

ISSN:2687-3117



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
— HÜSBD —

HACETTEPE UNIVERSITY
JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES

Yıl / Year: 2022

Cilt / Volume: 4

Sayı / Issue: 2

Doç.Dr. Emir Hasan ÜLGER

*Modern Estetiğin Çıkmazı: Estetiğe Karşı Heidegger'in
Kökensel Sanat Düşüncesi. Bir Alternatif Arayışı*

Neslihan TOPCU
Prof. Dr. Davut ATEŞ

Siyasal Şiddetin Evrimine Örnekler Üzerinden Bir Bakış

Öğr.Gör. Fatma SERDAROĞLU

Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema

Candan KAMIŞ

Yasa Dair Söylenecekler

Öğr.Gör. Dr. Pınar SARIGÖL

*María Puig De La Bellacasa'nın "Bakım Meseleleri: İnsandan
Öte Dünyalarda Kurgusal Etik" Kitabı Üzerine Eleştirel Notlar*



Derginin Sahibi / Publisher

: Dr. Mehmet Akif Ayarlıođlu
Müdür V. / Manager
H.Ü. Sosyal Bilimler Meslek
Yüksekokulu adına / on behalf of
H.U. Vocational School of Social
Sciences

Yayın Kurulu Başkanı ve Editör / Chief Editor
Yardımcı Editörler / Assistant Editors

: Doç.Dr. Volkan Işık
: Doç.Dr. Demet Çakırođlu
Dr. Özlem Zerrin Keyvan
: Öğr.Gör. Ali Bertan Savaş

Mizanpaj ve Yazım Denetim Sorumlusu / Layout

Yayın Kurulu / Editorial Board :

Mehmet Akif Ayarlıođlu - Hacettepe Üniversitesi, TR
Volkan Işık - Hacettepe Üniversitesi, TR
Demet Çakırođlu - Hacettepe Üniversitesi, TR
Selen Yılmaz Işıkhan - Hacettepe Üniversitesi, TR
Özlem Zerrin Keyvan - Hacettepe Üniversitesi, TR

H.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi yılda iki defa online yayımlanan akademik hakemli bir dergidir.

Dergide yayımlanmak üzere gönderilen yazılar <http://dergipark.gov.tr/husbdergi> adresinden yüklenmelidir.

Diğer konularla ilgili yazışmalar aşağıdaki adrese yapılmalıdır:

Adres/Address:

Doç.Dr. Volkan Işık Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler MYO, Talatpaşa Bulvarı No:5 06100, Opera, ANKARA e-posta/e-mail: husbd@hacettepe.edu.tr

Dergiye gönderilecek makaleler, Dergi web-sitesinde (<http://dergipark.gov.tr/husbdergi>) yer alan “Yazar Rehberi” ndeki kurallara uygun olmalıdır.

H.U. Journal of Social Sciences is a peer-reviewed online, academic journal, published semi-yearly. Articles sent must conform to the requirements indicated on the Guide for Authors in the web-site (<http://dergipark.gov.tr/husbdergi>).

Yayının Türü/Product Type: İnternet üzerinden yayımlanan açık erişim hakemli dergi, yılda 2 sayı/ Open Access academic online journal, two issues per year.

Derginin Tarandığı Kaynaklar / Indexes:



Yayın Tarihi/Date of Issue: 31 Ağustos 2022

Yayının Yönetim Yeri/Editorial Office Contact Information: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, Talatpaşa Bulvarı No:5 06100 Opera-ANKARA, Tel: (0312) 311 60 15
Hacettepe University Vocational School of Social Sciences, Opera-ANKARA, Phone: +90312 3116015



DANIŞMA KURULU/ADVISORY BOARD

Prof.Dr. A.Nizamettin AKTAY	Antalya Bilim Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Celal Reha ALPAR	Hacettepe Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Mehmet ALTINÖZ	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Eyüp BEDİR	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Şenay GÖKBAYRAK	Ankara Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Vedat İŞIKHAN	Hacettepe Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Emine Tuncay KAPLAN	Başkent Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Cem KILIÇ	TOBB ETÜ, TR
Prof.Dr. Emine ORHANER	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. M.Çağlar ÖZDEMİR	Sakarya Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Necdet SAĞLAM	Hacettepe Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Doğan TUNCER	Başkent Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Erdem CAM	Ankara Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Volkan İŞİK	Hacettepe Üniversitesi, TR



HAKEM KURULU/REFEREES

Prof.Dr. A.Nizamettin AKTAY	Antalya Bilim Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Mehmet ALTINÖZ	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Belgin AYDINTAN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Enver AYDOĞAN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Doğan Yaşar AYHAN	Başkent Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Bülent BAYAT	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Şenay GÖKBAYRAK	Ankara Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Himmet KARADAL	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Cem KILIÇ	TOBB ETÜ, TR
Prof.Dr. Cengiz ÖZBESLER	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, TR
Prof.Dr. M.Çağlar ÖZDEMİR	Sakarya Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Zekai ÖZTÜRK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Alptekin SÖKMEN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Dilaver TENGİLİMOĞLU	Atılım Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Nafiz TOK	Aksaray Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Türker TOPALHAN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Hasan TUTAR	Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, TR
Prof.Dr. İlker USTA	Hacettepe Üniversitesi, TR
Prof.Dr. Yücel UYANIK	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Meltem Özkan ALTINÖZ	Ankara Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Mohammed ABUBAKAR	Antalya Bilim Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Gürol BABA	Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, TR
Doç.Dr. İsmail ERMAĞAN	İstanbul Medeniyet Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Ayşe Esra İşmen GAZİOĞLU	İstanbul Üniversitesi, TR
Doç.Dr. E.Asuman ATILLA	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Erdem CAM	Ankara Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Aykut GÖKSEL	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Mahmut HIZIROĞLU	İstanbul Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Volkan IŞIK	Hacettepe Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Banu METİN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Doç.Dr. İlhan ORAL	Anadolu Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Nurullah UMARUSMAN	Aksaray Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Bora YENİHAN	Kocaeli Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Menekşe YILDIRIM	Hitit Üniversitesi, TR
Doç.Dr. Bora YILDIZ	İstanbul Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi İhsan Ömer ATAGENC	Kırklareli Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Nuran Öztürk BAŞPINAR	Anadolu Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Beril BAYKAL	Kocaeli Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Nergis DAMA	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Süheyla ERİKLİ	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Zeki GEVEN	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Denizcan KUTLU	Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Nurdan ORBAY	Kırıkkale Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Kader ÖZLEM	Uludağ Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Cemre PEKCAN	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Burak SAKAL	Kapadokya Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Belal SHNEIKAT	University of Kyrenia, TRNC
Dr.Öğr.Üyesi Leyla ŞANLI	İstanbul Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Nail TANRIÖVEN	Erciyes Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Ahmet TÜRKMEN	Akdeniz Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Kadir TEMİZ	İstanbul Şehir Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Nilgün Eliküçük YILDIRIM	Atılım Üniversitesi, TR
Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Atilla GÜLER	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, TR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Arastırma Makalesi

Modern Estetiğin Çıkmazı: Estetiğe Karşı Heidegger'in Kökensei Sanat Düşüncesi. Bir Alternatif Arayışı

The Predicament of Modern Esthetics: Heidegger's Thought of Original Art and the Search for an Alternative Against Esthetics

DoçDr. Emir Hasan ÜLGER..... 169-195

Arastırma Makalesi

Siyasal Şiddetin Evrimine Örnekler Üzerinden Bir Bakış

An Overview of The Evolution of Political Violence on the Examples

Neslihan TOPCU ve Prof.Dr. Davut ATEŞ 196-220

Arastırma Makalesi

Etik ve Estetik Değerler Bağlamında Sanatın İşlevi ve Sinema

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

Fatma SERDAROĞLU 221-248

Arastırma Makalesi

Yasa Dair Söylenecekler

What to Say About the Mourning

Candan KAMIŞ 249-264

Kitap İncelemesi

María Puig De La Bellacasa'nın "Bakım Meseleleri: İnsandan Öte Dünyalarda Kurgusal Etik" Kitabı Üzerine Eleştirel Notlar

Critical Notes on María Puig de la Bellacasa's Book, "Matters of Caring: Speculative Ethics in More Than Human Worlds"

Öğr.Gör.Dr Pınar SARIGÖL 265-274

Yazar Rehberi / Guide for Author 275

MODERN ESTETİĞİN ÇIKMAZI: ESTETİĞE KARŞI HEIDEGGER'İN KÖKENSEL SANAT DÜŞÜNCESİ. BİR ALTERNATİF ARAYIŞI

Emir Hasan ÜLGER¹

Öz:

Bu incelemede, Heidegger'in sanat düşüncesinden hareketle, sanatın, estetiğe dönüşmesi süreci ve estetiğin sanatsal üretim adı altında yaptıklarının kökensel sanat açısından konumu ele alınmıştır. Kökensel sanatın 20. yy.'ın başlarında dikkat çeken hakikat açığa çıkartma özelliğinin kayboluşu ve sanatın, estetik içerisinde etkisiz hale getirilişi, Dasein açısından da önemli bir gelişmedir. Descartesçı rasyonalist çizginin takipçisi olan Baumgarten tarafından kurulan estetik, daha başlangıçta, *güzelliğin beğenisi ve hazzın* incelendiği bir disiplin olarak kurulmuştur. Heidegger, otantik ve kökensel sanat karşısında üstünlük kuran küresel estetiğin, tasarım ve ekonomik amaçlı uygulamaları karşısında, özerk sanatın konumunu "kaygıyla" izlemiştir. Estetiğe karşı, özerk sanatın, unutulmuş köklerine geri dönüş artık bir zorunluluktur. Heidegger, küresel teknolojiye meydan okuyacağı için övdüğü Nasyonel Sosyalist hareketten umudunu yitirdiğinde dikkatini, aynı gerekçelerle bu kez sanat alanına çevirdiğini görürüz. Heidegger'in "sanat ve estetiği" kökensel olarak ikiye ayırarak incelemesinin temelinde Dasein'in, dünyayla kurduğu ilişki bulunmaktadır. Modern estetiğin, Descartesçı "özne-nesne" düalitesi, temelde, özerk sanata karşı bir saldırı alanına dönüşmüş, sanat eserini, basit bir estetik amaçla üretilen haz ve beğenin nesnesi konumuna indirgemıştır. Sanatın, estetik amaçla yapılan hazzı, pragmatist ve materyalist tahakkümden kurtarılması bir zorunluluktur, fakat nasıl?

Bu incelemede Heidegger'in düşüncelerinden hareketle sanatın, estetiğin baskısından kurtulabilme imkânı; mevcut estetiğin, özerk sanatı dışlayan düşünce ve uygulamalarının kökeni, gelişimi ve otantik sanatın Dasein üzerinde yapıcı etkilerini kaybetme sürecinin analizi yapılmış ve muhtemel bir çıkış arayışının üzerinde durulmuştur.

Anahtar sözcükler: Heidegger, Estetik, Sanat Felsefesi, Egzistansiyel Sanat, Dasein

¹ Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Ankara/Türkiye, ulger@baskent.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2744-5443

Makale gönderim tarihi: 26.11.2021

Makale kabul tarihi: 19.07.2022

Künye Bilgisi: Ülger, E.H. (2022), "Modern Estetiğin ÇıkmaZI: Estetiğe Karşı Heidegger'in Kökensel Sanat Düşüncesi. Bir Alternatif Arayışı", *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 169-195.

The Predicament of Modern Esthetics: Heidegger's Thought of Original Art and the Search for an Alternative Against Esthetics

Abstract

Starting from Heidegger's thoughts on art, this review discussed the process of transforming art into esthetics and the position of esthetics under artistic production in terms of original art. The loss of the truth-revealing feature of the original art, which attracted attention at the beginning of the 20th century, and the neutralization of art within esthetics is also a remarkable development for Dasein. Established by Baumgarten, a follower of the Cartesian rationalist line, esthetics was originally established as a discipline in which the appreciation of beauty and pleasure were examined. Heidegger followed "with concern" the position of autonomous art in the face of the design and economic applications of global esthetics that prevailed over authentic and original art. A return to the forgotten roots of autonomous art is now a necessity against esthetics. When Heidegger lost hope in the National Socialist movement, which he praised for challenging global technology, he turned his attention to the field of art, this time for the same reasons. Dasein's relationship with the world lies at the basis of Heidegger's analysis of "art and esthetics" by dividing it into two. The Cartesian "subject-object" duality of modern esthetics has turned into a field of attack against autonomous art, reducing the work of art to the object of pleasure and taste produced for a simple esthetic purpose. It has now become essential to save art from the hedonistic, pragmatist, and materialist domination for esthetic purposes, but how?

Based on Heidegger's thoughts, this review analyzed the possibility of art to eliminate the pressure of esthetics, the origin and development of current esthetics, thoughts, and practices that exclude autonomous art, and the process of losing the constructive effects of authentic art on Dasein. The search for a possible exit was also emphasized.

Keywords: Heidegger, Esthetics, Philosophy of Art, Existential Art, Dasein

1. Giriş

Estetik 18. yy. Aydınlanma döneminde ortaya çıkmış önemli bir felsefi uzmanlık alanıdır. Temelde felsefe bu dönemde “mantık, etik ve estetik” olarak üçe ayrılır. Cartezyen rasyonalist çizginin takipçisi olan Baumgarten tarafından kurulan estetik disiplini, temel olarak kavramsal etimolojik belirlenim bağlamında, terimin anlam sınırları içerisinde daha başlangıçta, güzelliğin-beğeni ve hazzın incelendiği bir disiplin olarak oluşmuştur. Disiplinin kuruluşu, sanatın ontolo-epistemolojik temeli, neliği, yaratıcılık gibi kavramlardan çok “hoşlanma, beğeni, haz” ve sanat eseri karşısında verilen sübjektif nitelikli “estetik yargıları” temele almıştır. Estetik yargıların niteliğini araştıran Kant, estetiğin lehine, sanatın aleyhine “iyi ve güzel” özdeşliğini yıkarak, hoşlanma ve zevk bağlamında çıkar gütmeme noktasında Platon’dan beri var olan etik içeriği sanattan dışlaması,² farklı bir gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Estetiğin, felsefe ve sanattan uzaklaşması Cartezyen epistemolojinin de bir sonucudur. Hegel, ise diyalektik olarak sanatlar sistemini, en nihayetinde sürecini tamamlamış bir kültürel form olarak görmüş ve sonunda, ölümünü ilan etmiştir. Ölüme yazgılı, etik içerikten kopan ve amaçsız amaçlılık ilkesine sıkışan sanat alanı zorunlu olarak, kökensel bir değişimle, Hegel’in değimiyle artık çağın ruhunu kavrayamamış ve ölümü gündeme gelmiştir. Sanat, estetiğe, sanatsal tecrübe, özne-nesne ilişkisine; sanatsal üretim metalaşan duyum-beğeni ve hazzı indirgenmiştir. Zamanla marjinal bir zevk ve yaşama dönük “haz” temelli tasarımla ilişkili önemli bir uzmanlık alanına dönüşen estetik disiplini, endüstri ve küresel teknolojinin daha çok kontrolüne girerek “ekonomik, siyasal ve teknolojik” bir temelde felsefi kökeninden uzaklaşarak, daha teknokratik bir uzmanlık alanı olmuştur.

Heidegger’in düşüncesinde sanatın konumlandığı yer belli bir düşünsel gelişim sonucunda oluşur. Heidegger, küresel teknolojiye meydan okuyacağı için övdüğü Nasyonel Sosyalist hareketten umudunu yitirdiğinde dikkatini, aynı tarihsel gelişmeye karşı bir tepki oluşturabileceğini düşündüğü sanat alanına çevirmiştir. Unutulmamalıdır ki Heidegger’in “sanat ve estetiği” ikiye ayırarak değerlendirmesi, onun kökensel düşüncesinin bir sonucudur. Temel problemi “varlık ve insanın varlığı” olan Heidegger, belirli bir sistematikte, sanatı temelde Dasein bağlamında ele almakta; felsefe, sanat, bilim ve teknoloji üzerine düşüncelerini geliştirirken yüzünü çağına değil, geçmişe, yani kökene çevirerek, bütün

² 1: Hem güzel hem de ahlaksal iyi hoşadır, fakat iyiden duyulan hoşlanma kavrama dayanan bir hoşlanmadır.
2: Güzül, çıkar olmadan hoşadır ahlaki iyi ise kavramıyla ilgili hoşlanmadır. *Yargı Gücünün Kritisliği*, 5&8

değerlendirmelerini de Dasein ölçeğinde yapmaktaydı.³ Dasein, ona göre bilinç, ussallık, öznellik değil daha çok, “sınırlı, sonlu ve ölümlü” bir şeyin varlığı, varoluşu olarak tanımlanmıştı. İnsan varlığı bu noktada: “*var-oluş, kendi yitimliliği oluş, kendi yitimliliğine açılmış olarak bulunuş*” şeklinde ortaya çıkmaktaydı. Buna bağlı olarak, insan deneyiminde tüm varlık biçimleri zorunlu olarak “yitimsel” ve şeylerin anlamlı olarak açığa çıkışı da daima eksiklik taşıymaktaydı (Heidegger, 1962: 20).

Dasein’in olduğu her yerde sanatsal üretim vardır. Çünkü Heidegger’e göre sanatsal üretim, hem aletheia ile ilgili hem de köklerinde, yaşamsal olarak ileri atılımın bir örneğiydi. Bir halkın tarihsel evrimi ve kendisi üzerine düşünceleri ve tecrübelerinin somutlaşmasıdır sanat. Dasein’in yitimliğinin bir formu olarak hakikati açık kılmak, yüksek sanatta, “yaratma, açık kılma, aletheia, düşünme” eylemleriyle paralel olmaktadır. Sanat alanında *yaratmak, ortaya çıkmış bir şeyin içerisinde ortaya çıkış*” olarak tanımlanarak; zamansal-mekânsal ve yaşamsal deneyime vurgu yapılmaktadır. Bu noktada sanatsal içerikte yaratmaya bağlı olarak açığa çıkış, aynı zamanda bir gizlenmeyi de içermekteydi. *Şeylerin anlamlı olarak açığa çıkışı, daima tamamlanmamış, kusurlu ve eksik bir açığa çıkıştır* (Heidegger, 1962: 24). Bu eksiklik varlıkta, Dasein’da ve Dasein’in ilişkili olduğu her şeyde vardır. Bu yüzden, bu eksikliğin giderilmesinde sanatsal açık kılmanın çok büyük bir önemi vardır. Sanat eseri, bir hakikat açığa çıkarır, fakat sanat eserinin hakikati işe koyması, her zaman eksiklik taşır. Bu hakikat, mantıksal-matematiksel bir hakikat de değildir. Heidegger, kendi terminolojik düşünce sistemi içinde sanatsal yaratmanın açık kıldığı “açığa çıkış” ve yaşamın poetik yönlerine odaklanmıştı. *Köken* adlı metninde “*sanat alanında her yaratım aynı zamanda bir üretilir*”⁴ derken, bu üretimi “köken, üretim, yaratma ve teknik” ile koşut düşünmekteydi. Ayrıca sanatın önemi, Heidegger’e göre yalnızca var olanları açık kılma gücünden değil daha çok bir “köken” olmasından ileri gelmekteydi. Fakat bu köken fikri bizi ilerleme fikrine götürmemelidir. Sanat eseri, bir kökendir ve bu tarihsel varoluşun temel itici gücü, uygarlığı dönüştüren bir güçtür. Yunan dönemindeki Dasein’ı sanatsal üretime iten güç ile günümüz Dasein’ını, sanatsal üretime iten güç, aynı kökten gelir. Fakat modern dönemde sanat, artık bizim için geçmişte

³ Dasein: Da (burada) ve Sein (varlık)’dan oluşan iki terimin birlikteliğini içermektedir. Günlük Almanca’da burada olan varlık anlamına gelen Dasein, kendisini, kendisine nesne yapabilme olanağına sahip bir varlık olarak, kendi varlığının anlamını sorgulayabilen insan varlığına karşılık gelmektedir. Dasein, hep bir dünyada “da” olduğundan sorgulamasını varoluşsal kavrayış biçiminde, dünyada var olan olarak gerçekleştirebilendir.

⁴ F. Dastur, *Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of The Work of Art*, 1999, s.135

kalmış bir şeydir. Zamansal olarak tüm sanatsal üretim belleği, kaybolma noktasına gelmiştir. Modern dönemde yaşayan Dasein için artık sanat, ancak geçmişten öğrenilebilir. Bu düşünce aslında günümüz için de geçerlidir. Çağımızda da benzer şekilde bizler de sanatı ancak geçmişten öğrenmekte ve çağımızdan hoşnutsuz olmaktayız. Modern dönemde artık sanat, estetik çatısında, estetiğin verdiği sınırlarda (aslında var olmayarak) var olmaya çalışmaktaydı (Schaefer, 2000: 239). Modern estetik artık her şeyle ilgilenmektedir örneğin: Endüstri, moda, şiddet, görüntü, tıp, görsel iletişim, reklam, propaganda vb. Artık burada karşımıza çıkan ilişki ne aletheia ne de poetika bağlamında sanatsal bir üretim ve açık kılma değildir. Artık estetik üretimin amacı öznedeki, önceden belirlenmiş belli ruhsal durumları oluşturmak, haz alamaya zorlamak, arzuyu kışkırtmaktır. Modern dönemde büyük ilerleme kaydeden estetik alanı aslında artık tam da metafiziğin yeni kalesi olmuştur. Heidegger'den hareketle mimarlık fenomenolojisi ve felsefesi düşünceleri geliştirirken Derrida aslında bu “mevcudiyet metafiziğini” sadece mimarlık özelinde ele alarak, doğru fakat eksik bir değerlendirme yapmıştır (Derrida: 1985, 65).

Estetik üretim teknokrasisi içerisinde artık eserin amacı, sanatsal bir bilinç, farkındalık, hakikat açmak değil estetik deneyimler oluşturmak ve güzelin bir tasarımı olarak sonsuz istek ve arzu oluşturmaktır. Ayrıca artık estetik, daha önceki büyük sanat dönemlerindeki gibi felsefi içerik eksikliğinden ötürü, yaşamda yeni bir model de sunamaz. 18.yy.'da açığa çıkan sanatı, el işçiliği-zanaatten farklı bir tür olarak ayırt edilmesi ve özerk sanat alanının “*güzel sanat*” kavramı altında toplanması Heidegger açısından tam da sanatın estetikleştirilmesi sürecinin en tipik örneğidir. Ayrıca sanatın estetikleşmesinde “özne-nesne” düalitesi ve epistemik algısı, sanat eserini, nesneye indirgeyen (meta) bir düşünceye dönüşmüştür. Heidegger'in düşüncelerindeki vurguyu ilk anlayan düşünür, daha önce de belirttiğimiz gibi Derrida'dır. Heidegger'in estetik kavramlaştırılmayı dışladığı ve sanatsal bir amaçla yazdığı “İnşa etmek, Düşünmek- İskân etmek” metninden de hareketle mimarlık, varoluş ve mekanın poetikası düşüncelerini geliştiren Derrida, tam da bu noktada Heidegger gibi düşünmüş ve “mimarlığı, metafiziğinin son kalesi” (Derrida, 1985: 65) olarak görmüştü. Dekonstrüksiyonist mimarlık kavramı böylece literatüre girmiş bu tür çalışmaların önü açılmış, Eisenman gibi mimarlar tarafından bu düşünceler bağlamında yeni bir mimarlık ekolü de gelişmiştir (Bernstein, 1992: 23).

Heidegger'e göre sanat eserinin, kendisine ait bir varlığı vardır ve o, basit bir “nesne” gibi ele

alınmaz. Estetiğin düşündüğü gibi sanatın yaptığı şey basit bir “meta, görüntü- temsil- haz ve beğeni” üretmek değildir (Schaefer, 2000: 269). Heidegger, başlangıçtan beri estetik alanı ve uygulamalarına mesafeli yaklaşmış, “*estetik deneyim*” terimini ise sadece onu olumsuzlamak için kullanmıştır (Altuğ, 2012: 174). *Sanatlar, gösteri sanatından doğmamıştır. Sanat eserlerinden estetik bir tat alınmazdı. Kültür yaratma sektörü değildi sanat* (Heidegger: 1998: 44). Bu düşüncesiyle Heidegger, sanatın “*yapıcı, yaratıcı, köken*” özelliğine vurgu yaparak, modern sanatın, estetik ve tasarım başlığında gösteri ve endüstriye dönüşen sistemine karşı durmaktaydı.⁵ Modern estetik, doğal olarak, sanatsal açığa çıkartma gibi bir hedefe sahip değildir. Estetik, sanatı, sadece zevk alma deneyimine indirgeyerek sanatın, şeylerin kendilerini sorgulamasına da engel olmaktadır. (Bolt, 2012: 50) Bu durumda sanatın “*köken ve neliği*” problemi hatta var olma imkânı da yeniden gündeme gelmektedir. Sanatta ortaya çıkan bu gelişmeyi düşünce tarihinde kuşkusuz ilk değerlendiren Hegel’dir. Hegel, sanatın yaratıcı sürecinin tarihsel diyalektik evrim içerisinde sürecini tamamladığını “*sanatın ölümü*” kavrayışında, ölüm metaforuyla dile getirmişti. Sanatın “*diyalektik evrimi*” fikrini Hegel, “*Tinin Görüngübilimi*” VII. B’de sanat, “*Tin*” değil, fakat “*din*” başlığı altında düşünür. Sanat Din’ i (Yunanistan) Doğal din (İran –Hindistan- Mısır) ve Bildirilmiş Din (Hıristiyanlık) arasında görünür. Fakat, *Felsefi Bilimler Ansiklopedisi* III.’ te, sanatın biçimleri, “*din ve felsefeyle*” birlikte “*mutlak tin’ in bir parçasıdır. Düşüncenin, öz bilince ulaşmak için giriştiği düşünsel serüveninin tinsel bir uğraşı olarak sanat alanında üretim tekniği ve sanat formlarında diyalektik karşıtlığı görürüz. Hegel’in buradaki temel düşüncesi sanatın, estetiğe dönüşmesi değildir. Aksine bu değişimlerin ilerlemesinin sonucunda “insan-toplum”, “insan-doğa” “insan-arzu” kavramlarının ilişkisi içinde, sanatsal üretimden estetiğe geçişin tarihsel, diyalektik ve endüstriyel ve hepsinin ötesinde Zeitgeist’la ilişkili olan belirlenimdir.*

Heidegger’in insan varlığının tanımlamakta kullandığı ana kavramlarından olan Dasein’in varlığını şu durumlar belirler: “*Dert etmek, sorumluluk ve borçluluk.*” Bunlar Heidegger’in düşünce sisteminde hem Dasein’in özünün yitimsizliğiyle, hem de sanat yapıtının açığa çıkmasıyla ilgili belirleyici kavramlardır. Ayrıca buna insanın, yersiz yurtsuzluğunu da eklememiz gerekir. (Heidegger, 1971: 61) Modern estetik, Dasein bağlamında “*dert, tasa sorumluluk ve borçluluk*” ilkelerini ve Dasein’in dünyaya yerleşmesini ve iskân etmesini de

⁵ Heidegger ve Adorno’nun bu noktada eleştirel düşünceleri benzerlik göstermektedir. Ayrıntılı tartışma için bakınız, J. M. Bernstein, *The Fate of Art*, s.212 ayrıca, Schaeffer, *Art of the Modern Age*, s.267

önemsemektedir. Aksine estetik teknokrali, duyulara hükmederek, kökensei bağı hafizayı yok edip mutlak bir şimdiye hapsettiğı Dasein'ın kökeniyle ve “Şey” lerle ilişki kurmasını engellemektedir. Resme dönüşen dünya ve çerçeveleme, artık estetiğın de kullandığı bir araç konumundadır. Estetik, küresel teknoloji ve bilime karşı çıkmak bir yana aksine onların en başarılı uygulama alanı olmuştur. Çünkü kurulduğı 18.yy.'dan itibaren aynı kök ve kavram birliğine sahiptir. Bilim ve teknoloji alanında ortaya çıkan “teknolojik çerçeveleme”, “dünyayı bir resme indirgeme,” düşüncesi artık estetiğın de başat ilkesi konumundadır.

Heidegger, aslında “modern estetik” üzerine değil, kökensei olarak özünden kopan “sanat” üzerine düşünmüştür. *Sanat Eserinin Kökeni*'nde asıl amacı da sanatı, eski (Yunan) kökensei işlevine geri döndürme gayretidir. Bu noktada Heidegger, modern estetik terimini genelde onu eleştirmek için kullanmaktadır. “*Şimdi, sanatın estetik telakkisinde sanat eseri, sanatta meydana getirilen güzellik olarak tanımlandığından, eser his durumumuzla ilişki içindeki güzelliğın taşıyıcısı olarak sunulur. Sanat eseri, bir özne için, bir nesne olarak konur; estetik telakki açısından belirleyici olan “özne-nesne” ilişkisidir ve gerçekten de hissiyatla ilgili bir ilişkidir bu. Eser, deneyimin kullanımına açık o, yüzey cinsinden bir nesne olur.*”⁶ Sanat eserinin bir nesneye indirgenmesi, metalaşan estetik üretimin tam da yapmak istediğı şeydir. Sanatı estetikleştiren, gerçekliğı ve dünyayı nesnelere(resme) indirgeyen, beni özneleştiren, dünyayı sömürülecek hammaddeye dönüştüren teknolojiyle iş birliğı yapan modern estetik aslında kapitalist toplumsal yapıda çok büyük bir başarı elde etmiştir.⁷ Heidegger'in estetik eleştirisi, bugün, modern estetikte yapılan çalışmalar açısından düşündüğümüzde de etkili olmaktadır. Örneğın bir sergide, bir marketten satın alınmış sıradan bir “muz” sergilemek⁸ aletheia bağlamında düşüncecek olursak köken olarak neyi açmakta, “dert etmek, tasa, sorumluluk ve borçluluk” düşüncelerine bağlanmaktadır? Bu örnekler, Heidegger'in örnek alacağı örnekler

⁶ Heidegger, Nietzsche: Vol I, s.78

⁷ Bu uygulamanın en güzel örneğini Davranışsal-Psikanalist ve fenomenolojik psikologların görsel iletişim ve reklam endüstrisinde yaptığı çalışmalarda dağörürüz. Ayrıca psikanalitik teoriden hareketle geliştirilen ve 25. kare tekniğı olarak bilinen bilinçaltı-subliminal içerik reklamlarında da öznenin nasıl bilinç dışı bir şekilde ticari amaçlı ve etik olmayan bir şekilde yönlendirildiğini görürüz. Kişiler farkında olmadan bu uyarıcılara maruz kalırlar ve önceden belirlenmiş, istenen tepkiye yönlendirilirler. İnsani-etik bir yönde değerdendirilemeyecek olan bu endüstrinin uygulamalarının gelişimi düşünülünce Heidegger'in değerdeler eleştirisinin haklılığı daha da önem kazanmaktadır.

⁸ Amerika'da Miami şehrinde düzenlenen Art Basel Sanat Festivali kapsamında sergilenen ve sadece “duvara bantlanmış bir muzdan” oluşan sanat eserine 120 bin dolara alıcı çıktı. İtalyan sanatçı Maurizio Cattelan tarafından yapılan post modern eser Bir süpermarketten alınan bir adet muz ve 15 cm uzunluğında bir koli bandından oluşuyor. Söz konusu muz, arkası beyaz fonlu bir duvara yapıştırılmıştı. *Euronews.com.tr, 06.12.2019*

de değildir kuşkusuz. O, kökensel sanatı ölçüt alır ve örneğin Van Gogh'dan hareket eder. Modern estetiğin, yaptıkları üzerinde elbette düşünebiliriz, fakat bu düşünce Duchamp, Schoenberg, Loos, Beckett'te olduğu gibi felsefi bir içeriğe sahipse onaylanabilir. Bu noktada Heidegger dikkatini, estetik alanının aslında sanatı, bilinçli bir şekilde mi etkisiz hale getirmeye çalıştığına getirir. "Sıradanlık", estetik kategorisine çıktığında, kimi post modern düşünürler bunu "kutsal-seçkinci" sanatın yadsınması olarak görse de günümüzde Dasein'in yitimsizliği karşısında hangi hakikate bağlandığını da anlayamamaktayız. Van Gogh'un, "Ayakkabılar" tablosu da aslında sıradan bir nesneyi ele alsa da bunu poetik bir dille alethiae'nın açılma alanına dönüşebilmektedir. Heidegger'in burada vurgusu, "sıradanlığı", post modern uygulamalar bağlamında düşünmek değildir. Yaşanan anlam kaybı, Heidegger'in vurguladığı gibi sanatın, kökenden kopması sürecinin bir sonucudur. Bu problemler bizi Heideggerci bir düzlemde estetik adına "tasarımcı-düşünür" uygulamalarını yeniden düşünmeye sevk etmektedir. Aksi halde modern insan (Dasein), estetik adı altında yapılan üretimler içinde, kökensel sanatı iyice unutacaktır. Günümüzde daha önce Adorno'nun da vurguladığı gibi kültür endüstrisi, medya çalışmaları, kitlesel kontrol ve eğlence sektörü, sanat karşısında "haz odaklı estetik" adına büyük bir zafer kazanmıştır (Adorno, 1972: 120-167).

