

**ANTONIONI'NİN
MACERA, GECE VE BATAN GÜNEŞ ÜÇLEMESİ
KAPSAMINDA SINEMADA
YABANCILAŞMA VE ÇAĞDAŞ ANLATI İLİŞKİSİ**

Fatma SERDAROĞLU

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
Danışman: Yard. Doç. Dr. Hakan SAVAŞ**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Şubat 2008**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ**ANTONIONI'NİN *MACERA*, *GECE* VE *BATAN GÜNEŞ* ÜÇLEMESİ
KAPSAMINDA SİNEMADA
YABANCILAŞMA VE ÇAĞDAŞ ANLATI İLİŞKİSİ****Fatma SERDAROĞLU****Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı****Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2008****Danışman: Yard. Doç. Dr. Hakan SAVAŞ**

Sanatta oluşturulan yeni anlatım yollarının, değişen insan ve yaşam üzerine harcanan mesainin ürünleri olduğu söylenebilir. Yaşam ve ona bağlı olarak değişen insan gerçeği sanatta yeni biçimler aracılığıyla görünür kılınmaktadır. Ortaya çıkan her yeni biçim, çağının insanından ve yaşam koşullarından izler taşır.

Modern çağda, insan ve yaşam gerçeğinin, büyük oranda, yabancılaşma olgusundan etkilendiği görülür. 20. yüzyıla gelindiğinde, eskinin güvenli ve huzurlu yaşamı, yerini, parçalanmış bir dünyaya bırakmıştır. Gelenekselleşmiş değerler anlamını kaybetmiş, hayatının merkezine koyacak bir şey bulamayan insan, benliğini yitirme tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Yaşam artık farklı bir şekilde duyumsanmaktadır. Bu şekilde değişen yaşam ve insan gerçeği, sanatta modernizmle birlikte yeni bakış açılarını ve yeni anlatım yollarının aranmasını da beraberinde getirmiştir.

Sinemadaki çağdaş anlatı da, 20. yüzyılın yaşam ve insan gerçeğini ortaya koyan ve bu doğrultuda, sinemanın anlatım olanaklarının gelişmesini sağlayan bir film biçimidir. Sinemanın salt bir eğlence aracı olmak yerine, yaşanan insanlık durumunu gösteren bir düşün alanı da olabileceğini kanıtlayan çağdaş anlatı, 20. yüzyılın yabancılaşmayla yoğrulmuş insanlık gerçeğinin ifadesi şeklinde değerlendirilebilir. Sinemada klasikleşmiş konuların ve olay örgüsünün yıkıldığı çağdaş anlatı filmleri, bütünlüğünü ve anlamını yitiren dünyanın konturları üzerinde biçimlenmektedir.

Bu çalışma ile, sinemada yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki, yabancılaşmanın doğrudan ele alındığı ve çok boyutlu olarak çağdaş anlatı ile biçim bulduğu, Michelangelo Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında irdelenmeye çalışılacaktır.

ABSTRACT

It is possible to state that the new expressions in art are the products of the effort spent to understand the changing human being and life. Life and accordingly changing human reality is made to be seen in art through new forms. Every new art form has some traces of the living conditions and the human of its epoch.

It is seen in modern life that the human and life reality is influenced by the alienation phenomenon. By the 20th century, safe and tranquil life of the past has been evaded by a meaning-missing alien and fragmented world. Traditional values have lost their meanings and the person who finds nothing to replace their abandoned center of life has faced the danger of losing their own selves. Now that, the life is sensed and perceived in a different kind of way. And this fact, along with itself, has brought new viewpoints and the need to search for different ways of expressions in art under the framework of modernism.

Similarly, in cinema, contemporary film narration helps to show 20th century's human and life reality and makes the facilities of cinema develop for this aim. Contemporary film narration, which has proved to be an idea medium disclosing human condition of the epoch, can be considered as the expression of the 20th century's human and life reality meld with alienation. Demolishing classical film topics and the plot, films of contemporary film narration are formed upon the lines of the world losing meaning and wholeness.

By this study, the bond between alienation and contemporary film narration will be tried to be explicated within Michelangelo Antonioni's *The Adventure* (L'Avventura), *The Night* (La Notte) and *The Eclipse* (L'Eclisse) formed with contemporary film narration and in which alienation is treated multi-dimensionally as the main problem.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Fatma SERDAROĞLU'nun "Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Sinemada Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi" başlıklı tezi 26 Şubat 2008 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalında, Yüksek Lisans Tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Yard.Doç.Dr.Hakan SAVAS
Üye : Prof.Dr.Naci GÜÇHAN
Üye : Yard.Doç.Dr.Hakan ERGÜL

Prof.Dr.Nurhan AYDIN
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER

Antonioni (1958a, s. 1), film yapmanın, kendisi için yaşamakla aynı anlama geldiğini ve sinema olmaksızın varolduğunu hissedemeyeceğini dile getirir (1960, s. 1). Antonioni, diğer insanlarla arasında duygusal ve düşünsel bağ kurmasına olanak tanıyan sinemanın, hayatındaki yerini, bu sözlerle özetler. Kaotik bir dünyanın, içinde uyandırdığı karmaşayı, tutkuyla sarıldığı sanatıyla anlamlandırmaya ve paylaşmaya çalışan Antonioni'nin, sinemaya karşı takındığı tavırla ve filmleriyle, bu çalışmaya ilham kaynağı olduğunun, öncelikle belirtilmesi gerekmektedir. Antonioni filmlerinden güç alan bu çalışmada, Antonioni filmlerine benzer bir şekilde, yaşamı ve insanı derinden etkileyen, tedirgin edici bir gerçeğin, insan hayatı üzerinde yarattığı etkiler araştırılmaya çalışılmıştır. Bu etkilerin sinemasal olarak nasıl anlatıldığı ve nasıl anlatılabileceği üzerinde durulmuş; bir sanat olarak sinemanın, olanaklarla çevrili 'büyülü' evreni, bir kez daha keşfe çıkılmıştır.

Bu keşif sırasında, yaşadığım karmaşa anlarında, pek çok defa çıkış noktası bulmama yardım eden, kararlı tutumu ve akademik bilgisiyle bana büyük destek olan, değerli hocam Sayın Hakan Savaş'a teşekkür ederim. İlham verici çalışmaları ve görüşleriyle danışmanım Hakan Savaş'ın, bu çalışmanın gerçekleşmesinde önemli bir yeri olduğunu belirtmek isterim. Fikirleri ve yorumlarıyla çalışmaya ayrıca katkı sağlayan değerli hocam Sayın Naci Güçhan'a ve Sayın Hakan Ergül'e teşekkürlerimi sunarım. Hayatımın önemli aşamalarında olduğu gibi bu çalışmada da, her konudaki manevi desteğiyle bana yardımcı olan canım arkadaşım Yeşim Evinç'e ve en umutsuz anlarımda bile dostluğuyla içimi rahatlatan, bilgisiyle ufkumu açan değerli arkadaşım Funda Can'a sonsuz teşekkür ederim. Çalışmamın her safhasında bana destek veren, fikirleri ve görüşleriyle bu çalışmanın tamamlanmasında özel birer yere sahip olan değerli arkadaşlarım Füsün Karaman'a ve Şeyda Oktay'a da ayrıca teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER	v
ÖZGEÇMİŞ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	5
1.2. Amaç	6
1.3. Önem	7
1.4. Varsayımlar	10
1.5. Sınırlılıklar	11
2. YÖNTEM	12
3. LİTERATÜR TARAMASI	13
3.1. Yabancılaşma Kavramı	13
3.1. 1. Yabancılaşma Kavramının Kökenleri	15
3.1. 2. Dualizm (İkicilik) ve Yabancılaşma	19
3.2. Felsefi Bağlamda Yabancılaşma	22
3.2.1. Varoluşçu Felsefe ve Yabancılaşma	26
3.3. Sosyolojik Bağlamda Yabancılaşma	39
3.3.1. Karl Marx ve Yabancılaşma	42
3.3.2. Modern Sosyolojide Yabancılaşma	48
3.4. Psikolojik Bağlamda Yabancılaşma	58

Sayfa

3. 5. Sanat ve Yabancılaşma	72
3.5.1. Yabancılaşmanın Çağdaş Sanattaki Karşılığı	78
3.6. Sinema Sanatı, Sinemada Çağdaş Anlatı ve Yabancılaşma	86
3.1.6. Antonioni Sinemasında Çağdaş Anlatı, İçerik ve Biçim Olarak Yabancılaşma	104
4. BULGULAR VE YORUM	113
4.1. Antonioni'nin <i>Macera</i> , <i>Gece</i> ve <i>Batan Güneş</i> Üçlemesinde Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi	113
4.1.1. <i>Macera</i>	114
4.1.2. <i>Gece</i>	139
4.1.3. <i>Batan Güneş</i>	163
4.1.4. Üçleme Biterken.....	184
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	187
KAYNAKÇA	192

ŞEKİLLER

		<u>Sayfa</u>
Şekil 1	Michelangelo Antonioni	104
Şekil 2	<i>Macera</i> Film Afişi	114
Şekil 3	Seks, İletişim Kurma Özleminden Kaynaklanır	122
Şekil 4	Çıplak Kayaları Döven Dalgalarla Lisca Bianca, İnsanı Tedirgin Eder	125
Şekil 5	Anna'nın son verdiği sıkıntı, Claudia'ya Geçer	130
Şekil 6	Mekânlar, Boşluk, Tedirginlik, Anlamsızlık ve Hiçlik Duygusu Verir	136
Şekil 7	<i>Gece</i> Film Afişi	139
Şekil 8	Milan'ın Yalıtılmış Steril Havası, Filmin Tüm Atmosferine Hakimdir	143
Şekil 9	Hastane Odasında	145
Şekil 10	Lidia Küvetin İçinde İyice Savunmasız Görünür	151
Şekil 11	Giovanni Biraz Sonra, Onu Teselli Etmek İsteyen Lidia'ya Zorla Sahip Olmaya Çalışır	158
Şekil 12	<i>Batan Güneş</i> Film Afişi	163
Şekil 13	Riccardo, Yabancı Varlığı ile Vittoria'da, Bulantıya Benzer Bir Duygu Uyandırır	170
Şekil 14	Vittoria ve Piero'nun Birliktelikleri, Peşinen Kabul Edilen Bir Anlaşmayı Andırır	174
Şekil 15	Vittoria, Piero'yu Sevdiğine, Daha Çok Kendisini İkna Etmeye Çalışır	177
Şekil 16	İlk Kez Birlikte Oldukları Evin Kasvetli Havası, Çiftin Birbirlerine Olan Uzaklıkları Yerine Geçer	181

1. GİRİŞ

“... insan sürekli bir anlam arayışı içinde yaşar. Sanat, bu anlamı, insana insanı göstererek kurar, oluşturur” (Savaş, 2003, s. 15). İnsanın aradığı kendi gerçekliğidir, kendisi ve yaşamının anlamıdır. Sanat ise, bu ideal uğruna, insanı ve yaşamı anlamlandırmaya çalışır. Sanat, yaşamda örtük olanın, bulanık ya da sessiz olanın gün ışığına çıkarılmasını, insanlığın ortak anlam bilinci düzeyinde dile getirilerek, başkalarınca da yaşanılır kılınmasını sağlar (Yetişken, 1998, s. 81). Sanat, üzerine düşen bu görevi, yaşanan gerçekliği kendince bir şekle/biçime koyarak gerçekleştirir. Nitekim “Her türden sanatsal yaratı, gerçeklik üzerine, belli bir döneme yayılmış bir biçim eğiliminde saklı bir dizi iknadır” (Eco, 1990, s. 14). Sanatıyla, çağının yaşamını ve insanını anlamlandırmak isteyen sanatçı, duyumsadıklarını kendince bir biçim içinde var ederek görünür kılar. Böylelikle sanatçının yorumuyla şekil alarak somutlaşan yaşam ve insan gerçeği, bütün bir insanlıkla bütünleşmiş olur. Her çağın sanatı, insanlığın karşısına farklı şekillerde çıkar. Değişen yaşama ve insana göre biçim alır. Anlattığı gerçeğe göre varolur, bu gerçeği maddeleştirir, bu gerçeğe dikkat çeker. Yeni anlatım biçimleriyle sanatçı, çağının ruhuyla yoğrulan insanlık durumu üzerine düşünülmesine olanak tanır.

20. yüzyıla gelindiğinde, yaşadığı dünyada insanın durumu, yüzyıl öncesine göre çok değişmiştir (Robbe-Grillet, 1981, s. 47). Kişiye güven duygusu veren alışıldık dünya, bu yüzyılda, her türlü anlamdan ve cevaptan yoksun, yabancı bir dünya tarafından, adeta istila edilmiştir. Bilimdeki ve teknolojideki gelişmeler, yaşanan savaşlar, eski dünyanın güvenli dünyasını yıkmıştır. Her şeyin göreceleştirdiği ve eski değerlerin önemini yitirdiği dünyada kişi, giderek anlam duygusunu kaybetmeye başlamıştır. Eski güvenli dünyası yıkılan insan, artık hayatla daha farklı bir şekilde bağ kurmakta, hayatı daha yabancı bir şekilde duyumsamaktadır. Yabancı olduğu bir dünya içinde insan, iletişimsizlik, anlamsızlık, hiçlik, yalıtılmışlık, güçsüzlük ve boşluk gibi bir takım sorunlar yaşamakta, kendisine ve diğer insanlara yabancılaşmaktadır. Yabancılaşma, pek çok farklı boyutuyla 20. yüzyıla damgasını vurmakta, insan yaşamını derinden etkilemektedir.

Bu bağlamda yabancılaşmanın, felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi, insanla ilgili birçok alanda ele alındığı görülür. Felsefede genel anlamıyla yabancılaşma, içindekilerle birlikte dünyaya uzaklaşma anlamına gelmektedir. Başlıca sorunu yabancılaşma olan varoluşçuluğa göre ise yabancılaşma, "... anlamsızlık ve umutsuzluğun hüküm sürdüğü bir dünyada insanın, kendi varlığına bir anlam yükleyememesi, kendi özüne ilişkin uygun bir kavrayışa ulaşamaması anlamına gelmektedir" (Kalfa, 2001, s. 8). Sosyal açıdan yabancılaşma, toplumsal yapılar ve kapitalistleşen üretim- tüketim ilişkileri çerçevesinde, kontrol ve dâhil olmaya karşılık gelirken (Rotenstreich, 1989, s. 78), kişisel bağlamda, kimlikle alakalı bir takım aksaklıklarla ilişkilendirilir Bütün bu görünümüleriyle yabancılaşma, 20. yüzyılda yaşamı ve insanı büyük ölçüde değiştirmekte, bu çağın gerçekliğini belirlemektedir.

Yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğinin, sanatta da bazı oluşumlara neden olduğu görülür. Anlamın kayıp gittiği bir dünyada, "20. yüzyılın her türlü 'öz'den yoksun, parçalanmış gerçeği, beraberinde kendi estetiğini de getirmiştir" (Savaş, 2002, s. 76). Sanatın çeşitli dallarında, modernist sanat akımları çerçevesinde, farklı anlayışlar ve farklı biçimler ortaya çıkmıştır. Değişen yaşamın insanda bıraktığı duyumu yakalayacak yeni biçimler denenmiş; bu sayede yeni görme biçimleri geliştirilmiştir. Böylelikle modernizm kapsamında, insanın, içinde bulunduğu gerçekliğin farkına varıp, buna karşı eleştirel bir tavır geliştirmesine de olanak tanınmıştır.

Fakat yeniye görme, yeni bakış açıları ve ifade yolları geliştirme çabası, oldukça sancılı ve zorlu bir süreci kapsar. Öncelikle toplum içinde meydana gelen oluşumları, yeni duyum biçimlerini yakalamak kolay değildir. Bunun yanı sıra, özellikle kapitalist sistemin çıkarlarına uygun standartlaştırılmış bir yaşam şeklinin benimsendiği 20. yüzyılda, alternatif bir görme ve ifade etme şeklinin bulunması, sanatçıdan özel bir duyarlılık gerektirmektedir. Nitekim Sontag'ın da (1998, s. 19) belirttiği gibi,

Modern yaşamın tüm koşulları –maddi şeylerin bolluğu, aşırı kalabalığı- el birliği ederek duyumsal yetilerimizi öldürür.... Şimdi önemli olan, duyularımızı yeniden kazanabilmektir. Daha çok şeyi görmeyi, daha çok şeyi içitmeyi, daha çok şeyi duyumsamayı öğrenmemiz gerekir.

Yabancılaşma gerçeğinin insana ve yaşama damgasını vurduğu modern çağda, sanatçının, kendi yabancılaşmışlığından kurtularak, içinde yaşadığı gerçekliği kavraması, bu gerçekliği sanatıyla ifade edebilmesi, her zamankinden daha çok cesaret ister.

Bunun sinemada, çağdaş anlatıyla sağlandığı söylenebilir. Çağdaş anlatı, gerçeklik izlenimi yaratan egemen sinema ideolojisini ve popüler sinema anlayışını yadsıyan bir mantığa sahiptir. Çağdaş anlatı, araçlarını saklamadan, anlatı yapısını ön planda tutarak, izleyicinin gördüklerine karşı eleştirel bir tavır takınmasına olanak tanır. Bunu da, dayanaklarını kaybetmiş yabancılaşmış dünyayı ve insanı görünür hale getirerek yapar. Bundan dolayı çağdaş anlatıda, bütüncül, sınırları belirlenmiş bir biçim yerine, çağın parçalanmış gerçeğine uygun, parçalı bir anlatım tercih edilir. Çağdaş anlatıyla kurulan filmlerde, neden- sonuç ilişkisi içinde ilerlemeyen olayların toplamı, bir öykü anlatmaz; soyut bir gerçeği ortaya koyar. Işıkla, dekorla, renkle yaratılan atmosfer de, çoğu kez, bu gerçeğe uygun olarak tedirgin edicidir. Böylelikle bir yandan sinemanın anlatım olanakları geliştirilirken, diğer yandan da, çağın yabancılaşan yaşamı ve insanı üzerine düşünülmesine fırsat tanır.

Yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki, sinema tarihi içinde pek çok çağdaş sinemacının filmlerinde bulunabilir. Robert Bresson'dan Ingmar Bergman'a, Jean Luc Godard'dan Louis Buñuel'e, Luchino Visconti'den Federico Fellini'ye birçok yönetmenin filmlerinde, bu ilişkiye rastlanır. Bu yönetmenlerden birisi de Michelangelo Antonioni'dir. Antonioni sinemasının, modern yaşamın yabancılaşma olgusu ile beliren bir gerçeklik anlayışı içinde, çağdaş anlatıyla biçim bulduğu görülür.

Yabancılaşmayı, bir problem olarak doğrudan ele alan ve yabancılaşmanın pek çok görünümüne yer veren Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş*'ten oluşan üçlemesine de çağdaş anlatı şekil vermektedir. Bu bağlamda, bu araştırmada, araştırmanın sorununu belirleyen yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki, Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında ele alınacaktır.

Bu çalışma, başlıca iki kısımdan oluşmaktadır. İlk kısım, yabancılaşmanın kapsamlı bir şekilde açıklanarak, modernizm etkisindeki yeni sanat biçimleriyle ve sinemada çağdaş anlatıyla ilişkilendirildiği kuramsal bölüm olan literatür taramasıdır. İkinci kısım da, yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisinin Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında ortaya konduğu bulgular ve yorum bölümünü kapsamaktadır.

Literatür taramasının ilk bölümünde öncelikle, yabancılaşmanın bir kavram olarak ne anlama geldiği, çeşitli kelime anlamlarına ve kökenlerine yer verilerek açıklanmıştır.

İkinci bölümünde, yabancılaşmanın, içinde yaşanan evrenin ve gerçekliğin algılanması, anlamlandırılması, yaşamla bağ kurma ve insan olma durumuyla olan sorunlu ilişkisi ortaya konmuştur. Bu bağlamda, çeşitli düşünörlere değinilerek, yabancılaşmanın, felsefedeki karşılıkları üzerinde durulmuştur.

Literatür taramasının üçüncü bölümünde, tarihsel süreç içinde değışen sosyolojik yabancılaşma tanımlarına yer verilmiştir. Makineleşme, sanayileşme, akılcılaşma ve modernleşme ile birlikte hızlanan toplumsal değışimin, gerek kurumsal ve yapısal, gerek insanlar-arası ilişkiler kapsamında, ne gibi yabancılaşma durumlarına neden olduğu gösterilmiştir.

Dördüncü bölümünde, nevrotik olma durumuyla alakalı olarak yabancılaşma, beraberinde getirdiği yalıtım, iletişimsizlik, aidiyetsizlik, anlamsızlık, güçsüzlük gibi bir takım sorunlarla birlikte, psikoloji kapsamında, çeşitli nedenlerle ilişkilendirilerek ortaya konmuştur.

Beşinci bölümünde, bir yaşam gerçeği olarak yabancılaşmanın, sanata ne yönde etki ettiği, sanatta nasıl biçim bulduğu gösterilmiştir. Sanattan ne anlaşılması gerektiğine vurgu yapıldıktan sonra, modernist sanat akımları çerçevesinde meydana gelen sanatsal değışimler, biçimsel öğelerin altı çizilerek, yabancılaşmayla ilişkili olarak değerlendirilmiştir.

Literatür taramasının altıncı ve son bölümünde, yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisi ortaya konmuştur. Bunun için öncelikle, sinemanın bir sanat olarak gelişim sürecine yer verilmiştir. Daha sonra, sinemanın olanaklarına ve yabancılaşma olgusunu dile getirme konusunda öbür sanat dallarından ayrılan yönlerine değinilmiştir. 20. yüzyılın yaşam ve insan gerçeği olarak yabancılaşmanın, film biçimine çağdaş anlatı yapısı kapsamındaki etkisi, çeşitli örneklerle desteklenerek açıklanmıştır. Böylelikle sinemanın olanaklarını geliştiren bir biçim olarak çağdaş anlatı, gerisinde duran yaşam ve insan gerçeğiyle ilişkilendirilerek gösterilmiştir. Bu bölümde, Antonioni sineması da, yabancılaşma-çağdaş anlatı ilişkisi kapsamında, içeriksel ve biçimsel öğeleriyle birlikte, çeşitli Antonioni filmlerine değinilerek ele alınmıştır.

İkinci kısımdaki bulgular ve yorum bölümünde, Michelangelo Antonioni'nin, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi, içeriksel ve biçimsel olarak incelenerek, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki irdelenmiştir. Her üç filmde de yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisi, filmlerdeki çeşitli yabancılaşma görünümüne ve bunların biçimsel olarak nasıl ifade edildiklerine yer verilerek ortaya konmuştur.

1.1. Problem

Camus (1965, s. 45), *İsveç Söyleni*'nde, sanatın amacının, her şeyden önce, anlamaya çalışmak olduğunu dile getirir. Sanatın anlamaya çalıştığı, içinde bulunduğu çağın yaşamı ve insanıdır. Bu anlamda sanat, çağının yaşam ve insan gerçeğinden beslenir. İçerdiği bu gerçeği, bu gerçeğin duyumunu veren, buna benzer bir biçim içinde var eder. Kendi gerçekliğini, çağının ruhuyla şekillendirir. Sanatta oluşan biçimler, içerikle böyle bir ilişki içindedir. Bu çalışmada, içerik ve biçim arasındaki bu ilişkiden yola çıkılarak, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki ortaya konmaya çalışılmıştır. Bunun için de, özelde, çağdaş bir sinemacı olan Antonioni'nin, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi ele alınmıştır.

20. yüzyılda, pek çok farklı boyutuyla yabancılaşmanın, çağa damgasını vurduğu, çağın yaşamını ve insanını derinden etkilediği söylenebilir. Bu yüzyılda sanatın da, yabancılaşma olgusundan önemli ölçüde etkilendiği görülür. Değişen dünyayı, başkalaşan insanı kavramak ve anlatmak için bu dönemde sanatta, yeni ifade yollarına

gidilmiştir. Sanatta görülen “Düşünsel ve estetik parçalanmanın, toplumsal parçalanmanın, ... bireylerin yalıtılmalarının, yalnızlaşmalarının ve yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ileri...” (Artun, 2004, s. 48) sürülebilir. Başkalaşan dünya içinde yabancılaşan yaşam ve insan, çeşitli sanat dallarında, yeni biçimler içinde maddeleştirilmektedir. Sinema sanatında bu biçim, çağdaş anlatıyla oluşturulur. Çağdaş anlatı, giderek yabancılaşan yaşamın ve insanın, sinemasal ifadesidir. Sinemanın olanaklarının, çağının gerçekliğini verecek, çağının yaşamını ve insanını gösterecek şekilde kullanıldığı bir anlatı biçimidir. Bu bağlamda çağdaş anlatının, oluşumunda etkili olan yabancılaşmayla bağdaştırılarak ortaya konmasının gerekliliği, bir problem alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

1.2. Amaç

Bu araştırmayla amaçlanan, Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasında ne gibi bir ilişki olduğunu ortaya koymaktır. Böylelikle çağdaş anlatının gerisindeki yaşam ve insan gerçeği göz ardı edilmeden, bu gerçeğin sinemayla arasındaki bağın, sinemanın olanaklarına vurgu yapılarak açıklanması hedeflenmektedir. Bunun için belirlenen alt amaçlar şunlardır:

1. Yabancılaşmayı, felsefi, sosyolojik ve psikolojik açımlarıyla beraber çok yönlü olarak açıklayıp, literatürde bulunan çeşitli düşünürlerin görüşlerine yer vererek, kavramın, 20. yüzyılda insan yaşamını ne yönde etkilediğini ortaya koymak.
2. Yabancılaşmanın sanattaki görünümünü, sanata ne yönde etki ettiğini, içerik-biçim ilişkisi çerçevesinde, modernizmle beraber ortaya çıkan çeşitli sanat akımlarına ve sanat eserlerine yer vererek göstermek.
3. Yabancılaşmanın sinemada çağdaş anlatı ile ilişkisini, sinemanın olanaklarına ve bir takım ayrıcalıklarına değinerek, çağdaş sinemacıların filmlerinden örneklerle ortaya koymak.
4. Yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisini, Antonioni sinemasına değinerek, yabancılaşmanın doğrudan bir sorun olarak ele alındığı Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında, çeşitli yabancılaşma görünümüne ve biçimsel özelliklere vurgu yaparak örneklendirip göstermek.

1.3. Önem

Sanatın, çağının yaşam ve insan gerçeği üzerine kurulan bir gerçekliğe sahip olduğu görülür. Camus (2000, s. 244) 'nün de belirttiği gibi, sanat, tüm çağların sanatı, çağıyla belirlenir. Çünkü insan, kendisini ve içinde yaşadığı şekliyle dünyayı görmek, anlamak, anlatmak ihtiyacı duyar. Bu uğurda emek veren sanatçı ise, hayatın içinden çekip çıkardıklarını, bunları görünür kılacak, bunları maddeleştirecek bir biçim içinde var etmeye çalışır. Bu çalışmaya temelde yön veren de, içerik ve biçim arasındaki bu ilişkidir. Bu çalışmada, çağını büyük oranda etkileyen yabancılaşma olgusu ve çağdaş anlatı biçimi arasındaki ilişki gösterilmek istenmiştir. Bunun için de özelde, Antonioni'nin *Macera, Gece ve Batan Güneş* üçlemesi ele alınmıştır. Yabancılaşma-çağdaş anlatı arasındaki ilişki, sinema sanatının olanaklarına dikkat çekerek, çağdaş anlatının gerisindeki yaşam ve insan gerçeğini göz ardı etmeden, bu gerçeğe özel bir önem vererek irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu çalışmanın öğelerinden biri olan yabancılaşma kavramının, özellikle sosyoloji, felsefe, psikoloji, din, edebiyat gibi alanlarda çalışanlar için zengin bir görünüm sergilediği söylenebilir. Bu alanlarda, yabancılaşma üzerine yapılan pek çok çalışmaya rastlanabilir. Fakat bu gibi çalışmaların, yabancılaşma sorununu, genellikle, birkaç boyutuyla ele aldığı görülür. Örneğin, Cihan Kılıç, 2001 yılındaki "A Study On The Meaning of Alienation In Saul Bellow's *Dangling Man*" adlı yüksek lisans tezi ile, Saul Bellow'un *Boşlukta Sallanan Adam* kitabındaki çeşitli yabancılaşma karşılıklarını ortaya koymaya çalışmıştır. Bunun için de öncelikle, çeşitli sosyoloji ve psikoloji düşünürlerinin görüşlerinden yararlanarak, yabancılaşma kavramının tarih içinde aldığı değişik anlamları açıklamıştır. Kavrama bir açıklık getirdikten sonra, Kafka, T. S. Eliot, Sartre, Brecht, Beckett gibi çağdaş roman ve tiyatro yazarlarının çeşitli eserlerindeki yabancılaşma görünümlerine yer vermiştir.

Ceren Kalfa da, 2001 yılında yazdığı, "Marx, Lukacs ve Marcuse'de Yabancılaşmanın Sebep ve Sonuçları" adlı yüksek lisans tezi ile, Marx, Lukacs ve Marcuse'un tanımladıkları şekliyle yabancılaşmanın, toplumsal etkileşim süreci içindeki yerini, insanı etkileyen bir takım yönleriyle, üretim-tüketim ilişkileri kapsamında açıklamıştır. Yabancılaşmanın çeşitli sözcük anlamlarına ve tanımlarına, Rousseau ve Hegel gibi

düşünürlerin de görüşlerine yer vererek değinmiştir. Nimet Küçük ise 1991'deki, "Jean-Paul Sartre'da Yabancılaşma Problemi" adlı yüksek lisans teziyle, J. P. Sartre'ın, varoluşçuluk kapsamındaki yabancılaşmayla ilgili görüşlerini, modern insanın içine düştüğü nesneleşme durumunu ortaya koyarak tartışmıştır.

Bunların dışında, Temel Demirel ve Sibel Özbudun, *Yabancılaşma* başlığı altında yazdıkları kitap ile, terimin kökenlerine ve Marx, Lukacs, Marcuse, Fromm gibi sosyologların görüşlerine yer vererek, yabancılaşma probleminin, gelişim sürecini, göstermişlerdir. Tuncar Tuğcu ise, *Yabancılaşma Problemi: Hıristiyanlığın ve Marksizm'in Kökleri* adlı kitabıyla, yabancılaşma problemini, dini ve sosyolojik tanımlarına yer vererek açıklamıştır. Yabancılaşmanın, Hıristiyanlık ve Marksizm'deki yerini, özellikle eski dinlerdeki kökenleriyle bağdaştırarak ortaya koymaya çalışmıştır. Muhammet Ertoylu da, *Yabancılaşma: Kader mi Tercih mi?* adı altında yayımlanan kitabıyla, yabancılaşma kavramının, sosyolojik ve sosyo-psikolojik tanımlarını, toplumsal süreçlerin bireysel etkilerine vurgu yaparak ortaya koymuştur. Barlas Tolun da, *Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma* adlı kitabında, yabancılaşmanın çeşitli sosyolojik açıklamalarına yer vermiştir. Güven Savaş Kızıltan'ın, *Çağımızda Yabancılaşma Sorunu: Kişinin Silinen Yüzü* adlı kitabında da, felsefi ve sosyolojik tanımlarıyla yabancılaşma, edebiyattan örneklerle, insanlık durumunu etkileyen bir sorun olarak ele alınmıştır.

Yabancılaşmayla ilgili, felsefe, sosyoloji ve edebiyat gibi alanların dışında, sinema alanında da bazı çalışmalar yapılmıştır. Türkşan Karatekin'in, 1998 yılındaki, "Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış ve Yabancılaşma" adlı yüksek lisans tezi bunlardan birisidir. Türkşan bu çalışması ile, Türk sinemasının gelişimi içinde ortaya çıkan kültürel anlamdaki yabancılaşma karşılıklarına değinmiştir. Sinemanın, kültürel anlamda yabancılaşmayı tetikleyen etkisine ve bu anlamda kültürel yabancılaşmayı gösteren bir inceleme alanı olmasına değinmiştir. Asya Çağlar da, 2003 yılındaki "Yabancılaşma Teorileri Açısından Şener Şen Filmleri" adlı yüksek lisans tez çalışmasında, Şener Şen filmlerindeki yabancılaşma görünümünü, çeşitli yabancılaşma teorileriyle ilişkili olarak incelemiştir. Bu filmler üzerinden, sinema ve toplumsal yaşam ilişkisini, yabancılaşma durumlarını bulgulararak göstermiştir. Her iki çalışmada da

yabancılaşmanın sinema ile bağlantısı, sosyolojik açıdan, yaşanan toplumsal değişimleri ortaya koyacak şekilde kurulmuştur.

Sinemada, çağdaş anlatı kapsamında yapılan çalışmalarınsa, yabancılaşmayla ilgili çalışmalar kadar çok yer tutmadığı söylenebilir. Aslıhan Doğan Topçu'nun, 1999 yılındaki "Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı ile İlişkileri" adlı yüksek lisans tezi, bu çalışmalardan birisidir. Doğan bu çalışmasında, geleneksel anlatı ve çağdaş anlatı arasındaki farklılıkları, iki anlatının özelliklerini tanımlayarak ve bunları karşılaştırarak açıklamıştır. Böylelikle filmsel zaman oluşturulmasında zaman atlamalarının, iki anlatı yapısı ile ilişkisini ortaya koymuştur. Mehmet Gün'ün, 1990'daki, "Çağdaş Anlatı ve Kalıplaşmış Anlatı Gösterge Bilimsel Bir Yaklaşım: Hayallerim, Aşkım ve Sen" adlı yüksek lisans tezi de, çağdaş anlatıyı, sanat yapıtının kendi kendisini anlatması bağlamında, göstergebilimsel açıdan değerlendirmiştir.

Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar* adlı kitabının bir bölümünde, çağdaş anlatıyı, geleneksel anlatıyla karşılaştırıp tanımlayarak, *Yolcu* filminin biçimsel özellikleri üzerinden değerlendirmiştir. Nazlı Bayram da, "Yalancı Carmen" adlı yazısıyla, sinemanın gerçeklik ideolojisini kırması yönünde, Carmen filmindeki çağdaş anlatı öğelerini, önce geleneksel ve çağdaş anlatı yapılarını tanımlayarak ve karşılaştırarak göstermiştir. Mutlu Parkan, *Brecht Estetiği ve Sinema* adlı kitabında, çağdaş anlatının özelliklerini, yabancılaştırma estetiği açısından ele almıştır. Hakan Savaş ise, 2-6 Mart 2005'te İstanbul'da gerçekleştirilen, 8. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansında sunulan, "Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması" adlı bildirisi ile, çağdaş anlatı sinemasının özelliklerini, altında yatan dünya görüşünü de ortaya koyarak irdelemiştir.

Bunların dışında, Antonioni ile ilgili çalışmaların da az sayıda yapıldığı görülür. Tez kapsamında, Türkiye'de, Antonioni ile ilgili yapılan herhangi bir çalışmaya rastlanmamaktadır. Bununla birlikte, Onat Kutlar (1991), Ali Gevgilili gibi sinema eleştirmen ve yazarlarının çeşitli yazılarında, Antonioni sinemasına ve *Macera, Gece ve Batan Güneş*'e yer verildiği görülür. Ayrıca, Roland Barthes, Umberto Eco, Enis Batur

gibi çeşitli sanat eleştirmenlerinin, Antonioni ile ilgili yazılarından derlenen, *Michelangelo Antonioni* başlığı altında yayımlanan katalogu mevcuttur.

Sanatsal alanda oluşturulan biçimlerin gerisinde, çağın ruhuyla yoğrulan yaşam ve insan gerçeği vardır. İçerik ve biçim arasındaki bu bağ, kaçınılmaz görünmektedir. Çünkü insanın sanatla, yaşamını ve kendisini anlamaya, bunları maddeleştirmeye çalıştığı görülür. Bu bağlamda biçimle ilgili çalışmaların, yaşam ve insan gerçeğini de kapsamı gerektiği düşünülmektedir. Sinema sanatındaki çağdaş anlatının oluşmasında da, 20. yüzyıl yaşamını ve insanını büyük oranda etkileyen ve çok boyutlu bir görünüm sunan yabancılaşma olgusunun etkili olduğu söylenebilir. Yabancılaşma ile ilgili yapılan çalışmalar, genellikle yabancılaşmayı, birkaç yönüyle açıklamaktadır. Bir yaşam gerçeği olarak yabancılaşmanın, sinemayı ne şekilde etkilediğini gösterebilmek için, yabancılaşmanın, felsefe, sosyoloji ve psikoloji alanlarında çok boyutlu olarak ele alınmasının önem taşıdığı düşünülmektedir. Sinema alanında, çağdaş anlatıyla ilgili olarak, çoğunlukla, filmin biçimsel özellikleri üzerinden anlatı yapısını tanımlayan çalışmaların yapıldığı görülür. Bu gibi çalışmalarda, çağdaş anlatı biçimi, genellikle, çağıyla bağdaştırılmadan açıklanmıştır. Yaşamın ve insanın, sinema yoluyla anlatılmaya çalışıldığı, sinemanın olanaklarının bu yönde geliştirildiği bir anlatı biçimi olarak ele alınmamıştır. Sinemada çağdaş anlatı biçimini, gerisindeki yaşam ve insan gerçeğiyle ilişkilendirerek irdeleyen çalışmaların literatürde az yer tutması, bu gibi çalışmaların önemini ortaya koymaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmada, aşağıda belirtilen görüşlerin doğruluğu, test etmeye gerek görülmeden olduğu gibi kabul edilmiştir:

1. Sanattaki biçimler, içinde bulunduğu çağın yaşam ve insan gerçeğini ortaya koyacak yönde şekillenir.
2. 20. yüzyılın yaşam ve insan gerçeğini, büyük oranda, yabancılaşma belirler.
3. 20. yüzyıl sanatında, yeni biçimlerin oluşmasında, çağa ruhunu veren yabancılaşma etkilidir.
4. Sinema sanatı, yabancılaşmayı dile getirmesi konusunda, diğer sanat dallarından ayrılan bazı yönleri ve ayrıcalıklara sahiptir.

