

## ETİK VE ESTETİK DEĞERLER BAĞLAMINDA SANATIN İŞLEVİ VE SİNEMA

Fatma Serdaroğlu\*

### Öz:

Sanatın insanla olan yakın bağı, etik ve etik değerlerle ilişkisini ortaya koyar. Sanatın etikle bağlantısı, sanattaki “güzel”in, “iyi” ve “doğru” değerleriyle ilişkilendirilmesine yol açar. Bu doğrultuda, sanat yapının bütünlüklü bir yapı içinde olması beklenir. Sanatta biçim, içerikten ayrı düşünülemez. Sanat yapının biçimi, belirli bir dünya görüşünün ve buna bağlı bir ahlak anlayışının maddileşmiş halidir. Modernizmle birlikte değişen yaşam ve gerçeklik anlayışı, sanatta yeni ifade yollarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Modern sanat, estetik öğelerini, etik bir sorgulamaya izin verecek şekilde düzenler. Sinemada bu sorgulama, modern sinema anlayışını oluşturmuştur. Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema, sinemanın kendi ideolojisi olan ve geleneksel sinemanın benimsediği gerçeklik izlenimini yıkar. Karşı-estetik anlayışına sahip modern sinema, izleyiciye yeni görme biçimleri sunarak etik bir değerlendirmeye olanak tanır. Bu çalışmanın amacı, sanatta içerik ve biçim ilişkisinden yola çıkarak, sanatta ve sinemada etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaktır. Çalışmada, sanat ontolojisi temelli antropolojik yaklaşım benimsenmiştir. Antropolojik yaklaşım, sanat yapının insanla bağına ele alırken, ontolojik yaklaşım yapının varlık bilimsel özelliklerini anlamamızı sağlar. Nicolai Hartmann’ın ontolojik çözümleme metoduna göre sanat yapısı, ön/maddi yapı (real) ve arka/tinsel yapının (irreal) belirlediği ontik bir bütündür. Çalışma, sanatta ve özel olarak sinemada etik değerlerin bilgisini araştırmakta ve bu değerlerin biçimsel olarak estetik değerleri ne şekilde etkilediğini tartışmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Etik, Estetik, Modern Sanat, Modern Sinema, Çağdaş Anlatı

**Jel Kodları:** Z00, Z1, Z10, Z11

\* Öğr.Gör., Anadolu Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu (tam zamanlı), Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü (misafir Öğr. Gör.), [fserdaroglu@anadolu.edu.tr](mailto:fserdaroglu@anadolu.edu.tr), ORCID: 0000-0003-4112-2680

**Makale gönderim tarihi:** 13.12.2021

**Makale kabul tarihi:** 31.05.2022

**Künye Bilgisi:** Serdaroğlu, F. (2022), “Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema”, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 221-248.

## ***The Function of Art in the Context of Ethical and Aesthetic Values and Cinema***

### **Abstract**

The close bond of art with people reveals its relationship with ethics and ethical values. The connection of art to ethics causes the "beauty" in art to be associated with the values of "good" and "right". From this point of view, it is expected that the work of art should be structured. Form in art cannot be separated from content. The form of the work of art is the materialization of a certain worldview and an associated morality. The change of life and reality have brought the emergence of new ways of expression in art. Modern art organizes its aesthetic elements in a way that allows for an ethical questioning. This questioning in cinema has created the understanding of modern cinema. Modern cinema, with its contemporary narrative structure, destroys the impression of reality, which is the ideology of cinema and which traditional cinema has adopted. Modern cinema, with its counter-aesthetic understanding, provides the audience with new ways of seeing, allowing for an ethical evaluation. The aim of this study is to reveal the relationship between ethical and aesthetic values in art and cinema, based on the relationship between content and form. An anthropological approach based on the ontology of art has been adopted. While the anthropological approach deals with the connection of the artwork with the human being, the ontological approach enables us to understand the ontological features of it. According to Nicolai Hartmann's ontological analysis method, the artwork is an ontic whole determined by the foreground (real) and the background (unreal). The study investigates the knowledge of ethical values in the artwork, and in cinema specially, and discusses how these values affect aesthetic values stylistically.

**Keywords:** Ethics, Aesthetics, Modern Art, Modern Cinema, Contemporary Narrative

**Jel Codes:** Z00, Z1, Z10, Z11

## **Giriş**

Genel anlamda sanatın, insan ve insan ilişkilerini, dünyayı ve gerçekliği ortaya koyduğu; anlamlandırmaya çalıştığı söylenebilir. Sanat yapıtları aracılığıyla çoğu zaman kendimiz ve dünya hakkında, başka insanlar ve insan ilişkileri konusunda bilgi ediniriz. “...her edebiyat başarısı insan açısından bir dünya koyar önümüze. İnsanı insana yaklaştırır edebiyat...insanı insana tanıtır” (Uygur, 2009: 138). İnsanla olan yakın bağı, sanatın etik ve etik değerlerle ilişkisini ortaya koyar. Etik, insan ilişkilerinde eylemin ne olduğunu ve değer sorunlarını inceleyen, bu konuda bilgi ortaya koyan dalıdır (Kuçuradi, 2009: 47). Etik değerler, seçimler ve eylemlerle bağlantılı çeşitli olanaklardır. İnsana ilişkin sorular soran etik, ahlak üzerine düşünme eylemidir; ahlak felsefesidir.

İnsanı ve yaşamı merkezine koyan, insan ilişkilerini ve eylemlerini gösteren sanat yapıtlarında da etik değerlerin bilgisine ulaşmak mümkündür. Sanat insan hayatında önemli bir yer kaplar ve sözlü ya da yazılı hikâye, başka insanları ve dünya üzerindeki yerimizi daha iyi anlamamızı sağlar (Le Guin, 2017: 216). Sanat, tıpkı bilim ve felsefe gibi insanın kendisi, başkaları ve dünyayla ilgili bilgi edinme yollarından biridir. Sanatın bilgilendirici yönü çoğu zaman, onun belirli bir düşüncenin benimsenmesini sağlayan bir araç olarak algılanmasını beraberinde getirmiştir. Eski Yunan’dan itibaren sanatta “iyi” değerinin “güzel” değeri ile ilişkilendirilmesi (kalokagathia), sanat yapıtlarına eğitici görevi yüklenmesine neden olmuştur. Sanat, başka insanları anlamamız için zihinsel bir iç görü verirken kendi içinde değerleri ve tutumları değerlendirerek dolaylı ve ustaca ahlaki bir etki yaratabilir (Sheppard, 1987: 153). Fakat sanata biçilen eğitici rolü, onun bilgilendirici yönünü, ahlakçılık ve yararcılıkla ilişkilendirmektedir. Bu anlamda sanat yapıtı, çeşitli ahlaki değerlerin temsilcisi haline gelmektedir.

Sanatın etikle bağı, belirli bir ahlakın savunuculuğunu yapması değil, biçimsel özellikleri dolayısıyla, ahlaki değerlerin görülmesine ve sorgulanmasına olanak tanınmasıdır. Sanat yapıtı, bir bildiri ya da bir soruya yanıt değil, bir yaşantıdır (Sontag, 1998: 27). Etik, insan ve insana bağlı ahlaki değerleri teorik olarak ele alırken, sanat bu değerleri kendine has bir şekilde ortaya koyar. Sanat yapıtları, kişilerde estetik yaşantı uyandıran ve bunu biçimsel özellikleri sayesinde gerçekleştiren nesnelere dir. Estetik bir nesne olması, sanat yapıtlarının güzel değeriyle ilişkisini kurar. Sanat yapıtlarının insanla kurduğu bağ ise, onu salt estetik bir nesne olmanın ötesine taşır. Sanat yapıtlarının temelde, estetik kaygı yaratmak ve alıcısına bir iletide bulunmak

şeklinde iki işlevi vardır (Erinç, 2013: 94). Sanat yapıtı, belirli bir insan ve hayat tasarımının, belirli bir biçim içinde şekil almış halidir. Benjamin'in (2013: 132) de belirttiği gibi biçim yapıta özgü, onun özünü oluşturan düşüncenin nesnel anlatımıdır. Sanat yapıtının arkasında yatan dünya görüşü, estetik nitelikleriyle birlikte dikkate alınması gereken önemli bir unsurdur.

Sanatta düşünsel boyut modernizmle ön plana çıkmış, geleneksel sanat anlayışından kopuş yaşanmıştır. Modern sanatın düşünsel boyutu, içinde yaşadığı çağ ve toplumda yaşanan gerçekler ve insanlık durumlarıyla, dolayısıyla etik değerlerle hesaplaşma içinde olmasıyla açıklanabilir. Modern sanat anlayışıyla beraber sanatta ahlakiliğe bakışta köklü bir değişiklik yaşanmıştır. Modern sanat, modern dünyada yaşanan anlamsızlığa ve yitirilen insani değerlere gösterilen bir tür tepki niteliğindedir. Modernizmle birlikte sanat, yaşanan gerçekliği ve ahlaki sorguladığı gibi kendi varlık yapısını ve nedenini de sorgulama yoluna gitmiştir. Bu doğrultuda modern sanat anlayışıyla beraber yeni anlatım biçimleri ortaya çıkmıştır. Modern sanat eseri, her şeyin standartlaşmış görüldüğü bir dünyaya karşı durarak, dünyayı yeni gözlerle görmemizi sağlamak ve rutin algıları bozmak ister (Eagleton, 2015: 192). Sanatta yaşanan bu köklü değişim, modern çağda keşfedilen sinemayı da etkilemiştir.

Sinema, modern çağın bir icadıdır. "Sinema, insanların gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemek için ihtiyaç duyduğu teknoloji çağının bir aracı olarak doğmuştur" (Tarkovski, 2008: 69). Sinemanın gerçekliği kusursuz bir şekilde zaman ve hareket boyutuyla birlikte kaydedebilmesi, onu diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliktir. Bu özelliği sayesinde sinema, gerçekliğin tıpatıp benzer bir görüntüsünü verebilir. "Sinemanın vazgeçilmez önkoşulu...yaşayan gerçeklik, olgusal somutluktur" (Tarkovski, 2008: 58). Fakat gerçeklikle olan yakın bağı, sinemanın aynı zamanda yanıltıcı bir doğaya sahip olmasına neden olmaktadır. Endüstriyel bir sanat olan sinemanın gerçeklik izlenimi yaratmadaki başarısı, ona ideolojik bir boyut kazandırır. Ticari kaygılar dolayısıyla sinemada çoğu zaman genel izleyicinin beklentileri doğrultusunda filmler üretilir. "İzleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elden ortaya koyar" (Comolli ve Narboni, 2008: 105). Geleneksel anlatı yapısına sahip klasik sinema, çeşitli kurallar çerçevesinde kurulmuş kapalı film biçimi sayesinde gerçeklik izlenimi yaratarak izleyicinin gördüklerini pekiştirmesine neden olur. Modern sinema, görünen gerçeğe şüpheyile yaklaşır ve eleştirel bir tutuma sahiptir. "Klasik estetik her yapıtta tek biçimli ve

tüketici bir kod çözme işlemine izin veren bir bütünlük ve uyumluluk olması gerektiğini savunuyordu. Modernizm ise bu bütünlüğü bozar; yapıtı hem içe hem de dışa doğru açar” (Wollen, 2004: 145). Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema, sinemanın kendi ideolojisini kırmak ister. Böylelikle görünen gerçeğin sorgulanmasına ve buna bağlı olarak etik bir değerlendirme içine girilmesine olanak tanır. Sinemanın etik değerlerle olan ilişkisinden, çağdaşı olduğu ahlaki değerlerle bir tür hesaplaşma içinde olması ölçüsünde bahsetmek mümkündür. Sinemanın ahlakla olan bağı, çağın ve toplumun insanını ve insan ilişkilerini göstererek gerçeklerin ve etik değerlerin irdelenmesini sağlamasıyla ilgilidir. Gerçeğin sorunsallaştırılması etik bir sorgulamadır. Sinemanın estetik özelliklerini etik bir değerlendirmeye izin verecek şekilde düzenlemesi, sinemada etik ve estetik ilişkisini ortaya koyar. Modern sinema, estetik özelliklerini, ahlaki varoluşumuzu sorgulamak ve geliştirmekten yana takındığı eleştirel bir tavırla perçinler.

## Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, tarama modeli kapsamında, literatür taraması sonucu elde edilen olgusal ve yargısal verilerle desteklenmektedir. Araştırma, *sanat ontolojisi temelli antropolojik yaklaşım*la ele alınmıştır. Mengüşoğlu'nun (1988: 49) belirttiği üzere ontolojik temellere dayanan antropoloji; önyargısız bir görüşten hareketle, temelini insanın somut varlığında bulan fenomenleri ele alır. İoanna Kuçuradi *Sanata Felsefeyle Bakmak* adlı kitabında “antropolojik yaklaşım”dan bahseder. Kuçuradi (2013a: 91-92), sanat yapıtının değerinin, ancak onun kendisinden yola çıkan felsefi bir bakışla ortaya koyulabileceğini gösterir ve yapıtı içerik açısından değerlendirir. Antropolojik yaklaşım, yapıtın insanla olan bağını ve insan için anlamını ele alır. Ontolojik temel, sanat yapıtının varlık bilimsel özelliklerini açıklar. Sanat ontolojisine dayanan antropolojik yaklaşım, sanat yapıtının varlık yapısını göz ardı etmeden, insan için anlamını araştırır.

Yeni ontolojinin kurucusu Nicolai Hartmann, bilgiyi var olanla ilişkili olarak açıklamaya çalışır ve var olanı birbirinin üzerinde ilerleyen tabakalar düzeni içinde ele alır. Hartmann, yeni ontolojiyle bağlantılı olarak, sanat yapıtının ontik yapısını, tabakalarını ve estetik değerini açıklayan bir *sanat ontolojisi* kurmuştur. Hartmann'ın sanat ontolojisi, estetik nesnelere varlık tabakalarına göre analiz eden *ontolojik çözümleme metodunu* kullanır. Hartmann'a (2014: 209-210) göre sanat yapıtı iki varlık alanının karşılıklı etkileşiminden meydana gelmektedir:

Bunlar, *real* varlık alanını belirleyen “ön yapı” (biçim) ve *irreal* varlık alanını belirleyen “arka yapı”dır (içerik). Hartmann’ın estetik obje açıklamasında sanat yapıtı, maddi ve tinsel iki varlık alanının karşılıklı etkileşiminden meydana gelen bir bütündür. Sanat yapıtları, sanatçının irreal varlık alanından alarak real varlık alanında *nesneleştirdiği* (objectivation) değerler bütününden oluşmaktadır (Hartmann, 2014: 225- 226). Real varlık tabakası, tinsel içerik olan irreal varlığın görüntüsünü verir. Yani sanat yapıtında içerik ve biçim birbirini etkileyen unsurlar olarak karşımıza çıkar. Etik değerler, biçimsel estetik niteliklerle varlık kazanır. Estetik değerın ortaya çıkması, etik değerlerin temellendirilmesine bağlıdır (Hartmann, 2014: 772). Bu çalışma, sanatta içerik ve biçim ilişkisinden yola çıkarak, sanatta ve sinemada etik ve estetik değerler ilişkisini ortaya koymaya çalışmaktadır.

### 1. Sanatta Etik ve Estetik İlişkisi

Etik ve ahlak günlük dilde çoğu zaman birbiri yerine kullanılır. Fakat felsefedeki kullanımları farklıdır: “...tek kişinin veya bir insan topluluğunun belli bir tarihsel dönemde belli türden eğilim, düşünce, inanç, töre, alışkanlık, görenek ve bunlarda içerilmiş olan değer, buyruk, norm ve yasaklara göre düzenlenmiş ve bu haliyle gelenekleşmiş, yerleşmiş yaşama biçimine *ahlak* (moral) denir” (Özlem, 2014: 19-20). Etik ise, ahlaki olguların bilgisini araştırır, ahlaki ve kavramlarını bilme konusu yapar. Etik, ahlak felsefesidir. Ahlakın toplumdaki topluma, çağdan çağa değişmesine karşın etik tektir. İnsan ve insan ilişkileri işin içine girdiğinde, yaşamın niteliği ve bu bağlamda iyi-kötü, doğru-yanlış, güzel-çirkin gibi değerlendirmeler yapılır. Etik, bize bu değerlendirmelerin doğruluğunu tartışmak ve insan olmanın değerini ortaya koymak için bir alan yaratır. Etiğin amacı, genel kanının aksine, yargılamak ya da kurallar koymak değildir. Etik, doğrudan insan ilişkileri ve eylemleriyle ilgili ortaya çıkan olgularla ilgilidir. İnsanın yapıp etmeleri, benimsediği ahlakla ve değerlerle ilişkilidir.

İnsan ilişkilerini, etikle bağlantılı olarak değer sorunları bakımından ele almak, felsefeyle olduğu kadar sanatla da ilgilidir. Öyle ki, pek çok sanat yapıtında, insan ilişkilerinin bilgisini görmek, gösterilen eylem ve durumları etik değerler açısından irdelemek mümkündür. Sanat yapıtlarını bu anlamda elverişli kılanın, bizleri bu sorularla baş başa bırakması, benliğimizle yüzleşmesi, varoluş ahlakımızı gösterdiği insanlık durumlarıyla sorgulatması olduğu söylenebilir. Nasıl etik, kişinin diğer insanlar ve yaşamla ilişkisi hakkında bir zihin alıştırmasıysa, sanat da kendine has diliyle kurduğu dünyada bunu maddeleştiren olası insan

deneyimlerine odaklanan bir mecradır. “Tıpkı felsefe gibi sanat da hayatın bütünü, tüm içindekilerle birlikte, *sorgulamanın* bir yoludur” (Cemal, 2015: 29).

Etik için önemli olan insanın doğru ve değerli eylemlerde bulunabilmesi, her şeyden önce bir bilgi sorunudur. Sanat yapıtlarının dolaylı bir dille fakat somut durumlarla gösterdiği ve etiğin araştırma konusu yaptığı; yaşantı ve eylem olanakları, insanlık durumları, ilişkilerde değer korumaya ya da harcamaya yönelik eylemlerin çıkış noktaları ve sonuçları, insanın kendisiyle ve başkalarıyla kurduğu ilişkilerin bilgisidir. “Güç olsa da etik ilişkinin bilgisi, insanlara bakarak ve yazın yapıtlarının bölgesinde dolaşarak ortaya konabilir” (Kuçuradi, 2011: 4). Buradaki güçlük, sanatın felsefeden farklı olarak, dolaylı ve örtük bir anlatım diline sahip olmasından kaynaklanır. Bu örtüklük, insanın bir sanat yapıtıyla karşı karşıya kaldığında çıkarsadığı bilgiden aynı zamanda keyif almasını da sağlamaktadır. Sanat hiç açıklama yapmadan gerçeği açığa vurabilir ve gerçekliğin derin yapılarını aydınlatılabilir (Murdoch, 2008: 92). Felsefe ve bilimden farklı olarak sanat bunu kendine has estetik özellikleri sayesinde gerçekleştirir.

Sanat, etik değerlerle ilişkilendirilirken, yapıtın hem varlık yapısı hem de insanlar için önemi göz önünde bulundurulmalıdır. Sanat yapıtları, her şeyden önce, kendi varlık yapısı olan estetik nesnelere. “Sanat yapıtının estetik olarak kavranmasını sağlayan etken, biçimdir” (Bozkurt, 2004: 47). Her sanat türünün kendine özgü yapısal özelliklerinin olmasının dışında, her bir sanat nesnesi kendi biçimiyle var olur. Estetik, genel anlamda, sanat yapıtlarındaki *güzel*'i araştırır. Kişinin ona haz veren bir objeyle karşılaştığında gösterdiği tepkinin kaynağını ve niteliğini araştırma konusu yapar. “Estetik sözcüğü...insanın algıladığı nesneyi nasıl değerlendirdiğini, ona ne gibi anlamlar vererek onu beğendiğini ifade eder” (Erzen, 2011: 164). Bu algılama ve değerlendirme süreci, duyuusal hazlardan yola çıktığı için çoğu zaman salt duyumlarla ilişkilendirilir. Estetik nesnelere, diğer nesnelere ayıran biçimle ilişkili bu özelliğidir. Bu duyumların araştırılması ve inceleme konusu yapılması, aynı zamanda bilişsel bir süreci içerir. “Sanat bir obje tasarımında, estetik ise bilincin o objeye yöneliminde varlık bulmaktadır” (Yıldırım Delice, 2007: 2).

Estetiğin sanatsal olanla ilgisi, sanatın *zanaattan* (techne) farklılaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Eskiden önem verilen husus, çeşitli localar ve saraya bağlı olarak çalışan el emeği işçilerinin (zanaatkarların) tekniğindeki mükemmelliktir. “Sanat nedir?” sorusuna verilen ilk cevap, sanatı bir yansıtma, ‘benzetme’ ya da ‘taklit’ (mimesis) olarak görme eğilimindedir” (Moran,

2013: 17). Bu bakış açısı, Rönesans'ı da kapsayacak şekilde süregelmiştir. Temellerini Platon'da bulan bu yaklaşım, sanatın ideal olana öykünmesine dair inancın yerleşmesine neden olmuştur. "Platon'da tinsel bir öge olarak güzellik sanatı dışarıda bırakır" (Murdoch, 2008: 41). Güzel, bu anlamda, iyi, doğru, hakikat, erdem, vb. ahlaki yargılarla birlikte ele alınır. Ancak ideal olanın bilgisini verebilen yapıtlar güzeldir. Gerçeğin yansıtılmasına verilen önem, sanatın bu sayede doğru bilgi verdiğine dair inançtan gelir ve doğru bilgisinin, ahlaki açıdan daha iyi insan olmamızı sağlayacağı düşünülür. Aristoteles (2002: 22, 42), sanatın *katarsis* yaratarak insanı kötü duygulardan arındırması ve ahlaki bakımından eğitmesi gerektiğini ileri sürer. Sanatı bir araca indirgeyen bu görüş farklı şekillerde karşımıza çıkar. Bu yaklaşımlar, sanatın ne olduğundan ziyade ne olması gerektiğine odaklanmışlardır.