2. Heidegger – Estetik Üzerine Düşünceler-Aletheia

Düşünce tarihinde sanatın, etik bir işlevinin olduğu düşüncesini, Platon'la birlikte bütün Yunan sanatında görürüz. Aristoteles'te sanatın etik ve değerler alanındaki önemine özel olarak değinmiş ve bütün tragedya kuramını, bu ahlak üzerine konumlandırmıştı. Fakat Kant ile birlikte saf akıl ile pratik akıl arasında konumlanan yargı gücüne bağlı işleyen sanat alanındaki akıl yetisini Kant, zorunluluk ve özgürlük arasındaki uyuma yerleştirirken, sanat ve etik arasındaki birliğe ortadan kaldırmıştı. Heidegger'e göre etik işlevin, sanat alanından dışlanması kökensel bir kopuşun da ilk itici gücü olmuştur. Heidegger, etik-sanat kavramlaştırmasının yerini, estetik sanat kavramlaştırmasının almasıyla birlikte büyük sanatın yok olduğunu dile getirmiştir. Bu dönüşüm aslında, Platon ile başlamış ve estetiğin On Sekizinci yüzyılda sanat ve sanatçılarla ilgili bilgi üreten uzmanlaşmış bir disiplin olarak yükselmesiyle birlikte zirveye ulaşmıştır. Heidegger'e göre etik, sanat kavramlaştırmasının altını oyan gelişmelerin ilki sanatın, maddenin biçime dönüştürülmesi olarak

kavramlaştırılması; diğeri ise Platon'un ideal biçimi-eidos (idea-fikir) olarak düşünmesi ve maddeyi, form karşısında daha geri plana atmasıyla gerçekleşmiştir. Ayrıca buna, sanatı teknik bir ustalık olarak görme eğilimiyle, sanatın bir yetkinlik noktasında zanaat ile yakın bir uzmanlık olarak algılanması düşüncesini de eklemek gerekir. Yunanlıların, biçim verilmemiş madde (hyle) ile biçim (morphe) arasında yaptığı temel ayrım, sanatın tarihsel süreçte bütün üretim sistemini ilke olarak temelde belirlemiştir. Estetiğin, günümüzde formalist bir temelde sadece görüntü üretimine bu kadar odaklanmasının bir nedeni de yine bu fikre dayanmaktadır.

Heidegger'e göre estetik için sanat, hoşlanma veren "hoş olan" anlamında, güzelin tanımıdır. Burada merkeze sanatın, "güzel ve hoş olması", "beğeni ve haz vermesi" öncelikle oturtulmuştur. Estetik düşünme biçiminde sanat eseri, bir "özne-nesne" ilişkisi içinde belli bir beğeni ve haz amacıyla önceden tasarlanmış ve üretilmiş nesnelere dir. Heidegger'e göre "Estetik düşünüm için belirleyici olan, bir duygu ilişkisi olarak "özne-nesne" ilişkisidir." Bu özne-nesne ilişkisi estetiğin tüm uygulamalarında görülür. Estetik, sanat yapıtını, sadece bir öznenin beğenisi için üretilen basit bir zevk nesnesine indirgemıştır. Sanatın, binlerce yıllık evrimi ve işlevi düşünülünce modern dönemde sanatın, estetiğe dönüştürülmesinde sanat yapıtındaki hakikatin açığa çıkışının engellenmesi, sanatsal tecrübeyi "önceden belirlenmiş duyguya ve hazza" indirgemıştır. Oysaki Heidegger bu gelişmeye tamamen karşıdır. Çünkü: "Sanatı, fizyolojiye teslim etmek, sanatı, mide sıvılarının işlevsel düzeyine indirgemekle eşdeğerdir."¹⁰ Sanatın, estetiğe dönüştürülmesiyle birlikte büyük sanat yok olmuş ve sanat, estetik çatısı altında köken işlevinden uzaklaşmıştır. Böylece yüksek sanat, mutlak bir gereksinim olma özelliğini de kaybetmiştir. Çünkü modern estetik, estetik deneyim içinde sanatın öldüğü bir yerdir artık.

Greklere için varlık, görünüşe çıkma anlamına gelir. *Görünüşe çıkma*, varlığın özüdür. Köken, "özünün, kaynağı anlamına gelir. Kökeni vurgulayan bir düşünce şekli geliştiren Heidegger'e göre: "Var olan tasarımın, nesnellığı olarak hakikat tasarımının kesinliği ilk kez Descartes metafiziğinde belirlenmişti." (Heidegger, 1977: 76). Cartezyen düşüncede ortaya çıkan epistemik dönüşüm, özne-nesne düalitesini ve modern özne modelini ortaya çıkartmıştır. Bu düşünce şekli, teknoloji, bilim ve estetikte benzer şekilde gerçekleşir. Modern bilim düşüncesi olarak bildiğimiz modern bilimsel devrim, Grek düşüncesindeki, kendiliğinden açığa çıkma

⁹ Heidegger: Nietzsche, I.s.78

¹⁰ Heidegger, Nietzsche I. s.78

temelli araştırmalardan *kökten* kopmayı temsil ediyordu. Heidegger, Sanat Eserinin Kökeni ve Nietzsche Cilt 1.'de, metafizik bir yönde ilerleyen “estetik” tavrın gelişimi üzerinde hem eleştirel tavrı almış hem de bu eğilimin sanata verdiği zararı görerek bunun değişme zorunluluğunu ısrarla vurgulamıştı.

Ayrıca Heidegger düşüncesinde sanatsal yaratmayla ilgili olarak önemli bir diğer kavram “aletheia”dır. Yunanca açıklık anlamına gelen bu kavramın kökeninde eksiklik bildiren “a” ve kök “lehte” (gizli kapaklı) dan oluşan “aletheia” terimidir. Açıklığın yitimsizliğinin “a-letheia” sözcüğünde dile getirildiğini söyler. Bir şeyi açıklamak, onu belli bir süre için önceden elde olmayan (lethe'den) “a” kurtarmak ve yine bir süre için “açıklıkta” kalmasını sağlamaktır. Sanatın özerk bir açık kılma özelliği, modern estetik uygulamalarda göz ardı edilir. Çünkü haz odaklı görünüş estetiğini ön plana çıkartan modern estetiğin, varlığın gizini açık kılması için kendisini yadsıması gerekir. Çünkü estetik düşünce ve yaratmada, üretim düşüncesi, “aletheia” ulaşmak, var olanların gizden kurtulmasının doğal seyrinde değil, aksine onların zorlanmasıyla gerçekleşmektedir. Bu noktada artık kökensel bir kopma gerçekleşmiştir. Modern estetik, açık kılan değil, aksine örten bir uygulamadır artık.

Heidegger, modern estetiği, sadece maddi bir objeden veya sanat eserinden zevk almaya indirgelediği için de eleştirir. Estetik adına yapılan üretimler, “*sanatın değiştirici, dönüştürücü, hakikat açığa çıkartma-aletheia*” özelliğini ve Dasein’in üzerindeki yaşamsal önemini artık kaybetmiştir. Bu gelişme, aslında nihilizmin gelişmesine örnektir. Sözde bilimsel ve sayısallaşan bir teknokrasiye dönüşen estetik alanında “çerçeve haline getirilen bir dünya” algısıyla Dasein’in dünyadan kopması ve nihilizmin, sanat alanında egemen olmasının önünü açmıştır. Haz odaklı tek tipleşmiş estetik üretimlerin amacı, kişiye zevk vermek ve arzuyu kışkırtmak olduğunda yapılan iş artık sanat da etik de değildir. Sadece duyulara hükmederek kitlenin kontrolünü kaybetmesini sağlayıp, onları basit birer tüketici haline getirerek “yitimli” olduğu (ölüm için varlık) gerçeğini yadsımaya odaklanan estetik alanı, Dasein’in yaşamında hakikati değil, hazzı-göstergeyi ve temsili görünür kılmakta ve Dasein’a asıl varlık nedenini unutturmaktadır. Modern estetik, bu gelişmeyle sanatın yaşamla olan bağı kopartarak, sanatsal yaratmanın doğasına ve hakikatin açığa çıkmasına aykırı bir şey yapmaktadır. Yitimsizliğin en önemli kavramı Heidegger’e göre “ölümdür” ama modern estetik uygulamalar, “ölümü” karşıdır. Yitimsizliğin formu olan ölüm bu endüstri için sorundur. Modern estetik sadece ölüme değil, aynı zamanda “eskiye-yaşlıya” karşı da mesafeli olmuş ve yaşlanma-

eskime karşıtı bir noktada “gençlik” bağımlısı olmuştur. Estetiğin bu düşünce şekline rağmen yaşamlarımızda hala “eskime, yaşlanma ve ölüm” evrensel bir hakikat olarak durmaktadır. Fakat estetik bu hakikate karşı algısını değiştirmiş, dikkatini başka bir alana yöneltmiştir. Bunu da seçkin bir azınlığa, özerk üretimler yapma kisvesiyle örter. “*Sanat, artık, nüfusun sadece bir kısmının zevkine hitap eden eserler olarak var olur.*” (Bolt, 2012: 126). Estetiğin lehine, sanatın aleyhine olan bu gelişme, en çok yüksek sanata zarar vermiştir. Heidegger’e göre: *Modernist sanatsal eser uygulamalarında, estetik tecrübe, yaşamsal olarak felsefi bir düşünceye ve varoluşsal eğilimlerimize uymaz* (Bolt, 2012: 125).

Estetik disiplininin kuruluşu Aydınlanma çağına rastlar. 1735 yılında “*Şiir Üzerine Düşünceler*” eseri ile alanın kurucusu olan A. Baumgarten aslında sıkı bir Descartes takipçisidir. Descartes’in kavramsal bilgidan yana aldığı tavrın, estetik deneyimi dışladığını düşünür. Çünkü kavramsal bilgi, sanatsal alanda yaratılan klasik ve edebi eserlerdeki Aurayı kavrayamamaktadır. Aklın sınırsız kavrayan ve bilen yetisi, estetik alanıyla karşılaşınca önemli bir sorun yaşamaktadır. Bu noktada aydınlanmacı aklın tahakküm yetisi, estetik alanına da sirayet etmiş, duyumsamanın akılsal temeli olan “Aesthetics” kavramı “akla” bağlanarak; akıl olmadan işleyemeyen, salt basit duyum ve duyumlardan alınan hazzın düşünsel bir etkinliği ve bunun nesnesine sahip olma arzusuna indirgenmişti. Estetik alanındaki bilimselleşme çabası ve kavramsal olarak yanlışı ilk dile getiren Nietzsche’ydi.¹¹ Her ikisi de kökene yani Yunanlılara dönerler. Yunanlılar için varlık, açığa çıkmanın bir tarzı, mevcut olanının kendisini göstermesidir. Açığa çıkma “Physis” tir, kapalı olandan açığa çıkma “poiesis” sayesinde gerçekleşir. Bunun ön koşulu da kuşkusuz tekhné’dir. Yunanlılar için tekhné, yalnızca el becerisi ve sanatlar değil aynı zamanda düşünmedir de. Bu düşünme, ancak yeryüzünde, şeylerle ilişki kurulduğunda ortaya çıkar. Dünyaya fırlatılmış olan Dasein yaşamsal süreç içinde yeryüzünün imkanlarına bu dünya içinde yaşayarak sahip olur. Bu uzun bir süreçtir ve hiçbir zaman bitmez. Dünya, Dasein’dan ayrı değil, aksine içine doğduğu, kendisiyle ilişki halinde yaşadığı şeyler bütünüdür. Bunun için yeryüzünün, imkân ve olanaklarını aramak, keşfetmek ve varlığın örtüsünü açmak sanatın doğası gereği yapması gereken bir şeydir. Sanat, aracılığıyla görünür olma, açığa çıkma hali, bir hakikat açılımıdır ve bu süreç Dasein var oldukça bitmez. Çünkü bu varoluş, “*basit tarzlarda ve şekillerde, sonsuz bir çeşitlilikle kendini açar*” (Heidegger, 2003: 34). Bu açma, bazı durumlarda eski bir

¹¹ F. Nietzsche (1995) Ayrıntılı tartışma için bakınız.

“ayakkabılar” tablosunda, bazen bir “tapınakta”, “camide”, bazen de bir “şiir ya da şarkıda” karşımıza çıkar. Heidegger’e göre bu eserlerin hepsinin oluşmasının bir “*derdi, sorumluluğu ve borcu*” vardır. Temelde yaşamla, Dasein’la ilişkili olarak bu eserler poetik bir anlama, bir halkın düşünsel ileri atılım düşüncesi aracılığıyla sahip olurlar. Aksi halde doğal bir varlıktan farkları da kalmaz. Örneğin *taş, dünyaya sahip değildir*. (Heidegger, 2003: 33) Ama “Dasien” bu yapıtlara sahiptir. Çünkü *sanat eseri ve sanatçının kökeni, sanattır* (Heidegger, 2003: 47). Heidegger’in açık kılmak istediği konu tam da bu noktaya odaklanır. Bütün hareketin, doğrudan sanattan başlatılması sanatın, bütün hakikat içeriğini ve köken olma durumunu başlangıçta açık kılmaktadır.

3. Modern Estetik ve Unutturdukları: Dünya- Yeryüzü ve Yaşamın Poetikası

Sanat, kuşkusuz yeryüzünde açılır. Bu yeryüzü pek çok potansiyeli hem içerir ve gizler hem de bu değişim ve dönüşümü tetikler. “*Yeryüzü, bütün doğmakta olanların doğumunu kendileri olarak gizleyen şeydir. Yeryüzü, gizleyen olarak doğmakta olanlarda bulunur.*” (Heidegger, 2003: 31) Doğmakta olan şey, henüz oluşmamış bir şeydir fakat mümkün olanın dinamik ve yaratıcı gücünü işaret eder. Oluşmamış şey, hiçlik değildir. Aynı zamanda, yokluk da “hiçlik” değildir. Onu, oluşmamış bir şey olarak anlamak gerekir. Yeryüzü, kendisini gizler, kendisini göstermez. Dasein, bu anlamda hem dünyanın içinde hem de dünyalar oluşturabilen itici bir güçtür. Dünya, Dasein’dan ayrı değil aksine içine doğduğumuz, kendisiyle ilişkide bulunduğumuz şeyler bütünüdür. Bu bütünün içerisine çocukluğumuzun geçtiği mahalle, doğduğumuz ev ve hatıralar, şiirsel-poetik bir şekilde girer ve Dasein’ın bütün sanatsal ve iskân amaçlı eylemlerini şekillendirir. “*Peki ya insanın yersiz yurtsuzluğu buna yani insanın gerçek konut sıkıntısını bile asıl sıkıntısı olarak düşünmemesine dayanıyorsa? Oysaki insan, yurtsuzluğuna kafa yorar yormaz bu bir sefalet olmaktan çıkar. Gerektiği gibi düşünülür ve iyice akılda tutulursa ölümlüleri iskân etmeye çağıran yegâne davettir bu.*” (Heidegger, 1971: 161). Bu varoluşsal amaca hizmet eden davet mekânı, fizik bir yapı olmaktan çıkartır ve Dasein odaklı, yaşayan yapılara dönüştürür. Dasein ile birlikte yeryüzü ve mekân değişir, insanileşerek bir “dünyaya” dönüşür. Dasein, yeryüzüne fırlatılır, yaşamında hiçbir anlam yoktur, o, hiçlikten kurtulma çabasıyla sanatsal yaratımlarında poetik bir amaçla “yeni dünyalar” kurmak zorundadır. Dasein’in, yaşamı, bu fırlatıldığı mekânda açılır. Yaşamımızın

hem gelişimine hem de tükenişine tanıklık yapan bu mekanlar, poetik bir şiirsellikle bizi, çocukluğumuzun, gençliğimizin geçtiği “mekanlara, evlere, kasaba ya da köylere” çağırırken –Heidegger’in sürekli karanlık ormanda örneğini verdiği Orman evini düşünecek olursak- bu çağırma ile sadece barınmayı (iskân) değil, mekânın yaşamsal dönüşümünü ve aynı zamanda Desein’in nihilizme karşı yeryüzünü, bir dünyaya çevirme azim ve kararlılığında görürüz. “Yeryüzü, bütün doğmakta olanların doğumunu kendileri olarak gizleyen şeydir. Yeryüzü, gizleyen olarak doğmakta olanlarda bulunur.” (Heidegger, 2003: 53). Bugün pek çok toplumun tarihi mekan-anıt, yapıt-heykel vb. kültürel miras öğeleri, tarihsel hakikatin kendi içinde açılmasına hem imkan veren hem de belli bir Halkın tinsel bir atılımının örneği olarak var olmaktadır.

Heidegger, “dünya ve yeryüzünün” çatışmasını *yarık (Riss)* terimiyle açıklar. Eser, “dünya ve yeryüzü” arasında bir çatışma başlatır. Bu çatışma, eser varlığında son bulur. *Köprü, bir şeydir ve yalnızca odur: yalnızca mı? Bu şey olarak dörtlüyü bir araya getirir.*¹² Bu çatışma, aynı zamanda dörtlünün (toprak, gök, tanrısallar ve ölümlüler) birliğini sağlar ve aynı zamanda halkın ileri atılımını görünür kılar. Bunu, içinde yaşadığımız şehirlerde var olan anıt yapıtlarda, şehrin giriş kapısında, kaleler, surlar, saraylar, kiliseler ve camiler gibi, dünya gerçekliğini görünür kılan yapıtların tinselliği içinde, yeryüzüne meydan okuyan dünyalar kuran yapıtların varlığında görürüz. Fakat bu yapıtlar bugün artık bize yabancıdır aslında. Örneğin, Mısır Piramidi, Süleymaniye camii, Rumeli Hisarı, Brandenburg kapısı vb. bugün, bizim yaşadığımız modern dünya ve insana uzak, ama temelde neden, onun sahip olduğu dünyadan farklı olduğumuzu da “açık kılan-hakikat açan” yapıtlardır. Bunları yapanlar, bugün bizim yaptığımız gibi kendilerine ait bir dünyayı aynı yeryüzünde, iskân ve poetik bir amaçla inşa etmişlerdir. Ayrıca, artık günümüz modern şehirlerinde artık şehre bir “giriş kapısına”, bir kale ya da koruma surlarına” da ihtiyaç yoktur. Geçmişten kalan tarihi anıt yapıtları bugün, işlevinden uzak, kendi zamansal bağlamında değerlendiririz. Bu yapıtları yapan geçmiş toplumlardan farkımızı, bu yapıya baktığımızda yaşadığımız yabancılaşmada da görebiliriz. Ayrıca bu eserler bir şeyi temsil etmezler. Aksine bu eserler, bir dünya gerekliliğini hakikatini açarlar. Varlığın açıklığa çıkmasına vesile olur, onu temsil etmezler. Örneğin: Grek Tapınağı, Ayasofya ya da Süleymaniye Camii, aslında bir şeyi temsil etmezler. Onlar yücelikleriyle, belli bir dünyanın, halkın, yaşamsal- sanatsal düşünce ve üretimleri, iskân çabaları ve ileri

¹² M. Heidegger, *Building, Dwelling Thinking* s. 13

atılımlarının nesnelleşmiş halidir. Bu eserler sayesinde dünya kurmayı öğrenir ve dünyanın açıklığını kavrarız. “*Tapınak, tarihsel bir halkın, Grek halkının dünyasını cisimleştirir: Ölümlüler ve tanrılardan oluşan yeryüzü ve gökyüzü arasında, politik topluluk ve vahşi doğa arasında açılan bir dünyadır bu.*” (Altuğ, 2012: 151).

Heidegger için “dünya” kavramı, basit bir şekilde gezegeni ya da coğrafi kavramı ifade etmemektedir. Dünya, insanın ilgilendiği şeylere anlam veren şeylerin bütünüdür, örneğin bir bestecinin, sporcunu, ayakkabı ustasının “dünyası” gibi bir kullanıma sahiptir. Bir insan, böylesi pek çok dünyanın içinde yaşar ve bunların çoğu zaman zaman örtüşürler. Bunların içinde, insanın asıl ilgisini oluşturan şeyler, onun anlam dünyasında bir içeriğe kavuşurlar. Modern estetik, bu anlamda “dünyalar kurma” işinden, Dasein’i sürekli uzaklaştırmakta, hatta böylesi bir dünya kurmasının önüne geçmektedir. Bu noktada Heidegger’in, Sanat Eserinin Kökeni’ni yazmaktaki asıl amacı, *batı estetik geleneğinin eleştirel bir reddedilmesi ve estetiğin unutulmuş kaynaklarının yeniden ele geçirilmesi yönünde bir düşünme çabasıdır* (Altuğ: 2012: 136). Heidegger’in burada amacı sanatın, yaratıcı-üretici ve dönüştürücü, dünyalar kurabilen kaynaklarına geri dönüş imkanını sorgulamaktır. Fakat modern estetiğin böylesi bir amacı yoktur çünkü o daha başlangıçta Kant’ın belirlediği “çıkarmak gütmeme” ilkesine hapsediği için, hakikat içeriğini ve etikle bağı koparmıştır. Hakikati açık kılmak bir kenara, aksine varlığı ve hakikati sürekli unutturmaya odaklanmış temelde Cartezyen bir epistemolojiyle, özne-nesne düallitesi içinde ve aynı zamanda, “resim haline getirilmiş bir dünya” modelleme işine hizmet etmiştir. Modern estetik, var olmak için hakikatin açığa çıkmasını sürekli engellemek zorundadır. Çünkü kendi varlığı bu yalanın sürmesine bağlıdır. Sahip olduğu estetik uzmanlık sayesinde “*temsil, görüntü ve arzu*” nun sürekli olarak yeniden üretildiği bir endüstri ve küresel teknoloji uygulama alanına dönüşmüştür. Heidegger’in bu noktada asıl endişesi, estetiğin bu tek yönlü gelişimi ve bu toplumsal yönlendirmenin ayırdına varamayan toplumsal kitlenin, yüksek sanata nasıl ve hangi kanalla ulaşacağı ve bunun olası eksikliğinin Dasein varlığı üzerinde ilerde nasıl bir etki yapacağı sorusuna odaklanmıştır.

4. Sanatın Kendisi Üzerine Düşünme - Tekhne ve Yaratma

Heidegger, *Köken* adlı metninde (Freiburg) “*sanat alanında, her yaratım aynı zamanda bir*

üretimdir.”¹³ derken sanat eserini, üretilmiş bir şey olarak görmekteydi. Heidegger’e göre sanat eserinin, insan varlığı üstünde yüzlerce yıldır değişmeyen önemli bir etkisi ve belirleyici bir rolü vardır. Sanat eseri, hakikatin açığa çıktığı bir yer olmakla beraber, tekniğin de açıldığı bir yerdir. Sanat eseri ve tekne birlikte işler. Fakat sanat eserinin öncelikli amacı, teknik ustalık ve üretim teknolojisinde ilerleme gerçekleştirmek değildir. Tekne, Grekçe “Aletheuein’in bir biçimidir. Bir şeyin gizlilikten açıklığa gelmesini sağlamanın bir tarzıdır. Sanatçı varlığı, teknik sayesinde açık kılar, ama onun yaptığı işin asıl önemi bu “açık kılma” işinden ileri gelir. Aslında teknik, Yunanca kökeni itibariyle ustalıktan değil, “bilme ve yaratmadan” kaynaklanır. Oysa zamanla sanat üzerine gelişen düşüncelere baktığımızda asıl meselenin teknik ustalık olduğu, bilgi ve yaratıcılığın daha geride kaldığını görürüz. Bu gelişme, estetiğin, sanat üzerinde egemen olduğu 18. yy.’a denk gelir. Resim, müzik¹⁴, heykel, mimarlık gibi sanatlarda tekne, sadece teknik araçsallık bağlamında öne çıkar ve tekne’nin kökeninden uzaklaşarak, sanatsal ortaya çıkma sürecindeki sanatsal kategorileri gölgeler. Bu düşünce şekline değinen Heidegger, sanatta ortaya çıkan yaratıcılığı ve ustalığı koşut olarak düşünür (Heidegger, 2003: 83). Ona göre, sanatta teknik ustalık, sadece sanat eserinin değerini belirlemez. Bu ustalık, epistemik ve yaratıcı düşünce temelinde varlığın bir açığa çıkışına aracılık etmiyorsa tek başına bir şey ifade etmeyecektir.

Heidegger’e göre aslında sanatsal amaçlı “düşünme” temelde felsefi bir içeriğe sahiptir. *Düşünme, belirli bir şekilde pratik bir çalışmaydı, örneğin elle çalışma çizim düşünmesiydi. Bazen felsefi söylemde ya da öğrenmede çizimden daha az düşünme vardır.*¹⁵ Sanat aracılığıyla açığa çıkan düşünce, Dasein’in yaşamına anlam verecek bir süreci başlatır. Heidegger’e göre insan varlığının tek başına bu dünyada bir anlamı yoktur. Dasein, bu dünyaya, dünyasal şeylerle ilgilenmek ve varoluşsal hakikatlerin açığa çıkmasına vesile olmak için gelmiştir. Hakikat, gerçeklikle örtüşme değil, kendisini açan bir varoluştur. Gizlilikten açılmaya “aletheia” der Heidegger. Bu anlamda hakikat de mantıksal olarak anlaşılabilir. Hakikat, mantık biliminde düşünüldüğü gibi doğru ya da yanlış olarak değerlendirilemez. O, süreç içinde vuku bulur. Bu süreç, ancak sanatsal yaratma-deneyimin varoluşsal sürekliliği içinde

¹³ F. Dastur, *Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of the Work of Art*: s.135

¹⁴ Steiner, müzik, Heidegger’in değerlendirmelerinde hiç yoktur. Bunun bir eksiklik olduğunu görmemiştim. Çünkü Heidegger’in en önde gelen önermelerinden ikisini, müzik fevkalade örnekleyebilirdi. Steiner, *Heidegger*, 1996, s. 139

¹⁵ M. Wigler, (1992) *Derrida Invitation to a Discussion*, s.7

açılır. *Sanat, özünde bir kaynaktır, çünkü o hakikatin varlık bulmasının yani tarihselleşmesinin özel bir yoludur* (Heidegger, 2003: 202). Dünya, nesnel gerçekliği aşan, ama nesnel olmayandır. Eser (sanat yapıtı) yeryüzünün, yeryüzü olmasını, görünür olmasını sağlar “*gözükmek-hakikatin eserdeki olması ve eser olarak güzelliğidir. Güzeli, böylece hakikatin gerçekleşmesine ait olur* (Heidegger, 2003: 69).

Heidegger’in sanat düşüncesinde önemli bir diğer kavram “tekhne”dir. “*Tekhne sözcüğü başlangıçta Platon dönemine kadar episteme sözcüğü ile birlikte yol alır. Her iki sözcük de geniş anlamıyla bilmeye verilen adlardı* (epistem ve tekhne). Aristoteles ile birlikte “*Tekhne, imal etmek değil de açığa çıkartma olarak varlığa getirmektir* (Heidegger, 1998: 18-19). Burada tekniğe yaratıcı bir görev verilmiştir. “*Demek ki, teknik, yalnızca bir araç değil. Teknik, bir açığa çıkartma biçimidir.* (Heidegger, 1998: 17) bu açığa çıkartma noktasında teknik, kaçınılmaz olarak açığa çıkartma modellerinden biriyse eğer, bu noktada tekniğin özünü de yeniden düşünmemiz gerekmektedir. Sanat eserinin üretilmesi “ustalık”, “el işi ile uğraşma ve açığa çıkma” olarak anlaşılan teknik kavramına bağlı olarak nesnelleşen “madde ve biçim” arasındaki ilişkide oluşur. Yunanlıların biçim verilmemiş *madde (hyle) ile biçim (morphe)* arasındaki yaptığı temel ayrım, bugün de var olan bir düşünme ve üretim şeklidir. Unutulmamalıdır ki Grekler için poesis, hem sanatı hem zanaati ihtiva ediyordu. Ama aynı zamanda bunlardan daha fazlasıydı. “*Physis*” bir şeyin patlayıp açığa çıkması (*Aufbruch*) birdenbire görünür hale gelmesi en yüksek anlamda poesis olarak düşünülüyordu (Heidegger, 2003: 84). Bu poetik açığa çıkış, hakikatin de açığa çıkmasıdır. Örneğin Heidegger’in sanat eserinin kökeninde ele aldığı ayakkabılar tablosunu düşünecek olursak, sanat eseri sayesinde, pabuçların, hakikatte ne olduğunu, ne amaçla yapıldı, kullanıldığını, nasıl eskidiğini (yaşam-tükenme) poetik bir şiirsellikle, sadece görmez aynı zamanda öğreniriz de. Böylece şeylerle olan ilişkimiz yaşam içinde doğal olarak poetik bir niteliğe geçer. Fakat asıl trajik olan, modern estetiğin hâkim olduğu dönemimizde sanatın, artık bu öğretici formasyonundan uzak, hatta ondan kökensel olarak kopuk olduğunun farkında bile olamayışımızdır. Sanat, varoluşsal köken işlevinden uzaklaşmış; estetiğe dönüşüm adı altında etkisizleştirilerek, marjinal bir zevk ve hoşlanma sübjektivitesi içinde daha ilkel olan bireysel bir hazzın nesnesi konumuna geçmiştir.