5. Sinemada çağdaş anlatı biçiminin oluşmasında, yabancılaşmanın önemli bir rolü vardır.
6. Çağdaş anlatı, sinemanın olanaklarını, çağın yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğini anlatacak şekilde geliştiren bir anlatı biçimidir.
7. Antonioni sinemasında, çeşitli görünümüleriyle birlikte, yabancılaşma ve çağdaş anlatı ilişkisine rastlanır.
8. Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş*'ten oluşan üçlemesi, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişkiyi ortaya koyar.

1.5. Sınırlılıklar

Yabancılaşma ve çağdaş anlatı sineması arasında ne gibi bir ilişki olduğunu ortaya koymaya çalışan bu araştırma, Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi çerçevesinde sınırlandırılmıştır. Bu ilişki, sinema tarihi içinde, François Truffaut, Luchino Visconti, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Alain Resnais, Claude Chabrol, Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Andrey Tarkovski, Krzysztof Kieslowski, Teodoros Angelopoulos gibi pek çok çağdaş sinemacının, çağdaş anlatı ile şekillenen pek çok filmde görülebilir. Fakat Antonioni'nin, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesinin, bu ilişkiyi göstermek açısından diğer filmlerden ayrıldığı düşünülmektedir. Nitekim söz konusu üçlemenin, yabancılaşma kavramını, çok boyutlu bir şekilde gösterirken, sinemasal anlamda da doğrudan bir problem olarak, üç aşamalı bir şekilde tanımladığı görülür. Üçlemede, çeşitli görünülerinin yanı sıra bir problem olarak yabancılaşmanın kendisi, sinemanın olanakları zorlanarak, çağdaş anlatı biçimi içinde maddeleştirilmektedir. Bu bağlamda, söz konusu üçlemenin, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişkiyi kapsamlı ve net bir şekilde örneklendireceği düşünülmektedir.

2. YÖNTEM

İnsan ve insana bağlı her şey, çok katmanlı ve değişken bir yapıya sahiptir. Bundan dolayı insanla ilgili araştırmalar, çoğu zaman, bütüncül ve esnek bir tutum gerektirirler. Bir sanat olarak merkezine insanı koyan sinema ile ilgili bu araştırma da, böyle bir yaklaşım göz önünde bulundurularak gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Evrenini, yabancılaşma kavramı ve çağdaş anlatı arasındaki ilişkinin belirlediği bu çalışmada, örneklem olarak Antonioni'nin *Macera, Gece ve Batan Güneş* üçlemesi alınmıştır.

Araştırma, literatür taraması, CD ve DVD kayıtlarının izlenmesiyle elde edilen olgusal ve yargısal verilerle desteklenerek, *tarama modeli* kapsamında, ortaya konmaktadır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen varolan durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır" (Karasar, 1998, s. 77). Söz konusu araştırma çerçevesindeki betimlemenin geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak için toplanan verilere, çeşitli kitap, makale, dergi, tez, CD ve DVD kayıtları kaynaklık etmiştir. Bu kaynaklar, Anadolu Üniversitesi, Bilkent Üniversitesi ve ODTÜ kütüphane koleksiyonlarında bulunan ilgili bilimsel yayınlardan, Anadolu Üniversitesi okuma-izleme salonu arşivinden, Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi'nden ve internetten yararlanılarak elde edilmiştir.

Araştırmayla ilgili felsefi, sosyolojik, psikolojik, sanatsal ve sinemasal metinler ve kayıtlardan elde edilen veriler, araştırma sorununu ortaya koyması beklenen amaçlar doğrultusunda tasnif edilip yorumlanmıştır. Yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişkiyi ortaya koymaya yönelik sanat eserleri ve filmlerin incelenmesi sırasında, iki farklı yöntem/yaklaşım benimsenmiştir. Bunlardan biri, sadece sanat yapıtının kendisinin göz önünde bulundurulduğu *yeni eleştiridir* (Moran, 1981, s. 183). Yeni eleştiriyle, eserlerin belirlenmiş bir dünya görüşünden ya da ideolojik değerlendirmelerden arındırılarak, sadece estetik özelliklerine vurgu yapılması amaçlanmıştır. Yeni eleştirinin, sanatın insanla kurduğu bağ noktasında bıraktığı açık ise, insana bağlı değerleri temel alan *antropolojik yaklaşım* (Kuçuradi, 1999, s. 94) aracılığıyla doldurulmuştur. Böylelikle, eserlerin, bir yandan, hangi insani değerleri barındırdıkları ve çağı içinde ne gibi bir konuma sahip oldukları gösterilirken, diğer yandan da sinema tarihindeki yerleri belirlenmiştir.

3. LİTERATÜR TARAMASI

3.1. Yabancılaşma Kavramı

Yabancılaşma, oldukça farklı anlamlar içeren bir kavramdır. Bunun nedeni, farklı alanlarda, yabancılaşma kavramına, tarihsel süreç içinde çok sayıda anlam yüklenmiş olmasıdır. İlk çağlarda ortaya çıkmakla birlikte yabancılaşma, özellikle 19. yüzyıl itibarıyla, felsefe, sosyoloji, psikoloji gibi alanlarda sıkça ele alınan bir kavram olmuştur. Yabancılaşmanın, bu alanlarda kavram olarak ne ifade ettiğinin anlaşılması için, ilk olarak, kavram denince ne demek istendiğinin açıklanmasında yarar olacağı düşünülmektedir. Kavram, nesnelerin veya olayların ortak özelliklerini kapsayan ve bunları ortak bir ad altında toplayan zihindeki soyut ve genel tasarımıdır (TDK, 1988, s. 817). Varolan her şeyin ve olayın, kavram olarak zihinsel bir karşılığı bulunmaktadır. Kavram, nesne ve olayların birbirine benzeyen özelliklerini ortak bir çatı altında toplayarak onları diğer nesne ve olaylardan ayırmakta ve böylelikle belirlenmelerini kolaylaştırmaktadır. Bu şekilde kavramlar, nesnelerin ya da gerçekleşen olayların sınırlarını belirlerken aynı zamanda onları tanımlamaya ve anlamaya yararlar.

Nitekim kavram, “Türkçemizin *yakalamak* ve *içermek* anlamlarını dile getiren kavramak kökünden türetilmiştir, *kavranılmış olanı* dile getirir. Batı dillerindeki *concept* deyimini Hint-Avrupa dil grubunun *almak* anlamındaki *kap* kökünden, *notion* deyimini de Hint-Avrupa dil grubunun *tanımak* anlamındaki *gen* kökünden türetilmiştir (Hançerlioğlu, 2000, s. 209).

Her alanın kendine has kavramları vardır. Fakat aynı zamanda, bir kavram, farklı alanlarda farklı anlamlara gelebilmektedir. Bilimsel çalışma alanlarında kavramların çoğu zaman sorun içeren genellemeler olduğu görülmektedir. Yabancılaşmanın, çeşitli çalışma alanlarında bir kavram olarak tanımlanması ve değerlendirilmesi bu durumun, insan yaşamında belirli problemlere işaret ettiğinin bilincine varılıp bir sorun olarak ele alınması ile başlamıştır. Yabancılaşma, ancak bir problem şeklinde değerlendirildikten sonra kavram olarak geliştirilmeye başlamıştır. Yabancılaşmanın tanımlanması, insanın yaşamını etkileyen birçok soruna anlam verebilme gereğinden kaynaklanmıştır ve bu nedenden dolayı da yabancılaşma, tarihsel süreç içinde çok fazla anlama gelen bir kavram olmuştur. Bir kavramı tanımlamak, o kavramın işaret ettiği şeylerin tümünde

bulunan ortak özellikleri bulmak demektir. Bu bağlamda, yabancılaşmayı bir kavram olarak tanımlamak, onun çeşitli çalışma alanlarında hangi sorunlara değindiğinin ve ne gibi anlamlara geldiğinin belirlenmesi olacaktır. Yabancılaşmanın, kelime olarak hangi anlamlara geldiğinin incelenmesinin, kavram olarak onun bu alanlarda nasıl değerlendirildiğinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacağı düşünülmektedir.

Gündelik dilde *yabancılaşmak*, birisini, bir yeri ya da bir şeyi yabancılaştırmak, bir yerde kendini yabancı hissetmek, toplumdaki itilmek, kendini ve etrafındakileri tanıyamaz, bilemez hale gelmek şeklinde kullanılmaktadır. Toplumun dışına atılma, insanlardan uzaklaşma anlamlarında yabancı olmak, eski edebi söylemlerde de kendine yer bulan bir motif olmuştur. "...yabancılaşma fikri yazınsal tarih kadar eskidir. Homer kabilesiz, yasadışı, yüreksiz kişiden; yoldaşlığın dışına düşmüş, klan ve akrabaların dostça ateşinin dışında kalmış olandan söz etmiştir" (Schaar, 1961'den akt. Demirer ve Özbudun, 1998, s. 9). Yabancılaşma, gündelik kullanımında genel olarak, yabancı olma duygusuna denk gelmektedir. Yapılan tanımlarının birçoğunda yabancılaşma, kelime olarak türediği "ıssız yer ya da burada yaşayan kişi anlamına gelen *yaban* ve başka bir milletten olan, aileden olmayan, tanınmayan, farklı türden olan anlamlarına sahip *yabancı*" (TDK, 1988, s. 1574) sözcükleriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Diğer birçok dilde de yabancılaşma kelimesi bu anlamda kullanılmaktadır:

İngilizcede yabancılaşma (alienation), kelime olarak Latince "alienato" sözcüğünden gelmektedir ve bu kelimenin, kendini bilmezlik durumu, bilincin yitirilmesi, bir malın başka birisine geçmesi, kişinin içinde bulunduğu toplumdaki, yakın çevresinden kopması, onlardan uzaklaşması gibi anlamları vardır (Schweitzer ve Geyer, 1976'dan akt. Kalfa, s. 14).

Almancada ise *Entfremdung* kelimesi insanların birbirlerinden soğuması ve *Entäusserung* kelimesi bir malın başkasına devredilmesi olarak yabancılaşma karşılığında kullanılmaktadır (Schacht, 1970'ten akt. Kalfa, 2001, s. 14). Gündelik dildeki kullanımlarına benzer bir şekilde yabancılaşma, "... bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kişiden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme..." (Cevizci, 1997, s. 710) şeklinde tanımlanabilir. Yabancılaşma kavramı temelde, belirtilen yabancı olmak fikrine sahip olmakla birlikte, farklı alanlarda farklı anlamlar ifade etmektedir.

Felsefe alanında yabancılaşma kavramının, önceleri Plotinus ve Hegel gibi düşünürlerce metafizik ve soyut olanla ilgili olarak ele alındığı görülür. Nietzsche, Kierkegaard, Jaspers, Marcel, Heidegger ve Sartre gibi filozoflar tarafından ise, genel olarak, insanın onu insan yapan özelliklerini yitirmesi, kişinin özünden ve içinde yaşadığı dünyadan uzaklaşması ve etrafına karşı ilgisizleşmesi şeklinde ortaya konmuştur.

Sosyolojik bağlamda, Marx, Durkheim, Simmel, Marcuse, Horkheimer, Adorno gibi düşünürler açısından yabancılaşma; akılcılaşıma ve modernleşme ile birlikte ekonomik ilişkiler ve bürokrasi dolayısıyla meydana gelen değişiklikler sonucu kişinin, içinde yaşadığı topluma, değerlerine ve diğer insanlara yabancı hale gelmesidir.

Psikoloji ve psikiyatri kapsamında ise yabancılaşma, Freud, Jung, Lacan, Fromm, May, Yalom gibi uzmanlarca daha çok, kişilik bölünmesi ve uyumsuzluk durumları ile birlikte ele alınmaktadır.

Felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi insanı doğrudan ilgilendiren alanlarda incelenmesinin, yabancılaşma kavramının doğru bir şekilde değerlendirilebilmesinin önemine işaret ettiği söylenebilir. Yabancılaşma, sayılan bu alanlarda farklı anlamlara gelebilen, anlam çatısı çok geniş bir kavramdır. Yabancılaşmanın, bu alanlardaki tanımlarını doğru saptayabilmek bu açıdan büyük bir öneme sahiptir. Bunun gerçekleştirilebilmesi için ise yabancılaşmanın, bir problem olarak tarihsel süreç içindeki gelişiminin bilinmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

3.1.1. Yabancılaşma Kavramının Kökenleri

Yabancılaşma, ileride alacağı anlamlara etki edecek olan dini kökenlere sahip bir kavramdır. Yabancılaşmanın dini kökenlere sahip olması, insanın içine 'atıldığı' varsayılan dünyaya anlam verme çabası ile bağdaştırılabilir. Yabancılaşmaya, dini kökenleri çerçevesinde genel olarak bakıldığında, kelimenin sözcük olarak da kökünde bulunan, yabancı olmak, yalnız kalmak, uyumsuzluk, anlamsızlık, kopma, ayrılma, farklı olmak gibi anlamlarla birlikte kullanıldığı görülmektedir. Bu dünya ve öbür dünya arasındaki kopukluk ya da başka bir deyişle, insanın Tanrı'dan uzaklaşmış olması ve dolayısıyla kendi özüne yabancı hale gelmiş olması fikri, yabancılaşma kavramının

dini köklerindeki ortak noktadır. Birçok dinde, kişi içinde yaşadığı maddi dünyanın yabancıdır. Tek tanrılı dinlerin çoğunda “Tanrı ile aynı tözden olan insan, Tanrı’nın buyruğuna karşı çıktığı için Tanrı’nın yanından kovulmuştur. Tanrı ile aynı tözden olmayan, yalnızca maddeden (hyle) oluşan bu dünyada, kendisi ‘Tanrısal töz’ taşıdığı için bir ‘yabancı’dır” (Tuğcu, 2002, s. 36). Bu bağlamda yabancılaşma, tanrıdan kopma ya da cennetten kovulma, insanın dünyaya atılması ve bütünlüğünü bulduğu asıl dünyasından uzaklaşması anlamlarına gelmektedir.

Kökenini Gnostisizm'den alan bu düşünce, dünyanın düşünce/madde, iyi/kötü gibi karşıtlıklardan oluştuğuna inanan dualist (ikici) dünya görüşünü de beraberinde getirmiş ve batıdaki pek çok inanç ve düşünce yapısının temelini oluşturmuştur. Gnostisizm, ilk bilgiye sezgi yoluyla sadece seçkin kişilerin ulaşabileceğine, bu dünyanın kötü ve ancak akıl ile algılanabilen maddi bir dünya olduğuna inanan, Mezopotamya dolaylarında ortaya çıkmış eski bir din felsefesidir. Kaynağını ‘Bir Tek Tanrı’ fikrinin geliştiği Eski Mısır Tot Kültü’nden almaktadır. (Tuğcu, 2002, s. 37). “Gnosis, insan benliğinin gizemlerinin duyu verilerinin ve aklın hiçbir rolü olmadan doğrudan doğruya algılanması, kavranmasıdır” (Tuğcu, 2002, s. 35). Gnostisizm daha sonra zaman içinde farklı Gnostik dinler şeklinde kollara ayrılacak ve daha uzak yerleşim yerlerine de yayılacaktır. Eski Yunan’da Platon ve Plotinus gibi düşünürlerin fikirlerinde, Hristiyanlık ve Yahudilikte, Descartes’ın izinden giden pek çok filozofun felsefesinde ve yabancılaşma sorununa çalışmalarında özel bir yer ayıran Marx’ın görüşlerinde Gnostisizm’in dualist yapısının izlerine rastlamak mümkündür.

Yabancılaşma daha farklı dini anlamlara da sahiptir. “Grek ekstasis fikri, (Lat. *superstitio*) kişinin gizem ayinlerinde ya da esrime anında bedeninden ayrılması Romalılarca zihinsel yabancılaşma (*abalienation mentis*) olarak görülmekteydi ve toplumsal olarak takdire değer sayılmaktaydı” (Beel, 1966’dan akt. Demirer ve Özbudun, 1998, s. 8). Bu tarz bir yabancılaşma yaklaşımında, yine maddi ve manevi dünya arasında gözetilen bir ayırım söz konusudur. Fakat böyle bir yabancılaşma, bu dünyadan ve bedenden ayrılma şeklinde olduğu için farklı bir yödedir. Burada yabancılaşmaya neden olan, kişinin bu dünyadan uzaklaşmasıdır. Ruh ve bedenin birbirinden ayrılması söz konusudur. Bu anlamıyla yabancılaşma, kişilik bölünmesi ile

ilgili konularda psikoloji alanında özellikle Freud ve onun takipçilerinin çalışmalarıyla paralellikler göstermektedir. Kişinin kendi özünü yadsıması olarak nitelendirilebilecek bir başka yabancılaşma şekli ise tek Tanrılı dinlerin putperest dinleri tanımlama biçiminde görülebilir. Bu anlamda, insan, özünü, kendi yarattığı nesnelere aktararak, kendine yabancı hale gelmektedir:

Batı'da yabancılaşma kavramı... Eski Ahid'de puta tapma ile ilgili olarak ortaya çıkıyor. Peygamberlerin anladıkları anlamda puta tapma, tek Tanrı yerine birçok Tanrıya tapma olgusu değil, putların insan tarafından yaratılmış olması ve insanın, kendi yarattığı nesnelere kutsal sayması olgusudur. İnsanoğlu, kendi yaşamı ile ilgili özel nitelikleri nesnelere aktarmakta (yansıtmakta) ve kendisini gerçekleştirerek aşma yerine kendi varlığı ile ancak puta tapma yoluyla ilişki kurabilmektedir. İnsan böylece kendi gücüne ve kendisinde varolan potansiyelin zenginliğine yabancı kalmakta ve kendi varlığının özelliklerine, ancak putların yaşamına boyun eğerek dolaylı yoldan ulaşabilmektedir (Tolan, 1980, s. 143).

Bu tür bir yabancılaşma şekline daha sonra, Sigmund Freud, Karl Marx ve Eric Fromm'un *fetiş nesnel/kişisi* tanımlarında rastlamak mümkündür. Yukarıda verilen açıklamaya benzer bir şekilde, Freud, Marx ve Fromm'un yabancılaşma ile ilgili görüşlerinde, gelişimlerini tam anlamıyla tamamlayamayan ve içsel bütünlüklerini kuramayan kişiler, kendi özelliklerini sahip oldukları bir nesneye ya da seçtikleri bir kişiye aktararak zaman içinde onun kölesi olmaya, başka bir deyişle ona bağımlı olmaya başlarlar. Bu insanlar artık kendilerini, bu nesne ya da kişi ile ifade ederken giderek, bu nesne ya da kişiye o özellikleri atfedenin kendileri olduklarını unuturlar.

Başlangıcını Yahudilik'ten alan, Hristiyanlık'ta ve İslamiyet'te de kendine yer bulan İbrahim imgesi, yabancılaşma problemini içeren bir başka önemli dini imgedir. Daha önce Abraham olan isminin İbrahim'e dönüşmesi, onun yabancılaşmasının en açık göstergesidir. Bunun yanı sıra, İbrahim'in bütün bir hayatının yabancılaşma ile doğrudan ilgili olduğu söylenebilir.

İmanı yolunca atalarının toprağından çıktı İbrahim. Ve Vaadedilmiş Toprak'a konuk oldu. Geride bir tek şey bırakmamış, yanına bir tek şey almıştı. Dünyevi kavrayışını geride bırakmış, imanını yanına almıştı. Yoksa buralarda dolaşıp durmaz, bunun akılsızca olduğunu düşünürdü. O, imanıyla, Vaadedilmiş Toprak'ta bir yabancıydı (Kierkegaard, 1990, s. 16).

Bir yandan kendi vatanından koparak tanımadığı yabancı topraklarda yalnız başına kalarak yabancılaşma süreci içine giren İbrahim, diğer yandan da kendini mutlak bir Tanrı figürüne adanarak kendi benliğine yabancılaşmaktadır:

Abraham yabancılaşmış insanın prototipi ve evrensel simgesidir. Ailesinden, ulusundan, ulusal dininden kopmuş, toprakta, toplumda ve imanda yurtsuz dolaşır durur. Sevme ve ait olma yetisi olmayan göçebedir. Sevemediğinden, kendini aşkın bir kudrete teslim eder ve komünyonun yerine yasayı, sevginin yerine boyun eğmeyi ikame eder. Kendine yabancılaştığından, kendi içindeki tüm iyi şeyleri artık kendi mutlak varlığı olmayan yabancı bir mutlak varlığa yansıtır. Bunun karşılığında adının İbrahim'e dönüşmesi ile simgelenen yeni bir kimlik edinir (Schaar, 1961'den akt. Demirer ve Özbudun, 1998, s. 9).

Soren Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı kitabının odak noktasını oluşturan İbrahim imgesi yabancılaşmayı, İbrahim'in oğlu İsmail'i (Ishak) Tanrı'nın buyruğu üzerine kurban etme teşebbüsündeki etik ve dini noktalar arasındaki çelişkileri üç problem ile absurd (saçma) durumuna da değinerek ortaya koymaktadır. Kierkegaard'ın bu kitabında değindiği absurd fikrine farklı şekillerde olsa da, Samuel Beckett, Edward Albee, Eugene Ionesco gibi çağdaş tiyatro yazarlarının eserlerinde, Albert Camus'nün hemen bütün yapıtlarında rastlamamız mümkündür.

Yabancılaşmanın dini kökenlerine genel olarak bakıldığında, bunların düşünsel özellikler de içerdiği görülmektedir. Varlığın ilk nedenini anlamaya çalışma çabası, dini olduğu kadar düşünsel bir özelliğe de sahiptir. Felsefenin de, dinin de dünyayı anlamlandırmaya çalıştıkları göz önünde bulundurulduğunda, yabancılaşmanın dini ve düşünsel temellerinin birbirinden ayrı düşünülmesi imkânsız görünmektedir. Bu iki temel arasındaki ortak nokta yukarıda da belirtildiği gibi dualist (ikici) dünya görüşüdür. Dualizmin çıkış noktası dini temellere dayanmaktadır. Bir çok dini inanış, yaşanılan dünyaya anlam verme çabası sonucunda ortaya çıkarken, bunu dualist bir dünya görüşünü benimseyerek yapmaya çalışmıştır. Dualist dünya görüşü, hem batıda hem de doğuda pek çok dinin ve düşünme biçiminin odak noktasını oluşturmaktadır. Bu düşünme biçiminde, gerçek dünyadan uzakta yaşadığı düşünülen insan, maddi dünya içinde bir yabancı konumundadır. Dualist dünya görüşü, birbirine tamamen yabancı iki ayrı dünyanın varlığını ileri sürer. Dualist düşünme biçiminin yabancılaşma ile ilgisi

kendini bu noktada göstermektedir. Dualizmden kastedilen şeyin ne olduğunu ve dualizmin tarih içinde hangi şekillerde kendini gösterdiğini bilmenin, yabancılaşma kavramıyla ne anlatılmak istendiğinin anlaşılmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

3.1.2. Dualizm (İkicilik) ve Yabancılaşma

Yabancılaşma, düşünce tarihinin ilk evrelerinden itibaren, kendini pek çok düşünce sisteminde hissettiren bir kavram olmuştur. Dualist düşünme biçimi de bunlardan birisidir. Dualist dünya görüşü, dünyayı ve insanı anlamlandırmaya çalışırken yabancılaşma fikrinin ortaya çıkmasını ve gelişmesini de beraberinde getirmiştir. Dualizmin izleri, felsefenin doğup geliştiği Eski Yunandaki oluş teorileri kadar gerilerde bulunabilir. Felsefenin, ‘görüntünün’ çoğu zaman ‘gerçekten’ ayrıldığı yönündeki sanı ile birlikte, şeylerin gerçekte ne olduğu sorusundan doğmuş (Stumpf, 1994, s. 3) olması yönündeki bir açıklamanın, ilk çağlardan itibaren insanların dünyaya anlam verme çabalarındaki dualist bir düşünce sisteminin varlığının göstergesi olduğu söylenebilir. Dualizm, fiziksel gerçekliğin üzerinde ve ötesinde başka bir gerçeklik olduğunu ve varlığımızın sadece vücudumuzla sınırlı olmadığını ileri sürer. Yani dualist görüş, evren bilgisi ile birlikte insan bilgisinin temellerini de aramaktadır.

Evrenin ilk söylene bilimsel (mitolojik) açıklamalarında ilkel bir *evrenbilimin* (kozmoji) yanında her zaman ilkel bir *insanbilim* de bulmaktayız. Dünyanın başlangıcı sorunu ayrılmaz bir şekilde insanın başlangıcı sorunu ile birbirine karışmıştır (Cassirer, 1997, s. 17).

Maddi ve manevi iki ayrı dünya olduğuna inanan dualist düşünce sistemleri, insan doğasının da ikili bir yapıya sahip olduğunu ileri sürmüştür.

Dualizm, genel anlamda, herhangi bir alanda birbirinden tamamen farklı iki ayrı töz ya da ilkenin varlığını (Cevizci, 1997, s. 451) savunur ve temelini ‘öte dünya’ ile ‘bu dünya’yı ayrı gören dinsel dualizmden alır. Dualist bakış açılarının tümünde, dini dualizmin izlerini görmek mümkündür. Dualizm çok çeşitli başlıklar altında toplansa da, dualizm çeşitlerinin hepsi birbiriyle sıkı sıkıya ilintilidir. Dualizmin, evreni ve insanı açıklama çabasının içinden, dini kavramları çıkarmak imkânsız görünmektedir. Bütün dualist görüşlerde, iyi ve kötü, aydınlık ve karanlık, bu dünyadaki gerçeklik ve bundan daha üstün olan ruhani, gerçek dünya ve bunlara ait farklı bilgi türleri arasındaki

çatışma kendini hissettirmektedir. Dualizmin yabancılaşma ile olan ilgisinin de bu noktada kendini gösterdiği söylenebilir. Birbirine yabancı niteliklerden oluşan iki dünya, yabancılaşmayı da beraberinde getirmektedir. Buna göre, bu dünya ve içindekiler, gerçek dünyaya yabancılaşmış durumdadır.

Dini dualizm, insanın evreni ve kendi oluş nedenini sorgulaması ile birlikte ortaya çıkmıştır. Varlığın ilk nedenini arama yoluna çıkan insanoğlu ölümlü olan bu dünyanın sahteliğini kabullenirken kendini sonsuz bir öte dünyanın varlığına inandırmıştır. En eski dinlerden başlayarak bir çok dini anlayışta birbirine tamamen zıt iki farklı dünyanın ve iki farklı Tanrının varlığı kabul edilmektedir. Hançerlioğlu (2000, s. 177)'nun da belirttiği gibi "Sümerlerin yer ve gök tanrıları, eski Mısır'ın iyilikçi ve kötülükçü tanrıları, eski Çin'in, Hint'in, İran'ın karanlık ve aydınlık ilkeleri (Çin'de Yin-Yang, Hint'te: Tamus- Satua, İran'da Ahura Mazda- Angra Mainyu) hep bu karşıt ilkelerin dile getirilmesidir." Gnostisizmde de sonsuz dünyayı yaratan gerçek bir ilk Tanrı ve sonlu olduğu düşünülen ölümlü dünyayı yaratan ikinci dereceden bir Tanrı (Yhvh) fikri vardır. Yhvh ilk Tanrının gizeminden yoksun olduğu için gerçek bilgiye yabancıdır.

Kötünün kaynağı olan bu yabancılaşmış Tanrı birkaç yüzyıl sonra yaygın ve baskın bir mezhep olan Hıristiyanlıkta 'şeytan' olarak karşımıza çıkar....Gizli Tanrı'ya özgü bir bilgeliğe ve bir kozmik plana sahip olmadığı için evren böylesine belirli bir amaçtan uzak, insan yaşamı da acı ve kötülüklerle doludur (Tuğcu, 2002, s. 38).

Hristiyanlık'ta ve diğer tek Tanrılı dinlerde de işlenen ilk günah sonucunda insanın, yabancı olduğu bu dünyaya gönderilerek cezalandırıldığı düşünülür:

... günah *kutsal olanın* yabancıdır, kutsala karşıdır. İnsan işlediği günahla, artık o günahsız, Tanrıya benzer, Tanrının kayırısı ile öz benliği kutsanmış olan yaratık değildir, başka bir şeydir. İnsan bu ilk günahla yalnız Tanrıya yabancılaşmamıştır; kayırıyla kutsanmış olan kendi öz benliğine, kendisine de yabancılaşmıştır (Tuğcu, 2002, s. 85).

Dualizmin dini kaynağından büyük oranda etkilenen metafizik dualizm, duyu deneyimi ile görünen dünya ve duyuların üstünde, ancak akıl yoluyla algılanabilen dünya arasında bir ayırım yapar. Kendini uzun yıllar pek çok felsefi akımında hissettirecek olan metafizik dualizm, Platon felsefesinin çekirdeğini oluşturmaktadır. Platon, *fenomenal*

(görülen) ve *formlar/ideler/numenal* (bilinen) olmak üzere iki farklı dünya tanımı yapmıştır. Platon'a göre fenomenal dünya, evrensel ve zamansal sınırlamalardan özgür olan ideler dünyasının altında yer almaktadır (Sahakian, 1997, s. 57). Fenomenal dünya, nesnelerin görülen şekillerinden oluşurken, ideler dünyası nesnelerin genel özelliklerinin meydana getirdiği zihinsel alanda kendine yer bulmaktadır. "Temel olarak *formlar* ya da *ideler*, algıladığımız, görünen nesnelerin sadece kötü birer kopyaları olduğu, değişmez, sonsuz, şekilsiz ve soyut değer ya da kalıplardır" (Stumpf, 1994, s. 58). Fenomenler dünyası, Platon'un varlığımızın en alt seviyesini oluşturduğunu ileri sürdüğü duyularımızla algılanırken, idealar dünyası varlığın en üst basamağında yer alan akıl yoluyla kavranır. Burada da görüldüğü gibi, Platon'un felsefesinde akıl mutlak şekilde yüceltilmektedir.

Platon "... bilgi için duyulan isteği hiçbir zaman duyulardan alınan hoşlanma ile karşılaştıramazdı. Platon'da duyuşsal yaşam, düşünsel yaşamdan büyük ve anlaşılmaz bir uçurumla ayrılmıştı. Bilgi ve doğruluk aşkın bir düzene, salt ve öncesiz ve sonrasız ideaların alanına özgü idi (Cassirer, 1997, s. 16).

Ona göre, fenomenler dünyası geçici ve dolayısıyla gerçeklikten yoksun, aldatıcı; buna karşılık, asla değişmeyen ideler dünyası gerçektir. Benzer bir şekilde Descartes da ruh ve bedeni birbirinden çok kesin sınırlarla ayıran kartezyen bir dünya görüşüne sahiptir. Descartes'ın bakış açısına göre, madde ve beden tamamen fiziksel dünyanın bir özelliği iken, ruh ve akıl bu dünya ile ilgili yasalarla ele alınamaz. "Descartes'in ikici (dualiste) ontolojisi, ruh ve maddeyi birbirine indirgenemez, apayrı yasalara uyan iki varlık türü olarak tanımlayan metafiziğiyle ..." (Bumin, 2005, s.36) karşımıza çıkar.

Sonsuz ve gerçek öte dünya varsayımı ile dini dualizm ve gerçeğin ancak ideler dünyasında bulunabileceğini ileri süren metafizik dualizm, alttan alta kişiyi bu dünyadan uzaklaştırmakta, onu hem kendi varlığından hem de bu dünyadan yabancılaştırmaktadır. Bunun sonucunda ise insan, bu dünyadaki somut varoluşunu yadsırken, inandığı ideler dünyasının soyut 'gerçekliği'nde asıl benliğini kaybetmektedir. İnsanın dünyaya ve kendinin dünya içindeki yerine bakışına bu tür bir yabancılaşma getiren dualist dünya görüşü, insanın kendini ve dünyayı algılayışını çağlar boyunca etkilemiştir. Dualist dünya görüşünün değişik yansımaları olan Grek

düşüncesi, ortaçağ felsefesi ve modern felsefe, aklın yüceltildiği idelerden kurulu öbür dünyaya adanmış, ‘görünmez’ bir yaşam anlayışı ile kişinin somut olan bu dünyadan kendini soyutlamasına ve kendine yabancılaşmasına neden olmuştur. Bu dönem filozofları insanın, onu kendisi yapan karmaşık doğasını, duygu ve düşüncelerini görmezden gelmiştir. Felsefenin, çağlar boyunca, kişiye somut olan bu dünyayı ve kendisinin insani özelliklerini unutturduğunu fark ederek büyük bir bilinç değişimine neden olan çağdaş düşünür Nietzsche (2003, s. 16) ise yüzyıllardır felsefenin nasıl ‘put’ların gölgesinde kaldığını *Putların Alacakaranlığı* adlı kitabında şu sözlerle dile getirmiştir:

Bütün çağlarda en bilge kişiler yaşam üzerinde aynı yargıya varmışlardır: O değersizdir. Her zaman ve her yerde ağızlarından aynı sözler çıkmıştır –kuşku dolu, melankoli dolu, yaşama karşıtlık dolu bir ses. Sokrates bile ölürken şöyle demişti: ‘Yaşamak –yani uzun zaman hasta olmak: Kurtarıcı Asklepios’a bir horoz borcum var’. Sokrates’in bile canına yetmişti.

O dönem Yunan kültüründe bir hastalıktan kurtulan kişinin Asklepios’a bir horoz verdiği düşünüldüğünde, Sokrates’in, yaşamı bir hastalık olarak algıladığı açıkça görülebilir. Ölümün bu dünyadaki yaşamdan bir kurtuluş yolu olarak görülmesi gibi, yaşama karşı takınılan çeşitli olumsuz tavırların, yaşamdan bir uzaklaşma şekli olarak değerlendirilmesi 20. yüzyılın başını bulmuş ve bu durum, yabancılaşma adı altında bundan böyle yaşam tarz(lar)ını etkileyen önemli bir sorun olarak varoluşçu felsefe tarafından değerlendirilmeye başlanmıştır. Fakat varoluşçu felsefenin öncesinde yabancılaşma, Plotinus ve Hegel gibi düşünürlerin felsefi görüşlerinde, farklı açılardan olsa da, felsefi bir kavram olarak kendine yer bulmuştur.

3.2. Felsefi Bağlamda Yabancılaşma

Felsefi bağlamda ele alınan yabancılaşma tanımlarına genel olarak bakıldığında bunların, dünyayı algılama biçimlerindeki farklılıklara paralel olarak değiştiği görülmektedir. Önceleri daha çok metafizik bağlamda ele alınan yabancılaşma kavramı, zaman içinde varoluşçuluk akımı ile birlikte, varolan bu dünyada “insan olma durumu” ile beraber ele alınmaya başlanmıştır. Felsefi bağlamda yabancılaşma, tinin yabancılaşması, insanın kendi benliğinden uzaklaşması, insanın dünya içindeki yeri, insan olma durumu ve anlamı, insanlar arası ilişkiler gibi çeşitli şekillerde

değerlendirilmektedir. Birçok kültürde ve dilde kendine yer bulan yabancılaşma düşüncesi, felsefi bağlamda önceleri metafizik felsefenin alanına girerken; 20. yüzyılda varoluşçuluk akımı ile birlikte insanın, insani anlamda yaşama düzeyini etkileyen somut bir problem olarak görülmüştür.

Yabancılaşma, insanlık tarihinin ilk dönemlerinden başlayarak dünyayı ve insanı açıklama çabalarının içinde hep varolan bir düşünce olmuştur. Fakat yabancılaşmaya, doğrudan bir sorun olarak ilk defa Plotinus'un felsefi görüşlerinde rastlanır. "İlk kez Plotinus ile 'kendine yabancılaşma' kavramı bir felsefi bilgi sistematığının temel belirleyeni olmaktadır" (Tuğcu, 2002, s. 56). Plotinus'un yabancılaşma ile ilgili görüşleri dualizm ile iç içe bir yapı gösterir. Plotinus, *sadece ruhun* hakiki gerçek olduğu yönündeki merkezi temayı vurgulayarak Platon'un görüşlerini yeniden düzenlemiş (Stumpf, 1994, s. 125) ve neo-Plâtonizm akımının öncüsü olmuştur. Onun düşünceleri Platon'un felsefesi ile birçok açıdan benzerlik göstermektedir. Tıpkı Platon'un yaptığı gibi Plotinus da maddi ve manevi dünya arasındaki ayırım üzerinde durmuş ve ancak değişmeyen, akıl yoluyla algılanabilen dünyanın gerçek sayılabileceğini ileri sürmüştür.

Plotinus'a göre, hal ve biçim değiştiren madde ve böyle bir maddeyi barındıran fiziki dünya kesin bir biçimde kötüdür. O, sürekli bir değişim içinde olan maddi dünyanın asla gerçek olarak kabul edilemeyeceğini savunmuştur. Plotinus'un felsefesinde madde, ruh sayesinde varlık kazanmaktadır. "Ruh'un madde ile kurduğu ilişkinin her basamağı Ruh'un kendisine yabancılaşmasıdır. Ruh hiçbir biçimde Hen'den pay almamış olan ve bundan ötürü karanlık ve kötü olan madde ile şu ya da bu biçimde ilişki kurmak durumundadır..." (Tuğcu, 2002, s. 55-56). Onun felsefesindeki 'kendine yabancılaşma' düşüncesi de bu nokta ile bağıntılıdır.

