


Modern Düşünme Tarzının Tahakkümünden Kurtulmak: Heideggerci Bir Modernlik Eleştirisi Olarak Stalker Filmi

SümeYra Hatice SANDIKÇI¹

 ¹ Res. Asst. Istanbul Medeniyet University, Faculty of Islamic Sciences, Department of Islamic Philosophy and History of Religions (ORCID ID: 0000-0002-5972-149X)

Özet

Bu çalışma, sanatı hakikatin ifşa tarzı olarak gören Heidegger'in, modern düşünme tarzına yönelik eleştirisini, hakikatin ve anlamın izini süren bir sanatçı olan Tarkovski'nin Stalker filminde görünür kılmak amacıyla kaleme alınmıştır. Tarkovski'nin modernleşme sürecine yaklaşımı ve sanatı yerleştiği konumun Alman düşünürün yaklaşımlarıyla örtüşüyor olması bize bu imkânı vermektedir. Heidegger'e göre modern insan iki unutuşla karşı karşıyadır. İlk unutuş, varlığın anlamının unutulmasıdır. Varlığı var olanların toplamı olarak gören Batı metafizik tarihi, Dasein'ı her türlü varlık imkanını örten bir yabancılaşmaya götürmüştür. Dasein'ın kendisine ve varlığa yönelik bu unutuşu, zemininde Kartezyen metafiziğin yer aldığı modern dönemde ise çok daha girift bir hal almış, unutuş da unutulmuştur. Öznenin mutlak subjektum, diğerlerinin de el altında duran (Be-stand) olarak konumlandığı modern düşünüş tarzı hakikatle bağı koparmıştır. Heidegger'e göre bu unutuşlar arasından hakikati çekip çıkarabilecek olan ancak sanattır. Tüketim kültürüne dayalı Batı düşüncesini "protezler medeniyeti" olarak isimlendiren Rus yönetmen Tarkovski için de sanat hakikatle ilişki kurma noktasında benzer bir konumdadır. Bu çalışmada, Tarkovski'nin 1979 yapımı unutulmaz filmi Stalker, Heidegger'in modern düşünme kritiği perspektifinde ele alınarak betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Filmin teknik unsurlarından ziyade, anlam arayışı ve modern düşünce eleştirisi ön plana çıkarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Heidegger, Tarkovski, Stalker, modernlik, anlam.

Liberation from the Domination of the Modern Way of Thinking: Stalker Film as a Heideggerian Critique of Modernity

Abstract

This study unveils Heidegger's critique of modern thinking within Andrey Tarkovsky's 1979 film 'Stalker,' which explores concepts of truth and meaning. Tarkovsky's alignment with Heidegger's philosophical stances on the modernization process and the role of art offers a unique perspective for this analysis. According to Heidegger, modern humanity grapples with two forms of forgetfulness. The first is a forgetting of the essence of existence. The historical trajectory of Western metaphysics, which reduces existence to the sum of all that exists, has estranged 'Dasein' (being-there) from its authentic possibilities. This estrangement, both from one's self and Being, becomes further convoluted in the modern era rooted in Cartesian metaphysics, where even the act of forgetting has been forgotten. Modern thought, positioning the subject as the absolute 'subjektum' and others as mere 'Be-stand,' severs the connection with truth. Heidegger posits that only art can retrieve truth from this abyss of forgetfulness. For Tarkovsky, who labeled Western thought, shaped by consumer culture, as the 'civilization of prostheses,' art plays a similar role in reestablishing a connection with truth. In this study, we employ descriptive analysis to delve into Tarkovsky's unforgettable 1979 film, 'Stalker,' through Heidegger's critique of modern thinking. Our emphasis lies on exploring the pursuit of meaning and critiquing modern thought, with less focus on the film's technical aspects.

Keywords: Heidegger, Tarkovsky, Stalker, modernity, meaning.

Corresponding Author / Sorumlu Yazar	: Sümeyra Hatice Sandıkçı Res. Asst. Istanbul Medeniyet University, Faculty of Islamic Sciences, Department of Islamic Philosophy and History of Religions
E-mail / E-posta	: hatice.sandikci@medeniyet.edu.tr
Manuscript Received / Gönderim Tarihi	: 31.08. 2023
Revised Manuscript Accepted / Kabul Tarihi	: 12.10. 2023
To Cite This Article / Kaynak Göster	: SANDIKÇI, S. H. (2023). Modern Düşünme Tarzının Tahakkümünden Kurtulmak: Heideggerci Bir Modernlik Eleştirisi Olarak Stalker Filmi, <i>ViraVerita E-Journal: Interdisciplinary Encounters, Vol. 18, s.159-181.</i>

Modern Düşünme Tarzının Tahakkümünden Kurtulmak: Heideggerci Bir Modernlik Eleştirisi Olarak *Stalker* Filmi

GİRİŞ

Sinema ve felsefe arasındaki ilişki, farklı boyutlarda karşımıza çıkar. Söz gelimi, filozofların yaşam öykülerinin sinemaya uyarlanarak gösterilmesi akla gelen ilk boyuttur. Felsefede tartışma konusu olan meselelerin ve soruların somutlaştırılmasıyla tematize edilmiş filmler diğer bir boyutu oluşturur. “Film felsefesi” olarak isimlendirilebilecek üçüncü boyut ise, filmin sanat olup olmaması, film izleme deneyimi, filmdeki estetik ve ontolojik yönler gibi noktaları sorunsallaştırır. Filmlerin bizzat felsefe olduklarını yani düşünce ürettiklerini savunan görüşü de dördüncü boyut olarak değerlendirebiliriz (Kılıç, 2022). Heideggerci perspektifle *Stalker* filmini inceleyeceğimiz bu çalışmada, bu boyutlardan ikinci ve dördüncüsü ön plana çıkarılacaktır. Böylece bir yandan film, Martin Heidegger’in modern düşünme tarzına yönelik eleştirisini somutlaştıracak öbür yandan ise Heidegger’in perspektifi, Andrey Tarkovski’nin modern düşünceye yaklaşımını anlaşılır kılacaktır.

Alman düşünür ve Rus yönetmen, aynı çağa tanıklık etmişlerdir. Zamanın ruhunun her ikisinin düşüncelerini şekillendirdiğini kolaylıkla fark edebiliriz. Bu anlamda, Tarkovski ve Heidegger arasında pek çok benzer noktanın varlığından söz edilebilir. Söz gelimi, varoluşsal temalar Heidegger’in temel gündemiyken Tarkovski de insanın anlam arayışı, varoluşun anlamı, ölüm ve zamansal deneyim gibi konuları sıklıkla ele alır. Hem Tarkovski hem de Heidegger, zamanın doğası ve insan deneyimi üzerine düşünmüşlerdir. Her ikisi de insanın doğa ile uyum içinde bulunuşunu araştırır. Hem Heidegger’in hem de Tarkovski’nin sanatı, insan varoluşunu anlamlandırmada önemli bir yerde konumlandırması da dikkat çeken başka bir benzerliktir. Bu benzerlikler akademik olarak da ele alınmış, B. Schoevaars, *Yearning For Poetry: Heidegger and Tarkovsky* başlıklı tezinde *Stalker* filmi üzerinden Heidegger ve Tarkovski’nin tanımladığı şekliyle dünyayla şiirsel bir ilişkinin imkanını sorgulamıştır (Schoevaars, 2019). “Comparative Study between Heidegger's Thought and Tarkovsky's Cinema” başlıklı makalede ise Heidegger’in düşüncesinde ve Tarkovski’nin *Ayna*, *Stalker*, *Nostalghia* ve *Kurban* filmlerinde “ölüm”, “zaman” ve “kaygı” gibi temalar incelenmiştir (Mousavinejad & Jahromi, 2018). Bununla birlikte tespit edebildiğimiz kadarıyla Heidegger felsefesi ve Tarkovski’nin *Stalker* filmi Türkçe ve İngilizce literatürde modern düşünce eleştirisi

bağlamında müstakil olarak ele alınmamıştır. Çalışmamız, Alman düşünür ve Rus yönetmenin teknoloji ve modern dünya eleştirisini *Stalker* filmi bağlamında ele alarak bu eksikliği gidermeyi hedeflemektedir.

Hem Tarkovski hem de Heidegger, teknolojinin insanın doğayla ve kendi varoluşuyla ilişkisine etkisi noktasında eleştirel bir tutum benimsemiştir. Tarkovski, filmlerinde teknolojinin, insanın ruhsal ve fiziksel deneyimini nasıl etkilediğini işlerken, Heidegger modern dünyadaki teknolojinin insanın varoluşsal deneyimini nasıl değiştirdiğini inceler. Filmlerin bizzat düşünce ürettiklerini öne süren görüş dikkate alındığı takdirde bu çalışmanın, modernite eleştirisi bağlamında iki düşünce arasındaki benzerlikleri ortaya çıkarma amacıyla kaleme alındığı söylenebilir. Öte yandan, sinemanın sanatsal bir etkinlik olmasıⁱ Heideggerci sanat anlayışı göz önünde bulundurulduğunda, filmin hakikati açığa çıkarıcı boyutunu da hesaba katmayı gerektirmektedir. Bu açıdan, *Stalker*, film endüstrisinin bir parçası olmaktan öte, şeyleri olduğu haliyle göstermesi yönüyle de ele alınmalıdır. Tarkovski'nin sanata yaklaşımı da bu şekilde bir incelemeyi anlamlı kılmaktadır.