18. yüzyılda, sanatın sınıflara ayrılması ve müzik, resim, şiir, heykel ve mimarlığın; geometri, mantık, retorik, gramer gibi liberal sanatların karşısında *güzel sanatlar* (beaux-arts) olarak nitelendirilmesiyle özgünlük, hayal gücü ve yaratım önem kazanmaya başlamıştır. Artık sanatçının yaratıcılığı ve kullanım ya da eğlenceden ayrılan güzel sanat eserleri 'estetik' olarak adlandırılacak eşsiz bir dikkat biçimini davet ediyordu (Shiner, 2004: 205). Sanatın giderek zanaattan farklılaşması, bu yüzyılda güzel nesnelere bakarken duyulan hazzın kaynağının araştırma konusu yapılmasıyla ilgilidir. Estetik teriminden ilk kez, 1750'li yıllarda yayınladığı *Aesthetica* adlı yapıta Baumgarten bahsetmiştir. Baumgarten *güzel*'i, apaçık *intellektuel* tasarımların aksine bulanık olarak nitelendirdiği *sensitiv* tasarımlarla ilişkilendirir (Altuğ, 2007: 12). Baumgarten de Eski Yunan'daki gibi güzel'i, iyi, doğru ve hoş ile birlikte ele almıştır.

Güzel'in belirli bir tanımını yapmak güçtür. Bunun nedeni, sanat yapıtının temelinde bulunan duyuşsal bilginin bulanıklığından ziyade, güzelin beğeni ile olan ilişkisinde aranmalıdır. Nitekim beğeniyle ilişkili olarak güzellik anlayışı, kişiden kişiye değişebildiği gibi, çağdan çağa ve toplumdaki topluma da değişebilmektedir. Kant (2006), *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde, güzelliğin yargı verme yetisiyle alakalı olduğunu ileri sürmüş ve güzel'in beğeni yargısıyla ilişkisini ele alarak, beğeniye bağlı olan estetik yargıların nesnel bir çözümlemesini yapmıştır. Kant (2006: 25-26) anlayış ile ilgili bilme yetisi ve us ile bağlantılı istek yetisi arasında haz duyusunu ve onunla bağlantılı yargı yetisini yerleştirir. Buna göre, deneyimin *a priori* bilgiye bağlı olarak bilinebilmesi, numenler dünyasından fenomenler dünyasına geçiş sağlayacak olan "estetik akıl" sayesinde olacaktır. Doğa alanının bilgisinden özgürlük alanının bilgisine geçişi



olanaklı kılan estetik aklı, “estetik yargı verebilme yetisi” şeklinde özetlemek mümkündür. Kant’a göre beğeni, estetik yargılar verme yetisidir (Tunalı, 2011: 116). Güzel üzerine verilmiş bir yargıdır. Beğeni yargısı kavramsal bir bilgi vermez. Daha ziyade, öznel bir bildirimde bulunur ve duygulara bağlıdır. Fakat güzel, sanki nesnenin belirlenimiymiş ve yargı mantıksal gibi düşünülür (Kant, 2006: 62). Güzel yargısı, nesneye (obje) yönelik bir belirlenim değil; özneye (suje) yöneliktir.

Kant’ın görüşleri, sanattaki güzel’in aynı zamanda iyi ve hoş olduğu yönündeki inancı temelinden sarsmıştır. Kant (2006: 54), güzelden alınan hazzı, “herhangi bir çıkar gözetmeyen hoşlanma” şeklinde açıklar. Güzel ve iyi, farklı biliş kategorilerine aittir. “İyi’den hoşlanma çıkar ile bağlıdır” (Kant, 2006: 57). Yani, kendi içinde “ereksiz ereklilik” arz eden güzel’den de farklıdır. Güzellik çıkardan bağımsız olarak deneyimlenir. Güzel, ahlaki bir öğretiyle ilişkilendirilemez. Kant’ın estetik görüşleri o dönemdeki duyumcu/deneyci görüşlere bir tür tepki niteliğindedir. Kant, güzel’in yarar peşinde koşmadığını ileri sürerek ona özerk bir alan sağlamıştır. Sanattaki güzelin kendisinden başka nihai bir amacı yoktur ve bu, sanatın kendi varlık yapısı açısından taşıdığı değerdir.

Modern sanata kadar sanatın mutlak ideaları ya da doğayı yansıtan bir etkinlik olması gerektiği yönündeki görüş pek çok sanat kuramında geçerliliğini korumuştur. Bu anlamda sanat bağımsız (özerk) değildir ve yüksek bir amaca hizmet ettiğinde değerlidir. Örneğin, toplumcu gerçekçiler, sanatı gerçekleri aydınlatan ve insanları bilinçlendiren bir araç olarak görür. Gerçekçilik akımının oluşmasında Aydınlanmanın ve pozitivistimin etkisi büyüktür. “19. yüzyıl insanlık tarihinde madde egemenliğinin dorukta yaşandığı bir zaman kesitidir. Çağın, bilimdeki yoğun gelişmeler temelinde olgunlaşan gerçeklik anlayışı da, duyularla algılanan somut gerçekliği evrendeki tek gerçeklik olarak onaylamaktadır” (Ecevit, 2004: 25). Sanatın topluma hizmet etmek ve ideal olanı göstermek gibi yüksek bir amacı vardır.

Sanatın toplumu değiştireceğine inanan estetik kuramlar, sanatı salt işlevsel bir nesne olarak ele alır. “Marksist kuram sanatı yürürlükteki toplumsal ilişkiler bağlamında görerek sanata politik bir işlev ve gizilgüç yükler” (Marcuse, 1997: 9). Modern toplumun emek sömürsüne dönüşen ve insanı yabancılaştıran yapısına karşı çıkan Marksist düşünürler, bu durumu değiştirmek için sanatın kitleleri harekete geçirmesi gerektiğini savunmuşlardır. Georg Lukacs’ta da görüldüğü gibi sanat yapıtlarının insanlarda bilinç uyandırması gerektiği düşüncesinin temelinde gerçekliğin değiştirilmesi olgusu yatmaktadır (Yetişken, 2009: 67).

Bu tarz yaklaşımlar, gerçeklere karşı eleştirel bir bakış açısı geliştirmiş fakat bunu kendi fikirlerini empoze ederek yapmışlardır. Sanat yapıtları bu anlamda propaganda aracı haline gelir. Sanata karşı bu tutum, pek çok politik oluşum içinde görülebilir.

Sanatın gerçeklerle olan ilişkisinde sanattan beklenen, gerçeği zedelemekten kişiyi gerçeklik hakkında düşündürmesidir. Bir sanat yapıtının söylediklerini ahlak açısından onaylamak ya da onaylamamak ona dışsal bir şeydir (Sontag, 1998: 32). Ahlakça doğru bulunan eylemlerin gösterilmesi, sanattaki güzelliği açıklamak için yeterli değildir. Bir toplumda iyi ya da doğru olarak kabul edilen değerler, zamanla yerlerini başkalarına bırakabilir. Bunun yanı sıra, ahlakça yüceltilen eylemler her zaman insandan yana olmayabilir. Sanatın ahlaki yönü, tıpkı etiğin ahlaki bilme konusu yaptığı gibi, ahlaki olanı göstermesi, çeşitli ahlakların insan ilişkilerini nasıl etkilediğini kendi yapısı içinde eriterek sorgulaması, bunları nasıl mesele ettiği gibi açılardan değerlendirilmelidir. “Sanatın ahlakla bağlantılı olma yollarından biri, sanatın ahlaksal zevk verebilmesidir, ama sanata özgü ahlaksal zevk, edimleri onaylamanın ya da onaylamamanın getirdiği zevk değildir. Sanattaki ahlaksal zevk, aynı zamanda sanatın gördüğü ahlaksal hizmet, bilincin zekice doyurulmasından gelir” (Sontag, 1998: 30). Sanat, herhangi bir şeye hizmet etmenin ötesinde, insanı anlamının ve dünya içindeki konumumuzu anlamlandırmanın bir şeklidir.

Sanatçı, gerçeklere sırtını dönmeden, ama var olan gerçeği görünen ardında arayarak eserinde var eder. Yani, sanatın gerçekle, gerçeklikle olan bağı, daha çok, hakikati açığa çıkarmasıyla ilgilidir. “Sanat her zaman bir gizli hakikate eriştir (révélation). Çok iyi bilinen görüngülerde bile saklı yanları ortaya çıkarır o, bayağıda eşsiz olanı, olağanüstüde sıradan olanı gösterebilir” (Ziss, 1984: 46). Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni* (2011) adlı kitabında sanatın hakikati nasıl açığa çıkardığını Van Gogh’un *A Pair of Shoes (Bir Çift Ayakkabı, 1886)* adlı, köylü ayakkabılarını resmettiği tablosundan yola çıkarak ele alır. Sanat yapıtının, varlığın hakiki varoluşu hakkında bilgi verdiğini dile getiren Heidegger’e (2011: 29) göre “Var olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. ‘Koyma’ durdurmak anlamındadır. Bir var olan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur. Var olanın varlığı onun görünümünün sürekliliğine girer”. Tabloda gördüğümüz sadece bir çift köylü ayakkabısı değildir, ayakkabıların varlığıyla varlık hakkında söylenen hakikattir. Çiftçinin varoluşuyla ilgili verdiği ipuçlarıdır. “Eser kendi içinde yükselerek bir dünya açar ve bunu da kalıcı kılar. Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir” (Heidegger, 2011: 39). İnsanlar gerçekliği

kavramanın farklı duyularını bulur sanat yapıtlarında. Sanat, bizi bize gösterir; var oluşumuz ve ilişkilerimizin niteliğini anlamamıza olanak tanır. Sanat yapıtlarındaki bilginin etik ile ilişkisi bununla alakalıdır.

Sanat, görünen gerçeklerin ötesinde, bir şeyin derinlemesine ve çok boyutlu olarak idrak edilmesini sağlar. Sanatta ahlakilik, etik değerlerin sorgulanmasıyla ilgiliyken, ahlakiliğin güzelle, estetikle olan ilişkisi, ahlaki değerlerin yapıtın biçimi içinde erimesiyle ilgilidir. Sanat, bunu biçimiyle yapar. “Sanat yoluyla edindiğimiz bilgi bir şeyin kendisinin (...) bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır” (Sontag, 1998: 27). Sanatta biçim, bir şeyi belli bir şekilde ortaya koymak, belirli bir tarzda ifade etmektir. Hartmann’a (2014: 238, 245-255) göre sanat yapıtı, algılanabilen *real varlık* alanını belirleyen “ön yapı” (vordergrund/foreground) ve tinsel içerikten oluşan *irreal* varlık alanını belirleyen “arka yapı”dan (hintergrund/background) meydana gelir. Sanat yapıtı, bu iki varlık alanının karşılıklı etkileşiminden meydana gelen bir bütündür; anlamın maddileşmesidir. Sanatta içerik ve biçim birbirinden ayrı düşünülemez.