Biçim (form) kazanmamış madde bir 'Var Olmayan' olduğu için onun yabancılaşması olanaksızdır. Yabancılaşma ancak bir 'Var Olan için söz konusu olabilir ve burada da Var Olan, Ruh'tur; yabancılaşan da Ruh'tur. Ruh'un kendine yabancılaşması gerçekleşmeseydi algılanabilir evren var olmayacaktı. Çünkü gerçek olmayan bu yaşamın ve bu algılanabilir evrenin var olma nedeni bu ilişkidir; gerçek varlıkla Var Olmayan'ın ilişkisi (Tuğcu, 2002, s. 56).

Plotinus'un felsefi düşüncelerinin özünde yer alan yabancılaşma kavramı Hegel'e kadar, somut olanın bilgisi ile alakalı olarak sistematik bir şekilde değerlendirilmemiştir. "Hegel'in bu alandaki en önemli katkısı, yabancılaşmayı düşünceyi aşan ve öteyle bütünleştiren bir hal olmaktan çıkartarak yeniden düşünce alanına, dolayısıyla da -ister istemez- insan alanına taşınmasıdır" (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 12). Hegel, kendinden önce gelen Fichte, Schelling ve Kant gibi Alman idealist filozoflarından etkilenmiş olmakla birlikte, onların düşüncelerinden tamamen farklı yönde bir felsefe geliştirmiştir. Hegel'den önce felsefi alanda hüküm süren görüş, 'mutlak'ın bilgisinin asla elde edilemeyeceği yönünde idi. Örneğin Kant, Stumpf (1994, s. 328)'ın da belirttiği gibi, sadece görünen şeylerin bilgisine ulaşabileceğimizi, ancak duyularımız aracılığı ile algıladığımız şeyleri bilebileceğimizi, 'kendinde olan şeyi' (the thing-in-itself) ve dolayısıyla şeylerin gerçek bilgisini asla kavrayamayacağımızı ileri sürmekteydi. Oysa Hegel, her şeyin temelini oluşturan, doğa ve insan şeklinde kendini gösteren Mutlak bir akıl (Geist/Tin) olduğunu ve bunun bilinebileceğini fakat önce tez, anti-tez, sentez aşamalarını içeren belli bir diyalektik süreçten geçilmesi gerektiğini belirtmiştir.

Hegel'in yabancılaşma ile ilgisi bu diyalektik süreçte kendini göstermektedir. "Hegel diyalektik kavramı ile Geist'in kendini başkalaştırması, tikelleştirmesi, kendi kendini dışa vurarak, Geist'in kendine yabancılaşmış durumu olan bu gerçek evreni yaratma sürecini kast eder" (Tuğcu, 2002, s. 98). Yabancılaşma diyalektik sürecin bir sonucu iken, bu sürecin hedefi Geist'in kendini bilerek, tanıyarak yabancılaşmadan kurtulmasıdır (Tuğcu, 2002, s. 99). Hegel'in felsefesinde Geist, hem somut hem de kavramsal olanı içerir. Onun dünyayı algılayış biçiminin temelinde somut ve soyut olanın bütünlüğü yer almaktadır. Buna göre, Hegel dualist bir dünya görüşünü reddederek bunun yerine nominalist (tekçi) bir bakış açısı geliştirir. Bunun bir sonucu olarak ise yabancılaşma Hegel'in bakış açısına göre olumsuz değil olumlu bir *aşama/basamaktır*. Hegel'e göre Geist sürekli bir devinim içindedir ve bir hedefe doğru belirli bir kural ile hareket eder. "Hegel'de yabancılaşma, Bütün'ün bir gelişim süreci içinde somut bir tarzda belirlenmesinde zorunlu olan ve genel anlamda tüm yaşam hareketine biçim veren bir uğrak (Moment)tır" (Kızıltan, 1986, s. 12). Hegel'in yabancılaşma kuramında Geist kendi bilgisine/bilincine ulaşmak için kendisini (being)

dışsallaştırır ya da başka bir deyişle, kendini olumsuzlar. Kendinden başka bir şey halini alan Geist, bu şekilde kendisini tanıyabilmek için kendisine yabancılaşır. Bu yabancılaşma süreci sonucunda ise daha önceki halinden farklı olarak yeni bir şey haline gelerek (becoming out of being) başka bir yabancılaşma süreci daha yaşar:

Bilincin kendi dışına çıkması onun dağılmaya uğraması demektir. Dağılmış olan bilinç bütünlüğünü yitirmiş ve kendine yabancılaşmıştır. Bilinç bu dağılma serüveninin yöneldiği nesneyi kendinin kılarak birlik ve bütünlüğüne yeniden kavuşur. Bu girdiği kendinden çıkma ve kendine dönme serüveni içinde bilinç kendini yenilemiş ve hatta yaşadığı dönüşüm içinde yeni bir özyapı kazanmıştır (Timuçin, 2000a, s. 339).

Hegel'in yabancılaşma kavramı somut olanla ilgilenirse de, onun düşüncelerindeki yabancılaşma biçimi insanı doğrudan etkileyen bir sorun olmaktan ziyade, aşama atlayan tinin gelişimi içinde bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Hegel, evrende her şeyin içinde bulunan tinin, tarihsel süreç içinde geliştiğine; dünyanın ve insanlığın daha iyiye doğru sürekli bir gelişme gösterdiğine inanmıştır. Buna rağmen, yabancılaşma kavramını somut olanla alakalı olarak da değerlendirdiği için Hegel'in bu kavramın gelişimine katkıda bulunduğu söylenebilir. Nitekim daha sonra yabancılaşma kavramına değinen varoluşçu filozofların bir kısmının çıkış noktası, her ne kadar çoğunlukla aksi yönde olsa da, Hegel'in felsefi görüşlerinden etkilenmiştir. Özellikle yabancılaşma kavramına değişik açılardan yaklaşan Marx, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger gibi filozofların düşüncelerinde Hegel'den izler bulmak mümkündür.

Felsefi düşüncelerinde yabancılaşmaya özel bir yer ayırarak onu bir kavram olarak ele alan Plotinus ve Hegel dışında felsefi alanda yabancılaşma, 20. yüzyılda varoluşçu felsefenin çıkış noktası olmuştur. Fakat varoluşçu filozoflar yabancılaşmayı, Plotinus ve Hegel'in yaptığı açıklamalara kıyasla, oldukça farklı bir açıdan değerlendirmişlerdir. Varoluşçuluk ile yabancılaşma, insanın insan olma özünden uzaklaşması boyutunu kazanarak 20. yüzyılda patlak veren boşluk ve hiçlik duygularını da kapsayan bir kavram haline gelmiştir. Yabancılaşmanın aşılması üzerinde duran varoluşçu filozofların çoğu bu bağlamda, insanın onu oluşturan özelliklerinin yeniden bir değerlendirmesini yaparak felsefi antropolojik ve ontolojik çalışmalardan da yararlanmışlardır. İnsanın ne olduğundan ziyade ne olabileceğine değinen varoluşçuluk,

insanın bu olasılıklardan uzaklaşması durumlarını yabancılaşmanın nedenleri olarak değerlendirmiştir.

3.2.1. Varoluşçu Felsefe ve Yabancılaşma

Yabancılaşma kavramı, çağdaş felsefede, günümüz insanının bu dünya içindeki durumunu etkileyen bir sorun olarak, varoluşçuluk akımı ile beraber yeni bir anlam kazanır. Varoluşçulukla birlikte yabancılaşma, insanın kendisine yabancılaşması şeklinde değerlendirilmeye başlanmıştır. II. Dünya savaşının hemen akabinde ortaya çıkan varoluşçuluk akımının çıkış noktası yabancılaşma olmuştur. Yabancılaşma, varoluşçuluğun başlıca sorunudur (Cooper, 1990, s. 31). Varoluşçuluk, yaşanan savaşlar ve olaylar sonucunda, yabancılaşmanın nedenleri arasında sayılan, 20. yüzyılda içine düşülen anlamsızlık, boşluk, boşunalık, iletişimsizlik, yalnızlık gibi durumlara karşı bir tepki felsefesidir. Varoluşçuluğun, üniversitelerin akademik ortamlarındansa Paris'in kafelerinde ortaya çıkması ve herhangi bir sistematik düşünme yapısını reddetmesi onun çoğu zaman felsefi bir akım olarak değerlendirilmemesine ve bazı kesimlerce olumsuz yönde eleştirilmesine neden olmuştur. Fakat varoluşçuluğun, çağdaş insanın içine düştüğü çıkmazlara işaret etmesi bakımından büyük öneme sahip bir akım olduğu söylenebilir. “Varoluşçu felsefe en başta insanın kendisini aramaya çalıştığı bir düşünce biçimidir” (Stumpf, 1994, s. 501). Varoluşçuluk, çağdaş düşüncenin insanı anlama ve tanıma uğraşı olarak (Savaş, 2003, s. 81) felsefi akımlar arasında kendine yer bulmaktadır.

İnsanı anlama çabası, varoluşçu felsefenin ortaya çıkmasından önce de birçok felsefi akımda yer almıştır. İlk dönem felsefe akımlarından çağdaş felsefe akımlarına kadar pek çok felsefi düşüncede insan açıklanmaya çalışılmıştır. Düşün alanında yapılan çalışmaların yanı sıra biyoloji, tıp, sosyoloji, ontoloji ve antropoloji gibi pek çok bilim dalında insanın tarih boyunca kendini araştırdığı, incelediği ve tanımlamaya çalıştığı görülebilir. Fakat yapılan açıklamalara genel olarak bakıldığında, bunların çoğu zaman dini ve metafizik açıklamalardan ve tek yönlü bilimsel saptamalardan öteye gitmediği görülmektedir. İnsan, Sokrates'ten itibaren düşün tarihi içinde, erdemleri olan, ahlak sahibi, aklını kullanabilen bir canlı olarak çeşitli şekillerde tanımlanmaya çalışılmıştır.

Fakat ne olduğu ile ilgili o güne kadar yapılan tanımlamalarda insan hep tek yanlı ele alınmış ve bir nesne gibi incelenmiştir.

Yapılan inceleme ve açıklamaların bir kısmında insan, hayvandan ayrılan özellikleri ile belirlenmiş ve bunun sonucunda da akıl çoğu zaman yüceltilmiştir. Özellikle 19. yüzyıl sonrasında gelişen evrim teorilerinin etkisi ile insan, aklının ona sunduğu olanaklar dâhilinde incelenmiştir. İnsanın tek taraflı değerlendirilmesi 20. yüzyılda, onu başlı başına bir sorun olarak değerlendiren antropologların araştırmalarında dahi görülebilir. Örneğin Scheler, Üxküll ve Gehlen gibi çağdaş antropologlar insanı, insan ve hayvan arasındaki biopsişik özelliklerin ayrımını yaparak incelemiştir. Felsefi antropolojinin kurucusu olarak kabul edilen Scheler, insandaki aklın (Geist) hayvandan farklı olarak insanın duyu ve isteme edimleri edinmesine olanak tanıdığı ileri sürmektedir (Kuçuradi, 1997a, s. 77). Üxküll, insanı, hayvanın yapamadığı bir şekilde, belirlenen hedef karşısında çevresini değiştirebilen bir canlı şeklinde tanımlarken (Kızıltan, 1986, s. 99) Gehlen ise insanın eylemde bulunarak hayvandan ayrıldığını belirtmiştir (Kuçuradi, 1997a, s. 78). Öte yandan,

Felsefi antropolojinin yüzyılımızda gösterdiği başka bir gelişme çizgisi de Nietzsche'nin açtığı yöndeki gelişmedir. Bu yönün ana özelliği, insan ve hayvan karşılaştırmalarını bir yana bırakarak, insanı, onu ana boyutlarından biri olan, gerçekliği değerlendirmesi açısından yakalamaya çalışması; dolayısıyla insana doğayla ilişkilerinde değil, insana insanlar-arası ilişkilerinde ve insanın kendi ürünü olan tarih içinde bakmasıdır (Kuçuradi, 1997a, s. 81).

Daha önce yapılan açıklamalardan farklı olarak, Nietzsche insanı, insani niteliklerini yaşatması, insan olma potansiyelini gerçekleştir(ebil)mesi, diğer insanlarla olan ilişkileri ve yaşam ile arasındaki bağlantı çerçevesinde değerlendirerek felsefeye yeni bir soluk getirmiştir. Nietzsche'nin insana dair görüşleri, 20. yüzyılın hemen başında ortaya çıkacak olan varoluşçu felsefenin de habercisi olmuştur.

Sokrates öncesi felsefi düşünce sistemlerinden esinlenen Nietzsche, felsefesinin temeline yaşamı, yaşamın merkezine ise insanı yerleştirmiştir. Nietzsche açısından insan, *yaşadığı* ya da *yaşayabildiği* kadar insandır. Çünkü Nietzsche'ye göre "... yaşayan, bir yaşamı olan, 'yaşıyor' diyebileceğimiz biricik varlık insandır. Yaşama

insanın özelliğidir. Yaşama ile insan aynı şeydir. İnsanın varolması yaşamasıdır” (Uygur, 1997, s. 289). İnsan bir oluşum halinde kendini, yaptıkları ile sürekli inşa etmektedir. Yaşama ters düşen her şey Nietzsche'nin yaşama felsefesinde, insanı devingen olan özünden uzaklaştırarak onu *décadénce* (düşme yönünde) bir yaşama, diğer bir deyişle donuk ve yabancılaşmış bir yaşama mahkûm etmektedir. Nietzsche'ye göre yaşama ters düşen yani insanca yaşamaya olanak tanımayan din ve “... geleneksel ahlak anlayışı, yaşam karşıtı değerlendirmelere bağlı olup insanı ve insana dair her şeyi ahlaki bir ideal uğruna dışarıda bırakmıştır (Danto, 2002, s. 15). Böyle bir durum, insanın yaşama ve kendine karşı olumsuz bir tavır takınmasına ve dolayısıyla yabancılaşmasına neden olmaktadır. Dinin ve geleneksel ahlak anlayışının dayattığı amaç, mutlak, gerçek ve iman gibi değerlerin yönlendirdiği bir yaşam sürerek insan, isteklerini gerçekleştirmekten aciz bir tutum içine girmekte ve herkes (sürü) gibi hareket ederek bir birey olarak kendisini ortaya koyamamaktadır.

Benzer bir şekilde varoluşçu filozoflar da ‘o güne dek silik kalan insanı’ anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmışlardır. Varoluşçu felsefe en başta, insanın insani niteliklerini yaşatması ve kendisini bir birey olarak gerçekleştirebilmesi üzerinde durmaktadır. “Bireyin, birey olarak özelliklerinin ve boyutlarının üzerinde önemle durulması ve toplumsal- tarihsel gerçeklerin gözden kaçırılmaması; sorumluluk ve eylem, her türlü baskı ve yabancılaşmaya karşı savaş, bu felsefenin temelleridir” (Hilav, 1995'ten akt. Savaş, 2003, s. 42). Varoluşçuluk açısından insanın ‘burada’ ve ‘kendisi’ olması büyük bir öneme sahiptir. Bu, onun bir birey olarak kendini ortaya koymasını, isteklerini gerçekleştirebilme cesaretine ve özgürlüğüne sahip olmasını, kendisini keşfetmesini ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenebilmesini gerektirmektedir. Bu gibi noktalar üzerinde duran varoluşçuluğun 20. yüzyılın hemen başında ortaya çıkması ise pek şaşırtıcı değildir. Nitekim

Antik dünyanın insanı kendini evrenin bir üyesi, bir parçası olarak duyuruyordu. Ortaçağın insanı kendini Tanrı'ya bağlamıştı. Yeniçağ insanı aklın gücüne, insanlık idesinin gücüne ve tarihin anlamlı düzenine inanarak, bir ilerleme iyimserliği içindeydi. Günümüzde ise insan, bütün bu dayanaklarını yitirmiştir. Evrenin büyüğü çözülmüş, Tanrının yitirilmesi ile insan, evrenin ekseni olmuştur ve bunun sonucu da insan kendi kendisi için sorunsal olmuştur (Akarsu, 1979, s. 109).

20. yüzyıla değin hayatının merkezine Tanrı, inanç, doğa, bilim gibi kavramları koyarak adeta bir fanus içinde yaşayan insan için bu kavramlar bu yüzyılda değerlerini teker teker yitirmiştir. İnançlardan oluşan kalın kabuk çatlamış ve insan kendi kendisi ile çırılçıplak ortada kalmıştır. Daha 19. yüzyılın sonunda *Şen Bilim* adlı kitabında “tanrı ölmüştür” beyanı ile adeta gelecek yüzyılda yaşanacak olayları görerek önemli bir saptamada bulunan Nietzsche’nin de söylemek istediği gibi, insan 20. yüzyılda her türlü inancını yitirmiştir.

Tanrının öldüğünü söylemek, çağdaş dünya içinde geleneksel değerlerin artık inanırlığını kaybettiğini dile getirmektir (Guignon, 2004, s. 6). Kişi böyle bir durumda, değerleri olmadan kendisini boşlukta, yabancılaşmış ve yalnız hissetmektedir. Bu durum Nietzsche tarafından *nihilizm* (hiççilik) olarak adlandırılmaktadır. Nihilizm “... geleneksel değerlerin çöküşü ve ahlaki değerlerin anlamsızlaşmasıdır” (Dok, 1996, s. 39). Çağdaş dünyaya geçerken, savaşların acı sonuçları, değişen dünya ve yaşam şekilleri kişinin kendine güvenini yitirmesine ve daha önce inandığı değerler ile ilgili büyük hayal kırıklıkları yaşamasına neden olmuştur. Yaşanan tarihi olaylar bireyin duygu ve düşüncelerine değer vermekten uzak kalırken, insanın hizmeti için gelişen teknoloji de sonunda belirli bir hıza ulaşarak ona ayak uydurulmasını zorunlu hale getirmiştir. (Stumpf, 2004, s. 482). Her şeyin gittikçe anlamını yitirdiği dünyada kendi kendisini tanıyamaz hale gelen insan, yaşamının merkezine koyacak şeylerden ve aklına olan inancından yoksun kalmıştır. Varoluşçuluk ise, bütün değerlerin yıkıldığı, umudun yok olduğu, insanın kendisini adayacağı değerleri artık bulamadığı, yabancılaşmış bir dünyada ortaya çıkmıştır:

20. yüzyıla özgü biçimiyle varoluşçuluk II. Dünya Savaşının yarattığı maddi ve manevi çöküntünün içinden yeni bir arayış biçimi olarak ortaya çıktı. İnsan varlığının büyük bir tehlike içinde olduğunu, insanın istikrarsız bir biçimde yaşamak zorunda bırakıldığını, ‘dünyaya atılmış’ olduğunu vurguladı. Varoluşun olumsuz yönleri olan acı, hüsrana, hastalık ve ölüm artık 19. yüzyıl iyimserliğinin tersine insan gerçekliğinin temel özellikleri olarak görülüyordu (Keller, 2001, s. 119).

Varoluşçuluk, insanın bu dönemde yaşadığı güvensizlik, belirsizlik, boşluk, kısırlık gibi yaşamını olumsuz yönde etkileyen yabancılaşma durumlarından kurtulabilmek için,

insanın varlığının anlamını ve yaşama şeklini sorgulaması gerektiğini savunan bir felsefi akım olmuştur. Varoluşçuluk açısından yabancılaşmanın, ‘insanın önce kendi varlık yapısının birliğinin bozguna uğraması, uyumsuzluğu yani onun ne-liğinden uzaklaşması ve insani değerlerini yitirmesi anlamına geldiği söylenebilir’ (Kızıltan, 1986, s. 111). Bunun nedeni olarak ise “... bu gün insanın kendisi için çok önemli bir soruyu, varlığın anlamı sorusunu unutmuş...” (İyi, 1997, s. 182) olması ve özünden uzaklaşarak kimliğini yitirmeye başlaması gösterilebilir. Varoluşçu felsefe insanın bu durumu aşabilmesi için öncelikle kendisinin ne olduğunu anlaması gerektiğinin altını çizmiştir. Sartre’ın (1946) *Varoluşçuluk bir Hümanizmadır* (L’existentialisme est un Humanisme) adlı konuşmasında belirttiği gibi “Varoluşçuluğun ilk işi, insanı ne olduğunun bilincine vardırmaq ve onun varoluşunun tüm sorumluluğunu kendisine yüklemektir” (akt. Akarsu, 1979, s. 237).

Yabancılaşmanın nedeni olarak insani değerlerin yitirilmesini gösteren varoluşçu düşünürler, insanı insan yapan özellikleri ortaya koymaya çalışmışlardır. Varoluşçuluk açısından, insanın özünü oluşturan en temel özelliği *varolabilme* potansiyelidir. “Heidegger’e göre yalnız insan varolmaktadır” (Wahl, 1964, s. 13). Varolmak, sürekli değişim halinde, devingen ve herhangi tamamlanmış bir özden yoksun varoluş içerisinde bulunmaktadır. Bu anlamda, insanın bir varoluş içinde olmasının, durmaksızın bir oluşum halinde kendisini yoktan var etmesi ve yenilemesi anlamına geldiği söylenebilir. Nitekim “... varoluş salt hiçlikten türetilmiştir. Varlıkların kendi ilişkilerine, boyutlarına, çeşitlilik ve zıtlıklarına doğru türevleri olayından ibarettir. Bu süregelen mevcudiyet, varlıklarından varoluşa doğru uzanan bu türeyiş, devamlı bir gerçekleşmedir” (Keller, 2001, s. 45). Hiçlikten ortaya çıkan ve kendisini sürekli gelecekte kuran varoluşun devingen doğasını ise *kaygı* (anxiety) belirlemektedir.

Varoluşun temeli, insanın dünyaya terkedilmiş bir varlık olmasından kaynaklanan kaygıdır (Aydın, 2001, s. 226). Kaygı olmaksızın varoluştan söz etmek imkânsız görünmektedir. Çünkü “Kaygı varlığımız içindeki hiçliği ...” (Stumpf, 1994, s. 507) ortaya çıkaran unsurdur:

Kaygı insanın gerçek yüzünü örten dış olayların güven vericiliğini kırarak ona dünyayı acayip ve korkunç bir halde gösterir. Her günkü hayatın güvenilen dünyası birdenbire gözden düşer.

Önceleri hoşnutluk veren şimdi yabancı ve üzücü olur. Dünyanın daha fazla verecek bir şeyi kalmaz. Onun önceden manalı oluşu şimdi manasızlığa döner. Bütün barınaklar ve destekler ortadan kalkar. Hiçbir şey ayakta durmaz (Magill, 1971, s. 58).

Ancak bu şekilde “hiçi” duyumsayarak kaygı duyan kişinin kendisini, yokluğun içinden sıyrarak ortaya koyabildiği ve hayatı üzerinde söz sahibi olabildiği söylenebilir. Çünkü kaygı, içinde bulunulan dünyadan rahatsızlık duyulmasına zemin hazırlayarak “... kişinin bireysel varoluşuna ve onun olanaklarına yönelmesini sağlayan bir durumdur” (Cooper, 1990, s. 128). Bunun nedeni ise kişinin, hiçliği içinde duyumsadığı andan itibaren ona, ‘her şey’in hiçlik içinden çekilip çıkarılabileceğini hissettiren sınırsız bir özgürlük duygusu ile dolup taşmasıdır. Böyle bir özgürlük duygusu içinde, sonsuz olanaklara sahip olduğunu anlayan kişi, her defasında hiçlik ile yüz yüze gelme pahasına da olsa kendisinin ve içinde bulunduğu dünyanın anlamını tek başına sorgulamakta ve bu sayede “... bir birey olarak kendi kendini oluşturmanın sorumluluğu ile yüz yüze gelmektedir” (Guignon, 2004, s. 10). What (1964, s. 17)’ın da belirttiği üzere, insan kaygı sayesinde her dem gelecek için çırpınarak, olanaklarına yönelen bir varolan, yani varolacak varlık olarak kendisini ortaya koymaktadır.

İnsanın sürekli bir oluşum içinde varolması, çoğu varoluşçu düşünür tarafından bir *birey* olarak kişinin kendi kendisini gerçekleştirme şeklinde değerlendirilmiştir. Örneğin “Kierkegaard, varolmanın belirli bir tarz birey olma; çabalayan, seçenekleri değerlendiren, seçim yapan, karar veren ve en önemlisi de kendini adayacağı bir şeyler bulan bir kişi olma anlamına geldiğini dile getirmiştir” (Stumpf, 1994, s. 483). Bu, ancak kişinin kendi varlığını sorgulaması, kendisini tanıması, isteklerini kısıtlamaması, eylemde bulunması, eylemlerinin sorumluluğunu alması ve bir tasarı olarak geleceğe doğru yönelmesi ile gerçekleşebilecek bir şeydir. Kişi kendisini bu şekilde ortaya koyabilmektedir. “Jaspers (1997)’a göre, varoluş ancak eylemde ortaya çıkar...” (akt. Savaş, 2003, s. 52). Bu adeta kişinin varolduğunun ve dolayısıyla da bir birey olduğunun kanıtıdır. Kendini aniden hiçbir nedene bağlı olmaksızın içinde buluverdiği bu dünyada kişinin, kendi dünyasını kurması ve onu yaşamaya değer kılması gerekmektedir. Kendi varlığını ve yaşadığı dünyayı sorguladığında karşısında hiçlik, anlamsızlık ve belirsizlik gibi ‘duvarlar’dan başka bir şey bulamayan kişi, varolmayı

seçerek kendisini bu terk edilmişlik içinde bir birey olarak gerçekleştirme çabası içine girmektedir.

Varolmayı deneyerek kendisini bir birey olarak oluşturma kaygısı içine giren kişinin, bu sayede, insani niteliklerini yaşatmaya çalışması bakımından *authentic* (otantik, gerçek, doğru, özgün, halis) varoluşunu gerçekleştirdiği düşünülmektedir. Otantik varoluş şekli, varoluşçu felsefe açısından büyük bir öneme sahiptir ve varoluşçu olarak kabul edilen birçok filozofun düşüncesinde yer almaktadır. Otantik varoluşa sahip olmanın, kişinin insani niteliklerini yaşatması, hayatına anlam katması ve varolma potansiyelini gerçekleştirmesi anlamlarına geldiği söylenebilir. Çünkü otantik varoluş, kişinin imkânlarını zorlayarak yaşadığı, kendisini inşa edebildiği ve dolayısıyla da kendi olabildiği bir varolma tarzıdır. Nitekim Almancada *authentic* kelimesi ‘sahip olmak’ kökünden türemiştir ve bu, otantik varoluşun ancak kendine özgü bir yol aracılığı ile kazanılabilen bir varoluş şekli olduğunu ortaya koymaktadır (Guignon, 2004, s. 129). Otantik varoluş, kişinin kendisini *kötü niyetten* ve *herkesten* ayırdığı, kişiselleştirilmiş bir varoluş şeklidir (Cooper, 1990, s. 127–28). Kişinin kendisini bir birey olarak gerçekleştirebilmesi için otantik yaşam tarzına ihtiyacı vardır. Bu bağlamda, “... sürekli kazanılması ve sürdürülmesi gereken otantik varoluşa...” (Copleston, 2002, s. 114) sahip olmayan kişinin, insan olma özüne ihanet ettiği ve bunun sonucunda kendine yabancılaştığı, diğer bir deyişle *inauthentic* (otantik olmayan) bir yaşam şekli benimsediği söylenebilir.

Otantik olmayan varolma, kişinin bireysel özelliklerini ortaya koymaktan uzak kaldığı bir varolma şekli olarak nitelendirilebilir. Otantik bir yaşam tarzına sahip olan kişi, eylemleri doğrultusunda oluşturduğu kişiliği adına sorumluluk alırken (Guignon, 2004, s. 129) otantik olmayan bir yaşam benimseyen kişi kendine dürüst davranmamakta ve bir birey olarak kendini oluşturma çabasından kaçınmaktadır. Otantik olmayan yaşam sürdürüp sürdürmemek ise kişinin kendi vereceği bir karardır. Nitekim “Bir olanaklar varlığı olarak insan, her an verili olanın dışına çıkarak varlığını gerçekleştirebilir, onu kazanabilir ya da hak edebilir. Benzer şekilde, olanaklarını kullanmayarak varlığını yitirebilir de” (Savaş, 2003, s. 123). Olanaklarını kullanmadığı bir yaşamı seçen insan, kendi varlığı ve hayatı ile ilgili kaygılardan uzak, her şeyin ona zaten sunulduğu,

sorulardan kaçtığı bir yaşam tarzını tercih ederek aynı zamanda da kendi benliğine yabancılaşmaktadır. Bu şekilde, yaşamı üzerinde emek sarf etmeden yaşayan kişinin varolma potansiyelini gerçekleştirme, kendi özünü ortaya koyması ya da hayatına yön vermesi imkânsız görünmektedir:

Inauthentic bir yaşam şekli benimsendiği takdirde, kişinin hayatına kendisi değil *diğerleri* sahip olur. Böyle bir hayat düşüş, kaçış ve unutmaya şeklinde değerlendirilebilir ki bu, kişinin *gerçek kendisini* gerçekleştirme potansiyeline algılarını kapalı tuttuğu bir yaşam tarzıdır (Guignon, 2004, s. 126).

Otantik bir yaşamı reddetmek, kişinin *kötü niyet/inanç* içine girdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. “Kötü niyette varolmak özneliği, özgürlüğü ve karar için sorumluluğu yitirmektir. Kötü niyet, kendine bir kişi gibi olmaktan çok bir nesne gibi davranmak demektir (Sahakian, 1997, s. 318). Kötü niyet, bilincin uyusukluğu sonucunda ortaya çıkan bir durum (Savaş, 2003, s. 123) olmakla birlikte, kişinin kendisine yine kendisi hakkında yalan söylemesi şeklinde de nitelendirilebilir. Bu durum kişinin, hayatını sorgulamaktan kaçınması ve kendine karşı ikiyüzlü bir tutum takınması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Kötü niyet sahibi kişi, böyle bir durum içinde olduğunun farkında değilmiş gibi yaşamaktadır. Bu bağlamda kişinin, kötü niyetten uzak durmasının ancak, onun kendine karşı dürüst davranması sayesinde sağlanacağı söylenebilir. Bu, kişinin kendisi ve “Dünya ile gerçekte olduğu gibi yüzleşme cesaretini...” (Berkowitz, 2003, s. 109) gösterebilmesine bağlıdır. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi, “...varolan birey... kendine dönüşendir, kendisiyle ve alın yazısıyla sonsuz ilintili olandır” (Wahl, 1964, s. 9). Kötü niyet içinden sıyrılmak, çoğu insanın gerçekleştirmekten kaçındığı, gerçekleştirmeye cesaret edemediği bir eylemdir. Çünkü çoğunluk için düşünmeden yaşamak, gündelik ve ‘huzurlu’ hayatın sorgulanmasından daha kolay ve daha güvenli görünmektedir. Çoktan kabullenilmiş bir yaşam tarzı benimseyen kişi ise böyle davranmak suretiyle bu çoğunluğun içindeki ‘görünmez’ yerini almaktadır.

Kişinin kötü niyet içinde yaşayıp yaşamaması daha önce de belirtildiği gibi, büyük oranda onun elinde olan bir şeydir. Fakat bunun yanı sıra alttan alta, toplumsal dayatmaların da kişinin yabancılaşmış bir yaşam tarzı benimsemesine neden olduğu

görülmektedir. Kişinin bir birey olarak varolabilmesi, kendisini istekleri ve kendi vereceği kararlarla ortaya koyabilmesi gibi konulara özellikle önem veren varoluşçu felsefe açısından toplumsal baskı ve dayatmalardan kurtulmak büyük öneme sahiptir. Aksi durumlarda, kişinin herkese daha çok benzediği, giderek silikleştiği, benliğini unuttuğu ve dolayısıyla da kendisine yabancılaştığı düşünülmektedir. Varoluşçu düşünürler, authentic varoluşu harekete geçirebilmek için kişinin sosyal dayatmalardan ve sürü zihniyetinden kurtulup özgür bir birey olarak kendi varoluşsal durumunu ve potansiyellerini görmesini isterler (Copleston, 2002, s. 143). Bunun nedeni "... insanın, ona sunulan sosyal işlevinden daha fazla bir şey" (Copleston, 2002, s. 106) olmasıdır. İnsan, kendi isteklerine göre değil, topluma göre hareket edip herkesin iyi ve güzel dediğine yönelerek ancak sıradanlık sınırları içinde kalmaktadır (Tarhan, 1997, s. 47). Kişinin, onu kısıtlayan ve kendisi olmasını engelleyen toplumsal düşünme biçimlerini fark ederek bunları aşmaya çalışması, authentic bir yaşam tarzı benimsenmesinde atılan önemli bir adım şeklinde değerlendirilmektedir.

Çünkü bu koşullarda bireyin adsız varlığı, kamusalığa açıktır. Kişi eğer kendini fark edip varlığının kontrolünü eline geçirmezse, toplumun ve güç odaklarının kuklası olur. Ancak toplumsal ilişkiler ve törel yargılar, tümünden olumsuz ve sınırlandırıcı birer etken olarak algılanmamalıdır. Burada belirleyici etmen, kişinin bireysel varoluş sorumluluğunun bilincinde olmasıyla ilgilidir. Kendini seçen insan 'kendisi', seçemeyen insan 'herkes' gibi olur (Aydın, 2001, s. 228).

Herkes gibi olmak, kişinin anonim bir varoluş içine girdiğinin göstergesi şeklinde nitelendirilebilir. Varoluşçu filozofların, görüşlerinden etkilendiği Nietzsche'nin yazılarında, bu tip yaşam tarzı benimseyen kişiler *sürü* kelimesi ile özetlenmektedir. Tıpkı Nietzsche gibi varoluşçu düşünürler de, 'rollerle sorumluluk almadan kendi gerçek benini saklayarak yaşamaya karşıdır' (Blackham, 2005, s. 45). Böyle bir durumda kişinin kendi varlığı hakkında düşünmekten, diğer bir deyişle kendi varlığı hakkında kaygı duymaktan kaçındığı görülmektedir. Herkes gibi olan kişi, görünmeyen bir gücün etkisi altında, birey olmaktan ve kendi özünü yaşatmaktan uzaktadır. Nitekim "Kişi, ancak özgür iradesini kullandığında, hayatına yön ve şekil verdiğinde birey olmaktadır" (Copleston, 2002, s. 106). Bu bağlamda, genel olarak özerkleşme, bireysellik, seçme hakkı ve özgürlük kavramlarına vurgu yapan (Aydın, 2001, s. 53)

varoluşçu felsefe açısından, kişinin kendini kısıtlamalarla var etmesinin, onun insan olma özünden uzaklaşmasına ve yabancılaşmasına neden olduğu söylenebilir. Stumpf (2004, s. 482) ın da dile getirdiği gibi bu, ‘kişi’lerden ‘zamir’lere, ‘özne’lerden ‘nesne’lere, ‘ben’den ‘o’na dönüşmenin bir göstergesidir ve neticede, kişinin onu oluşturan insani niteliklerini kaybetmesi demektir.

Çoğu varoluşçu düşünürün görüşlerinde, insanın temel belirleyeni olan varolmanın, niteliği bakımından farklı kademelere ayrıldığı görülebilir. Örneğin Kierkegaard, kişinin süreçlerden oluşan bir yaşam sürdüğünü ve bu basamaklar ilerledikçe, kişinin daha çok birey ve daha çok kendisi olduğunu savunur. Kişi, bu basamaklar arasında, authentic varoluştan uzaklaşmakta ya da authentic varoluşa yaklaşmaktadır. Genel olarak, bu basamakların en alt kademesinde herkes gibi olmak/ herkes gibi yaşamak düşüncesi yer almaktadır. Herkesin yaşadığı gibi yaşamak, kendi yaşam tarzını oluşturmak adına bir adım atmadan varolmak anlamına gelir ki bu durum, kişinin kendisine yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Herkes gibi yaşayan kişinin, kendi varlığının bilincine varmadığı için kendisine yabancılaştığı söylenebilir. Böyle yaşayan kişi, adeta büyük bir unutulmuşluk ve uyuşukluk içinde varoluşunun derinliklerinde kendisini kaybetmiştir. Kişinin kendisini unutmasının ya da diğer bir deyişle kendisi hakkında düşünmemesinin nedeni olarak onun kendini, bir iç monologdan yoksun, etrafını kalabalıkların çevirdiği, el yordamıyla yaşanan, alışlagelmiş *günlük/ gündelik hayata* fazlasıyla bırakması gösterilebilir.

Günlük hayat, Heidegger tarafından kişinin kendisini ortaya koymadan sürdürdüğü yaşam tarzını adlandırmak için kullanılır ve çoğunluk tarafından onaylamasından dolayı güvenli olan bir yaşam tarzı şeklinde nitelendirilir. Heidegger’in görüşlerine bakıldığında, günlük hayatta nesnelere ve kalabalıkla çevrilen ve sadece elinin altındakiyle meşgul olan kişinin, aslında kendini tanıma fırsatı bulamadığı, kendisi olamadığı, karar ve sorumluluk almaktan aciz olduğu *kamusal hayat* içinde sıkışıp kaldığı görülmektedir. Heidegger, toplum tanımında kurulu kullanımlara, yargılara ve fikirlere uygunluk ihtiyacıyla kişinin, insan varoluşunun genel biçimlerine asimile olduğunu ileri sürer (Blackham, 2005, s. 96). Nitekim “Günlük hayat içinde insanın ancak toplumsal bir işlevi vardır ve adsız bir gücün etkisinde tam yaşamayan bir

varlıktır” (Hızır, 1981, s. 76). Heidegger böyle yabancılaşmış bir şekilde yaşayan insanı *Das Man* olarak adlandırmaktadır. *Das Man* herkes ne düşünürse onu düşünmekte, herkes ne hissederse onu hissetmektedir (Huhnerfeld, 1994, s. 71).