Tarkovski için sanat, ideali ve sonsuzluğa ulaşmayı ifade eder (Tarkovski, 2007, s. 197). Sanatsal etkinliğin amacıysa hakikatle ilişki kurmaktır. Ona göre sanat insana, dünyada varoluş sebebini ve amacını veren adeta vahiy gibi bir konumdadır (Tarkovski, 2007, s. 27). Tarkovski'nin sanatı pek çok noktada faydacı-olgucu bilimin karşısına konumlandığını görmek mümkündür. İlk olarak, sanat insanın mantığına değil, duygularına seslenir. Bu şekilde, onu iyiye karşı duyarlı kılar (Tarkovski, 2007, s. 148). Sanat, manevi bir deneyim talep eder. Bilim adamının yaptığı gibi dünyayı tanımlamaz. Sanatçının dünya izlenimi dolaylıdır (Tarkovski, 2007, s.31). Sanat, bilimden farklı olarak pratik bir hedef peşinde koşmaz. Bununla birlikte, Tarkovski'ye göre sanat, ruhunu boğmakla tehdit eden maddeye karşı mücadelesinde insanın en güçlü silahıdır (Tarkovski, 2007, s. 197).

Tarkovski, modern insanın manevi bir kriz içerisinde olduğunu düşünmektedir (Tarkovski, 2007, s. 199). O, materyalizmin hâkim olduğu modern dünyada manevi değerlerin öldüğüne dikkat çeker. Modern insan maddi ilerlemenin kendisine mutluluk getirmeyeceğini bilmesine rağmen çılgınlar gibi kazancını artırmaya çalışmaktadır (Tarkovski, 2007, s. 194). Dünyaya pragmatik olarak, kâra dönük, kendisinden faydalanılacak olarak yaklaşmak ve şeyleri bu perspektifle algılamak Tarkovski'ye göre modern insanın sürekli "protezler" üretmesine sebep olmaktadır. Bugün üretilen teknolojiler de bu yaklaşıma dayanmaktadır. Bu sebeple, atom bombası gibi tüm insanlığı tehdit eden neticelere sebep olmaktadır. Ona göre bu hatanın

altında yatan temel sebep ise insanın neden yaşadığını bilmiyor oluşudur (Tarkovski, 2009, s. 145). İnsanın bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varamadığı, asıl olmayanların esasa yerleştirildiği tüketim üzerine dayalı kitle kültürü Tarkovski tarafından “protezler medeniyet”i olarak isimlendirilir (Tarkovski, 2007, s. 32). “Gerçek” olmayanın “gerçek” yerine konduğu bu sistemden çıkışı mümkün kılacak olan ise sanatsal faaliyet olacaktır. Mutlağın peşinde olan, umut ve inanç aşıl原因 sanat “kurtuluş”u sağlayacaktır (Tarkovski, 2007, s. 151, 170).

Tarkovski'nin filmlerini, teknik ve içerik açısından yukarıda izah edilen sanat anlayışı doğrultusunda ortaya koyduğu ifade edilebilir. *Stalker* filmi bağlamında konuşacak olursak, filmin modern insanın düşünce ve anlam çıkmazlarını kendine konu edindiğini söyleyebiliriz. Rasyonel düşünce çerçevesine sıkışıp kalmış modern insana bu filmde farklı yollar açmayı gaye edinir. Bu gayenin filmin dramaturjisine de rengini verdiğini görürüz. Film, aşırı kusursuzlukla birbirine bağlanmış olaylar zincirinden yoksundur. Bu şekilde bir yapıya sahip geleneksel dramaturji Tarkovski'ye göre hesaplamaların ve spekülatif düşüncelerin etkisiyle oluşturulmuştur. Oysa Tarkovski'nin tercih ettiği yöntem “şiiisel mantık” olarak isimlendirdiği insan düşüncesinin mantığını esas almaktadır. Ona göre, şiiisel bağlantılar seyircinin hayatı tanıma faaliyetine katılmasını sağlar; çünkü ne hazır bir sonuç sunar ne de yazarın katı talimatlarına dayanır. Buna mukabil dolaysız ve genelgeçer sonuçlar çıkarma mantığı geometri teoremi ispatlamak gibidir (Tarkovski, 2007, s. 6). Tarkovski'ye göre sinemanın şiiisel olmasından kasıt, normal ardışıklık mantığının izlenmemesidir (Tarkovski, 2009, s.166). Esasında Tarkovski nazarında her sanat, en yüksek ve en ince biçimiyle şiiiseldir. Ona göre bütün büyük müzisyenler, yazarlar ve ressamalar aynı zamanda büyük birer şiiirdirler (Tarkovski, 2009, s. 125). Bu ifadelerinden onun şiiiri üst bir sanat formu olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Şiiiri hakikatte ilişkinin özel bir biçimi olarak konumlandırılan (Tarkovski, 2007, s. 7) ve filmlerinde şiiisel mantığı esas alan Tarkovski'nin bu yaklaşımı, kehreⁱⁱ sonrasında şiiisel düşünme tarzını benimseyen Heidegger ile çok benzemektedir. Nitekim Heidegger'e göre de var olanın ifşa olması ve gizlenmesi anlamında hakikatin gerçekleştiği bir alandır şiiir (Heidegger, 2003, s.60). İnsanın yer yüzündeki varlığının şiiisel olması da onun varoluşunu anlama noktasında sanatı ve onun özü olan şiiiri müstesna bir yere yerleştirmektedir. (Heidegger, 1975, s. 213)

Tarkovski ve Heidegger'in sanat-hakikat ilişkisine yaklaşımları gibi modern düşünüş ve bilime yaklaşımları da benzerlikler taşır. Bu sebeple, ilk bölümde ele alacağımız Heidegger'in

modern düşünme tarzı ve bilime yönelttiği eleştiriler *Stalker* filmi anlamada bize yardımcı olacaktır. Çalışma iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, filmi değerlendireceğimiz temel kavramsal zemini oluşturmak için Heidegger'in modern düşünme tarzına yönelik eleştirileri ele alınacak ikinci bölümdeyse bu perspektifle *Stalker* filmi incelenecektir.

HEIDEGGER'İN MODERN DÜŞÜNME KRİTİĞİ

Varlığın anlamı sorusunu düşüncesinin merkezine alan bir düşünür olarak Heidegger'in modern çağa ve onun temel karakteristiğini oluşturan bilim ve tekniğe yönelik öncü niteliğindeki soruşturmaları onu yirminci asrın en önemli düşünürlerinden biri haline getirmiştir. Heidegger, Platon'dan itibaren Batı metafizik tarihinin varlığın anlamını unuttuğu kanaatindedir. Metafiziksel düşünce, varlığı var olanların toplamı olarak görerek tarih dışı düşüncenin bir nesnesi haline getirmiştir. Bu düşünme biçimi de epistemik idraki hakikatin ölçütü kılarak varlığın unutulmasına sebep olmuştur (Heidegger, 2008, s.1). Heidegger'e göre bu unutkanlık en çok, bir açığa çıkarma biçimi olarak teknolojinin hüküm sürdüğü modern çağda belirgindir (Botha, 2003, s. 158).

Modern düşünceyi, modern öncesi dönemden ayıran en temel farklılık öznenin değişen konumuyla birlikte bireyciliğin esasa yerleşmesi olmuştur. Descartes'in metafiziği, insanı mutlak bir subjektum olarak konumlandırmıştır. Bu, insanın tüm var olanların varlığı için bir referans noktası olması demektir (Heidegger, 1977, s.127). Heidegger'e göre, öznenin bu şekilde mutlaklaştırılması insanın özünü değiştiren bir dönüşüm olmasının yanı sıra dünyayı da öznenin temsil etmesi ile varlık kazanan bir resme (Alm. *Weltbild*) dönüştürür. Burada kastedilen, dünyanın insan onu bir resim gibi önüne koyduğu ölçüde varlık kazanmasıdır. Mutlak özne olarak insanın önünde artık her şey nesneleşmiştir (Heidegger, 1977, s. 129-130). Heidegger'e göre modern dönemi öncesinden ayıran temel eşik de bu dönüşümdür. Modern dönemde, insan sayesinde var olabilen varlık anlayışına mukabil antik dönemde varlık, kendisini açarak adeta insana kendisini dayatır. Modern insanın şeyi önüne koyması (*repraesentatio*) bu anlamda Greklere özgü algılamadan (Alm. *Vernehmen*) elbette farklıdır. Önüne koymada tahakküm edici bir anlam varken algılamada insan daha pasif bir konumdadır. Orta Çağ düşüncesinde de var olan, hiçbir zaman varlığını insanın onu göz önüne getirmesinde bulmamış, Tanrı, varlığın var oluş sebebi olarak anlaşılmıştır. İşte bu dönüşüm, çağın farklılaşmasına sebep olmuştur. Heidegger, dünya anlatısının antropolojikleşmesinden bahsettiğinde de kastettiği bu büyük perspektif değişimdir (Heidegger, 1977, s.130-133).

