın mistisizmini, Antonioni'nin karamsarlığını, Bresson'un içselliğini, Godard'ın siyasallığını aynı kefeye koymak mümkün değildir), sonuçta yöntemleri birbirine benzerdir. Her biri, geleneksel sinemaya karşı çıkmakta birleşmenin ötesinde, ömürlerini sinema dilinin alternatif ifade olanaklarını araştırmakla geçirmişlerdir. Bu araştırmalar, yepyeni sinematografik anlatım biçimlerinin keşfedilmesine, çok sayıda eleştirel, sorgulayıcı, perspektif önerici çalışmanın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Özellikle Hollywood stüdyo sistemi içinde geleneksel kurallara uygun, kalıpsal ve birbirini tekrar eden konuları işleyen çok sayıda film meydana getirilirken, modernist filmler sinemada 'insani sorunların' bütün çıplaklığıyla işlenebileceğini, sanatçının özgürlüğünün bu konuda yeni ve yaratıcı açılımlar geliştirmekte yardımcı olabileceğini göstermişlerdir.

Öte yandan modernist sanat her şeyden önce *bir itirazdır*. Sanatçının bu dünyanın gidişatıyla ilgili kişisel endişelerini dile getirmesi ve sanatı yoluyla bunlara müdahale etmesidir. Modernistlerin hiçbirinin ortaya net cevaplar koymadığı açıktır. Zaten modernizm her şeyden önce *soru sormaktır*. Modernist sinemacılar dünyanın gidişatıyla, sanatın ve sanatçının konumuyla ilgili sürekli olarak sorular sorarak bu sorunlara bakışımızı zenginleştirmişlerdir. Modernizmden geriye kalan, hiçbir şey değilse bile bu doğrultuda devasa bir *deney* yığını olmuştur. Zaten modernizmin özü, her zaman *deney* sözcüğüyle yakından ilişkili olmuştur.

Fakat genel olarak modernizm, bütün deneyleri ve sorgulayıcı tutumuyla, yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanatlarda ortadan kaybolmaya yüz tutmuştur. Artık anlatı dilinin sorgulanması süreci, toplumbilimde, felsefede ve sanatlarda ortaya çıkan ve 'postmodernizm' diye adlandırılan daha yeni bir eğilim tarafından üstlenilecektir. Fakat postmodernizmin 'oyuncul' araştırma ve deneyleri, modernizmden farklı olarak hiçbir zaman *eleştirel bir amaca* sahip değildir. Böylece postmodern anlatılarla birlikte modernizme özgü sorgulayıcı, tartışmacı ve eleştirel ses tonuna veda etmek zorunlu hale gelmiştir. Fakat eğer sinemasal modernizmin güncel bir versiyonu olası bir gelecekte yeniden ortaya çıkacak olursa, arkasında yararlanabileceği çok zengin bir deneyler birikimi bulabilecektir.



KAYNAKÇA:

AKVARDAR Yıldız, ÇALAK Erdoğan, ETANER Ulviye, HÜROL Cem, SUNAT Haluk, TÜKEL Raşit, ÜÇOK Alp, YÜCEL Başak; *Psikanalitik Kurama Giriş*, Bağlam Yay.,2000, İstanbul

ARROWSMITH, W.; *Antonioni: Poet of Image*, New York: Oxford University Press, 1995.

AVRUPALI YÖNETMENLER, Kitle Yayınları, Ekim 1997, Ankara.

ALTUĞ, Taylan; *Dile Gelen Felsefe*, YKY, 2001, İstanbul

ALTHUSSER, Louis; *Marx İçin*, İthaki Yay., çev. Işık Ergüden, 2003, İstanbul.

ARISTOTELES, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, Nisan 1995, İstanbul.

ARMES, Roy; *Ambiguous Image*, London: Secker&Warburg, 1976.

BATUR, Enis; *Modernizmin Serüveni*, YKY, 1999, İstanbul.

BAUDELAIRE, Charles; *Poe*, çev. Işık Ergüden, Nisan Yay., 1995, İstanbul.

BAUMAN, Zygmunt; *Modernlik ve Müphemlik*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., 2003, İstanbul.

BEAUD, Micheal; *Kapitalizmin Tarihi*, çev. Fikret Başkaya, Dost Yay, 2003, Ankara.

BENJAMIN, Walter; *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, YKY, 1992, İstanbul.

BERGER, John; *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., 1995, İstanbul.

BERGER, Peter L. – BERGER, Brigitte – KELLNER, Hansfried; *Modernleşme ve Bilinç*, çev. Cevdet Cerit, Pınar Yay., 1985, İstanbul.