5. Teknoloji ve Estetik Çerçevelemenin Neden Oldukları

Heidegger'e göre modern çağda teknoloji, teknik açığa çıkartmanın dayatmasına hapsolmuştur. Sanatın, teknik bir üretim haline geldiği teknoloji çağında, sanatın poetik açığa çıkartma eyleminden uzaklaşması, yerini zorunlu işleyen “teknolojik açığa çıkartmaya” bırakmıştır (Bolt, 2012:86). *Teknoloji çağının insanı, son derece çarpıcı bir biçimde, açığa çıkartmaya çağrılmıştır. Söz konusu açığa çıkartma, mevcut enerji yedeğinin ambarı olması bakımından öncelikle doğaya göz diker. Bundan dolayı insanın buyurgan tutumu da ilkin yeniçağın sağın doğa biliminin yükselmesinde fark edilir* (Heidegger, 1998: 26) Teknolojiye bu noktada esir olmamızın asıl nedeni, onunla ilişkimizi gerçek anlamda bilemeyişimizden kaynaklanır. Çünkü teknolojinin özü, teknolojik bir şey değildir aslında. Bu düşünce şeklinin temelleri Descartes ile başlayan modern düşüncede meydana gelen değişimle başlamıştır. *Yeni çağ, bilimin özünü kurar, bilimi araştırmaya dönüştürür* (Heidegger, 2001: 75). *“Bilgin ortalarda yoktur. Araştırma tasarılarına kendini kaptıran araştırmacı, bilim adamını ortadan kaldırmıştır* (Heidegger, 2001: 74). Bu gelişmeyle birlikte modern bilim, kökensel olarak bilme eyleminin merkezinde değildir artık. Araştırmacı olan bilim insanı dikkatini, hızlı bir şekilde “kar” getirecek küresel “bio-teknolojik, bilgi-iletişim ve askeri vb.” çalışmalara yönlendirmektedir.¹⁶

Heidegger'e göre *“teknik, yalnızca bir araç değil. Teknik, bir açığa çıkartma biçimidir* (Heidegger, 1998: 17). Bu düşünce, modern teknoloji düşüncesinden temelde farklıdır. Grek döneminde teknik, bir açığa çıkartma aracı olarak düşünülmüş “teknik, bilim ve sanat” doğal açığa çıkmanın uygulama alanı olmuştur. Fakat modern teknoloji, “var olanı-örtük olanı” doğal olarak açığa çıkartmayı değil, mevcut olmayı, doğadan, zorla açığa çıkartmaya zorlamanın küresel bir aygıtına dönüştürmüştür. Modern teknoloji, var olanı “özne” metafiziğinde eritmiş doğayı baskı altına almanın bir aracı olmuştur. *“İnsan, özneye, dünya*

¹⁶ Bu konuda Heidegger'e benzer şekilde Avusturyalı bilim filozofu olan P.Feyerebaand'ın düşünceleri yakındır. Ayrıntılı tartışma için bakınız, *Problems of Empiricism* (Philosophical Papers, Volume 2), Cambridge: Cambridge University Press, 1981. *Against Method*, London: 1975; Revised edition, London: Verso, 1988.

resme dönüşmüşse; bu hesaplanamaz olma her yerde, her şeyin üzerine düşen görünmez bir gölge olarak kalır (Heidegger, 2001: 83). Heidegger, ilginç bir şekilde teknolojinin bu zorlayıcı tahakkümüne karşı direncin ancak, Nasyonel Sosyalist hareketten geleceğini düşünmüştür. Nasyonel Sosyalist hareketin, teknolojinin meydan okuyuşuna bir karşılık verebileceği umudunu taşıyan Heidegger, küresel teknolojinin şeyleştirici-metalastırıcı uygulamaların bütününe karşı kökensel tepkiyi Nasyonel Sosyalist hareketin “içsel hakikati ve büyüklüğünde”, küresel teknoloji ile modern insanın karşılaşmasında görmektedir (Heidegger, 1991: 52).

Heidegger’e göre Dasein, dünyaya fırlatılmıştır fakat bu onun amaçsız olduğu anlamına gelmez. Dasein, dünya içinde varlığını oluştururken dünyayı tarafsız olarak gözlemleyemez. Dünya içinde olmak (*in dert welt sein*) ilişkisellik bağlamında Dasein’ı, hem çeken, hem de “dert etmek-tasa” bağlamında yaratıcı eyleme yönlendiren itici bir güçtür. Modern estetiğin “haz ve beğeni” temelinde gelişmesi Dasein’ın poetik amaca ulaşmasına engel de olmaktadır. Modern estetik, estetik duyarlılığı şekillendirerek, görünüşte farklı beğenileri destekler gibi görünse de aslında yarattığı beğenilerde, önceden belirlenmiş şeyleri tekrar üretmektedir. “Sanatın estetik telakkisinde sanat eseri, sanatta meydana getirilen güzellik olarak tanımlandığından, eser durumumuzla ilişki içindeki güzelliğin taşıyıcısı ve tetikleyicisi olarak sunulur. Sanat eseri bir “özne” için, bir “nesne” olarak konur. Estetik telakki açısından belirleyici olan “özne-nesne” ilişkisidir ve gerçekten de hissiyatla ilgili bir ilişkidir bu. Eser, deneyimin kullanımına açık, o yüzey cinsinden bir nesne olur.” (Bolt, 2010: 78-131). Gelinek noktada beğeni ve haz amacıyla üretilen ve nerdeyse ticari bir nesne haline gelen estetik üretimler, sanatı değil, aksine sanatın yok edilmesini göstermektedir. Çünkü, yüksek sanat eseri, *basit bir nesne* olarak üretilmez ve düşünülmez. Ayrıca daha önce, sanatsal üretimde olmayan ve daha sonra modern estetikte karşımıza çıkan bir diğer önemli kavram “yeni” kavramıdır. Bu kavram üzerine Heidegger ve Adorno benzer düşünür ve “yeni” kavramının sanata yaptığı yıkıcı etkiye değinirler.¹⁷ Heidegger’e göre, *Yeni olmak, resme dönüştürülen dünyaya özgüdür* (Heidegger, 2001: 80). Teknoloji, sanat ve bilimde sürekli “yeni” olanı açığa çıkartma gayreti, kültür endüstrisi uygulamaları ve kapitalist-küresel teknolojinin işleyişi içinde dünyanın “resim” olarak algılanması düşüncesinin tipik bir örneği olmaktadır.

¹⁷ Adorno, Ayrıntılı tartışma için bakınız, *Aesthetics Theory, The Content and The Fetish Character of Art Works*, s.338-340

Heidegger, *Dünya Resim Çağında* (1950) modern çağı, “tasvir ve tasavvur çağı” olarak niteler. Dünya, bu süreçte bir “resim-modele” indirgenir. Modern dönemle birlikte, dünyaya bakışımız da temelde değişmiştir. Dünyayı artık, soyut kavramlar, formüller, sayılarla kavramakta, onu doğrudan deneyimlemekten de her geçen gün uzaklaşmaktayız. Bu gelişmenin kökeni, dünyanın bir resim olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. “*Dünya resmi, dünyanın bir resmi değildir, dünyayı bir resim olarak kavramaktır* (Heidegger: 2001:78). Böyle olunca, dünya ve onun bilgisi bize gösterildiği kadar olmaktadır. Dasein, artık dünyanın gerçekliğinden kopuk, onu sadece temsiller ve sayısal formülasyon içinde ancak bir “resim” olarak kavramaktadır. *Dünyanın resme dönüşmesi, insanı var olanın ortasında özne’ye (subjektum) dönüşme süreciyle birdir, bu sürecin ta kendisidir* (Heidegger, 2001: 80). Dünyanın bir resme dönüşmesi ile özne kavramının ortaya çıkışı paralellik taşır. Bu gelişme, var olanları sıradanlaştıran, onları bir nesne olarak kavrayan düşüncenin başlangıcıdır. “*Dünyanın bir resim olması ile insanın var olanların ortasındaki bir özne olması aynı olaydır.*” (Heidegger, 2001: 32). Dünyanın bir resme dönüşmesi, klasik sanat kuramlarında var olan “biricik sanat yapıtı, Aura, yaratma, poetik açık kılma, mimesis, yaratma, deha, yüce” gibi kavramları otomatik olarak değersizleştirir. Bu resim, dünyayı taklit eden bir imge değil, kendisinden bir resmin türetilbileceği, matematiksel bir model ya da prototiptir. *Yeni çağın, özü bakımından kesin sınırlayıcı olan iki süreç, dünyanın resme, insanın özneye dönüşmesi, aynı zamanda Yeniçağ tarihinin ilk bakışta neredeyse saçma görülen temel akışını da aydınlatır* (Heidegger, 2001: 81). Modern çağ ile birlikte Cartezyen düşüncenin gelişimi, bilim, düşünce ve sanat alanında aynı etkiyi benzer şekilde göstermiştir. *Yeni Çağ’ın temel olgusu, dünyanın resim olarak ele geçirilmesidir. Artık dünya resmi (Bild), göz önüne getirici insan üretiminin yapılmış imgesi anlamına gelir. Bu üretimde insan, bütün var olanlara ölçü veren, kural koyan bir var olan olabileceği yeri ele geçirmek için mücadele eder* (Heidegger, 2001: 82).

Heidegger’in teknolojik düşünme biçimine yönelik eleştirisi ve onun insanın, teknoloji ile ilişkisini yeni baştan düşünebilme yeteneği, sanatta yer alan ilişkileri yeni baştan kurgulamamız için de bir yol açar. “*Bir toprak parçası, kömür ve cevher çıkartmak için zorlanır. Yerküre kendisini bir kömür madeni bölgesi olarak toprak da mineral rezervi olarak gösterir. Tarım, artık mekanize edilmiş gıda sanayiidir. Hava artık nitrojen vermeye, toprak, cevher vereye, cevher mesela uranyum vermeye, uranyum da yıkıcı ya da barışçı amaçlarla*

kullanılmak üzere atom enerjisi vermeye zorlanır (Heidegger, 1998: 14). Doğaya bakışımız kökensel olarak artık değişmiştir. Artık bir “dağ, orman, deniz ve nehir” modern insana doğal-poetik bir öge olarak değil de ondan nasıl yararlanacağımız, onu nasıl sömüreceğimiz düşüncesiyle bizi amaçlı bir “enstrümentalizme” yönlendirmektedir. *Doğru sanat, doğru bilgi, doğru teknik, insanın ana seslenmesini, kendi üzerine zorlayan bir çağırma, bir eylem seslenişidir. Roma mühendisliği ve on yedinci yüzyıl rasyonalizminden beri Batı teknolojisi bir çağırma (vocation) değil bir kışkırtma (provocation) ve emperyalizm olmuştur* (Steiner, 1996: 146). Emperyalizme dönüşen bu teknolojik ilerlemenin, benzer uygulamaları sanatı da kuşatmıştır. Bu zorlama, sanat eserinden, özüne uygun olmayan bir şeyi, zorla açığa çıkartmaya zorlamaktadır. Sanat, burada, kökensel olarak artık özüne aykırı bir iş yaptığında sanat değil, estetik olmuştur. Bu gelişmenin sonucunda küresel teknoloji, kapitalist endüstri ve post endüstriyel toplumsal yapıda, temsillerle işleyen sosyo-ekonomik modelin kutsadığı *haz, arzu ve beğeni*’yi ön plana çıkartan estetik alanı, kapitalist sistemin meşru bir aygıtı konumuna gelmiştir. *Yunanlılar için emperia (experimentia) şeylerin kendileri olarak incelenmesiyle, modern bilimin deneyleri (experiment) bir kanun konulması, kontrol koşullarının saptanması zemin planının kurulması ile başlar. Yunan biliminin kendisi ile ilgilenirken, modern bilimin özü araştırmadır.* (Heidegger, 2001: 118). Bilim ve teknolojiye gerçekleşen bu değişim sanatın mevcudiyete gelişini, üretim şeklini, alımlanmasını, teknolojinin egemenliği altında sanatsal ilkelere uzak bir şekilde değiştirmiştir. Heidegger, bunu sanatın estetikleştirilmesi diye adlandırır (Altuğ, 2018: 190). Sanat, yalnızca estetik duygu alanına, kişisel beğenin tüketimine bırakılmıştır (Altuğ, 2018: 190). Bu gelişme, teknolojik çerçevelemenin sanat üzerinde egemen olmasının doğal bir sonucudur. Bu noktada, bu incelemenin asıl yapmak istediği şey, bu gelişmenin olası etkilerini tartışmaya açmaktır. Günümüzde de yaşanan bu anlam kaybı ve sanattan kopuk, estetize edilmiş süreç, karşımıza bir yol ayrımı çıkarır. Birincisi estetiğin güzellikle, temsillerle, hazza yönelik, arzuyu baskın kılan ve temsillerle işleyen kapitalist estetik teknokrasi alanı diğeri ise hakikatin açığa çıkması ve hakikatin çağırmasına bağlı olarak zorunlu açığa çıkacak olan sanatın poetik açık kılan imkân ve olanaklarıdır. Günümüz modern insanının kültürel olarak yaşadığı en büyük kayıp, kökensel-hakikat açılımı olan sanatsal üretimden uzaklaşması ve Dasein için bu eksikliğin, insan varlığında yaratacağı boşluğun neyle dolduracağını hala belli olmamasıdır. Dasein şeylerin ve yaşamın ortasına fırlatılmıştır (Geworfenheit). Kendi iradesi dışında belirlenmiş, seçemediği olgusal bir durumu vardır. İçinde yaşadığı ve kurduğu dünyaları oluştururken

Dasein'a artık yol gösteren hiç bir şey yoktur. Heidegger, günümüz estetik kavramlaştırma ve üretimlerini etkisi altına alan asıl problemin, bu noktada oluştuğuna ışık tutarak bizleri bu konu üzerinde düşünmeye davet etmektedir. Heidegger'in açtığı yolda düşüncelerimizi ilerlettiğimizde karşımıza çıkan sonuç, bu sorgulamanın bütünündeki tespitlerin bugün de hala aynı şekilde var olduğu, küresel teknoloji ve estetik teknokrasinin aynı işbirliğine devam ettiği hakikatidir.

Sonuç

Heidegger düşüncesinde sanatın imkânı ve geleceğini estetikten kurtarma girişimini güdüleyen temel etmen hakikatin, sanatı yeniden canlandırabilme umududur. Burada, karşıt bir hareketin sanattan doğal olarak geleceği, “hakikatten çıkabileceği” düşüncesine sahip olan Heidegger, hakikatten hareket ederek, kökensel sanatın yeniden açığa çıkacağına inanmak ister. “*Yunanlıların, hakikatin özü, söz konusu olduğunda olumsuzlayan bir ifade (atletheia) kullanmaları tesadüf müdür?*” (Heidegger, 1962: 235) sorusu aletheia bağlamında, sanatın yeniden açığa çıkacağına olan bir inanç ve ihtiyaçtır aslında. Heidegger'e göre “*sanatı büyük yapan şey, sanat eserinin niteliğiyle ilgili bir mesele değil, onun mutlak bir ihtiyaç olmasıdır*” (Bolt, 2010: 131). Bu ihtiyaç, geçmişte de bugün de ortadan kalkmamıştır. İnsan, ölüm için varlıktır (Sein zum tode). Heidegger'in varlık sorgulaması, Dasein bağlamında insan yaşamının özüne ilişkin yeni bir anlam arayışı noktasında nihilizme karşı zorunlu bir arayıştır. Heidegger terminolojisi içinde düşünmeye devam ettiğimizde gördüğümüz bir diğer kavram, modern estetikte pek karşılaşmadığımız “dert-tasa” kavramıdır. Heidegger'e göre *Dert (Sorge)* temel bir şeydir. İnsani bir otantik durum açılımına vesile olan itici bir güçtür. “*Dert, insan Dasein'ına ömrü boyunca sahip olandır... Dünya içinde var olmanın varlıksal kalıbı derttir.*” (Heidegger, 1962: 209). Heidegger'e göre Dasein'ının yaşamına anlam veren ve ona çoğu zaman yol gösteren şey, kendimizi, başka insanları ve başka şeyleri “dert edinmemizdir.” Ayrıca dert sahibi olan, aslında “ölüme doğru varlık” olduğunu da bilir. “*Kendi varlığı içinde kendisini mesele eden var olanlar korkabilir sadece*” (Heidegger, 1962: 30). Oysaki modern estetik, “korku, kaygı ve tasa” yerine bunların tam zıttı olan “beğeni, haz, arzu ve hoşlanmaya” odaklanmıştı. “Korku ve tasanın” yaşamsal ileri atılım için oynadığı itici rolü Nietzsche'den hareketle kabul eden Heidegger, Hölderlin'e dayanarak sanatın kendi içinden, doğal bir

şekilde yaratıcı hamlenin yeniden doğacağına da vurgu yapmıştır.¹⁸

Heidegger düşünce dizgesinde insan yaşamının varlığını anlamaya çalışırken ilk ele aldığı kavram Dasein kavramıdır. Dasein, dünyaya fırlatılmış, anlamsız ve nihilizmin bağrında olduğunu bilen tek canlıdır. Fakat bu bilgi, onu hiçbir şey yapmamaya değil aksine varlığın potansiyelini çözmeye, açık kılmaya ve yaratma eylemlerine yöneltir. Dasein'in yaşamında bir "anlam" arayışı vardır. Anlam arayışının temel itici gücü de Dasein'in yeryüzünü iskân etmesiyle, dünyalar kurmasıyla dönüşüme uğrar. Dasein, tasa (kaygı) bağlamında belli bir arayışa girer, yeryüzü (dörtlü) bu noktada bir araya gelir. "Teknik, düşünme ve poetik yaratma" paralel ilerler ve varlığın örtüsünün açılmasına, "aletheia"ya imkân sağlar. Dasein'in düşünme ve varlık ilişkisi "hakikati" açık kılar. Böylece varlığın örtüsü açılır, gizemi kaybolur. İnsan tekniğin üretimin içinde bir dünyaya sahip olur. Bu açılma sürekli değildir, hemen yeniden kapanır. Bu üretim(düşünüm) süreci içinde, sanat eserinin işi, hakikati işe koymasındır.

Anlaşıldığı gibi sanat temelde "tasa" ya bağlıdır. Aslında Yunan'dan İslam'a, Orta çağdan Bauhaus'a gelişen bütün estetik-tasarım felsefeleri, temelde belli bir "tasa"nın sonucudurlar. "Teknik ile düşünceyi", "teori ile pratiği", "sanat ile zanaati" "endüstri ile el işini" sanatsal bağlamda ortaya çıkartan güç, yaşamı daha sanatsal kılma amaçlı bir "dert" ten oluşmuştur. Fakat sanatın, estetiğe dönüşmesi, bu sürecin doğal ilerleyişinin bir sonucu değildir. Bu kırılma, Bauhaus sonrası gelişmeler, post endüstriyel¹⁹ toplumsal yapı, küresel teknoloji, post modernizm, kapitalizmi ve gelişen yeni tasarım felsefesi paradigmasıyla ancak açıklanabilir. Fakat bu değişim "sanat ve sanatsal üretime katkı" değil, aksine estetik çatısı altında değişen Descartesçi düşüncenin, küresel teknoloji aracılığıyla, sanatsal üretime, "estetik" bir kimlik giydirmeye çabasından başka bir şey de değildir. 20. yy. başlarında "yeniden üretim çağında", sanat eserinin, teknoloji karşısında güçsüz kaldığı süreç, sanatın estetikleşerek, temelde Adorno'nun değimiyle de-estetizasyon sürecinin doruğu olmuştur. Bu yeni alan, artık sanatın içinde bulunduğu değil aksine sanatın içinde öldüğü bir alandır. *Belki de sanatın içinde öldüğü unsur, yaşanan deneyimdir* (Heidegger, 2003). Gelinek noktada düşüncemizi Heidegger'in

¹⁸ Hölderlin F., *Poems and Fragments*, (Trans. M.Hamburger) (Ann Arbor: The university of Michigan Press 1966) s.462-63

¹⁹ *Post endüstriyel*: Özel mülkiyetin sınıfsal çıkarların ve sınıfsal çatışmanın "eksen ilkeler" olarak merkezi önemlerini kaybettiği bir toplumsal formasyon. Sanayi devrimi ve sanayileşme dönemi sonrasını ifade eden toplumsal dönem. *Ekonomi Sözlüğü*, (2004).

kaygısına paralel devam ettirelim. Estetiğin kat ettiği ilerleme ve uygulama genişliği düşünülünce bu gelişim sürecinin sonunda estetiğin, sanata herhangi bir ihtiyacının olup olmayacağı sorusuna gelmektedir. Heidegger'e göre Dasein açısından sanata olan ihtiyacın ortadan kalkması söz konusu değildir fakat sanata dayanan deneyim, estetiğin baskısıyla kesintiye uğrayabilir. Dasein'ın anlam arayışı ve "var oluş tasası" bitmediği için, ölümlü olarak kaldığı sürece Dasein için, sanatsal üretimin (yaratma, iskân ve düşünme) bitmesi de düşünülemez (Heidegger, 1971: 1). Aslında her ne kadar küresel olarak işleyen ve yeniden üretimin uzmanlığına dönüşen estetik alanı, kitleleri ele geçirse de aslında yüksek sanat, onu her zaman bir gölge gibi takip etmektedir.

Gelişen teknoloji ve ticari piyasa şartlarında artık estetik etkinlik, diğer etkinlikler gibi sıradanlaşmıştır. Heidegger'e göre, estetik içinde sanatın, kurban edilmesi kaçınılmaz bir sonudur. İnsanın, sanat alanından kovulması Dasein'ın bundan sonra, nasıl ve nerede iskân tutacağı (yurt) sorunuyla da derinden ilişkilidir. (Heidegger, 1971: I, II) Heidegger'in "tasarım" (*Entwurf*) dediği şey Dasein'ın, dünyanın içinde bir varlık olarak kendi olanaklarını yerine getirmek üzere "nasıl davrandığı ve ne yaptığına" işaret eder. "Eser, kendi içinde yükselerek bir dünya açar ve bunu da kalıcı kılar. Eser varlığı demek bir dünya kurmak demektir. (Heidegger, 2003: 33). Ancak kökensel olarak işleyen sanat, dünyalar kurabilir. Dünyalar kurma" eylemi, ancak deneyimsel olarak anlaşılabilir fakat modern estetiğin eksikliği de işte tam burada açığa çıkar. Çünkü O "dünya kuramayan", tasarım yetisi açısından zayıf, yitimlilik, ölüme doğru varlık ve dünya içinde olmanın olanaklarını anlayamadığı için Dasein'ın yaşamında umutsuzluğa karşı bir çıkış noktası da olamaz.

Ayrıca modern estetik optik perspektifi de değiştirir. Modern estetikte, sanatsal bakış açısı yok olur. *Sanatsal bakışta, perspektif kaybedildi. Artık insan ne kendisine, varlık tarafından bakıldır, ne de kendisi, nesnelere merkezi bir konumda algılayan değildir. Var olan iki perspektif artık modern estetikte yok oldu*" (Heidegger, 2001: 76) Bu gelişme, binlerce yılda gelişen ve belli ideolojik-kültürel düzlemde oluşmuş olan bakışın değişmesidir ve artık Dasein ne kendisine bakılan, ne de şeyleri kendisine göre konumlayan bir var olan değildir. *Greksel dönemi insanı, kendisine "var olan tarafından bakıldır* (Heidegger, 2001: 78). Rönesans ile değişen optik merkez algısında artık bakan-özne perspektifinden, varlığın algılanması durumu

söz konusudur.²⁰ Dasein, bu süreçte, varlığı belli bir perspektifte bakan-bakılan ayrımı içinde algılarken modern dönemde bu bakışın merkezi konumu da değişmiştir. Artık Dasein, bu bakışın merkezi değildir.²¹ Modern estetik bu noktada Dasein'ı resme dönüştürülmüş, çerçevenilmiş bir dünya içine yönlendirerek onu yaşamsal tecrübeden koparmıştır. Modern estetik, Dasein'ın zamansallaşmasına da engel olmakta; geçmiş ve gelecekte kopartıp, mutlak bir “şimdinin” içerisine “mutlak yeni olana” mahkûm etmektedir. Çünkü, Heidegger'e göre, “yeni olmak, resme dönüştürülen dünyaya özgüdür (Heidegger, 1977: 80).

Heidegger'in modern estetik üzerine olan eleştirileri, Dasein'ın varoluşsal olarak yaşadığı sorunlara çare arayışı içinde gelişmekte ve bir umudu barındırmaktadır. Heidegger, *Hölderlin ve Şiirin Özü* (1936) incelemesinde “her sanat, özünde şiidir” formülasyonunu geliştirirken “Dil, insanın ilk mülklerinden” biri olarak değerlendirilir. Fakat modern estetik çatısı altında yapısal dilbilim temelinde gelişen edebiyatın alanında da öznenin-yaratıcı yazarın, Barthes'in değimiyle “ölmesi” süreciyle birlikte (Burke, 1998: 62-115) Dasein artık dil alanından da dışlanacaktı. Bu mülksüz olma durumu, Dasein ve modern insanın, yersiz yurtsuzluğu, Heidegger düşüncesinde çok önemli bir yer tutmuştur. Modern estetik ve teknoloji üzerine olan düşüncelerin temeli bu konumlanmanın sağlanması amacına hizmet etmektedir. Artık, *Estetik, olarak sanat pratiği, sanat endüstrisinin bir dalı haline gelir. Sanat endüstrisi, sanat tüketicilerine hoşlanma veren deneyim nesnelere tedarik eder.* (Altuğ, 2018: 136) Bu gelişmeler pek çok noktada postmodernizme paralel gelişmişlerdir. Çünkü postmodernizmin estetik karşıtı tavrı bu gelişmede önemli olmuştur. Gelişen yeni estetik, daha önce vurgulandığı gibi artık salt duyuşsal deneyimle ilgilenmez. Duyu, duyulanım, hisler ve aynı zamanda küreselleşen dünyada gelişen “bireyselleşmiş, yerel hayatlar, cinsiyet siyaseti, ekoloji, dünya siyaseti” gibi konularla ilgilenmeye de başlamıştır. Bu durumda Heidegger'in ön gördüğü gibi, yapılan iş de artık sanat değildir.

Modern ve ehlileştirilmiş endüstriye hizmet eden “Estetik, sanatı, sadece zevk alma deneyimine indirger ve dolayısıyla sanatın, şeylerin kendilerini sorgulamasına engel olur. (Bolt: 2012:50) Resim haline getirilen dünya imgesi içinde düşünmeyen Dasein, bu dünyada artık yoktur aslında. Çünkü estetik üretimin ne öznesi ne nesnesi, ne bakanı ne de bakılanı

²⁰ Derrida, J. *Point de Folie-Maintenant L'architecture*, AA Files, 12, 1985, s.65

²¹ Derrida (1989) Ayrıntılı tartışma için bakınız, *Fifty-Two Aphorisms for a Foreword, Deconstruction: Omnibus Volume.* 67-69.

değildir artık. Dasein, artık nerdeyse her alandan dışlanmaktadır. Bilim, düşünce, teknoloji ve en sonunda “sanat” alanı da bunların başında gelir. Oysaki bu çalışmaların hepsinin ortak özelliği Dasein bağlamında düşünme ve “sorma” eylemleridir çünkü “*sorma, düşünmenin iman etme biçimidir.*” (Heidegger, 1998: 45). Bu yüzden bizlerde, günümüz estetik ve sanat üretimleri üzerine deneyimlerimiz bağlamında “düşünmeli ve sormalıyız”. İşte bu amaçla Heidegger, “*Belki de sanatın içinde öldüğü unsur, yaşanan deneyimdir*” (Heidegger, 2003: 67) derken, modern estetiğin içinde ölen şeyi, sadece deneyim olarak değil, Dasein’in var olma potansiyeli ve geleceği üzerine taşıdığı karamsarlığının bir ifadesidir. Fakat, sanata bağlanan umutlar hiç bitmez ve bitemez. Heidegger’in, bütün bu olumsuz gelişmelere rağmen, sanatsal değişim hamlesinin yeniden ortaya çıkacağına olan güveni, günümüz sanat alanında var olan arayışlarda da görülmektedir. Dasein’in çıkış yolunu, sanatın kendi içinden, kendiliğinden oluşturabileceğini düşünen Heidegger, sanatın yaratıcı güçlerinin önemine vurgu yaparken bizlere, günümüz için de geçerli olacağını düşündüğümüz önemli bir çağrıda bulunmaktadır.

Kaynakça

- Abercrombie, S. (1990). A Philosophy of Interior Design, USA, Icon Editon Harper.
- Adorno, T. W. (1998). Aesthetic Theory (Transleted by Robert H. Kantor). USA, Minnesota University Press.
- Adorno, T.W. (1972), Dialectic of Enlightenment (Translated by John Cumming).USA, Continuum.
- Armstrong, I. (2000). The Radical Aesthetic, USA, Blackwell Publishers.
- Aristoteles. (1998). Nikamakhos’a Etik. (Çev. Saffet Babür), İstanbul, Ayraç Yayınevi.
- Aristoteles. (2007). Poetika. (Çev: İsmail Tunalı), İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Aydoğan, A. (2017). Heidegger, Teknoloji ve İnsanlığın Geleceği, İstanbul, Say Yayınları.
- Bernstein, J. M. (1992), The Fate of Art, Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno, USA, Polity Press: Cambridge.
- Burke, S. (1998), The Death and Return of the Author, Ireland, Edinburg University Press, Second Edition.
- Bilkent Üniversitesi (2006). (Uygulamalı Diller Yüksek Okulu Komisyon) Ekonomi Sözlüğü, Ankara, Siyasal Yayınevi.
- Collingwood, R. G. (1967). The Principles of Art. UK., Oxford University Press.
- Çüçen, A. K. (2000). Heidegger’de Varlık ve Zaman, Bursa, Asa Yayınları.

- Dastur, F., (1999). Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art: Heidegger toward the Turn: Essays on the Work of the 1930, (Ed. James Risser) USA, State University of New York Press.
- Derrida, J. (1985). Point de Folie-Maintenant L'architecture, AA Files, 12.
- Derrida, J. (1989). Fifty-Two Aphorisms for a Foreword, Deconstruction: Omnibus Volume (Ed: Papadakis, et.al.), New York, Academy Edition.
- Gasset, J. O. (2013). Sanatın İnsansızlaştırılması ve Roman Üstüne Düşünceler, (Çev. Neyyire Gül Işık), İstanbul, YKY.
- Harries, K., (1997), The Ethical Function of Architecture: An Anthology of Architectural Theory (Ed. C. Nesbitt) Princeton, New York, Architectural Press.
- Haug, W. F. (1999), Commodity Aesthetics as a Motor of Globalization.(Translated by Robert Bock) USA Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Haug, F. W. (1999). New Elements of a Theory of Commodity Aesthetics.
- Hegel, G. W. F. (1994). Estetik (Çev. Taylan Altuğ & Hakkı Hünler), İstanbul, Payel Yayınevi.
- Heidegger, M. (1971). Building, Dwelling, Thinking by from Poetry, Language, Thought. (Translated by Albert Hofstadter), USA, Harper Colophon Books.
- Heidegger, M. (1962). Being and Time (Trans. J. Macquarrie – E. Robinson), USA, Harper:San Francisco.
- Heidegger, M. (1977). The Question Concerning Technology, The question Concerning Technology and Other Essays (Trans. W. Lovitt), New York:Harper and Row.
- Heidegger, M. (1977), Age of the World Picture, İn The Question Concerning Technology and Other Essays (Trans. W. Lovitt), New York: Harper and Row.
- Heidegger, M. (2001). Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü, Dünya Resim Çağı, (Levent Özşar) Bursa, Asa Yayınları
- Heidegger, M. (2003). Sanat Eserinin Kökeni (Çev. Fatih Tepabaşı), İstanbul, Babil Yayınları.
- Heidegger, M. (1998). Teknik ve Dönüş (Çev. Necati Aça), Ankara, Bilim Sanat Yayınları.
- Heidegger, M. (1994). Metafizik Nedir? (Çev. Yusuf Örnek), Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.
- Heidegger, M. (1981). Nietzsche Vol 1, The Will to Power as Art, London: Routledge and Kegan Paul.
- Hölderlin, F. (1966), Poems and Fragments, (Trans. M. Hamburger) USA, (Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Kant I. (2006). Yargı Gücünün Eleştirisi (Çev. Aziz Yardımlı) İstanbul İdea Yay.
- Marcuse, H. (1969), Eros ve Uygarlık (Çev. Seçkin Çağan), İstanbul, May Yay.
- Nietzsche, F. W. (1995). The Birth of Tragedy (Transleted by C.P. Fadiman), London: Dover Publication.

Steiner, G. (1996). Heidegger, (Çev. Süleyman Kalkan), Konya, Vadi Yayınları.

Wigler, M. (1992). Derrida Invitation to a Discussion, USA, Colombia Documents of Architecture and Theory, Vol. 1.

SİYASAL ŞİDDETİN EVRİMİNE ÖRNEKLER ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ

Neslihan Topcu*, Davut Ateş**

Öz:

21. Yüzyılda en çok duyduğumuz ve maruz kaldığımız kavramlardan biri, hiç şüphesiz terörizmdir. Ancak terörizm, yeni bir fenomen değildir. Sadece 11 Eylül saldırısı sonrasında terörizm, terör ve terörist kavramları daha sık telaffuz edilir hâle gelmiştir. Bu doğrultuda bu çalışmanın konusu, geçmişten günümüze var olan siyasal şiddet kavramını örnekler üzerinden değerlendirmektir. Bu bağlamda siyasal şiddetin yüzyıllar öncesindeki mahiyetinin ne olduğu, ne tür faaliyetlerle anıldığı, hangi kelimelerle ifade edildiği sorularına cevap vermek amaçlanmaktadır. Çalışma, Roma İmparatorluğu'ndaki hadiselerden başlayarak günümüzdeki anlamıyla küresel terörizme değin siyasal şiddetin evrimini incelemektedir. Çalışmanın hazırlanmasında nitel araştırma yöntemlerinden biri olan literatür taraması kullanılmıştır. Yapılan araştırmalar sonucunda siyasal şiddetin; Roma İmparatorluğu'nda asilik, Osmanlı İmparatorluğu'nda eşkıyalık, Fransız devrimi sonrası dönemde isyan, aşırı sol hareketlerin olduğu dönemde devrimci, anarşist veya radikal, aşırı sağ partilerin iktidarlığında parti terörü ve 21. Yüzyılda ise küresel terör olarak anıldığı ve siyasal şiddet eylemlerinin dönemin koşullarına göre bir profil çizdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Siyasal Şiddet, Roma İmparatorluğu, Osmanlı İmparatorluğu, Fransız Devrimi, Aşırı Sol Gruplar, Aşırı Sağ Partiler, Küresel Terörizm.