Sanat yapıtı, belirli bir dünya tasarımının bir biçim içinde varlık bulmuş halidir. Sanat yapıtları *cisimleşmiş anlamlardır* (Danto, 2015: 48). Sanatçının ilettiği anlam, insan açısından bir anlamdır. Sanata değerini veren güzellik, yapıtın insan olmanın anlamıyla kurduğu bağdan ileri gelir:

[...] sanatın değeri; sanatın diğer insan başarılarından ayrı olarak insan için kişilerin yaşamı için ifade ettiği şey, insanların yaşamındaki yeridir. [...] Bir sanat eserinin değeri ise, o sanat alanında yaratıcı olan kişilerin gözlerinde o eserin diğer eserlere göre özelliği, tekliği, insana ve problemlerine işaret etmesindeki biricikliğidir (Kuçuradi, 2013b: 41).

Sanata bahsedilen biricikliğini veren, düşünsel ve eleştirel işlevidir. Sanatçı, içinde yaşadığı gerçekliği sorgulamaya başladığı andan itibaren anlamla hesaplaşmaya başlar. Modernizmle birlikte sanat yapıtı içerik ve biçim açısından etik sorgulamalara dönüşmüş, kendi varlık yapısını ve anlamını sorgulayan eleştirel bir tutum benimsemiştir.

## 2. Modern Sanatta Etik ve Estetik İlişkisi

Dünyayı algılama ve gerçekliği kavrama biçimleri değiştiğinde, sanatta ifade yollarının da değiştiği görülür. Eco’nun (1990: 14) da belirttiği gibi, her türlü sanatsal etkinlik, gerçeklik

üzerine, belli bir döneme yayılmış bir biçim eğiliminde saklı bir dizi iknadır. Geleneksel sanatta, gerçeği yansıtmak şeklinde algılanan gerçeklik anlayışı, insan için iyi olan doğru ve ideal tek gerçeğin gösterilmesi olarak karşımıza çıkar. Modern sanatı oluşturan gerçeklik anlayışı, iyi'nin ve kötü'nün, güzel'in ve çirkin'in birbiri içine geçtiği ve her an değiştiği bir döneme tekabül eder. Eski sanat görüşü, işlevsel bağlamda zevk almayla uyumluken, sanatın yaratım alanı olarak ele alındığı yeni sanat düşüncesi, derin düşünceye dayalı bir tavra sahiptir (Shiner, 2004: 25). Modern sanatın düşünce düzleminde olması, Aydınlanma ile başlayan modernizm ruhuyla ilişkilidir. Modernitede inanç değil, şüphedir bilginin temeli (Erzen, 2011: 147). Aklın ve ilerleme düşüncesinin hâkim olduğu modernitede gelenekten kopuş ve eleştirel düşünce fikri yaygındır. “Modernlik düşüncesinin özünde gelenek ile karşıtlık vardır” (Giddens, 2004: 41). Modern sanata eleştirel niteliğini veren de budur.

Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olan moderniteyle birlikte, bilimde ve teknolojide yaşanan gelişmeler, toplumsal ilerleme düşüncesinin yerleşmesine neden olmuştur. Bu yeni yaşam biçimi, aklın egemenliğinde gerçekleşmiş fakat zamanla aklın verilerinin yitimini ve sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. “Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır” (Simmel, 2003: 85). Kalabalıklar arasında sili bir yüz olmaya başlayan insan giderek varlığını anlamlandırmaktan uzaklaşmıştır. Hız, değişim ve yenilik modernliğin en belirgin özelliklerindedir. Toplumsal üretimin ve ilişkilerin kapitalist düzen sonucu parçalara ayrılması, kentlerin giderek büyümesi, yabancılaşmayı da beraberinde getirmiştir. Yaşam mekanikleştikçe, kişi sistem içinde giderek küçülmüştür. Metaya verilen önem artmış, para en önemli değer haline gelmiştir.

Ona yabancı dünyada, anlamlandıramadığı gerçeği dillendirmeye çalışan sanatçı, buna uygun anlatım yollarını keşfetme yoluna gitmiştir. Modern sanat, insanın yaşadığı anlam yitiminin hem bir yansıması hem de buna karşı gösterilen bir tepkidir. Modernizmle birlikte sanatçı, sabit ölçütlerle işleyen normatif geçmiştenden kopmuştur (Calinescu, 2017: 11). Eskinin güven veren dünyasına karşılık, uyumsuz ve fragmanlardan oluşan yeni dünya, buna uygun yeni bir biçim yaratmış, güzellik anlayışı tamamen değişmiştir.

Doğanın eksiksiz bilgisine baş koyulduğundan ve insan bilgisinden her türlü gizemin eleneceğinden zerre kuşku yoktur klasiklerde. Oysa insanın bilgisine ve eylemine ilkece açık olan bu akılcı evren yerine zorlu bir bilgi ve zorlu bir sanat var modernlerde, sakıncalarla ve

kısıtlamalarla dolu, çatlaklı eksikli bir dünya temsili var, eylem kendinden kuşku duyuyor, en azından artık bütün insanların onayını elde etmekle övünmüyor (Merleau-Ponty, 2005: 69).

Modern yapıtlarda biçim, rastlantı sonucu oluşmuş izlenimi bırakır. Modern sanat, konturları belirsiz bir dünyanın ucu bucağı olmayan, taslak halinde, tamamlanmamış görünümlerini verir.

Modernizmle değişen güzellik anlayışının temelinde güzelliğe kuşkuyla yaklaşılması vardır. Güzel artık hoş gidenden çok; çirkin, kötü, adi, bayağı, ürkütücü, iğrenç, saçma, vb. olmuştur. Modern yaşamda bir şeyin güzel olarak nitelendirilmesi “anamlı”, “karmaşık” ve “meydan okuyucu” gibi sıfatlara kıyasla zayıf bir iltifat gibi kalır (Shiner, 2004: 371). Modern sanatın konusu her şey olabilir. Her şey gelip geçicidir, kalıcı olan bir şey yoktur. Anın yakalanamaz olması, modernitenin yenilik ruhuyla ilgilidir. Geçicilik ve değişim karşısında modern insanın yaşadığı ruhsal kırılma, modernliğin hem laneti hem de lütfudur. Bu değişim karşısında yaşanan afallama duygusunu ifade etmeye çalışmak modern sanata özgürlük ve yaratıcılık kazandırmıştır.

Modern sanat *karşı-sanat* estetiğine sahiptir. Jameson’ın (2005: 29) da belirttiği gibi modernizm muhalif bir sanattır; orta sınıf insanlar için çirkin, uyumsuz, bohem; ortak beğeni ve sağduyuya bir saldırı; yerleşik düzen için daima tehlikeli ve patlamaya hazırdır. Kuralları yıkmak isteyen yeni sanat, kendi anlatım yollarını düşünsellikle şekillendirecektir. Bu durum, onun kendine dönük ve eleştirel bir niteliğe bürünmesini de beraberinde getirmiştir. Yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme modern sanatın en belirgin özellikleridir (Frankl, 1993: 5). Modern sanatçı, dünyayla inatlaşan, ona başkaldıran bir duruşa sahiptir. Anlaşılma ve kendini beğendirme gibi bir kaygı gütmeyen modern sanat, izleyicisini değil, düşünen izleyicisini arayan bir sanattır (Cemal, 2015: 118). Bir sonuca bağlanmayan metinler, görünmez bir sistem içinde ezilen aciz, mutsuz ve yabancılaşmış roman karakterleri, izleyiciyi yoruma ve eleştiriye davet eder. Böylelikle sanat yapıtı, kendini hemen açmak yerine alımlayanın kafasında tekrar tekrar kurar. Yeni Roman’ın kurucularından Robbe-Grillet’in (1981: 49) de söylediği gibi, modern roman, anlamlandırmalarını gitgide kendisi yaratan bir araştırmadır.

Modern sanatın kendini sorgulayan yapısı ve deneysel yatkın avangart formu, sanatsal güzeli ortadan kaldırdığı için eleştirilir. Bu, modern sanatın düşünselliğinden kaynaklanan zor anlaşılır, alıcıda özdeşleşme yerine yabancılaştırıcı etki bırakan biçimsel özellikleriyle

alakalıdır. Modern sanat, sanatın gerçekliğini, anlamını ve geçerliliğini sorgular. Kimi zaman Dadaistlerin yaptığı gibi kendisinin bile anlamsız olduğunu ilan eder. Biçimciliğin had safhada yaşandığı Dada, anlamsızlığa karşı anlamsızlıkla karşılık veren bir sanat akımıdır. Sanatın gerekliliği ve işlevi, modernizm sonrası oldukça irdelenen bir konu haline gelmiştir. Brecht'in de (1997: 153) belirttiği gibi,

Bir yapıtın estetik değerini saptamaya yönelik ölçütlerin, o yapıtın kullanım değerini saptamaya yönelik ölçütlere yerini bırakması gerekiyor. ...bir yapıtın biçimi konusunda bir yargıya varırken şu soruyu sormak gerekir: Kime yarayacak bu? İçinde yaşadığımız durum öyle ki, estetik bakımdan parlak bir yapıt düzmece nitelik taşıyıp gerçeği yansıtmayabiliyor. Güzel'e bundan böyle gerçek diye bakmaktan kendimizi alıkoymalıyız, çünkü gerçek olanın güzel olarak algılanabilmesi artık söz konusu değil. Güzel'i düpedüz kuşkuyla karşılamamız gerekiyor.

Değişen sanat anlayışı, sanatsal ihtiyacın farklı bir boyuta taşınmasından kaynaklanır. Modern sanatla artık bir şeyin doğru mu yanlış mı olduğu sorusundan çok, yaşamı zenginleştiriyor mu yoksa yoksullaştırıyor mu sorusu sorulmalıdır (Ansell-Pearson, 1998: 61). Modern dünya, insan aklının ve iradesinin neler yapabileceğine dair insan olmanın sınırlarını zorlar. Sanat da insanın "yeni kendisi"yle karşılaştığında içine düştüğü dehşeti ve benliğinde gizli kalan karanlık yönleri gözler önüne serer. "Modern sanatın belirleyici amacı, izleyicileri tarafından kabul edilemez olmaktır..." (Sontag, 1998: 48). Modern sanat estetik değerlerini yeniden gözden geçirerek etik bir sorgulamaya olanak tanır.