Heidegger'e göre bilim ve teknik, insanı varlığın efendisi haline getiren bu süreci karakterize eden temel fenomenlerdendir. Modern çağın hakikatini idrak edebilmek modern bilim ve tekniğin özünü anlamakla mümkündür (Heidegger, 1977, s. 116). Modern bilim, Descartesçı bir metafizik üzerinde yükselir. İnsanın mutlak özne olarak şeyleri nesneleştirici temayülü gerek doğa bilimlerine gerekse tinsel bilimlere rengini vermiştir. Bu perspektiften doğaya yahut tarihe yönelen insan, onun bir parçasını nesnesi kılarak tasarımını oluşturur. Bu tasarımın güvence altına alınması bilimin öngördüğü yöntemle mümkün olmaktadır. Modern düşüncede yöntem, bilime öncelikli bir pozisyondadır. Yöntemin gösterdiği şekliyle bilinen aracılığıyla bilinmeyene gidilir. Nesne alanının göz önüne çıkmasını sağlayan yöntem, doğa bilimlerinde deneyken sosyal bilimlerde kaynak eleştirisidir. Bu şekilde tasarımlar, kesinlik kazanır ve yine yöntemle geliştirilir (Heidegger, 1977, s. 119-120). Yöntemin dayanağı ise süregiden etkinliktir (İng. *Ongoing activity*). Süregiden etkinlikten Heidegger'in kastettiği bilimin kurumsallaşmış yapısıdır. Orta Çağ'da alimlerin bireysel yürüttükleri ilmî faaliyetin bugün etkin bir şekilde gerçekleştirilmesi sistemli kurumsal yapıları gerektirmektedir. Bilimin bu enstitü niteliği, nesnesi karşısında yöntemin güvence altına alınmasını sağlar. Heidegger'e göre bu şekilde tasarımılanan plan ile bu planın kesinlikle güvence altına alınması modern bilimi araştırmaya dönüştürür (Heidegger, 1977, s. 124-125). Böylece, araştırılacak alan göz önüne getirilip yöntemle nesneleştirilerek insanın kurucu egemenliği altında takip edilebilir hale getirilir.

Doğanın ve tarihin tasarımla göz önünü konulması ve süregiden etkinlik zemininde yükselen araştırma faaliyetleriyle nesneleştirilmesi insan tarafından kullanıma hazır hale getirilmesini ifade eder. Modern bilimin nesnelere ilişkin hesap edici ve kontrol edici yaklaşımı modern insanın düşünme şeklini de belirlemiştir. Heidegger modern dönemde hâkim olan düşünme tarzını "hesap eden düşünme" (Alm. *Rechnendes Denken*) olarak isimlendirir. Bu düşünme tarzı, rasyonel bir çerçevede hesap edip düzenleyemediği ve bir dizge halinde önüne koyamadığını dışarıda bırakır. Frankfurt okulunun "araçsal akıl" kavramsallaştırmasına benzer bir şekilde Heidegger düşüncesinde de hesap eden düşünmenin temel eksikliği anlamdır. Alman filozofa göre, bu eksiklik sebebiyle modern insanının düşündüğünden bile bahsedilemez. Bugün insan düşünmeden bir kaçış halindedir (Heidegger, 1996, s.45). Bir köksüzlüğe sebep olan bu kaçış, düşüncenin ve eylemin zeminini ortadan kaldırmaktadır. Heidegger'e göre bilimin şeyleri nesneleştirilen bu hesap edici tarafı, reel olana yönelmediği

halde kendini reel olana mütekabil varsayarak esasında insanı tuzağa düşürmektedir (Heidegger, 1998a, s. 28).

Heidegger bu noktada hesap eden düşünmeye mukabil, anlamı arayan derinlemesine düşünmeyi (Alm. *Besinnliches Denken*) koyarak onu yeni bir zemin olarak teklif eder. Bu zeminden hareketle insan kendini ve yaşadığı çağı anlayabilecektir. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi modern dönemi karakterize eden temel fenomenlerden olan tekniğe bu nazarla bakmak Heidegger'e göre elzemdir. Zira, bu zamanda insan teknoloji tarafından çepeçevre kuşatılmıştır. İnsanlığı her an yok edebilecek güce sahip modern teknolojiyle birlikte yaşamak çok tekinsiz bir durumdur. Daha da korkuncu, bu durum üzerine tefekkür etmemektir. Heidegger'e göre, ancak anlamı arayan düşünce tarzı ile teknolojiye yaklaşmak onunla sağlıklı bir ilişki kurmayı sağlayabilir (Heidegger, 1996, s. 52-53).

Heidegger'in teknolojiye yaklaşım noktasında teklif ettiği düşünme tarzını, "Tekniğe İlişkin Soruşturma" makalesinde kendisinin tatbik edip tekniğin özüne dair bir soruşturma yaptığını görmekteyiz. Bu makalede Heidegger, tekniğin özünü soruşturup, bu özün modern zamanda ve öncesinde nasıl farklı şekilde tezahür ettiğinin de altını çizerek modern teknoloji eleştirisini dile getirmektedir. Bugün istesek de istemesek de teknolojiye bağlı (veya daha doğru bir ifadelendirme ile "bağımlı") bir yaşam sürdürdüğümüz için bu soru kaçınılmazdır. Tekniği nötr bir pozisyonda konumlandırırsak ona olan bu teslimiyet de artacaktır. Heidegger'e göre bugün çok yaygın olan bu anlayış bizi tekniğin özü karşısından büsbütün körleştirecektir. Teknikten kaçmaya çalıştığımızda da onun özüne dair bir kavrayışa sahip olmamız imkânsız hale gelecektir. O halde anlamı arayan bir düşünme tarzı ile soruşturma yapılmalıdır. Heidegger, bu soruşturmaya tekniğin özünün ne olmadığı ile başlar. Ona göre teknolojinin özü teknolojik değildir. Teknolojiye dair genel kabul gören "teknik belli bir amaç için araçtır" şeklindeki tanım ise onun araçsal ve antropolojik tanımıdır. Heidegger tekniğin bu araçsal boyutunu inkâr etmemekle birlikte onun özünü verme noktasında doğru bulmaz. Çünkü bu araçsallık özellikle modern teknoloji söz konusu olduğunda insanın teknikle her anlama çabasını koşullandırır. Bu sebeple Heidegger, tekniğin özüne ulaşabilmek için bizzat araçsallığın ne olduğunu sorgular. (Heidegger, 1977, s.4)

Araçsallığın olduğu her yerde nedensellik bulunmasından hareketle Heidegger, konuyu Aristoteles'in dört neden öğretisi ile izah eder. Aristoteles'e göre şeyin vücut bulup meydana gelmesi için dört neden vardır: Causa materialis (maddi neden), causa formalis (formel neden), causa finalis (ereksel neden), causa efficiens (etki neden, fâil neden). Heidegger, nedenlerin

dört tane olmasına rağmen “*causa efficiens*”ın sanki tek nedenmiş gibi görülüp “*causa finalis*”ın adeta yok muamelesi gördüğüne dikkat çeker (Heidegger, 1977, s.6-7). Heidegger’in modern düşünüş tarzına yönelik temel eleştirisi dikkate alındığında onun buradaki iması daha belirgin hale gelir. Var olanların varlık bulması noktasında insanın mutlak neden olarak alınması Heidegger tarafından kabul edilemezdir. Ona göre bu dört neden de şeyin ortaya çıkmasından “mesul”dür. Bu mesuliyetin anlamı, zikredilen dört nedenin şeyi yokluktan varlığa, gizlilikten açığa çıkarmaya vesile olmalarıdır. Heidegger, Platon’dan hareketle nedenlerin şeyleri açığa çıkarma durumunu *poiesis* olarak ifade eder. *Poiesis* sayesinde, gerek doğada kendiliğinden gelişip büyüyen şeyler (çiçek gibi) gerekse el becerisi ve sanat yoluyla insanın dahli olan faaliyetler kendi görünüşlerine ulaşırlar (Heidegger, 1977, s.11).

Heidegger, teknolojinin de gizini açmanın bir tarzı olduğunu ifade eder. Ona göre, buna dikkat ettiğimizde tekniğin özü hakkında tamamen başka bir alan açılır. Bu alan gizini açmanın yani hakikat olmanın alanıdır. *Tekhne* kelimesinin Yunancada episteme kelimesi ile olan yakın bağı ve her ikisinin de bilmenin bir adı olması bu anlamı pekiştirir. Böyle bir bilme gizini açmadır. Tekniğin gizini açmanın bir tarzı olarak belirlenmesi el becerisine dayalı tekniğe has olarak düşünülebilir. Bununla birlikte Heidegger her ne kadar modern tekniğin öncekilerle kıyaslanamayacak kadar farklı olduğunu kabul etse de onun da bir gizini açma olduğunu ifade eder. Ne var ki modern tekniğe bütünüyle hâkim olan gizini açma *poiesis* anlamında değildir, bir meydan okumadır (Alm. *Herausfordern*). Ne demektir bu meydan okuma? Doğaya onun söküp alınabilecek ve depolanabilecek bir enerji kaynağı nazarıyla yaklaşmak ve bunu ona dayatmaktır. Artık toprak parçasına kömür ve madenin çıkarılması noktasında bir meydan okunur. Yeryüzü şimdi bir kömür madeni bölgesi olarak gizini açar. Önceden köylünün toprağı ekmesine baktığımızda onun toprakla ilişkisinde herhangi bir meydan okuma görmeyiz. Köylü, tohumu eker ve büyümesi için gerekli gübreyi, suyu vb.ni vererek doğal şartları beklerdi. Ancak modern dönemde bu tutum saldırganca bir hale bürünmüş ve tarım artık motorize hale gelmiş bir besin endüstrisine dönüşmüştür (Heidegger, 1998b, s.55-56). Başka bir yazısında Heidegger, modern teknolojinin varlığa yönelik bu saldırganca tutumunu “reel olana tekinsizce bir tecavüz” olarak tavsif eder (Heidegger, 1998a, s.27). Heidegger’in geniş bir anlam yelpazesine sahip *Stellen* fiilinden türetilmiş farklı fiilleri kullanarak verdiği hidroelektrik santral örneği modern teknolojinin var olana tahakküm edişini izah etmesi bakımından etkileyici bir anlatıma sahiptir:

Hidroelektrik santral, Ren'in akıntısı içerisine oturtulmuştur (Gestellt). Hidroelektrik santral, Ren'i, hidrolik basınç tedarik edecek (Stellen) şekilde düzenler (Bestellen); bu basınç da sonradan su içerisine yerleştirilen (Stellt) türbinlerin dönmesini düzenler. Bu dönme, itiş güçleriyle elektrik akımı üreten (Herstellen) makineleri harekete geçirir; bu elektrik akımı için bölgeler arası santrallar ve onlara bağlanmış bir kablolar şebekesi, elektriği dağıtmak üzere kurulur (Bestellen). Elektrik enerjisinin düzenli bir şekilde işletilmesine (Bestellung) ilişkin iç içe geçmiş süreçler bağlamında, Ren'in akıntısı bile işlenecek bir şey (Bestelltes) olarak görünür (Heidegger, 1998b, s. 57).