Das Man insanın kendi varlık yapısının birliği ile yüz yüze gelmesi, bir kişi olması ve böyle bir kişi olarak kendisiyle, diğer kişilerle, çevresiyle ilişkisini engelleyen öğelerin bütünüdür. ‘Das Man bütün değerlerin, bu arada ana değer olarak insanın değerini içeriğinden yalıtılarak yozlaştırılmasıdır. İnsanın genel geçer yargılar dışında kendini düşünmesine, onun kendisi için önemli olanın ne olduğunu anlamasına, görünenin ötesine geçmesine, h i l e l i o y u n u bozmasına yol açacak hiçbir şeye izin vermeyen ön yargıların, şablonların, değer yargılarının kendi içinde tutarlı bir sistem oluşturduğu bir bütündür ‘das Man’ (Kızıltan, 1986, s.121).

Özellikle çerçevesi düşünme tembelliği ile çizilen çağımızda insanın, varlığın özü ile olan ilişkisini unuttuğu ve giderek ‘Das Man’laştığı söylenebilir. Varlığı hakkında kaygı duymadan ve sorumluluk almadan, sadece temel heyecanlarını doyurarak yaşayan kişinin, kendisinden uzaklaştığı düşünülmektedir. Bu tip yaşam tarzı Kierkegaard’ın düşüncelerinde *estetik hayat* olarak adlandırılır ve en alt seviyedeki bir varoluş tarzını nitelendirmek için kullanılır. Estetik hayat, kişinin sadece temel ihtiyaçlarını gidererek düşünmeden yaşadığı bir varoluş şeklidir. Kierkegaard, insanın bir parçacık haline indirmediği modern yaşamı estetik hayata benzetir. Kierkegaard, modern kamu hayatının seviyesinde bir düşme olduğunu ve insanların bu hayat içinde bir anlam bulamadıklarını dile getirmiştir (Guignon, 2004, s. 5). Heidegger ise, bu anlamsızlık ve boşluk durumunu *yurtsuzluk* (evinde hissedememe) olarak tanımlamaktadır. “Yurtsuzluk insanın kendi kendinden uzağa düşmüş olduğu durumun adıdır” (İyi, 2003, s.55). Zaten, tek başına anlamı olmayan ve sadece bir işlevden ibaret olan dünya içinde, varlığının fazladan olduğu hissini uyandıran ‘insan, varlık sorusunu sormayı unutmuş olduğu ve varlık ile bağı kopardığı için yurtsuz kalmıştır’ (İyi, 2003, s. 25).

“Heidegger, insanı varlık’a atılmış, varlık’a terk edilmiş olarak tanımlar. İnsan hiç içine düşmüş bir ne-likte ve bunu kendisi seçmemiştir” (Huhnerfeld, 1994, s. 60). Hiç içinde olmak, kişiye bir yandan saçma gelebileceği gibi diğer yandan da kendisi için sorumluluk duygusu verebilir. “... evrende tek başınadır insan, içinde bulunduğu durumdan sorumlu, aşağılarda kalacak gibi görünmekle birlikte yıldızlara erişebilecek

ölçüde özgürdür” (Kaufmann, 2001, s. 52). Kendisinin dışında, ona ait olmayan bir dünya içinde kendini yapayalnız buluveren kişinin varlığına anlam katmadığı takdirde boşluğa düşmekten kurtulamadığı düşünülmektedir. Varlığına anlam katmanın ise, bu terk edilmişlik içinde, kişinin varlığı hakkında kaygı duyması suretiyle, kendisini bir birey olarak sürekli geleceğe doğru tasarlaması ve gerçek kimliğini ortaya koyması sonucunda gerçekleşeceği söylenebilir. Nitekim kişi, kendi değerlerini oluşturmakla yükümlüdür ve dünyada eğer bir anlam bulunması gerekiyorsa bu ancak onun verdiği anlam olabilir (Copleston, 2002, s. 175). Varoluşçu filozoflar, özellikle 20. yüzyıl itibarıyla, kişinin anlam duygusunu giderek yitirdiğini ve dolayısıyla da mutsuz, donuklaşmış bir yaşam şekli benimsediğini dile getirirler. Örneğin,

Sartre’a göre çağımızda insan, bir toplumsal özne olarak tükenmiş ve tümüyle nesneleşmiştir. Onun kahramanları, toplumdaki ve kendilerinden kaçan çaresiz yaratıklardır. Hiçlikle dünyaya gelen belirsiz, silik, geçmişi olmayan kişilerdir. Ona göre bu mutsuz insanların sorunu, aslında tam anlamıyla başkalarıyla ilişki içinde olan, sahte benlikleridir (Aydın, 2001, s. 53).

Çağımızda insanın, sürekli hesaplayan ve hesaplanan bir varlık haline getirilmesinin, kendisi ve diğer insanlarla gerçek ilişkiler kurmasını engellediği söylenebilir. Canlılar arasında authentic bir varoluş gerçekleştirebilme potansiyeline sahip tek canlı olarak kabul edilen insan, bu özelliğini gittikçe daha da çok yitirmektedir. Bu durum kısmen, artan nüfus ve devleşen teknoloji ile ilişkilendirilebilir. İnsan artık, sığılmış ve ezberlenmiş, düşünülmeden yapılan hareketlerle, daha çok programlanmış makineleri andırmaktadır.

Sartre’a göre ilerleme adı altında yapılan tüm değişimler, yeni bir insan türünü yaratmaktadır: ‘Yabancılaşmış birey’. Yani toplumdaki soyutlanmış, dünya olaylarına karşı tepkisiz, sorgulamayan, insansal değerlerini yitirmiş, edilgin, sürekli tüketen ve daha fazlasına sahip olmak kaygısıyla eylemde bulunan insan (Küçük, 1991, s.1).

Bunun nedeni olarak, daha çok varlıkla daha kısa zamanda, yüzeysel bir ilişki içine giren kişinin, kendisine ve diğer insanlara gereken önemi vermesinin ya da eylemleri üzerinde düşünmesinin giderek güçleşmesi gösterilebilir. Diğer insanlarla en alt seviyede ve derinlikten uzak bir iletişim kuran kişi, onlara karşı kayıtsız bir ruh hali içine girmektedir. Heidegger, yüzeysel ve samimiyetten uzak iletişimin belirleyicileri

olarak *boş konuşma/gevezelik ve merakı* gösterir. Gevezelik, insanın herhangi bir varolana, onunla bir varlık ilişkisi içine girmeden yönelmesidir (Kızıltan, 1986, s. 119). Merak ise, anlamak ve bilmek için değil, sadece görmek için görmek isteğinden kaynaklanır (Kızıltan, 1986, s. 119). Boş konuşma, merak gibi şeyler kişinin authentic varoluşunu unutmasına ve yabancılaşmasına neden olduğu gibi onu hayata ve diğer insanlara karşı da yabancılaştırmaktadır. Böylece kişi giderek silikleşmekte, adeta yok olmaktadır. Nitekim “Jaspers’a göre iletişim olmadan bizatihi varlığın gerçekliğinden bahsedilemez” (Blackham, 2005, s. 61). Benzer bir şekilde “...Gabriel Marcel’e göre ben, ancak bir sen ile canlı olarak bağlı oldukça vardır... varoluş, ancak ikili konuşmada, diyalogda ışıklanabilir” (Hızır, 1981, s. 84).

Görüldüğü gibi, farklı düşünürlerce farklı şekillerde nitelendirilse de varoluşçu felsefe ile birlikte yabancılaşma kavramı, genel olarak, insanın varolma niteliğindeki bir takım sorunları içeren bir anlam kazanmıştır. Bundan dolayı varoluşçuluk akımı, birçok kesim tarafından karamsar bir felsefe olmakla suçlanmıştır. Bunun nedeni, varoluşçuların insanın, dünya içinde gereksiz ve fazladan bir yere sahip olmasından yola çıkmalarıdır. Örneğin Sartre, *Bulantı* adlı romanında, insan varoluşunu, bulantı hissi ile özdeş bir şekilde ele almıştır. Fakat bunun nedeninin, kişiye varoluşundaki anlamsızlığı daha derinden hissettirip, onun bunalıma girmesine neden olmak olduğu söylenemez. Aksine, varoluşçu felsefe buradan yola çıkarak insanın, hayatın hakkını vererek yaşaması gerektiğinin altını çizmiştir. Varoluşçu felsefe için önemli olan, insanın hayatına anlam katarak yaşamasıdır. “Varoluşçu felsefe en başta insanın kendisini aramaya çalıştığı bir düşünce biçimidir” (Stumpf, 1994, s. 501). Nitekim “Sartre’ın gözüyle insan saçmadır, trajiktir ama böyle oluşu, doğruluğu, soyluluğu, yiğitliği ya da yılmayan çabayı yok edebilir mi?” (Kaufmann, 2001, s. 52). Varoluşçu felsefenin asıl üzerinde durduğu nokta, kişinin belirli gerçeklerle yüzleşip, içinde bulunduğu varolma koşullarını sorgulamasıdır. “İnsan anlamsız bir dünyada kendi anlamını bulmak ve bu yolla kendi kurtuluşunu gerçekleştirmek ile yükümlüdür” (Aydın, 2001, s. 57). Varoluşçu felsefe, edilgin, hayattan hiçbir beklenti içinde olmadan, boşluk ve anlamsızlık içinde diyalogsuz, dayatmalara boyun eğilen yabancılaşmış bir yaşam şekline karşıdır.

Sorgulanmadan kabul edilen haklarla ve çerçevesi bu hakların gerektirdiği bir yaşam biçimiyle, toplumsal rollerle, kimliklerle çizilmiş bir hayat; bir kez bile çizilen sınırın dışına çıkarak

kendisine bir de dışarıdan bakmadan, kendi doğrularıyla hesaplaşma gereğini hiç duymadan geçirilen bir ömür, gerçekten yaşanmış sayılabilir mi? Kuşkusuz varoluşçuluğun bu soruya vereceği yanıt 'hayır' olacaktır (Savaş, 2003, s. 126).

İnsanın, varoluş potansiyelini gerçekleştirememesi sonucunda kendisiyle, diğer insanlarla ve yaşamla bağ kurma biçiminde meydana gelen bozulmaya karşı gösterilen bu tepki, sadece varoluşçu felsefe ile sınırlı kalmamıştır. Kişinin yaşadığı yabancılaşma durumu, kişiler arası ve toplumsal yapılar arası ilişkiler kapsamında, toplumsal baskı ve yaşanan psikolojik sorunlar dolayısıyla sosyoloji ve psikoloji gibi alanlarda farklı açılardan sorgulanmıştır. Sanatsal alanda modernizmle birlikte çeşitli görünümle ifade edilmiş ve vurgulanmıştır.

3.3. Sosyolojik Bağlamda Yabancılaşma

Yabancılaşma, felsefi değerlendirmelerinin yanı sıra, sosyoloji alanında da üzerinde sıkça durulan bir kavram olmuştur. Yabancılaşma kavramı sosyolojik bağlamda, kişinin yaşam koşullarını belirleyen toplumsal etmenler göz önünde bulundurularak değerlendirilmektedir. Sosyolojik anlamda yabancılaşmanın genel olarak teknoloji, sanayileşme, makineleşme, üretim-tüketim ilişki ve biçimleri, modernleşme ve metropol hayatının bir getirisi olarak, sosyal kurum ve yapılarda meydana gelen değişiklikler sonucu ortaya çıkan toplumsal sorunları kapsadığı söylenebilir. Yabancılaşma sorunu, sosyolojik olarak Marx, Weber, Simmel, Lukacs, Marcuse, Durkheim gibi düşünürlerce ele alınmıştır. Sosyoloji alanında yabancılaşmanın önem kazanması toplumsal değişimin, sanayileşme ve modernleşme sonucunda ivme kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Bunun nedeninin, meydana gelen değişimin denetlenmesi zor ve karmaşık toplumsal yapıları da beraberinde getirmesi olduğu söylenebilir. Sosyal yapı ve kurumlar büyüdükçe giderek daha çok karmaşıklaşmış ve bunun sonucunda da kontrolden çıkmış, yabancı yapılar haline gelmişlerdir (Kılıç, 2001, s. 38). Yabancı yapı ve kurumlar üzerinde duran toplumsal düzen ise, yabancılaşmış toplumsal etkileşim süreçlerini de beraberinde getirmektedir.

Yabancılaşma kavramını, sosyolojik bağlamda ele alan ilk düşünür Marx'tır (Israel, 1971, s. 5). Farklı noktalara da değinse, daha sonraki sosyolojik yabancılaşma kuramcılarının hemen hemen hepsi, Marx'ın yabancılaşma ile ilgili düşüncelerinden

büyük oranda etkilenmiştir. Fakat Marx'ın öncesinde sosyolojik hayat dâhilinde “Toplum sözleşmesi ile yabancılaşma terimlerini ilk kez bir arada kullanan J.J. Rousseau olmuştur” (Kalfa, 2001, s. 15). Bunun yanında Rousseau, yabancılaşma ile ilgili olarak herhangi özel bir kuram ortaya atmamıştır. Rousseau toplumsallaşmayı, kişinin kendi doğasına yabancı hale gelmesine neden olan bir olay olarak değerlendirmektedir. Toplumlar oluşmadan önce doğada kendi istekleri doğrultusunda yaşayan insanlar, nüfusun artmasıyla ortak bir yaşam kurma yoluna gitmişler ve çeşitli sosyal ilişkiler ile birbirlerine bağımlı hale gelmişlerdir. Gittikçe daha da karmaşık hale gelen sosyal ilişkiler, işbölümü ve özel mülkiyeti de beraberinde getirmekte, insanlar arasında oluşan zengin-fakir ayırımı sonucu eşitsizlikler ortaya çıkmaktadır (Israel, 1971, s. 20). Bu bağlamda insanın, kaçınılmaz bir şekilde meydana gelen sosyalleşme süreci ile doğasından uzaklaşması, Rousseau için kabul edilemez bir durumdur.

Fakat Rousseau kişilerin, doğalarını koruyacak huzurlu bir düzen için haklarını kendi üzerlerindeki bir otoriteye teslim etmelerinin gerekliliğine değinmiştir ve bunu *toplum sözleşmesi* olarak adlandırmıştır (Israel, 1971, s. 20). Bu bağlamda, Rousseau açısından yabancılaşmanın, ideal bir toplumun oluşturulması sürecinde gerekli olduğu söylenebilir. Rousseau'nun ideal toplum ile ilgili bu tarz bir fedakârlık anlayışı, toplum için iyi olanın, birey için de iyi olması gerektiği düşünülen Aydınlanma Dönemi felsefesinin bir yansımasıdır. Fakat zaman içinde bu ütopyik ideallerin, yaşanan toplumsal gerçeklerle örtüşmediği görülecektir:

Günümüzün insanı, sanayi devrimi ile başlayan ve her alanda hızlı bir değişimin toplumsal ve ruhsal düzeyde yarattığı bunalımların köklü bir rahatsızlığa dönüştüğü bir ortamda yaşamaktadır. Sanayi devrimi ile birlikte ortaya çıkan bu hızlı teknolojik değişim, toplumsal kurumlarda, örgütlenme biçimlerinde, kültürel yapıda ve bunlara bağlı olarak değer sistemlerinde de temel dönüşümlere yol açmıştır. Ancak bu dönüşümlere koşut olarak insanın doğa, diğer insanlar ve toplumla ilişkilerinde gözlenen bunalım ve hatta mutsuzluk hali giderek önem kazanmakta, maddi refahın tek başına yeterli olamayacağı düşüncesi yaygınlaşmaktadır (Tolan 1996, s. 281).

Bu anlamda, toplumsal yapı ve kurumların niteliklerinde meydana gelen değişimlerin, toplumun genelinde, yaşam koşullarını etkileyen bir takım sorunlara neden olduğu düşünülmektedir. “Sosyoloji açısından, toplumun yapısını oluşturan toplumsal ilişkiler

ağının ve bunları belirleyen kurumların değişmesi, toplumsal değişimin en önemli nedenidir. Bu değişimler, birey ve grupların davranışlarına yansır; toplumsal yapı içerisindeki yerlerini belirler ve açıklar” (Tolan 1996, s.276). 19. yüzyıl itibariyle sanayileşme, teknoloji ve hızlı nüfus artışı ile birlikte yaşanan hızlı değişimler sonucunda toplumsal öğelerin giderek yabancılaştığı ve yabancılaşan bu yapıların, sosyal etkileşim sürecinde çeşitli sorunlara neden olan yabancılaştırıcı etkiler yarattığı gözlemlenmektedir. Sanayileşmeyi takip eden dönemlerde, gelişen teknoloji ile işgücüne duyulan ihtiyaç, kentlerin giderek kalabalıklaşmasını da beraberinde getirmiştir. “Kentlerin hızla büyümesinin, sanayi devrimi ve onunla birlikte gelen teknolojik değişikliklerle nüfusun kentleşmesinin, kentlerin uzamsal ve özdeksel yapılarında derin etkileri olmuştur” (Paul, 2002, s.33). Kentlerin kalabalıklaşması ile işbölümü ve uzmanlaşma artmış, buna bağlı olarak da niceliksel olarak çoğalan fakat niteliksel anlamda azalan kişiler arası etkileşim, samimiyetten uzak, yüzeysel ve yabancılaşmış ilişki türlerinin oluşmasına neden olmuştur.

Toplumun yapısında yabancılaşmaya neden olan değişimin nedenleri, farklı sosyoloji düşünürlerince, farklı toplumsal noktalara ağırlık verilerek değerlendirilse de, birçoğunun görüşlerinde pek çok ortaklıklara rastlanmaktadır. Örneğin teknoloji, sanayileşme ve makineleşme gibi olguların, yabancılaşma ile ilgili sosyal değerlendirmelerin hemen hemen hepsinde adının geçtiği görülebilir. Bunun yanı sıra, sosyal yapılarda oluşan yabancılaşma durumu, yabancılaşmayı sosyolojik açıdan değerlendiren bütün düşünürlerce yaşam koşullarını ve standardını etkileyen önemli bir sorun olarak değerlendirilmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere, yabancılaşma kavramı, dini kökenlere sahiptir. Dini anlamda ortaya çıkan çeşitli sorunları ya da durumları nitelemek için kullanılan bu kelimenin sosyolojik alanda değerlendirilmesi uzun bir süreci kapsamaktadır. Önceleri sosyal ilişkiler çerçevesinde, mal değişimi anlamlarında kullanılan yabancılaşma, 19. yüzyıl itibariyle, toplumsal sorunlar kapsamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Yabancılaşmanın, toplumsal hayatı etkileyen yapı ve kurumlar çerçevesinde bir sorun olarak sosyolojik alanda değerlendirilmesinin Karl Marx sayesinde gerçekleştiği kabul edilmektedir. Marx’ın ise kavramı ele alırken kısmen, “tanrının değil, insanlığın en

temel gerçeklik olduğunu ileri süren” (Stumpf, 1994, s.403) Feuerbach’ın düşüncelerinden etkilendiği görülmektedir. Feuerbach’a göre “Yabancılaşma durumunda kişi kendisini ne varolmuş ne de yaratılmış uydurma bir değere adamaktadır” (Rotenstreich, 1989, s. 11). Yabancılaşma bu bağlamda olumsuz bir anlama sahiptir. Burada bahsedilen uydurma değer, tanrı ve inancı temsil etmektedir. Buna göre, tanrı ve din gibi inançların kişiyi bu dünyadan uzaklaştırıcı bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Fakat yabancılaşma, bu şekilde yine soyut olanla ilgili bir durum olarak kendini gösterir. Marx ise yabancılaşmayı, insanlar arası ilişkiler çerçevesinde oluşan sosyal yapıları göz önünde bulundurarak değerlendirmiştir.

Marx’ın yabancılaşma ile ilgili görüşlerinin, çağımız toplumlarında yaşanan sorunlara değinerek kavrama yeni bir boyut kazandırması ve daha sonra ortaya çıkacak olan pek çok yabancılaşma kuramını etkilemesi açısından büyük bir öneme sahip olduğu söylenebilir. Marx’ın “... yabancılaşma teorisi ilkin, insan doğasının felsefi-antropolojik bir teorisinde temellendirilirken, daha sonraki yabancılaşma teorisinin gelişimi, daha çok insan doğasının sosyolojik yanına dayanmaktadır” (Israel, 1971, s. 3). Marx’ın erken dönem yazılarında, insanın ne olduğunu arayan felsefi bir takım sorunlara değindiği görülmektedir. Bu açıklamalarda yapılan değerlendirmelere göre “Yabancılaşma, insan varoluşunun en temel konumunu zedelemek demektir” (Rotenstreich, 1989, s.15). Bununla beraber, Marx’ın insan doğası için yaptığı değerlendirmeler, ileride yabancılaşma ile ilgili olarak sosyolojik alanda yapacağı açıklamalara kaynaklık etmektedir. Marx’ın sosyolojik bağlamdaki yabancılaşma tanımları, üretim-tüketim ilişkileri çerçevesinde, toplumun ve toplumsal etkinliklerin yapısında meydana gelen bir takım değişiklikleri kapsar. Marx’ın görüşlerinde kendine *homo faber* (üreten, iş yapan insan) olarak yer bulan insanın, emeğinin üretimi sürecinde ve sonrasında yaşanan yabancılaşma, toplumsal etkinliklerin tümünü etkilemektedir.

3.3.1. Karl Marx Ve Yabancılaşma

Marx’ın yabancılaşma ile ilgili görüşlerinin çıkış noktasını, insanın özüne ilişkin soru belirlemektedir. Marx’a göre insanı diğer canlılardan ayıran, yani onun neliğini (wesen) belirleyen, insanın işiyle varolan, çalışan ve üreten bir varlık olmasıdır (Kızıltan, 1986,

s. 21). İnsan, hayatını sürdürmek için, doğanın ona sunduklarını temel ihtiyaçları doğrultusunda belirli şekillerde kullanmak ve onları amaçlarına uygun olarak dönüştürerek çeşitli nesnelere meydana getirmek suretiyle iş/emek üretmektedir. Ortaya çıkan nesnelere, yeni gereksinimleri, yeni üretim araçlarını ve dolayısıyla bu araçlara uygun yeni üretim biçimlerini de beraberinde getirir. Toplumun üretim biçiminde meydana gelen değişiklik ise Marx'ın görüşlerinde, toplumsal değişimin meydana gelmesini belirleyen kilit nokta olarak kendini göstermektedir. Marx'a göre, "...üretim biçiminin, yani insanın geçimini sağlama tarzının değişmesiyle, insan tüm toplumsal ilişkilerini değiştirir" (Marx 1968'den akt. Kızıltan, 1986, s. 22). "İnsan ilişkilerinin biçimini ve toplumsal yapıyı belirleyen, ihtiyaçlar ve bu ihtiyaçları karşılayacak üretici güçlerdir" (Kılıç, 2001, s.11). Bunlardaki değişiklikler, insanı özünden uzaklaştırıcı bir hal aldığı takdirde yabancılaşma ortaya çıkmaktadır.

Marx'ın yabancılaşma kuramının geneline bakıldığında, insan ve ürettiklerinin özlerini sorgulayan bir şüpheciliğin söz konusu olduğu görülebilir. Her türlü özden uzaklaşma, Marx'ın yabancılaşma ile ilgili düşüncelerine temel oluşturmaktadır. Marx'ın görüşlerinde, tarihi süreç içinde, sosyal üretim aracılığı ile kendi kendisini oluşturan aktif bir özne olarak resmedilmiş insanın (Israel, 1971, s. 65), kendisini bu şekilde gerçekleştirmesine olanak tanıyan emeği ile kendisini ifade edemediği durumlarda yabancılaştığı düşünülmektedir. "İnsanın önce emeği ile ilgisinde ortaya çıkan yabancılaşma, Marx'a göre diğer her türlü etkinliğe damgasını vurur, bunları yabancılaşmış ilişkilere dönüştürür" (Kızıltan, 1986, s. 23).

Emeğin yabancılaşmasının, en genel anlamda, onu oluşturan öz niteliklerinin yitimi anlamına geldiği söylenebilir. Marx'ta "... ideal emek, aktif, bilinçli olarak istekli, kendini gerçekleştiren insan aracılığı ile üretimin sosyal süreci içinde etkinliğin aynı zamanda kendi içinde bir amaç olması dahilinde sunulmuştur" (Israel, 1971, s. 39). Bu özellikleri içermeyen diğer emek türleri ise yabancılaşmış emek kapsamına girmektedir. Yani emek, zoraki olduğu ve "... artık insanın doğasının bir parçası olmaktan çıktığı zaman yabancılaşmış bulunmaktadır" (Tolan, 1980, s. 145). Bu durumda, emek ile işçi arasındaki bağ ortadan kalkar.

Emeğin yabancılaşmasını yaratan şeylerden ilki, işçiye dışsallığı, yani işçinin özsel varlığına ait olmaması; bu nedenle işçinin kendisini olurlamayıp yadsıması, kendini hoşnut değil mutsuz hissetmesi, fiziksel ve zihinsel enerjisini özgürce geliştirmeyip bedenini çürütmesi ve zihnini harap etmesi olgusudur. Bu nedenle işçi, sadece kendi işinin dışında kendisini özgür hisseder ve kendi işinin içinde ise kendini dışarıda hisseder. Çalışmadığı zaman evdedir ve çalıştığı zaman evde değildir. Bu nedenle emeği gönüllü değil, zorakidir; zorlanmış emektir. Bu nedenle bir gereksinmenin tatmini değildir; sadece emeğe dışsal gereksinimleri tatmin etmenin bir aracıdır. Emeğin yabancı niteliği, fiziksel ya da başka bir zorlama ortadan kalkar kalkmaz çalışmadan da vebadan kaçır gibi kaçılması olgusunda açıkça görülür. Dışsal emek, insanın kendini dışlaştırdığı emek, bir feda emeğidir (Marx, 2004, s. 28).

Görüldüğü gibi dayatma niteliği taşıyan, işçinin kendini ifade etmesine izin vermeyen her türlü üretim süreci ve sonucu, onun yabancılaşmasını da beraberinde getirmektedir. Dayatma niteliği taşıyan emek, kişinin acil ihtiyaçlarından bağımsızdır. Bu durum, toplumun büyümesine bağlı üretim artışı ile ilişkilendirilebilir. Emeğe ve dolayısıyla da üretime olan ihtiyacın artması, üretim aletlerinin niceliğinde ve niteliğinde bir takım değişikliklere neden olmaktadır. Bunun nedeni, artan taleple birlikte daha fazla üretimin yapılmasına olanak tanıyacak araç ve gerece ihtiyaç duyulmasıdır. Uzmanlık gerektiren aletler yapıldığı oranda yapılan iş ve üretim şekli karmaşıklaşmaktadır (Israel, 1971, s. 46).

İşin karmaşıklaşmasının, *işbölümü/iş dağılımını* da beraberinde getirdiği görülür. “İşbölümü esasen, ilk olarak, el ve zihin işleri birbirlerinden ayrıldığında gerçek bir bölünme haline gelmiştir” (Israel, 1971, s. 46). Toplumsallaşma sürecinin ilk başlarında, sadece biyolojik özelliklere göre yapılan iş bölümü, daha sonra, toplumun gereksinimine göre belirlenen farklı ölçütler dikkate alınarak yapılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda, insanın özellikleri parçalara ayrılırken, aynı zamanda da kişi kapasitesini bütünüyle kullanma imkânından mahrum bırakılmıştır. İşbölümü çoğu zaman, bireyi tüm yetilerini geliştirmekten alıkoymaktadır (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 22).

İşbölümünün bize derhal ilk örneğini sunduğu şey şudur: ... özel çıkar ile ortak çıkar arasında bölünme olduğu sürece; faaliyet gönüllü olarak... bölünmediği sürece, insan kendi işine hükmedeceğine, insanın bu kendi eylemi, insan için kendisine karşı duran ve kendisini köleleştiren yabancı bir güç haline dönüşür. Gerçekten de iş, paylaştırılmaya başlar başlamaz

herkesin kendisine dayatılan onun dışına çıkamadığı, yalnızca kendisine ait belirli bir faaliyet alanı olur (Marx, 2003, s. 99).

İş bölümünde uzmanlaşma süreci de bu aşamada ortaya çıkmaktadır. Üretimin karmaşıklaşması ve artışı ile parçalara ayrılan iş, üretimin daha seri olmasını gerektirir. Uzmanlaşmada, her kişi, işin sadece kendini ilgilendiren kısmını çok iyi bilmek ve bu konuda uzman olmakla yükümlüdür. İşin tamamından sorumlu değildir. Böyle bir düzende bireyler, hem birbirlerinden dağınık ve habersiz hem de birbirlerine oldukça bağımlı bir hal içindedirler. Yani birbirlerini tanımayan, ortaya çıkarılan işle kimin, ne gibi bir ilişkisinin olduğundan haberi olmayan kişiler, sonunda ortaya çıkacak olan iş için birbirlerine muhtaçtır. Böyle bir sistem içinde, bireyin kendine düşenden başka bir şey yapmasının da gereği yoktur. Çünkü önemli olan bireylerin kendilerini ortaya koyarak gelişmeleri değil, üretimin yapılmasıdır. Yapılan iş, kişinin isteklerinden bağımsız olmasının yanı sıra kendini ifade etmek için de artık bir amaç değildir.

Bu durumun, makineleşme ile birlikte daha da uç noktalara taşındığı söylenebilir. İş bölümünün artması ile beraber daha karmaşık üretim biçimlerine geçilmeye ve bunun sonucunda üretimde makineler kullanılmaya başlanmıştır. Üretimde makineleşme, daha çok ürünün daha hızlı üretilmesine olanak tanırken, işbölümü ve uzmanlaşmanın da giderek artmasına neden olmaktadır. İşçi ise, makine vasıtasıyla yapılan işi ile özdeşleşmekten ve kendini bu sayede ifade etmekten oldukça uzak görünmektedir. Nitekim “Bireyin kendi yetenekleri artık onun kontrolü altında değildir. Ona ne kadar hızlı çalışması gerektiği gibi şeyleri emreden makinedir” (Israel, 1971, s. 48).

El emeğine dayanan işlerde işçi canlı bir mekanizmanın yaşayan bir parçasıdır. Oysa fabrikada hayatiyeti olmayan ve işçiden nerdeyse bağımsız bir mekanizma ile karşı karşıyayız; bu durumda işçi mekanizmanın eklenti ve ikincil bir çarkından farksızlaşmış bulunmaktadır (Tolan, 1980, s. 146).

İşbölümü ve makineleşme ile üretim süreci sırasında yaşanan yabancılaşmanın, üretim sonucunda ortaya çıkan ürününün yabancılaşmasına da neden olduğu görülmektedir. Makineleşmenin bir getirisi olarak emeğin üretimi sırasında, işine ve özüne yabancılaşan insan, kendini ortaya koymaktan uzak ve kendinden bir şeyler taşımayan

standartlaşmış ürünler üretmektedir. Onu meydana getiren üreticisinden herhangi bir şey taşımayan ürün, işçiye yabancıdır. Bu durumda "... emeğin ürünü, emeğin karşısına yabancı bir şey olarak, üreticiden bağımsız bir güç olarak çıkar" (Marx, 2004, s. 25).

İşbölümü ile birlikte acil ihtiyaçlarından bağımsız ve istekleri dışında üretim yapan işçi, ortaya çıkan ürünü kendisi için değil, diğer insanların ihtiyaçları doğrultusunda yapmaktadır. Yapılan işbölümü ile toplum içindeki bireyler birbirlerine muhtaç hale gelmiştir. İşçi böylelikle, ürettiği ürünü, ürünle ilgisi olmayan başka birine sunmaktadır. Böylece işçi, kendisine yabancı bir etkinlik süreci içinde, yine kendisine yabancı bir ürün meydana getirdiği gibi, bunu başka birisine sunarak, insanlar arası ilişkiler kapsamında da bir yabancılaşma yaşanmasına neden olur. İşçi, "Tıpkı kendisini kendi etkinliğinden yabancılaştırdığı gibi, aynı şekilde yabancıya onun olmayan bir etkinliği bağışlar" (Marx, 2004, s. 35).

"Yabancılaşmış insani yaşamın maddi duyumsal ifadesi" (Marx, 2004, s. 43) şeklinde nitelendirilen *özel mülkiyet* kavramı da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Özel mülkiyet sayesinde kişi, üretim sürecine katılmadığı halde, ortaya çıkan ürüne sahip olma hakkını elde eder. "Marx, çağının insanının yabancılaşması ile ilişkisi içinde özel mülkiyetten, üretim araçlarının özel mülkiyetini ve kendisi üretmeksizin ürüne el koyan bir sınıfa özgü bir kategoriye anlamaktadır" (Kızıltan, 1986, s. 25). Bu, işbölümü ile üretim sürecini meydana getiren aletlerin sadece belirli kişilere ait olduğu anlamına gelmektedir.

... işbölümü,... aletlerin ve malzemelerin bölünümünü de içerir, ve bu bölünme ile birlikte, birikmiş sermayenin ayrı ayrı mülk sahipleri arasında parçalanmasını ve bunun sonucu olarak da ... bizzat mülkiyetin çeşitli biçimleri arasında da parçalanmayı içerir. İşbölümü yetkinleştiği ölçüde birikim artar ve bu parçalanma da daha belirli bir duruma gelir (Marx, 2003, s. 104).

Böyle bir durumda işçi, kendisine ait olmayan aletlerle ona ait olmayacak ürünler meydana getirmektedir. Yani özel mülkiyet, somutlaşmış bir nesne olarak sadece üretimin bir sonucu değil, aynı zamanda kendiyile birlikte artan bir yabancılaşmanın da kaynağıdır.

İşbölümü ve özel mülkiyet ile birlikte değerlendirilen emeğin yabancılaşması durumunun, Marx'ın daha sonraki görüşlerinde *meta fetişizmi* olarak ele alındığı görülmektedir. Meta, ürünün, ona duyulan ihtiyaç doğrultusunda sahip olduğu *kullanım değerinin* yerini *değişim değerinin* alması halinde, nitelik değiştirmesi şeklinde açıklanabilir. Nitekim “Meta, değişim değeri ile belirlenmektedir” (Israel, 1971, s. 57). Daha önce de belirtildiği gibi emek ve ürünü doğaları gereği, kişinin ihtiyacı doğrultusunda ortaya çıkmaktadır. Bir nesnenin kullanım değerini belirleyen, ona olan gereksinimdir (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 23). Değişim değeri işin içine girdiği zaman ise, artık nesneye kendi olma değerinin dışında bir anlam yüklenir. O, artık sahip olunması gereken bir meta haline gelir. Meta fetişizmi de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Kişinin, ürünü ile ilişkisinde meydana gelen değişiklik, metanın fetişleşmesine neden olur. Kişi böyle bir durumda kendini artık, kendi özellikleri ile değil sahip olduğu nesnelerin özellikleri ve miktarları ile var etmeye başlar. Yani meta, adeta kişinin yerine geçen statü göstergesi haline almaktadır. Nitekim “Yaratılmış bir nesneden başka bir şey olmayan fakat yine de kendisi varolduğu kabul edilen nesne, fetiştir” (Rotenstreich, 1989, s. 14).

Değişim değeri söz konusu olduğunda, üretim bir gereksinmeden değil, *sermaye* (kapital) için yapılmaktadır. “Sermaye birikmiş emektir (Marx, 2004, s. 62). Bu durumda işçi, artık sermaye için üretmektedir. Her an hazırda bulunan sermaye, olası ihtiyaçlar düşünülerek oluşturulmaktadır. Değişimi sağlayan ise paradır. “Bu haliyle emek, sermaye ile değişim eyleminde, para için satılması yoluyla vardır” (Marx, 2003, s. 117). Bütün nesnelere para ile birlikte, edinilecek metalar olarak birbirine eş değere gelmektedir. Para sayesinde insan, kendi özelliği olmayan, kendi dışında bir şeyi kendisinin yapabilir. Para, sahibinin, üretim sürecine katılmadığı birçok hazır nesneyi satın almasına olanak tanır. Sermaye adeta canlı bir varlık gibi emek satıldıkça büyür ve güçlenir. İşçi ise kendi emeğini ve gücünü başkasına sattığı oranda kendini harcar ve güçsüzleşir.

Nesnelerin değişim değeri, onları üretenlerden bağımsız olarak, ekonomik ilişkiler çerçevesinde belirlenmektedir. Bu durum kendini, yaşanan kapitalist düzende oldukça fazla hissettirmektedir. “Kapitalizm,...geniş bir tüketici kitlesine satılan mal ve

hizmetlerin üretiminin söz konusu olduğu bir düzendir” (Giddens, 2005, s. 11). Kapitalist düzen içinde üretim, önceden belirlenen anonim ihtiyaçlar çerçevesinde yapılmaktadır. Ürünün sermaye ve para için yapıldığı bu düzende, insanlar arası ilişkiler yerini, nesnelere aracılığı ile sağlanan, çıkara dayalı bir alış-veriş ilişkisine bırakmıştır. Böylelikle, tüm ürünlerin anonim bir piyasa için üretildiği kapitalist pazar ekonomisi, bireylerin üretim süreci içinde birbirleriyle girdikleri ilişkileri şeyler arası ilişkilere dönüştürmektedir (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 24).

Ürünlerin üzerine etiket gibi yapışan değer olma özelliği, birbirleri karşısına tekrar tekrar değer nicelikleri olarak çıkmaları ile kararlılık kazanır. Bu nicelikler, üreticilerin iradeleri, öngörülleri ve davranışlarından bağımsız olarak durmadan değişir. Bunlar için kendi toplumsal etkinlikleri, nesnelere etkinlikleri biçimini alır ve onlar nesnelere yöneteceğine, nesnelere onları yönetir (Marx, 2003, s. 175).