Jel Kodları: F50, D74.

* Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi SBE Uluslararası İlişkiler Bölümü, Konya-Türkiye, neslihan.topcu@outlook.com, ORCID: 0000-0002-0822-0062.

** Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi İİBF Öğretim Üyesi, Konya-Türkiye, davutates@su.edu.tr, ORCID: 0000-0002-8103-4186.

Makale gönderim tarihi: 28.12.2021

Makale kabul tarihi: 16.09.2022

Künye Bilgisi: Topcu, N. ve Ateş, D. (2022), “Siyasal Şiddetin Evrimine Örnekler Üzerinden Bir Bakış”, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 196-220.

An Overview of The Evolution of Political Violence On the Examples

Abstract

The most heard and exposed concept of the 21st century is terrorism. But terrorism is not a new phenomenon. Only after the September 11 attack, the concepts of terrorism, terror and terrorist have become more pronounced. In this direction, the subject of this study is to evaluate the concept of political violence from the past to the present on the examples. In this context, it is aimed to answer the questions of what the nature of political violence was centuries ago, what kind of activities it was remembered for, and in what words it was expressed. The study examines the evolution of political violence from Roman Empire to global terrorism. Literature review, one of the qualitative research methods, was used in the preparation of the study. As a result of the research, political violence is referred to as insurgency in the Roman Empire, banditry in the Ottoman Empire, rebellion in the post-French Revolution, revolutionary, anarchist or radical in the era of far left groups, party terrorism under the rule of far right parties, and global terrorism in the 21st century, and acts of political violence drew a profile according to the conditions of the period.

Keywords: Political Violence, Roman Empire, Ottoman Empire, French Revolution, Far Left Groups, Far Right Parties, Global Terrorism.

Jel Codes: F50, D74.

Giriş

Şiddet, insanlık tarihi kadar eski bir geçmişe sahiptir. İnsan var olduğu andan beri hem fiziki hem de fiziki olmayan birçok şiddet eylemine maruz kalmış veya bizzat başvurmuştur. Şiddetin var oluşuna ilişkin çeşitli sebepler saymak mümkündür. Bir kişinin veya grubun üstünlük elde etmek, intikam almak, hedeflerine ulaşmak, avantaj sağlamak, siyasileri taviz vermeye zorlamak gibi istekleri şiddetin ortaya çıkmasında etkili olan sebeplerden bazılarıdır.

Hannah Arendt'a göre şiddeti; güçten (*power*), zordan (*force*) ve kuvvetten (*strength*) ayıran araçsal karakteridir. Şiddetin özü, araç – amaç bağlamında şekillenmektedir. Ancak insan eylemlerinin gidişatı, asla güvenilir bir şekilde tahmin edilemediğinden dolayı siyasi hedeflere ulaşmak için kullanılan araçlar, çoğu zaman amaçların önüne geçmektedir. (Arendt, 1970: 4)

Şiddetin türlerinden biri olan siyasal şiddet; gerilla savaşı, terörizm, isyan, devrim, ayaklanma, iç savaş, başkaldırı dahil olmak üzere geniş bir şekilde tanımlanması mümkün olan ve saldırganlara, hedeflere, grubun örgütsel yapısına ve eylemlerin meydana gelişine göre farklı isimlere bürünen bir olgudur (European Consortium for Political Research, 2014). Siyasal şiddet sadece muhalif grupların siyasal rejimlere karşı bir meydan okuması değildir, kimi zaman siyasiler de amaçları doğrultusunda muhaliflere meydan okumaktadır. Siyasal şiddeti, muhalif grupların kullandığı bir araç olarak düşünmek siyasal şiddetin kısıtlı olarak anlaşılmasına sebep olabilir.

Literatüre bir göz atıldığında siyasal şiddetin ele alındığı pek çok çalışmaya denk gelmektedir. Bu çalışmalar arasında siyasal şiddetin tanımlanması ve içeriğinin değerlendirilmesi (Mars, 1975; Kalyvas, 2002; Besley ve Persson, 2010) öne çıkan konulardan biridir. Bu çalışmalara benzer şekilde siyasal şiddetin boyutlarının incelenmesi (Çeğin ve Şirin, 2014; Sweijs vd., 2017) ise daha spesifik olarak siyasal şiddet olgusunu inceleyen çalışmalar arasında yer almaktadır. Diğer yandan bazı çalışmalar, siyasal şiddetin çeşitli alanlara nasıl etki ettiği (Bodea ve Elbadawi, 2008; Taylor, 2015; Al-Ississ, 2015) sorusuna cevap aramaktadır. Son olarak ise siyasal şiddetin seçilmiş olaylar üzerinden analiz edilmesi (Bloxham, 2012; Peralías, 2015) literatürdeki çalışmalar içinde bulunmaktadır. Bu çalışma ise var olan çalışmalardan farklı olarak örnekler üzerinden siyasal şiddetin geçmişten günümüze etimolojik evrimine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda siyasal şiddetin yüzyıllar öncesindeki mahiyetinin ne olduğu, ne tür faaliyetlerle anıldığı, hangi kelimelerle ifade edildiği sorularına cevap vermek amaçlanmaktadır.

Çalışma, derleme olarak hazırlanmıştır. Çalışmanın hazırlanmasında literatür taraması yöntemi kullanılmıştır. Bu kapsamda konuyla ilgili hem Türkçe hem de İngilizce kitap, kitap bölümü, makale, internet haberleri ve köşe yazıları analiz edilmiştir. İncelemeler sonucu elde edilen bilgiler çerçevesinde Roma İmparatorluğu'ndan günümüze değin siyasal şiddetin evrimi kronolojik olarak ortaya konulmuştur.

Çalışma, altı bölümden oluşmaktadır. Bölümlerde sırasıyla Roma İmparatorluğu, Osmanlı Devleti, Fransız devrimi sonrası başa gelen devrim yönetimi, aşırı sol gruplar, aşırı sağ partiler ve küresel terörizm üzerinde durulmaktadır. Her bölüm altında o dönemde siyasal şiddet olarak nitelendirilen olayların neler olduğu ve siyasal şiddet eylemlerinin hangi isimle veya isimlerle adlandırıldığı ile ilgili bilgiler verilmektedir. Tüm bu anlatılanların ardından sonuç kısmında ise Gus Martin'in öne sürdüğü siyasal şiddeti tetikleyen faktörler kapsamında çalışmada bahsi geçen siyasal şiddet hareketleri değerlendirilmekte ve siyasal şiddetin dinamiklerine yönelik bir çıkarımda bulunmaktadır. Ayrıca gelecekte siyasal şiddetin nasıl bir şekil alacağı üzerine tahminler ortaya koyulmaktadır.

1. Roma İmparatorluğu'nda Siyasal Şiddet

İtalyan yarımadasında bir şehir devleti olarak doğan ve yıllar içinde imparatorluğa dönüşen Roma İmparatorluğu, M.Ö. 8. ve M.S. 5. Yüzyıllar arasında yaşamış ve hatta Doğu Roma'nın yıkılışına kadar olan süre zarfı içinde değerlendirildiğinde iki bin yılı aşkın bir tarihe ev sahipliği yapmıştır (İnan, 2015: 309). Roma İmparatorluğu, Avrupa devletleri ile doğrudan bir genetik ve tarihsel bağa sahip olduğu için en büyük medeniyet olarak görülmekte ve modernite için bir ilham kaynağı olarak belirlemektedir (Morley, 2010: 1). Roma İmparatorluğu her ne kadar kendini iyi donatmış bir medeniyet olsa da siyasal şiddetle karşı karşıya kalmıştır.

Siyasal şiddet, Roma İmparatorluğu'nun hem içindeki hem de dışındaki odaklar tarafından meydana gelmiştir (Strechie, 2019: 161). Siyasal ve sosyal düzenin bozulmasına sebep olan bu tür olayları gerçekleştiren kişiler, bu dönemde *asiler* olarak anılmıştır (Martin, 2017: 50). Asileri, bir devlete veya devlet görevlisine yönelik silahlı eylemler düzenleyen kişiler olarak tanımlamak mümkündür (Britannica Encyclopaedia, 2017). Asilik, örgütlü bir devrim düzeyinde olmayan sınırlı eylemler olarak tarif edilebilir. Roma İmparatorluğu içinde çoğu kez Yahudi azınlık tarafından asilik faaliyetleri tahakkuk etmiştir.

Seleukos İmparatorluğu'na karşı gerçekleştirdikleri siyasal şiddet eylemleri çerçevesinde başarılı sonuçlar elde eden Yahudiler, bu başarılarına güvenerek Roma İmparatorluğu'na karşı da şiddet eylemlerine yönelmiştir (Sorrells, 2005: 2). Yahudiler inandıkları mesihçi vizyon çerçevesinde Roma İmparatorluğu'nu zalim, kötü ve pagan bir varlık olarak betimlemiş ve her ne pahasına olursa olsun Roma İmparatorluğu'nu güçten düşürmeyi planlamıştır (Sorrells, 2005: 35-36). Yahudilerin artan asilik hareketlerini bastırmak için imparatorluk, asilerle mücadele gücü olarak Praetorian Muhafızları olarak bilinen bir gücü hayata geçirmiştir (Strechie, 2019: 162). Ancak Roma İmparatoru Caligula ve Galba'nın Praetorian Muhafızları tarafından öldürülmesi, asilerle mücadele için kurulan Praetorian Muhafızları'nın asilik faaliyetleriyle anılmasına yol açmıştır (Martin, 2017: 50).

Yahudilerin eylemlerine baktığımızda eylemlerin halka yönelik değil, doğrudan imparatorluğa yönelik olduğu görülmektedir. Bu şiddet olaylarının meydana gelmesinde Romalıların ve Yahudilerin farklı ideolojik görüşe ve dini inanca sahip olması etkili faktörler olarak belirtilebilir. 313 yılında Roma İmparatorluğu'nda Hristiyanlık yasallaşmadan önce Yahudiler, imparatorluk içinde hiçbir grubun sahip olmadığı kadar ekonomik ve politik ayrıcalıklara sahipti (Seaver, 1952: 6). Ancak Hristiyanlık kabul edildikten sonra Kilise ve Sinagog arasında büyük bir gerilim baş göstermiş ve imparatorluğun bürokrasisi kademeli olarak bir çöküşe girmiştir (Seaver, 1952: 5).

2. Osmanlı İmparatorluğu'nda Siyasal Şiddet

Altı yüz yıldan fazla bir süre varlığını sürdüren Osmanlı İmparatorluğu'nun uzun yıllar ayakta kalmasının arkasında Osmanlı'nın toplum üzerindeki yetkilerini yönetim, maliye ve askerlik ile sınırlı tutması ve dini, hukuki gibi konularda ise millet teşkilatlarıyla toplumun hassasiyetlerini gözeten düzeni sağlamış olmasının önemli bir yeri olduğu söylenebilir (Özkan, 2019: 13). Ancak her dönemde olduğu gibi Osmanlı'nın içinde de siyasal şiddet kendini göstermiştir.

Osmanlı döneminde siyasal şiddete meyil veren kişiler, *eşkıya* olarak adlandırılmıştır. Bedbaht, talihsiz, günahkâr ve asi gibi anlamlara gelen eşkıya kelimesi şaki kelimesinin çoğul hâli olmakla birlikte Celali, eşirra, harami, haramzade, türedi ve haydut kelimeleriyle de zaman zaman ikame edilmiştir (Demirci ve Arslan, 2012: 48). Eşkîyalık; yol kesme, ev ve çiftlikleri basma, yağma ve soygun gibi kanun dışı eylemleri ifade etmek için kullanılmıştır

(Ertaş, 2017: 179). Bu tür eylemler, özellikle 18. Yüzyılın ikinci yarısında ve 19. Yüzyılın ilk yıllarında Anadolu başta olmak üzere Ege, Akdeniz, Karadeniz ve Rumeli'deki çeşitli şehirlerde sıklıkla meydana gelmiştir (Çetin, 2017: 135). Eşkîyalık, belli bir ideolojiyi gerçekleştirmek veya iktidarı ele geçirmek gibi hedeflerle hareket eden bir yapı değildir (Ünal, 2017: 6). Bunu arşiv belgelerinde yer alan eşkıyaların düzenledikleri eylemlerde etnik aidiyet veya din eksenli bir ayırım yapmamalarından anlamak mümkündür (Demirci ve Arslan, 2012: 68). Eşkîya hareketleri, idari ve iktisadi bozukluklar neticesinde ortaya çıkan sosyal duyarsızlık ve bencil yaşam biçiminden kaynaklı olarak görülmüş hareketlerdir (Hülagü, 2003: 38). Osmanlı'daki eşkıya hareketleri, o dönemki sosyal koşullardan kaynaklı olarak sıkça karşılaşılan bir hadisedir.

16. Yüzyılın sonlarına doğru duraklama dönemine giren Osmanlı İmparatorluğu'nun bazı sorunlarla karşılaştığı ortada duran bir gerçektir. Yapılan savaşlarda Osmanlı ordusunun yenilgiler alması, dirlik sahiplerinin savaşa katılmasıyla birlikte bölgelerde otorite boşluğunun oluşması, levent ve sekban gruplarının savaşlardan kaçması ve siyasi iktidarın zaafa uğraması eşkıyalığa zemin hazırlayan olaylardır (Şahin, 2003: 78; Öz, 2017: 14-17). Bu nedenlerin yanı sıra sosyal tabanda meydana gelen nüfus artışı, tarımsal üretimdeki yetersizlik, yüksek enflasyon, akçenin değer kaybı ve ekonomik sıkıntılar da eşkıyalık faaliyetlerine hız kazandırmıştır (Şahin, 2003: 77; Ertaş, 2017: 180). Eşkîya faaliyetlerinin ardında bulunan sebeplerden bir diğeri, bazı kamu görevlilerinin eşkıyalara verdiği destektir. Kimi kesimlerde dirlik sahibi, tımarlı sipahi ve yeniçeri gibi güvenlik ve asayişten sorumlu görevliler, menfaat elde etmek için eşkıyalık faaliyetlerinin içinde yer almıştır (Demirci ve Arslan, 2012: 60-62). Kamu görevlilerinin bu tür faaliyetlerinden dolayı ise kimi zaman yeniçeri olmadıkları hâlde yeniçeri olduğunu belirten eşkıyalar, halkın düzenini bozmuştur (Demirci ve Arslan, 2012: 62).

Eşkîyalar özellikle beylerbeyi ve sancak beyinin görev başında bulunmadığı ve ordunun sefere çıktığı zamanlarda savunmasız kalan livalarda faaliyet göstermiştir (Demirci ve Arslan, 2012: 55). Bu duruma örnek olarak Celali isyanları verilebilir. Anadolu'da otorite ve güvenlik buhranına neden olan Celali isyanları, geniş tahribatlar ve talanlar meydana getirmiştir (Öz, 2017: 19). Sivas, Trabzon, Gümüşhane ve Şebinkarahisar şehirlerinde ise eşkıyalar, yoksul halkın malına musallat olmuştur (Özcan, 2017: 112).

Otorite boşluğundan dolayı meydana gelen eşkıyalığın yanı sıra ekonomiyi sekteye uğratma

niyetiyle gerçekleşen eşkıya faaliyetleri de bu dönemde sık sık rastlanan bir olaydır. Aydın ve İzmir arasına inşa edilen demiryolu ile birlikte tarım ve ticaret alanında teşekkül eden olumlu gelişmeler sonucu Ege bölgesinde, Rum nüfusu artmış ve buna paralel olarak yerel halk huzursuzlanmıştır (Özgün, 2017: 160). Ekonomik olarak zor bir süreçten geçen halk, bölgedeki yabancı nüfusu kendi ekonomik kaynaklarına yönelik bir düşman olarak algılamıştır. Bunun üzerine eşkıyalar, bölgede hasattın en çok olduğu zamanlarda huzursuzluk çıkarmıştır. Mesela, incirler kurutulurken veya bağbozumu yapılırken meydana gelen eşkıya faaliyetleri hem ekonomi hem de ticari alanda kayıplara sebebiyet vermiştir (Özgün, 2017: 161). Benzer şekilde ticari faaliyetlerin merkezinde yer alan Afyonkarahisar da çeşitli eşkıyalık faaliyetlerine şahitlik etmiştir. Afyonkarahisar'da bulunan eşkıyalar, İstanbul'dan gelen bir tüccar toplumunun önünü kesmiş ve eşyalarını yağmalamıştır (Şahin, 2003: 84).

Eşkıyalara karşı halkı koruması için imparatorluk, kale görevlilerine emir vermiştir (Demirci ve Arslan, 2012: 6). Bunun yanı sıra Anadolu'da dolaşarak eşkıyaların tespit edilmesi ve toplanması için teftiş memurları görevlendirilmiştir (Şahin, 2003: 84). Osmanlı'nın eşkıyalara yönelik en dikkat çeken politikasının ise eşkıya hareketinin liderlerine makam mevki vermesi olduğu söylenebilir (Öz, 2017: 19). Uygulanan bu politikanın maksadı, eşkıyalara belli bir sorumluluk vererek onları topluma kazandırmak ve onların halka verdiği zulmü sonlandırmaktır. Ancak bu pragmatik politika, hiç de tasarlandığı gibi bir sonuç vermemiştir. 1683 Viyana yenilgisinin ertesinde Osmanlı hükümdarı, Türedi isyanının en bilinen ismi Yeğen Osman Paşa'yı Avusturya'ya karşı açılan cepheye Macaristan serdarı olarak yollamıştır (Çolak, 2017: 133). Osmanlı yaptığı bu hatanın bedelini Belgrad'ı kaybederek ödemiştir (Çolak, 2017: 134).

Osmanlı İmparatorluğu, eşkıyalarla mücadelede aktif bir politika izlemesine rağmen eşkıyaların eylemlerinin önüne geçmeyi başaramamıştır. Bu hususta alınan önlemlerin genellikle teknik ve son zamanlarda alınanların ise eşkıyaları topluma kazandırma yönünde olduğu görülmektedir. Halbuki eşkıyalık; siyasal, sosyal, ekonomik olmak üzere farklı dinamiklerden kaynaklı ortaya çıkan bir sorundur. Bu yüzden sorunun çözümünde sadece eşkıya gruplarına odaklanması hatalı olmuştur.

3. Fransız Devrimi Sonrası Siyasal Şiddet

Her türlü sömürünün, yoksulluğun ve bozulmanın olduğu dönemin Fransa'sında, Fransız

devrimi tüm bu yaşananlara karşı bir patlamanın resmidir (Chengte, 2016: 34). Fransız devrimi, var olan siyasal yapıyı değiştirmek için gerçekleşmiş ve ardından gelecek olan 1830 ve 1848 devrimleri gibi birçok devrime örnek teşkil etmiş bir toplumsal hareket olarak tarihte yerini almıştır. Ancak devrim sonrası yaşanan siyasal şiddet, Fransız devriminin vadettiği özgürlük, eşitlik, insan hakları gibi ilkeleri bir açmaza sokmuştur.

1793 yılında Robespierre öncülüğünde Jakobenler, Ulusal Konvansiyon'da sağ kanadı oluşturan Jirodenleri tasfiye ederek iktidarı ele geçirmiştir (Demirli, 2018: 64). Bugünden sonra Fransa'da yönetim, Robespierre ve etrafında oluşturduğu dar kadronun hakimiyetine girmiş ve böylelikle terör döneminin kapısı aralanmıştır (İrem, 2005: 8). Dünya üzerinde bir cennet kurma isteğine sahip olan Jakobenler, kusursuz toplumu oluşturma sanrısı ile hareket ederek teröre varan eylemler gerçekleştirmiştir (Yeniçirak, 2020: 66). Özellikle 16. Louis'in Avrupa hanedanlarıyla iş birliği yapması ve kaçmaya teşebbüs etmesi sonrasında Jakobenler, cumhuriyeti tam manasıyla hayata geçirmek için Fransa içindeki cumhuriyet düşmanlarının ortadan kaldırılmasını en nihai yol olarak görmüştür. Arendt'in deyişiyle "İktidarı elinde tutup da ellerinden kaymakta olduğunu hisseden herkes, kaybettiklerinin yerine şiddeti koymanın cazibesine direnmekte zorlanmıştır" (Arendt, 1970: 87). Bunun üzerine Fransa'da cumhuriyete karşı çıkanlar, birer *isyancı* olarak addedilmiş ve giyotinde idam edilmiştir (Britannica Encyclopaedia, 2020).

Sözlük anlamıyla isyancı, bir ülkedeki siyasi sistemi değiştirmek için şiddet eylemlerine başvuran bir grup insandır (Cambridge Dictionary, 2021). Jakobenler; Fransız Cumhuriyeti'ne karşı çıkanları, toplum içindeki düşmanları olarak görmüş ve isyancı olarak değerlendirmiştir. Terör dönemi süresince birçok şehirde rejime karşı isyanlar meydana gelmiştir. Ancak bu isyanlar, cumhuriyetle ilgili olmaktan ziyade Jakoben yönetimi ile yakından ilgilidir. 1793 yılında kralın idam edilmesi, Fransız halkının büyük bir kısmını dehşete düşürmüştür (Stanford History, t.y: 5). Öte yandan devrim sonrası toprak reformunun gerçekleşmesi, siyasal istikrarın sağlanması ve ekonominin güçlenmesi gibi isteklerinin karşılığını bulamayan köylüler ve işçiler, rejime karşı isyana yönelmiştir (Sander, 2003: 166). Köylülerin ve işçilerin bu isyanı; rejim tarafından vaat edilenlerin yerine getirilmemesi olarak değil, cumhuriyete başkaldırı olarak algılanmış olacak ki terör dönemi boyunca idam edilenler büyük oranda bu sınıfın mensuplarıdır.

1793 yılında Fransa'nın Vendée bölgesinde meydana gelen katliam, Fransa'daki terör

yönetiminin ciddi boyutlara ulaşan eylemlerinin en açık göstergelerinden biri olmuştur. Vendée, Fransa'nın batısında yer alan ve sakinlerinin genellikle dindar olduğu bir bölgedir (Boparai, 2019). 6 Mart 1793 tarihinde alınan din adamlarının çalışmalarının durdurulması ve tüm Katolik kiliselerin kalıcı olarak kapatılması kararı sonrasında Vendéeliler, “ellerinizi halkın cebinden çıkarın ve rahiplerimizi geri verin” sloganlarıyla isyan başlatmıştır (Boparai, 2019). Vendéeli isyancılar; devrimci hükümeti ekonomik kaosa sebep olduğu, din adamlarını uzaklaştırdığı, din adamlarının çocuklarını orduya katarak etkisizleştirmeye çalıştığı yönünde suçlamıştır (Bell, 2020: 19). Aynı zamanda devrimcilerin Fransa'ya getirmek istediği özgürlüğü reddetmişlerdir (Petitfrère, 1988: 187). Fransız devrimi sonrasında Fransa'ya hâkim olan kargaşa atmosferi, halihazırda halkın umutlarının sönmesine sebep olmuştur. Bir de buna ellerinde son olarak kalan dini inançlarının istismar edilmesi eklenince isyana giden yol açılmıştır. Vendée'deki isyanların bastırılmaması durumunda ülkenin geri kalanında da isyanların başlayacağı düşüncesiyle devrimci yetkililer, isyanı durdurmak için bölgeye 45,000 asker göndermiştir (Boparai, 2019) ve 1793 yılı Vendée soykırımı olarak tarihe geçmiştir (Bell, 2020: 19).

Vendée katliamı ile aynı yıl içinde Nantes'te yaşanan boğulma vakası, terör hükümranlılığı döneminde yaşanan dikkat çekici hadiselerden bir diğeridir. Devrimci yönetim, Vendée'nin çevresindeki en büyük şehir olan Nantes'in Vendée'de yaşananlardan etkilenebileceğini hesaplayarak Nantes'deki önlemleri artırmaya yönelmiştir. Bunun üzerine Devrim Mahkemesi üyesi Jean-Baptiste Carrier, devrime sadakati olmayanları tespit etmesi ve cezalandırması için hükümet tarafından görevlendirilerek Nantes'e gönderilmiştir (Walton, 2016). Carrier yönetimi boyunca Nantes'te toplam 13,000 kişi infaz edilmiş ve 4,000 kişi de teknelere bağlanarak Loire Nehri'nde boğularak öldürülmüştür (DeLong, 2018). Yapılan bu toplu katliamların tek bir sebebi vardır: Fransa'yı özgür bir ülkeye dönüştürmek. Ancak devrim sonrasında Fransa, sadece binlerce insanın kanı üzerinde yüzen bir ülkeden başka bir şeye dönüşmemiştir. Fransa'da vuku bulan tüm bu olaylar, devrimci yönetimin ideallerine ulaşmak için sergilediği histerik tutumu gün yüzüne çıkarmıştır.

1793 ve 1794 yılları arasında Robespierre; kral, kraliçe ve soylular başta olmak üzere isyancı olarak gördüğü herkesi giyotine göndermiştir (Ekinci, 2016: 159). Özellikle 1794 yılında Robespierre'nin Kamu Güvenliği Komitesi başına geçmesiyle idamlar daha da artmıştır (History, 2021). Kamu Güvenliği Komitesi'nin başlıca görevi, isyancıları sabah yargılayarak

ve öğleden sonra giyotine göndererek Fransız vatandaşının devrim ideallerine sadık kalmasını sağlamak olarak belirlenmiştir (Stanford History, t.y: 5). Terörün hüküm sürdüğü dönemde 17,000'den fazla insan yargılanarak idam edilmiş ve bilinmeyen sayıda kişi de hapisanede ölüme terk edilmiştir (History, 2021). Terör döneminde idam edilenlerin %6'sını ruhbanlar, %8'ini soylular, %14'ünü burjuvalılar ve %70'ini ise köylü ve işçiler oluşturmuştur (Sander, 2003: 166).

Devrim, zayıflamış veya işlevselliğini kaybetmiş bir sistemin veya kurumun parçalanması veya yok edilmesi olarak ifade edilmektedir (Chengte, 2016: 34). Ancak bu amaç uğruna binlerce insanın idama mahkûm edilmesi devrim değil, terördür. Giyotine yollanan insanları ise isyancı veya cumhuriyet düşmanı olarak yaftalamak, işlenen suça kılıf bulmaktan öte bir şey değildir. Bu yüzdendir ki, modern devlet terörünün ilk vücut bulduğu iktidar olarak Jakobenler akla gelmektedir (Bağçeci, 2020: 248).

4. Aşırı Solun Yükselişi ve Siyasal Şiddet

18. Yüzyılda gerçekleşen sanayi devrimi ve Fransız devrimi toplumsal dinamiklerde önemli değişikliklere sebep olmuştur. Sanayi devrimiyle birlikte doğan işçi sınıfının zorlu şartlar altında çalışması ama emeğinin karşılığını alamaması, toplumsal eşitsizliği bilhassa işçi ve iş veren özelinde daha da öne plana çıkarmıştır. Bunun yanı sıra Fransız devrimi, genelde imparatorlukların özelde ise kilisenin ve soyluların gücünün zayıflayabileceği hakikatini topluma göstermiştir. Bu kapsamda bu iki devrimin toplumda şöyle bir bilinç oluşturduğunu söylemek mümkündür: Sınıflar arası artan bir eşitsizlik söz konusudur ancak bu eşitsizliğe sebep olanlar diğer bir deyişle üst sınıf, yenilmez değildir.

Marksizm ve anarşizm gibi sol temelli ideolojiler, sınıflar arası eşitsizliğe ve devlet gibi otoriter kurumlara meyilli bir düzene meydan okumaktadır. Sol temelli ideolojiler; iktidar üreten oluşumları birer baskı aracı olarak görmekte ve bu oluşumların demokratik yollarla değil, silahlı güçler aracılığıyla ortadan kaldırılabileceğine inanmaktadır (Avcı, 2019: 143). Marksizm ve anarşizm, saldırganlığa eğilimli bir tutum içindedir. Bu hareketlerin tümü esasen şiddet içermese de bazısı güç kullanımına istekli olduğu için radikal veya aşırı olarak adlandırılmıştır (Koch, 2018: 8). Özellikle 19. Yüzyıl; devrimci radikalist, anarşist, kolektivist anarşist ve anarko-komünist grupların ortaya çıkışına tanıklık etmiştir (UN, 2018: 4). Bu dönemde siyasal şiddete sebep olanlar, *devrimci*, *anarşist* veya *radikal* etiketine tabi

tutulmuştur (March, 2008: 126-134; Carson, 2016: 317). 1960'larda ve 1970'lerde Avrupa ve Kuzey Amerika'nın sosyo-politik panoramasını sarsan devrimler, birikmiş hoşnutsuzluk ve yavaş yavaş biçimlenen yeni kolektif eylem biçimlerinden türemiştir (Giner, 2018: 13).

Marksizm, 19. Yüzyılın konjonktürü içinde sahnede beliren proletarya sınıfını örgütlemeyi ve kapitalist üretim biçimine karşı devrim yapmayı ele alan bir ideolojidir. Kimi devlet adamları, Marksist ideolojiyi öne sürerek politikalarını hayata geçirmiş ancak tarihte siyasal şiddet olarak hatırlanacak olaylara sebebiyet vermiştir. Stalin dönemi Sovyet Rusya ve Mao dönemi Çin bu kapsamda değerlendirilmektedir. Çarlık ve Bolşevikler arasındaki iç savaş esnasında Bolşevikler, siyasal şiddeti düşmanı ortadan kaldırmak ve devrimi güvence altına almak için kullanırken Stalin, ideolojinin arkasına sığınarak insanlara zulüm yapmıştır (Walz, 2017: 119). Büyük terör veya büyük temizlik olarak bilinen 1937 ve 1938 yılları arasındaki dönemde Stalin, anti-Sovyet unsurları 'hain' olarak etiketlemiş ve toplu yargısız infazların önünü açmıştır (Wheatcroft, 2007: 43). 1937 yılında 350,000 ve 1938 yılında 328,000 infaz gerçekleşmiştir (Wheatcroft, 2007: 40). Buna emsal olarak 1966 ve 1976 yılları arasında Çin'de Mao Zedong önderliğinde başlatılan Kültür devrimi boyunca Çin hükümeti, zorlayıcı ve yabancılaştırıcı faktörleri kullanarak topluma siyasal şiddet uygulamıştır (Wang, 2019: 2). Toplum içinde komünizme karşı çıkanların infaz edildiği ve toplumun komünist ilkeler etrafında şekillendirildiği bu süreç içerisinde 500,000 ve 2 milyon arası insanın hayatını kaybettiği tarihçiler tarafından tahmin edilmektedir (Phillips, 2016). Sovyet Rusya ve Çin'de yaşanan bu şiddet olayları, insanlarda devrime yönelik negatif çağrışımlar oluşmasında etkili olmuştur.