Modernizmle birlikte değişen gerçeklik anlayışı ve estetik düzenlemeler, modern yapıtların güç anlaşılmasına neden olur. "Modern sanattan ve edebiyattan çoğu zaman 'gerçekliği yok ettiği' gerekçesiyle yakınılır" (Fischer, 2005: 193). Modern sanat, kaybolan gerçekliğin duyumunu vermek için hakikatin yanlısamacı yönünü vurgular. Bu anlamda, oldukça gerçekçi kabul edilebilir. Gerçekçi yapıtlar, başkalarında duyup işitmediğimiz şeyleri gösteren, bize bir çelişkiyi haber veren savaşımçı yapıtlardır (Brecht, 1997: 122). Sanatın hakikatle kurduğu ilişkinin etik yönü, hayatta normal karşılanan, normalleştirilen varoluş gerçeğini, ne pahasına olursa olsun irdelemektir. Sanatta güzellik anlayışının ahlakla ortak paydası, sanatın insandan yana güzeli, biçimi içine yedirebilmiş olmasında saklıdır. Modern sanatın ahlakı, ahlakçı olmaksızın yaşanan ahlakın ve gerçekliğin sorgulanmasına olanak tanmasıdır.

### **3. Sinemanın İşlevi, Film Estetiği ve Etik İlişkisi**

Teknolojinin gelişimi ve modernizm, yeni sanat dallarının ortaya çıkmasını da beraberinde getirmiştir. Fotoğraf ve sinema, gerçeği daha iyi kavrama, gerçeğe yaklaşma ihtiyacının hat safhada yaşandığı modern çağın getirisi olarak ortaya çıkmıştır. Değişen yaşam ve insan gerçeği karşısında, insanın kendini aradığı bir çağda sinema yeni bir ifade şekli olarak belirmiştir. “Sinema hayatın özgün bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, başka sanatlar tarafından ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur” (Tarkovski, 2008: 67). Yaşamın devingen doğasını zaman boyutuyla yakalayabilme kapasitesi, sinemanın diğer sanatlara oranla gerçeğe yaklaşmasını kolaylaştırır. Sinemanın, bir kayıt cihazı olarak teknik özelliklerini aşması ve tecimsel bir eğlence aracı olmanın ötesine geçmesi, anlatım olanaklarının keşfedilmesi ve geliştirilmesi sayesinde gerçekleşmiştir.

Gerçeklikle kurduğu yakın ve paradoksal ilişki sinemanın sanatsal gelişimine hizmet etmiştir. Gerçeklik izlenimi yaratmak ya da gerçekliği açığa çıkarmak, tüm sanat dallarında olduğu gibi, sinemanın da etik boyutuyla ilişkilidir. Sinemanın, doğası gereği olgusal somutluğa yaklaşma becerisi onun inandırıcılık gücünü artırır. “...sinema gerçek yaşamı gerçek ortamında gösterebileceği için gerçek yaşam izlenimi güçlüdür” (Arnheim, 2009: 29). Her ne kadar film izleyicisi film izlediğinin her zaman farkında olsa da gördüğüne büyük oranda inanma eğilimi içindedir. “Sinemanın gerçeklikle ilişkisi bütünüyle sağlıklıdır. Bu, iki yönde böyledir: Ekrandan izleyiciye doğru (gerçeklik hilelidir) ve kameradan ‘konu’lara doğru” (Bonitzer, 2011: 87). Bu noktada sinema, görünen gerçeği sorgulatabildiği, gerçeğin çok katmanlı ve muğlak yönüne dikkat çekebildiği zaman kendi değerleriyle hesaplanmış olacaktır.

“...sanatın *doğruya* karşı bağlılık sorunsalı her zaman onun etik duruşunu belirlemede önemli bir rol oynamıştır” (Ronen, 2014: 68). Doğrunun ya da gerçeğin niteliği ve hangi doğruların ve hangi gerçeklerin ne şekilde dile getirildiği sanatta ahlakiliğin niteliğini belirler. Bu açıdan bakıldığında, gerçekliğin doğrulukla kurduğu ilişki her zaman ideolojiyle alakalı olmuştur. İdeoloji, bir insanın ya da toplumsal bir grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemi şeklinde özetlenebilir (Althusser, 2014: 64). İdeoloji, toplumsal gizli bir sözleşmenin dayattığı görünmeyen kurallar ve inançlar bütünüdür. Kavramsal düzeyde oluşan ideoloji, toplumsal düzeyde pratiklerle var olur. Toplumun her alanına sinmiş ve görünmeyen ikna mekanizmaları sayesinde işler. Althusser (2014: 50-51) bu ikna mekanizmalarını ‘aile, dinsel,

okul, hukuki, siyasal, sendikal, haberleşme ve kültürel DİA'lar (Devletin İdeolojik Aygıtları) olarak tanımlamıştır. İktidar mekanizmaları devam edebilmek için kendi hakikatlerini üretmek ve bu hakikatleri kabul ettirmek zorundadır. Hakikat birtakım spesifik (özel) iktidar etkilerinin yüklendiği kurallar bütünüdür (Foucault, 2011: 83).

Sinema, endüstriyel bir sanattır. Endüstriyel bir sanat olması sinemanın gerçeklikle kurduğu ilişkiyi ideolojik boyutta etkiler. “Endüstri, yapısı gereği, filmlerini en geniş halk kitlesine ulaştırma amacı gütmektedir. Böylece en yüksek kazancı elde etmeyi amaçlar” (Rotha, 2000: 14). Tecimsel kaygıların ağır basması, sinemanın bağlı olduğu ideolojiyi onaylamasını da beraberinde getirir. Bağlı bulunduğu gerçekliği yeniden üretmesi sinemanın kendi ideolojisini oluşturur.

Açıkça sinema gerçekliği yeniden üretir: İdeolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdır, ayrıca gerçeklik var olan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır...Nesneler, ‘stiller’, biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir (Comolli ve Narboni, 2008: 104).

Neredeyse kusursuz bir gerçeklik yanılsaması verebilen sinema, içinde yaşadığımız dünyayı yeniden kurar. Böylelikle egemen ideolojinin yeniden üretimine katkıda bulunur. Film izleyicisi, çoğu zaman, fark etmeden ideolojik sistemin hakikatini onaylar ve kanıksar. Sinema izleyiciye, gerçeklere ve onlar aracılığıyla geliştirilen söyleme inanması alışkanlığını kazandırarak çok ince bir şekilde ideolojik bir araç olur ve alttan alta belli davranış modellerini benimsetir (Vincenti, 1993: 122).

Filmsel gerçekliğin özgül ideolojisini pekiştiren bu tarz sinema anlayışı, *geleneksel/klasik/burjuva sineması* olarak adlandırılır. Geleneksel sinema, araçlarını gerçeklik izlenimi oluşturacak şekilde kullanır (Bayram, 1997: 156). Bundan dolayı bu sinemaya, “gerçekçi sinema” da denir. Buradaki gerçekçilikten kasıt, filmin yarattığı dünyanın, egemen gerçeklik anlayışıyla uyumlu olması, bu doğrultuda araçlarını gizlemesi ve bilindik bir dünyanın sınırlarını çizmesidir. Geleneksel sinemanın anlatı yapısı, yaratılan gerçeklik izlenimini kuvvetlendirir. “Bilindiği gibi, geleneksel anlatı, dünyaya açılan bir pencere, bir ayna sunar. Bu pencerenin ya da aynanın bize sunduğu görüntü ise ağırlıklı olarak ortaklaşa,



kamusal bir dünyanın görüntüsüdür” (Savaş, 2003: 176). Geleneksel sinema, sorular sordurmaz. Güvenli bir dünya vadeder. İzleyici çoğu zaman bu tarz filmlere ne izleyeceğini bilerek gider. Bu beklentinin karşılanması, inanılan değerlere güveni artırır. Geleneksel sinema, kabul görmek ve kitlelere ulaşmak için kolektif bir bilince seslenmek zorundadır. Geleneksel değerlerin taşıyıcısı konumundaki tipik karakterlerin bulunduğu bu tarz filmler, kabul gören toplumsal değerleri ve ahlak anlayışını peşinen kabul eder ve pekiştirir.

Geleneksel sinema, biçimsel estetik öğelerini içeriğe uygun şekilde düzenler. “Klasik anlatıda, biçim tipik olarak izleyicide, eylem için mantıklı, tutarlı bir zaman ve mekân kurmasını ister” (Bordwell, 1985: 163). Geleneksel anlatıda akılcılık ön plandadır. Olaylar seyircinin ilgisini ayakta tutacak şekilde bir dizi ön belirlenimlere göre sıralanır. “Bu tür bir kurgulamada izleyici yönlendirmeden habersizdir” (Andrew, 2000: 181). Bu tarz filmler, olayların ve kişilerin tanıtıldığı *giriş* bölümü, çatışmaların yaşandığı ve bir dizi olayın yaşandığı *gelişme* ve sorunların beklenildiği gibi çözüldüğü *sonuç* bölümünden oluşur. “Çatışmaların... çözümlenmesi, toplum tarafından benimsenen değer ve inançların, bu sayede de toplumsal bir dünya görüşünün sağlamlaşmasına hizmet etmektedir” (Schatz, 1983: 1). Geleneksel anlatıda, gerçekçiliği sağlamak ve filmin kendi ideolojisini sunmak, seyircinin karakterlerle ve olaylarla özdeşleşme kurmasına bağlıdır. Özdeşleşmenin sağlanması için, geleneksel sinema anlatım araçlarını gizlemek zorundadır. Kamera hareketleri, çerçeve ve kompozisyon, olaylar arası geçişler, ışık, ses, dekor, kostüm, makyaj gibi çeşitli biçimsel özellikler gerçeklik izlenimi yaratacak şekilde kullanılır. Araçlarını gizleyen geleneksel sinema, sinemanın hakikati çıkarma becerisini sıfıra indirir.

Geleneksel sinema etikle ilişkili olarak düşünüldüğünde, yaşam ve insan gerçeği hakkında içerik ve biçim açısından ahlaki bir sorgulamadan kaçınıldığı görülür. Popüler kültürün bir parçası olan sinema, alıcısına, kitlesel olarak ulaşan bir sanattır. Kitlelere hitap eden bir sanat olması, onun çoğu zaman ortalama izleyiciyi hesaba katarak hareket etmesine neden olur. Kâr-zarar ilkesi, modern çağın getirisi olan kapitalist sistemin en belirleyici özelliğidir. Kapitalizmin çıkar mantığı, anonim piyasa değerlerini belirler. Sinema da bu bağlamda, çoğu zaman, en yüksek kazanç elde etmeye yönelik bu çarkın dişlisi olur. Modern çağda sanatın konumunu, modernizmin içinde yoğrulduğu akılcılık ve pozitivizm bağlamında ele alan Adorno, Horkheimer, Marcuse, Habermas gibi düşünürler, sanatın kapitalist düzenin taleplerine uygun olarak kitlesel mantıkla üretilmesini eleştirirler. Kar mantığıyla ilerleyen

kültür endüstrisi (önceki adıyla kitle kültürü), sanat yapıtlarını tüketim nesnesi olarak görür ve standart üretim ve tüketim modelini benimser (Adorno, 2001: 98-101).