Böyle bir durumda, üretim süreci içinde yer alan kişiler ve şeyler kendi özlerini yitirmek suretiyle yabancılaşmaktadır. Birey artık, çevresini özgürce değiştirebilen, kendisini emeğinde yaratıcı bir şekilde ortaya koyabilen bir özne değil; yaratılmış olan nesneye, biçilen değer doğrultusunda ulaşmaya çalışan edilgin bir varlıktır. “Artık doğanın efendisi olduğunu sanan insan, gerçekte şeylerin ve koşulların kölesidir, aynı zamanda kendi öz gücünün donmuş ve katılaşmış bir ifadesi olan bir evrenin güçsüz ve zavallı bir çarkı olmuştur” (Tolan, 1980, s. 149). Bu durum, kişinin gelişimini engellemekte ve ona egemen olmaktadır. Etkin bir özne olarak kendisinin bu özelliklerinin farkına varmayan insan kendi dünyasına yön vermekten ve kendisi olmaktan da yoksundur. İnsanın, kendi yarattıklarının karşısında aciz bir duruma gelmesi, Marx’ın devrimci dünya görüşüne kesinlikle aykırı olan ve aşılması gereken bir durumdur.

3.3.2. Modern Sosyolojide Yabancılaşma

Marx tarafından üretim-tüketim ilişkileri çerçevesinde değerlendirilen yabancılaşma kavramı daha sonra, endüstrileşme ve modernleşmeyle meydana gelen bir takım değişimler kapsamında değerlendirilmeye başlamıştır. Emile Durkheim’ın *anomi* (kuralsızlık) kavramıyla yeni bir nitelik kazanan yabancılaşma kavramı, modern dünyanın neden olduğu pek çok sorunla beraber farklı boyutlar kazanmıştır. Modern

sosyoloji, büyük bir hızla değişen toplumu ve insanın bu değişimden ne derecede etkilendiğini akılcılık, sanayileşme, makineleşme, modernleşme gibi belirleyenlerle ortaya koymaya çalışmıştır. Bu bağlamda, Georg Simmel'in, Frankfurt Okulu düşünürlerinin ve birçok çağdaş toplum bilimcinin değerlendirmeleri, toplumsal olduğu kadar bireysel kaygıları da içeren çok yönlü çalışmalardır. Bu çalışmalar, modern insanın, yaşadığı pek sorunu anlamlandırması ve hayatını derinden etkileyen toplumsal oluşumlar hakkında bilinçlenmesi açısından önemli bir yere sahiptir.

Durkheim, yabancılaşmadan çok, anomi kavramına yaptığı katkılar ile tanınan bir düşünürdür. Durkheim'in yabancılaşma ile ilgili doğrudan bir açıklamasına rastlanmaz. Fakat anominin, bireyin ve toplum arasında yaşanan uyum sorununa yaptığı vurgu, bu kavramın yabancılaşma ile beraber değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır. Anomi, toplumun düzen sağlayıcı kurumlarının, bireylerin davranışlarını denetleyememesi sonucunda ortaya çıkan kargaşa durumu şeklinde tanımlanabilir. Toplumun belirli bir noktadan sonra dağılmasına neden olan anomi, değişimle ortaya çıkan patolojik bir sorundur.

Değişme, toplumsal yaşamın bütünlüğü içerisindeki nitel ve nicel farklılaşmaları, kazanılan ya da yitirilen kurumsal özellikleri içeren bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. ...değişme, bir ya da birden çok ögenin birlikte ya da ayrı ayrı etkileri ile ortaya çıkar (Tolan, 1996, s. 276).

Değişimin ani ve hızlı yaşanması, bireyleri bir arada tutarak toplumun devamını sağlayan kolektif bilincin yok olmasına neden olmaktadır. Hızlı endüstrileşme sonucu artan işbölümü, toplumsal sınıflar ve gruplar arasında eşitsizliklerin doğmasına neden olur. Toplumsal sınıflar arasında açılan uçurum büyüdükçe, toplumun genelinde huzursuzluk yaşanır. Bireyin hayatına yön vermesini sağlayan bir takım ahlaki ve normatif değerler geçerliliğini yitirir. Bireyin hayatına anlam veren, onlar doğrultusunda hareket ettiği toplumsal kurallar yok olur. Bireyler arası bir bütünlük kuramayan toplum, belirli bir zaman sonra dağılma yaşar.

“Farklı ölçütlerle tanımlanmasına rağmen, geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş, toplumsal değişimin temel ölçütü ve hatta içeriği olarak değerlendirilmektedir” (Tolan, 1996, s. 279). Modernleşmenin en önemli belirleyeni, toplumun genelinde

yaşanan ve kişilerin yaşam biçimini de etkileyen hızlı değişimdir. Modernleşme sürecinde, varolan durumun değiştirilmesi söz konusudur. Eski toplumsal yapıların yerini, yeni toplumsal yapılara bıraktığı modernleşme sürecinin, akılcılıkla birlikte, teknolojik ve endüstriyel gelişmeler doğrultusunda büyüyen kapitalist sistem ve bürokrasi ile yakından ilgili olduğu görülmektedir. “Modernleşme,...endüstrileşmeyi, pazar sistemlerinin oluşumunu, bilimsel devrimi, teknolojik ilerlemeyi...ihtiva eder” (Çiğdem, 2004, s. 72). Toplumda meydana gelen yeniliklerle beraber anılan modernleşme bu noktada, çoğu zaman toplumsal yapıyı yabancılaşmaya neden olacak şekilde olumsuz yönde değiştiren bir süreç olarak eleştirilir.

Modernitenin ilk sosyoloğu olarak nitelendirilen Georg Simmel (2004), yabancılaşmayı, modern kültürde yaşanan değişimin yarattığı çatışmayla birlikte ele alır. Bu çatışma, Durkheim'daki gibi, toplum ve birey arasında görülen bir gerilimin sonucunda ortaya çıkar. Fakat toplumu bireyden daha önemli bir yere koyan Durkheim'ın aksine Simmel, bireyin yaşadığı sorunlara ve kişiler arası ilişkilerin yapısında meydana gelen bozulmalara odaklanır. “Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler ezici tarihsel miras, toplumsal kültür ve hayat tekniği karşısında bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır” (Simmel, 2004, s. 85). Bireyselliğini korumak için bazı savunma mekanizmaları geliştiren bireyin diğer insanlarla, kişiliğinin sadece belirli parçalarını kullanarak etkileşim içine girdiği görülür. Kişi, kendi öz benliğinden uzaklaşmasını dayatan koşullar altında birlikte yaşadığı diğer insanlarla arasına mesafe koyarak kişiliğini güvence altına almaya çalışır. Bu şekilde oluşan yüzeysel ilişki, kişiler arası yabancılaşmaya neden olmaktadır.

Kişinin benliğini tehdit eden yabancılaştırıcı unsurlar, geleneksel toplum yapısının görüldüğü taşralardan ziyade, sanayileşme ile gelişen modernleşmenin merkezi metropollerde (büyük kent) etkilidir. Metropoller, insani ilişkilerin, kalabalık içinde giderek silikleştiği yerlerdir. Metropol her zaman, insanları ve şeyleri katıksız bir tarafsızlıkla ele alan para ekonomisinin merkezi olmuştur (Simmel, 2004, s. 87). Para ekonomisi ile birlikte kişisel ilişkiler, şeyler aracılığı ile sağlanan ilişkilere dönüşmektedir. “Simmel, insan ilişkilerinin nesneleşmesinin mal mübadelesinden para ekonomisine geçişle yakından bağıntılı olduğunu savunur” (Demirer ve Özbudun, 1998,

s. 28). Nitekim para, insan ilişkilerini karşılıklı çıkar ilişkisine çevirir. Paranın giderek daha da önemli hale geldiği devleşen kapitalist düzen, kişilerin ancak alış-veriş için, bazen birbirlerinin yüzünü bile görmeden etkileşim içine girmelerine izin vermektedir.

Kapitalin büyümesi ise, üretimin artmasına bağlıdır. Üretim, makineleşme, işbölümü ve uzmanlaşma ile birlikte artar. “Bunlar üreticinin üretim süresinde yetilerinin ancak bir bölümünü kullanmasını, böylelikle üretici ile ürünü arasındaki ilişkinin kopmasını getirmekte, böylelikle ürün de cansız bir nesne haline gelmektedir” (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 29). Makinenin bir çarklısı konumuna düşen insan, rutinleşmiş hayat temposunun sonucu olarak bıkkın ve kayıtsız bir ruh hali içine girmektedir. İşbölümü ve uzmanlaşma aynı zamanda, kitlesel üretim anlamına gelmektedir. Kitlesel üretim ise, bireysel farklılıkların yok sayıldığı, standart ve seri bir üretim- tüketim anlayışına sahiptir. Bireylerin, hızla çoğalan nesnel kültürü içselleştirmesi giderek olanaksızlaşmakta ve öznel kültürde ciddi bir yoksullaşma yaşanmaktadır. Bu, kişinin, içselleştiremediği nesnel evreninin kişiyi, niceliği ve niteliği ile tehdit eder hale gelmesi anlamına gelmektedir.

“...akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılması...” (Touraine, 1995, s. 23) anlamına gelen modernlik ve modern toplum, Frankfurt Okulu düşünürlerince de değişik açılardan ele alınmıştır. 1923'te Almanya'da kurulan Frankfurt Okulu, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Walter Benjamin, Jürgen Habermas gibi önemli düşün adamlarını bünyesinde barındırmaktadır. Bu düşünürler, sosyoloji, siyaset bilim, tarih, felsefe, psikanaliz, estetik, müzik gibi alanlarda Marxist temellere dayanan çeşitli eleştirel teoriler geliştirmişlerdir. Bu teorilerde genel olarak, modern toplumu, aydınlanma ve pozitivistimin getirisi olan akılcılık bağlamında eleştirmişlerdir. Marx'ın üretim ve tüketim çerçevesinde yaptığı yabancılaşma kavramını, teknolojinin giderek etkisini artırdığı modern toplumun bireysel baskı mekanizmaları dâhilinde ele almışlardır.

Bu bağlamda, Frankfurt Okulu düşünürleri, Max Weber'in görüşlerinden oldukça etkilenmişlerdir. Weber modernliği, bürokrasi ve bürokratik devlet gibi yeni kurumlar, liberalizm ve akılcılık gibi yeni düşün biçimlerine sebebiyet veren akılcılaşmaya neden

olan demir bir kafese benzetmektedir (Kızılc¸elik, 2000, s. 170). Akılcılık/ ussallaşma, her şeyin akıl ile doğru bir şekilde hesaplanabileceği ve bu sayede insanlığın sürekli bir ilerleme kaydedeceği düşüncesi üzerine inşa edilmiştir. Akılcılığın gelişiminde, aydınlanma dönemi sonrası yapılan pozitivism üzerinde temellenen bilimsel buluşlar sayesinde gelişen teknolojinin payı büyüktür. Araçsal bir akılcılıkla beslenen modern toplum, her şeyin hesaplanarak kategorilere ayrıldığı mekanik bir evren yaratarak bireyin özgürlüğünü elinden almaktadır. Weber gibi, Frankfurt Okulu da, akılcılaştırmanın egemen olduğu modern toplum konusunda kötümser bir bakış açısına sahiptir.

Örneğin “Horkheimer’e göre modern toplumda bireyin kendini siliş, yok ediş ve yadsınması söz konusudur” (Kızılc¸elik, 2000, s. 180). Bu siliş ve yok ediş, kişilerin düşünmesine mahal vermeyecek şekilde tasarlanmıştır. Sistemin içindeki yerlerini alan bireyler bunu anlamaktan uzaktır. Modern toplum, her şeyin planlandığı ileriye dönük bir yapıya sahiptir. Bu toplum içinde varlıklarını sürdürmek isteyen bireylerin, toplumun gereklerine uyması gerekir. Aslında toplumun verimliliği doğrultusunda planlanan ilerlemeci tutuma uygun olarak, bireyin de hayatını en etkili şekilde planlaması gerekmektedir. Refah düzeyinde artış sağlayan, alım gücünü yükselten bu akılcılaştırma, aslında akılsızlık anlamına gelir. Kafa gücünden yoksun, mekanikleşmiş işlerin çoğaldığı akılcı toplumda, düşünce yetisi giderek yok olmaktadır. Kendi koyduğu kurallar içinde sıkışıp kalan bireyin özgürce hareket etmesi, geniş düşünebilmesi imkânsız hale gelmiştir. Böyle bir sistemde “... modern birey, genel uyarlanma modelleri doğrultusunda ‘otomatik tepkiler’ veren bir konuma gelmiştir” (Horkheimer, 2005, s. 122).

Kişilerin bu şekilde edilgenleştirilmesi, aslında, modern kapitalist toplumun insani değerleri hiçe sayan tutumunun bir göstergesidir. Horkheimer ve Adorno’nun birlikte kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde (Dialektik der Aufklärung), aydınlanma ideallerinin ilerleme maskesi altında, insani değerleri nasıl da yok ettiği ortaya konmaktadır. Horkheimer ve Adorno, diğer yazı ve makalelerinde de, akılla harmanlanan ilerlemeci tutumun bir yalandan ibaret olduğunu sürekli olarak

vurgulamışlardır. Geliştirdikleri *kültür endüstrisi* tanımı ile de beraber, modern toplumun yabancılaştırıcı unsurlarına dikkat çekmişlerdir.

Kültür endüstrisi, kapital sahiplerince yaratılan bir düzendir. Bireyleri pasifize etmeye ve standartlaştırmaya yarar. Bu sayede kontrol edilmeleri kolaylaşan bireyler, sorunsuzca egemen güçlerin çıkarları doğrultusunda yönlendirilmektedir. Bireyler bunun farkında değildir. Çünkü sistemin bu şekilde olması gerektiğine inanan bireyler, düzeni bilinçsizce içselleştirmişlerdir. Marx'ın belirttiği gibi, sadece çalışırken değil, diğer zamanlarda, eğlenirken de yabancılaşma yaşanmaktadır. Yabancılaşma, modern toplumun her köşesine sinmiştir. Bireyler, bir yalan içinde, kendi gerçek benliklerinin farkına varmaksızın yaşarlar. Bir endüstri ürünü gibi görülen şeyleşmiş insan, sistem içinde edilginleşmiş, ezilmiştir. Yaşam biçimi şeklinde pazarlanan metalar kadar endüstrinin nesnelere olmuştur. Adorno'ya göre, bu tür bir yaşam, yanlış yaşanan bir yaşamdır.

Yanlış yaşanan yaşama karşı olan diğer bir Frankfurt Okulu düşünürü, yazıları oldukça popülerleşmiş Erich Fromm'dur. Fromm'un, Marx ve Freud'un görüşlerinden yararlanarak yaptığı sosyo-psikolojik yabancılaşma yorumu da benzer bir şekilde modern toplum eleştirisi üzerine kurulmuştur. Fromm, kapitalist sistemin damgasını vurduğu modern toplumun, mekanik bir yapı kazanarak, bireylerin duygusal gereksinimlerine yanıt vermekten artık uzaklaştığını ileri sürmektedir. Kişi, kendisini güvende ve ait hissettiği, diğer insanlarla samimi ilişkiler kurabildiği, bireysel yeteneklerini başarılı ve etkili bir şekilde gerçekleştireceği bir topluma ihtiyaç duyar. Bu şartları sağlamayan bir toplumda, dengeli bireylerin yetişmesi imkânsızlaşmaktadır. "Toplumun üretim ve işbölüşüm ilişkileri, insanın temel gereksinimlerin, karşılayacak tarzda örgütlenmediğinde toplumsal karakter yabancılaştırıcı bir rol oynayacaktır" (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 33). Toplumun, bireyin refahı doğrultusunda şekil alması gerekir. Fakat duygular yerine sermayenin önemli olduğu kapitalist toplum, bireyin hareket alanını giderek daraltmakta, insani niteliklerinin kaybolmasına ve ilişkilerinin bozulmasına neden olmaktadır.

Denetlendiği ve kısıtlandığı bir yaşam şekli içinde otantik benliğini yitiren bireyin, diğer insanlarla da yabancılaşmış ilişkiler çerçevesinde etkileşim içine girdiği görülür. “... modern bilimin, kişiyi makinenin ve sayesinde kendisini tanımladığımız teknolojinin bir görüntüsüne dönüştüren insanlıktan uzaklaştırıcı etkisi...” (May, 1969, s. 4), insan ilişkilerinde de uzaklaştırıcı bir etki yaratmaktadır. Yaptığı işte sadece bir yönünü kullanan kişi, işi çerçevesinde, aynı zamanda diğer insanlarla da sadece tek bir boyutu ile etkileşime geçmektedir. İşbölümü ve uzmanlaşmanın beslediği kapitalist sistem içinde kişiler birbirlerine, sadece üretim-tüketim ilişkisi çerçevesinde bağlanmış durumdadır. İnsanlar arası mesafe giderek artmakta ve kişisel ilişkiler yüzeyselleşmektedir.

“Çağdaş insan, ticari bir metaya dönüşmüştür, yaşam güçlerini mevcut piyasa koşullarında elde edilebilecek en yüksek karı getirecek bir yatırım aracı olarak algılar. İnsanlar arasındaki ilişkiler, önemli ölçüde, kendi güvenliğini sürüye yakın olarak sağlayan ve düşüncede, duyguda veya eylemde farklı olmayan yabancılaşmış otomatların ilişkileridir” (Fromm, 2004, s. 93).

İnsanlar, aynılaştıkça sisteme uygun hareket etmeleri de kolaylaşmaktadır. Beğenileri standart hale getirilmiş tüketime endeksli bireyler, sorunsuzca yönlendirilirler.

Bu durumda, toplumu oluşturan bireyler, toplumun ona sunduğu yaşam biçimi doğrultusunda robotlaştırılmaktadır. Kişinin, çalışma süreci dışındaki düşünme tarzı ve yaşamı bile büyük ölçüde standart hale gelmiştir (Pappenheim, 2002, s. 31). Birey, üzerine düşen üretim görevini tüm mekanikliği içinde yerine getirirken, sistemin ona dayattığı yaşam biçimlerini de benimsemiş olmaktadır. Kişinin, ihtiyaçlarının ne zaman ve nasıl karşılanacağı, sistem tarafından daha önceden belirlenmiştir. Bu sayede pasifleşen bireyler arasındaki farklar giderek yok olur. İçinde yaşanan toplumsal düzen, bireylere belirli eylem kalıpları ve onlara eşlik eden tek düze zihin düzenekleri dayatmaktadır (Vassaf, 1999, s. 71). Bireylerin eylemlerine, ihtiyaçlarına, zevk ve tüketim biçimlerine, kitlesel bir nitelik kazandırılmıştır. Reklâm ve propaganda aracılığı ile desteklenen kitlesel tüketim, varolan ihtiyaçları görünmez kılmaktadır. Bu durumda ise, “Marcuse’a göre, günümüzde artık bireyin topluma uyması değil, *mimesis*’i söz konusudur” (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 34). Yani kişi, artık içinde yaşadığı toplumu

özümsemekten ziyade, ona sunulan eylem ve yaşam kalıpları doğrultusunda var olmaktadır.

Marcuse, modern toplumu ve modernliği, onun temel parametresi konumundaki teknolojik akılcılığa bağlamında oldukça radikal bir biçimde eleştirmekte, özellikle modern teknolojinin bireyleri denetim altına alan, egemenlerin çıkarları doğrultusunda pasifize eden, toplumu totalleştirilen bir aygıt olduğunu ileri sürmektedir (Kızılçelik, 2000, s. 187).

Teknolojinin, üretim ve tüketim araçlarının ortaya çıkardığı toplumsal etkileşim şekliyle yabancılaşmaya neden olduğu görülür. Modernleşmeyle gelen hızlı değişime olanak tanıyan teknolojinin, insan hayatını birçok yönden kolaylaştırırken, onu kullananlardan bağımsızlaşarak onların hayatına müdahale eder bir nitelik kazanmaya başladığı düşünülmektedir. “Modern toplum ve yapılanmalarda teknoloji ögesi ile birlikte birey baskı altına alınmakta, bireysellik sindirilmekte, bireyler tek boyutlu hale gelmektedir” (Kızılçelik, 2000, s. 185). Bunun aslında, teknoloji sayesinde üretilen araçların işbölümü sürecindeki dağılımı ve kullanımı ile ortaya çıkan bir durum olduğu görülür.

Daha büyük iş, daha büyük bir işbölümünü yani parçalanmayı da beraberinde getirmektedir. Büyüyen işin, iş bölümü ile dağılımı ise, uzmanlaşmanın ortaya çıkmasına neden olur. Uzmanlaşma ile kişiler, üretilen işin sadece belirli bir bölümünden sorumludur ve sorumlu oldukları bu kısmı en iyi şekilde yerine getirmekle yükümlüdürler. Üretimin büyük oranda makineler ile yapıldığı bir çağda çalışanlar, işlerini etkin bir biçimde yerine getirirken kullandıkları makinenin çalışma ritmine de uyum sağlamak zorunda kalırlar. Gelişen teknoloji ile kişi artık, sadece makinenin bir parçası olarak, ona düşen görevi yerine getirmekle yükümlü hale gelir. Kişi, tüketim için çok miktarda ve en iyi oranda üretim yapılabilmesi için teknolojinin belirlediği bir nesne konumuna indirgenmiştir. “Marcuse’a göre, teknoloji bağımlı araçsal rasyonalizm, ürettiği kurumsal vasıtalarla, sömürü ve köleliğe yeni boyutlar kazandırmıştır” (Ertoy, 2007, s. 114).

Kişilerden, üzerlerine düşen görevi yerine getirerek en yüksek düzeyde üretim bekleyen kapitalist sistem, bunu ancak hareket ve davranışlarını önceden kestirebildiği bireylerin oluşturduğu toplumsal bir düzen vasıtasıyla gerçekleştirebilir. Endüstriyel toplumsal

yapı, devamlılığını teknolojinin yardımıyla kurduğu totaliter bürokratik bir yapı ile sağlamaktadır. Bürokrasi, çok sayıda insanın etkin bir biçimde düzenlenmesinin en etkin yoludur (Giddens, 2005, s. 15). Düşünmesi için zaman ayırmasına olanak tanımayacak şekilde bireye hükmeder. Hayatının büyük bir bölümü yaptığı iş çerçevesinde düzenlenen insanın bireysel özellikleri sindirilir. Birey, toplumun örgütleniş tarzı ve dayatılan yaşam biçimi karşısında eleştireliliğini yitirmekte, sistemin etkinliği karşısında bilincinin körelmesine seyirci kalmaktadır (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 34).

Görüldüğü gibi, modern toplumda beliren yabancılaşma, iktisadi olduğu kadar, iktidarla ilgili bir sorundur. Modern sanayi toplumunu eleştiren Frankfurt Okulu düşünürlerinin dışında yabancılaşma, Charles Wright Mills tarafından *toplumsal iktidar, bürokrasi, beyaz yakalılar ve kitle toplumu* gibi tanımlar çerçevesinde değerlendirmiştir. Bireyselliğini yitiren, yaşamını denetleme gücü elinden alınmış yabancılaşmış insan, iktidar mücadelelerinin oyuncağı konumundadır. Toplumun yönetimi, çoğunluğa değil, para ve itibar gibi sınıfsal kaygılarla iktidara gelen azınlığa (iktidar seçkinleri) bağlıdır. Bu azınlık, toplumun geneli üzerinde söz söyleme hakkına sahiptir. Bu noktada ortaya çıkan politik yabancılaşma, toplumsal sistemin işleyişi üzerinde herhangi bir etkiye sahip olmama ve politik mekanizmayı işletenlere güvensizlik anlamına gelir (Ertoy, 2007, s. 119). Bürokrasi dolayısıyla kırılması güç bir düzeneğin içine yerleştirilen bireyin uyması gereken kurallar her yanını kaplamış durumdadır. Bürokrasi, duygusuz tavrı ile bireyleri metalaştırmaya yarar. İşgücü olarak gördüğü kişileri sistemin amaçları doğrultusunda örgütler. Mills'e göre bu durumdan en çok, beyaz yakalılar olarak adlandırılan çoğalan orta sınıf yöneticiler etkilenmektedir. Nitekim sisteme en yakın ve söz hakkından da bir o kadar uzak bu sınıf yabancılaşmayı en çok hisseden sınıftır. Kitlelerin giderek pasifleşmesinin en büyük aracısı ise medyadır. "Kitle toplumu, insanların görüş ve düşüncelerinin medya aracılığı ile oluşturulduğu ve yönlendirildiği tek yönlü bir etkileşim meydana getirmektedir" (Ertoy, 2007, s. 125).

Bu tek yönlü etkileşimin oluşmasını sağlayan en önemli toplumsal düzeylerden biri de *ideolojidir*. Giderek pasifleşen, yönetilmesi kolay yabancılaşmış bireylerin ortaya çıkmasında ideolojinin payı büyüktür. Etki alanı oldukça geniş olan ideoloji, toplumun

bütün kurumlarına yerleşmiş, zamandan bağımsız, görünmeyen, sinsî bir güçtür. İdeoloji kavramının gelişimini ve bu bağlamda pek çok toplumsal olgunun anlamlandırılmasını sağlayan isimlerden biri, çağın önde gelen düşünürlerinden Louis Althusser'dir. Marxist teoriye önemli katkılar sağlamış Althusser ideolojiyi, ekonomik alt yapının belirlediği toplumsal bir üst yapı şeklinde değil, toplumsal formasyonu belirleyen, kendi başına etkin bir pratik olarak değerlendirmiştir. Althusser (1994, s. 47)'e göre, "...ideoloji, bir insanın ya da bir toplumsal grubun zihninde egemen olan fikirler, tasarımlar sistemidir". Kavramsal düzeyde oluşan ideoloji, toplumsal düzeyde pratiklerle varolur. "İdeolojinin varoluşu maddidir" (Althusser, 1994, s. 55). İdeoloji kendisini eylem biçimlerinde, dil gibi çeşitli simgelerde, ayinlerde pratik olarak gösterir. Bir tarihe sahip olmayan ideoloji, Althusser'in, *devletin ideolojik aygıtları* olarak adlandırdığı din, eğitim, sendika, aile, hukuk, medya, siyaset gibi kurumlarca yeniden ve yeniden üretilerek ebedileşir.

İdeoloji, bir düşünce ve inanç sistemi olarak, bireylerin dünyayı algılayışlarını, davranış şekillerini belirlemektedir. İdeolojinin yabancılaşma ile bağlantısı bu düzlemde kendini gösterir. İdeoloji, bireylere, yanlısına içinde bir yaşam sunar. Bireyler aslında, kendilerini önceden belirlenmiş ilişkiler ağı içinde bulurlar. Her şey daha önceden devletin devamını sağlayacak olan sisteme göre belirlenmiştir. Her yeni nesil, bu sistem içindeki tasarlanmış yerini alır. "İdeoloji, bireylerin gerçek varoluş koşullarıyla aralarındaki ilişkilerini temsil eder" (Althusser, 1994, s. 51). Kendilerini içinde buldukları bu düzeneğin farkında olmayan bireyler, *yanlış bilinç* içinde yaşarlar. Bireylerin gözünde her şey, olması gerektiği gibidir. Bu yüzden sorgulanacak bir şeyin bulunması da olanaksızdır. Cevaplar zaten hazırdır. Nasıl davranılacağı, neler söyleneceği mevcut olan belirli kalıplara göre yapılır.

Böylelikle bir dünya görüşü sunan ideoloji, bireylerin kontrolünü sağlamış olur. Bu kontrol, zora başvurmada, doğal bir ikna yoluyla yapılır. Nitekim aslında belirleyen değil, belirlenen bireyler, kendilerini özne sanırlar. "İdeoloji, bireyleri özne diye adlandırır" (Althusser, 1994, s. 60). Kendilerine ait olmayan bir hayat yaşayan bireyler, eylemlerini kendi istekleri doğrultusunda yaptıklarını düşünürler. Gerçekte bireyler, bu yapay ilişkilerin taşıyıcısı *Öznel*erdir. Bu, genel bir özne tasarımıdır. Bireyler, oldukları

Öznelere göre rollere bürünürler. Çağrıldıkları şekliyle, bir devrimci, bir Hıristiyan, bir Müslüman, bir milliyetçi gibi davranırlar.

Bireylerin bakış ve dolayısıyla görüş açıları, egemen ideoloji doğrultusunda sabitlenir. Maddi gücün sahipleri, manevi olarak da egemendir. Modern toplumda egemen ideolojiyi üreten burjuva sınıfıdır. Kapitalin ortaklarını içinde barındıran burjuva sınıfı, topluma kendi ideolojisini benimsetir. Kitlelerin bilincine müdahale eden iletişim araçlarını ve kültürel aygıtları elinde bulunduran burjuva sınıfı, bireyleri kendi çıkarları doğrultusunda örgütlemektedir. Tüketime özendirilen bireyler, satın aldıkları metalar sayesinde ideal yaşam standartlarını yakaladıklarını sanırlar. Bireysel gelişimleri, sistemin istekleri doğrultusunda yönlendirilen bireyler, kendilerinin olmayan bir hayatı, kendilerininmiş gibi, kendileriymiş gibi yaşamaktadırlar.

İmkânların çoğaldığı, yaşam şartlarının iyileştiği modern çağda, görüldüğü gibi, insan giderek daha tekdüze bir yaşam şekli benimsemektedir. Modernleşme ile beraber, toplumsal yapılarda meydana gelen bir takım değişimler insan hayatında belirleyici bir nitelik kazanmıştır. İnsan artık büyüyen kapitalist sistemin, gerektirdiği biçimde yaşamaktadır. Modern dünyada eskinin güvenli dünyası yıkılmış, yerini yabancı toplumsal yapıların belirlediği bir dünyaya bırakmıştır. İnsan giderek tek boyutlu bir hale gelmiştir. Egemen burjuva ideolojisinin gereklerine göre yaşayan birey, kitle içindeki belirlenmiş yerini almıştır. Kalabalıklaşan metropollerde kalabalık içinde adeta yok olan kişi, diğer insanlarla da kendi kişiliğini ortaya koyamadan, çıkar ilişkisi çerçevesinde bir iletişim kurmaktadır. Bütün bunların sonucunda, toplumsal yapıların arasında sıkışıp kalan insan, giderek güçsüzlük, boşluk, anlamsızlık, iletişimsizlik, yalıtılmışlık gibi duygular içine girmiştir. Gün geçtikçe daha da edilgenleşen birey, içsel hayatında da bir takım psikolojik sorunlar yaşamaya başlamıştır.

3.4. Psikolojik Bağlamda Yabancılaşma

Psikolojik bağlamda yapılan yabancılaşma tanımları, bireyin içsel yaşantı ve deneyimleri ile ilgilidir. Çünkü psikoloji biliminin temelde anlamaya çalıştığı ve araştırma konusu yaptığı bireydir. Fakat psikoloji kuramlarının hemen hepsinde sosyolojik açıklamalara rastlanması da mümkündür. Bu anlamdaki sosyolojik

değerlendirmelerin, bireyin içine düştüğü ruhsal durumları anlamlandırmak için yapıldığı söylenebilir. Yaşanan toplumsal olay ve süreçlerin, bireyin psikolojik durumunu büyük oranda etkilediği göz önünde bulundurulduğunda bireyin, içinde yaşadığı toplumdaki ayrı değerlendirilmesinin neredeyse imkânsız olduğu düşünülmektedir. Benzer bir şekilde, psikolojik yabancılaşma tanımlarının çoğunda da sosyolojik açıklamalar yer alır. Psikolojik yabancılaşma tanımları, sosyolojik nedenler ile sıkı bir ilişki içindedir. Fakat yine de bu açıklamaların hemen hepsinin en nihayetinde, bireysel yabancılaşma durumuna odaklandığı görülmektedir. Psikolojik yabancılaşma tanımlarının içinde yer alan sosyolojik değerlendirmeler, sosyolojik yapı ve kurumların bireyin kişiliğinde meydana getirdiği bir takım oluşum ve değişimleri belirtmek için kullanılmaktadır. Genel olarak psikolojik yabancılaşma, kişinin kendisi ile olan ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmektedir ve kişinin benliğinin sınırlarında kendisini ve kişiliğini kaybetmesi anlamına gelmektedir (Rotenstreich, 1989, s. 77).

Kişinin kendisini ve kişiliğini kaybetmiş hissetmesi, çeşitli nevrozlara neden olan bir takım içsel çatışmalar ile birlikte meydana gelmektedir. Psikolojik anlamda yabancılaşmanın, *nevrotik* olma durumu ile ilişkilendirildiği görülür. Nevrotik bireyin, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığı düşünülmektedir. Örneğin Fromm (1999, s. 65), yabancılaşmış kişiyi nevrotik olarak değerlendirir. Nevrozun, kişinin beklentileri ve yaşadıkları arasındaki uçurumdan dolayı yaşadığı strese karşılık beliren duygusal tepkiler olduğu bilinmektedir. Bu beklentiler toplumsal alanda sunulan olanak(sızlık)larla ilgili olabileceği gibi, kişinin belirli bir durumda kendisinden ya da başkalarından görmek istediği eylem ve davranışların gerçekleşmemesi dolayısıyla da ortaya çıkabilir. Nevrozların kişinin hayatını sürdürmesine engel olmadığı fakat belirli durumlarda aksattığı görülür. Kişi böyle bir durumda, duygularını bastırarak kendisini yaşadığı hayal kırıklığından uzak tutmak suretiyle, çoğu zaman hayata katılamamakta; başkalarına yönelme ve onlarla ilişki kurma, kendi özünü ve potansiyellerini gerçekleştirme fırsatlarında kendisini aktif bir birey olarak hissedememektedir.

Nevroz, yaşamı ve toplumsal hayatı arasında belirli bir bağ kurmadığı için ruhsal karmaşa yaşayan kişilerde görülür. “Nevrotik kişi, mutsuz, kaygılı, çevresiyle olan ilişkilerinde etkisiz ve suçluluk duyguları içinde yaşayan biridir” (Geçtan, 1999a, s.

150) ve sürekli olarak kendi iç dünyası üzerine yoğunlaşarak yabancılaşma süreci içine girmektedir. Böyle bir yabancılaşma durumu ile birlikte, kişinin kendisini içinde yaşadığı topluma ait hissedemediği, hayatına belirli bir anlam ve yön veremediği, kendisini etkin bir özne olarak var edemediği, isteklerini ya da potansiyellerini tam anlamıyla gerçekleştirmediği, kişiliğinde ise bazı bölünmeler yaşadığı gözlenmektedir. Kişinin “Kendi içinde bölünmüş olması onu hem genel anlamda zayıflatır, hem de zihinsel bir bulanıklık ögesini de devreye sokarak, onun kendine yabancılaşmasını pekiştirir; artık o yerinin ne olduğunu ya da ‘kim’ olduğunu bilmez” (Horney, 1999, s. 19). Kendisi hakkında bulanık bir bilince sahip olmanın, diğer insanlarla sağlıklı bir şekilde iletişim kurma yolunu tıkadığı görülür. Kendi özünü tanıma ve ortaya koyma yetisini kaybeden birey, giderek “...gerçek benliğinin boğulduğunun farkına varır” (Yalom, 1999, s. 498). Bu durumun, insanı giderek güçsüzleştirdiği düşünülmektedir. Nitekim nevrotik insan, kendi yaşamında etkili bir güç olma duygusunu yitirmiştir (Horney, 1999, s. 205). Psikolojik yabancılaşma durumunun en belirleyici özelliklerinden birisi güçsüzlük duygusudur. Bu durumda kişi kendisini, hayatına yön verebilecek bir özne olarak algılamak yerine edilgin ve aciz hissetmektedir. Nevrotik birey, kendi duygularından, arzularından, inançlarından ve enerjisinden oldukça uzaklaşmıştır (Horney, 1999, s. 193); hayatı adeta onun değilmiş gibi hareket etmekte, yani kendisine bir yabancı olarak yaşamaktadır.

Yabancılaşma dendiğinde, kişinin kendisini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimi anlatılmak istenmektedir. Kişi, kendisini edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine edimleri ve bu edimlerin sonuçları onun boyun eğdiği efendileri olmuştur. Yabancılaşmış insan başka her hangi birinden koptuğu gibi, kendisinden de kopmuştur. Kendisi ve dış dünya ile üretici bir ilişki içine girmekten uzaktır (Fromm, 1990, s. 134).

Bireyin böyle nevrotik bir süreç içine girmesine büyük oranda, çeşitli nedenlerden dolayı duyduğu kaygıdan kendini uzak tutmak için geliştirdiği bir savunma mekanizması olan *bastırmanın* (repression) neden olduğu görülür. Bastırma, kişinin, bilincinden istenmeyen istek ve arzularını çıkarmaya çalıştığı, çok kullanılan bir savunma mekanizmasıdır (Kılıç, 2001, s. 62). Bastırma durumunda kişi, kendisini güvende hissetmek için kaygıdan uzak durup onu görmezden gelmeye çalışmaktadır. Bastırma ile birlikte, kişinin ona dayanılmaz bir acı ve hüznün verdiği için unutmak

istediği duygu, düşünce ve arzuları otomatik olarak (Ersevım, 2002, s. 249) *bilinç* düzeyinden *bilinçdışı* düzeye aktarılmaktadır. Bilinçli olmak, kurulan etkileşim sayesinde dış dünyayı algılamak ve onu tanımak şeklinde açıklanabilir (Jung, 2001, s. 71). Bilinç düzeyinde kişi eylemlerini büyük bir farkındalık hali içinde gerçekleştirirken, bilinçdışı düzey farkındalıktan oldukça uzaktır. “Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve tamamen bilincin alanının dışında tutulması ile oluşur. ...Bilinçdışına bastırma, toplumsal ‘ben’in ilkel dürtülere karşı kendini koruduğu bir savunma düzeneği olarak karşımıza çıkar” (Tura, 2007, s. 53). Nevrotik bir kişilik geliştirmede bastırmanın ve bilinçdışının işlevi büyüktür. Nitekim “Freud nevrozun sağaltılması için en önemli aracın bilinçdışının örtüsünün kaldırılması olduğuna inanıyordu” (Fromm, 1999, s. 106).