Marksizm'e benzer şekilde devrime eğilimli bir diğer düşünce olan anarşizm, bireyin toplumsal kısıtlamalardan kurtarılmasını ve doğa ve ahlak yasaları aracılığıyla yaşamını sürdürmesini savunmaktadır (Benlisoy, 2014: 361-363). Anarşizm, çeşitli sözleşmelerle toplumu zincirleyen düzeni yıkmayı amaçlayan bir ideolojidir (Männik, 2009: 155-156). Şiddet kullanımının yaygın olduğu anarşist eylemler; siviller, din adamları, polis memurları, üst düzey devlet yetkilileri ve devletle bağlantılı olan hemen herkesi kurban olarak hedeflemiştir (Koch, 2018: 11). Suikast ve katliamların yanı sıra hükümete baskı yapmak ve toplumsal devrimi körüklemek için broşürler dağıtılmıştır (UN, 2018: 4-5). Politize edilen ve mutsuzlaşan halk, iktidara karşı şiddet kullanmaya teşvik edilmiştir (Avcı, 2019: 143). 1879 ve 1884 yılları arasında Çarlık Rusya'da faaliyet gösteren Narodnaya Volya hareketi, anarşist

terör denince ilk akla gelen harekettir (Demir, 2019: 2).

Narodnaya Volya hareketinin öncesinde Bakunin, Çarlık rejimine yönelik sert eleştiriler kaleme almış ve daha iyi bir toplum için devlet ve devlet mekanizmalarının yok edilmesi fikrini yaymaya çalışmıştır (Koch, 2018: 10). Bakunin'in bu fikri anarşist hareketin fitilini ateşlemede etkili olmuştur. Bunun neticesinde Çarlık Rusya'da Narodnaya Volya hareketi patlak vermiştir. Beş sene boyunca aktif olarak eylemlerini sürdüren hareket, pek çok yüksek rütbeli subaya ve hükümet görevlisine suikast yapmıştır (Gürel, 2008: 41). 1881 yılında Çar II. Aleksandr'a düzenlenen suikast, Narodnaya Volya terörizminin en açık simgesi olmuştur (UN, 2018: 5). Narodnaya Volya'nın suikast yapmış olduğu kişiler üzerinden bir değerlendirme yapıldığında anlaşılmaktadır ki bu hareket, devlet sıfatıyla hareket eden üst düzey yetkilileri kurban seçerek masum vatandaşları koruduğuna ilişkin bir mesaj vermeye çalışmıştır (UN, 2018: 5).

I. Dünya Savaşı ile beraber anarşist dalga zayıflamaya başlarken Faşizm ve Nazizm – otoriter ve yıkıcı güçler – yükselişe geçmiştir (Koch, 2018: 12). 1936 ve 1939 yılları arası yaşanan İspanya iç savaşında anarşist ve sosyalist kanadın mağlup olması sonucunda ise anarşizm, kitlesel bir hareket olma özelliğini yitirerek adeta tarih sahnesinden silinmiştir (Benlisoy, 2014: 360). Dünyadaki aşırı sol hareketler yerini aşırı sağ hareketlere teslim etmiştir.

5. Aşırı Sağın Yükselişi ve Siyasal Şiddet

Faşist hareketler hemen hemen bütün Avrupa ülkelerinde ve dünyanın diğer bölgelerinde görülmüş olsa da bağımsız, uzun süren ve tamamıyla konsolide bir faşist rejim kurabilen sadece iki ülke mevcuttur: Mussolini İtalya'sı ve Hitler Almanya'sı (Iordachi, 2010: 19). Faşizm ve Nazizm, demokratik olana doğrudan karşıt siyasi aksiyomlar üzerinden üretilmiştir (Banteka, 2019: 131). Bundan dolayı bu tür siyasi rejimler için aşırıya varacak şekilde şiddet kullanımı olağan bir durumdur.

İtalya'da Faşist Parti'nin ve Almanya'da Nazi Partisi'nin yönetimi ele almasıyla beraber 1920'li yılların başı ve 1940'lı yılların ortaları hem Avrupa'da hem de Avrupa dışında hayal edilemez boyutlarda insan felaketi yaşanmaya başlamıştır. Mussolini, özellikle Balkanlar'da ve Afrika'da binlerce sivilin katledilmesine, üzerlerine zehirli bombalar atılmasına, Kıızıl Haç gibi yardım kuruluşlarının bombalanmasına, bebeklere işkence edilmesine ve daha pek çok

akla sığmayan olaya sebep olmuştur (Carroll, 2001). Roma İmparatorluğu'nu yeniden inşa etme ve kaybedilen milli gururu canlandırma hırsıyla Mussolini, kurbanlara baktığında İtalyan milliyetçiliğinin doğuşunu görmüştür (Saluppo, 2020: 302). Mussolini'nin uyguladığı siyasi şiddet sadece dışarıda değil, içeride de etkisini hissettirmiştir. Bunun en açık göstergelerinden biri Mussolini'nin, damadı Galeazzo Ciano'nun idamını istemesidir (History, 2020).

Nazi Partisi'nin iktidara geldiği ilk günden itibaren odaklandığı meselelerden birisi ise Yahudiler olmuştur (Armaoğlu, 2019: 182). Toplumsal eşitsizliğin insanın doğasından kaynakladığı gerekçesiyle Naziler, Yahudilere karşı uyguladığı siyasi şiddeti meşrulaştırmıştır (Banteka, 2019: 132). Yahudilerin yanı sıra Naziler, Romanlara da orantısız biçimde siyasal şiddet uygulamıştır. Romanların fiziksel özelliklerine ilişkin bir araştırma yapılmasını isteyen Nazi hükümeti, belirlenen kriterlere uyanlara karşı zulmedilmesine karar vermiştir (US Holocaust Memorial Museum, t.y.). Nazi yönetimi boyunca yabancılar, saf Alman ırkının oluşturulmasında büyük bir dış tehdit olarak algılanmış ve onlara yönelik fiziksel ve psikolojik her türlü şiddetin kullanımı olağan karşılanmıştır. Bu şiddet dönemi içinde doğrudan ve dolaylı olarak 55 milyon insan katledilmiştir (Feldman ve Griffin, 2008: 71).

20. Yüzyılın şahit olduğu Faşist ve Nazi yönetimleri, aşırı sağ kategori içinde yer almaktadır. Aşırı sağ; siyasi yelpazenin aşırı sağında bulunan, potansiyel olarak şiddete meyilli olan ve suç niteliğinde faaliyetler gerçekleştiren ideolojilerdir (Banteka, 2019: 130). Aşırı sağ partilerin iktidarlığı, Faşizm ve Nazizm örneklerinde görüldüğü üzere âdeta siyasi partilerle bağlantılı terörizmdir (Banteka, 2019: 143). Aydınlanma çağının getirdiği düzene karşı çıkan ve kendi çizdikleri yeni medeniyeti kurmaya çalışan totaliter rejimler, kendi ilkelerini dayatmış, sivilleri katletmiş ve toplumda bir korku hali oluşturmuştur (Davies ve Lynch, 2002: 2). Özellikle Almanya'daki toplu katliamlar, korkunçluk veya korku eylemleri gerçekleştirme kapasitesi anlamına gelen *Schrecklichkeit* kelimesiyle ifade edilmiştir (Dacal, 2002: 4). Tüm bu bahsedilenleri aklımızın bir köşesinde tutarak “terörizm, siyasi veya ideolojik amaçları uğruna sivilleri hedef alan şiddet eylemleridir” (OHCR, 2008: 5) tanımını ele aldığımızda, aşırı sağ yönetimler ve terörizm arasındaki yakın ilişki daha iyi anlaşılacaktır. Siyasi partiler ve terör örgütleri, belli amaçlar doğrultusunda hareket etmektedir. Ancak siyasi partiler, halkı ikna etmeyle meşgul olurken terör örgütleri ideolojik veya pragmatik hedeflerine ulaşmak için zor kullanmayı tercih etmektedir (Banteka, 2019: 143). Mussolini ve Hitler'in politikaları, ikna etmeden ziyade yok etmenin üzerine kurulmuştur. Onlar, kendinden olmayanları ikna

ederek veya içlerine kazandırarak ülkelerini ileri seviyeye taşıma hedefinden çok uzakta konumlanmıştır.

Fransız devrimi sonrası Robespierre önderliğinde gerçekleşen devlet terörü ve Mussolini ve Hitler önderliğinde gerçekleşen parti terörü, terörizmin siyasi erkler üzerinden tanımlanmasına yol açmıştır. Ancak küresel terörizmle beraber bu algı değişmeye başlayacaktır. Terörizme yönelik değişen algıyı fark etmek adına bir sonraki bölümde incelenen küresel terörizm, bu nüans göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir.

6. Küresel Terörizm

Terörizm kavramının ilk zikredilişi, Fransa’da iktidara gelen Jakobenlerin uyguladığı şiddet eylemleriyle olmuştur. Daha sonrasında ise aşırı sol ve aşırı sağ kanadın siyasal şiddete başvurması ile terörizmin tanımına yönelik belli bir algı şekillenmeye başlamıştır. Bu kapsamda terörizmi, siyasileşmiş bir kişinin veya grubun şiddet eylemleri üzerinden amacına ulaşmak istemesi olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak 20. Yüzyılla beraber terörizmin aktörleri, bu aktörlerin amaçları ve kullandığı araçlar değişime uğramıştır.

Soğuk Savaş dönemine kadar terör eylemleri, ülke sınırları içinde meydana gelirken bu tarihten sonra ülke sınırlarını aşmaya başlamıştır. Başka bir ifadeyle terörizmin etki alanı, ulusal ölçekten uluslararası bir ölçüğe doğru genişlemiştir. Bunun nedeni ise Soğuk Savaş boyunca kimi devletlerin başka devletleri yanlarına çekmek veyahut bir devleti zayıflatmak maksadıyla terör örgütlerini kullanmasıdır (Kartal, 2018: 45). Bu kapsamda devletler; terörist gruplarla gizli anlaşmalar yapmış, iş birliği gerçekleştirmiş ve onlara askeri teçhizat, eğitim, sığınma gibi hizmetler sunmuştur (Ataman, 2003: 58). Mesela; Sovyetler Birliği’ni zayıflatması adına Afganistan kökenli El-Kaide’nin ABD ve Suudi Arabistan tarafından desteklenmesi bu duruma örnek teşkil etmektedir (Kartal, 2018: 45).

Terör eylemlerinin uluslararası bir form kazandığını gösteren ve en ses getiren eylem, El-Kaide’nin 11 Eylül 2001 tarihinde ABD’de gerçekleştirdiği terör saldırısıdır. 11 Eylül saldırısı ile birlikte bir terörist grubunun; devletin egemenliğini zayıflatabilecek, sınırlarını kontrol etme yeteneğini kırabilecek ve yaşayabilirliğine doğrudan meydan okuyabilecek potansiyele sahip olduğu anlaşılmıştır (Ifantis, 2002: 3). Aynı zamanda 11 Eylül saldırısı sonrası terörizme yönelik algıda din faktörü ön plana çıkmıştır. Aslında dini motifli terörizm, yeni bir fenomen

değildir. Hatırlanacağı üzere Roma İmparatorluğu içinde Yahudiler, dini amaçlarına ulaşmak için çeşitli siyasal şiddet eylemlerinde bulunmuştur. Bunun yanı sıra 14. Yüzyılda Hindistan kökenli Thugs grubunun da din adına pek çok kişiyi öldürdüğü bilinmektedir (Demir, 2019: 3). El-Kaide terör örgütü sadece dini motifli terörizmin yeniden canlanmasını temsil etmektedir.

20. ve 21. Yüzyılda terörizmin içeriğinde meydana gelen değişimler, *küresel terör* (NCJRS, 1990; Seib ve Janbek, 2010), *modern terör* (Ganor, 2009; Ejime, 2017), *uluslararası terör* (Willkinson, 2005; Campos ve Gassebner, 2009) ve *yeni terör* (Morgan, 2004; Kurtuluş, 2011) kavramlarının kullanılmasına yol açmıştır. Soğuk Savaş sonrası terör, uluslararası bir boyut kazanmış ve 21. Yüzyılda ise teröre dini bir perspektif eklenmiştir. Terörizme yüklenen bu yeni anlamlar, terörizmin sağ-sol veya etnik-milliyetçi yaklaşımdan medeniyetler çatışması yaklaşımına evrilmesine sebep olmuştur (Çelikbaş, 2019: 53). Dini motifli terör örgütlerinin kutsal kitabı ve peygamberi esas alarak hareket etmesi, gerçekleştirilen eylemlerin İslam medeniyeti adına olduğunu ima etmektedir. Öte yandan küresel terör; El-Kaide, IŞİD, DEAŞ gibi devlet dışı silahlı örgütlerin günden güne etkinliğini arttığı bir döneme denk gelmektedir. Devlet dışı silahlı aktörlerin artan etkinliğinin altında bir devletin diğer bir devlete karşı sıcak çatışmaya yanaşmaması yatmaktadır. Devletler, bizzat çatışmanın içine girmektense devlet dışı silahlı örgütlere destek vererek ulusal çıkarlarını gerçekleştirmeyi daha makul bulmaktadır. Devlet dışı silahlı örgütlere destek vermek birçok açıdan devletler için avantajlı bir durumdur. Devletler, bu örgütler aracılığıyla kimliğini gizleyebilmekte, hasmını daha düşük bir maliyete zayıflatabilmekte, hukuki işlemlerden ve diğer devletlerden gelebilecek yaptırımlardan sıyrılabilmektedir (Martin, 2017: 129). Ayrıca nükleer silahlar, devletler arası savaşı engellemektedir. Bu yüzden devletler çıkarlarını maksimize etmek için terör örgütleri üzerinden eylemlerini hayata geçirmektedir.

Devlet dışı silahlı örgütlerin yükselişinde bilgi ve iletişim teknolojilerinin ve küreselleşmenin de önemli bir yeri vardır. Bilgi ve iletişim teknolojileri ve küresel terörizm arasındaki bağ incelendiğinde son teknoloji silahlarla beraber teröristlerin hedeflere isabetli vuruş kabiliyetinin arttığı görülmektedir (UNODC, 2018: 4). Yine, teknoloji sayesinde terör eylemleri yöntemsel açıdan çeşitlilik sergilemeye başlamıştır (Demir, 2019: 4). Teknolojinin getirdiği esneklik, terör örgütlerinin hiyerarşik yapısını değiştirmiş ve terör grupları lider arayışından sıyrılarak daha özerk bir yapı haline dönüşmüştür (Çelikbaş, 2019: 55). Bilgi ve

iletişim teknolojilerinin teröristlere sunduğu belki de en önemli avantaj, eylemlerinin büyük kitlelere ulaşması ve örgütün amaç ve ideolojisinin tanıtılmasıdır (Kartal, 2018: 57). Medya kuruluşları, terör eylemlerini dünyanın dört bir yanına anında ileterek halkı bilgilendirme sorumluluğunu yerine getirmektedir. Fakat aynı zamanda medya kuruluşları aracılığıyla terör örgütlerinin mesajları da milyonlara ulaşmaktadır. Kitle iletişim araçları gibi sosyal medya üzerinden de terör örgütleri pek çok insana ulaşmakta ve örgüte destek toplamaktadır.

Terör örgütleri, eskisi gibi sadece belli bir etnisiteden oluşan yapılar değildir. Örgütlerin içinde farklı ülkelerden yüzlerce kişi bulunmaktadır (Demir, 2019: 4). Bunun nedenlerinden ilki, yukarıda belirtildiği üzere bilgi ve iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması ve diğeri ise küreselleşmedir. Küreselleşmeyle beraber ulus devletlerin sınırları esnekleşmekte ve uluslardaki aidiyet hissi zayıflamaktadır. Kendini belli bir ulusa ait hissetmeyen insanlar ise yaşadıkları çevreye yabancılaşmıştır (Demir ve Varlık, 2015: 43). Yabancılaşmayla birlikte birey, hayatını anlamlandırma arayışı içine girmektedir. Bu arayışlardan kimisi terör örgütlerinin sempatisini olmaya varmaktadır. Çeşitli ülkelerden militana sahip olan terör örgütleri, bu durumdan avantajlar elde etmektedir. Terör örgütlerinin sınır geçişleri, finansman akışı ve silah tedariki kolaylaşmaktadır (Kartal, 2018: 48; Williams, 2008: 6).

Günümüzde gerçekleşen çatışmaların büyük bir kısmı, en az bir devlet dışı silahlı örgütü içermekte ve hatta bazen her iki tarafta sadece devlet dışı silahlı örgütten oluşmaktadır (Florquin ve Warner, 2008: 18). ABD'nin Esad rejimine karşı PYD ve YPG'ye verdiği destek, bir devlete karşı devlet dışı silahlı örgüt eliyle müdahalenin göstergesidir (Şahin ve İrdem, 2017: 22). 2003 yılında Darfur'da meydana gelen çatışmalarda muhalif güçlerden olan Sudan Özgürlük Ordusu ve Eşitlik Hareketi'ne karşı Sudan hükümeti, yerel bir milis grup olan Cancavidlere destek vermiştir (Keskin, 2009: 69; Bayram, 2014: 8). Darfur'da vücut bulan bu çatışma, tarafların devlet dışı silahlı örgütlerden oluşması noktasında öne çıkmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen örneklerin akabinde devlet dışı silahlı örgütlerin yükselişi sonrasında savaşların asimetrik bir özellik kazandığı söylenebilir. Asimetrik savaş, zayıf tarafın güçlü rakibinin gücünü düşürmek için Uluslararası İnsancıl Hukuk'a uygun olmayan yöntemler seçerek rakibine saldırmasıdır (Lindström, 2012: 31). Başka bir tanıma göreyse zayıf tarafın rakibinin güçlü yönlerinden kaçınması ve zayıf yönlerinden yararlanarak onu alt etmeye çalışması asimetrik savaştır (Lele, 2014: 98). Küresel terörizm doğası gereği, asimetriktir (Yarger, 2015: 7).

Küresel terörizm, 21. Yüzyılın getirdiği koşullar içinde şekillenen bir olgudur. Uluslararası arenadaki aktörlerin terör eylemlerine verdiği destek, terör eylemlerinin meydana getirdiği küresel yankı ve oluşturduğu geniş korku psikoloji ve benzeri etkilerden dolayı terör örgütleri, daha çok kişinin zarar görmesine ve daha çok tahribatın meydana gelmesine sebep olmaktadır. Hasarın büyüklüğünden ve onarılamaz oluşundan dolayı terör örgütleri, uluslararası alandaki aktörlerin muhatabı pozisyonuna gelmeye başlamıştır.

Sonuç

Gus Martin, siyasal şiddeti ortaya çıkaran faktörleri üç başlık altında toplamaktadır (Martin, 2017: 74-88). Bunlar; adaletsizlik sonucu ortaya çıkan siyasal şiddet, stratejik olarak siyasal şiddet ve ahlaki temellere dayalı siyasal şiddettir. Adaletsizlik sonucu ortaya çıkan siyasal şiddet, dezavantajlı grupların haklarını savunmak için başvurduğu şiddet türüdür. Stratejik olarak siyasal şiddet, kendi içinde iki kısma ayrılmaktadır. İlki, bir siyasal iradeyi değiştirmek amacıyla gerçekleşen siyasal şiddet ve diğeri ise siyasal bir iradenin hasımlarına karşı uyguladığı siyasal şiddettir. Son olarak ahlaki temellere dayalı siyasal şiddet ise inanışlar, iyilik ve kötülük algısı, ütopya arayışı ve kendini bir amaç uğruna feda etme duygusu etrafında şekillenmektedir.

Martin'in tanımladığı bu üç faktör kapsamında çalışmada bahsedilen siyasal şiddet eylemlerini bir zemine yerleştirmek mümkündür. Roma İmparatorluğu içinde patlak veren Yahudi hareketleri, ahlaki temellere dayalı siyasal şiddet profiline yakınlık göstermektedir. Yahudi halkı, var oldukları günden beri kendi topraklarına sahip olma inancıyla hareket etmektedir. Bu inanç doğrultusunda Seleukos İmparatorluğu'na saldıran ve galibiyet elde eden Yahudiler, siyasal şiddet eylemleriyle Roma İmparatorluğu'nu da zayıflatmayı hedeflemiştir. Ahlaki inanç, muhalif grupların davalarının doğruluğuna kesin olarak inanmasının bir ifadesidir (Martin, 2017: 85). Yahudilerin davası dini bir boyutu içinde barındırdığından dolayı şiddet, bir nevi kutsal bir araç olarak görülmüştür.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan eşkıyalık eylemleri, adaletsizlik sonucu ortaya çıkan siyasal şiddet olarak nitelendirilebilir. Eşkıyalığın meydana geldiği zaman dilimi göz önüne alındığında Osmanlı'da siyasi ve ekonomik olarak zorlukların yaşandığına tanıklık edilmektedir. Siyasi ve ekonomik şartların sıkıntılı olduğu yerlerde ise siyasal şiddet eylemlerinin toplumda rastlanan bir olay olduğu gözlemlenmektedir (Özcan, 2017: 109).

Dönemin Osmanlı'sında toplumda ekonomik olarak zorluklar yaşayan kimi kişiler ve gruplar, siyasi istikrarsızlığı fırsat bilerek halka yönelik şiddet eylemlerine başvurmuştur. Bu eylemlerle maddi bir kazanç elde etmeyi hedeflemiştir.

Fransız devrimi sonrası Robespierre önderliğinde başa gelen Jakobenler tarafından uygulanan devlet terörü, stratejik olarak siyasi şiddet kapsamında değerlendirilebilir. Jakobenler, Fransa'da cumhuriyet düşmanları veya isyancılar olarak adlandırılan toplumdaki muhalifleri bastırmak adına siyasi şiddeti bir stratejik araç şeklinde kullanmıştır. Jakobenlere benzer şekilde 19. Yüzyılda aşırı sol gruplar ve 20. Yüzyılda aşırı sağ partiler, ideolojik amaçlarını hayata geçirmek için siyasi şiddete yönelmiştir.

Küresel terörizmin ortaya çıkış dinamikleri, ahlaki temelli siyasi şiddetle paralellik arz etmektedir. Özellikle devlet dışı silahlı örgütlerin etkinlik kazandığı 21. Yüzyılda terör faaliyetleri, belli başlı inanışlara ve haklı dava etrafında çizilen keskin iyi – kötü tanımlamalara dayalı bir oluşuma sahiptir. Bilgi ve iletişim teknolojileri ve medya üzerinden terör örgütleri, haklı dava olarak gördükleri eylemlerini daha çok kişiye duyurma ve eylemlerine geniş ölçekli destek toplama noktasında geçmişte görülmemiş bir imkânı elinde tutmaktadır.

Siyasal şiddet ve dönemsel koşullar arasında sıkı bir bağ söz konusudur. Dönemsel koşullar sadece meydana gelen siyasi şiddetin sebebinin anlaşılmasını değil, aynı zamanda meydana gelen siyasi şiddetin çizdiği profili de belirlemektedir. Bundan dolayı her dönemin kendine ait siyasi şiddet tanımı ve içeriği mevcuttur. Her ne kadar kimi siyasi şiddet eylemleri benzer çıkış sebeplerine sahip olursa olsun etkisi, eylem tipi, örgütlenme çeşidi ve daha birçok açıdan birbirinden ayrılmaktadır. Gelecekteki siyasi şiddet eylemleri de bugünün siyasi şiddet tahayyülünden farklı olacaktır.

Son yıllardaki gelişmeler üzerinden gelecekteki siyasi şiddet eylemleriyle ilgili tahmin yürütülecek olursa siyasi şiddetin siber alana kayması muhtemel seçeneklerden biridir. Siber terörizm; kötü niyetli kişi veya grupların amaçlarına ulaşmak için ağlara, bilgisayar sistemlerine ve telekomünikasyon altyapılarına yönelik saldırılar düzenlemesi şeklinde vücut bulmaktadır (Bogdanoski ve Petreski, 2013: 59). Gelecekteki olası siyasi şiddet türlerinden biri de biyoteknoloji ve genetik mühendisliğiyle ilgilidir. Uzun vadede biyoteknolojinin kontrolsüz büyümesiyle birlikte canlı sistemlerinin işleyişinde hesaplanmış değişiklikler yapma yeteneği yaygınlaşacaktır (Mates, 2001). Bu nedenle ilerleyen yıllarda terör faaliyetlerinin getireceği zorlukların günümüzdekinden çok daha farklı olması

beklenmektedir. Gelecekteki bir başka endişe alanı ise agroterörizmdir. Agroterörizm; korku yaratmak, ekonomik kayıplara neden olmak ve istikrarı baltalamak amacıyla bir hayvan veya bitki hastalığının kasıtlı olarak yayılması olarak tanımlanmaktadır (Monke, 2004: 1-2). Bazı uzmanlar, bahsedilen bu olasılıkları fiziksel şiddet içermemesi nedeniyle terörizm olarak tanımlamamaktadır (Mates, 2001). Ancak siber, sağlık, tarım ve benzeri kritik öneme sahip alanlarda gerçekleşecek her saldırı fiziksel zarara sebep olmasa da siyasi, sosyal, ekonomik, psikolojik ve daha birçok sorunu beraberinde getirecektir. Bu sorunlar, toplumsal düzenin bozulması ve siyasi iktidarın sorgulanması gibi terörizmin hedeflediği sonuçları doğurmaktadır. Bu yüzden terörizm, sadece fiziksel şiddet unsurları etrafında ele alınmamalıdır.

Kaynakça

- Al-Ississ, M. (2015). The Cross-Border Impact of Political Violence. *Peace Economics Peace Science and Public Policy*, 21 (2), s. 239-272.
- Arendt, H. (1970). *On Violence*. Florida: HBJ Book Publisher.
- Armaoğlu, F. (2019). *20. Yüzyıl Siyasi Tarihi (1914-1995)*. (26. Baskı). İstanbul: Kronik Kitap.
- Ataman, M. (2003). The Impact of Non-State Actors on World Politics: A Challenge to Nation-States. *Alternatives: Turkish Journal of International Relations*, 2 (1), s. 42-66.
- Avcı, E. (2019). Yeni Sol Dalgadan Küresel Dalgaya Türkiye’de Terörizm. *Kara Harp Okulu Bilim Dergisi*, 29 (1), s. 139-166.
- Bağçeci, Y. (2020). İnsan Hakları ve Şiddet İnkileminde Fransız İhtilali; Eylül Katliamı Örneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (69), s. 244-258.
- Banteka, N. (2019). The Rise of the Extreme Right and the Crime of Terrorism: Ideology, Mobilization, and the Case of Golden Dawn. *Duke Journal of Comparative & International Law*, 29 (2), s. 127-163.
- Bayram, M. (2014). Yerel ve Küresel Boyutlarıyla Darfur Sorunu. İ. Ermağan (Ed.), *Dünya Siyasetinde Afrika 1* (içinde 175-200). Ankara: Nobel Kitap Yayıncılık.
- Bell, D. A. (2020) The French Revolution, the Vendée, and Genocide. *Journal of Genocide Research*, 22 (1), s. 19-25,
- Benlisoy, F. (2014). Anarşizm: Gönüllü Düzene Övgü. (Ed.: H. B. Örs). *19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler* içinde (s. 351-412). (7. Baskı) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Besley, T. ve Persson, T. (2010). The Logic of Political Violence. *The Quarterly Journal of Economics*, 126 (3), s. 1411-1445.

- Bloxxham, D. (2012). *Political Violence in Twentieth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bodea, C. ve Elbadawi, İ. A. (2008). Political Violence and Economic Growth. *Policy Research Working Paper*, No. 4692. The World Bank Group.
- Bogdanoski, M. ve Petreski, D. (2013). “Cyber Terrorism– Global Security Threat”. *International Scientific Defence, Security and Peace Journal*, 13 (24), s. 59-72.
- Boparai, J. S. (2019). *The French Genocide that has been Air-Brushed from History*. <https://quillette.com/2019/03/10/the-french-genocide-that-has-been-air-brushed-from-history/> (Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2021).
- Britannica Encyclopaedia. (2017). *Insurgency*. <https://www.britannica.com/topic/insurgency> (Erişim Tarihi: 27.03.2021).
- Britannica Encyclopaedia. (2020). *National Convention*. <https://www.britannica.com/topic/National-Convention> (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2021).
- Cambridge Dictionary. (2021). *Rebellion*. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/rebellion> (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2021).
- Campos, N. F. ve Gassebner, M. (2009). International Terrorism, Political Instability and the Escalation Effect. *Discussion Paper Series*, (4061), s. 1-43.
- Carroll, R. (2001). *Italy's Bloody Secret*. <https://www.theguardian.com/education/2001/jun/25/artsandhumanities.highereducation> (Erişim Tarihi: 22 Nisan 2021).
- Carson, J. V. (2016). Left-wing Terrorism: From Anarchists to the Radical Environmental Movement and Back. (Ed.: G. LaFree ve J. D. Freilich). *Radicalization to Terrorism: What Everyone Needs to Know* içinde (s. 310-322). Oxford: Oxford Press.
- Chengte, P. V. (2016). The Concept of Revolution. *International Journal of Political Science*, 2 (4), s. 34-41.
- Çeğin, G. ve Şirin, İ. (2014). *Türkiye'de Siyasal Şiddetin Boyutları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çelikbaş, İ. A. (2019). *A Sociological Perspective on “New Terrosism”: The Case of ISIS*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, A. (2017). Kocaeli ve Hüdavendigar Sancaklarında Eşkıyalık Olayları (18. ve 19. Yüzyıllar). (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (135-158). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Çolak, S. (2017). Macaristan Serdârlığında Bir Eşkıya: Yeğen Osman Paşa. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (121-134). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Dacal, E. U. (2002). *The Shadow of a Doubt: Fascist and Communist Alternatives in Catalan Separatism, 1919-1939*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- Davies, P. J. ve Lynch, P. (2002). *The Routledge Companion to Fascism and the Far Right*. Londra: Routledge.
- DeLong, W. (2018). *The Drownings At Nantes: How One Man Orchestrated The Execution Of Over 4,000 Men, Women, And Children*. <https://allthatsinteresting.com/drownings-at-nantes#:~:text=4%2C000%20of%20which%20were%20sent.authorities%20over%20a%20b%20ankrupt%20government.> (Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2021).
- Demir, C. K. (2019). Terörizm ve Terörizmle Mücadele. *Güvenlik Yazuları Serisi*, (26), s. 1-9.
- Demir, S. ve Varlık, A. B. (2015). Globalization, Terrorism and the State. *Alternatives: Turkish Journal Of International Relations*, 14 (3), s. 36-53.
- Demirci, S. ve Arslan, H. (2012). Eşkıyalar e Osmanlı Devleti: Maraş Eyâleti Örneğinde Devlet Görevlilerinin Eşkıyalık Faaliyetleri ve Bunların Merkez-Taşra Yazışmalarındaki Yansımaları (1590-1750). *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (16), 47-76.
- Demirli, A. (2018). Devrimin Çocuklarını Yargılamak: Jakobenler. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, 8 (1), s. 57-68.
- Ejime, P. (2017). Countering Modern Terrorism: Military and other Options. *European Scientific Journal*, 13 (32), s. 1-20.
- Ekinci, E. (2016). Devrimden Günümüze Fransız Siyasal Sisteminin Evrimi. *Kırkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), s. 149-172.
- Ertaş, M. Y. (2017). 18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı Taşrasında Yasadışılık: Yerel İdarecilerle Eşkıya İlişkileri. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör içinde (179-190)*. Samsun: İlkadım Belediyesi.
- European Consortium for Political Research. (2014). *Forms of Political Violence*. <https://ecpr.eu/Events/Event/SectionDetails/257> (Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2021).
- Florquin, N. ve Warner, E. D. (2008). Engaging Non-State Armed Groups or Listing Terrorists? Implications For The Arms Control Community. (Ed.: K. Vignard). *Disarmament Forum 1 Engaging Non-State Armed* içinde (s. 17-26). Cenevre: United Nations Institute for Disarmament Research.
- Ganor, B. (2009). Trends in Modern International Terrorism. (Ed.: D. Weisburd vd.). *To Protect and To Serve: Policing in an Age of Terrorism* içinde (s. 11-42). Berlin: Springer.
- Giner, J. C. (2018). The Revolutionary Left and the Transition: Dynamics and Processes. *Journal on Culture, Power and Society*, 3, s. 13-24.
- Griffin, R. (2008). *A Fascist Century*. (Ed.: M. Feldman). New York: Palgrave Macmillan.
- Gürel, M. M. (2008). *Küreselleşen Dünya ve Terörizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- History. (2020). *Mussolini Fires His son in law*. <https://www.history.com/this-day-in-history/mussolini-fires-his-son-in-law> (Erişim Tarihi: 20 Nisan 2021).