BERMAN, Marshall; *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İletişim Yay., 1999, İstanbul.

BLOCH, Marc; *Feodal Toplum*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Savaş Yay., 1983, Ankara.

BONITZER, Pascal; *Bakış ve Ses*, Yapı Kredi Yayınları, çev. İzzet Yaşar, Aralık 1995, İstanbul.

- BORST, Arno;** *Computus: Avrupa Tarihinde Zaman ve Sayı*, çev. Zehra Aksu Yilmazer, Dost Kitabevi, 1997, Ankara.
- BUMİN, Kürşat;** *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrıntı Yay., 1990, İstanbul.
- BÜKER, Seçil;** *Sinemada Anlam Yaratma*, İmge Yayınevi, 1991, Ankara.
- BÜRGER, Peter;** *Avantgarde Kuramı*, Çev. Elçin Gen, İletişim Yay., 2003, İstanbul
- CASSOU, Jean;** *Sembolizm*, çev. Özdemir İnce, İlham Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1987, İstanbul.
- CHILDS, Peter;** *Modernism*, Florence, KY, USA, Routladge, 2000.
- CHION, Michel;** *Bir Senaryo Yazmak*, Afa Yayıncılık, Temmuz 1987, İstanbul.
- DELEUZE, Gilles;** *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yay., 2000, İstanbul.
- DMYTRYK, Edward;** *Sinemada Kurgu*, çev. Zafer Özden, Afa Yayınları, Nisan 1993, İstanbul.
- ECO, Umberto;** *Açık Yapıt*, çev. Yakup Şahan, Kabalcı Yay, 1992, İstanbul.
- ELIAS, Norbert;** *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul.
- ESSLIN, Martin;** *Dram Sanatının Alanı*, çev. Özdemir Nutku, Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 1996, İstanbul.
- GOLDMAN, Lucien;** *Kant Felsefesine Giriş*, çev. Afşar Timuçin, Metis Yay., 1983, İstanbul.
- FISCHER, Ernst;** *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Verso Yay., 1993, Ankara.
- FISKE, John;** *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ark Yay., 1996, Ankara.
- FREUD, Sigmund;** *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., 1997, Ankara.
- FREUD, Sigmund;** *Uygurluk, Din ve Toplum*, çev. Selçuk Budak, Öteki Yay., 1997, Ankara.
- FOUCAULT, Michel;** *Özne ve İktidar*, çev. Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ferda Keskin, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul.

FOUCAULT, Michel; *Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2000, Ankara.

FOUCAULT, Michel; *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Yay., 2001, Ankara.

FOULQUIE, Paul; *Varoluşçu Felsefe*, Çev. Yakup Şahan, Gelişim yay., 1976, İstanbul.

GOLDMAN, Lucien; *Kant Felsefesine Giriş*, çev. Afşar Timuçin, Metis Yay, 1983, İstanbul.

HANÇERLİOĞLU, Orhan; *Düşünce Tarihi*, Remzi Kitabevi, 1997, İstanbul.

HARVEY, David; *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, 1997, İstanbul.

HAUSER, Arnould; *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, 1984, İstanbul.

HILAV, Selahattin (der.); *Gerçeküstücülük*, De Yay., 1962, İstanbul.

HOBSBAWM, Eric; *Devrimler Çağı*, çev. Bahadır Sina Şener, Dost Yay., 2000, Ankara.

HOBSBAWM, Eric; *Sanayi ve İmparatorluk*, çev. Abdullah Ersoy, Dost Yay., 1998, Ankara.

HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodore W.; *Aydınlanmanın Diyalektiği I*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yay., 1995, İstanbul.

HORKHEIMER, Max; *Akıl Tutulması*, çev. Orhan Koçak, Metis Yay., 1986, İstanbul.

HUIZINGA, Johan; *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı Yay., 1995, İstanbul.

JAMESON, Fredric; *Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, YKY, 2002, İstanbul.

JAY, Martin; *Diyalektik İmgelemem: Frankfurt Okulu ve Sosyal Araştırmalar Enstitüsü Tarihi*, çev. Ünsal Oskay, Ara Yay., 1989, İstanbul.

KAHRAMAN, Hasan Bülent; *Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?*, Yapı Kredi Yayınları, 1997, İstanbul.

KANT, Immanuel; *Pratik Usun Eleştirisi*, çev. İ.Zeki Eyuboğlu, Say Yay., 2001, İstanbul.

KOJEVE, Alexandre; *Hegel Felsefesine Giriş*, çev. Selahattin Hilav, YKY, İstanbul.