Freud’un geliştirerek birçok çalışmasını üzerine inşa ettiği ve psikolojik açıklamaların çoğunda da önemli bir yere sahip olan bilinçdışı kavramı, bir takım toplumsal baskı mekanizmaları sayesinde oluşturulan *süper ego* kavramı ile birlikte ortaya çıkmaktadır.

Yirminci yüzyılın başlarında Sigmund Freud ve onun geliştirdiği psikanaliz, ...insanın kendine bakış açısını değiştiren bir devrimi de gerçekleştirmiştir. Davranışları, insanın biyolojik kökenli güdülleri ile toplumun kendisine yönelik beklentileri arasındaki çatışmanın yarattığı dinamik güçlerle açıklayan psikanalitik kişilik kuramı... (Geçtan, 1999b, s. 17), kişiliğin oluşumunda bilinçdışının ve *süper egonun* önemini vurgulamıştır.

Süper ego kısaca, kişiliğin toplum tarafından oluşturulan kısmı şeklinde tanımlanabilir. Süper ego, kişiliğin istenmeyen yönlerinin bastırılmasını sağlar. “Freud açısından uygarlığın asal taşıyıcısı, rolü vicdanın rolüne eşit olan ve ‘suçluluk duygusu’ndan kaynaklanan süper egodur” (Leledakis, 2000, s. 218). Baskı, süper egonun büyümesine neden olur. Süper egonun, kişi üzerinde çok fazla baskıya neden olmasının, kişinin nevrotik tepkiler geliştirmesine neden olduğu söylenebilir.

“Klasik psikanalize göre kişilik, kendi içindeki üç ayrı gücün birbiriyle etkileşiminin bir ürünüdür. İçerdikleri istekleri, bencilce ve anında giderme eğiliminde olan biyolojik dürtüleri içeren ‘id’ ve şartlanmalar sonucu içerikleştirilerek benliğe mal edilmiş toplum normlarını ve beklentilerini simgeleyen ‘süper ego’ birbirlerine karşıt talepleri dolayısıyla sürekli bir çatışma

durumundadır. Bu karşılık arasında bir uzlaşma sağlamaya çalışan ego üçüncü bir güç olarak bebeklikten yetişkinliğe doğru gelişir ve kişiliğin dış dünya ile ilişkilerini düzenler. Klasik psikanalizin tanımlamış olduğu ego, id ve süper egonun talepleri arasında sıkışmış bir güçtür. Bu nedenle ego, bir insandan diğerine değişebilen oranlarda anksiyete yaşar ve bu anksiyetenin yoğunluğunu azaltabilmek amacıyla bilinçdışı dünyasında bazı savunma mekanizmaları geliştirir” (Geçtan, 1999b, s. 27).

Bilinçdışı, toplum tarafından kabul edilmeyen arzuların bastırılması ve bilinçten uzak tutulması suretiyle oluştuğu için, çoğu zaman buraya ‘depo’ edilenler unutulmuş gibi görünmektedir. Fakat psikoloji ve psikiyatri ile ilgilenen birçok düşünür, buz dağının (iceberg) altında kalan kısmın işlevi gibi, bilinçdışının da, kişiliğin önemli bir bölümünü oluşturduğunu ileri sürer. Yani bilinçdışı, bireyin kişiliğini ve hayatını etkileyen önemli bir işleve sahiptir denebilir. Nitekim nevrozların giderilmesi için, bilinç dışının bilinçli hale getirilmesinin gerekliliğine inanan Freud’dan sonra, bilinçdışı kuramına alternatif ya da onunla belirli paralellikler gösteren birçok kuram ortaya atılmıştır. Bu kuramların hepsinde bilinçaltı, bastırma ile ortaya çıkarken, bireyin kişiliğini büyük oranda etkiler bir nitelikte tarif edilmiştir.

Psikiyatri biliminin gelişiminde büyük emeği olan Carl G. Jung, yabancılaşmayı, bu kavramı açıklamaya çalışan diğer kuramlardan biraz daha farklı bir şekilde ele almıştır. Jung’un görüşlerinde yabancılaşma, bir yandan olumlu bir aşama olarak tanımlanırken, diğer yandan da olumsuz bir şekilde nitelendirilmektedir. Jung’un yabancılaşma ile ilgili görüşleri, çoğunlukla kişiliğin oluşumu ile alakalıdır. Jung, kişiliğin *ego*, *bireysel bilinçdışı* (self unconsciousness) ve *kolektif/toplumsal bilinçdışından* (collective unconsciousness) oluşan üç ayrı katmandan meydana geldiğini ileri sürmüştür.

Ego, bilinçli olma hali ile açıklanırken bireysel bilinçdışı, bilinç düzeyinde olmayan fakat her an bilinç düzeyine çıkabilecek anı ve deneyimler şeklinde tanımlanmaktadır. Jung’un kişilik teorisinin en önemli kısmını oluşturan kolektif bilinçdışı ise, bir çeşit toplumsal miras gibi düşünülebilecek, toplumdaki herkesin sahip olduğu, doğrudan bilincinde olmadığı ama eylem ve hareketlerimizi büyük oranda etkileyen bir alandır (Boeree, 2006, s. 3).

Kolektif bilinçdışı, toplum tarafından bireylere aktarılan *arketipler*den oluşmaktadır. “Arketip, daha önce öğrenilmemiş şeyleri belirli bir tarzda gerçekleştirme eğilimi

şeklinde açıklanabilir” (Boeree, 2006, s. 3). Arketipler, kişiye içinde yaşadığı toplum tarafından, doğuştan itibaren otomatik olarak aktarılmaktadır. Kişi, bu şekilde farkında olmadan birçok kültürel kod ve sembolü öğrenmekte ve kişiliğini, edindiği bu birikimle birlikte şekillendirmektedir.

Jung’un, bireyin kişilik oluşumu ile ilgili düşüncelerinde, kurulan sosyal ilişkiler dolayısıyla toplumla bütünleşme olgusu oldukça önemli bir yere sahiptir. Çünkü bireyin, kimliğinin oluşumunun bu sayede geliştiği düşünülmektedir. Bu bağlamda kişinin, içinde yaşadığı toplumla bütünleşemediği takdirde, kimlik duygusunda bir eksiklik hissedeceği söylenebilir. Zira “Birey, kolektif bilinçdışından uzaklaştıkça, kendisine, üyesi olduğu topluma ve bir parçası olduğu doğaya karşı yabancılaşır” (Jung, 1969’dan akt. Ertoy, 2007, s. 35). Fakat bunun yanı sıra, toplum kurallarına aşırı derecede bağlanmanın da yabancılaşmaya neden olan bir etmen olarak ele alındığı görülmektedir. Bunun nedeni, bu sayede, bireyin kendine has bir kişilik geliştirmesinin engellenmesidir. Kişiliğin oluşumunda, ilk etapta kolektif bilinçdışı önemli bir rol oynarken, belirli bir noktadan sonra kişinin kendi içsel özelliklerini keşfetmesi de önemli bir yer edinmektedir.

Kolektif bilinçdışının edinilmesi sırasında, kişinin kendisine yabancılaşması onaylanan bir durumdur. Fakat kişinin kendi özünü gerçekleştirme de gerekmektedir. Aksi takdirde, kişinin benlik gelişimi aksayacak ve kendi gerçek benine yabancılaşacaktır. Nitekim toplumsala çok fazla ayak uydurulması, doğuştan gelen ve dengeli kullanıldığı takdirde kişiye yaşam enerjisi verdiği düşünülen *gölgenin* reddedilmesi demektir. Jung’un kendisi, herkesin bir gölgeye sahip olduğunu, bu gölgenin kişinin bilinçli yaşamında ne kadar az fark ediliyorsa o kadar kara ve yoğun olduğunu dile getirmiştir (Geçtan, 2006, s. 51). Kişinin gölgesi ile yüzleşmesinin, kendisini bilme yönünde atılan bir adım olduğu düşünülür. Fakat bu, çoğu zaman kaçınılan bir durum olarak kendini göstermektedir.

Kişiler, daha çok, rahatlamak amacıyla bireyselliklerinden vazgeçerek toplumsal kurallara sıkı sıkıya bağlanma eğilimi gösterirler. Bu eğilimler geçici bir rahatlama sağlamakla birlikte, aslında bilinç ile bilinçdışı arasındaki çatlağı derinleştirmekte; hatta bireyi kendisine yabancılaştırmaktadır. (Ertoy, 2007, s. 35–6).

Jung'un açıklamalarında toplumsal olanı özümsemek bireyin kişiliğini oluşturmasında bir dereceye kadar gerekliyken, Lacan'ın düşüncelerinde sosyo-kültürel edimler, kişinin kendisini gerçekleştirmesini engeller niteliktedir. Kişiliğin oluşumu ve bilinçdışı ile ilgili Lacan'ın düşüncelerine bakıldığında, benliğin oluşumunda, sosyo-kültürel edimlerin, kişiyi kendi gerçek benliğine yabancılaştıran bir takım etkilere sahip olduğu görülebilir.

İnsanın yabancılaşması, yabancı varlıkla özdeşleşmesi, her zaman bir vazgeçişle sonuçlanır diyor Lacan. Bu içimizdeki doğrudan, *hakikatimizden* vazgeçmedir; daha doğrusu onu kaybetmedir bu. İşte, Ben ile varlık arasındaki bu ilerleyip duran uyumsuzluk, aykırılık, bütün ruhsal tarih boyunca koyulaşacak ve katmerleşecektir. Öznenin tarihindeki her yüceltme, normlara her uyarlanma (toplumsallaşma), bir yıkımı da birlikte getirir. İnsanoğlu, toplumsal ve kültürel alanda kendini kabul ettirmeye çalışırken, kendi idam fermanını da imzalamaktadır (Hilav, 2006, s. 148).

Lacan'ın görüşlerinde, sosyo-kültürel edimlerin en büyük aracısı dil olarak belirlenmiştir. Kişi kendisini, kültürel kodları barındıran dil aracılığı ile kurmakta ve ifade etmektedir. Fakat bu sürecin, pek de olumlu bir anlam taşımadığı göze çarpar. Çünkü kişi sosyo-kültürel edimlerin örtüsü altında kendi gerçek özünü tanıma fırsatı bulamamakta ve kendisinden uzaklaşmaktadır.

“İnsan, kültürel simge sistemi sayesinde ve çerçevesinde kendi öz yaşantısını düşünmek suretiyle bu yaşantısından uzaklaştıkça, bir başka deyişle kendi gerçeğini toplumsal norm sistemlerine göre düşündükçe, bir bilinçdışına da sahip olur. Dil ise toplumsal bir veriyi, bir kültürü, yasakları ve yasaları taşır” (Kızıltan, 2005, s. 13).

Bu anlamda bilinçdışı, kişinin gerçek ben-ini sakladığı bir yer olarak düşünülebilir. Gerçek benliğe ket vurulması, kişinin doğuştan getirdiği ilkel arzu ve isteklerinin bastırılması anlamına gelmektedir. Yani, Lacan'ın kişilik kuramının odak noktasını oluşturan bilinçdışı, kişinin toplumdan ve hatta kendisinden sakladığı özelliklerin biriktirildiği bir alandır. Kişi, bu şekilde kendi özünü görmezden gelmekte, bastırmaktadır. Lacan'a göre bastırma, simgesel arzulara toplum tarafından kabul gören

daha ‘uygar’ simgelerin ikame edilmesinden ibarettir (Tura, 2007, s. 71). Kişi, sonuç olarak, gerçek benliğini unutarak kendisine yabancılaşmaktadır.

Lacan’a göre insan kendi gerçekliğini giderek üst üste yığılan metaforlarla düşünür, böylelikle kendi gerçekliğiyle düşüncesi arasında bir uçurum meydana gelir. Üst üste yığılan metaforlar ardında bilinçdışı simgeler kalmıştır. İnsan kendi gerçekliğini giderek daha toplumsallaşmış simgelerle düşünür ve dile getirirken esas çıplak gerçekliğini dile getiren simgeleri geride, bilinçdışında bırakmış olur. Sonuç olarak insan, kendi gerçeğini bilinçdışı kılar (Tura, 2007, s. 70- 71).

Kişiliğin oluşumuna müdahale eden bu süreç, bireyin kişilik gelişiminde, Freud ve Jung gibi, çocukluk döneminin önemini vurgulayan Lacan tarafından, *ayna evresi* kuramı ile açıklanmaktadır. Lacan, ayna evresini, birey üzerinde bir hile, bir aldatma, bir dolandırma olarak işler (Bowie, 2007, s. 31). Aynanın bir yansıma yüzeyi olduğu düşünüldüğünde, bu sürecin, yanılısamalı bir benlik geliştirilmesini simgelediği söylenebilir. Ayna, Lacan’ın görüşlerinde somut bir obje olarak resmedilmektedir. Fakat aynı zamanda kişinin kendisini ‘başkası’nın (kendisinin ve diğerlerinin) bakışları altında, ‘başkası’ aracılığı ile tanınması ve buna göre davranması olarak düşünülebilir. Ayna evresini, kişinin kendisini, ona dışarıdan bakan bir başka özne gibi fakat nesne konumunda algılaması şeklinde nitelendirmek mümkündür.

Lacan, yaptığı deneyler aracılığı ile bulduğu sonuçlara dayanarak, 6-8 aylık dönem itibariyle bebeğin, fiziksel bir bütün olduğunu, aynayla tanıştığı anda fark etmeye başladığını ileri sürmüştür. Daha önce, kendisini bir bütün olarak algılayamayan; annesinin ve çevresindekilerin bir uzamı olarak algılayan bebek, ayna ile karşılaştığı noktada kendisini keşfetmiş sayılmaktadır. Fakat bu sevinilecek bir durum gibi görünse de bebek, benliğini kendi yansıyan imgesi üzerine; yani özdeşleşilen imge üzerine kurmaktadır.

Lacan bu kavrayışın bir farkına varma, bir anlama olduğu kanaatindedir; insan yavrusunun kendi mevcudiyetini, varlığını kavraması. Bu durumdaki insan yavrusu gelecekte simgesel işleyiş içinde “ben” diyeceği şeyin ilk deneyimini kazanmaktadır. Lacan’ın narsistik dönemi olarak kabul edebileceğimiz Ayna Evresi’nde çocuk başlangıçta parçalanmış olarak yaşantıladığı kendi beden imgesini çevresindekilerin bütünsel imgelerinden dolaymlanarak bütünleştirir ve böylece

ortaya “Ben” denebilecek bir şey çıkarsa da bu bütünlük Oidipus sayesinde, yani ailenin söylemi sayesinde dilbilimsel bir gösterenle temsil edildiğinde “Ego” kurulmuş olur. Lacan ben deneyiminin bir imge dolayısıyla üstlenilmesi fenomenini göz önüne alarak bu deneyimin bir yabancılaşma, bir kurgu üzerinde gerçekleşebileceğini söyler. Çocuk bu düzeyde psikomotor bütünlüğüne ulaşmamıştır, ama kendini bu imge sayesinde bütünleşmiş, parçalarına ayrılmaz bir bütünlük, bir kendilik olarak kavrar (Kızıltan, 2005, s. 5).

Bu evrede henüz imgesel anlamda bir benlik kurulurken, daha sonra, dilin edinimi ile beraber simgesel bir kimlik de belirmeye başlayacaktır. Kişi bu aşamadan sonra, toplumun ondan beklediği doğrultuda yaşamaya başlayacaktır. Toplumsala göre yaşamak ise, kişinin yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Kişinin, kendi gerçekliğini toplumsallaşmış bir düzeyde yaşadığı takdirde kendi gerçeğini yaşayamadığı söylenebilir. Kişi, kendi isteklerini çoğu zaman toplumun istekleri doğrultusunda bastırıp bilinçdışına atarak, sevilme ve ait olmaya çalışmakta ve dolayısıyla da kendi kimliğinin bir kısmını kendisinden bile gizlemektedir. “Adler’e göre insan, toplumsal bir varlıktır, diğer insanlarla ilişki kurma gereksinimindedir ve kendinden çok topluma yönelik bir yaşam biçimi geliştirmiştir” (Geçtan, 1989, s. 53). Kişiyi bir kimlik sağladığı takdirde, toplumun, kişinin kendisini güvende hissettiği düşünülmektedir. Kişi, toplum tarafından kabul edilmeyeceğini anladığı özelliklerini bastırarak hayatını sürdürdüğü toplum içinde kendisine bir yer edinmektedir. Bu şekilde bir bastırma durumunun, bazı durumlarda bireyin kişiliğinde belirli aksaklıklara neden olduğu görülür.

Nitekim “Maslow, toplumu kendini gerçekleştirmeye bir engel olarak görmektedir, çünkü toplum sıklıkla bireyleri kişiye uymayan sosyal rolleri ya da boğucu gelenekselliği kabul etmeye zorlamaktadır” (Yalom, 1999, s. 687). Bu durumda kişi, toplum tarafından kabul görmek için belirli bir *toplumsal kişiliğe* bürünmek zorunda kalır. Toplumsal kişilik ile birlikte kişi, kendi bireysel bir takım özelliklerinden de taviz vermektedir. Toplumsal kişilik, aynı kültür içindeki insanları birbirinden ayıran bireysel niteliklerin tersine, aynı kültürün birçok üyesince paylaşılan kişilik yapısıdır ve belli bir toplumdaki insan enerjisini, o toplumun sürekli işleyebilmesi amacıyla yönlendirmektedir (Fromm, 1990, s. 92). Kişinin böyle bir durumda, gerçekten

kendisine ait olanları kendisinden uzaklaştırırken, kendisine ait olmayan değerleri bünyesi içine kattığı için, kendi özüne yabancılaştığı söylenebilir. “Kişinin kendi potansiyelleri ile olan etkileşimi nasıl bir durum içindedir?” (May, 1969, s. 19) sorusuna verilecek yanıt bu bağlamda olumsuz bir nitelik taşımaktadır. Çünkü kişi, kendisine ait olan birçok özelliğini tanıyamaz haldedir; diğer bir deyişle kendisine yabancılaşmıştır.

Toplumun bir üyesi olarak kendine yer bulan bir birey, içinde yaşadığı toplumun ona sunduğu rollere dayanarak hareket etmektedir. Kişi, rolleri içinde genellikle kendisinin ne istediğinin ve kim olduğunun bilincinde değildir. Sadece ondan beklenenleri yerine getirmektedir. Özellikle modern toplum içinde kişinin kendine ne istediğini ya da ne hissettiğini soracak zamanı yoktur. Kendisine sunulan rollerin giderek çoğaldığı ve standartlaştığı bir devirde kişinin kendisini tanıması giderek güçleşmektedir. Bu durumda, kişilerin bir takım *personalar* sayesinde hareket ettiği görülür. Jung tarafından geliştirilen persona kavramının arketiplerden beslendiği düşünülmektedir. Persona kelimesi aslen, tiyatro oyuncularının çeşitli rolleri canlandırmak için taktıkları maske anlamına gelmektedir. Psikolojik bağlamda ise “Persona, toplum beklentilerine karşı kişinin takındığı maskedir.... Eğer ego, persona ile özdeşleşirse birey, gerçek duygularından çok, ... oynadığı rolün kendi gerçek kişiliği olduğu sanısına kapılır, kendine yabancılaşır...” (Geçtan, 1989, s. 51).

Çeşitli durum ve statüye uygun personalar kişiye toplum tarafından sunulur. Bu sayede kişilerin denetlenmesinin kolaylaştığı söylenebilir. Bunun yanı sıra personalar kişinin, otomatik olarak, belirli durumlara belirli şekillerde tepkiler vermesine yardımcı olmaktadır. Bu durum, kişinin standartlaşmış kalıplar doğrultusunda hareket ettiğinin bir göstergesidir. Kişiler standartlaştıkça, kendilerinden de bir o kadar uzaklaşmakta ve herkes bir diğerine benzemektedir. Nitekim “İnsan arzusuna ihanetle, herkesin iyi ve doğru bulduğuna yönelerek, kendi değil toplumun genel-geçer isteklerinin peşinde koşarak ancak sıradanlık sınırları içinde kalır” (Tarhan, 1997, s. 47). Kişi artık, benliğini yapıcı ve yaratıcı olarak kullanmaktan acizdir. “Onun kendisiyle olan ilişkisi kişisel özelliklerini yitirir; dolayısıyla yaşamın tamamıyla olan ilişkisi de kişisel olmaktan çıkar” (Horney, 1999, s. 198).

Bu durum, *varoluşçu psikiyatride* kişinin otantik kimliğinden uzaklaşması ya da onu keşfedememesi olarak tanımlanmaktadır. Varoluşçu psikiyatri, içine düşülen nevrotik süreci, kişinin varoluşunu sorgulamasını sağlayarak tedavi etmeye çalışan bir psikiyatri dalıdır. Varoluşçu psikiyatri, "... 'ben'in algılanabilmesi ve yaşanabilmesine öncelik tanır" (Geçtan, 1999b, s. 40). Kişinin benini, başka bir deyişle, özünü keşfetmesi ve onu ortaya çıkarması, otantik bir yaşam sürdüğünün kanıtıdır. Otantik kimliğinden uzaklaşmak ise, kişinin kendi özünü ortaya koyma sorumluluğunu taşımadan yaşaması anlamına gelmektedir.

Otantik olmayan kişi, dünyasında özerk olamaz, kendisini varoluş alanından ayırmış ve sorumluluğunu kendine yabancı olan güçlere bırakmıştır. ...varoluş anksiyetesiyle karşılaşmaktan kaçınır; çünkü varlığına nasıl bir anlam verebileceğini bilememektedir ya da bu sorumlulukla yüzleşecek kadar yürekli değildir (Geçtan, 1989, s. 64).

Otantik olmayı başaramayan kişi, yaşamını büyük bir boşluk duygusu içinde, kendisini çoğu zaman dış dünyadan ve diğer insanlardan soyutlamış bir halde, güçsüzlük ve anlamsızlık duyguları ile kıvrılarak geçirir. Ayrıca bu kişi, kendi gerçek potansiyelini ortaya çıkaracak eylem gücüne ve sorumluluğuna da sahip değildir. Böyle bir durumda kişi, kendisine ikiyüzlü davranmakta, ihanet etmekte ve sonuç olarak da yabancılaşmaktadır. Nitekim kişinin kendi gerçek özünden vazgeçmesi, kendine yabancılaşma olarak adlandırılır (Horney, 1999, s. 191).

Özellikle 19. yüzyıl itibariyle kişinin benliğini giderek daha da çok kaybettiği ve yabancılaştığı düşünülmektedir. Yoğun çalışma şartları, mekanikleşen işler, rollerin ve beklentilerin çoğalması gibi dışarıdan dayatılan bir takım güçler yüzünden, giderek daha da nevrotik bir süreç içine girildiği görülmektedir. İnsan ve hayatı parçalara ayrılmıştır ve kişi, bu parçaları bir bütün olarak yaşayamamanın verdiği nevrotik bir huzursuzluk içindedir. "Her çağın kendine ait ortak bir nevrozu vardır.... Günümüzün kitle nevrozu olan varoluşsal boşluk, özel ve kişisel bir nihilizm şekli olarak tanımlanabilir..." (Frankl, 1995, s. 114). Varoluşsal boşluk, kişinin varlığını anlamlandıramamasından ve ona anlam katamamasından kaynaklanan, kişinin aidiyetsizlik, belirsizlik ve güçsüzlük gibi duygular içine girdiği bir uyuşukluk hali olarak nitelendirilebilir. Varoluşsal boşluk, geleneklerin giderek yok olduğu ve yerini herhangi bir değere bırakmadığı 20.

yüzyılın yaygın bir olgusu haline gelmiştir (Frankl, 1995, s. 95). Bu durumun, artan teknolojik güçlerin etkisiyle otomatikleşen hayatın, kişilere sığ bir yaşam imkânı sunmaktan başka bir şey vaat etmediği kapitalist toplumda kişinin kendisini, kendi benliğinin uzağına itilmiş hissetmesinden kaynaklandığı düşünülmektedir:

“Kierkegaard, Nietzsche ve diğer varoluşçular, batı dünyası insanının yaşadığı anksiyete ve umutsuzluğun kökeninde ‘kendi dünyalarını kaybetmiş olma’ olgusunun bulunduğu görüşündedirler. Çağdaş insan, insanlar dünyasına yabancılaşmasının yanı sıra, kendi dünyası içinde de tutsak durumundadır. Bu nedendir ki kopukluk, iletişimsizlik, yabancılaşma ve duygusal donukluk yaşayan ... insanların sayısı giderek artmaktadır” (Geçtan, 1999b, s. 46).

Kendi varoluşuna anlam veremeyen, aidiyet duygusundan yoksun, adeta boşlukta sallanan yabancılaşmış insanın, patolojik bir yaşam biçimine sarıldığı ve bu tarz yaşamayı değiştirmek için herhangi bir adım atmadığı görülür. Böyle bir yaşam biçiminde kişi, edilgin ve kendi özgür iradesini kullanmaktan acizdir.

Kişi edilgin olduğundan, kendisi ile dünya arasında etkin bir ilişki kurmaz, kendini etkin dünyanın bir parçası olarak görmez. Bu nedenle güçsüz, yalnız ve kaygılıdır. Bütünsellik ya da kimlik duygusu pek azdır. Dayanılmaz kaygıdan sakınmanın tek yolu ise sürüye uymaktır ona göre- ancak bu çevreye uyma bile her zaman bu kaygıyı gideremez (Fromm, 1995, s. 52).

Bu kaygının, bir şekilde duyumsanmasının sonucu, sanki hep eksik olan bir şeylerin var olduğu duygusuyla yaşanmasıdır denebilir. Yoğun bir hayatı, kalabalık bir çevresi olsa da; tekdüze ve yalıtılmış yalnız bir yaşam sürse de kişi, bu eksiklik ve boşluk duygusunu her an hissedebilir. Fakat bu eksikliğin ne olduğu çoğu zaman belirsiz kalır. Oysaki “Eksik olan, kişinin hayatını içerikle dolduracak olandır; ona anlam verecek, önem kazandıracak ve değer sağlayacak olan ortada yoktur” (Davidov, 1990, s. 15).

Yabancılaşma durumunun en belirleyici özelliklerinden birisi daha önce de belirtildiği gibi, kişinin yoğun bir anlamsızlık duygusu içinde olmasıdır. Özellikle günümüzde hayatını bir kısır döngü içinde yaşayan insanın, çoğu zaman kendi varoluşuna ve hayatına anlam vermekten yoksun olduğu göze çarpar. “Frankl’a göre, nevrozlar anlamsızlık duygusundan kaynaklanmaktadır” (Yalom, 1999, s. 659). “Anlamın iyileştirici bir gücü vardır” (Frankl, 1999, s. 16). Kişi yaratarak, kendisini bir değere ya

da nedene adayarak anlam bulabilir. Anlam duygusunu yitiren insan, yaşamak için bir nedeninin olmadığı duygusuna kapılır. Onu hayata bağlayacak her değer arayışı, başarısızlıkla sonuçlanacak gibi görünür. Anlam veremediği bir hayat yaşamak, kişinin yaşama küsmesine neden olmaktadır. Çünkü kişi artık yaşamına değer katacak bir güç bulamayacak derecede benliğini yitirmiş, potansiyellerini unutmuş, güçsüzleşmiş ve kendisine yabancılaşmıştır.

Kendine yabancılaşan insan her şeyden çok, ona bir sığınak, bir kimlik, anlam ve güçlülük duygusu verecek bir şeye ihtiyaç duyar (Horney, 1999, s. 19). Bunun nedeni, kişinin uçsuz bucaksız, sınırları ona göre belirlenmemiş bir düzenin içinde kendisini küçük ve sıradan hissetmesidir. “Büyük kentin kargaşasında, dayanışmadan ve yaşam desteğinden yoksun kalan insan, isimsizliğin hiçliğine gömüldüğünde...” (Geçtan, 2006, s. 65) güçsüzlüğünü daha da çok duyumsayacaktır. Bu, kişinin kendi hayatı ile ilgili kararlarda edilgin bir tutum benimsemesine neden olmaktadır. Hayatını ona ait değilmiş gibi yaşayan edilgin kişi, kendisine o kadar yabancılaşmıştır ki, “Bazen neyi arzuladığımı bile bilemez” (Frankl, 1995, s. 95) hale gelebilir. Böyle bir durum, kişinin kendisini tanımasını ve belirli bir kimlik duygusuna sahip olmasını önlemektedir. Kimlik duygusunun yitik oluşu ise, yaşanan varoluşsal boşluğun giderek daha da çok büyümesi anlamına gelmektedir. “Böyle bir varoluşta insan, yaşamına sahip çıkabileceğinin ve onu yönlendirebileceğinin farkında değildir” (Geçtan, 1999b, s. 183). Ona sunulanın dışında bir dünya yaratabileceğinin bilincinden yoksundur.

Kimlik duygusunu yitiren edilgin bireyin yaşadığı yabancılaşma sürecini doğuran bir diğer etmen ise aidiyetsizlik duygusudur. Birey, hayatında süreklilik ve bir topluluğa aidiyet duygusu hissetmedikçe, kendisini yaşamın akışı içinde yersiz yurtsuz ve yabancılaşmış duyumsaması muhtemeldir (Kılıç, 2001, s. 53). Çağımızda, giderek büyüyen modern kentlerin bir getirisi olarak, aidiyetsizlik duygusu daha da başat bir hal almaktadır. Hayatının merkezine koyacak belirli bir değer ve anlam duygusundan yoksun modern insan, kendisini artık ‘evinde hissetmek’ten yoksundur. Bunun nedenlerinden birisi, geleneklerle aktarılan değerlerin kaybolması; geleneklerde önemli ölçüde bir çöküş yaşanmasıdır (Frankl, 1999, s. 34). Daha önce ona bir yer ve kimlik duygusu kazandıran değerler günümüz dünyasında azaldığı için kişi, hayatına artık bu

yoldan anlam katamaz. Geleneksel değerlerin önlenemez ve hızlı düşüşü, bireyi yalnızlığa, dışlanmışlık hissine ya da toplumsal kabulden yoksunluk düşüncesine sürüklemektedir (Ertoy, 2007, s. 29).

Kişi, ona yaşam enerjisi verecek, hayatına anlam katacak ve kendi varoluşsal alanını genişletecek kişisel değerlerini nasıl oluşturacağını bilmemekte; bu değerleri yaratma konusunda kendisini tek başına ve aciz hissetmektedir. Bu durumun, bireyin kendini toplumdan yalıtması yönünde bir savunma mekanizması geliştirmesine neden olduğu görülmektedir. Bireyin kendini yalıtması ise, varoluşun ortaya konma sorumluluğundan kaçış olarak değerlendirilir. “Bir insanın kendini yaşayabilme sorumluluğundan kaçmak için kullandığı yöntemlerden biri, içine kapanma ve yaşamla ilişkileri en aza indirme biçiminde görülür” (Geçtan, 1999a, s. 104).

Bu ayrıca, kişinin kendisine karşı işlediği bir suç olarak değerlendirilir. Çünkü içine düşülen her türlü durumun, kişinin kendisinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Sorumluluğunun farkında olmak ise, kişinin kendi özünü, kaderini hayat durumunu, duygularını ve hatta acı çekişini yarattığının farkında olmasıdır (Yalom, 1999, s. 346). Varoluşçu psikiyatriye göre, “İnsan kendi durumunun ve sıkıntısının başka birisinden ya da bir dış güçten kaynaklandığına inandığı sürece...” (Yalom, 1999, s. 359), kendi potansiyellerini gerçekleştirmekten aciz kalır. Bundan dolayıdır ki, varoluşçu terapi sırasında, kişinin varoluş potansiyelini gerçekleştirmemesi ile ilgili güçsüzlüklerinin ve sorumsuzluklarının bilincine varılmasına yardımcı olunmaya çalışılır. Varoluşunu gerçekleştirme gücünü yadsıyan kişinin içine düştüğü durum, suçluluk duygusunu da beraberinde getirir (May, 1983, s. 112). Bu şekilde, duyulan ontolojik suçluluk duygusunun, bireyi nevrozlaştırıldığı düşünülmektedir. Benzer bir şekilde Sartre da, nevrozu, varoluşun gerçekleştirilmesinden kaçınılması olarak ele alır (Tura, 2007, s. 92). Oysaki en nihayetinde, insanın kendisini seçmesi ve yaşaması gerektiği düşünülür.

Felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlarda yukarıda sayılan farklı anlamlar dâhilinde incelenen yabancılaşma, modernleşme ile giderek daha da yoğun yaşanan bir sorun olarak belirmektedir. Kişinin hayatını sekteye uğratan, anlamsızlık, boşluk, güçsüzlük gibi duyguları da beraberinde getiren yabancılaşma olgusu, bu bağlamda çok boyutlu

bir görünüm vermektedir. Kişinin hayatını yakından etkileyen yabancılaşma sorunu, sanatta modernizmle birlikte karşılık bulur. Sanatsal alanda ele alınan yabancılaşma olgusunun, felsefi, sosyolojik ve psikolojik değerlendirmelerin çok yönlü pratik görünümünü verdiği söylenebilir. Yabancılaşmanın olumsuz yönde etkilediği düşünülen insan ve yaşam gerçeğinin altını çizmek isteyen modernist sanatçılar, bunu yabancılaşma sorununu ifade edebilecek çeşitli biçimler geliştirerek yapmaya çalışmışlardır.

3. 5. Sanat ve Yabancılaşma

Yabancılaşma, sadece felsefe, sosyoloji ve psikoloji gibi alanlarda değil, sanatta da önemli bir sorun olarak ele alınır. Yabancılaşmanın sanattaki karşılığının, sayılan alanlarda yapılan yabancılaşma tanımlarından izler taşıdığı görülür. Bu anlamda sanatta yabancılaşma, çok boyutlu bir görünüm kazanır. Yabancılaşma sanatta, 20. yüzyılda ortaya çıkan modern sanat anlayışı ile vücut bulmaktadır. Değişen dünyanın yeni insan ve yaşam gerçeğinin anlamlandırmaya çalışılması, beraberinde yeni anlatım yollarının da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Modern dünyanın yabancılaşma içeriği, klasikleşmiş sanat anlayışında bazı değişimleri de beraberinde getirmiştir. Artık farklı bir şekilde görünen ve dolayısıyla farklı bir şekilde algılanan yaşam ve insan gerçeği, modernizmle birlikte değişik ifade biçimleri kazanmıştır. Sanat ve yabancılaşma arasındaki gelişen bu bağlantıyı doğru bir şekilde ortaya koyabilmek için, öncelikli olarak sanat kavramının ne anlama geldiğini bilmek gerektiği düşünülmektedir.

Sanatın ne olduğu, yüzyıllardır cevaplanmaya çalışılan bir soru olmuştur. Fakat yapılan pek çok açıklamaya rağmen, neyin sanat olarak nitelendirilip, neyin nitelendirilmeyeceği henüz net bir şekilde ortaya konamamıştır. Sanat kavramının sınırlarını çizecek ortaklıklara, genel- geçer yasalara ulaşmak olanaksız görünmektedir. Sanatla ilgili yapılan tanımlamalar da, sanatın, çeşitli dönemlerde ve değişik toplumlarda, farklı algılanmış olduğunu ve buna bağlı olarak da farklı şekillerde tanımlandığını göstermektedir.

“‘Sanat nedir?’ sorusuna verilen ilk cevap, sanatı bir yansıtma, benzetme, ya da taklit (mimesis) olarak görme eğilimindedir” (Moran, 1981, s. 11). Buna göre, dünya ve

içindekiler, görüneye sadık kalınarak, bire bir kopyalar olarak yansıtılmalıdır. Platon'la başlayan bu yaklaşım, bazı değışikliklere uğrasa da, uzun yıllar kabul edilen bir sanat anlayışı olmuştur. Platon'un düşüncelerinde, görünenin kötü bir kopyası olan sanat, Aristoteles'in görüşlerinde ideal ve yüce olana hizmet eden olumlu bir özelliğe bürünür. Sanat, doğayı, gerçeğe benzer bir şekilde taklit etmekte ve hatta taklidin de ötesinde ideal/tipik olanı, olabilecek olanı ortaya çıkarmakta ve aynı zamanda kişinin katharsis (arınma) yaşayarak kötü duygularından uzaklaşmasını sağlamaktadır. Aristoteles'in sanat ile ilgili düşüncelerinin, modernizme kadar etkisini sürdürdüğü görülür. Antik Roma'da, Ortaçağ'da, Rönesans'ta, Aydınlanma döneminde hep, sanatın zevk uyandırırken, aynı zamanda, erdemliyi ve ahlaklı olanı temsil etmesi gerektiği savunulmuştur. Romantizm, sanatı, akıldan arındırarak sanatçının öznel duygularının anlatımına vermiş, daha sonra ortaya çıkan gerçekçilik ise, sanatı, sosyal ve ekonomik yapının bir yansıması, gündelik hayatın iyi-kötü, güzel-çirkin bütün yönleri ile gösterilmesi şeklinde değerlendirmiştir. Duyguların aktarımı yolu ile insanlar arası iletişim sağlanacağına inanan aktarımcılığa karşılık biçimciler, sanat eserini, kendisinden başka hiçbir şeyi göz önünde bulundurmadan değerlendirerek, sanatın ayırt edici özelliği olarak biçimini göstermişlerdir. Bazı sanat kuramları ise biçimin yanı sıra, içeriğin ve anlamın da önemini vurgulamıştır.