- History. (2021). *French Revolution*. https://www.history.com/topics/france/french-revolution#section_6 (Erişim Tarihi: 8 Nisan 2021).
- Hülagü, M. M. (2003). Kayseri ve Çevresinde Kuzugüdenli Aşireti ve Eşkıyalık Olayları. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (15), 37-44.
- Ifantis, K. (2002). Understanding International Politics After the 11 September Terrorist Attacks: A Note on The New Security Paradigm. *Perception: Journal of International Affairs*, 7 (1), s. 1-9.
- Iordachi, C. (2015). Karşılaştırmalı Faşizm Çalışmaları: Giriş. (Çev.: İ. Ilgar). *Karşılaştırmalı Faşizm Çalışmaları* içinde (s. 17-94). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnan, F. (2015). Roma: Kartalların İmparatorluğu. *Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1 (1), 309-317.
- İrem, N. (2005). Jakobenizm – Cumhuriyetçilik Açmazında Kemalist Radikalizm. *Journal of Faculty of Business*, 5 (1), s. 1-25.
- Kalyvas, S. N. (2003). The Ontology of “Political Violence”: Action and Identity in Civil Wars. *Perspectives on Politics*, 1 (3), s. 475-494.
- Kartal, A. B. (2018). Uluslararası Terörizmin Değişen Yapısı ve Terör Örgütlerinin Sosyal Medyayı Kullanması: Suriye’de DAESH ve YPG Örneği. *Güvenlik Stratejileri*, 14 (27), s. 39-77.
- Keskin, F. (2009). Darfur: Koruma Yükümlülüğü ve İnsancıl Müdahale Kavramları Çerçevesinde Bir İnceleme. *Uluslararası İlişkiler*, 6 (21), 67-88.
- Koch, A. (2018). Trends in Anti-Fascist and Anarchist Recruitment and Mobilization. *Journal for Deradicalization*, (14), s. 1-51.
- Kurtuluş, E. N. (2011). The “New Terrorism” and its Critics. *Studies in Conflict & Terrorism*, 34 (6), s. 476-500.
- Lele, A. (2014). Asymmetric Warfare: A State vs Non-State Conflict. *OASIS*, (20), s. 97-111.
- Lindström, F. (2012). *Asymmetric Warfare and Challenges For International Humanitarian Law*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Männik, E. (2009). Terrorism: Its Past, Present and Future Prospects. *Kaitsevæe Ühendatud Õppeasutused*, (12), s. 151-171.
- March, L. (2008). Contemporary Far Left Parties in Europe From Marxism to the Mainstream?. *Policy Analysis*. Friedrich-Ebert-Stiftung, Internat. <https://library.fes.de/pdf-files/id/ipa/05818.pdf> (Erişim Tarihi: 16 Nisan 2021).
- Mars, P. (1975). The Nature of Political Violence. *Social and Economic Studies*, 24 (2), s. 221-238.
- Martin, G. (2017). *Terörizm Kavramlar ve Kuramlar*. (Çev.: İ. Çapcıoğlu ve B. Metin), Ankara: Adres Yayınları.
- Martes, M. (2001). *Technology and Terrorism*. https://www.tbmm.gov.tr/ul_kom/natopa/raporlar/bilim%20ve%20teknoloji/AU%20121%20STC%20Terrorism.htm (Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2021).

- Monke, J. (2004). "Agroterrorism: Threats and Preparedness". *CRS Report for Congress*, No. RL32521. <https://fas.org/irp/crs/RL32521.pdf> (Erişim Tarihi: 31 Mayıs 2021).
- Morgan, M. J. (2004). The Origins of the New Terrorism. *Parameters*, 34 (1), s. 29-43.
- Morley, N (2010). *The Roman Empire Roots of Imperialism*. New York: Pluto Press.
- NCJRS. (1990). *Patterns of Global Terrorism: 1989*. <https://www.ojp.gov/pdffiles1/Digitization/125318NCJRS.pdf> (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2021).
- OHCR. (2008). Human Rights, Terrorism and Counter-terrorism. *Fact Sheet*, No 2. İsviçre: Office of the United Nations High Commissioner for Human Rights.
- Öz, M. (2017). Modernleşme-Öncesinde Osmanlı Toplumunda Eşkıyalık Hareketlerinin Niteliği ve Özellikleri. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (11-20). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Özcan, S. (2017). 18. Yüzyılda Canik (Samsun) Sancağında Eşkıyalık Hareketleri. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (109-120). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Özgün, C. (2017). 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Aydın Sancağında Eşkıyalık Hareketleri Üzerine Gözlemler. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (159-178). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Özkan, S. H. (2019). Osmanlı Kuruluş Meselesi Osmanlı Kimliği. (Ed.: S. H. Özkan). *Osmanlı Tarihi (1299-1774) Siyasi Tarih – Kültür Medeniyet 1* içinde (3- 13). İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Peralías, D. O. (2015). The Long-term Effects of Political Violence on Political Attitudes: Evidence from the Spanish Civil War. *International Reviews for Social Science*, 68 (3), s. 412-442.
- Petitfrère, C. (1988). The Origins of the Civil War in the Vendée. *French History*, 2 (2), s. 187–207.
- Phillips, T. (2016). *The Cultural Revolution: All You Need to Know about China's Political Convulsion*. <https://www.theguardian.com/world/2016/may/11/the-cultural-revolution-50-years-on-all-you-need-to-know-about-chinas-political-convulsion> (Erişim Tarihi: 7 Nisan 2021).
- Saluppo, A. (2020). Paramilitary Violence and Fascism: Imaginaries and Practices of Squadristo, 1919–1925. *Contemporary European History*, 29 (3), s. 289-308.
- Sander, O. (2003). *Siyasi Tarih 1 İlkçağlardan 1918'e*. (12. Baskı). Ankara: İmge Kitapevi.
- Seaver, J. E. (1952). *Persecution of the Jews in the Roman Empire (300 – 438)*. Kansas: University of Kansas Press.
- Seib, P. D. ve Janbek, M. (2010). *Global Terrorism and New Media: The Post-Al Qaeda Generation*. Londra: Routledge.

- Sorrells, W. T. (2005). *Insurgency in Ancient Times: The Jewish Revolts Against the Seleucid and Roman Empires 166 BC-73 AD*. Monografi İncelemesi. Kansas: School of Advanced Military Studies United States Army Command and General Staff College.
- Stanford History. (t.y.). *Reign of Terror*. <https://sheg.stanford.edu/sites/default/files/download-pdf/Reign%20of%20Terror%20Lesson%20Plan.pdf> (Erişim Tarihi: 5 Nisan 2021).
- Strechie, M. (2019). Forms of Terrorism in Ancient Rome. *Sciendo*, 25 (1), 161-168. DOI: 10.2478/kbo-2019-0027.
- Sweijts, T. vd. (2017). The Many Faces of Political Violence. *Volatility and Friction in the Age of Disintermediation: HCSS StratMon Annual Report 2016/2017*. Lahey: The Hague Centre for Strategic Studies.
- Şahin, G. (2003). 17. Yüzyılın Sonlarında Afyonkarahisar'da Eşkıyalık Hareketleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5 (1), 75-88.
- Şahin, Y.ve İrdem, İ. (2017). PYD-YPG: The PKK in Syria. *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, 19 (1), s. 21-45.
- Taylor, L. K. (2015). Impact of Political Violence, Social Trust, and Depression on Civic Participation in Colombia. *Peace and Conflict Journal of Peace Psychology*, 22 (2), s. 145-152.
- UN. (2018). *Introduction to International Terrorism*. Viyana: UN Publication.
- UNODC. (2018). *Counter Terrorism 1 Introduction to International Terrorism*. Viyana: United Nations Office on Drugs and Crime.
- US Holocaust Memorial Museum. (t.y.). *Savaş Öncesi Almanya'da Romanlara (Çingenelelere) Yapılan Zulüm, 1933 – 1939*. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/persecution-of-roma-gypsies-in-prewar-germany-1933-1939> (Erişim Tarihi: 20 Nisan 2021).
- Ünal, M. A. (2017). Devlet İçi İktidar Mücadelesinin Bir Unsuru Olarak Eşkıyalık ve Ayrılıkçı Hareketler. (Ed.: O. Köse). *Osmanlı'dan Günümüze Eşkıyalık ve Terör* içinde (3-10). Samsun: İlkadım Belediyesi.
- Walton, G. (2016). *Drownings at Nantes: Noyades de Nantes*. <https://www.geriwalton.com/noyades-drownings-at-nantes/> (Erişim Tarihi: 4 Mayıs 2021).
- Walz, M. (2017). *Stalin: From Terrorism to State Terror, 1905-1939*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Minnesota: St. Cloud State University.
- Wang, Y. (2019). The Political Legacy of Violence During China's Cultural Revolution. *British Journal of Political Science*, 51 (2), s. 1-25.
- Wheatcroft, S. (2007). Agency and Terror: Evdokimov and Mass Killing in Stalin's Great Terror. *Australian Journal of Politics & History*, 50 (1), s. 20-43.
- Williams, P. (2008). *Violent Non-State Actors and National and International Security*. <https://ess.ethz.ch/en/services/digital-library/publications/publication.html/93880> (Erişim Tarihi: 28 Nisan 2021).

Willkinson, P. (2005). International Terrorism: The Changing Treat and the Europe's Response. *Chaillot Paper*, (84), s. 1-57.

Yarger, H. R. (2015). *SOF and a Theory of Modern Terrorism*. Florida: JSOU Press.

Yeniçirak, H. (2020). *Devrim Reaksiyon Olarak Sosyoloji: Devrim, 1789 Fransız Devrimi, İlerleme ve Gelenek*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

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 yapıtının bütünlüklü bir yapı içinde olması beklenir. Sanatta biçim, içerikten ayrı düşünülemez. Sanat yapıtının 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 yapıtının insanla bağını ele alırken, ontolojik yaklaşım yapıtın varlık bilimsel özelliklerini anlamamızı sağlar. Nicolai Hartmann’ın ontolojik çözümleme metoduna göre sanat yapıtı, ön/maddi yapı (real) ve arka/tinsel yapıtın (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, 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 temelinde, 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 yüzleştirmesi, 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 sahiptir. “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 mantıksalmış 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 ziyade gerçeği 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 iletmediği 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 hoşla 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 yanılısamacı 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 yanılması 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 sorgulamak 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 sıyırıp 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 akamaz. 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. Işıtaş). 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
- 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.

YASA DAİR SÖYLENECEKLER

Candan Kamış*

Öz:

Bu makale genel olarak son on iki yılda (2010'dan itibaren) ulusal akademik süreli yayınlarda yayımlanan ağıt ve yas yazını taramak ve sonucunda bir örnek üzerinden yazında öne çıkan kavramsallaştırmaları bir azınlık grubu olan 1915 öncesi İzmit ve çevresinde yaşamış Ermenilerin ağıtlarında görmeyi amaçlamaktadır. Ermeni ağıtları yazar tarafından daha önce farklı bir yaklaşım ve bağlamda çalışılmıştır. Bu kez yazar sınırlı bir çerçevede yapmış olduğu araştırmayı, daha geniş bir kuramsal çerçeveye oturtarak farklı bağlamlarda ve güncel örneklerle çözümlemesini başka bir boyuta taşımayı amaçlamıştır. Bu boyutun en belirleyici kavramları “yas”, “travma sonrası stresle baş etme aracı olarak anma mekânları” ve “ağıtların yas sürecine etkileri” dir. Bu makale yas ve hafıza kavramlarının psikolojik yanını ele almayacak ve bu literatüre yoğunlaşmayacaktır. Psikoloji bu konuyu bireysel olarak ele alırken, sosyoloji toplumsal boyutu ele alış şekline odaklanarak çözümleyecektir. Metinde, bireysel ya da toplum olarak yaşanan büyük felaketlerin mümkün olduğunca en hafif şekilde atlatılıp gündelik hayata dahil olabilme yollarının bir kısmının ağıtlarla ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Diğer bir kısımda ise insanların stresle baş etme aracı olarak gördüğü mekânlar belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ağıt, Karmaşık Yas, Mekân

Jel Kodları: Z00

* Doktora öğrencisi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Çanakkale, Türkiye, candangokh@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1176-9512

Makale gönderim tarihi: 18.06.2022

Makale kabul tarihi: 28.09.2022

Künye Bilgisi: Kamış, C. (2022), “Yasa Dair Söylenecekler”, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 249-264.

What to Say About the Mourning

Abstract

This article aims to scan the literature of lament and grief published in national academic periodicals in the last twelve years(since 2010) and to see the prominent conceptualizations in the literature, through an example, in the laments of Armenians who lived in and around Izmit before 1915, as a minority group. Armenian laments have been studied by the author in a different approach and context before. This time, the author focuses her analysis to another dimension by placing her research, which she had done in a limited framework, into a wider theoretical framework, in different contexts and with current examples. The most defining concepts of this dimension are “grief”, “remembering places as a means of coping with post-traumatic stress” and “the effects of laments on the grieving process”. This article does not focus on the psychological side of the concepts of mourning and memory, and does not concentrate on it’s relevant literature. While psychology will deal with this issue individually, sociology will analyze it by focusing on the social dimension. In the text, the relationship between laments and some of the ways to overcome the great disasters experienced individually or as a society in the lightest possible way and to be included in daily life is emphasized. In another part, places that people see as a means of coping with stress are specified.

Keywords: Lament, Complex Mourning, Space

Jel Codes: Z00

Giriş

Ağıt bir hafıza mekânıdır. Foucault'a göre ütopyalar gerçek yeri olmayan alanlardır. Fakat ütopyaı etkili bir şekilde canlandıran gerçek alanlar kültürde bulunan tüm gerçek alanlarla eş zamanlı olarak temsil edilir, çekişir ve çatışır. Bu tüm yerler dışında olan alanlara *heterotopia* denir. Yaşanılan alandaki eş zamanlı mit ve gerçek çekişmesi olarak görülen *heterotopia* bir ayna gibi betimlenir (Foucault, 1967, s. 1-9). Ağıtlarda ritüeli destekleyen unsurlardan biri de mekânıdır. Ağıt metinlerinde de ölüm olayının olduğu mekân veya öldükten sonra anmak için cenazenin getirildiği mekânlardan bahsedilmiştir. Hatta bazı toplumlarda yas için toplanılan özel alanlar bulunmaktadır (Kamış, 2011, s. 115-116). Vamık Volkan'ın araştırmasına göre, 2. Dünya Savaşı Yetimleri olarak adlandırılan grup (AWON – American World War II (WWII) Orphans Network) olarak adlandırılan grup üzerine çalışmalar yapılmıştır. Pearl Harbor'ın²² yıldönümünde Washington'da World War II Memorial (2. Dünya savaşı anıtı) açıldı. Yetim olarak adlandırılmış (II. Dünya savaşında babaları ölen çocuklar) kişiler burada ilk kez bir çatı altında toplanarak AWON'u oluşturmuştur. Yas alanının tek duvarı Altın Yıldız'lara ayrılmıştır. Her bir yıldız 100 askeri temsil eder. Bu mekân aslında mezarları belli olmayan askerler için sembolik bir yas tutma alanı olarak kurulmuştur. Babalarından bir iz bulmak için uzak mesafeler giden, bulan ya da bulamayan yetimlerin paylaştığı, geçmişle bağ kurabilmek için bağlantı objesi ve mekânı haline gelmiştir. Buralara yüzlerce Amerikalı çiçek, madalya, fotoğraf bırakarak ölüleriyle duygusal bir bağ, iletişim kurmaya çalışmıştır (Volkan, 2006, s. 1-37). Birlik olma ve kimlikleri güçlendirme adına yaratılan mekânlar ortak değerler inşası için önemlidir. Foucault'un kavramsallaştırdığı *heterotopyanın* ilkelerinde, ilk toplumların ayrıcalıklı, kutsal ve yasaklı yerleri vardı. Ve bu *kriz heterotopyaları* olarak adlandırılan bu alanlar günümüze geldikçe yok olmuş, değiştirilmiştir. Tarihsel süreçte toplum var olan *heterotopyanın* işlevini değiştirebilir. Bazı dönemlerde mezar yerleri kilise ve evlerin yakınında olurken bazı dönemlerde ise şehir dışına kaydırılmıştır. Böyle mezarlıklar şehrin ortasında kutsal bir alan değil her bir ailenin karanlık bir dinlenme yeri olmuştur (Foucault, 1967, s. 1-9).

Ölüm ve ardından yaşanan yas olayı insanların hayatlarında bir kriz dönemidir. Bu tür ritüellerin gerçekleşebileceği alanlar tarihsel olarak bakıldığında her zaman gerekli

²² Japonya tarafından 7 Aralık 1941'de ABD'nin Hawaii sahilinde askeri gemilerinin yer aldığı üsse yapılan hava saldırısı.

görülmüştür. Foucault'a göre müze ve kütüphaneler, zamanın yıkımından etkilenmeyen ve modernliğin etkisiyle sabit alanda toplanan *heterotopyalar'* dir. (Foucault, 1967, s. 1-9). Bu tür alanlar gibi çeşitli ritüellerin sergilendiği, yasin bir şekilde tutulduğu mekânlarda, ütopyalardan *heterotopyalar'* a geçilerek ağıt bir hafıza mekânı olarak kavramsallaştırılabilir. Yas hem geçmişi tekrar yazmak hem de geleceği hayal edebilmek adına ve bir son veya bitişi reddetmekten ziyade; hatıra ve tarih için mekân yaratır (Brennan, 2008, s. 1-23). Mekânlar sadece acıların unutulmasını sağlamaz aynı zamanda yaşamımızın anlamlı kılınması için yeniden üretim merkezleri olarak işlev görür.

1. Hafıza ve Yas Süreci

İnsanlar yaşadıkları acı ve sıkıntıları çeşitli nedenlerden kayıt altına alamayınca bunları korumak için belleklerine kaydederler. Bu mekanizma kişi veya toplumu etkileyen olay üzerinden beraberlik sağlanması açısından hafızaya kaydetme, gerektiğinde çağırma ve ilerleme koşullarında gereklidir. (Jan Assmann, 2001, s. 59-60). İnsanların paylaştıkları ortak deneyimler ve bunların taşınmasını kolay hale getirmek için simgeleşmesi farklı bir dünyaya sebep olur ve bu ortak pratikler insanları birbirine bağlar.

Travma yaşamış grupların hafızalarında yer eden şeyler o grup üyelerinin çoğunluğunu etkileyen deneyimlerdir. Eğer grubun küçük bir kısmını veya tek bir üyesini ilgilendirirse, grup dahilinde ortaya çıktığı için grup hafızasında yer etseler bile geride kalırlar. (Halbwachs, 2007, s. 138). Aileden bir bireyin kaybı sadece o aileyi ilgilendirirken, belirli sınırlar içindeki grubun bazen de dışarıdan ağıtçı kadınlar getirterek oluşturulan ritüel eşliğinde grup belleklerinde yer eden bir olay olarak kolektif hafızayı güçlendirir. Halbwachs' a göre, farklı deneyimlerden bir araya gelen bireysel bilinçler toplumsal bir bilinç üretmeye başlar ve geçmişi yeniden inşa etmeye olanak tanır (Halbwachs, 2016, s. 358). Burada farklı bilinçlerin uzlaşmasına olanak tanıyan şey ortak bir dilin üretimidir. Bu dil ölü ardından söylenen ağıtlardır. Herkesin ardında bırakmak istediği iz kalıcılığı sağlamak için ağıtlarla yas sürecini ölümsüzleştirir. Hafıza geçmişteki olayları zihinde tekrar anımsarken içinde bulunan süreçte yeniden üretim sürecini de oluşturur. Hafızanın anlam kazanabilmesi için yer, zaman ve sembollerle ilişkilendirilebilir.

Connerton'a göre, toplumsal hafıza, tarihin yeniden inşası olarak betimlenebilir. İnsanların geçmişte gerçekleştirdikleri etkinlikler yine onların bıraktığı izlerle incelenerek bu bilgilerle ulaşılır. (Connerton, 1999, s. 25). Günümüze kadar aktarılan ağıt bilgisini veren ağıt metinleri

önemlidir. Fakat günümüzde seremonik ortamlar yerini yası rahatça yaşanabilmesi ve yas yıl dönümlerinde bir araya gelinip hatırlamak için yerini yeni mekânlara bırakmıştır. Bu ortamlar günümüze çeşitli dönüşümlerden geçerek ulaşabilmiştir.

Yaşanana acı bir olayı anlayabilmemiz için söylendiği toplumsal durum ve insanlarda yarattığı etki anlamdır. Ağıtın içindeki söylemleri anlamlandıran, mekân ve zamandır. Anlam ile hafıza arasındaki ilişki, kaybın özellikle ölüm olayındaki kaybı anlaşılabilir kılmak için bir anlam arayışını tetikler. Yas tutanların sevdiklerini kaybettikten sonra yaşamaya devam etmesine izin veren kolektif girişimler sağlanır (Brennan, 2008, s. 1-23). Müziğin bir türü olan ağıt, ölen kişilerin ardından tutulan taziye defterleri, ölen kişilerin ardından mekânlarda mumların yakılması gibi olaylar kolektif bir şekilde gerçekleştirildiğinde arda kalan insanlar için yaşam kaynağına dönüşebilir.

Hafıza ve yas ilişkisi içerisinde dünyada bazı bölgelerde (Tokyo, Rio, London, Los Angeles) olimpiyat ailesinin bütünlüğünü sembolize ettiği için Olimpiyat Köyleri yas mekânları olarak kabul edilir. Yas alanı antik Olimpiya'dan Olimpiyat oyunlarının doğduğu yerle sembolik bağ kurmak için iki taş içerir. Tüm olimpiyatçılar için anlam bakımından zengin olan bu yerde, atletlere ve diğerlerine yaslarını onurlu bir şekilde ifade edebilecekleri bir yer adamak istenmiştir (Jones, 2016). Bu tür etkinliklerin uygulanması anlam üretimine katkılar sağlayabilir.

Yas sürecinin, travma yaşayan kişilere etkisinin daha iyi anlaşılabilmesi için yasin karmaşık yas olup olmadığının belirlenmesi, bu durumda hafızanın nasıl etkilendiği ve daha sonra yaşanan travma sonrasındaki stresle mücadele yöntemleri ve hafızanın yeri açısından önemlidir.

2. Karmaşık Yas ve Hafıza

Geçmişte yaşadığımız acı verici deneyimler, hafızamızda nasıl yer ettiği ve nasıl bir toplumsal hafızadan etkilendiği bakımından önemlidir. Bu yüzden hafızanın toplumsal yönünü anlayabilmek için hatırlamayı ve aktarmayı sağlayan eylem olarak ağıtların ve yas törenlerinin etkileri incelenmelidir.

Hafıza içinde ikilikleri barındıran karmaşık bir yapıdır. Hem unutma hem de hatırlamanın belirsizliği ve ani yükselişlerle sürekli hareket halinde olan bir yapıdır (Nora, 2006, s. 19). Kişiler veya gruplar tarafından yeniden bir yaşam üretimi olarak değerlendirilebilir. Yas

törenlerinde hafızanın hem unutmaya hem de hatırlama etkisi bir arada görülebilir. Bu törenlerde toplulukla bir araya gelinen mekânlar, paylaştıkça azalma ya da düzenli hatırladıkça acıyı taze tutup psikopatolojik bir hal olmasına neden olabilir.

Ricoeur'a göre unutmak, hafızanın güvenilir olma ve geçmişe sadık kalma bakımından sorunsallara sahiptir. Hafıza, unutmaya karşı bir mücadeledir (Ricoeur, 2011, s. 456-457). Ölüm gibi travmatik olayların ardından söylenen ağıtlar, acının unutulmaya çalışılmasının aksine geçmişe ait bir olayın çeşitli şekillerde (muhtar yakılması, nesnelere olan ilişki, ağıtlarla özdeşleştirme) dönüşümünün deneyimlerini oluştururlar.

Toplumların ya da insanların hayatında acı verici olaylar sonrası bu durumu hafifletmek için bir tepki olarak ağıtlar yakılıp çeşitli ritüeller gerçekleştirilir. Travmalar sonrasında geride kalanlar artık farklı olan yaşamlarına uyum sağlamaya çalışırlar. Ancak zamanla bu tepkilerin boyutları farklılaşıp psikopatolojik bir duruma gelebilir. Yas süreç olarak uzayabilir. Bu durum karmaşık yas olarak adlandırılır (Cesur, 2017, s. 289-310). Karmaşık yas süreci bireyler ya da toplumlarda yas süreci sonrasında iyileşme durumunu hangi yönde etkilediği dikkate alınması gerekli bir durumdur. Freud'a göre yas, nesne kaybına gösterilen bir çeşit duygusal tepkidir. Ve yas tutmada gerçekleşen travmatik olayın anlamlandırılması, yas tutan kişinin kendini var olmayan nesneden ayırması için gereklidir (Freud, 1998, s. 326).

Karmaşık olmayan yas belirli süreçlerden geçerken örneğin ilk başta kızgınlık hissiyatı sonra ölüm olayının neden kişinin başına geldiğine dair sorgulama durumu ve daha sonra ölüm olayını kabullenme ve özlem duyma gibi bu süreçler yaşandıktan sonra öfke (bireysel ya da toplumsal) duygusu takip edebilir. Yas tutan kişi başına gelen bu kötü olayda kaybettiği bir nesne ya da kişinin geri dönmesi için pazarlık yapmaya başlar. Kayıp kabullenildiğinde artık yeni bir hayat başlar ve yas tamamlanmış olur. Karmaşık yasta ise kaybın üzüntüsü ve kaybın ne olduğunun anlaşılmasındaki kararsızlık sonucunda süreç bazen sırasıyla gelen ama bazen karmaşık aşamalardan birine odaklanabilir. Kişinin kayıp kişi ya da nesneyi tekrar yerine koyma arzusuna ve aynı zamanda bu istekten korkmasına patolojik yas denir. Bu tür yas tutanlar, kaybettikleri kişiyle bağlantılı nesnelere gizemli anlamlar yüklerler. Ölen kişi, yas tutan kişinin de içinde olduğu illüzyonun büyütülmüş bir temsilidir (Volkan, 1974, s. 561-569). Yas tutulan alanlarda (ölüm olayının gerçekleştiği veya herhangi bir yer) ölen kişilerle bağlantılı olduğu düşünülen objelerin üzerinde, ölen kişileri tekrar hayata dahil edebileceği düşünülendiğinden kontrol sağlanmaya çalışılır. Bağlantı objeleri ki bu bazen bir anıt, bazen bir ağaç olabilmektedir ve yas tutan kişilerin acısıyla baş edebilmesini sağlayabilirler. Şengül

Hablemitoğlu, eşi Necip Hablemitoğlu'nun anısına yazdığı eserde, “*Olaydan sonra bir gün kalabalık dağıldığında, kızlarla bir akşam evde yemek yedik. Sofrayı hazırlarken yine ben evde Necip varmış gibi dört tabak koyarak düzenledim...Bir süre böyle yaptık, bir süre sonra da evde yemek pişiremez ve masada oturamaz hale geldik.*” (Hablemitoğlu, 2007, s. 44). Kaybedilen eşin ardından, o varmış gibi masada oturduğu yerin boş bırakılarak yerine tabak koyulması ölümü kabullenememe durumu, yasin devam etmesi olarak düşünülebilir.

Müzik yas tutan kişilerin acılarını hafifletebilirken bu ritüellere kişilerin katılım sağlaması yas sürecini olumlu yönde ilerletir. Ayrıca müzik, uğurlama seremonisi sırasında canlı bir şekilde performans sergilenmesi nedeniyle hayatta kalanlar için önemli olduğu görülür (Viper, Thyren, & Horwitz, 2020, s. 1-23). Ağtılar daha çok insanları bir araya getirmeye yardımcı olacak bir araçtır. Farklı inanç ve yaşam deneyimlerimize bakılmaksızın ağtılar fiziksel olarak alanda olduğu gibi insanları arasında sanal ve özel bir bağ kurulmasına da neden olabilir. Karmaşık yas sürecindeki insanlarında ritüellere katılması, topluma dahil olma süreçlerini kolaylaştırılabilir.

3. Travma Sonrası Stres ve Hafıza

Ölüm, insanlar için bir travma olduğundan bu bölümde travma üzerinde durulmuştur. Psikolojik olarak travma, “Canlı üzerinde beden ve ruh açısından önemli ve etkili yaralanma belirtileri bırakan yaşantı olarak tanımlanır.” (Bayraktar, 2012, s. 29). Travma sonrası stres, büyük bir travma geçiren ya da o travmaya tanık olan kişinin (ölüm, ciddi yaralanma veya cinsel şiddete gerçekten maruz kalan ya da bunun tehditini geçiren) içinde bulunduğu durumu tanımlar ve bu durumu yaşayan kişiler, sonrasında aylar ve hatta yıllar sürebilen psikolojik sorunlar yaşayabilir (Bryant, 2019, s. 259-269).

İletişim haline gelen ve bir sürekliliği olan ritüelin, katılımcılar ve eşlik edenler bakımından tamamlanma gerekliliği vardır. Bu beklentilerin altında çeşitli nedenler olabilir. Yas törenleri nelerin unutulması gerektiği ya da ortak bir acıyı paylaşan beraberlikleri vurgulayabilir (Çavdar, 2017, s. 237-257). Sürekli olarak yapılan anma törenlerinde kolektif bir hafıza yaratılması travma sonrası stresi azaltmada veya iyileştirmede etkileri olabilir.

2015 yılında Çanakkale, Gelibolu'ya savaşın yüzüncü yılı için gelen opera sanatçısı Kri Te Kanawa, Anzak askerleri için Yeni Zelanda adına bir anma çelengi sunmuştur (Kanawa, Dame Kri Te Kanawa, 2004). Yeni Zelanda aborjinlerinden Maouri taburunun fedakarlığını

onurlandırmak için mezarlığı ziyaret etmenin önemli olduğunu belirtmiştir (Kanawa, Bay of Plenty Times, 2016). Te Kanawa, Atalarla bu şekilde kurulan bağlar hem savaş sonrası yaşamlarını kaybeden askerlerin yakınlarının acısını hafifletici hem de birlik beraberliği (Maouri kabilesi) kuvvetlendirici bir etkiye sahip olabilir.

Te Kanawa'nın Gelibolu'da anıtları olan Yeni Zelanda Maouri taburunun başında müziksel bir tür olan ninni okuması (Ferele, 2017) travma sonrası stresle baş etme yöntemi olarak kaybedilen askerleri onurlandırmak için bir yoldur.

Farklı bir şekilde Brennan'a göre, 1997'de Princess Diana'nın kaza sonrası ölümünde onu tanımayan insanların yas tutması, kazaya tepki vermeleri ve taziye defteri tutmaları bir çeşit anlam arayışı, ölüme karşı savunma şeklidir. Bu tür tepkiler, sadece ölüm olayının ardından derin kederin ritüelleşmiş ifadesi değil, aynı zamanda aniden ortaya çıkan bir anlam krizinin hızlandığı bir anlam oluşturma pratiği olarak da görülebilir (Brennan, 2008).

4. Ağıt ve Yasın Sağaltım Mekanizmaları Olarak Toplumsal İşlevleri

Toplumların veya bireylerin hayatlarındaki önemli olaylar türlü etkinliklerle karşılanır. Ölüm olayı, hayatın sona erdiği başka bir bölüme geçildiği çeşitli ritüellerle katılanlar için de hafızalarına aktarılıp yer edilecek bir özellik haline gelir. Atalara ve cenazeye gösterilen bu özen ve önem, topluluğun arasındaki bağları kuvvetlendirir. Ölüm olayında, ölenin belirli bir mezarı olması, sosyal grupları sürekli bütünleştirir (Kehrer, 1996, s. 20).