Yaşam biçimlerinin standartlaştığı bu düzende bireyler farkında olmadan iktidar odaklarının yönlendirmelerine açık hale gelir ve pasifleştirilir. Kültür endüstrisi, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin belirlediği seri üretim ve uzmanlaşmaya bağlıdır. Seri üretim ve uzmanlaşma, insanı emeğine, kendisine ve diğer kişilere karşı yabancılaştırır. Kültür endüstrisi kapitali elinde bulunduran kişilerce yönetilir. “Temelde *kültür endüstrisi* (sözde) kültür piyasasına özellikle *rahatlama* sağlayacak ürünler tedarik etmekte ilgilienmektedir” (Calinescu, 2017: 266). Bireyler, çalışırken olduğu gibi, eğlenirken de standart kriterlere göre güdülenmiştir. Nitekim sistem içinde aynılanan bireylerin kontrolü kolaydır. Beğeniler de standartlaşır. “...modern zamanlardaki kötü zevkin daha çok ideolojik olarak yönlendirilmiş bir zevk yanılsamasını içerdiğini düşünebiliriz. Bu yüzden kitle kültürü, oldukça uygun bir şekilde, ideoloji ya da sahte bilinç terimleriyle açıklanabilir” (Calinescu, 2017: 265).

Özerk olmak isteyen her sanat eseri, toplumsal belirlenimlerin anti-tezi olmak durumundadır. Bu durum, sanatın ahlaki yönünü de belirler. İçinde yaşanan dünyayı ve kabul edilmiş değerleri onayladığı ve sorgulama yoluna gitmediği sürece sanat yapıtının ahlakla olan bağı zedelenecektir. Sontag’ın da (2005: 7) belirttiği gibi,

Açıkça ben roman, öykü ve oyun yazarlarını ahlaki temsilciler olarak görüyorum. Bence...kendini edebiyata adanmış bir yazar, ister istemez ahlaki sorunlar üzerine, yani neyin haklı neyin haksız, neyin daha iyi neyin daha kötü, neyin kabul edilebilir neyin kabul edilemez, neyin acınacak neyin övgü ve sevinç uyandırdığı üzerine düşünen kişidir. Bu, doğrudan ya da ham bir ahlaki değerlendirmeyi gerektirmez. Ciddi kurmaca yazarları ahlaki sorunlar hakkında uygulamalı olarak düşünür...Anlattıkları hikâyeler büyür, çoğalır ve böylelikle empatimizi geliştirir. Ahlaki yargılama kapasitemizi eğitirler.

Bir ahlak yargııcı olmaksızın, yaşanan gerçeğe eleştirel bir bakış açısı geliştiren her sanat yapıtının yerine getireceği işlev, yaşanan ahlakla ilgili sorular sordurmak ve bunun üzerine düşündürmek olacaktır. Modern sanat, yaşanan gerçekliğe uygun, yepyeni görme biçimleri keşfetmiştir. Sinema da yeni anlatım yolları keşfetmiştir. *Çağdaş/modern sinema* olarak adlandırılan bu sinema anlayışı, geleneksel sinemanın kurallarını yıkmıştır.

Modern sinema, içinde yaşanan gerçekliğe ve ahlaki değerlere karşı eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Bununla bağlantılı olarak da *çağdaş anlatı yapısını* geliştirmiştir. “Sinemanın özgül

ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, gerçekmiş gibi alımlanmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır” (Bayram, 1997: 166). Sinemada çağdaş anlatı, uzlaşım sal görme tarzlarını yıkar. Modern sinemanın bakışı, gerçeğe özel bir önem atfeden, araştırmacı bir göze sahiptir. Bu bakış açısı, biçimsel öğelerin deneysel olarak kullanılmasını öngörür. Bu sayede, seyircide tedirginlik yaratılmış, özdeşleşme kırılmış ve seyircinin gördükleri karşısında eleştirel bir tutum takınması sağlanmış olur. Modern sinema, seyirciyi yeni görme ve düşünme yolları keşfetmeye sevk eder. “Bir film görüntüsünün gerçekliği görünüşte gerçekliktir...Kendi gerçekliğine ulaşmaya çalışmak (...) demek, özgün fikirlerini şekillendirmek için özgün bir dil aramak demektir” (Tarkovski, 2008: 73). Modern sinema, bu özgün dilin sinemadaki karşılığı olmuştur.

Çağdaş anlatı, her şeyin göreceleştirdiği ve anlamını yitirdiği bir çağda, kusursuz anlatının her bir unsurunu ortadan kaldırır. “Modern dünya tam bir öykü anlatmaz. Belirli bir ahlakı, başlangıcı ya da sonu yoktur...Hiçbir şey ayrıntılarıyla anlatılabilecek kadar tam ve anlaşılır değildir” (Orr, 1997: 42). Modern insanın dramı, yaşadığı boşluk ve hiçlik duygusudur. Çağdaş anlatı, öykü anlatmayı reddeder çünkü hayat korunaksız, tutarsız ve muğlaktır. Modern sinema, gerçekliğini, var olan gerçeğe ve değerlere kuşkuyla yaklaşarak kurgular. Modern sinemanın ahlakı, estetik olanaklarını yaşananları gün yüzüne çıkarma potansiyelinde gizlidir. Klasik kurgu anlayışının yarattığı gerçeklik izlenimi ve saydamlık çağdaş anlatıda yoktur. Yaşananların gerçekliği konusundaki belirsizlik hem sinemanın ideolojisini hem de var olan toplumsal ideolojileri ve ahlakı yerinden sarsar. “Modernist anlatı için önemli olan, kurguyla yaratılan ve izleyiciden saklanan denetim değil, ‘gerçeğin göreceliği’nin dışavurumudur...İzleyicide oluşan yeni bilinç, ortaklaşa, kamusal bakışın baskısına son verir” (Savaş, 2003: 177). Çağdaş anlatı, seyircinin sürekli sorular sormasını sağlar, inandıklarımız ve gördüklerimizin birer yanılsamadan ibaret olduğunu vurgular.

Modern sinema, öyküler anlatmaz. Bunun nedeni sanatçının dile karşı duyduğu kuşku dur çünkü dil yalnızca gerçekliği yansıtmaz, onu kurar ve oluşturur (Savaş, 2006: 217). Dil, söylemler aracılığıyla, toplumsal ve ideolojik yapının ve ahlakın oluşturulduğu, taşındığı, aktarıldığı ve benimsetildiği bir vasıta dır. *Söylem* (discourse), dilin nasıl kullanıldığını ilgilidir (Van Dijk, 2008: 3). Dil, ideolojiyi aktaran bir araçtır. Fakat dil tek tek yapılarına indirgenğinde onun ideolojiyle ilişkisi yok gibi görünür. Çünkü dil yapıları tek başlarına sadece isimler, zamirler, edatlar, özneler, vb. olarak kalırlar. Dilin ideolojik bir aygıt olması,

onun belirli bağlamlarda (context) ne şekilde kullanıldığı ile alakalıdır. Söylem, iktidarın ürettiği ve gücün devamlılığını sağlamaya çalıştığı bir ilişkiler ağı üretir. “Joyce romanın gerçekçiliğe karşı baş kaldırışını söylemsel dile başkaldırıyla bağlantılandırmıştır” (Adorno, 2015: 41). Modern sinemada da anlamsız görünen diyaloglar, dilin ideolojisine ve gerçekliği dile getirmedeki yetersizliğine karşı bir başkaldırıdır.

İdeoloji, sadece söylemlerde değil, suskunluklar ve dile getiril(e)meyenler olarak da karşımıza çıkar. Bunun sanatta yansıması, dilsizleşme ve ötekileşmedir. Sinema hem görüntüyü hem dili kullanan bir sanattır. Sinemaya sesin gelmesi, onu ideolojik olana daha açık hale getirmiş, ama aynı zamanda, sesin görüntülerle birlikte yaratıcı bir şekilde kullanılması, ona daha büyük bir güç kazandırmıştır. “Geleneksel sanat, bakışı davet eder. Suskun sanat, göz takılmasını başlatır” (Sontag, 1998: 55). Böylelikle, izleyicinin, gördükleriyle kendi kendine bir diyalog içine girmesi sağlanır. Ayrıca neye karşı hangi noktada susulduğu, özel bir dikkati gerektirir. Bergman, suskunluğu *Persona* (1966)’da oldukça etkileyici bir şekilde kullanmıştır. Yaratığı güçlü imgeler ve dilin anlamsızlığına yaptığı vurguyla *Persona*, kelimelerin duyumsanan gerçekliği ifade etmedeki başarısızlığını gösterir. Filmde Elizabeth’in (Liv Ullmann) hiç konuşmaması, kayboluş ve acı karşısındaki dil tutulmasıdır. Elizabeth kendi içine baktıkça, yaşam gerçeğini algılayamaz hale gelir. *Hiroshima Mon Amour* (*Hiroşima Sevgilim*, Alain Resnais, 1959) da, savaşın acı sonuçlarının varoluşumuzda açtığı yarayı, konuştuğunda tükenen ve eksilen gerçek aracılığıyla aktarır. Yaşananlar anlatıya dönüştüğünde, gerçek hep gerçekliğinden bir şeyler kaybedecektir çünkü. “Alain Resnais, imgeyi yaşantıdan koparıp söze bağlayarak, Hiroşima’nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline geliverdiğini anlatmak istemiştir” (Savaş, 2003: 192).

Çağdaş anlatı, anlatılacak öykünün olmadığına inandığı için eksiksiz ve tamamlanmış dünyalar yaratmaz. “Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine, serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı tercih edilir” (Schatz, 1983: 232). Geleneksel sinemada neden-sonuç ilişkisi içinde gelişen olay örgüsü çağdaş anlatıda ortadan kalkmıştır. Modern film estetiği, beklenmedik durumların yaşandığı, bir sonuca bağlanmayan olaylar gösterir. “Klasik bir anlatının sonunda izleyici şöyle der: ‘Her şey olması gerektiği gibi oldu’. Modern anlatı sonunda ise: ‘Her şey pekâlâ farklı da olabilirdi’ der” (Kovacs, 2007: 72). Bu bağlamda filmler birer *açık yapıt* olarak çıkar karşımıza. Yaşam bir kaos içindeyse ve ahlaki değerler allak bullak olmuşsa eğer, yaşanan

gerçeğe uygun parçalı (epizodik) ve dağınık bir film biçimi benimsenecektir. "...‘fragmanlara ayrılmış imgeler’ toplumsal gerçekliğin bütününe götürecek anahtardır" (Frisby, 2003: 21).