Görüldüğü gibi sanat ile ilgili yapılan tanımlar birbirinden farklılıklar göstermektedir. Bu durum, yapılan tanımlardan herhangi birinin doğru veya yanlış olduğunun göstergesi olarak kabul edilemez. Çünkü sanat çok yönlüdür ve pek çok bileşeni içinde barındırabilmektedir. Bundan dolayı da sanatı, bilimsel bir kavram gibi deneylere dayandırarak formüle dökmek imkânsız görünmektedir. Dolayısıyla, sanatın ne olduğunu yanıtlamak da oldukça güçtür. Buradan yola çıkarak, sanatın kesin ve net bir tanımının yapılamamasının, onun ne olduğunu açıklar nitelikte olduğu söylenebilir. Gombrich (1986)'in de belirttiği üzere, "Sanat adı verilen bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır. ... tüm bu etkinlikleri sanat diye tanımlamakta hiçbir sakınca yoktur, önemli olan bu sözcüğün yer ve zamana göre birbirinden değışik anlamlara gelebileceğinin unutulmamasıdır (akt. Shiner, 2004, s. 35).

Wittgenstein, bir kavramı bilmenin, o kavramın sahip olduğu ortak özellikleri tanımlamak yerine, onu yerinde kullanmak ve onun işaret ettiği şeyleri tanımak olduğunu dile getirmiştir (Moran, 1981, s. 224). Bu bağlamda, sanatı tanımlamaya çalışmaktan ziyade, sanatın nerede ve nasıl kullanıldığını bilmenin, diğer bir deyişle onun ne gibi bir işleve sahip olduğunu anlamaya çalışmanın daha doğru olacağı düşünülmektedir. Fakat sanatın günümüze dek, ne tek bir amaçla meydana getirildiği, ne bir tek işe yaradığı, ne de Wittgenstein'in ifade ettiği şekliyle yerinde kullanılış diye bir tek kullanışı olduğu söylenemez (Moran, 1981, s. 229). Sanat, tarih boyunca, eğlendirmek, eğitmek, propaganda yapmak, toplumsal gerçekleri yansıtmak, duygu uyandırmak, duyuları iletmek, estetik yaşantı ve haz vermek gibi çeşitli işlevlere sahip olmuştur. Ancak bu işlevlerden herhangi biri, sanatın özünü açıklamak için geçer tek yol olarak gösterilemez. Ama yapılan tüm açıklamalarda bulunabilecek, sanatın birinci dereceden gerçekleştirebildiği, öncelikli işlevi saptanabilir mi?

Sanat, her şeyden önce, insan ve insan yaşamıyla ilintilidir. Sanat, insan yaşamının koşullarından birisidir; insanın kendisini ifade etmesi, "...insana insanı göstermesi..." (Kuçuradi, 1997b, s. 10) için bir yoldur. Fakat sanat, insanı ve yaşamını anlamaya çalışan ve bununla ilgili çalışmalar yapan bir diğer alandan; bilimden oldukça farklıdır. Bilimlerde neyin söylendiği önemliyken, sanatta neyin nasıl söylendiği önemlidir (Yetişken, 1998, s. 64). Sanatın, içinde bulunulan zamanı ve zamanının insanını yakalayıp, kendince betimleyip, dolaylı bir yoldan ortaya koyduğu görülür. Ayrıca bilimsel çalışmalar, araştırma konusunun sınırları çerçevesinde, nesnel bir tutumla gerçeklere bağlı kalınarak gerçekleştirilirken, sanat eseri, sanatçısının dünya görüşünden, deneyimlerinden ve içsel yaşantısından izler taşıyan bir olanaklar bütünü şeklinde kendini göstermektedir.

Sanatçının yaptığı şey, durumları belli sınırlar içinde göstermek; sayısız olaylar, ya da olabilecek olaylar arasından en önemlilerini çekip çıkararak, onlara yeni boyutlar kazandırarak değerlerini belirtmek; başka insanların da onların anlamlarını görebilmesini sağlamaktır (Kuçuradi, 1999, s. 9).

Yani sanatın, insanın, kendisini ve yaşamı anlamlandırmaya çalışırken insanlık durumunu ortaya koyduğu, insana "bir dünya görüşü bilgisi verdiği, yaşantıdan kesitler

ve farklı yaşantılar sunduğu” (Uygur, 1985, s. 81) ve bu sayede, insanın alternatif bakış açıları edinmesine olanak sağladığı söylenebilir.

Öncelikli işlevi ‘insanı insana göstermek’ olan ve içinde yaşadığı çağı bünyesinde eriterek çeşitli varoluş şekillerine işaret eden sanatın, zamanla değişen insan ve insanlık durumlarıyla beraber bir takım değişikliklere uğradığı görülmektedir. Nitekim “... sanata ilişkin genel ilkeler a priori (önsel) nitelikte olmayıp, tarihsel-toplumsal değişim içinde insan duyarlılığının gelişmesine bağlı olarak ortaya çıkmaktadır” (Yetişken, 1998, s. 73). Sanatçı, çoğu zaman yaşadıklarını, karşılaştığı insanlık durumlarını, gözlemlediklerini, hissettiklerini, düşüncelerini ilmek ilmek sanatına işlemektedir. Fakat bu, sanatçının, sadece, deneyimlerinden ya da yaşanan toplumsal olaylardan bahsettiği, sadece bunları gösterdiği anlamına gelmez. Sanatçının algısının, içinde yaşadığı çağdan büyük oranda etkilendiği ve yaşanan gerçekliğe bağlı olarak çağın bakış açısının sanata nüfuz ettiği görülür. Nitekim Kandinski (1993, s. 21)’nin de söylediği gibi, “Her sanat eseri, zamanının çocuğudur”. Dolayısıyla bu ‘çocuğun’, beslendiği kaynakları da çehresinde barındırması kaçınılmaz görünmektedir. Yani insanlık tarihi boyunca, insanın gerçekliği ne ise, sanatının da o olduğu söylenebilir.

Sanata bakışı büyük oranda etkileyen “Gerçeklik ise çoğu kez, içinde yaşanılan kozmolojik görüşün gerçeğe bakış açısına bağlı olarak biçime dökülür” (Ecevit, 2004, s. 17). Örneğin, Antik Yunan’da, dünyayı merkeze alan dünya görüşü, bu dönem sanat anlayışını uyum, denge ve orana teslim etmiştir. Ortaçağ sanatına her şeyi yaratan ilahi bir güç anlayışı damgasını vururken, Rönesans’la birlikte sanatın, aklın egemenliği altına girdiği ve bu durumun Aydınlanma çağında giderek etkisini arttırdığı görülür. Determinizmin ışığı, sanatta, belli bir başlangıç ve son, neden- sonuç ilişkisi, çizgisel ilerleyen zaman şeklinde yansımalarını bulmaktadır. Her şeyin güvenilir ve aşına olduğu sanat eserleri, bu dönemlerde mimetiktir. 19. yüzyılın ortalarında ise, akli ve maddeyi merkezine alan bir dünyaya adım atılmıştır. Mimetik sanat anlayışı hala geçerlidir, fakat Rönesans’ın kendine çok güvenen insanı, giderek güçsüzmeye ve pasifleşmeye başlamıştır. Buna bağlı olarak sanat eserlerindeki kişiler, yaşanan toplumsal olayların ve metanın belirlediği doğrultuda hareket etmektedir. İnsandan çok madde ön plandadır. 20. yüzyıla gelindiğinde ise, insanın yaşamın içinde bulunduğu şey,

hayatını temellendirebileceği merkezlerin inandırıcılığını yitirmesi ve yaşamın bir içerikten yoksun kaldığı düşüncesi olmuştur.

Bu bağlamda, yabancılaşma kavramının sanattaki yansımalarının, bu döneme denk gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir. 20. yüzyılın gerçekliğinin, yabancılaşmanın sindiği bir gerçeklik olduğu görülür. İnsan için olan, yaşamdan gelip yine yaşama yansıyan (Timuçin, 2000b, s. 9) sanatın, bu dönemde, insanlığın içine düştüğü yabancılaşma durumunu içinde barındırması kaçınılmaz görünmektedir. 20. yüzyılda, insan ve onunla ilgili hemen her şeyde yabancılaşmanın etkisi hissedilmektedir. Bu dönemde yaşanan pek çok olayın ise yabancılaşma durumuna zemin hazırladığı düşünülmektedir.

20. yüzyılda, Newton fiziği ve determinizmin yasalarıyla neden-sonuç ilkesine göre algılanan ve bir bütünlük teşkil eden dünya sarsıntıya uğramıştır. Bu yüzyılda, madde, zaman ve mekân ile ilgili, insanın üzerinde durduğu temelleri ayaklarının altından çekip alan, baş döndürücü yeni bulgular elde edilmiştir. Artık "... bilimin neden-sonuç ilişkisini temel alan ve *kesinlik/değişmezlik* üzerine kurulu saptamaları, yerini giderek *belirsizlik/olasılık/görecelik* kavramlarının yön verdiği yeni bir doğabilim eğilimine bırakmaktadır" (Ecevit, 2004, s. 27). İnsan, hiçbir şeyin kesin olamayacağı gerçeği ile ilk kez yüz yüze gelerek, inandığı tüm dayanakları yitirmesine neden olan yeni bir gerçeklik anlayışı içine düşmüştür. Bulunan yeni verilerin bu nitelikleri ise, yoğun bir boşluk ve güçsüzlük duygusunu da beraberinde getirmiş; insanın kendine olan güveni kaybolmuştur.

Evren ve madde ile ilgili yapılan bu saptamaların yanı sıra, bu dönemde, insanın, kendinin de karanlıkta kalan yönlerini keşfetmeye başladığı görülmektedir. Freud'un araştırmaları sonucu geliştirdiği id, ego, süper-ego ve bilinçdışı kavramları, kişiliğin katmanlı ve değişken yapısını su yüzüne çıkarmış ve bu durum, kişinin kendisi ile ilgili düşüncelerini sarsıntıya uğratmış, yoğun bir hayal kırıklığı yaşanmasına neden olmuştur.

Bu dönemde kişi, ona ... bir zamanlar ait olma duygusu ve güvenlik veren bağlardan kurtulur. Yaşam merkezi insan olan kapalı bir dünyada yaşamaktan artık çıkmıştır; dünya sınırsız, aynı zamanda tehdit edici bir yapıya bürünmüştür. Sabit yerini kaybetmekle insan, yaşamının

anlamına yönelik yanıtı da yitirir; sonuçta kişinin kendine ve yaşam amacına ilişkin kuşkuyla dolmasıdır. Büyük insanüstü güçler, ...onu tehdit etmektedir (Fromm, 1999, s. 68).

Fromm'un çizdiği bu tablo, adeta 20. yüzyıl insanın portresidir. Modern hayatın insanı, kendisine, diğer insanlara ve hayata yabancılaşmış görünmektedir. Bu dönemde kişi, giderek daha silik, daha solgun bir yüze sahip olmaya başlamıştır. “İnsan devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekte...” (Ecevit, 2004, s. 35) ve otantik varoluşunu gerçekleştirmekten gittikçe uzaklaşmaktadır. 19. yüzyılda, toplumsal alanda yapılan bilimsel icatlar, sanayileşme, yenilikler ve ilerleme ile birlikte anılan modernliğin, yüzyılın ortasından başlayarak yerini, tedirginlik, belirsizlik, iletişimsizlik, yalıtım ve huzursuzluk gibi olumsuz sıfatlara bıraktığı görülür. Artık “Bilimdeki, teknolojiadaki akıl almaz gelişmeler, bunun sosyo-politik yan ürünleri, insana yabancı yeni bir dünyanın konturlarını çizmektedir” (Ecevit, 2004, s. 35). Modern hayat, bu anlamda, aynı zamanda kişiye, paradoksal bir dünya sunmakta; hem ilerlemeyi, akılcılığı; hem de bir gerilemeyi, bir kaçışı içinde barındırmaktadır. İnsan, sanki çürüten bir zemin üzerinde ilerlemektedir.

Bir yanda, insanlık tarihinin hiçbir devresinde akıllardan bile geçmeyen endüstriyel ve bilimsel güçler hayata geçirilmiş. Öte yanda, Roma İmparatorluğu'nun son anlarının dehşetini kat be kat aşan çürüme belirtileri var. Yaşadığımız günlerde her şey kendi karşıtına gebe görünüyor. İnsan emeğini azaltmak ve verimlendirmek gibi harika bir güç bahşedilmiş olan makinelere aç açına sahip oluyor, onlar için çalışıp duruyoruz. Yepyeni servet kaynakları, meşum bir büyüyle ihtiyaç doğuran kaynaklara dönüşüyor. Sanatın zaferleri, kişiliğin yitirilmesi pahasına elde ediliyor sanki. İnsanlık doğaya hükmettikçe, insan öteki insanlara ya da kendi lanetine köle oluyor. Bilimin arı ışığı bile, etrafı cehaletin karanlığıyla kaplamadıkça parlamaz gibi görünüyor. Tüm icatlarımız ve ilerlememiz, sonuçta sanki maddi güçlere zihinsel bir güç bağışlayıp insan hayatını maddi bir güce çeviriyor (Marx, 1978'den akt. Berman, 1994, s. 17-18).

Bu durum, varlık içinde yokluğun duyumu şeklinde nitelendirilebilir. Modernleşmenin getirdiği ilerleme hayatın her alanında kolaylıklar sağlarken, aynı zamanda kişinin benliğini yitirmesine de neden olmaktadır. Kişi, kendi yaratımı olmasına rağmen “... gücü ve büyüklüğü ile ona bir yetersizlik duygusu veren büyük, anlaşılmaz, insanlık dışı makinelerle karşı karşıya kalır” (Fischer, 2005, s. 83). Yaşamın her alanı her geçen gün

biraz daha mekanikleşmektedir. Kişi, hiç durmayan bir çarkın küçük bir bileşeni haline gelmiştir. İnsan, çelişkili bir şekilde, yarattıkları ile hem çok büyük hem de bir o kadar küçüktür. Hayat bir yandan olanca hızıyla akarken, kişi gittikçe daha da çok yalnızlaşmaktadır. Kitle iletişim araçlarındaki ilerlemeyle ters orantılı bir şekilde, insanlar arası iletişimsizlik had safhaya ulaşmıştır. İnsanlar arası ilişkiler artık, çıkar ilişkisine dönüşmüştür.

Bütün bunlar, çağımız modern insanının kimliğini kaybetmesinin, dolayısıyla da, kendisine yabancılaşmasının birer göstergeleridir. Böyle bir ortamda insanın, otantik bir yaşam şekli benimsemesi neredeyse olanaksız görünmektedir. Kişinin, çelişkilerle dolu, sürekli değişen bir yaşam içinde, tedirgin bir varoluş şekli benimsemesi gittikçe kaçınılmaz bir hal almıştır. “Çağımızın en belirgin özelliği sadece hız, üretim, uzay çağı gibi kategorilerde değil, aynı zamanda insanın bir ana değer olarak gittikçe kendisinden uzaklaşmasında kendini açığa vurmaktadır” (Kızıltan, 1986, s. 93).

20. yüzyılın insanlık durumunu derinden etkileyen yabancılaşma probleminin, bu dönemin sanat eserlerini büyük oranda etkilediği görülür. “İnsanın gerçeğe yabancılaşması olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır...” (Ecevit, 2004, s. 36). Yaşamı adeta felç eden, kişinin içine düştüğü anlamsızlık, boşluk, tedirginlik, yalnızlık, kimliksizlik gibi yabancılaşma durumları, sanatta, modernizmle birlikte ifade bulmaktadır. Bu dönemde ortaya çıkan çeşitli modernist sanat akımları, yabancılaşmayı ve yabancılaşmadan kaynaklandığı düşünülen çeşitli sorunları anlamlandırmaya ve yeni insanlık durumuna uygun ifade biçimleri geliştirmeye çalışmışlardır.

3.5.1. Yabancılaşmanın Çağdaş Sanattaki Karşılığı

20. yüzyılın yabancılaşma olgusu, sanata bakışta bir takım değişiklikleri de beraberinde getirmiş ve bir anlamda sanatın sınırlarının zorlanmasına neden olarak, yeni anlatım biçimlerinin doğmasına olanak tanımıştır. Dünya artık görünenin oluşturduğu aşına bir dünyadan çok, yapay ve yabancı olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanlığın daha önce hiç yaşamadığı varoluş sorunlarıyla karşı karşıya kaldığını gören ve bunu kendi de yaşayan

sanatçının bu dönemde “ifade edilemez olanı ifade etmek” (Mcfarlane, 1993, s. 2) için yeni anlatım yollarına başvurduğu görülmektedir. Çünkü değişen gerçekliğin belirsiz, çelişkili, uyumsuz ve parçalı yapısı, geleneksel kalıpların içine sığacak gibi değildir. Bu yeni anlatım şekilleri, *avangardist/ modernist* bir sanat anlayışına sahiptir. 19. yüzyıl ortalarından itibaren kendisini hissettirmeye başlayan modern sanat, eski sanat değerlerinden kopuşu ve yeni değerlerin keşfini temsil etmektedir. Modernizmle birlikte, değer yargıları ve alışkanlıklar dünyası yıkılmak istenmiş, insana ve yaşama karşı yeni bir bakış açısı geliştirilmeye çalışılmıştır.

Eskiyi yıkarak yeniyi keşfetmek isteyen modernist sanatın, Rönesans’tan beri sanata hâkim olan estetik değerleri sorguladığı görülür. Evrensel olanı ortaya koymaya çalışan ve doğayı taklit eden geleneksel/ klasik sanata, uyum, denge ve oranla ulaşılan güzellik estetiği hâkimdir. Modernizm ile birlikte, bu estetik anlayışı yerini karşı-sanat estetiğine bırakmıştır. Kuşkucu bir yaklaşıma sahip olan modern estetikle, güzellikten kastın ne olduğu tartışılmış ve güzelliğin, iyinin ve doğrunun yanı sıra çirkinini, ürkütücüyü, iğrenci, dengesizliği, saçmayı da kapsayabileceği ileri sürülmüştür. Yabancılaşmanın ve ondan kaynaklanan bir takım sorunlar da bu şekilde sanatta kendine yer bulur.

Sanat, modernizm ile artık, sadece duygulara değil, kavramları sorgulamak suretiyle akla da seslenmeye başlamış, “anlatım ve yargı aracı olarak zihinsel bir yaratış” haline gelmiştir (Bozkurt, 2004, s. 18). Sanattaki tabuları yıkmak isteyen ve sanatın ne olduğundan ziyade ne olması gerektiğini soran modern sanatçı, alımlayanın, yargı gücünü devreye sokmasını, ona sunulan her şeyi hemen kabul etmemesini, kuşkuyla yaklaşmasını istemiştir. Bu bağlamda, aslında, modern sanatın, içinde doğduğu modern dünyanın kendiyile çelişen yapısından izler taşıdığı düşünülmektedir. Nitekim modernizm, bir yandan sanatta akılcı değerlerin ölçüt olarak kullanılmasına karşı çıkarken, diğer yandan da, sanatta zihinsellik üzerinde durmuştur.

Klasik sanatın kuralcı ve kapalı yapısını yıkmaya çalışan modern sanat, yoruma ve eleştiriye boşluk bırakan açık uçlu bir niteliğe sahiptir. Bu sayede, modern sanat, alımlayıcısının eser üzerinde düşünmesini, düşünürken de onu tekrar tekrar yaratmasını amaçlamaktadır. Klasik sanat, alımlayıcısına, güzel duygular uyandıracak güvenli bir

dünyanın konturlarını çizerken, modernizmin sunduğu dünya, alışılmışın ve beklentilerin oldukça dışındadır. Modern sanat, daha önce bilinen dünyayı bilinçli olarak bozguna uğratmak niyetindedir. Müzikte sesler Schönberg'in bestelerinde olduğu gibi ani değişimler içinde akarken, resimde çizgiler Cézanne'in *Modern Olympia*'sı gibi çoğu zaman belirsiz eskizler halinde bırakılmaktadır. Kişide, bitmemişlik, tamamlanmamışlık hissi uyandıran modernist romanın yarattığı dünyalar da karakterler de alışılmışın dışındadır. Roman bir tür iç monoloğa, kelimelerin fazlalık yaptığı bir mırıldanmaya dönüşmüştür. Dış dünya, içsel sesin ruh hallerine göre yeniden kurulur. Klasik romandaki neden- sonuç ilişkisinin geçerliliğini kaybettiği, zamanın çizgisel bir düzlemde akmadığı, rastlantının, belirsizliğin, boşluğun ve anlamsızlığın ortasında kıvranan modern roman karakterleri, belirli bir kişilikten yoksundur. Çoğu kez konuşmaları, hareketleri, bakışları, olaylara tepkileri boş ve donuktur. Kişilikleri ve eylemleri bir tutarlılık arz etmez; çelişkilerle doludur.

Bütün bunların bir sonucu olarak da böyle bir sanat eserini alımlayanın, eskiden olduğu gibi eserdeki karakterlerle özdeşleşmesi ya da eserden zevk alması imkânsız hale gelmiştir. Fakat yabancılaştırıcı özelliklerinin yanı sıra modern eserlerin, aynı zamanda, insana bir o kadar da yakın durdukları söylenebilir çünkü anlatılmak istenen, yaşanan çağda, insanın içine düştüğü kendi girdabıdır. Modern sanatçı, eserine bilinçli olarak yabancılaştırıcı bir nitelik kazandırmak ve bu sayede yabancılaşma gerçeğini ortaya koymak istemektedir. Ne de olsa, "İnsanın dünya ile ilişkisi değişmiştir..." (Wöfflin, 1985, s. 21). Kullanılan bu yabancılaştırıcı öğeler, içinde yaşanan yabancılaşmış insanlık durumunu anlamak ve bu duruma işaret etmek için vardır.

Yalıtılmışlık, boşluk, umutsuzluk, değişken ruh halleri, huzursuzluk, yalnızlık, tedirginlik ve belirsizlik gibi yabancılaşma durumları, çok anlamlı ve çerçevesi açık bir yapı içinde sunulmaktadır. Nitekim içinde yaşanan yabancı dünya, uzun zamandır bütünlük içinde değildir. İnsan, hayatı parça parça yaşamakta, bu parçalar arasından otantik bir bütünlüğe ulaşmaktan aciz kalmaktadır. Bu rastlantısal dünyada, hangi parçaların ne zaman ve ne şekilde birbirine degeceğini kestirmek oldukça güçtür. Bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitiren dünya, parçalara bölünerek anlatılmaktadır

(Ecevit, 2004, s. 29). Biçim, çoğu zaman, kişide rastlantısallık ve tamamlanmamışlık hissi uyandırmaktadır. Şekiller, dokunulsa her an değiştirilebilecek gibidir.

Bu tür bir yabancılaşma estetiğine geçişi Adorno, Weber'in modern toplum için yaptığı tanımdan etkilenerek, sanatta 'büyünün bozulması' şeklinde nitelendirmiştir. Gerçekten de büyü, bir daha asla geri dönülmeyecek şekilde bozulmuştur. "Sanatın seyirlik olmaktan çıkıp yeni bir gerçek olarak dünyamızda yer alması, sanatçıda yeni bir bilinç uyanmasını sağlamaktadır" (İpşiroğlu, 1977, s. 184). Sanatçı, artık dünyayı belirli bir mesafeden anlamlandırmaya çalışmakta; içine düştüğü yeni gerçekliğin, başka bir deyişle yabancılaşma durumunun, kavranması güç duygu ve düşüncelerini aktarmanın yeni yollarını keşfetmektedir. Bundan dolayı, 20. yüzyılın modernist sanatı, soyutlamanın deneysel biçimcilikle buluştuğu bir sanat anlayışına sahip olmuştur. Sanat, "...böylelikle insan faaliyeti ve algısının dünyayı yeniden kurması..." (Lunn, 1995, s. 69) yoluna dönüşmüştür.

Bu bağlamda modernizmde yabancılaşmanın anlatımına giden yolların, Edmund Husserl'in geliştirdiği fenomenolojik yöntemle çeşitli benzerlikler taşıdığı söylenebilir. Fenomenolojik yöntem, görünenin paranteze alınmasını (epokhe) gerektirir. Fenomenolojinin amacı, bilinci her türlü verili bilgidan ayıklayıp, özleri kavratmaktır. Fenomenoloji, yıkılan ve paramparça olan değerlerin yerine neyi koyacağını bilemeyen ve anlamsızlık içinde kıvranan insanın düşünmeyi yeniden öğrenmesini öngörmektedir (Savaş, 2002, s. 70). Fenomenolojiye göre, varlığın, a priori bilginin ışığında genel-geçer tanımının yapılması mümkün değildir. Çünkü varlık, sonsuz görünüşlerin bir toplamıdır. Orada öylece duran varlığın ne olduğunu bilmek mümkün değildir. Buna karşılık varlıkla ilgili bilinebilecek şey, onun, kişi için ne anlama geldiğidir. Husserl için bir şey, görünüşlerinin bütününden başka bir şey değildir; etkiler ve duygular bütünüdür. (Hızır, 1981, s. 93). Varlığın özü, ancak, kişinin deneyimleri ile anlam kazanmaktadır. Nesnelere aydınlatacak ve onları görünür kılacak olan ise bilincin yönelimi, niyeti (intention) olacaktır (Savaş, 2002, s. 71). Bunun için de insan zihni bilinenlerden ayıklanmalı, dünyaya, sanki ilk defa görülüyormuş gibi bakılmalıdır.

Benzer bir şekilde, yabancılaşmış dünyanın yeni gerçekliğinin ifade tarz(lar)ının bulunmasına yönelik modernist sanat da, malzemesini, saf bir gözün bakışıyla yoğurma çabası içindedir. Modern sanatla, toplum tarafından dayatılan tek yönlü bakış açısı bir anlamda kırılmaya çalışılmaktadır. Nitekim modern sanat, gerçeğin ne kadar görece olduğunun anlatılmaya çalışılması olarak da tanımlanabilir. Sanatla oluşturulan gerçeklik, dünyayı alımlayanın öznel çağrışımlarının bir eseri, sanatçının kendi deneyimlerinin dışavurumudur. “Modernist sanatçı sanatı, doğanın ve toplumun bir yansıması yerine kendine dönük bir yapı olarak görür” (Lunn, 1995, s. 57). Yapılmak istenen, “... yeniden değerlendirme, yeniden düzenleme, yeniden inşa etme...”dir (Frankl, 1993, s. 5).

Bu bağlamda, 20. yüzyılın hemen başında (1905- 1930) ortaya çıkan dışavurumculuğun (expressionism), şekil ve renk ile yeni varoluş biçimlerinin keşif çalışması olduğu söylenebilir. Yabancı bir dünyada, denge ve anlam bulamayan ve “... uyumsuzluklar içinde, insanı titreten meşum bir iç dünyasının isyanını anlatmaya...” çalışan (Turanî, 1998, s. 69) dışavurumcu sanatçılar, iç dünyalarında yaşadıkları patlamaları, duygusal etki yaratabilmek için, biçimsiz şekiller ve uyumsuz çığ renklerle ifade etme yoluna gitmişlerdir. Dışavurumculuk, soyut ve içsel olanın, gözde değil zihinde yaşananın ifade edilmesini öngörür (Şener, 1982, s. 209). Nitekim dış dünyadan duyulan endişe ve korkunun dışavurumu, Munch’ın *Çığlık* (Scream) adlı tablosunda birbiri içinde eriyen uyumsuz renkler ve çarpıtılmış insan figüründe biçim bulmuştur. Van Gogh’un resimleri, yaşanan karmaşanın ve anlamsızlığın birer yansımalarıdır. Buna paralel olarak, Alman dışavurumcu sinemasında karakterlerin makyajları, jest ve mimikleri olabildiğince abartılıdır. Dekorlar da insanda tedirginlik uyandıracak bir şekil kazanmıştır. Böyle bir biçim anlayışı, aynı zamanda dış dünyanın bir reddidir. Dışavurumculuk, amorf bir yapıya sahip olduğu için dış dünyaya ve değerlerine yapılan bir saldırı niteliği taşımaktadır.

Bunalımla bezeli yabancı bir dünyanın yeniden düzenlenmesi şeklinde değerlendirilebilecek 1907- 1914 yılları arasında ortaya çıkan kübizm (cubism) ise, yeni gerçeğin ifadesini, dayatmalardan sıyırmaya çalıştığı katıksız nesneyi betimlemek suretiyle gerçekleştirmeyi denemiştir. “... kübizmin amacının, özünde, gerçekliği daha

bütünsel... bir biçimde yansıtmak olduğu söylenir” (Vargish ve Mook, 2002, s. 156). Bundan dolayı, kübist resimlerde figürler, öznel bakış açıları dikkate alınarak ve farklı perspektifler aynı anda vurgulanarak ortaya konmaktadır. Örneğin Picasso’nun, Braque’nun tabloları göreni de içerecek şekilde resmedilmiştir. Kübist resmin, geleneksel anlamda estetik olmak gibi bir kaygısı yoktur. Önemli olan pek çok şeyin aynı anda yeniden düzenlenmesidir.

1909 yılında ilk bildirgesini sunan gelecekçilik akımı (futurizm) ise kendi sanat anlayışını, modernleşmeyle birlikte gelen makineleşmenin, gelişmiş yeni bir dünya yaratmak için sınırsız olanaklar sağladığı fikrinden yola çıkarak kurmuştur.

Fütürizm, devingenlik coşkusu içinde geleneksel yaşam biçimine, kültür değerlerine, sanat kuramlarına karşı çıkar. İnsanı geçmişe bağlayan tutucu kurumların yok edilmesinden yanadır. Fütürizm, akıl ve sağduyu yolundan, ölçülülükten ayrılmayan klasik sanat anlayışına da, duyumsal gerçeği taklitle yetinen gerçekçi sanata da karşıdır.... Fütüristlere göre, yeni olanın özünde, insan gücünü simgeleyen makine dinamizmi yatmaktadır. Sanat, bu dinamizmi özgürce ifade edecek biçimler bulmalıdır (Şener, 1982, s. 201).

İlerde, Rusya’da 1917 Ekim Devrimiyle anılacak gelecekçiliğin makineye olan hayranlığı, bu akımın İtalya’da, I. Dünya Savaşını destekler bir niteliğe bürünmesine neden olmuştur. İtalyan gelecekçiliği, savaşı desteklemiş ve savaşın yeni ve ileri düzeyde bir dünyanın kurulmasına yardım edeceğini ileri sürmüştür.

Fakat savaştan beklenen ilerici dünya hayali, yerini büyük bir hayal kırıklığına bırakmıştır. “I. Dünya Savaşı, aydınlar dünyasında sınırsız bir anlamsızlık duygusunun uyanmasına neden olmuş ve bu duygu dada akımının yıkıcı etkisinde kendine bir çıkış yolu bulmuştur” (Kerimoğlu, 1997, s. 52). Milyonlarca insanın topluca katledildiği bir dünyadaki değerlerin, artık insanlık için bir şey ifade edebilmesi söz konusu değildir. Modern dünya, insana yabancı bir dünyadır. Bundan dolayı da dada, modern dünyanın kökten bir yıkımını dilemektedir. Bebeklerin çıkardıkları ilk seslerden yola çıkılarak bulunan dada kelimesi, ilkel bir anlayışı savunur. Dadaist eserlerde, her şey iç içe geçmiş, çılgınca yıkıcılık ön plana çıkmıştır. Bundan dolayı, dadaizmin ortaya koyduğu eserlere uyumsuzluk, karmaşa, düzensizlik, gürültü hâkimdir. Dadaist eserlerde ahlak kuralları yerle bir edilir. Dadaist sanat kendisine herhangi bir kural aramaz. Onun tek

ilkesi, kuralsızlığıdır. Bu bağlamda, dada, sanatı da reddeder ve karşı-sanat estetiğini kurar.

Biline bir başkaldırı niteliğinde olan gerçeküstücülük (surrealism) de, varolan nesnel gerçekliği yıkmaya çalışır (Alkul, 1997, s. 61). İnsanın, çarpık bilincinin neden olduğu savaşın getirdiği boşluk, anlamsızlık, huzursuzluk gibi yabancılaşma sorunlarının bu sayede aşılacağına inanılmaktadır. Bundan dolayı, insanı kısıtlayan, onun varoluş sınırlarını daraltan ve yabancılaşmasına neden olduğu düşünülen her türlü baskı unsuru reddedilir. Böylelikle insanın, gerçek kendisi ile yüzleşerek yeni bir bilinç kazanması istenir. Gerçeküstücülüğün çıkış noktası, kişiliğin ve toplumun derinlerinde yatan gerçeğin aranmasıdır. Yani gerçeküstücülük dadadan farklı olarak, bir gerçeğin olduğuna inanan bir sanat anlayışına sahiptir. Fakat gerçeküstücülük, bilinen gerçeğe güvenmez, onu kusurlu ve sahte bulur. İnsana anlam sağlayacak asıl gerçek reddedilen, bastırılan değerlerde saklıdır:

“Sürrealizm, yaşamın anlamsızlığı ve günün sanatının yetersizliği karşısında, görünen gerçeğe sırtını dönerek mutlak olanı ruhun derinliklerinde arar. Bilinçaltının karanlıklarına yönelmiştir. Bilinçaltı gerçeğinin hiç saptırılmadan ortaya çıkarılabilmesi için, insanı tutsak eden koşulların aşılmasını, ahlak, akıl, mantık, estetik kurallarının kırılmasını zorunlu görür” (Şener, 1982, s. 204).

André Breton’un öncülüğünde ortaya çıkan ve gerçeküstücülüğün, insanın bilinçaltında aradığı gerçeği bulma çabası, onun Freud’un psikanaliz yönteminden etkilenmesine neden olmuştur. Bu bağlamda, gerçeküstücülük “Bilinçaltının parçalı, kopuklu, tutarsız imgelerinin ardına yönelerek çelişik ve tutarsız gibi görünenin ardındaki bütünlüğe ulaşmaya çalışır” (Şener, 1982, s. 204). Bilinçaltının sunduğu parçalı yapı, gerçeküstücü eserlerin de parçalı bir biçime sahip olmasını beraberinde getirmiştir. İlk bakışta, birbiriyle alakasız görünen, fakat aralarında bir bağ kurulabilecek, birbirinden kopuk unsurlar adeta rüyadaymışcasına sunulmaktadır. Dali’nin tabloları, Bunuel’in filmleri, rüyaların etkisi altında meydana getirilmiştir.

Görüldüğü gibi, modern sanat akımları, yeni yüzyılın yabancılaşmış insanlık durumunu ortaya koyabilmek için, birbirinden farklı ve yeni biçimler geliştirmişlerdir. Nitekim

Brecht (1997, s. 175)'in de belirttiği gibi, biçimsel yeniliklere başvurmaksızın sanat, yeni konu ve bakış açılarını, yeni seyirci ve okuyucu kitlelerine sunamaz. Bu, kaçınılmazdır. Fakat biçimlerin çokluğundan dolayı, modern sanatın, sadece deneysel biçimcilikten ibaret olduğu da söylenemez. Sanatçı, sanat için sanat yapacak lükse sahip bir çağda değildir artık.

20. yüzyıl insanının, çıkar ilişkilerinin güdümünde, edilgen ve dünya olaylarına tepkisiz bir yaşam tarzı benimsediği görülür. Kişi, gittikçe insanlığından uzaklaşarak, insanlığı yok etmektedir. Yaşanan büyük ve yıkıcı savaşlar bunun en büyük kanıtıdır. İnsanlık, hiçbir dönemde, bu kadar çok insanın katledildiğine ve bu kadar çok tehdit altında olduğuna şahit olmamıştır. Fakat aynı zamanda, yaşanan acı olayları unutarak, bunlara yenilerini de hiç bu kadar hızlı eklememiştir. Evrensel belirleyeni, insanla ilgili olması olan sanatın ise bu dönemde kendisini sorguladığı, işlevini yeniden gözden geçirdiği görülür. Sanat, artık, sadece kendisi için sanat olamaz ya da toplumsal olayların edilgen bir temsilcisi değildir. Çünkü bahsedilecek ahlak değerleri geçerliğini yitirmiştir.

Bu bağlamda, modernist sanatçılar tarafından, yabancılaşmanın hâkim olduğu bir çağda sanatın, yaşanan olaylar hakkında söyleyecek bir sözü olması gerektiğine inanılmaktadır. Buna göre sanat, insanın, maruz kaldığı ya da neden olduğu olayları ve kendisini sorgulamasına olanak tanınmalıdır. Artık, sanattan ve sanatçıdan beklenen, içine düşülen insanlık durumunu sorgulayarak çağını anlamaya çalışmasıdır. Camus (1965, s. 27)'nün de belirttiği gibi, “Bizden önce gelen sanatçıların bütün kaygı ve kuşkusu, kendi yetenekleri üzerinde toplanıyordu. Günümüz sanatçılarıninki ise, sanatlarının gerekliliği üzerinde, dolayısıyla, kendi varlıkları üzerinde toplanmaktadır”. Modernizmle birlikte gelen sanat anlayışının da bu doğrultuda geliştiği görülür. Nitekim modernist sanat, içinde yaşadığı çağın getirdiği yaşam biçimini ve insanlık durumunu tüm korkuları, anlamsızlığı, tedirginliği ve yabancılaşmışlığı içinde göstermeye çalışır. Bu bağlamda, eski dünyanın değerlerine uygun ifade etme yollarını reddederek, büyük bir cesaret ve sorumluluk duygusuyla, yabancılaşmış dünyanın parçalanmış gerçeğine uygun biçim arayışları içine girer.