Modern teknolojinin doğaya yaklaşımı dolayısıyla artık nehir, kendi başına varlığının kıymetini kaybetmiş, üzerine kurulan hidroelektrik santrali çalıştırma fonksiyonu ile var olmaya başlamıştır. Heidegger'in kavramsallaştırmasıyla nehir artık *Be-stand*'dır. Günlük dilde rezerv olan, stoklanan şey anlamına gelen bu kelimeyi Heidegger, "el altında duran" anlamında kullanır. Meydan okuyucu gizini açmaya maruz kalan her şey artık el altındadır. Modern teknolojiyle artık *Gegen-stand* (nesne), *Be-stand* haline gelmiştir. Heidegger'in örneğiyle izah edecek olursak, pistte duran bir nakliye uçağı, ihracat imkanını güvence altına almak üzere düzenlendiğinde artık bir *Gegen-stand* olarak değil *Be-stand* olarak durur (Heidegger, 1998b, s. 59). Heidegger'e göre bu meydan okuyucu saldırıyı gerçekleştiren insandır. Bununla birlikte bir müddet sonra insan da bir kurban olur. Yani tekniğin bu saldırgan meydan okuması insana da yönelir. İnsan da artık gerektiğinde kullanılmak üzere depolanan ve el altında tutulana dönüşür. Ormancı, kâğıt endüstrisinin, çiftçi besin endüstrisinin elinin altındadır (Heidegger, 1977, s.17-18). Son yıllarda şirketlerdeki "insan kaynakları" departmanları veya üniversitelerde verilen "insan kaynakları yönetimi" dersleri bu durumu en iyi özetleyen isimlendirmelerdir. Ancak doğadan farklı olarak insana, düzenleme sürecine yönelik meydan okunduğu için insan salt el altında durana dönüşemez, gizini açmanın bir tarzı olarak düzenlemeye katılır (Heidegger, 1998b, s. 60-61).

Heidegger, kendi gizini açanⁱⁱⁱ el altında duran olarak düzenlemek için oraya toplayan meydan okuyucu talebi *Ge-stell* olarak isimlendirir. Bu talep bir araya getirdiği ve düzenlediği için çerçeveler. Çerçeveleme, var olanın el altında duran olarak kendi gizini açma tarzıdır (Heidegger, 1977, s. 19). Modern dönemde hâkim olan hesap edici düşünmenin, çerçevelemenin temelinde yer aldığını söyleyebiliriz. Hesap eden düşünmenin, dünyayı işlevsel bileşenlere ayırıp bu bileşenleri optimize etmesi, çerçevelemenin de esasıdır. Aynı şekilde çerçeveleme de hesap edici düşünmeyi teşvik ederek pekiştirir.

Modern tekniğin özünde yer alan bu tarz, esasında büyük tehlikeleri (Alm. *Ge-fahr*) barındırır. İlk olarak insan, bu düşünme tarzında kendisini yeryüzünün efendisi, her şeyin yapıcısı zannettiği gibi bir yanılsamaya kapılır. Öyle ki her yerde ve her zaman kendisiyle karşılaşmış gibi gözüktür; ama Heidegger'e göre hiçbir yerde kendi özülle karşılaşamaz. *Gestell*'deki ikinci tehlike ise insana varlıkla başka ilişki tarzlarını unutturmasıdır. İşe yarayan bu tarz o denli hâkim olur ki başka var olma tarzları olduğunu unuttuğumuzu bile unutturuz (Heidegger, 1977, s.26-27). Bu unutuş bizi varlığın anlamı sorusundan da uzaklaştırmaktadır. Hesap eden düşünme ile göz önüne konulamayan ve yöntem ile dizgeleştirilemeyen "anlam" modern insan için ulaşılamaz bir yerde durmaktadır.

Heidegger modern düşünme ve bilimi kurarak hayatın her alanına sirayet eden bu düşünme tarzına alternatif yeni bir tutum teklif eder: *Gelassenheit* (Heidegger, 2017, s.168-170). *Gelassenheit*, varlıkların var olmasına izin veren ve olanak sağlayan bir ifşa etme kipidir. İfşa edilen dünyaya ve onun varlıklarına belirli bir düzen dayatmayan, dünyanın önceden belirlenmiş bir şekilde ortaya çıkmasını talep etmeyen ve meydan okumayan bir edimdir. Aksine, dünyayla özgür bir ilişkiye, yani her türlü tutumsal varsayımdan bağımsız bir ifşa ilişkisine olanak tanır. Yani *Gelassenheit*, varlıklara özgür bir şekilde yaklaşan, şiddet içermeyen bir ilişkidir (Hadjoannou, 2018, s. 62). Bu, yeryüzü ile insan merkezli olmayan yerli-köklü bir ilişki şeklidir (Bambach, 2017, s. 192). Heidegger, bu eğilimi isteksizliğin iradesi (İng. *willing of non-willing*) olarak tanımlar (Heidegger, 2016, s. 33). Yani teknolojiye hem evet hem de hayır deriz. Hem istekli hem de isteksiz ikili hareketinde, *Gelassenheit* hem bizi tahakküm irademizden ve temsil etme irademizden kurtarır hem de varlıklarla kendi şartlarında karşılaşma olasılığına bizi bırakır. Nehir örneğini tekrar hatırlayacak olursak, bu durumda gördüğümüz nehirlerle artık hidroelektrik santral kaynağı nazarıyla bakmayı bırakıp nehir olarak açığa çıkmasına fırsat vermiş oluruz.

Modern teknolojinin hesap eden düşünmesini ve eşyaya yönelik saldırganca tutumun terk edilmesini insana sağlayacak yegâne "koruyucu güç" ise Heidegger'e göre sanattır. İnsan ancak sanat sayesinde anlamı arayan düşünce ile tahakküm edici tavrından vazgeçerek hakikate erişebilir. Varlıkla ve kendimizle ilişkimizi dolayımlayan teknolojik düşünmeye mukabil sanat varlığın kendisini açığa çıkarır (Heidegger, 1977, s. 34-35).

Sanatın hakikati açığa çıkarması, şeyleri çerçevelememesi, olduğu gibi bırakması ve bu şekilde onları özgürleştirmesiyle mümkün olur. Şayet sanat eseri şeyleştirilirse "olduğu şey", "olamaz"; eser olmağını koruyamaz. Bu nedenle büyük sanat eseri mevcut dünyaya hiçbir

katkıda bulunmaz; bunun yerine, yeni bir dünyaya götüren yolu açar (Zimmerman, 2011, s.402). Sanat eseri bir dünya kurar ve yeryüzü üretir. Heidegger'e göre sanat eserinin en önemli özelliği dünya inşa etmesidir (Heidegger, 2003, s.40). Heidegger'in kullanımında "dünya" mevcutların toplamı olmadığı gibi tasarlanmış bir çerçeve de değildir. Yahut önümüzde duran ve kendisine bakılabilen bir nesne de değildir. Bilakis dünya, nesneyle alakalı olmayandır. Dünya kendisini açandır (Heidegger, 2003, s.35). Dünya içindeki nesnelere bir el atında duran olarak görülmez, oldukları halde açığa çıkmalarına izin verilir. Söz gelimi bir mimari eser olarak Yunan tapınağı, doğum, ölüm, felaket, kutsallık, ihtişam ve sefalet gibi insan yazgısının biçim kazandığı ilişkileri bir araya getirerek bir dünya kurar. Herhangi bir şeyi kopyalamaz ve şeyleri tahakküm altına almaz. Onu gerçek bir sanat eseri yapan da budur (Heidegger, 2003, s. 32-33).