KOLKER, Robert Phillip; *Değişen Bakış*, çev. Ertan Yılmaz, yayımlanmamış çeviri.

KOVEL, Joel; *Tarih ve Tin: Özgürleşme Felsefesi Üzerine Bir Deneme*, çev. Hakan Pekinel, Ayrıntı Yay., 2000, İstanbul.

KUHN, Thomas; *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş, Alan Yay. 2000, İstanbul.

KUMAR, Krishan; *Sanayi Sonrası Toplumdan Postmodern Topluma - Çağdaş Dünyanın Yeni Kuramları*, çev. Mehmet Küçük, Dost Yayınevi, 1999, Ankara.

LEPPERT, Richard; *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınevi, 2002, İstanbul.

LOCKE, John; *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, çev. Meral Delikara Topçu, Öteki Yay., 1999, Ankara.

LUKACS, Georg; *Tarih ve Sınıf Bilinci*, çev. Yılmaz Öner, Belge Yay., 1998, İstanbul.

LUNN, Eugene; *Marksizm ve Modernizm*, çev. Yavuz Alogan, Alan Yay., 1995, İstanbul.

LYNTON, Norbert; *Modern Sanatın Öyküsü*, çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, 1982, İstanbul.

MARCUSE, Herbert; *Tek Boyutlu İnsan*, çev. Afşar Timuçin, Teoman Tunçdoğan, May Yay., 1975, Ankara.

MARX, Karl; *1844 El Yazmaları*, Çev. Kenan Somer, Sol Yay., 1993, Ankara.

MARX, Karl; *Yabancılaşma*, çev. Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgi, der. Barışta Erdost, Sol Yay., 2000, Ankara.

MARX, Karl – ENGELS, Friedrich; *Alman İdeolojisi – Feuerbach*, çev. Sevim Belli, Sol Yay., 1976, Ankara.

MILLER, William; *Senaryo Yazımı*, çev. Yılmaz Büyükerşen - Yalçın Demir - Nesrin Esen, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993, Eskişehir.

- OKTAY, Ahmet;** *Yazın, İletişim, İdeoloji*, Adam Yay., 1982, İstanbul.
- ONARAN, Alim Şerif;** *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Nisan 1994, Ankara.
- OSKAY, Ünsal;** *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, 405, 1982.
- OSKAY, Ünsal;** *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*, İnkılap Yay., 2000, İstanbul.
- OSKAY, Ünsal;** *Çağdaş Fantazy*, Der Yay., (Tarihi belirtilmemiş), İstanbul.
- ÖZKÖK, Ertuğrul;** *İletişim Kuramları Açısından Kitlelerin Çözülüşü*, Tan Yay. 1985, Ankara.
- ÖZKÖK, Ertuğrul;** *Kitlelerin Çözülüşü*, Tan Yayınları, 1985, Ankara.
- ÖZÖN, Nijat;** *Sinema – Uygulayımı, Sanatı, Tarihi*, Hil Yayınları, 1985, İstanbul.
- ÖZÜGÜL, Oğuz;** *Pozitivizm ya da Mantık Olarak Felsefe*, Us Yay., 1991, İstanbul.
- POLANYI, Karl;** *Büyük Dönüşüm*, çev. Ayşe Buğra, İletişim Yay., 2000, İstanbul.
- POOLE, Ross;** *Ahlak ve Modernlik*, çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yay., 1993, İstanbul.
- PUDOVKIN, Vsevolod;** *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, 1966, Ankara, s.86.
- RICHARD, Lionel;** *Modernizm – Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul.
- ROTHA, Paul;** *Sinema Tarihi*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, Nisan 1996, İstanbul.
- ROUSSEAU, Jean Jacques;** *Bilimler ve Sanatlar Üzerine Söylev*, çev. S. Eyüboğlu, Cem Yay., 1970, İstanbul.
- ROUSSEAU, Jean Jacques;** *Toplum Sözleşmesi*, çev. Vedat Günyol, Adam Yay., 1993, İstanbul.
- RICHARD, Lionel;** *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, çev. Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, 1991, İstanbul.

SENNET, Richard; *Kamusal İnsanın Çöküşü*, çev. Serpil Durak- Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yay., 1996, İstanbul.

STAM, Robert; *Reflexivity in Film and Literature*, New York: Columbia University Press, 1992.

STRICK, P.; *Michelangelo Antonioni*, London: Motion Publications, 1963.

SWINGEWOOD, Alan; *Sosyolojik Düşüncenin Kısa Tarihi*, çev. Osman Akinhay, Bilim ve Sanat Yay., 1998, İstanbul.