Modern sinemadaki *epizodik anlatı*, Brecht'in geliştirdiği *epik/diyalektik tiyatrodan* etkilenmiştir. "...epik tiyatro, durumları temsil etmez, ama onları açığa çıkarır. Bu da süreçlerin kesintiye uğratılmasıyla gerçekleşir" (Benjamin, 2011: 18). Anlatımcı bir yapıya sahip olan epik oyunlar, kabul edilen ideolojileri sorgulatmak için seyirciyi izledikleri kişilerden ve olaylardan *yabancılaştırmak* (verfremdung) ister. Oyuna yabancılaşan izleyicinin, gördüklerine yeni/yabancı bir gözle bakması, onları ilk kez görüyormuş gibi hissetmesi beklenir. Yabancılaştırma, nesneyi ilginç hale getirerek yeni bir form kazanmasını sağlar. Bu durum, *yabancılaştırma efektleri* (Y-efektleri) sayesinde gerçekleştirilir. "Yeni Y-efektleriyle amaçlanan, toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyırap atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmaktır" (Brecht, 1997: 26). Seyirci, karakterlerle özdeşleşemez. Olaylar, kişide katarsis sağlamak yerine huzursuzluk yaratır çünkü amaç yadırgatmaktır. Yabancılaşma sayesinde izleyici, gerçekliği ve izlediğini sorgular.

Modern sinemada da yabancılaştırıcı özellikler mevcuttur. "Modern sinema heyecan planlarını kırar, planlar arasında yeni ilişkiler icat eder, sinemayı 'sıradan heyecanlar'dan koparır ve daha zor tanımlanabilen, daha zor özdeşleşilebilen yeni duyular üretir" (Bonitzer, 2011: 102). Oyunculuklar çoğu zaman duygusuz, karakterler ahlaki açıdan kusurludur. Modern sinema araçlarını gizlemez. Film sırasında karakterler kameraya bakarak izleyiciyle konuşabilirler. Bazı filmlerde anlatıcı vardır. Kullanılan dış ses, izleyiciyi olaylara yabancılaştırır. Çağdaş anlatı filmlerinin çoğunda çerçeveleme özensizlik hissi yaratır. Bazen olaylar gelişirken kamera sabit kalır ve izleyiciden gizlenen olaylar kadar görünenlerin gerçekliğinden de şüphe duyulur. "Görsel alana her zaman kör bir alan eklenir, görme her zaman taraf tutucu olmasa bile her zaman kısımdır" (Bonitzer, 2011: 84). Çağdaş anlatı filmleri, kendilerini mesele ederler. Bu filmlerde *öz-düşünümsel* (self-reflexive) özellikler görmek mümkündür. Yadırgatıcı özellikleri dolayısıyla, tüketilen değil, üzerinde düşünülen estetik nesnelere haline gelirler.

Çağdaş anlatıya sahip filmler, soyut sorunlarla ilgilenir. Modern dünyadaki iletişimsizlik, yabancılaşma, boşluk ve hiçlik duyguları duyumsal olarak verilmeye çalışılır. Modern sinema, durumları gösteren bir sinemadır. Bu yüzden de sorunlar kavramsal düzeyde ele alınır.

Kieslowski'nin pek çok filmi buna örnek gösterilebilir: *Blue* (Mavi, 1993) özgürlük kavramını, *Red* (Kırmızı, 1994) aşkın zamana ve mekâna bağlı yapısını tartışırken, *Dekalog* (Dekaloglar, 1989), Musevilik inancındaki 10 emirin modern insan tarafından sorgulanmasını ele alır. Soyut sorunlar Angelopoulos sinemasının da önemli özelliklerinden biridir. Onun filmlerinde, sevgi, özgürlük, var olmanın tanımlanamayışı, göçebelik ve mültecilik, acı, hüsrân, ölüm, kötülük gibi temalar kavramsal olarak işlenir. Örneğin, *Landscape in the Mist* (Puslu Manzalar, 1988), iki küçük kardeşin Almanya'daki, hiç görmedikleri babalarını bulmak için çıktıkları yolculuğu anlatır. Fakat aslında, acının ve umudun, kötülüğün ve buna inat masumiyetin filmidir. Yaşadıkları olaylarla hayatın gerçekleri karşısında olgunlaşan çocukların yolculuğu, bütün var oluş ahlakımızı tarihsel ve toplumsal göndermeler çerçevesinde sorgulamamızı sağlar.

Modern sinemayla zamanın çizgiselliği kırılmıştır. Olasılık ve belirsizlikle yoğrulan modern hayatta zaman çizgisel olarak algılanmaz. Buna bağlı olarak da filmlerde zaman sürekli ileri akmaz. Nedensellik bağı koptuğu için zamanda ileri ya da geri atlamalar yaşanır. Zamanın bu şekilde duyumsanması, zamanın içinde salınma hissi verir. Deleuze, (1989: 1-10) bunu, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başladığını düşündüğü “zaman-imge” kavramıyla açıklamıştır. II. Dünya Savaşı sonrası gelişen zaman-imge; geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada duyumsandığı bir zaman kavramı yaratır (Deleuze, 1989: 22-55). Zaman-imge, homojen kronolojik zamanı değil, heterojen zamanı ele alır. Zaman-imge ile yakalanan ve farklı olan şey, zamanın derin bir özgürlük kazanmışçasına geçmişin imgeleri arasında süzüldüğü tamamen geçici bir panoramadır (Deleuze, 1989: 55). Zaman-imge, bu hissiyatı vermek için, *uzun çekim ve alan derinliği*ni kullanır. Uzun çekim ve alan derinliği Bazin'den beri bilindiği gibi, gerçekliğin çok katmanlı yapısını verir.

Zaman-imge, modernizm sonrası yaşanan insanlık durumu ve değişen hayat şartlarıyla bağlantılıdır. “Modern gerçek şudur ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Bize olan olaylara bile inanmıyoruz” (Deleuze, 1989: 171). Her şeyin değerini ve anlamını yitirdiği, merkezsiz bir dünya içinde insan, kendisini adeta bu dünyaya fırlatılmış hissetmektedir. Sinema da duyumsanan yeni dünyayla birlikte *özel zamana* vurgu yapar. Tıpkı Bergson'un geliştirdiği *süre* kavramı gibi sinema da geçmiş ve geleceğin şimdi içinde hep birlikte var olmasının duyumunu vermektedir. Bergson'a (1986: 16) göre “Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimî bir ilerlemesidir”. Yani süre (durée), geçmişin bir birikimi, bizim

içimizde oluşan bir tortular bütünüdür. İçinde bulunduğumuz her şimdi akıp geçmekte fakat yok olmamaktadır. Zamanın bu şekilde biçimlendiği modern filmler, zihinsel yolculuklardır. Gösterdikleri durumlarla izleyiciyi hep hissettikleri ama üzerinde düşünmedikleri anlarla birleştirirler. Sinemada deneyimlediklerimiz, bizim sürelerimize eklenerek bir yaratım olmakta, içimizde yeni duyular yaratmaktadır. Tarkovski'nin (2008: 50) de dediği gibi "Genelde insan, yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilememiş zaman yüzünden sinemaya gider, çünkü sinema, başka hiçbir sanat türünün başaramayacağı kadar insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir...".

İnsanın modern dünyada kaçırdığını düşündüğü şey maneviyatıdır. Modern sinema, estetik özelliklerini kaybolan maneviyata vurgu yaparak kullanır. Maddi değerlerdeki artışa karşın, ahlaki değerlerde yaşanan kısırlaşma, modern sinemanın anlamlandırmaya çalıştığı bir çelişkidir. Modern sinema, anlatı yapısı ve biçimsel özelliklerini, yaşanan gerçeğin estetiğini verecek şekilde düzenler. Her biçim, neyin nasıl algılandığının yorumunu taşır (Sontag, 1998: 42). Modern sanat, iyi'nin ve kötü'nün, güzel'in ve çirkin'in sınırlarının yok olduğu bir dünyanın temsilidir. "Çağdaş sanatın büyük çoğunluğu neredeyse hiç estetik değildir fakat estetiğin yerine anlamın gücünü ve hakikat olasılığını barındırır, bu ikisinin ortaya çıkması için de yorumlamaya ihtiyaç duyar" (Danto, 2015: 150). Modern sanatta gerçeğe yaklaşma isteği paradoksal olarak gerçekçi biçimden kaçma eğilimine dönüşmüştür. Modern sinema da tamamlanmış, bütüncül bir dünya sunmaz. "Modern yaşamı karakterize eden şey paradokstur; kırık dökük imgelerdir, süreklilik duygusunun olmayışıdır, düzenin çöküşü ve tutarsızlıktır. Öyleyse film biçimi de bu içeriğe uygun olmalı, içerik yapının biçiminde dışlaşmalı, somutlaşmalıdır" (Savaş, 2003: 204).

Modern sinemanın etikle olan yakın bağı bununla ilişkilidir. Modern sinema, sanatın modern çağdaki işlevini sorgulama ihtiyacının sinemadaki karşılığıdır. Sanatın amacı artık eğlendirmek ya da salt güzel bir nesne olmak değilse, sinema da estetik öğelerini, yaşanan insan gerçeğiyle hakiki bağlar kuracak şekilde kullanılmalıdır. Modern sinema, yaşanan gerçekliği sorunsallaştırarak etik bir sorgulama içine girer. Etik, insan ilişkilerini, yaşanan ahlaki ve insani değerlerin değerinin ne olduğunu tartışma konusu yapar. Modern sinema da ahlaki değerleri, insan ilişkilerini ve insanın bu dünyadaki konumunu gösterir. Modern sinemanın gerçeği ve ahlaki budur. Öğretici olmanın ötesinde, içinde yaşanan insan ve yaşam gerçeği hakkında sezgisel ipuçları verir. Ne kadar korkunç olursa olsun gerçeği gösterir.

Zavattini'nin (1968: 381) de belirttiği gibi, son derece zengin olan bu gerçeğe bakmasını bilen sanatçının görevi, seyirciyi heyecanlandırmak ya da tiksindirmek değil, onu kendisinin ya da başkalarının yaptığı şeyler üzerine, yani katıksız gerçek üzerine düşünmeye yöneltmektir. Bu gibi filmler, çağın gerçekleri içinde olabilecek sınır durumları gösterirken insan olmanın olanaklarına dair bakış açımızı zenginleştirirler.

### **Sonuç**

Sanatın bilgilendirici yönü ve ahlakla bağı, insanları ahlaki yönden eğitmesi şeklinde algılanır. Sanattaki ahlakilik, etik değerlerin ve gerçekliğin sorgulanmasıyla ilgiliyken; ahlakiliğin güzelle, estetikle olan ilişkisi, ele alınan gerçekliğin ve etik değerlerin sanat yapıtının biçimi içinde erimesi, biçimiyle birlikte var olmasıyla ilgilidir. Estetik bir nesne olarak sanat yapıtı, içerik ve biçimin oluşturduğu organik bir bütündür ve sanat yapıtlarında insana ve insan olmanın önemine dair bilgiye ulaşmak mümkündür. Modern toplumdaki sosyolojik, ekonomik ve politik gelişmeler klasik sanat anlayışından kopmayı beraberinde getirmiştir. Kesinliğin sınırlarının kalktığı, iyinin ve kötünün, güzelin ve çirkinin, doğrunun ve yanlışın giderek birbirini içine geçtiği modern yaşamda gerçeklik çelişkili bir hal almıştır. Modern sanat, anlam yitimine tepki olarak gerçekliğin sorgulanması ve anlamlandırılmaya çalışılması sonucunda ortaya çıkmıştır. Sanatta gerçek(çi)lik, başka bir boyuta taşınmış, gerçekliğin kendisi bir sorun haline gelmiştir.