Hafızanın toplumsal yönünü anlayabilmek için hatırlamayı sağlayan etmenleri incelemek gerekir. Yas sürecinde gerçekleştirilen ritüeller hatırlamaya neden olan eylemlerdir. Ve bu törenlerde sunulan çeşitli soyut (ölen kişinin sevdiği ya da onu çağrıştıran müzikler) ve somut semboller (ölen kişilerin sevdiği eşyalar, mumlar yakılması), mekânlar gibi çeşitli nesnelere akılda tutarak günümüze gelmesini sağlayabiliriz. Yaşanan acılar bu nesneleştirilmeler sayesinde kolektif bellek oluşmasını sağlayabilir. Kolektif bellek, toplumsal ve kültürel belleğin deneyimleri iletimi açısından önemlidir.

Yumul'a göre, olumlu ya da olumsuz özellikleri birlikte barındırmasıyla kimlik çelişkili bir yapıdır. Toplumlar arasında ya birinin diğerine baskın çıkması ya da dönüştürmesi açıklanır. Bazı toplumlar diğerlerine göre daha çok içine kapanık ve genel olan kültürel özelliklerden farklı özellikler gösterebilir. Bu durumda uyum sağlama çabası içerisinde yeni toplumla kaynaşma, farklılıkları muhafaza etme ve bu farklılıkların günümüze aktarımı ile olur. Bu farklılıkları topluluklar için önemli merasimlerde ve inşa edilen nesnelere görebiliriz. Ölüm

olayında düzenlenen pratikler sadece dinsel açıdan değerlendirilmemelidir. Topluluğun ortak bir tören, grup bağlarını ve kimliklerini güçlendirir. Aynı zamanda bu törenler kültürel farklılığın aktarılmasını sağlarlar (Yumul, 1997, s. 46-49). Travma yaşayan gruplar, ağıt ve yas tutma için bir araya gelirken törenler sayesinde cemaat duygusu güçlenirken kendilerini var edebilme, seslerini duyurabilme adına dirençlerini arttırmırlar.

Ağıt metinlerindeki yazılar bir yandan mevcut olan ruh halinin kayıt altına alma isteği olarak, diğer yandan ise nesilden nesile aktarılan sözlü kültür örnekleri olarak düşünülebilir. Ayrıca ölmüşlerin ardından olumlu yönlerinin dile getirilmesi, ağıtın ölen kişi veya kişilerin toplumdaki algılanışını gösterir.

Birey ya da grupların yaşamında iz bırakan hüzünlü olaylar ağıtların oluşmasını sağlar. Bu olayların hatırdaki kalması ve muhafaza edilmesi için ezgisel anlatımla ritüelleştirilmesi sağlanmıştır. Toplumların yaşama tarzlarıyla ilgili olan ağıt, bu olumsuzluklarla mücadele biçimidir. Ölen kişi veya kişilerle bir tür iletişim dili olan ağıt, ölen kişi ile iletişim kurmayı sağlayarak ölümsüzlüğü sağlar. Bu durumda ölen kişinin yakınları, acısı daha hafifleyip rahatlamış olurlar. Aynı şekilde kişilerin ölüm yerleri veya onlara atfedilen mekânlarda da anma gerçekleştirmek bu etkiyi sağlayabilir.

Ölen kişi mezardan çıkmayacaktır ancak yakınları ölenlerin hayali ile başa çıkmak zorunda kalacaklardır. Ölü mental alandan her an kaçabilir ve yas tutan kişiyle içsel bir ilişki kurabilir. Ölümlerin fiziksel olarak gömülmesi bu kayıpların aklımdan silinmesi anlamına gelmez. Yas tutan kişi bu tür temsilleri onunla meşgul olmamak için zihninin uzak köşelerine itmek zorundadır. Bazı bireyler ölen kişiyle bazı kaybedilen eşya ya da kişi ile temas ihtimalini devam ettirmek için müziksel tonları kullanır. Bunlar basit hatıralar değildir. Kalıcı yas tutanlar tarafından kontrol altında olan deneyimlerdir (Volkan, 2011, s. 102-110). Müziğin bir türü olarak kabul edilen ağıtların, yas sürecinin iyileştirilmesi bakımında olumlu yönde işlevleri vardır. Müzik yas tutanların hayatını iyileştirip destekler. Müzik, sevdiklerini kaybedenler için bağlarını devam ettirme ve süregelen hatıra, görüntü ve ses etkileşimi aracılığıyla ölen kişi ile yeni bağlar kurmaya araç olduğu görülmüştür. Bir çeşit yayma tekniği olan müzik, kayıp olayına uyum sağlamak için hem yas tutabilmeyi hem de acıyla başa çıkmayı sağlar (Patrick & Alexa, 2017, s. 65-74). Müzik, ölümden etkilenen kişilerin normal hayatlarına dönebilmeleri için bir alan oluşturur. Yas tutan kişinin ölen kişiyle bağ kurması acıları hafifletici etkilere sahip olabilir.

5. Etnografik Bir Örnek ve Benzerleri

Ölenlerin ardından ya da insanların hayatlarını etkileyen önemli olayların sonucunda hislerini sözel ve müziksel olarak aktarım geleneği olan ağıt (Say, 2002, s. 16) yaşamın doğal akışı ve bu akışı bozacak ölüm gibi olaylardan kaynaklı gerilimin ezgiselleşmiş halidir.

Örnek olarak ele alınan çalışmada İzmit ve civarında yaşayan Ermenilerin içlerinde çeşitli öğeleri barındıran ağıtları çözümlenmiş ve bıraktıkları sözlü edebiyat türlerinden biri olan ağıtlar kişilerin anlatıları dinlenerek ortaya çıkarılmıştır. Böylece ağıt metinlerinden sosyal yaşamla ilgili olan düşünceler açığa çıkarılmıştır. Ayrıca 35-98 yaş arasında toplam 15 kişi ile görüşülmüştür. Yazılı kaynakların az olması nedeniyle sözlü tarih çalışması yapılarak yaşlıların hafızalarında yer eden olaylar ve Ermeniceden Türkçeye çevrilen ağıtların öykülerini öğrenmek için de sözlü tarih çalışması yapılmıştır (Kamış, 2011).

Her dil ve bunun ürünleri kişisel ve toplumsal olguları yansıtmaktadır. Bütün değerler, davranış örüntüleri ve töreler birbiriyle sarmal halde olduğu gibi, bu dili kullanan kişilerin korkularını, sevinçlerini ve saplantılarını da yansıtır (Doltaş, 1988, s. 65-72, 42.). Topluma özgü göstergeler kültürle özgü olup bireyler arasındaki iletişimi kolaylaştırır. Eğer genel olarak yazarın anlam yüklediği sözcükler veya gösterge niteliği taşıyan bu sözcükler bilinmiyorsa metinden bir anlam çıkmaz. Kendi kültürümüz içindeki göstergelere anlamlar yükleyip çıkarımlarda bulunmakla farklı metinler yaratılmış olunur. Bu nedenle yazı metinleri değişik yorumlara açık olabilir. Creswell'e göre etnografi, aynı kültürü paylaşan insanların bir süreç içinde dil ve davranış etkileşiminin açıklanması olarak belirtir (Creswell, 2018). Bu bağlamda aynı kültürü paylaşan topluma odaklanıp örnek olarak sunulan etnografik metinde İzmit'in çeşitli yerleşimlerinde 1915 öncesi Ermeniler tarafından söylenen toplam on altı adet ağıt ele alınmıştır. Aynı ağıtları özellikle farklı kişilerin de söylemesi, kelimelere yüklenen anlamları anlama konusunda yardımcı olmuştur. Ağıtlardaki kilit sözcükle görüşmecilerle anlaşılmalı ve ağıtların öyküleri söylem analizi yöntemiyle araştırılmıştır. Ayrıca ağıt metinlerindeki ezgiler ve makamlar incelenerek ağıt öykülerinin oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Geertz'e göre etnografya yapmak, kültürü paylaşan toplumları incelerken içlerinden genele ulaşabilecek kişileri seçmek, kayıtlarını tutmak gibi geleneksel yöntemlerin dışında entelektüel çaba gerektiren "yoğun betimleme" dir. Etnografya birçok karmaşık bir yapıdır. Bunlar açık bir şekilde olabildiği gibi gizlenmiş bir şekilde de olabilir. Verileri yorumlarken toplumsal söylemle paralel olması gereklidir (Geertz, 2010, s. 20-24). Bu anlamda örnek olarak ele alınan çalışmada Ermenice ağıt metinlerinde geçen bazı kelimelerin

anlamları ayrıntılı keşfedilmiştir ve Türkçe kelimelerle ortak anlamlılar belirlenip söylem incelenmiştir.

“Vuer-Ki

Gözlerimden yaşlar akıyor. Yüreğim daima yasıdır. Bugün çok güzeller gördüm Başları
açık, saçlarla

Tüm dünyayı dolaşıyorum senin gibi nazlı kimse yoktu. Gökte kuş olsaydım

Uçup yanına gelseydim. Askına dayanamıyorum Onun çaresini bulaydım. Bahçemde bir gül
vardı, gören şaşırıyordu

Başıma gelen dert

Yüksek dağlarda yoktu.” (Tumacan, 1972, s. 79).

Ağıtta sevgiliye erkek tarafından yakılmış bir ağıt olduğu anlaşılır. Yakaran kişi her yerde sevgilisini arıyor. ‘Başları açık’ derken; Anadolu Ermenilerinde tüm kadınlar kapalıydı. ‘laçak’ denilen bir başörtüsü ile yalnız saçları kapatıyorlardı. Düğün zamanında gelinin başına taç ile kapatılarak gelin tacı oluyordu; yani baş açılıyordu. O dönemlerde, kızlarla erkeklerin görüşmesi yasak olduğundan ağıtta erkek, sevgilisinin yanına kuş olup rahatça gidebilmek istiyor. Ayrıca sevdiği kıza bir gül benzetmesi kullanılıyor. Ağıdın bu kısmında erkek tarafından kıza sevgi belirtilmemiş ve içine dert olmuştur (Kamış, 2011, s. 79).

Ağıtlardaki Ermenilere özgü anlamları anlamak için Ermenice metinler dışında Ermeni görüşmeciler ve görüşme alanında (İzmit/Bahçecik) yaşayan Türklerle görüşmeler yapıp anlamlar, olayların hikayeleri ayrıntılı incelendi. Makalenin ‘Ermeni Ağıtları’ bölümünde, Ermeni ağıt metinlerinin yapısından bahsedilip örnek olarak ele alınan Ermeni ağıt çözümlenmeleri yapılmıştır.

6. Ermeni Ağıtları

Osmanlı imparatorluğunda toplumlar arası farklılıklar etnik köken ve dine dayanıyordu. Osmanlıda geleneksel olarak işleyen millet sistemi, çeşitli anlamlarla ifade ediliyordu. Dini içerikle tanımlanan millet, Ermeni toplumunda Gregoryen ve Katolik olmak üzere iki farklı kol olarak görülüyordu. İslam milletinin içinde ise bu kol çeşitlere ayrılıyordu (Belge, 2005, s. 254-255). Osmanlı İmparatorluğu çöküşüne kadar birçok farklı grupları içerisinde barındırıp bu farklı kimlikleri desteklemiştir. Farklı kimliklerin yadsıtılması ve ileriye taşınması bakımından halk edebiyatı ve müzik önemlidir. Ermeni müziği, kendine ait farklı özellikler taşıdığından diğer halkların müziğinden dilsel yönden ayrılır (İşhanyan, 2006, s. 18). Ağıtların

oluşmasındaki temel duygu olarak derin hüznün, tören ezgileriyle oluşan simgeler sisteminin dilde yer etmesiyle kültürel anlamda şekillenir. Bu şekillenme de toplumun ihtiyaçları doğrultusunda değişiklik gösterir. Dil zaman içerisinde değişikliğe uğradığı için yeni diller oluşur. Ermenice 'de tüm edebi eserlerde bulunan ve yazı dili anlamına gelen *Krapar* dilinde yazılmıştır. Ve halkın konuşma dili ise *Aşharapar*'tır. Bu iki dil arasındaki ayrım zamanla büyüyünce konuşma dilinin yazı dilinde kullanılarak eser sayıları artmıştır (Yumul, 1997, s. 46-49).

İnsanların dertleri ve kederlerini ifade edebilmeleri dillerinin zenginliğiyle aktarıla bilinir. Ermeniler 'de köylere özgü notalarla uyumlu ezgiler vardır. Bu durum özellikler ağıt türünde de görülmektedir. Her acının sahibi kişi ağıtçı olabilir (Bedikyan, 1950, s. 355). Gerek dil farklılıklarıyla gerekse mekân farklılıklarıyla söylenen Ermeni ağıtları zengin bir kültürü yansıtır. Ele alınan araştırma örneğinde annesi, oğlu ile gurbete gitmek ister. Çünkü oğlunu yetim büyütüştür. Ayrıca gittiği yerde de iş bulamayacağını düşünür. Oğlunun cesaretini kırıp ona engel olmaya çalışır. 'Her gün, her gün biz yalnızız. Bu dünyada biz günahlıdırız.' Satırlarıyla, insanın günahlarıyla doğması inanışından bahseder. "İnsan bu dünyada da eğilimlidir günah işlemeye. Günün birinde herkes ölecek ama ölü gömülür kalır. Kadın, çocuğunu ölünce yuvan dağılır mezarda yalnız kalırsın diye korkutur. Gece karanlık olunca oğlum ne yaptı diye düşüneceğini yakarır. Bu korku ve tedirginlik ağıdın oluşmasını sağlar" (Kamış, 2011, s. 89).

Örnek olarak ele alınan çalışmada Ermeni ağıtları incelenirken, ileti ve göstergeler "*örtük transaksyon*" (Yavuz, 1999, s. 57-72) kurgusu ve "*masalları ileti dizini (mesaj-index)*" (Yavuz M. H., 2013, s. 39) tablolarıyla ağıtlara uyarlandı. Bu bağlamda sistemlerin farklı edebiyat türlerindeki işlerliği de görüldü. Ayrıca oluşturulan ileti kodları ile ağıtlar; etik toplumsallaşma ve/veya toplumsallaştırma, simgesel, ekonomik ve psikolojik iletiler olarak sınıflandırılmıştır. "*Örtük transaksyon*" da insanların içine dert olmuş konular veya açık bir şekilde söylendiğinde üzüntüye sebep olacak kelimeler yerine kapalı ve imalı olan şekilde söylenir. Helimoğlu'nun şemasında ima ile iletişim kurmak isteyen gönderici, bu mesajda anlatılmak istenen görüş gönderilen, imanın yüklendiği varlık aracı-yükleyici-taşıyıcı ve iletişim kurulmak istenen hedeflenen alıcıdır (Yavuz M. H., 1999, s. 58). Bu şekilde metin analizleri belirli kategoriler altında daha anlaşılır hale getirildi. Çalışmada Ermeni ağıtlarında dikkat çeken simgesel iletilerden biri 'grung' (turna kuşu) dur. Grung isimli ağıt vardır.

GRUNG

Grung, nereden geliyorsun?

Sesine kul olayım

Grung, bizim dünyadan bir haberin var mı?

Grung, nereden geliyorsun?

Sesine kul olayım

Grung, bizim dünyadan bir haberin var mı? Koşma kümene

Çabuk yetişirsin

Şöyle ki ah çekiyorum

Yüreğim kazınıyor.

Grung, nereden geliyorsun?

Sesine kul olayım

Grung, bizim dünyadan bir haberin var mı? (Tumacan, 1972, s. 77)

Grung isimli ağıtta turna kuşu, memleketinden ayrı olan kişilerden haber getirip postacı görevi üstlenen bir çeşit aracıdır. Ermeniler için gurbet ölümü andırır. Çünkü gurbete gidip de gelememek de vardır. Aynı zamanda gurbetçi kişiye de kendi köyünden haber getirir. ‘Grung bizim dünyadan bir haber var mı?’ derken, bizim dünya ile bizim gurbete giden kişinin köyü kastedilir. ‘Kümene yetişmek’ uzağa gitmek anlamındandır. Yani bana köyümden haber getirmese uzağa gitsin isteğidir. Köylünün doğduğu yere özlemine anlatan bir ağıttır. Kadın gurbetçiler turna kuşu vasıtasıyla çocuklarıyla konuşuyor.

Ağrının içinde geçen sözcükleri ve ‘psikolojik transaksion’ şeması dökümü aşağıdaki gibidir:

Gönderici: Kadın gurbetçi

Gönderilen: Köyünde kalan çocuklarımdan haberdar olmak istemesi Aracı: Turna kuşu

Araç:Ağıt

Hedeflenen Alıcı: Annesinden ayrı kalan çocuklar (Kamış, 2011) .

Ermenilerde olduğu gibi Türklerde de turna kuşunun önemi vardır. “Anadolu halk şiirlerinde, turnaların çok önemli bir yeri vardır. Orta Asya’da ise bunlar, baharda gelip, kışın giden kuşlardır. Haberci idiler. Bazen de ‘tanrının elçisi’ gibi görünüyorlardı” (Ögel, 1995, s. 553).

Kuşlar bazen ruhlarla özdeşleştirilip, ölüm olayında da uçup giderler. Ağıtlarda da grung kuşu gurbette olan akrabalarından, eş, dosttan haber getiriyordu.

Acıların ortak bir dil yaratma ve benzer olayları yaşamış kişileri bir araya getirme etkisinden yola çıkarak farklı inançlarda insanların travma sonrasıyla baş etme yöntemi olan ‘müzik’ (ağıt, türkü, ninni vb.) kritik bir yerdedir.

Sonuç

Yapılan ulusal akademik süreli yayınlarda yayımlanan araştırmalarda, ağıtların bir müzik türü olduğu vurgulanmış. Yöresel ağıtlar incelenip, ağıtların sözlü metinlerinden bir takım tarihsel anlamlar çıkarılmaya çalışılmıştır. Ağıtların yakıldığı yerler sadece mekânsal bir yer olarak kısaca bahsedilip mekân- hafıza ilişkisinin üzerine çok durulmamıştır. Çalışmada bu tür eksiklikler ele alınarak çeşitli ritüellerin (ağıt yakma, mekânlarda bir araya gelme, nesnelere belirleme vb.) travma sonrası stresle baş edilmesindeki ilişki anlatılmış, yas mekânları olarak sadece ölüm mahalli değil daha geniş anlamda, sonradan inşa edilen yerler ön plana çıkmıştır. Ve bu alanların hafıza mekânı olarak kabul edilme yolunda ağıtların kavramsallaştırılması ele alınmış, paylaşılan ortak deneyim olarak yasin, toplumsal birlikteliği sağlanması, geride bırakılan izleri taşınmasında hafızanın önemi ve olan/ yaratılan mekânların dönüşümü bakımından ilişkisi açıklanmaya çalışılmıştır.

Hafızanın toplumsal yönünü anlayabilmek için yas törenleri ve bu törenlerin toplum üzerine etkileri araştırılıp acı olaylar sonrası gelişen travmaların hafifletilme pratiği bakımından olumlu etkileyen bir unsur olarak ele alınmıştır. Grup olarak insanların belirli bir mekânda bir araya gelip acılarını paylaşmaları travma sonrası topluma yeniden karışmasını kolaylaştırma, toplumla bütünleşme ve sonunda toplumsal dayanışma bakımlarından faydalı olabilir. Kurumların özellikle bu tür mekânlar ve törenler üzerine hassasiyet geliştirmeleri ve ortamlar sağlaması sağlıklı bir toplum için faydalı olabilir.

Bu çalışmanın yas literatürüne katkısının üç ana boyutunun olduğu düşünülebilir. Birincisi Covid 19 Pandemisi’nin ortaya çıkardığı kayıpların değerlendirilmesinde de kullanabileceğinin belirtilmesinde fayda vardır. İkincisi ölüm ve yas bağlamında, bireylerin bu bağlama olan sosyal mesafe de etkin bir faktördür. Çok yakınımızın ölümünden, tanımadıklarımızın ve doğal ve/veya insan yapımı afetler nedeniyle kaybolmaları veya ölümleri de bireyleri etkileyebilir. Son olarak ölümlerle arasında mesleki mesafe olanları da burada belirtmekte yarar vardır. Örneğin doktorlar, ebeler, sağlık personeli, din insanları,

mezar kazıcılar, tabut yapımçıları, gassallar ve ölü yakıcılar (Adem Sağır, 2022) bu gruplar için birer örnektir.

Kaynakça

- Bayraktar, S. (2012). *Psikolojik Travma*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevi.
- Bedikyan, A. A. (1950). Bardizag Köyünün Yazılı Resmi. A. Mnasyan (Dü.). içinde Paris: 17 Rue Danense.
- Belge, M. (2005). *Osmanlı'da Kurum Ve Kültür*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Brennan, M. (2008, February). Mourning and Loss: Finding Meaning İn The Mourning For Hillsborough. *Routledge*, 13(1), 1-23.
- Bryant, R. A. (2019, October). Pos-traumatic stress disorder: a state of the art review of evidence and challenges. *World Psychiatry*(18), 259-269.
- Cesur, G. (2017). Kayıp Yaşantıları Sonrası: Tartışmalı Bir Kavram 'Karmaşık Yas'. *Nesne Dergisi*, 5(10), 289-310.
- Cesur, G. (2017). Kayıp Yaşantıların Sonrası : Tartışmalı Bir Kavram 'Karmaşık Yas'. *Nesne Psikoloji Dergisi*, 5(10), 289-310.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (A. Şenel, Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayıncılık.
- Çavdar, O. (2017). Mekan Ve Kollektif Bellek: Sivas Katliamı Ve Madımak Oteli. *Moment Dergisi*, 237-257
- Doltaş, D. (1988). İletişim Yazın Metni Ve Göstergibilim. *Toplum Ve Bilim Dergisi*, 65-72, 42.
- Fereli, M. (2017, Eylül 26). *Çanakkale Sırtlarında Bir Maori Ninnisi*. Eczacıbaşı Topluluğu: <https://www.eczacibasi.com.tr/tr/75-yil/sozlu-tarih/canakkale-sirtlarinda-bir-maori-ninnisi> adresinden alındı
- Foucault, M. (1967, March). Of Other Spaces : Utopias and Heterotopias. (J. Miskowiec, Dü.) *Des Autres*, 1-9.
- Freud, S. (1998). *Psikopatoloji Üzerine*. (S. Budak, Dü.) Ankara: Öteki Matbaası.
- Halbwachs, M. (2007, Bahar). Bireysel Hafıza Ve Kollektif Hafıza. (B. Demir, Dü.) *Lapsus Dergisi*(11), s. 137-148.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*. (B. Uçar, Dü.) Ankara: Heretik.
- İşhanyan, R. (2006). *Başlangıcından 2.Yüzyıla Kadar Ermeniler'in Tarihi*. (S. Seropyan, Dü.) İstanbul: Belge Uluslararası Yayıncılık.
- Jan Assmann. (2001). *Kültürel Bellek*. (A. Tekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, I. (2016, Aug 03). *Place of Mourning is Inaugurated in Olympia Village*. International Olympic Committee: <https://olympics.com/ioc/news/place-of-mourning-is-inaugurated-in-olympic-village> adresinden alındı

- Kanawa, K. T. (2004, August 21). *Dame Kri Te Kanawa*. Kri Te Kanawa Foundation: <http://www.kiritekanawa.org/about/dame-kiri-te-kanawa/> adresinden alındı
- Kanawa, K. T. (2016, April 21). *Bay of Plenty Times*. Dame Kri Te Kanawa Stars in ANZAC Documentary: <https://www.nzherald.co.nz/bay-of-plenty-times/news/dame-kiri-te-kanawa-stars-in-anzac-documentary/ARZ2PC4AT2JAOVHUB774VY2EXM/> adresinden alındı
- Kehrer, G. (1996). *Din Sosyolojisi*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Nora, P. (2006). *Hafıza Mekanları*. (M. E. Özcan, Dü.) İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları.
- Patrick, L., & Alexa, E. (2017). Exploring the role of music in grief. *Bereavement Care*, 36(2), 65-74.
- Ricoeur, P. (2011). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (M. E. Özcan, Dü.) İstanbul: Metis.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Viper, M., Thyren, D., & Horwitz, E. B. (2020). Music as Consolation The Importance of Music at Farewells and Mourning . *OMEGA-Journal of Death and Dying*, 1-23.
- Volkan, V. D. (1974, Summer). Mourning And Adaptation After A War. *American Journal Of Psychotherapy*, 561-569.
- Volkan, V. D. (2006, January). Complicated Mourning in Individuals and in Societies. 1-37.
- Volkan, V. D. (2011).Unending Mourning And Its Consequences. *Psychotherapie-Wissenschaft*, 102-110.
- Yumul, A. (1997, Mayıs). İstanbul Ermenilerinin Günlük Yaşamı. *Varlık Dergisi*(1076), 46-49.

Kitap İncelemesi

MARÍA PUIG DE LA BELLACASA’NIN “BAKIM MESELELERİ: İNSANDAN ÖTE DÜNYALARDA KURGUSAL ETİK” KİTABI ÜZERİNE ELEŞTİREL NOTLAR

Pınar SARIGÖL*

Öz:

María Puig de la Bellacasa²³’nin “Bakım Meseleleri: İnsandan Öte Dünyalarda Kurgusal Etik”²⁴ Kitabı Üzerine Eleştirel Notlar

Bu çalışma María Puig de la Bellacasa’nın kitabı “*Bakım Meseleleri: İnsandan Öte Dünyalarda Kurgusal Etik*” üzerine eleştirel bir inceleme yazısıdır. Bu makalede Puig de la Bellacasa’nın analizine dayanarak insanların insan olmayan varlıklarla (toprak, organizmalar, su, vb.) dönüşen ilişkisi iklim krizi işaret edilerek tartışılacaktır. Kitabın özgünlüğü ve önemi, ‘bakım’ gibi bireysel bir pratiği yerküreye ve diğer varlıklara karşı ortaklanılabilen bir pratiğe dönüştürme arayışından gelir.

Anahtar Kelimeler: İnsan, İnsan Olmayan ve/veya Doğal Olmayan Varlıklar, Permakültür, Ekoloji, Anti-ekoloji.

JEL Kodları: F18, F19, P28, Q57.

* Dr., ODTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Öğretim Görevlisi, psarigol@metu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-5420-8892

Makale gönderim tarihi: 13.12.2021

Makale kabul tarihi: 31.05.2022

Künye Bilgisi: Sarıgöl, P. (2022), “*María Puig De La Bellacasa’nın “Bakım Meseleleri: İnsandan Öte Dünyalarda Kurgusal Etik” Kitabı Üzerine Eleştirel Notlar*”, *Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 265-274.

²³Matters of Care: Speculative Ethics in More than Human Worlds, Maria Puig de la Bellacasa, Minnesota& London: University of Minnesota Press, 2017, 265 sayfa. ISBN 978-1-5179-0065-6

²⁴İşbu kitap İngilizceden Türkçeye henüz çevrilmiş bir eser değildir. Kitabın orijinal başlığı *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* bu makalenin yazarı tarafından sadece bu yazı için çevrilmiştir. Aynı şekilde kitaptaki diğer alıntılar da bu yazı için makalenin yazarınca çevrilmiştir.

Critical Notes on María Puig de la Bellacasa's book, "Matters of Caring: Speculative Ethics in more than Human Worlds"

Abstract

This article is a critical review on María Puig de la Bellacasa's book, *"Matters of Caring: Speculative Ethics in more than Human Worlds"*. Relying on Puig de la Bellacasa's analysis, in this article, it shall be discussed the transformed relationship of human with non-human by pointing out climate crisis. The originality and importance of this book comes from its quest to transform an individual practice of 'care' into a practice that can be shared towards the earth and other non-human beings.

Keywords: Human, Non-human, Permaculture , Ecology, Anti-ecology

JEL Codes: F18, F19, P28, Q57.

Giriş

Son yıllarda iklim krizine karşı devletler üstü tartışmalardan okul çocuklarının ‘Gelecek için Cumalar’ adlı kolektif uyarı eylemlerine kadar gittikçe artan bir dizi acil eylem ve/veya toplantı planları ortaya çıkmıştır. Buna paralel çevresel duyarlılıklar, tüketim alışkanlıklarına yönelik eleştiriler, hayvan hakları, toprağın doğal kullanımı gibi daha gündelik önerilerle yeni yaşam formları da zorlanmıştır. Et yememe ve/veya organik beslenme, ya da plastik atıkların geri dönüşümü gibi yeni alışkanlıklar bütünsel olarak gündelik yaşamın akışında tüketim alışkanlıklarını değiştirmeye yönelik pratikler ve tavsiyeler getirmiştir. Bunlarla birlikte gelişen teknoloji ve bilim de bir taraftan iklim krizini açıklarken diğer yandan bilginin gündelik dolaşımına ve kullanımına da olanak sağlamıştır. Böylece iklim felaketine yönelik olanlar /olabilecekler insanlığın yok olma kaygısı ve insanın geleceğe dair umutsuzluğunda yeniden anlam kazanabilmiştir.

María Puig de la Bellacasa’ nın “*Bakım Meseleleri: İnsandan Öte Dünyalarda Kurgusal Etik*” adlı kitabı bu ‘yeniden anlamlandırmayı’ analiz ederek iklim krizini ve doğal felaketlerin insanın gündelik sorumluluğuna nasıl dönüştüğünü veya dönüşme olasılığını tartışmaya açar. Dolayısıyla kitabında kurgusal bir olasılık dâhilinde bir dizi tartışma insanın, insan olmayan diğer varlıklara karşı sorumluluk duygusunu etik yaşamın ilkesi ile birlikte düşünür. Puig de la Bellacasa, etik sorumluluk arayışında, politik ekoloji dinamikleri ile birlikte hegemonik tarihsel bir akışı dönüştürmeyi umarak ilerler. İklim krizi ve doğal felaketler, Puig de la Bellacasa’nın kitabında insanın yeryüzü ve doğayla dönüşen ilişkisi politik ekolojik tartışmalarda yeni ve biricik bir özgünlük kazanır.

Puig de la Bellacasa’nın orijinal adıyla *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds* adlı kitabı 2017 yılında Minnesota Üniversitesi Yayınları tarafından basılmıştır. Kitabın yayımlanmasının ardından üzerine birçok inceleme ve eleştiri yazısı yazılmıştır (McMaster, 2017; Crabu, 2019; Brons, 2019; Türer, 2020). İncelemelerde genel olarak öne çıkarılan özellik kitabın son yılların özellikle iklim ve toprakla ilgili politikleşen tartışmalarına ilişkin felsefik bir derinlikte gündelik ve çok yönlü bir cevap arayışına girmesidir. Başka bir ifadeyle, bakım (care) meselesini, feminizm ve ırkçılık çalışmalarından bilim-teknolojinin en ileri öngörülerine kadar geniş bir çerçevede sorgulaması ve bu sorgulamayı okuyucuyla birlikte yapmaya çalışmasıdır. Kitap, en az ‘kendine’(self) olduğu kadar yerküreye ve diğer varlıklara karşı etik bir sorumluluk hisseden öznelere nasıl ortaya

çıkartılır sorusunun cevapları için mantıksal bir yapıda ilerler. Bu yüzden kitap ‘bakım meselesi’ diyerek, insanın kaygılarından ve dışarıdan bir çare/çözüm beklemezsizin düşünebilmesinin yollarını arar. Bu derin tartışmayı yaparken alterbiopolitika ve permakültür kitabın ikinci bölümünden sonra öne çıkan iki kavram olmuştur. Alterbiopolitika bir olasılıktan ilerleyerek yerküreye, çevreye ve yaşama yönelik iç içe geçmiş dünyaların ve onların bakımının alternatif ve birlikte olacak yollarının kavramsallaşmasıdır. Nitekim iç içe geçmiş ve birbirine örülmüş yaşamların kalıcı bir şekilde gelişmesi ve sürdürülebilmesi bakım kültürünü bir ‘meseleye’ dönüştürmüştür. Bu meseleyi çözmek adına, permakültür tarımsal pratiklerden ve toprakla kurulan sağlıklı ilişkiden öte başlı başına alterbiyopolitik bir kolektif bir güçlenme olanağıyla kitapta yerini alır (Puig de la Bellacasa, 2017: 125-126). Bu kolektif güçlenme, yerküreye kolektif bir bağlılığı ve özeni de beraberinde getirir. Böylece herkesin ve her ‘şey’in yaşamı kurtarılır ve yerkürenin felaketleri de son bulabilir. Kitabın mükemmel bir akışta ilerleyen ve sürekli sorularla okuyucuyu düşündürten analizi ortak ve kolektif yaşamın etik sorumluluğunu yaratma öngörüsüyle başka olasılıklara da kapı aralayarak sonlanır. Feminizm, politik ekoloji, biyosiyaset, bilim ve teknoloji alanlarında çalışan veya araştırma yapan herkes için oldukça ufuk açıcı bir çalışma olduğu açıktır.