Heidegger'e göre sanatın kökenine en yakın açığa çıkma biçimi ise şiiirdir (Heidegger, 1994, s. 164). Nitekim, var olan olarak var olanı yani hakikati ortaya çıkaran dildir. Dil var olanı adlandırarak onu oluşa getirir. Dilin kendisi ise aslında edebiyattır. Edebiyat, tasarımıyayan söylemedir ve var olanı açıklığa çıkarır (Heidegger, 2003, s. 64). Heidegger hakikatin gerçekleşmesinde edebiyata, edebi eserler arasından ise şiire ayrıcalıklı bir konum belirler. Ona göre mimari, resim ve müzik gibi sanat dalları da şiire indirgenmelidir. Bu sanatın şiir varlığından ve onun var olan içerisinde açık bir yer açması sebebiyledir (Heidegger, 2003, s.62-65). Heidegger düşüncesinde, şiiri dar anlamıyla düşünmek hatalı bir yaklaşım olacaktır. Alman düşünürüne göre, anlamı açığa çıkaran her düşünce şiirdir. Şiirin şiddetsiz iktidarı, insanı köksüzleşmekten kurtarabilecek yegâne güçtür (Heidegger, 1995, s. 28). Modern teknik ve hesap eden düşünme, insanı köklerinden yani doğal dünyadan, özgün varoluşundan ve insani değerlerden kopartarak onu gayri insanileştirir (Zimmerman, 1990, s. 230). Buna mukabil Heidegger, insanı rasyonel alana hapseden *Ge-stell*in hükümlerinden kurtarıp onu yerli-köklü formuna ulaştırmanın "şairane barınma" ülküsünde olduğunu düşünmektedir (Bambach, 2017, s. 186).

Heidegger'in sanata ve sanat yapıtına yüklediği bu "kurtarıcı güç" misyonunun mutlak olarak tüm sanat eserlerinde gerçekleş(e)mediği aşikardır. Heidegger'e göre, sanatın dünyayı açığa çıkaran tavrı, onun yalnızca bir estetik deneyimin kaynağı ve kültürel ya da tarihsel bir yapıt olarak kabul edilen tavrılarla üzeri örtüldüğünde veya müzelerde sunularak eleştirel bir inceleme nesnesi haline getirildiğinde ölür (Heidegger, 1975, s.79). Anlam krizini aşmanın yoluysa ancak hakikati açığa çıkaran "gerçek sanat" la mümkün olacaktır. Heidegger sanatı bu

şekilde bir bilme biçimi olarak ele aldığı için poetik tanıklığı modern dönemin hesap edici düşünmesinin karşısında, anlam krizine bir çözüm olarak konumlandırabilmiştir.

Sanatı, hakikate götüren bir bilme biçimi olarak değerlendiren bir diğer isim Tarkovski de modern düşüncenin materyalist değerlerini eleştirilerinin odağına yerleştirmiştir. Tarkovski, modern insanın içinde bulunduğu yüzeysel düşünmeden ve anlam krizinden onu kurtaracak olanın, kültür endüstrisine^{iv} teslim olmamış sanat olduğunu düşünmektedir. Onun sinema filmleri, modern düşüncenin tahakküm edici bilme tarzını açığa çıkararak izleyicinin gerçekliğe dair algısını genişletir. Yapıtları arasında *Stalker*, bu açıdan en dikkat çekici filmidir.

STALKER FİLMİNİ HEIDEGGER İLE OKUMAK

Stalker, Arkady ve Boris Strugatsky kardeşlerin Türkçe'ye "Uzayda Piknik" olarak çevrilen romanının serbest uyarlamasıdır. Uzaylıların dünyaya yaptıkları bir ziyaret sonrasında arkalarında bıraktıkları atıkların dünyalılar üzerindeki farklı etkilerini öyküleyen bu bilim kurgu romanı, Tarkovski'nin zihin prizmasından geçerek farklı renklerle 1979 yılında ekrana yansımıştır. Tarkovski, filmde geçen "iz sürücü" ve "bölge" kelimeleri dışında filmin romanla hiçbir tematik bağının olmadığını vurgulamıştır (Tarkovski, 2009, s.63).

Filmin açılış sekansında boş bir birahane karşılar izleyiciyi. Arka tonda Rus besteci Edward Artemiev'in "Meditation" isimli parçası çalmaktadır. Yönetmenin, derin düşünme ve anlam arayışını temalaştırdığı filmde bu parçanın tercih edilmiş olması anlamlıdır. Sahnenin sepya tonu ile sunulması bir rüyanın parçasıymış izlenimi verir. İçeriye "Luger" isimli birahaneci ve akabinde sırt çantalı bir adam girer. Seyirciye aktarılan hiçbir konuşmanın olmadığı bu sahne sırt çantalı adam içeceğini yudumlarken kapanır. Yeni sahnede eski bir kapı aralığından gözüken bir yatakla karşılaşırız. Sahnenin tonları hala kahverengi-siyahtır. Yatakta bir kadın, bir adam ve aralarında bir çocuk yatmaktadır. Kadının yanında yer alan masanın üzerindeki ısırılmış elma bir cennetten düşüş simgesi gibi oraya konulmuştur adeta. "Havva'nın bilgi ağacından elmayı koparıp yemesiyle birlikte insanoğlu da sonsuz bir gerçek arayışına mahkûm edildi" (Tarkovski, 2007, s.27). *Stalker*, gerçeği arama yolculuğunun hikayesidir. Film boyunca ara ara duymaya devam edeceğimiz tren sesleri de filmin bir yol/culuk filmi olduğunu bize önceden haber vermektedir. Varlığın anlamını soruşturmak için yola çıkmak gereklidir. Heidegger düşüncesi içinden ifade edecek olursak, gerçek anlamda düşünebilmek için, düşüncenin zemininin kaydırılması gerekir. Bunun yapılabilme olasılığının yükselmesi için

“düşünmeyi bir yola çıkarmak” yani “düşünmeye bir patika açmak” gereklidir (Heidegger, 2009, s. 13).

Filmde yola çıkan adam (Alexander Kaidanovsky), iz sürücüdür/stalkerdir ve Bölge’ye (zone) gitmektedir. Bölge filmin temel kavramlarından biridir. Anlatıldığına göre Bölge, yirmi sene önce meteor düşmesi sonucu oluşmuş bir yerdir. Orada, içerisine giren insanların en derin arzularını gerçekleştirdiğine inanılan bir oda yer almaktadır. Ne var ki bu odaya ulaşmak tehlikelerle doludur ve gidenler kolay kolay geri dönemezler. Bunun için hükümet yetkilileri Bölge’nin etrafını çevirmiş ve girişi yasaklamıştır. Bölge’ye girmeye çalışanlar hapis veya ölüm cezasına çarptırılırlar. Filmin baş kahramanı olan iz sürücü de bu “suç” dolayısıyla daha önce yakalanıp hapsedilmiştir. Bu sebeple iz sürücünün karısı (Alisa Freindlich), onun tekrar Bölge’ye gitmesine engel olmak ister ancak bunu başaramaz. Filmdeki Bölge’nin ne anlama geldiğine dair çok farklı tahminler olsa da Tarkovski bu tahminlerin hepsini reddedip onu “insanların kat etmek zorunda oldukları hayat” olarak tanımlamaktadır (Tarkovski, 2007, s. 177). İnsanın bu yerde ayakta kalmayı başarıp başaramayacağı kendine olan saygısıyla; önemliyi önemsizden ayırma yeteneğiyle belirlenecektir.

Filmde iz sürücü, bir yazar (Anatoli Solonitsyn) ve bir bilim adamını (Nikolai Grinko) Bölge’ye götürmek üzere yola çıkar. Tarkovski için bilim ve sanatın mutlak gerçeğe giden yol üzerindeki bilgi edinme biçimleri olduğu (Tarkovski, 2007, s. 27) düşünüldüğünde, iz sürücünün yol arkadaşlarının niçin bir edebiyatçı ve bilim adamı olarak seçildiği daha anlamlı hale gelir. Filmde bu üç karakterin isimleri hiç zikredilmez. Onların bu isimlendirilmeyişi, filmde kendileri olmaktan çok belli düşünce tarzlarının temsilcileri oldukları fikrini akla getirir. Bu anlamda “profesör” olarak hitap edilen bilim adamının, pozitivist bilim anlayışını; pesimist ve şüpheli tavırlarıyla “yazar”ın nihilizmi, “iz sürücü”nün ise inancı temsil eden pozisyonda olduğunu söyleyebiliriz. Bu üç ana karakter, farklı kişilik ve düşünce yapılarına sahiptir ve Bölge’ye olan yolculukları, insan varoluşunun anlamını arayışlarını sembolize eder. Onların arasında salt iyi yahut salt kötü yoktur. Film boyunca her bir karakterin içsel çatışmalarını, anlam arayışlarını ve iyilik ile kötülük arasında gidip gelmelerini seyrederiz.

Tarkovski cihetinden baktığımızda yönetmenin nazarında ön planda olanın iz sürücü olduğu açıktır. İnancı, başkalarının arzuları gerçekleşsin diye çektiği çileler, hayatta maruz kaldığı acılara rağmen kendisi için değil ötekinin durumu için göz yaşı dökmesi, her türlü totalitarizmi reddedişi ve bölgeye olan saygısıyla adeta bir aziz konumundadır iz sürücü. Diğer iki yolcu arasından ise, tercih edilen yazar olacaktır: “Yazara da çok yakın hissediyorum

kendimi. Yolunu kaybetmiş bir karakter, ama içine düştüğü müşkül durumdan manevi bir çıkış yolu bulabileceğini sanıyorum (Tarkovski, 2009, s. 75).” Tarkovski’nin sanatı konumlandığı yeri düşündüğümüzde yazara olan yakınlığının sebebi açığa çıkacaktır. Ona göre sanat, en önemli üretim tarzı olduğu için inanç kadar hayati bir değere sahiptir. Filmde iz sürücünün dilinde yazarın farklı bağlamlarda övülmesi bunu ifade eder. Yolda birkaç kere ölümden dönen yazarın iyi bir insan olduğu, bölge tarafından sevildiği söylenir. Onun eksikliği ise inanç ve umut noktasındadır. Yazar tereddütler içerisindedir. Hakikatin varlığına dair kuşku duymaktadır: “Bu çok sıkıcı olmalı, gerçeği aramak! O gizleniyor siz de onu arıyorsunuz. Benim için durum biraz farklı. Gerçeği ararken gerçeği keşfedeceğime onun değiştiğini görüyorum”. Hakikatin buharlaşması, yazarı kendi mevcudiyetinin ve yaptıklarının da değersiz olduğu düşüncesine sevk etmiştir. Artık yazmak onun için bir utanç ve acı vesilesidir. O sebeple bu yolculuğa çıkmıştır. “Kaybolan ilhamımı arıyorum” diye ifade etse de yolculuk gerekçesini, odaya gitme arzusunun arkasında ne olduğundan kendisi de çok emin değildir.