Modernizm, gerçeğe kuşkuyla yaklaşır. Sanatta düşünsel boyut, özellikle modernizmle birlikte önem kazanmıştır. Modern çağda sanatçı, yaşanan gerçekliğin, topluma egemen olan ideolojiyle arasındaki bağı, yeni ifade yolları arayarak göstermeye çalışır. Modernizmle birlikte sanatlar, ahlaki varoluşumuzu sorgulamanın önemine yönelik bir estetik anlayış geliştirmişlerdir. Modern sanatın ahlakı, estetik niteliklerini etik bir sorgulamaya dönüştürme kabiliyetidir. Sinemada bu sorgulamanın modern sinema anlayışıyla birlikte ele alındığı görülür. Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinemanın, dünya içindeki yerimiz ve insan olmanın anlamı hakkında sorular sorarak varoluşumuz üzerine düşünmeye zemin hazırladığı ve buna bağlı olarak etik bir değerlendirmeye olanak tanıdığı söylenebilir.

Modern sinema, sinemanın kendi ideolojisi olan ve klasik sinemanın benimsediği gerçeklik izlenimini kırmak ister ve araçlarını görünen gerçeğin ardındaki gerçekleri bulgulayacak şekilde kullanır. Bu gerçekler, modern dünyanın yaşam ve insan gerçeğine yön veren ahlaki



değerlerin sorgulanmasıyla ilgilidir. Modern dünya, parçalanmış bir gerçeklik, manevi değerlerde yoksullaşma ve insana yabancı bir yaşam sunduğu için sinemanın estetiği de bu doğrultuda biçimlenmiştir. Modern sinema, estetik özelliklerini, insanın yaşantı ve eylem olanaklarını geliştirmekten yana takındığı eleştirel bir tavırla ortaya koyar.

Bu çalışmada, sanatta etik ve estetik değerler, içerik ve biçim ilişkisi kapsamında ele alınmıştır. Sanat yapıtının ontolojik özellikleri göz ardı edilmeden insanla olan bağı antropolojik açıdan değerlendirilmeye çalışılmıştır. Sanatta ahlakçılığa kaçmadan etik değerlerin estetik değerleri ne şekilde etkilediği gösterilmek istenmiştir. Buna bağlı olarak sinemada etik ve estetik değerler ilişkisi felsefi açıdan ele alınmıştır. Sinemada etik, genellikle, belgesel sinemada görüntünün içeriğiyle ilgili sorunlar ya da sosyolojik meseleler çerçevesinde ele alınır. Görüntünün içeriği ile ilgili etik tartışmalar, belgesel sinemada gerçekçilik ve gerçeğe bağlılıkla ilgili meseleleri kapsar. Dziga Vertov'un geliştirdiği Kino-Glaz (Sine-Göz) ve Kino-Pravda (Sinema-Gerçek), Fransa'da Jean Rouch önderliğinde gelişen ve Kino-Pravda'dan etkilenen Cinéma Vérité (Sinema-Gerçek), İngiltere'de Free Cinema (Özgür Sinema), Amerika'da Direct Cinema (Dolaysız Sinema), gerçeklikle ilgili etik sorular içeren belgesel akımlardır. İngiltere'de Grierson'ın kurduğu İngiliz Belgesel Okulu, toplumsal faydaya yönelik belgeseller yapmıştır. Godfrey Reggio'nun *Qatsi Üçlemesi* (*Koyaanisqatsi*, 1983), (*Powaqqatsi*, 1988) (*Naqoyqatsi*, 2002) ve gazeteci bir yaklaşıma sahip Michael Moore belgeselleri sosyal içerikli etik sorunları ele alan örneklerdir.

Bu çalışma, sanatta ve özel olarak sinemada, etik değerlerin sosyokültürel, ekonomik ve politik olaylarla bağlantılı olarak estetik değerleri nasıl etkilediğini göstermektedir. İçerik ve biçim ilişkisinden yola çıkan bu çalışmada, sanat yapıtının estetik anlatım olanakları, etik değerlerle bağlantılı olarak felsefi açıdan ele alınmıştır. Sinemanın estetik özelliklerini etik bir değerlendirmeye izin verecek şekilde düzenlemesi, sinemada etik ve estetik ilişkisini ortaya koyar. Çağdaş anlatı yapısına sahip modern sinema, etik değerlendirmeye olanak tanır. Bu çalışma, sinemada etik ve estetik değerler ilişkisini felsefi bir bakışla ele almaktadır.

### **Kaynakça**

- Adorno, T. (2001). *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. London&New York: Routledge.
- Adorno, T. (2015). *Edebiyat Yazıları*. (Çev. S.Yücesoy ve O.Koçak,). İstanbul: Metis

Yayımları.

Althusser, L. (2014). *İdeoloji Ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.

Altuğ, T. (2007). *Kant Estetiği*. İstanbul: Payel Yayınevi.

Andrew, J. D. (2000). *Sinema Kuramları*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.

Ansell-Pearson, K. (1998). *Kusursuz Nihilist*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aristoteles (2002). *Poetika*. (Çev. İ. Tunalı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Arnheim, R. (2009). *Sanat Olarak Sinema*. (Çev. R.Ü. Tandoğan). İstanbul: Hil.

Bayram, N. (1997). *Yalancı Carmen*. *Avrupalı Yönetmenler* (s. 155-167). Ankara: Kitle.

Benjamin, W. (2011). *Brecht'i Anlamak*. (Çev. H. Barışcan ve G. Işısağ). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, W. (2013). *Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri*. (Çev. E. Gen ve M. Tüzel). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bergson, H. (1986). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev. Ş. Tunç). İstanbul: MEB.

Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadraj*. (Çev. İ. Yaşar). İstanbul: Metis Yayınları.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bozkurt, N. (2004). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Yayınları.

Brecht, B. (1997). *Sanat Üzerine Yazılar*. (Çev. K. Şipal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Calinescu, M. (2017). *Modernliğin Beş Yüzü*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yayınları.

Cemal A. (2015). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.

Comolli, J. C. ve Narboni, J. (2008). *Sinema/ İdeoloji/ Eleştiri*. (Çev. M. Temiztaş). S. Büker ve G. Topçu (Der.) *Sinema: Tarih/Kuram/Eleştiri* (s. 99-112). Ankara: Gazi Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Basımevi.

Danto, A. (2015). *Sanat Nedir?* (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Deleuze, G. (1989). *Cinema 2- Time-Image*. (H. Tomlinson and B. Habberjam, Trans.). Minneapolis: The Athlone.

Eagleton, T. (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur?* (Çev. E. Ersavcı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ecevit, Y. (2004). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (1990). *Angaje Antonioni*. N. Tolman (Der.), *Michelangelo Antonioni*. İstanbul: YKY.

Erinç, M.S. (2013). *Sanatın Boyutları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.

Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliği*. (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınevi.

Foucault, M. (2011). *Entelektüelin Siyasi İşlevi*. (Çev. I. Ergüden, O. Akınhay ve F. Keskin).

İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Frankl, V. E. (1995). *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev. S. Budak). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Frisby, D. (2004). Sunuş/Georg Simmel- Modernitenin ilk sosyoloğu. (Çev. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen). G. Simmel (Yazar) *Modern Kültürde Çatışma* (s. 9-53). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. (E. Kelly, Trans.). Berlin/Boston: De Gruyter. E-ISBN (EPUB) 9783110381344
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki.
- Jameson, F. (2005). *Kültürel Dönemeç*. (Çev. K. İnal). Ankara: Dost Kitabevi.
- Kant, I. (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea.
- Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kuçuradi, İ. (2009). *Nietzsche Ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2011). *Etik*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013a). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (2013b). *İnsan ve Değerleri*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Le Guin, U. (2017). *Zihinde Bir Dalga*. (Çev. T. Birkan, Ö. Çelik, Ö.D. Gürkan, M.G. Sökmen: Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Marcuse, H. (1997). *Estetik Boyut*. (Çev. A. Yardımlı). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Mengüşoğlu, T. (1988). *İnsan Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Merleau-Ponty, M. (2005). *Algılanan Dünya*. (Çev. Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murdoch, I. (2008). *Ateş ve Güneş*. (Çev. S.R. Kırkoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev. A. Bahçivan). Ankara: Ark Yayınları.
- Özlem, D. (2014). *Etik*. İstanbul: Notos Yayınları.
- Robbe-Grillet, A. (1981). *Yeni Roman*. (Çev. A. Bezirci). İstanbul: Yazko.
- Ronen, R. (2014). *Art Before Law*. Canada: University of Toronto Press.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Savaş, H. (2003). *Sinema ve Varoluşçuluk*. Ankara: Altıkkırkbeş.
- Savaş, H. (2006). Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(2), 212-220.
- Schatz, T. (1983). *Old Hollywood/ New Hollywood: Ritual, Art, and Industry*. Michigan: UMI Research Press.

- Sheppard, A. (1987). *Aesthetics*. Oxford: Oxford Univesrity Press.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı*. (Çev. İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Simmel, G. (2004). *Modern Kültürde Çatışma*. (Çev. T. Bora, N. Kalaycı ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sontag, S. (1998). *Sanatçı Örnek Bir Çilekeş*. (Çev. Y. Salman ve M. Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. (2005). At The Same Time ... (The Novelist and Moral Reasoning). *English Studies in Africa*, 48(1), 5-17.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (Çev. F. Ant). İstanbul: Agora.
- Tunalı, İ. (2011). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uygur, N. (2009). *İnsan Açısından Edebiyat*. İstanbul: YKY.
- Van Dijk, T. A. (2008). *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. New York: Cambridge University Press.
- Vincenti, G. (1993). *Sinemanın Yüz Yılı*. (Çev. E. Ayça). İstanbul: Evrensel Kültür.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin ABC'si*. İstanbul: Say.
- Yıldırım Delice, D. (2007). *Estetik Bir Yargı Olarak Güzel*. DTCF, (18), 1-21. [https://doi.org/10.1501/Felsbol\\_0000000002](https://doi.org/10.1501/Felsbol_0000000002)
- Wollen, P. (2004). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök ve B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Zavattini, C. (1968). Yeni-Gerçeklik Üzerine Görüşler. (Çev. N. Özön). *Türk Dili*, (196), 380-384.
- Ziss, A. (1984). *Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi: Estetik*. (Çev. Y. Şahan). İstanbul: De Yayınları.