Değerlendirme

Bu makalede María Puig de la Bellacasa’nın kitabına dayanarak iklim rejimi ve insanların dünya ile ilişkisi, yerkürenin geleceğine dair yükselen ekolojik kaygılar ve değiştirilmeye çalışılan gündelik alışkanlıklar tartışılacaktır. Puig de la Bellacasa’nın kitabı okuyucuyu insan merkezli olmayan dünyaları fark etmek, önemsemek gerektiğine ve bunun olması için de insanı daha etik temelli düşünmeye davet eder. Kitaba göre, farklı nesne, canlı ve organizmaların dünyaları ve kaderleri kaçınılmaz olarak birbirinin içine geçmiş ve yerküredeki her türün yaşamı bir nevi birbirine bağlanmıştır (Puig de la Bellacasa, 2017: 1). Kitap bunu vurgularken, insan olmayan türler/varlıklar ve insanlar arasındaki etkileşimin politikleşen doğasına iklim krizi, küreselleşme ve artan insan hareketliliği ile kavramsal bir çerçeve kazandırmaya çalışır (Latour, 2018). Kitap, artan eşitsizliklerin iklim kriziyle herkesi eşitlediğini vurgular ve büyük iklim felaketinde herkesin eşit şekilde zarar göreceğine dikkat çeker. Aynı şekilde küresel dünyanın kurtarılması gereken kocaman bir toprak parçasına dönüştüğünü açıklar. Dolayısıyla, betimlenen bu büyük resimde insanın gündelik yaşamı ve

yeryüzü ile ilişkisi durduğu yerde yapabildiği kadardır. Başka bir ifadeyle, insanın yeryüzü ile gündelik ilişkisi ve özeni kendi fiziki ve ruhsal sağlığına, yaşamına gösterdiği sorumluluk kadardır. Bu, toprağa ve doğaya da etik bir sorumluluk hissetmesi gerektiğini içinde taşır. Puig de la Bellacasa, bu noktayı Foucault'nun kendilik kaygısı ve kendilik pratiğine referansla güçlendirerek yeniden işler. Şöyle ki, Foucault'ya göre ahlak insanın dışında gelişen, dışsal norm ve öğretilerdir. Başka bir ifadeyle ahlak kuralları dışsal olarak belirlenmiştir. Bu dışsal belirlenim bilgi kaynaklarını ve yapılarını da etkilemiştir. Hatta bunları zamanla değiştirmiştir. Örneğin, Antik Yunandan sonra Roma'da özellikle dördüncü yüzyıl ve sonrası Hristiyan öğretilerin ışığında yeni pratiklerin ve normların belirlenimi, onaltıncı yüzyıl ve sonrasında ise bilimsel öğretilerin artık yeni normu belirlemesi bu değişimi açıklar. Foucault'ya göre (1986) etik, bu dışsal belirlenim ve yönlendirmenin aksine içsel bir özgürleşmedir. Başka bir ifadeyle, etik ahlaki belirlenimlerin zorunluluklarıyla kendilik pratiğini açıklamaz. Etik, insanın kendi bedeniyle, kendi ruhuyla ve yaşamıyla özgür istenci doğrultusunda ilgilenmesidir. Foucault'nun etiği, aşmaya dönüktür. Bir bakıma, 'kendi' için özen ve ilgi bir özgürleşmedir. Kendilik bakımı etik-estetik bir öznelliktir. Bu, siyasal olarak da özgürlük fikrine dayanır ve kendilik bakımı esasında estetik bir özgürleşmedir. Puig de la Bellacasa kitabında Foucault'nun etik perspektifine dayanarak insanın yerküre/toprak ile aynı zamanda insan olmayan her varlık ve türle dışsal/ahlaki bir otoriteye ihtiyaç duymadan etik-estetik uyumunun peşine düşer. Dahası, insanın zorunluluk hissetmeden kendinden öte dünyaları ve yaşamları bilerek insanın kendi merkezinden çıktığı bir varoluş kurgusunu geliştirir. Bu yeni etik-estetik pratikler ve kaygılar aslında kendilik halinden arınan, farklı dünyaları da içine alan özgürleşmeyi doğa kültürünü fark etmekle başlatır. Başka bir ifadeyle, Puig de la Bellacasa'ya göre bu, doğa kültürleri ile yeni bir yaşam sözleşmesidir. Bu sözleşme de birlikte yaşamın ve yaşamlara uyum sağlamanın sözü ve pratiğidir. Öyle ki, kitap María Puig de la Bellacasa'nın gündelik yaşamda insanın değişen/değişmesi gereken ontolojik doğasının yeni bir sorumlu özne yaratarak anti-ekolojik davranışlarını sorunsallaştırması ile gelişir. Dünya elitlerinin küreselleşmeden kazançlarını ve karlarını düşünmeden, birey-insan olarak yerküre ve üstünde yaşanan toprak parçası için kaygılanmanın, ona özenli davranmanın kolektif etiğe dönüşen politikası özgün bir analiz ve ekolojik bir perspektif sunmuştur. Bu bağlamda, kolektif doğal yaşam modellerinden farklı materyalden çöpleri ayırmaya kadar insan olmayan toprakla karşılıklı özen ve itina ilişkisinin politikleşmesi kitapta ufuk açıcı bir değerlendirmeye, Puig de la Bellacasa'nın alterbiyosiyaseti ile kavramsallaştırılmıştır.

İnsanın ekolojik krizle ve doğal felaketlerin artmasıyla yaşamlarını kaybetme kaygıları mı yoksa dünyanın topyekun yok olacağına dair korkuları mı kolektif pratiği yerküre ve toprağa yaklaştırıyor; bu soruların cevapları kitapta doğrudan verilmemekle birlikte, cevaplara götürmesi umulan analiz ve kavramlar yeni kolektif etiğin ontolojik ve epistemolojik kaynağını bir nevi tartışmaya açar. Doğal kaynakların tükenmesi ve iklimin endişe veren seyri yaşamın sadece bireysel-biyolojik olanı aşan yok oluşu geleceği kurtarmak için itina, dikkat ve özeni yerküre ile gündelik ilişkinin bağlayıcı, belki de şefkat büyüten duygusuna dönüştürür. Küresel güçlerin iklim politikalarını ve bilimsel önerilerin yönlendirici otoritesini dışarıda bırakarak, birey-insanın yerküreye karşı ekolojik /anti-ekolojik tutumunu etik-özne ve duygular bağlamında sürdürülebilir olması mevzunun bir boyutudur. Daha özeldir birey-insanın durduğu yerde ve ulaşabildiği alanda doğa kültürünü ve yerküreyi koruma, bakma, ilgilenmeyi nasıl yapacağı hangi bilgi kaynaklarına göre yapması gerektiği meselenin diğer bir boyutudur. Permakültür, kolektif bir yaşam modeli sunarak *permanent*/kalıcı olanın izinde kendi bilgisini de doğayı, döngüleri izleyerek elde etmiştir. Bu permakültürel grupların çabası bildiğimiz anlamda nefes almayan toprağın da havaya ve suya ihtiyaç duyan, özeni isteyen yaşamını görünür kılmış ve birlikte yaşamının bilme zorunluluğunu da hatırlatmıştır (Puig de la Bellacasa, 2017: 21).

Latour'a göre (2018), yerkürenin kendi yaşamının da olduğu, onun da insanda olduğu gibi acı çekeceği veya tepki göstereceği hiç düşünülmüdü. Bilim ve teknolojinin daima insan yaşamına faydaları yüceleştirilirken, yaşamın kendisinin tükendiği ve zarar gördüğü unutuldu ve birbirini takip eden nedensel felaketlere zamanla ortam hazırlandı. Bir tarafta küreselleşme ve teşvik edilen (veya sebep olunan) insan hareketliliği, diğer tarafta büyük sivil toplum örgütlerinin pratikte güçlenmemiş teorik çareleri dünya ve yerküre arasındaki farkı unutturdu ya da dünya küreselleşirken unutilan bütünlüklü varlık yerküre gittikçe insan yaşamını tehlikeye atarak kendisini aşırı tüketmenin tepkisini gösterdi. Belgesellerde izlenen kara delikler, aynı şekilde yıllarca izlenen kutuplardaki buzul erimeler veya küresel ısınma senaryoları bilim insanlarının meselesi iken; bugün toprak veriminin düşmesi veya alışılmışın dışında seyreden mevsimsel ısınma/soğumalar sıradan insanın gündelik sıkıntısına ve sorununa dönüştü. Sadece dönüşmekle kalmadı; bu, bir dizi kaygı ve korkuyu da beraberinde getirdi. Bilhassa artan hastalıklar, insanların jeolojik koşullarından dolayı daha verimli topraklara göç etme isteği beraberinde çeşitli ırkçı modellerin yanında (göç hareketliliğinin toprak istilası ve salgın hastalık nedeni olarak algılanması gibi alternatif sağ modeller),

kolektif ekoaktivizmi de iklim ve toprağı korumak adına yükseltti. İklim, doğal afetler, toprağın verimsizleşmesi meselesiyle ilgili çok boyutlu ve aynı zamanda çatallaşan, hatta maddeleşerek evlere, mekanlara, odalara ve içimize giren, arzu edilmeyen nesnelere/şeyler ortaya çıktı. Nihayetinde, insanın sosyalleşme süreci insan olmayan varlıklarla da etkileşimi zorunlu kıldı ve insan, insan olmayan varlıklarla da etkileşim kurarak gelecek için bir yaşamı kurtarmayı amaç edindi. Latour'un ifadesiyle (2018), insan, kendi merkezinden algıladığı ve yönetmeye çalıştığı yerkürenin ağır reaksiyonuyla hızlıca etkileşim kurmaya çalıştı. Bu bağlamda, önce bilim ve teknoloji tekrar 'yeni'nin arayışına girdi, ama aslında yeni olması gereken insanın doğa kültürünün bir parçası olduğunu hatırlaması ve plastik tüketmeyerek, uçağa binmeyerek, organik beslenerek belki de yerküreye karşı kolektif bir özrün bizzat içinde olduğunu fark etmesiydi. Puig de la Bellacasa (2017) kitabında işbu meseleyi biyosiyaset ve etik tartışmalarının içine yerleştirerek insan olmayan türlerin ve varlıkların da yaşamını sürdürülebilir kılmak, sağlıklı tutmak için ve hatta yerküreyi küstürmemek adına alternatif bir politik ekolojik perspektifin gündelik hayattaki gerekliliğine dikkat çeker.

Ekolojik kriz gittikçe gündelik hayatta farklı şekillerde karşımıza çıkan bir 'sorun' olmaktan öte, artık yerkürenin hastalık, iklim gibi ağır tepkilerle varlığını göstermesine dönüşmüştür. Yerkürenin huzursuzluğu ve yaşamsal acısı gündelik yaşamda insana ağır bedeller ödeterek kendi varlığını hissettirmeye başlamıştır. Buna karşın Latour (2018)'un deyimiyle, küreselleşme rüyası yerini doğaya karşı özenle ve korkuyla yaklaşımı zorunlu kılmış, hatta inşa etmiştir. Bugün anti-ekolojik alışkanlıklar olmakla birlikte, ekolojik kaygılar gündelik insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemiştir. Bu bağlamda, kitapta alterbiyopolitika bir kavram olarak ekolojik bir hareket etrafında doğa ile birlikte hareket etmeyi ve ekolojik yaşamı fark etmeyi önerir. Permakültür bu kolektif ekolojik hareketin doğayla birlikte hareket etmesini düzenler. Aynı şekilde, permakültür "doğaya dönüşü" belli ideallere indirgmeden etik bağlılık veya yaşam tarzlarını etik mesele haline getirerek gelenekselleşmiş ekolojik tüketimin konforunu bozmayı amaç edinir (Puig de la Bellacasa, 2017: 22). Puig de la Bellacasa'ya göre post-yapısalcılıkta gelenek-ötesini düşünmek permakültür hareketleri ile başka tür bir etik anlayışı ve sorumlu varlığı mümkün kılar. Burada tasavvur edilen etik ve kurtuluş bireysel ahlaktan öte kolektif angajman ve itinaya dönüşmekle mümkündür. Ekolojik dünyayı veya insandan öte dünyaları görmekle bu etik, yaşamın devamını ve bakımını etraflıca sağlar; dolayısıyla yerkürenin ve ekolojinin yaşamı da biyopolitikanın meselesi olur.

Puig de la Bellacasa burada yaşamı gündelik hayatın devamı olarak da ele alır; sadece ekolojiye bir sistem olarak bakmamakta; hatta bunu çok da mevzu etmemektedir. İnsan ve yeryüzünün ilişkisine yönelik gündelik akışı sağlayacak yaşamsal bir dönüşümü serimlemektedir. Dolayısıyla permakültür doğaya ilişkin bilgiye ihtiyaç duyan bir varoluşun kolektif etiğini tarif eder. Bu, feminist etiğin de önerdiği gündelik ekolojik alışkanlıkların ve eylemlerin doğal bir sorumluluk anlayışı ile sağlanması gerektiği ve herhangi bir türün (veya ırkın, cinsiyetin her çeşit bakımı bir zorunluluk olarak üstlenmeden) doğaya ve ortak yaşama görevlerinin iktidar, hiyerarşi ve baskı ile değil; etik-estetik pratiklerle kazanılmasıdır. Bu, topraktaki solucanın doğa için işlevinden farklı olarak insan bilgiyle ve mütevazı bir kalkışma ile dünyanın yükünden kendi payına düşen bir parçayı alır (Puig de la Bellacasa , 2017: 56). Bu tam da kolektif etiğin aidiyetler ve sahip olunanlar üzerinde karşılıklı hazır ve uyumlu olma sorumluluğunun gereğidir. Bir bakıma biyopolitikanın insan merkezli kendilik kuralının değişmesi gereken yeni bir biyosiyasetle; yani alterbiyosiyaset olarak, insan türünü kolektif bir yetkilendirme ile diğer canlılara ve varlıklara karşılıklı ilişkiler akışında bağlar ve yaşamları birbirinin içine geçirir. Adeta yaşamlar birbirine örülmüştür. Toprağın yok olması, solucanın yok olması veya suyun yok olması insanı da yok eder, sağlığını bozar, düzeni dağıtır. Kolektif politik etik nihayetinde, tek bir yaşam değil insan ve insan olmayan arasındaki tüm yaşamları ve dünyaları umut çoğaltan bağlarla ve damarlarla birbirinde yeşertir, güçlendirir. Puig de la Bellacasa'ya göre bu insan topluluğu olmaktan çok daha öte ve fazla bir şeydir. Bu önemsemenin öğrenilmesidir ki bunu öğrendikten sonra insan olmayan tür ve varlıklara ilişkin bilgiyi üretmek de söz konusu olur. Nitekim önemseme ve bakım, insan olmayanın yaşamına dair problem ve sorunlarına da çözüm ve iyileştirme sunmayı mümkün kılar. Bir bakıma 'şeylerin' ihtiyacını fark etme ve tanıma aynı zamanda "ötekiyle düşünmeyi" de öğreten bir özeni ve önemsemeyi gerekli kılar (Puig de la Bellacasa, 2017: 86)

Bu bağlamda, içinden geçtiğimiz zamanlarda bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralel çeşitli ekolojik uygulamalar ve toprağı yeniden şekillendiren materyaller toprağın özünü, ihtiyaçlarını bilerek ve anlayarak geliştirilmektedir. Toprak insanın insan da toprağın bir parçası olduğu bilgisiyle toprak işlenmekte ve ondan ürün beklenmektedir. Başka bir ifadeyle, toprağı artık daha çok özen gösterilmesi gerektiği ve hatta toprağın da dinlenmesi gerektiği onun ürün veya gıda vermemesiyle fark edilir. Puig de la Bellacasa tabii ki önemli bir ayrıntının altını çizerek verimsizliğe neden olan aşırı verim hedefli müdahaleleri de üretimci dürtü tarafından toprağın yapısını bozduğunu ve bunun toprağı kötü muamele olduğunu

belirtmiştir. Bunun sonucu olarak, acil bakıma muhtaç ekolojiler ve tükenmeleri an meselesi olan organizmalar ve canlılar kasvetli, umutsuz bir gelecekle aşırı üretimi insanın kaygı ve korkularını harekete geçirmiştir. Bu durumda, insan ‘verim’ odaklı bir endişe ile teknolojik ve bilimsel olanakları zorlayarak hızlı bir şekilde toprağı ve ekolojik ilişkileri düzeltmeyi istemiş; ve fakat karşılığında doğadan ve topraktan daha sert bir ‘yokluk’ almıştır. Bu bağlamda, Puig de la Bellacasa’nın önemseme üzerine iddia ettiği sav bir kez daha etik-politik bir değişimin gerekliliğini doğrulamıştır. Başka bir deyişle, insanın zaman isteyen, hızlı olmayan, doğaya verdiği zararı gün be gün fark ederek özenle ve itinayla toprağı işlemek gerektiğı bilgisini varoluşsal deneyimle ortaya çıkarmıştır. Bu noktada, permakültürler etik ve duygusal, bakımı gerektiren, itina isteyen ekolojiler olarak ortaya çıkar. Permakültür pratikler öğretmeyi, kolektif çalışmayı, ekososyal hareketi, kaynak kullanımını da içeren etik bir yaşamı vaat eder (Puig de la Bellacasa, 2017: 127). Dolayısıyla, salt üretim amaçlı teknolojik ve bilimsel müdahaleler hızlı iyileşmeye ve yaşamların bağımlı güçlendirmeye izin vermemektedir. O yüzden alternatif ekolojik kültürler ve toprakla zamana yayılmış ilişkiler, toprağı beklemek ve anlamak permakültürel bir pratik ve yeni bir etiğe dönüşmektedir ve Puig de la Bellacasa eşsiz çalışması bunu oldukça akıcı bir netlikte ortaya koyar. Permakültür doğanın izlerini takip ederek sürdürülebilir yaşam alanı inşasıdır (Puig de la Bellacasa, 2017: 127). Bu yaşam alanı herkes ve her ‘şey’ için gereklidir.

Sonuç

Teknolojik gelişmelerin hızı ve doğa ile olan ilişkinin zamansal gelişimi yeni ufuklara ve düşüncelere yol verirken Puig de la Bellacasa’nın kitabı, yeni bir özelliğın ekolojik kültürel bileşenlerle şekillendiğini ve kolektif etiğın yaşama yönelik bir iyileşme ve iyileştirmeye ortak bir mesele odağında —insan-merkezli halinden çıkarak— harekete geçilmesi gerektiğini gösterir.

Kaynakça

Brons, R. (2019). Reframing Care – Reading María Puig de laBellacasa ‘Matters of Care Speculative Ethicsin More Than Human Worlds’. *Ethics of Care- Sharings Views on Good Care*. Son Erişim 01.10.2022. <https://ethicsofcare.org/reframing-care-reading-maria-puig-de-la-bellacasa-matters-of-care-speculative-ethics-in-more-than-human-worlds/>

Crabu, S. (2019), Review of *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. *Tecnoscienza*, 10 (2), pp. 182-186

Foucault, M. (1986), *The History of Sexuality: The Care of the Self. Volume III* .(trn. R. Hurleys). New York: Pantheon Books.

Latour, B. (2018), *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*. (trn.C. Porter) Polity Press

McMaster, J. (2017), Matters of care: speculative ethics in more than human worlds, *Women & Performance: a journal of feminist theory*, 27(3), pp. 352-355, DOI: 10.1080/0740770X.2017.1364942

Puig de la Bellacasa, M.(2017), *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press

Türer, P. (2020), María Puig de la Bellacasa, *Matters of Care: Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. [Somatechnics](https://doi.org/10.3366/soma.2020.0332), 10(3), pp. 423-428. DOI:[10.3366/soma.2020.0332](https://doi.org/10.3366/soma.2020.0332)

Yazar Rehberi / Guide for Author

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (HÜSBD) aşağıda belirtilen ilkeler doğrultusunda yayın yapmaktadır:

1. Dergi, yayın politikası gereğince, sosyal bilimler alanında nicel ve nitel araştırma makaleleri ile tarama makalelerine, kısa bildiri yazılarına ve kitap kritiklerine yer vermektedir.
2. Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizcedir.
3. Dergiye gönderilen makalelerin başka bir yerde yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere aynı anda başka bir dergiye gönderilmemiş olması gerekmektedir. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, yayınlanmak üzere kabul edilen makalelerin tüm yayın haklarına sahiptir.
4. Dergi; yılda 2 (iki) defa Şubat ve Ağustos aylarında yayımlanan hakemli, akademik, açık erişimli elektronik bir dergidir.
5. Makalelerde belirtilen düşünce ve görüşlerden yazar/yazarlar sorumludur. Kabul edilen makalelerin tüm yayın hakları süresiz olarak Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Bilimler Meslek Yüksekokulu'na aittir.
6. Dergiye gönderilecek makaleler yazım kurallarımıza uygun bir şekilde hazırlanarak e-dergi sistemine kayıt sekmesinden kayıt olduktan sonra <http://dergipark.gov.tr/husbdergi> adresindeki sisteme kaynakçalar dahil eksiksiz olarak yüklenmelidir.
7. Dergiye gönderilen yazılar Editör ve Yayın Kurulu tarafından ön incelemeden geçirilir. Ön incelemede uygun bulunan makaleler hakemlere gönderilir. Ön incelemede aşağıdaki noktalar göz önünde bulundurulur:
 - a) Yayın etiğine uygunluğu,
 - b) Dergi yayım ilkelerine uygunluğu,
 - c) Çalışmanın konusunun bilimsel açıdan özgünlüğü ve güncelliği,
 - d) Çalışma konusunun sosyal ve beşeri bilimlere katkısı,
 - e) Yazım kurallarına ve şablona uygunluğu.
8. Ön inceleme sonucunda uygun olduğuna karar verilen çalışmalar bilimsel açıdan değerlendirmesi için hakemlere gönderilir. Hakem raporlarına dayalı olarak makalelerin yayınlanıp yayınlanmayacağına Yayın Kurulu karar verir. Gerek duyulması durumunda çalışmalar, hakemlerden gelen eleştiri ve öneriler doğrultusunda, gözden geçirilmesi veya önerilen düzeltmelerin yapılması için yazarlara geri gönderilir.
9. Dergiye kabul edilen yazılar Dergi Yayın Kurulu tarafından yayım sırasına alınır.
10. Yazar(lar)la hakemler arasındaki iletişimi sadece Editörler sağlar.
11. Dergiye yayım kurallarına uygun olarak gönderilen makaleler alanında uzman iki hakeme gönderilmektedir. Makaleler hakeme gönderilirken yazarların adları gizlenmekte, böylelikle hakemin makaleyi tarafsız değerlendirmesi amaçlanmaktadır. Yazarlara gönderilen hakem raporlarında da hakemlerin ismi bulunmamaktadır. Makaleyi değerlendiren iki hakemden birisinin olumlu diğerinin olumsuz rapor vermesi durumunda makale üçüncü hakeme gönderilmektedir.
12. Yayına kabul edilen makalelerin elektronik ortamda yayımlanması için, yazar(lar) tarafından başka dergide yayınlanmadığı, yayımlanmak üzere gönderilmediği ve tüm etik kurallara ilişkin sorumluluğun kendisine ait olduğuna ilişkin taahhüt formunun imzalanması gerekmektedir.
13. Hakemlerden gelen dönüşler ve eş editörlerin kararına bağlı olarak dergiye gönderilen makalelerin

hakem değerlendirme sürecinin yaklaşık olarak 6-8 hafta sürmesi öngörülmektedir.

14. Yayına kabul edilen ve son biçimi verilen makaleler üzerinde yazar(lar) değişiklik yapamaz.

15. Yayınlanan makalenin içeriğinden (kaynakların ve alıntılarının doğruluğundan, ileri sürülen görüşlerden ve telif hakkı olan çizelge, resim ve diğer görsellerden) yazar(lar) sorumludur.

16. Her bir sayıda basılacak olan makaleler sosyal bilimlerin farklı alanları dikkate alınarak yayın kurulu tarafından belirlenmektedir.

17. Yayına kabul edilen makaleler için yazar(lar)a ve hakemlere ücret ödenmez.

18. Açık erişim politikası gereğince, dergi sayıları ve makaleler derginin web sayfasında yer alır ve makalelerin tam metinlerine pdf dosyası olarak erişilebilir.

19. Dergimizin intihal politikası gereği; gelen makaleler iThenticate programında taratılmaktadır ve intihal raporundaki oranın %20' yi geçmemesi halinde hakem değerlemesine alınmaktadır.

Yazım Kuralları:

1. Gönderilen makale önceden yayınlanmamış ve herhangi bir dergide değerlendirilme sürecinde olmamalıdır.

2. Makale metninde yazı tipi olarak Times New Roman, **11 punto ve 1,5 satır aralığı** kullanılmalıdır. Ana başlık **14 punto**, bütün harfleri büyük ve ortalı olarak, diğer başlıklar ise **12 punto** ve ilk harfi büyük olmak üzere küçük harflerle sola yaslı olarak yazılmalıdır. Türkçe yazılmış makalelerde Türkçe ana başlığın altına İngilizce, İngilizce yazılmış makalelerde İngilizce ana başlığın altında Türkçe başlığa yer verilmelidir. Makale, kaynakça ve son notlar dahil, **9.000 kelimeyi** geçmemeli, A4 boyutunda Word dosyasına soldan 3,5 cm, sağdan 3 cm, üstten 4,5 cm ve alttan 4 cm olacak şekilde düzenlenmelidir.

Çalışmanın yazarının adı soyadı **10 punto**, soyadı büyük harflerle ve ortalı olarak, yazar birden fazla ise, adlar çalışmaya katkılarına göre alt alta sıralı yazılmalıdır. Yazar(lar)ın unvanıyla birlikte, çalıştığı yerin açık adı, şehir-ülke ve e-posta adresi, başlığın altındaki yazar ismi ya da isimleriyle eşleştirilmiş (*) işareti ile belirtilmeli ve makalenin ilk sayfasının altındaki dipnotta yer almalıdır.

Çalışma herhangi bir bilimsel etkinlikte bildiri olarak sunulmuş ise, makalenin başlığına (*) konularak, makalenin ilk sayfasının altında etkinliğin adı, yeri ve tarihi belirtilmelidir. Çalışma herhangi bir araştırma kurumu ya da fonu tarafından desteklenmiş ise, makalenin başlığına (*) konularak, desteği sağlayan kuruluşun adı, projenin numarası ve tamamlandığı tarih ilk sayfanın altında belirtilmelidir. Çalışma lisansüstü tezlerden üretilmiş ise, makalenin başlığına (*) konularak, tezin adı, danışmanın adı ve tamamlandığı tarih ilk sayfanın altında belirtilmelidir. Dip notlardaki tüm bilgiler **9 punto** olmalıdır.

3. Makale, Türkçe veya İngilizce olabilir. Her makalede, ana başlığın hemen altında, makalenin amaç ve önemini, uygulanan metodolojiyi, temel bulgular ve muhtemel tavsiyelerini içeren Türkçe ve İngilizce olmak üzere **200 kelimeyi aşmayan** öz/abstract yer almalıdır.

Özet, tek sütun ve iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. “Öz” metni içinde kaynak verilmemelidir.

Öz/Abstract altında, makalenin yazındaki yerine dair yönlendirmede bulunacak en az üç ve en çok altı anahtar sözcükler/keywords bulunmalıdır. Makale, Ana Başlık, Öz/Abstract, Anahtar Sözcükler/Keywords, Makale Metni, Notlar ve Kaynakça sırası ile kaleme alınmış olmalıdır.

4. Dergide **Journal of Economic Literature (JEL Clasification) kodlaması** uygulamaktadır. Yayınlanmak üzere gönderilen makalelerde yazarların JEL kodunu belirtmesi gerekmektedir. Türkçe ve yabancı dilde belirtilen anahtar kelimelerin alt kısmına JEL kodu yazılmalıdır.

5. Tablo ve şekillere başlık ve numara verilmeli, başlıklar tablo, şekil ve grafiklerin üzerinde yer almalı, kaynaklar ise tablo, şekil ve grafiklerin altına yazılmalıdır. Rakamlarda ondalık kesirler nokta ile

ayrılmalıdır. Denklemlere verilecek sıra numarası parantez içinde sayfanın sağında yer almalıdır. Denklemlerin türetilişi, yazıda açıkça gösterilmemişse, hakemlerin değerlendirmesi için, türetme işlemi bütün basamaklarıyla ayrı bir sayfada verilmelidir.

6. Makale, Dergi'nin <http://dergipark.gov.tr/hsbdergi> adresinden DergiPark'a üye olunarak, yazar(lar)ın isim(ler)i eklenmeden ve makalede yazar(lar)ı belli edecek ibareler içermeyecek şekilde gönderilmelidir.

7. Yazar(lar), makalenin kabul edilmesi ve yayımlanması durumunda, telif haklarının Hacettepe Üniversitesi'ne devredilmesini kabul etmiş sayılır, yazar(lar)a telif ücreti ödenmez.

8. Makale araştırma ve yayın etiğine uygun olmalıdır. Araştırmada "Etik Kurul Onayı" alınması gerekli ise; makalenin "Gereç ve Yöntem" bölümünde Etik Kurul onayına ilişkin bilgiler (etik kurulun adı, onay belgesinin numarası ve tarihi) belirtilmelidir.

9. Yazar(lar) makalenin güncel durumunu DergiPark üzerinden takip edebilir(ler).

10. Makalede atıflar APA (Amerikan Psikoloji Derneği) kurallarına göre yapılmalıdır. Bu nedenle; kaynaklara göndermeler, metin içinde açılacak ayraçlarla yapılmalıdır. Ayraç içindeki sıra şöyle olmalıdır: Yazar(lar)ın soyadı, kaynağın yılı, sayfa numaraları.

Karşılaşılabilecek farklı durumlar şöyle örneklenebilir:

.....ifade edilmiştir (Giddens, 2008).

.....ifade edilmiştir (OECD, 2016).

.....belirtmiştir (Giddens, 2008: 88-89).

.....Rifkin (1996a: 15-20) ileri sürmektedir.

.....(Tokol *vd.*, 2018: 126-153).

.....(Watson, Hassett, 2003: 399-432; Wollmann, Marcou, 2013: 15-23).

11. Metinde gönderme yapılan bütün kaynaklar, kaynakçada belirtilmeli, gönderme yapılmayan kaynaklar, kaynakçaya konmamalıdır. Kaynaklar, ayrı bir sayfada soyadına göre alfabetik sırayla yazılmalıdır. Dergi ve derlemelerdeki makalelerin sayfa numaraları belirtilmelidir.

Kaynakçada, aşağıdaki örneklenen biçim kurallarına uyulmalıdır:

Kitaplar: Tokol, A., Y. Alper (2018), *Sosyal Politika*, Dora Yayınları:Bursa.

Dergiler: Rifkin, J.(1996), "The End Of Work: The Decline Of The Global Labor Force And The Dawn Of The Post-Market Era", *Harvard Journal Of Law & Technology*, 9(1), 27-37.

Derlemeler: Krugman, P. (1995), "The Move Toward Free Trade Zones", in P. King (ed.), *International Economics and International Economic Policy: A Reader*, New York: McGraw-Hill, Inc., 163-182.

Diğer Kaynaklar: Bowles, J. *The computerisation of European jobs — who will win and who will lose from the impact of new technology onto old areas of employment?*, <http://bruegel.org/2014/07/the-computerisation-of-european-jobs/>, E.T. 21.05.2018.

OECD (2018), *Good Jobs for All in a Changing World of Work*, 4 December, 2018, <http://www.oecd.org/employment/good-jobs-for-all-in-a-changing-world-of-work-9789264308817-en.htm>, E.T.: 15.02.2019.