Yazarın mütereddit haline mukabil profesör kendinden çok emin bir tutum içindedir. Heidegger’in, modern bilimi soruşturduğu yazılarında çizdiği “modern bilim insanı/araştırmacı”nın vücut bulmuş hali gibidir adeta. Kendini kesinliğin havasına kaptırmıştır (Heidegger, 2001, s. 74). Kesinliğin teminatı olan yöntem, bilim adamının vazgeçilmezidir. Filmde profesörün hiç ayrılmadığı sırt çantası bilim adamının deneysel yöntemi olarak okunabilir. Sırt çantası olmadan adım atamaz profesör. Bir sahnede sırt çantasını unuttuğunda geri dönüp onu almak için veryansın edişi bunu açıkça ifade eder: “Sırt çantam olmadan hiçbir şey yapamam!” Oysa iz sürücü daha bölgeye varmadan bilim adamına sırt çantasını bırakmasını söyler: “Sırt çantandan kurtul. Seni hantallaştırıyor!” Çerçeveleyen, hesap eden düşünme, anlam yolculuğunda ayağa takılan bir çelme gibi rahat ilerlemeyi engeller. Bu sebeple -Heideggerci terminolojiyle ifade edecek olursak- iz sürücü bilim adamına *Gelassenheit*’ı tavsiye ediyor diyebiliriz. Ne var ki çantasından vazgeçmek bilim adamı için asla mümkün değildir. Bölgeye geliş amacını gerçekleştirme çantasında taşıdıklarına bağlıdır. Bilim adamının gizli arzusu bölge içinde yer alan odaya ulaşip orayı patlatmaktır. Böylece -gerçekten öyle bir gücü varsa- odanın gücünün kötü niyetli kimselerin eline geçmesine mâni olmak istemektedir. Modern düşünce yapısının tahakküm edici, saldırgan dürtüsü filmde bilim adamının odaya yönelik yaklaşımıyla bu şekilde tasvir edilmiştir. Bilim adamı bu noktada yok edici rolüne girmiştir. Kendi elleriyle ürettikleriyle kendi hayatını tehlikeye atan modern insan, kendi hazırladığı bomba ile son umudunu patlatmak isteyen bilim adamı olarak hayat

bulmuştur filmde. Halbuki bilim adamının her türlü güç ve tahakküm arzusu bölgede başarılı bir şekilde ilerlemek için terk edilmesi gereken şeylerdir. Bu sebeple “inancı” yok etmek isteyen bilim adamına, iz sürücü “insanların ona ihtiyacı olduğu” gerekçesiyle karşı çıkar ve hem tahakküm arzusu içinde olan bilim adamı hem de inançsız yazar için dua eder:

Onların kendilerine inanmalarını sağla. Onların çocuklar gibi çaresiz kalmalarına izin ver. Çünkü zayıflık harika bir şeydir ve güç hiçbir şeydir. Bir insan yeni doğduğunda zayıf ve esnektir. Öldüğü zamansa kaskatı ve duygusuz. Bir ağaç büyürken körpe ve yumuşaktır. Ama kuru ve sert haline geldiğinde ölüp gider. Sertlik ve güç ölümün arkadaşlarıdır. Esneklik ve zayıflık varoluşun tazeliğinin ifadeleridir. Kendini sertleştiren hiçbir şey kazanmayı başaramaz.

İz sürücü de görünürde “zayıf” ve güçsüzdür. Ne malı vardır ne de yol arkadaşları gibi toplum nezdinde bir konumu. Buna mukabil, inancı ve bu inançtan neşet eden başkalarına hizmet etme arzusu onu yenilmez kılmaktadır (Tarkovski, 2007, s. 163).

Üç yolcu, bölgeye ulaşmak için çok zorlu yollardan geçerler. Çeşitli tehlikelerle karşılaşır, yayılım ateşine tutulurlar. Bölgeye giden yolda terk edilmiş ve etrafa saçılmış pek çok eşya ve metruk binalar ile karşılaşır seyirci. Geride bırakılıp kalmış eşyalarla bu enkaz, ölümü imgeleştiriyor gibidir. Sepya tonlarla devam eden yolculuk görüntüleri bölgeye erişilmesiyle birden canlanır. İz sürücü sevinçle “Sonunda evdeyiz!” der. Zira bölge hariç her yerde kendisini hapiste hissetmektedir. İz sürücünün bölgeyi “ev”i olarak tanımlaması Heidegger’in “içimizden hangimiz kendini evinde hissettiğinin hayalini kurabilir ki” (Heidegger, 2013b, s.36) sorusuna verilmiş bir cevap olarak okunabilir. İlk bölümde detaylı olarak ele aldığımız gibi, Heidegger’e göre modern insanın hesap edici düşünme tarzı ve dünya ile olan ilişkisinde tahakküm kurucu yaklaşımı varlığın gizi açmasında büyük bir engeldir. Modern bilim ve tekniğin özünden kaynaklanan bu tutum insanın her şeye yaklaşımına sirayet etmiştir. Bu da insanın doğaya ve kendisine yabancılaşmasına^v sebep olmuştur. İnsanın anlam sorusunu sormasını engelleyen ve insanı varlıktan uzaklaştıran bu yabancılaşma, Heidegger düşüncesinde yurtsuzlaşma olarak ifadesini bulmuştur. Bu yurtsuzluk artık dünyanın yazgısı haline gelmektedir (Heidegger, 2013b, s.30). Modern insan, kendisini ve dolayısıyla dünyayı güvenli bir mesken olarak deneyimlemekte başarısız olduğu için “evsiz”dir. Evsizlik varlığın unutulmasının bir semptomudur ve modern dönemde buna sebep olan da *Ge-stell*in her şeyi kaynak olarak gören ufkudur (Young, 2000, s. 193-195).

Bu bağlamda bölgenin “ev” yahut “yurt” olmasından bahsetmek ne demektir? İz sürücü bölgeyi “dünyanın en sessiz yeri” olarak niteler. Bu sessizliğin sebebi tek bir ruhun bile orada yer almamasıdır. Bölgeyi güzelleştiren ve onu yurt kılan da modern düşünme ve bilimin ruhunun oraya erişememiş olmasıdır. İz sürücü için ev olan bölge, zihinleri rasyonaliteye hapsolmuş insanlar içinse tehlikelerle doludur. Zira sürekli değişim halindedir. Bu haliyle hesap edilemez, nesneleştirilemez ve deneye tabi tutulamaz. Yönteme direnir. Modern insanın tahakküm dürtüsü onu ele geçiremez. Güç değil güçsüzlük geçer akçedir bölgede. Hesaba kitaba gelmeyen yapıyla rasyonel akıl, yarı yolda kalır. Nitekim yazar bunu tecrübe etmiştir. Gözlerinin önündeki odaya dümdüz ilerleyerek çabucak ulaşmak istemiştir. Ancak iz sürücü, bölgede hiçbir yere dümdüz gidilemeyeceğini ve en uzun yoldan gitmenin en az tehlikeli olduğunu söyleyerek ona engel olmaya çalışmıştır. Yazarın elindeki içki şişesini ondan alarak onu uyandırmaya çalışmış ama yazar kararından vazgeçmemiştir. Ne var ki gözünün önündeki odaya dümdüz ilerleme çabası bir şekilde odanın gizil güçleri tarafından engellenmiştir.

Bölgenin hesaba kitaba gelmeyen yapısı başlı başına bir rasyonel düşünme ve bilim eleştirisi olarak alınabilir. Bilim her ne kadar insanlığa faydalı olsa da anlam sorusunu cevaplayamaz. Anlam daha içkin deneyimlerle mesela sanatla açığa çıkar. Filmde bu düşünce yazarın dilinden açıkça ifade edilir: “Sahip olduğumuz tüm bu teknoloji, maden ocakları, değirmenler sadece daha az çalışıp daha çok yemek için tasarlanmış. Protez kol ve bacaklar. Ve insanlık sanat eseri üretmek için yaratılmıştır. Diğer insan davranışlarının aksine bunun içinde bencillik mevcut değildir.”