ŞENEL, Aleaddin; *İlkel Topluluktan Uygar Topluma*, Verso Yayınları, 1991, Ankara.

ŞENER, Sevda; *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Dost Yayınevi, Şubat 2000, Ankara.

TANİLLİ, Server; *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası – XVI ve XVII. Yüzyıllar*, Cem Yay., 1994, İstanbul.

ÜNAL, Yörükhan; *Dram Sanatı ve Sinema*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, DEÜ GSF Sinema-TV, 2001, İzmir.

YILMAZ, Ertan (der.); *Jean-Luc Godard içinde*, Gece Yayınları, Nisan 1993, Ankara.

WEST, David; *Kıta Avrupa'sı Felsefesine Giriş*, çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yay., 1998, İstanbul.

MAKALELER

ADLAM, Diane; “İdeoloji ve İnsan Özne”, çev. Şükrü Argın, *Edebiyat ve Eleştiri*, sayı 3 / 4, Çatalkaya Matbaası, İzmir.

ADORNO, Theodor – GOLDMAN, Lucien; “Betimleme, Anlama ve Açıklama”, çev. İskender Savaşır, *Defter*, Sayı 14, Temmuz-Kasım 1990.

BARR, Alan; “The Unraveling of Character in Bergman's Persona”, *Literature Film Quarterly*.

BENJAMİN, Walter; “Dostoyevski'nin Budala'sı”, çev. Ahmet Cemal, *Yazko-Çeviri*, sayı 6, 1982.

- BERGSON, Herni;** “Zaman ve Özgür İstenç”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı 11, 1997, İstanbul.
- CHIN, Daryl;** “The Film That We Wanted to Live”, *PAJ*, Sayı: 69 (2001), The Johns Hopkins University Press.
- CLARK, T.J.;** “Modernism, Postmodernism and Steam”, *October*, Sayı 100.
- EAGLETON, Terry;** “Kant’ta İmgesel Olan”, çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat-Eleştiri*, 6/7, 1994, İzmir.
- FAİZ, Muharrem;** “Kültürel Modernlik ve Medya”, *Edebiyat Eleştiri*, 6/7.
- FEATHERSTONE, Mike;** “The Flaneur, the City and Virtual Public Life”, *Urban Studies*, Mayıs 1998, sayı 35.
- GANDY, Matthew;** “Landscapes of Delinquency in Michelangelo Antonioni’s Red Desert”, *NS (Royal Geographical Society)*, Sayı 28, 2003.
- HART, Henry;** “Red Desert”, *Films in Review*, Sayı 16, 1965.
- HUSSERL, Edmund;** “İçsel Zaman Bilinci”, çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, Sayı 11, 1997, İstanbul.
- İNCE, Özdemir;** “Dada Akımının Amacı ve Serüveni”, *Milliyet Sanat*, Aralık 1975, Sayı 161, İstanbul.
- LIEHM, Antonin;** “Georg Lukacs’a Sorular”, çev. Ferit Edgü, *Yeni Dergi*, Marx’çı Eleştiri Özel Sayısı, De Yayınevi, Sayı 44, Mayıs 1968, İstanbul.
- MANCEAUX, M.;** “In the Red Desert”, *Sight and Sound*, Sayı 33, 1964.
- MILLER, Tyrus;** “Documentary/Modernism: Convergence and Complementarity in the 1930s”, *Modernism/Modernity*, Cilt Dokuz, Sayı 2, The Johns Hopkins University Press, 2002.
- OMURTAG, Ahmet;** “Popülasyon, Darwin, Marx”, *Defter*, Metis Yay., sayı 12, 1990, İstanbul.
- RICCIARDI, Alessia;** “The Spleen of Rome: Mourning Modernism in Fellini’s La dolce vita”, *Modernism/Modernity*, John Hopkins University Press, Cilt 7, Sayı: 2, 2000.
- SIMMEL, Georg;** “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, çev. Celal Kanat, *Defter*, Sayı 16, Nisan-Temmuz 1991, İstanbul.
- SISKA, William;** “Meta-Cinema: A Modern Necessity”, *Literature Film Quarterly*, 1979, Cilt 7 Sayı: 3.

SONTAG, Susan; “Bergman’s Persona”; *Styles of Radical Will* içinde; New York 1970.

WOLLEN, Peter; “Godard ve Karşı Sinema: Doğu Rüzgarı”, *Sinemasal*, Güz 2002, İzmir.

WOOD, Michael; “Close Up 1927-1933”, *Raritan*, Cilt 20, Sayı 1, Yaz 2000.