Ne var ki modern düşünüş biçimi sanatı da endüstrileştirmiş ve sanatçıyı da *Be-stand* haline getirmiştir. Artık sanat da insanın tüketim nesnesi haline gelmiştir. Yazar da bu durumdan mustarıptir. Eleştirmenlerin, gazetecilerin ve yayın sektörünün “daha çok, daha çok” diye kendisini sıkıştırmaları kelimelerle hakikati aramanın bir yolu olan yazma faaliyetini yazar için artık utanç verici bir hale getirmiştir. “Hiçbir şey bilmiyorlar, bildikleri tek şey tüketmek!” Tüketicilere göre şekillenen günümüz kitle kültürü, insanın kendi varlığı ile ilgili temel soruları sormasına ve bir ruhsal varlık olarak kendisinin bilincine varmasına giderek artan bir şekilde engel olmaktadır (Tarkovski, 2007, s. 32). Bu şekilde endüstrileşmiş, bir şekilde hesaplayıcı düşünce ile şekillenmiş sanatın anlam noktasında insana fayda vermeyeceği aşıkardır. Çünkü varlığın anlamı sorusu modern insanın çizmeye alışkın olduğu sınırlardan hep kaçmaktadır. Bölgeye ulaşmanın kendi kuralları olduğu gibi anlama ulaşmanın da kendine has bir yolu vardır. Ancak doğru yoldan ilerleyenler maksatlarına vasil olurlar.

Yazar ve bilim adamının odaya varmaları da mihmandarları olan iz sürücünün sezgilerine tabi olmakla gerçekleşmiştir. Odanın eşliğine vardıklarında iz sürücü ikisini odanın gücüne dair uyarır: “Burada en içten dilekleriniz gerçek olur, acılarınızdan doğmuş olanlar.” İnsanın kendi bilincine bile gizli olan en derin arzularının gerçekleşeceği düşüncesi ürperticidir. Kendisine bile gizli kalmış arzuların aşikâr olması insanın kendine yabancılığını gözler önüne serer ve bu kolay kabullenilir bir durum değildir. Filmde adı geçen “kirpi” karakterinin yaşadıkları tam olarak böyle bir deneyimdir. Esasında iz sürücünün öğretmeni olan kirpi, yıllarca insanları korkusuzca bölgeye taşımıştır. Kardeşini bölgeye getirerek ölmesine sebep olmuş ve daha sonra da odaya girdiğinde kardeşinin yeniden hayat bulacağını düşünmüştür. Ne var ki odaya girdikten sonra sadece çok çok zengin olmuş ve en derin arzusunun zenginlik olmasını kabullenemeyerek intihar etmiştir. Yazar bu riski almak istemeyerek odaya girmekten vazgeçer. Kendi arzularının başkalarına zarar verebileceği ihtimali onu durdurur. Şayet en derin arzusu dahiyane bir yazar olmak olmuş olsa da odaya girmek ona fayda sağlamayacaktır. Çünkü, dahi olduğunu bilmek ve kemal noktasında olmak yazı faaliyetinin motivasyonunu söndürür. Acı çeken, şüpheleri olan ve kendi değerini ispat etmek isteyen insan ancak yazar. Dahi olduğunu kesin olarak idrak etmek yazmayı gereksiz kılacaktır.

Bilim adamı da odaya girmez. Ancak onun eşikteki amacı çok farklıdır. O, kendisin hazırladığı bomba ile odayı patlatmak niyetindedir. Şayet gerçekse, doğanın bu mucizesinin kötü niyetli kimselerin eline geçmesini engellemektir düşüncesi. İz sürücü bunu fark edince profesörden bombayı almak için var gücüyle çabalar. Onun, insanlığın son umudunu kendi elleriyle havaya uçurma arzusu iz sürücüye göre anlaşılması mümkün olmayan bir durumdur. Bu sahnede yazar tarafından fiziksel ve sözsel şiddete maruz kalan iz sürücü ağlayarak insanları bölgeye getirmede hiçbir maddi menfaati olmadığından bahseder. Onun tek gayesi acı içinde kıvranan umutsuz insanlara yardım edebilmektir. Bu, onun için tek mutluluk kaynağıdır. İz sürücünün ağlama sebebi yol arkadaşlarının kötü davranışlarına maruz kalmak değildir. Odanın varlığına gerçekten hiç kimsenin inanmıyor olması onu derinden sarsmıştır. İz sürücünün içten göz yaşları yazar ve bilim adamının tavrını yumuşatır. Bilim adamı odayı patlatmaktan vazgeçer, yazar da kaba davrandığı için özür diler. Üçü birden odanın eşliğinde otururlar.

Birden şarıl şarıl yağmur yağmaya başlar. Bölgeye girildiği andan itibaren bazen damla sesi olarak bazen durgun bir nehir olarak bazen de coşkun bir şelale olarak filme eşlik eden su sesi odanın önünde sağanak bir yağmura dönmüştür. Aldığı farklı şekillerle akıp giden hayattır

su filmde. İçinde sakladığı farklı hatıralarla bir bellektir. Akan bir bilinçtir. Odanın önünde çaresiz ruhlar için bir teskin edicidir. Yok edici bombayı bile içine alıp etkisiz hale getirecek kadar temizleyicidir su.

Yazar ve bilim adamının odaya girmemiş olmaları yolculuğun hedefine ulaşamaması sebebiyle başarısız bir girişim olarak adlandırılabilir mi? Yol sonundaki kazanımları dikkate alındığında esas kıymetli olanın yolun kendisi olduğunu söyleyebiliriz. Yol, yolcular için kendilerini tanımlarını sağlayan bir rehber olmuştur. Tarkovski'nin kendisinin de ifade ettiği gibi odanın varlığı kahramanların kişiliklerini ortaya çıkarmak için bir bahane işlevi görmüştür (Guerra, 2006, s. 50). Ne var ki iz sürücü açısından iki yolcunun odaya girmemiş olmaları acı vericidir. Ona göre, kendilerini "aydın" olarak tanımlayan yazar ve bilim adamının inanç eksikliği bu sonuca sebep olmuştur. Onların her türlü bilmeleri bir cehalet olarak karşlarına dikilmiş umuda erişmelerine engel olmuştur. Onlardaki bu inanç eksikliğinin derin ıstırapıyla inler iz sürücü. Onların inançsızlıkları kendi hallerini görmeye engel olduğundan inanca olan ihtiyaçlarından haberleri bile yoktur. İz sürücünün, rasyonel düşünüş lehine inancı ortadan kaldıranlara yönelik tutumu; hesap eden düşünce lehine anlamı aramayı bırakanlara karşı Heidegger'in tavrını çağrıştırır bize. Heidegger de anlamı arayan düşünme ile düşünmeyenlerin tavrını kaygı verici bulur (Heidegger, 2013a, s.2). Onun modern düşünce ve teknik yazıları bu anlamda hem tahakküm edici tavra karşı bir uyarı hem de anlamı ortaya çıkaracak düşünmeye davettir.

Filmin sonlarına doğru iz sürücünün karısı doğrudan izleyiciye hitap eder. İnsanlığın kurtuluşuna dair umutları sönen iz sürücünün aksine karısı her türlü olumsuzluğa ve kedere rağmen umudun varlığına inanmaktadır. Her türlü mantık dışılığına rağmen iz sürücü ile evlenmesi ve onunla yaşamının getirdiği sıkıntıları kabullenmesi kadını filmin esas kahramanı haline getirmektedir. Çektiği her türlü sıkıntıya rağmen eşine tertemiz ve karşılıksız bağlılığı ve umududur onu kahramanlaştıran (Haggipavlu, 2004, s. 101). Tarkovski'ye göre, kadının bu aşk ve bağlılığı, modern dünyanın inançsızlığına ve boşluğuna karşı çıkartılabilecek son mucizedir (Tarkovski, 2007, s. 175). Hesap eden düşünmeden azade, inanç ve umuda sarılan kadının umutlarının boş/a olmadığını göstererek filmi bitirir Tarkovski. "Koruyucu güç" tam da umudun tükendiği noktadan filizlenir. İz sürücünün, kendisinden "maymun" diye bahsedilen ve bölge yüzünden mutant bir şekilde dünyaya gelmiş olan kötürüm kızı, bakışlarıyla duran nesnelere hareket ettirebilmektedir. Bu, bölgenin mucizevi gücünün, inancını yitirmeyen bir iz sürücünün ve umudunu hiçbir zaman kaybetmeyen bir kadının kızlarına aktığının imasıdır.

SONUÇ YERİNE

“Güzel, gerçeğin peşinden koşmayanlardan kendini gizler” der Tarkovski, sanatın anlamı ve varlık sebebi hakkında düşünmeden bir eser hakkında kaba saba sözler sarf edenlere. Oysa sanatçı gerçeği başkalarına açıklayabilmek için acılar çekmektedir (Tarkovski, 2007, s. 32). Bu yazıda, Tarkovski'nin *Stalker* filminde açıklamaya çalıştığı gerçekleri açığa çıkarma noktasında yirminci asrın en etkili filozoflarından Heidegger'in düşüncesini esas aldık. Alman filozofun modern düşünme tarzına yönelttiği eleştirilerin, “düşünme”, “anlam” ve “inanç” kavramları zemininde inşa edilen filmde yer alan imgeleri açıklama noktasında bir ufuk sağladığı söylenebilir.

Gerek Heidegger'in gerekse Tarkovski'nin modern düşünüş biçimine dair temel eleştirisi tahakküm edici, sınırlandırıcı, hesap edici ve indirgeyici tavrıdır. Oysa hayatın bazı yönleri rasyonalitenin çizdiği bu çerçeveye sığmaz. Varlıkla ilişki tarzını şekillendiren modern yaklaşımın anlam sorusundan uzaklaştırması insanı kendine yabancılaştırmakta ve onu yersiz yurtsuz kılmaktadır. Tehlikelerle dolu hayat yolunda salimen ilerleyebilmekse indirgeyici tutumu bir kenara koyup varlığın kendisini ifşasına müsaade etmekle mümkündür. Her iki isim de bu ifşayı mümkün kılacak en önemli aracın sanat olduğu noktasında hemfikirdir. Öte yandan Heidegger düşüncesinde anlam vurgusu baskınken *Stalker*'da ise inancın esasa yerleştirildiği görülmektedir. Tarkovski düşüncesinde inanç ve maneviyattan kastın da anlam olduğu (Tarkovski, 2009, s. 180) göz önüne alındığında Heidegger ve Tarkovski'nin görüşlerinin bu noktada da örtüştüğü ifade edilebilir.

Yazar Beyanı | Author's Declaration

Mali Destek | Atıf Şekli: Yazar, bu çalışmanın araştırılması, yazarlığı veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek almamıştır. | The author has not received any financial support for the research, authorship, or publication of this study.

Yazarların Katkıları | Authors's Contributions: Bu makale yazar tarafından tek başına hazırlanmıştır. | This article was prepared by the author alone.

Çıkar Çatışması/Ortak Çıkar Beyanı | The Declaration of Conflict of Interest/Common Interest: Yazar tarafından herhangi bir çıkar çatışması veya ortak çıkar beyan edilmemiştir. | No conflict of interest or common interest has been declared by the author.

Etik Kurul Onayı Beyanı | The Declaration of Ethics Committee Approval: Çalışmanın herhangi bir etik kurul onayı veya özel bir izne ihtiyacı yoktur. | The study doesn't need any ethics committee approval or any special permission.

Araştırma ve Yayın Etiği Bildirgesi | The Declaration of Research and Publication Ethics: Yazar, makalenin tüm süreçlerinde Vira Verita E-Dergi'nin bilimsel, etik ve alıntı kurallarına uyduğunu ve verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığını, karşılaşılabilecek tüm etik ihlallerde Vira Verita E-Dergi'nin ve editör kurulunun hiçbir sorumluluğunun olmadığını ve bu çalışmanın Vira Verita E-Dergi'den başka hiçbir akademik yayın ortamında değerlendirilmediğini beyan etmektedir. | The author declares that he complies with the scientific, ethical, and quotation rules of Vira Verita E-Journal in all processes of the paper and that he does not make any falsification of the data collected. In addition, he declares that Vira Verita E-Journal and its editorial board have no responsibility for any ethical violations that may be encountered, and that this study has not been evaluated or published in any academic publication environment other than Vira Verita E-Journal.

KAYNAKÇA

- Bambach, C. (2017). Heidegger, Teknoloji ve Yurt. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği*, (Ahmet Aydoğan Çev. ve Der.), Say Yayınları, 173-199.
- Botha, C. F. (2003). Heidegger, technology and ecology. *South African Journal of Philosophy*, 22(2), 157–171.
- Guerra, T. (2006). Stalker, Smuggler of hapiness. *Andrei Tarkovsky: Interviews*, (John Gianvito Ed.). University Press of Mississippi.
- Hadjoannou, C. (2018). Heidegger's critique of techno-science as a critique of Husserl's reductive method. *Heidegger on Technology*. Routledge.
- Haggipavlu, E. (2004). *Heidegger on Poetic Thinking and the Cinema of Andrei Tarkovsky*. (Yayımlanmamış doktora tezi). State University of New York.
- Heidegger, M. (1975). *Poetry, Language, Thought*, (Albert Hofstadter Çev.). Perennial Classics.
- Heidegger, M. (1977) The age of the world Picture. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (William Lovitt Çev.). Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1977) The question concerning technology. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. (William Lovitt Çev.). Garland Publishing.
- Heidegger, M. (1994) *Basic Questions of Philosophy Selected Problems of Logic*, (Richard Rojcewicz ve Andre Schuwer Çev.), Indiana University Press.
- Heidegger, M. (1995). *Profesör Heidegger 1933'te Neler Oldu? Der Spiegel'in Heidegger'le Tarihi Söyleşisi*. (Turhan Ilgaz Çev.). YKY.
- Heidegger, M. (1996). *Discourse on Thinking*. (John M. Anderson ve E. Hans Freud Çev.). Harper & Row Publishers.
- Heidegger, M. (1998a). *Bilim Üzerine İki Ders*. (Hakkı Hünler Çev.). Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (1998b). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*. (Doğan Özlem Çev.). Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2001). *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. (Levent Özşar Çev.). ASA Yayınları.
- Heidegger, M. (2003). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Fatih Tepebaşı Çev.). Babil Yayınları.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman*. (Kaan H. Ökten Çev.). Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2009) *Metafizik Nedir?*. (Yusuf Örnek Çev.). Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Heidegger, M. (2013a). *Hümanizm Üzerine*. (Yusuf Örnek Çev.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Heidegger, M. (2013b). *Düşünmek Ne Demektir: 1951/52 Kış Dönemi Ders Notları*, (Rıdvan Şentürk Çev.), Paradigma Yayınları.
- Heidegger, M. (2016). *Country Path Conversations*, (Bret W. Dawis çev.) Indiana University Press.
- Heidegger, M. (2017). Messkirch Anma Konuşması. *Heidegger: Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği*. (Ahmet Aydoğan Çev. Ve Der.), Say Yayınları.
- Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*. Blackwell Publishers.
- Kılıç, I. (2022). Malabou'nun plastisite ve yeni yaralılar yaklaşımı bağlamında the father filmi, *SineFilozofi*, 7 (13), 102-124.
- Mousavinejad, S. M.& Jahromi, M. R. (2018). Comparative study between Heidegger's thought and Tarkovsky's cinema. *Journal of Philosophical Investigations at University of Tabriz*, 12 (23), 157-174.
- Schoevaars, B. (2019). *Yearning For Poetry: Heidegger and Tarkovsky*. (Yayımlanmamış lisans tezi). Erasmus School of Philosophy.
- Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. (Fusun Ant Çev.). Agora Kitaplığı. (Özgün eser basım 1985).
- Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel Sinema*. (Ebru Kılıç Çev.). Agora Kitaplığı. (Özgün eser basım 2006)
- Young, J. (2000). What Is Dwelling? The homelessness of modernity and the worlding of the world. *Heidegger, Authenticity, and Modernity: Essays in Honor of Hubert L. Dreyfus Volume 1* (Mark A. Wrathall & Jeff Malpas Ed.), The MIT Press, 187-203.
- Zimmerman, M. E. (1990). *Heidegger's Confrontation with Modernity: Technology, Politics, and Art*. Indiana University Press.
- Zimmerman M. (2011). *Heidegger- Moderniteyle Hesaplaşma-*, Paradigma Yayınları.

Sonnotlar

ⁱ Heidegger, sinemanın bir sanat olarak değerlendirilmesi noktasında kesin bir görüş belirtmemiştir. Bu sebeple, Heidegger'in felsefesi ve sinema arasındaki ilişki tartışmalıdır. Alman düşünürün, mesafeleri ortadan kaldıran olarak filmle ilgili görüşleri konu hakkında fikir verebilir. Detaylı bilgi için bk. Heidegger, M. (1975). *Poetry, Language, Thought*, s.163.

ⁱⁱ "die Kehre", genellikle Heidegger'in kendi düşüncesindeki *Varlık ve Zaman* ve *Hümanizm Üzerine Mektup* arasında meydana geldiği varsayılan keskin bir dönüşü belirtmek için kullanılır. *Varlık ve Zaman* ile savaş sonrası yazıları arasında üslup ve içerik açısından kesinlikle büyük farklılıklar vardır. Bununla birlikte, Heidegger'in de belirttiği gibi, onun kendi düşüncesinde "Kehre" olarak adlandırdığı şey bakış açısı değişikliğini içermez. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bk. Inwood, M. (1999). *A Heidegger Dictionary*, s. 231-233.

ⁱⁱⁱ "Gizini açma" için Heidegger "Entbergen" fiilini kullanıyor ve bu kullanımın Greklerin "aletheia" kavramına karşılık olarak kullandığını ifade ediyor. Bkz. Heidegger, M. (1998b). *Tekniğe İlişkin Soruşturma*, s. 51-52.

^{iv} "Kültür endüstrisi" kavramsallaştırması Adorno ve Horkheimer'a aittir. Kavram, kültür ve sanat ürünlerinin metalaşarak endüstri haline gelmesini ifade eder. Detaylı bilgi için bk. Adorno, T. (2005). "Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken", *Cogito*, S. 36, Yapı Kredi Yayınları, s. 76. Tarkovski'nin kültür endüstrisinin bir parçası olarak üretilen sinema filmleri eleştirisi için bk. Tarkovski, A. (2007). *Mühürlenmiş Zaman*. (Fusun Ant Çev.). Agora Kitaplığı, s. 150.

^v Yirminci yüzyılın en önemli kavramlarından olan "yabancılaşma" Heidegger'in eserlerinde sık geçen merkezi kavramlardan değildir. Felsefe tarihinde yabancılaşma kavramını ilk kez sistemli olarak Hegel tarafından ele alınmış, Marx düşüncesinin ise merkezinde yer almıştır. Bu tema, Kierkegaard, Nietzsche, Sartre, Camus ve Kafka gibi varoluşçu isimlerin de temel ilgilerinden olmuştur. Konuyla ilgili detaylı bilgi için bk. Ağırman, F. (2009). *Felsefi bir kavram olarak yabancılaşma: Rousseau, Hegel ve Marx Örneği*. Felsefe Dünyası, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, sayı:49(1), 90-102.