Modernizmin çeşitli sanat dallarında gösterdiği bu çabayı, 20. yüzyılda keşfedilen ve bu çağın sorunları içinde gelişen sinema sanatında ise, çağdaş anlatı sinemasının üstlendiği görülür. Sinemayı, yerleşmiş düşüncenin aksine bir eğlence aracı olmaktansa bir düşün alanı olarak gören çağdaş anlatı sineması, 20. yüzyılın yabancılaşmış insanlık durumuna vurgu yapmaya çalışır. İnsanı yabancılaşmışlığı içinde vermek isteyen çağdaş anlatı sineması, egemen ideolojiyi destekleyen bir film biçimini reddeder. Bundan dolayı geleneksel anlatı yapısını yadsıyarak, yeni bir film anlayışı geliştirme yoluna gider. 20. yüzyıl gerçekleri ile bağdaştıramadığı kalıplaşmış film kurallarını terk eder. Böylelikle anlatım olanaklarını zorlayarak, yeni bir sanat dalı olan sinemanın gelişimine de katkıda bulunmuş olur. Bir yandan izleyicisinin gördüklerine, diğer yandan da yönetmenin anlattıklarına, izleyici ile paylaştıklarına eleştirel bir tavır takınmasına olanak tanır.

3.6. Sinema Sanatı, Sinemada Çağdaş Anlatı ve Yabancılaşma

Sanatın gelişme çizgisine bakıldığında, bu çizginin, yaşam ve insan gerçeğini yansıtmak için atılan adımların belirlediği bir doğru şeklinde ilerlediği görülür. Fakat bu doğru, gelişen teknolojinin getirdiği olanaklar ile birlikte, 19. yüzyılın ikinci yarısında, büyük bir kırılma noktasına gelmiştir. İlk, görünen gerçeğin keşfi ve yansıması niteliğinde olan sanat anlayışı, fotoğrafın icadıyla, kendisini sorgulama ve yenileme ihtiyacı içine girmiştir. Daha önce elde edilememiş, görünenin tıpatıp benzeri bir gerçeklik, artık üretilebilmektedir. İnsanoğlu, o güne kadar, gerçeğe, henüz bu derece yakından bakabilmiş, ona bu kadar yaklaşabilmiş değildir. Mercekler, görüneni, insan gözünden daha objektif bir şekilde yakalayıp gösterebilmektedir. Buna bağlı olarak, kendi varoluş nedenlerini sorgulama yoluna giden sanatlar, farklı bakış açıları geliştirip alternatif dünyalar yaratırken, gerçekliğin teknoloji aracılığıyla yeniden üretimi, *cinématographe* (sinematograf) adı verilen yeni bir buluşla daha da ilerilere götürülmüştür.

Yeni buluşun en belirgin özelliği, hareketi, yaşamı olduğu gibi saptayabilmesidir (Özön, 1972, s. 7). Sinemanın mucitleri olarak kabul edilen Lumière kardeşlerin taktığı bu ismin kökeni, Yunancada 'hareket' anlamına gelen 'kine' ve 'yazmak' anlamına gelen 'graph' sözcüklerine dayanır. Yaşamın, devingen doğasını da kaydedebilen sinematograf, gerçekliği, en doğal haliyle üretebilme yetisine sahiptir. Sinematograf, görülenin, görüş açısından çıktıktan sonra da göz retinasında belli bir süre kalmasından

yararlanılarak tasarlanmıştır. Peş peşe çekilen fotoğraflar, ışığın içinden geçirilip, birbiri ardınca sıralanarak karanlık bir ortamda beyazperdeye yansıtıldığı vakit hareketli görüntü elde edilmektedir. Bu mekanizmanın ilk şekli, daha öncesinde, resimlerin ışıklı bir silindir etrafında döndüğü büyümlü fenerlerde görülür. Fakat sinematograf, atası olan büyümlü fenerin küçümlü bir kutuda yaptığı sihir etkisini, 20. yüzyılın hemen başında, bütün bir dünyayı ve insanlığı kapsayacak boyutlara taşımayı başarmıştır.

Ne yazık ki, Lumière'ler, 28 Aralık 1895'te, Paris'te, Boulevard des Capucines'deki Grand Café'de, bir trenin gara gelişini beyazperdeye yansıtarak gerçekleştirdikleri ilk sinema gösterimiyle başlatmış oldukları şeyin geleceğinden, pek de umutlu değillerdir. Onlara göre, hareketleri kaydetmekten ve kaydedilenleri göstermekten ibaret sinematografin ürünü (film), ilk heyecan yitince, giderek talep edilmemeye başlayacaktır. Fakat Méliès'in geliştirdiği film hileleri ve öykü anlatma teknikleri ile sınırlarını ilk kez zorlayan sinema, zaman içinde Edmund S. Porter, David Griffith gibi isimlerin katkılarıyla anlatım olanaklarını gittikçe daha da çok geliştirmiş ve kendisini bir takım estetik öğelere sahip bir sanat olarak kabul ettirmeye başlamıştır. Hareketli görüntülerin kalabalıklara bir eğlence olarak gösterimiyle başlayan sinemanın, giderek, kurgu, çerçeveleme, alıcı hareketleri, montaj, ses, ışık, renk gibi olanaklarını keşfetmesiyle beraber, kendisini güçlü bir anlatım aracı olarak ortaya koyduğu görülür.

Bununla birlikte, teknolojik gelişmelerle kendisini çok çabuk yenileyen ve genç bir sanat olmasından dolayı da çoğu zaman, diğer sanatların geleneklerinin aktarıldığı sinema, kendisini sık sık tanımlamak zorunda kalmıştır. Bu, gerek ortaya atılan kuramlarla, gerekse filmler aracılığıyla pratikte gerçekleştirilmiştir. Rudolf Arnheim, Pudovkin, Kuleşov, Sergie Eisenstien, Kraucer gibi isimler yardımıyla gelişen sinema ve film kuramlarının büyük çoğunluğunun -daha sonra gelecek olan André Bazin dışında- tümdengelimci bir yöntemle, sinemanın ne olduğuna dair formüller ürettiği görülür. Yine de bu kuramlar yardımıyla, sinemaya, kendine has özellikleri olan, ayrı bir sanat gözüyle bakılması sağlandığı düşünülmektedir.

İlk olarak, gerçekliğin aktarılması sırasında, görüntüde bir takım değişimler ya da atlamalar olabileceğine dikkatleri çeken Arnheim, teknikten kaynaklanan bu

sınırlılıkların, sinemanın sanat olarak kendini tanımlamasına olanak sağladığını ileri sürmüştür. Sinema henüz hantal, sessiz ve siyah-beyaz bir tekniğe sahipken ortaya atılan bu kuram, sinemanın hammaddesinin görüntü olduğuna vurgu yapmıştır. Kuleşov, Pudovkin ve Eisenstien gibi Rus devrim sanatçı ve kuramcıları, halkın eğitimi için kullanılacak bir güç olarak, film anlatısını destekleyen ya da değiştiren kurgunun olanaklarını geliştirmişlerdir. Zaman ve mekânda ve düşünceler arasında bağlantı kurmaya yarayan, ya da atlamalar sağlayan kurgu çeşitleri ile farklı anlatım yolları bulmuşlardır. Kraucer, sinemada, fotoğrafik görüntünün, içerik ile birlikte, gerçekliğin yeniden düzenlenmesine yardım etmesi gerektiğinin altını çizerken, Bazin, sinemanın, görünen gerçekle aynı anlama gelmediğini, fakat gerçekliğin çok katmanlı ve muğlâk yapısını sunabilecek bir etki gücüne sahip olduğunu dile getirmiştir. Bu gibi kuramcıların katkıları ile anlatım olanaklarını giderek artıran sinema, bir sanat olarak kendisini daha da çok geliştirmiştir.

“... diğer sanat dallarının bir bileşimi ve bu bileşimin de kendisini oluşturan bu öğelerden daha fazla ve daha farklı bir şey (bir film) olduğu...” (Savaş, 2003, s. 153) görülen sinemanın, çok yönlü ve etkili bir anlatım gücüne sahip olduğu söylenebilir. Sinema, aynı anda hem zamansal hem de mekânsal bir alana sahip birden fazla duyuya hitap eden, teknik ve düşünsel bir sanattır. Teknik özellikleri sayesinde kitlelere kolay ulaşabilmesi, gerçeği daha yakından ve net bir şekilde gösterebilmesi, kurguyla daha farklı bir gerçeklik yaratabilmesi, sinemayı diğer sanat dallarından daha olanaklı kılmaktadır. Fakat sinemanın, sadece bu niteliklerinden dolayı etkili ve olanaklı bir sanat olduğu ileri sürülemez. “Sinemanın, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıttığı için...” (Tarkovski, 1986, s. 88) bu gün önemli bir yerde durduğu düşünülmektedir.

“Sanat yapıtı, içinde bulunduğu koşulların bir ürünü...” (Ecevit, 2004, s. 17) ise eğer, yeni keşfedilen bir sanat da, döneminin düşünsel bir getirisi şeklinde nitelendirilebilir. Sinema, 20. yüzyıla ait bir sanattır. “Sinema, insanlığın gerçeği daha geniş bir şekilde benimsemesi ihtiyacına bir cevap ve teknoloji çağının bir aracı olarak doğmuştur” (Tarkovski, 1986, s. 89). 20. yüzyıl, çocuğu olan sinemanın gelişimine tanıklık ederken, sinema da, içinde doğduğu yüzyıla tanıklık edecektir. Sinema, günümüz insanın,

kendisini ve hayatını beyazperdede olanca çıplaklığı ve somutluğu ile gördüğü, keşfettiği, geçmişin ve geleceğin şimdiki zamanda eridiği bir düşünce, bir eleştiri ortamı şeklinde değerlendirilebilir. İnsan, aslında, kameranın merceğinden kendi gerçekliğine bakmakta, kendisini görmektedir.

Peki, ama bu mercekten içeri sızan, 20. yüzyıl yaşadığı insanlık durumu ve yaşamı nasıl bir hal içindedir? Bu yüzyılda, Nietzsche'nin çok daha önceden kehanette bulunduğu gelecekte daha da karamsar bir gerçeklik içine girilmiştir. Tanrının ölümünün ardından, şimdi de insan ölmek üzeredir (Sartre, 1963, s. 52). Bu yüzyılın insanı, teknolojiyle gelen savaflara, büyük buhranlara, dağılmalara, acılara, inandığı gerçeklerin yitimine, kendisine ve aklına olan güveninin kaybolmasına tanıklık etmiştir. Her şeyin hızla değiştiği, iletişimsizliğin ve anlamsızlığın kol gezdiği bu yeni dünyanın en büyük gerçeği, bireyin kendisine ve dünyasına yabancılaşması olmuştur. İnsan, kendisini, ruhunu, Goethe'nin *Faust*'ta öngördüğü gibi, bilgi ve teknoloji uğruna şeytana satmıştır. Fakat karşılığında geri aldığı şey, umduğu zenginlikler yerine, kısırlıklar olmuştur. "Metayla toksiklenen bir çağda can çekişen, aşağılanan, sindirilen, ezilen şey, insan maneviyatından, ruhundan başka bir şey değildir" (Savaş, 2003, s. 141). Akıl, girdiği büyük iddiada yenik düşmüştür. İnsan, artık, kendisini tanımaktan aciz durumdadır; kendisine, diğer insanlara ve içinde yaşadığı dünyaya yabancılaşmıştır.

Her şeyin baş döndürücü bir hızla aktığı, değiştiği ve dağılmaya yüz tuttuğu bir çağda, kişinin kendisini tanıması ve hakiki varoluşunu gerçekleştirilmesi olanaksız görünmektedir. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, her şeyin görecelik ve olasılık içinde yer aldığı bir çağda, yaşam parça parça duyumsanmakta; iyinin ve kötünün, güzelin ve çirkinin, gerçeğin ve yalanın sınırları gittikçe belirsizleşmektedir. Kişi, modern dünyanın parçalı gerçekliği içinde, kendisini de kopuk kopuk gerçekleştirmekte; onun, bu parçalar arasından kendine ulaşması, gittikçe olanaksız hale gelmektedir. Gerçeklik, artık, pek çok çelişkili durumu içinde barındıran bir hal içindedir. Bu durum, çağın bilinen tek gerçeği olarak kendini göstermektedir. Bu tek gerçek ise, her şeye damgasını vurmakta, hayatı birçok açıdan etkilemektedir. Bu yüzyılda insanın, kendi, değerleri ve yaşamı hakkında, belirli bir dünya görüşü kalmamış gibidir. İnsan, insani değerlerinden uzaklaşmıştır.

20. yüzyılın insanlık durumunu büyük ölçüde etkileyen yabancılaşma olgusu, daha önce de belirtildiği gibi, bu dönemde, modernizmle birlikte, bütün sanat dallarında önemli bir sorun olarak ele alınmıştır. İnsanı ve yaşamı anlamaya çalışan sanatın, yaşanan bu insanlık durumunu göstermesi kaçınılmaz olmuştur. Nitekim “İnsanın insanı arama, bulma uğraşında bize en somut çerçeveyi sunan sanattır, sanat eserleridir. Sanat, her çağın sanatı aynı zamanda o çağın insanlık durumunu gösteren bir aynadır” (Savaş, 2003, s. 137). Fakat sinema sanatının, yaşanan yabancılaşma olgusunu dile getirme konusunda diğer sanat dallarından daha farklı ve ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. “Zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı sinemayı başka herhangi bir sanat dalıyla karşılaştırmayı olanaksız kılar” (Tarkovski, 1986, s. 73). Diğer sanat dallarının bir takım niteliklerini de içinde barındırmasından dolayı çok yönlü olmasının yanı sıra, sinemanın, özellikle, gözlerini, 20. yüzyıl içinde dünyaya açan bir sanat olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu düşünce iyice pekişmektedir.

Bu ayrıcalığın, aynı zamanda, sanat dalları arasında en dolaysız niteliğe sahip olan “Sinemanın, vazgeçilmez önkoşulunun, hatta filmin her türlü plastik yapısı açısından nihai ölçütünün, yaşayan gerçeklik, olgusal somutluk” (Tarkovski, 1986, s. 77) olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Bu somutluk ise, sinemaya oldukça inandırıcı bir özellik kazandırır. Kişi, sahnede gördüğüne büyük oranda inanma eğilimi içinde filmi izler. Fakat büyük inandırıcılık yetisine sahip sinema, bu durumu sorgulattığı, gerçeğin katmanlı yanına dikkati çektiği vakit, sarsıcı bir etki yaratabilmektedir. Sinema, bu sayede, insanın kendisini kandırmasından kaynaklanan yabancılaşma olgusunu da sorgulatarak, kişinin kendisinden, yaşadığı gerçeklerden kuşku duymasına olanak sağlayabilir. Nitekim “Gerçekle sahtenin karışımında, gerçek sahteyi öne çıkarır ve sahte gerçeğe inanmamızı engeller” (Bresson, 1992, s. 19).

Fakat endüstrinin ve içinde yaşadığı ideolojinin bir uzantısı olan sinemanın, devamlılığını sağlamak adına, çoğu zaman gerçeği örtbas ettiği; sahteyi gerçek olarak yeniden ürettiği görülür. Sinema, sistemin bir ürünü, dolayısıyla ideolojinin de ürünüdür. “Açıkça, sinema gerçekliği yeniden üretir...” (Comolli ve Narboni, 1993, s. 46). Sinemanın kendi ideolojisi de budur. Sinema, en kusursuz gerçeklik yanılması

verebilecek niteliktedir. Sinemada, dünya kendisini yeniden sunar ve bir kez daha kabul ettirir. Bu da ister istemez, egemen ideolojinin de sunulacağı anlamına gelir. “Film, ideolojinin kendini, yine kendisine sunumudur...” (Comolli ve Narboni, 1993, s. 46). İnanırcılık potansiyeli yüksek olan sinema, çoğu zaman bu şekilde, egemen ideolojinin yeniden üretimine ve devamlılığını sürdürmesine olanak tanır. Böylece, egemen ideoloji, pekişerek amacına ulaşmış olur. İzleyici, filmi, -asında dayatılan- yaşanan gerçeği ya da kendi varoluş durumunu sorgulamadan, kendisine sunulana inanarak salondan ayrılır. Çünkü nihayetinde ideolojinin temelinde, şeylerin olması gerektiği gibi olduğu izlenimini vermesi yatar (Nichols, 1981, s. 1). Bu da, insanların, her zaman oldukları yerde, belirlenmiş kişiler olarak kalmalarına neden olmaktadır.

Bu tarz bir sinema, “...sinema sanatının araçlarını... gerçeklik izlenimi oluşturmak yönünde kullanan bir...” (Bayram, 1997, s. 156) anlayışa sahiptir. Böyle bir sinema anlayışı, *geleneksel*, *klasik sinema* ya da *burjuva sineması* olarak adlandırılır. Geleneksel sinema, izleyicinin ‘huzur’unu kaçırmamak için, ona koltuğunda güvenle oturacağı, sonrasında da bu güveni sürdüreceği bir dünya vaat eder. İzleyiciler, çoğu zaman, sinemaya, perdede ne izleyeceklerini bilerek giderler ve beklentilerinin doğru çıkması, onlara zaferle karışık, huzur duygusu verir. Geleneksel sinema, kolektif bilince seslenmek zorundadır. Aksi takdirde, büyük bir ret ile karşılaşması işten bile değildir. Bundan dolayı, konu ve olaylar, karakterler, düşünceler, eylemler hep geleneksel değerler, örf ve adetlere uygun şekilde oluşturulur. Böylece, egemen ideoloji, alttan alta onaylanırken, film de alıcı bulur. Kolektif bilince seslenen geleneksel sinemanın karakterleri, tipiktir. Onları gördüğümüzde, şaşırmanın pek mümkün değildir. Bu karakterler de sinemaları kadar gelenekseldir. Adeta o güne kadar dinlediğimiz masallardan, öykülerden çıkıp sinemada yeniden vücut bulmuşlardır. Onlar da beklentileri yıkmak istemezler. Alışılmadık bir hareket yapmaktan, izleyiciyi kaybetmekten korkarlar.

Geleneksel sinema biçiminin de, içeriğe uygun bir yapı kazanarak, içeriği pekiştirecek ve destekleyecek bir şekle büründüğü görülür. Kuşkuya ve sorgulamaya mahal vermeyecek, güvenli ve huzurlu dünyaların, geleneksel değer ve karakterlerin sunumu da, bu dünyaları destekleyecek, bütünlüklü ve ölçülü bir anlatı ile sunulmaktadır.

Sontag (1998, s. 42)'ın da belirttiği gibi, “Her biçim, bir şey üzerinde ısrarla durma aracıdır”. Geleneksel anlatı biçimi de, egemen ideolojiyi, kalıplaşmış değerleri onayıp kabul edilmesini sağlarken, kendi sınırlarını zorlamaktan kaçınır, daha doğrusu buna yeltenmeyi aklından bile geçirmez. Geleneksel anlatının örnekleri, Aristoteles'in dram sanatı için belirlediği kıstaslar çerçevesinde oluşturulan çoğu Hollywood filminde ve tür filmlerinde görülebilir. Bu filmler, standartlaşmış ölçütler doğrultusunda üretilirler. Yönetmenden bireysel yaratıcılığını kullanması çoğu zaman beklenmez. Çünkü geleneksel anlatı mantığı ile üretilen filmler, ticari kaygılar etrafında dönmektedir. Bunun için de önceden belirlenmiş beklentiler yerine getirilmelidir. Böylece izleyici, filminden hoşnutluk duyarken, yatırdığı paranın karşılığını da almış olur. Fakat bu durum, sinemanın, kendi olanaklarını zorlamasını ve kendini araştırmasını, geliştirmesini engellemektedir.

Geleneksel anlatıyla biçimlenen bir filmde, her şey daha önceden akılcı bir şekilde planlanmakta, rastlantılar ortadan kaldırılmaktadır. Bu tarz filmlerde, belirli bir başlangıç ve son, izleyene tamamlanmış, güvenli bir evrenin konturlarını çizerken, aynı zamanda, filmin bütünlüklü bir yapıya sahip olmasını da sağlar. Karakterlerin bir dizi olay doğrultusunda hareket ettiği, çatışmaların yaşandığı, çözüldüğü, neden- sonuç mantığı çerçevesinde ilerleyen bir öykü, filmin en önemli belirleyeni konumundadır. Öykü ne kadar sürükleyici olursa, film de, o kadar ‘değerli’ olmakta ve izlenmeyi hak etmektedir. Bu öyküde, sorunlar, şaşmaz bir şekilde, çözümlenerek (çoğu zaman mutlu sonla) beklenildiği gibi sonlanır. “Çatışmaların... çözümlenmesi, toplum tarafından benimsenen değer ve inançların, bu sayede de toplumsal bir dünya görüşünün sağlamlaşmasına hizmet etmektedir” (Schatz, 1983, s. 1).

İzleyicinin, karakterlerle, olayları kendisi yaşıyormuşçasına bütünleşmesi, geleneksel anlatının bir diğer özelliğidir. Çoğu zaman bu tarz “Filmlere, karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli ortamlara katılmak...” (Miller, 1993, s. 36) umuduyla gidilmektedir. Bu özdeşleşmenin sağlanması için de, “Geleneksel sinema anlatımı, araçlarını...” (Bayram, 1997, s. 160) gizlemek zorundadır. Bu sayede, izleyici izlediğinin gerçek olduğundan kuşku duymayacaktır. Bu filmlerde, alıcı hareketleri, çerçeveleme, geçişler, ışık, ses, dekor, kostüm, makyaj gibi çeşitli belirleyenler,

izleyicinin filmin öyküsüyle ve karakterleri ile bütünleşmesini engellemekten kaçınarak, olabildiğinde üstü örtük, gizli yapılıdır. “Böylece seyirci, kendisine sunulanları herhangi bir eleştiri süzgecinden geçirmeksizin kabullenmek zorunda kalmaktadır” (Parkan, 2004, s. 34). Bu gibi “Biçimsel görenekler, sinemasal yapaylığa ilişkin işaretleri silip süpürerek bu konumlanmanın içselleştirilmesine katkıda bulunur” (Ryan ve Kellner, 1997, s. 18). Böylelikle film izlendiğini unutturan, yani filmin kullandığı araçları gizleyen geleneksel sinema,

... seyirciye kendisine gösterilen filmdeki gerçeklere, onlar aracılığıyla geliştirilen söyleme katılması, onlara inanması alışkanlığını kazandırır. Sinema böylece çok ince bir şekilde ideolojik bir araç olur ve önceden saptanan düşüncelerin taşıyıcılığını yapar. Bu tür bir sinema, seyirciye, alttan alta belli davranış modellerini benimsetir (Vincenti, 1993, s. 122).

Gerçekleri sorgulamanın mümkün olmadığı, egemen ideolojinin, gerek içerik gerekse biçim aracılığıyla onaylandığı bu tarz ‘yapay’ bir sinema anlayışına karşılık, çeşitli belgesel ve deneysel-avangart çalışmaların gerçekleştirildiği görülür. Yapılan bu çalışmalar, sinema sanatının amacının, öykünme/ taklit olup olmadığı yönündeki sorgulamaları kapsamaktadır. Örneğin, Dziga Vertov gibi Rus gelecekçi sinemacıları, filmde kurmacaya karşı çıkmışlar, kurmacanın filmin özüne aykırı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Dziga Vertov, ‘sinema gerçek’ (cinema verite) adını verdiği sinemasıyla, görünen gerçeklere bağlı kalarak, hayatın kendisinden alınan gerçek parçalarından, daha da gerçek olan bir gerçeklik yaratmak ve bu sayede sinema aracılığı ile halkı, devrim konusunda bilinçlendirmek istemiştir. ‘Özgür sinema’ (free cinema), ‘direct sinema’ (dolaysız sinema), gibi çeşitli belgesel ve yarı-belgesel akımlar ise, yine, gerçeğin sunumuna ve sorgusuna, sinemanın tekniğine ve yaratıcılığına vurgu yapan diğer sinema anlayışları olmuşlardır. Geleneksel değerlere başkaldıran, standart anlatının dayatmalarını reddeden ‘avangart sinema’ da, izleyicinin görsel algısını değiştirmeye ve geliştirmeye yönelik biçimsel film deneyleriyle, çeşitli sanatsal çalışmalar ortaya koymuştur. Sinema adına yapılan bütün bu uğraşlarla, sinemaya bakışı değiştirmeye ve sinemayı zincirlerinden kurtarmaya çalışılmıştır. Fakat geleneksel anlatı biçimiyle yapılan filmlerin egemenliğini kırmak pek de mümkün olmamıştır.

Yine de sinema adına yapılan bu ve benzeri çalışmaların, sinemanın bir sanat olarak giderek daha da çok gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Zira bu gibi çabalar sayesinde, anlatım olanaklarının sınırları zorlanan sinema adına yeni keşifler yapılabilir. Fakat içinde yaşanan modern çağda sinemanın keşfettiği olanaklarını, çağının sorumluluğunu da üzerine alarak kullanması gerektiği düşünülmektedir. Sinemanın kendini tekrarladığı, izleyiciye 'yalan' söylediği geleneksel anlatı sinemasının yanında, propaganda ve sanatsal kaygılarla yapılan deneysel arayışların da, günümüzde içine düşülen insanlık durumunu ne derece gösterebildiği sorulması gereken önemli bir sorudur. Gerçeğin algısının ve anlamının değiştiği, büyük savaflara tanıklık edildiği, insanlığın kendisine olan güveninin yıkıldığı, iliklere kadar yabancılaşmanın yaşandığı bir çağda, sinema sanatından beklenen, bir fantezi dünyası, ya da salt görünen bir gerçek sunması mıdır? Yoksa eğitmesi veya propaganda yapması mıdır? Sanatın, artık, ne bireysel bir icra, ne bir eğlenme aracı, ne de gerçeğin temsilcisi olamayacağını düşünen Camus'nün de belirttiği gibi, "Sanat, olanın ne bütün bütün bir reddi ne de bütün bütün kabulüdür" (Camus, 1965, s. 43). Bu bağlamda, sinemanın da bir sanat olarak yapması gereken şeyin, yaşanan insanlık durumunu göz ardı etmeden, ama onu da onaylamadan, çağını anlamak ve sorgulamak olduğu söylenebilir.

20. yüzyılın gerçeği parçalanmış bir gerçeklikse ve yaşamda bir özün ya da mutlak gerçeğin olmadığı anlaşılırsa eğer (Savaş, 2003, s. 167), bir sanatçı olarak sinemacının, geleneksel anlatıda olduğu gibi, perdeye bütünlük içinde bir dünya yansıtması, izleyiciye söylenecek en büyük yalanlardan birisi olacaktır. Parçalanmış, sınırları yok olmuş bir çağda, insanın, ruhunu ve maneviyatını yitirmesi durumuna her fırsatta dikkati çeken Tarkovski (1986, s. 224)'nin de dile getirdiği gibi,

...şimdiki zamanın içinde yakın gelecekte meydana gelecek önüne geçilmez bir felaketin bütün ön koşulları mevcut. Hepimiz bunu hissediyor ama önüne geçemiyoruz. ...Bu yüzden, insanın eylemi ve yazgısı arasındaki bağlantı, derinlemesine zedelenmiş gibi görünüyor. Bu trajik parçalanmışlık, çağdaş dünyada yaşayan insanın kendine duyduğu güvenin zayıflığının başlıca nedenidir. ... ilk ve en önemli görev, insanın kendi kaderine karşı sorumluluk bilincini yeniden yükseltmektir.

Bu bağlamda, sinemacının kendisini sadece sanatsal üretime adanmasının da, yaşanan gerçeklerden kendisini ve sanatını yalıtması anlamına geldiği söylenebilir. Bu da, yine, sorumluluk almaktan kaçılması demek olacaktır. Bir sanat eseri, biçimsiz düşünülemez. Bir sanat dalı, estetik olanaklarını genişletip anlatım gücünü kuvvetlendirdiği ölçüde yaratıcılığa açık olacaktır. Fakat sanatın değişmeyen tek niteliğinin insan ve insana ait değerlerle ilgili olması göz önünde bulundurulduğunda, "...şu yeryüzünde yalnızlığa hakkı olmayan tek kişinin... sanatçı..." (Camus, 1965, s. 35) olduğu ortaya çıkar. İçeriği, içinde bulunduğu zamana dokunmayan, çağının insanlık durumuna sırtını dönen bir sinema anlayışı, deneysel bir uğraş olmaktan kendisini kurtaramayacaktır. Çağımızda, artık, neyin nasıl anlatıldığından yanı sıra, neyin neden anlatıldığı da önem kazanmıştır. Yabancılaşmanın her yere ve herkese sindiği bir zamanda, "Sanattaki 'güzel', ancak 'insan'dan yana olan, insana yararlı olan bir güzel ise değerli olabilir" (Savaş, 2003, s. 152). Bu bağlamda, dikkati, çağın hastalığı olarak da nitelendirilebilecek yabancılaşma olgusuna çekmenin, 20. yüzyıl sanatçısının, bu dönemin insanı için yapacağı en büyük güzelliklerden biri olacağı söylenebilir.

Böyle bir sorumluluğu üzerine alan bir sinema, ister istemez estetik sınırları da zorlamak durumunda kalır. Çünkü objektifinden gösterecekleri, kimsenin daha önce cesaret ya da akıl edemediği şeyler olacaktır. Yabancılaşmanın getirdiği insanlık durumu ve sorunları, yeni bir sinema anlayışını gerektirmektedir. Geleneksel sinema tarafından belirlenen estetik ölçütlerin içine sığacak gibi görünmeyen bu pek çetrefilli durum, sanatçısının duyarlılığı ile birlikte, her defasında yepyeni biçimlere bürünecektir. Yaşamın çok daha karmaşık boyutlarına erişmek için artık, daha özgül anlatım yöntemleri bulmak gereklidir (Gevgilili, 1989, s. 34). Aklın çöktüğü, insanın büyük ikilemler arasında gelip gittiği bir çağda, akılcılıkla kurulmuş bütüncül bir sinema anlatısı yerini, kuralların geçerliğini yitirdiği bir sinema anlayışına bırakmaktadır. Bu anlayış ise çağdaş anlatıyla biçimlenmektedir.

Çağdaş anlatı sineması, geleneksel anlatı yapısına kuşkuyla yaklaşır. Geleneksel anlatı sinemasının, yaşanan insanlık durumunu gizlemeye yarayan araçlar kullandığını düşünen çağdaş anlatı, kalıplaşmış estetik ölçütleri reddeder. Fakat söz konusu bu kural tanımamazlık, bir dünya görüşünden bağımsız değildir.

Gerçekliğin belirsizleştiği bir çağda “Sinemanın özgül ideolojisini sorgulayan çağdaş anlatı sineması, gerçekmiş gibi alınmasına neden olacak her kuralı yıkmaya hazırdır. Bu yoldaki denemeler, sorunlara, kavramlara, tanımlanmış, adlandırılmış ilişkilere ‘başka’ biçimde bakma olanağını da elde ederler” (Bayram, 1997, s. 166).

Bu bağlamda çağdaş anlatı sinemasının genel olarak yapmak istediği, “... gerçeğe özel bir dikkat göstermek, sorunlara ve olayların karmaşıklığına saygı duymak ve seyircinin gördükleri karşısında etkin katılımını ve eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamaktır” (Vincenti, 1993, s. 122). Bunun için de, büyük oranda biçimden yararlanılmaktadır. Çağdaş anlatı, biçimin olanaklarının zorlanmasından yanadır. İnsanın kendi durumu hakkında içgörü kazanması için, yeni görme şekillerinin geliştirilmesi gerektiğini düşünen çağdaş anlatı sineması, izleyicinin karşısına alışık olmadığı bir biçimle çıkılması gerektiğini düşünür.

Uzlaşım sal görme tarzlarının yıkılması ve yeni görme biçimlerinin kazanılması, sinemaya her defasında dolaysız, yepyeni yollardan bakmayı gerektirir. “...Picasso’nun her resim yapışında sanki resim yapma sanatını yeni baştan keşfediyormuşçasına bir tutum izlediği söylenir” (Hauser, 1984, s. 406). Benzer bir anlayışın, çağdaş anlatıyla film yapan yönetmenler için de geçerli olduğu görülmektedir. Çağdaş anlatı ile meydana getirilen filmlerin, insanlık kadar, sinemanın da yeniden keşfi olduğu söylenebilir. Çağdaş bir sinema anlayışıyla “Yapılacak her film, kaçınılmaz olarak, üstü açık ya da kapalı bir biçimde, sinema tarihi üzerine bir söylem olacaktır” (Vincenti, 1993, s. 123). Örneğin Godard (1991, s. 40), *Serseri Âşıklar* adlı filmi ile sinemanın kendine özgül yöntemlerinin daha yeni yeni bulunduğu ya da yeni algılandığı izlenimini vermek istediğini belirtir. François Truffaut, Luchino Visconti, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Alain Resnais, Claude Chabrol, Luis Buñuel, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Andrey Tarkovski, Krzysztof Kieslowski, Teodoros Angelopoulos gibi pek çok çağdaş sinemacının da filmlerini, böyle bir anlayışla çektiği görülür.

Bu tutumun, André Bazin’in de büyük etkisiyle, sinemaya atfedilen kalıplaşmış değerlerin önyargısından uzaklaşarak kazanıldığı söylenebilir. Böylelikle hem sanatçının hem de izleyicinin, gerçekliğe olduğu kadar, sinema sanatına da

dayatmalardan arınmış bir gözle bakabilmesine olanak sağlanmaktadır. Bu bakış, fenomenolojinin ve fenomenolojiyle temellenen yeni romanın bakışına benzer. Çağdaş anlatı sineması da, fenomenolojik yöntemin ve yeni romanın dolaysız ve arınmış, araştırmacı (çocuk) bakışına sahiptir. Hem etrafına hem de kendisine, kalıplaşmış görme biçimlerini ve yakıştırmaları reddederek bakmaya çalışır. Bu amaçla kurulan yeni romanın yaptığı gibi, farklı anlatım yollarını deneme cesareti gösterir. Nitekim “Yeni romanın gerçekçiliği, yansıtma değil, yabancılaştırarak yeniden kurma yoluyla oluşur; bu yol da deneysel biçimcilikten geçer” (Ecevit, 2004, s. 39). Belirtildiği gibi, çağdaş anlatı sinemasında da, filmin biçimsel yapısı, onun en çok dikkat çeken yanındır. “Çağdaş anlatı filmlerinde anlatı yapısının kurulması seyircinin hipotezinin hedefi olur” (Doğan, 1999, s. 41). Bu sayede, seyirci, filmle özdeşleşip pasif bir konumda durmak yerine, tedirgin olup gördükleri hakkında yorum yapma fırsatını yakalar. İzleyene alışılmıştan farklı tamamlanmamış bir dünya sunan çağdaş anlatı filmleri, seyirci ile birlikte bulgulanmayı ve şekillenmeyi hedefler.

Yaratma özgürlüğünü ve sorumluluğunu sanatçısına bırakan çağdaş anlatı sineması, öykü anlatmayı reddeder. “... çünkü o, yaşamdan, yaşamın gerçeği neyse onu seçmekten yanadır” (Savaş, 2003, s. 202). Ve 20. yüzyılda yaşam, bütünlüğünü yitirmiş bir görünüm sunmaktadır. 20. yüzyılın insanı, parçalanmış, anlamını yitirmiş, özden yoksun bir dünya içinde yaşamaktadır. Hayat, çelişkilerle dolu ve tutarsızdır. Çağın insanının ihtiyacı olan, artık öykü değildir. Geçerliliğini kaybeden eski değerlerin yerine neyin koyulacağına bilinmediği bir çağda, tamamlanmış, eksiksiz bir dünya sunan öykünün, modern insanın yabancılaşma dramını anlatmada yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Aynı zamanda, izleyicinin, anlatılan öykülere inanmaktansa, onların ne ölçüde gerçek olduğunu sorgulaması istenir. Çünkü kurmacayla oluşturulan öykünün gerçekliğinden kuşku duyulur. Öykülerin, anlatıcısının bakış açısına göre şekillendiğinin bilincinde olan çağdaş sinemacılar, izleyicinin de bu bilince varmasını isterler. Bundan dolayı, 20. yüzyılın çelişkili dünyası, yabancılaşmış insan ilişkileriyle birlikte, kurgusal düzlemde, gerçeğe kurmaca arasında bir gerilim yaratılarak işlenmektedir.

Örneğin Jean Luc Godard'ın ilk uzun metraj filmi *Serseri Âşıklar*, (Å Bout de Souffle, 1960) bir kızın bir erkeğe ihanetinden yola çıkar. Fakat izlediğimiz, klasik filmlerdeki ihanet öykülerinden oldukça farklıdır. Bu ihaneti meydana getiren olaylar, bütünlüklü bir öykü oluşturacak nitelikte değildir. Kadın ve erkek arasında yaşananlar, çoğu zaman günlük, sıradan olaylar ve konuşmalardan ibarettir. 40'lı yılların Hollywood gangster filmlerinin bir parodisi olan *Serseri Âşıklar*, kurgusal düzlemde, gerçek ve kurmaca arasında gelip gider. Bir ihanetle karşılaşmayı ummadığımız filmle, gördüklerimize ve duyduklarımıza olan saf inancımız sorgulanırken, aynı zamanda, alışıldık öykü beklentileri yıkılmış olur. Film, bu sayede, kendine has bir söylem edinmiştir.

Çağdaş anlatı sinemasının, "... öykü anlatmayı reddetmesinin altında yatan temel neden, dile karşı duyulan kuşkudur (Savaş, 2005, s. 4). Dil, sanıldığı gibi yalnızca gerçekliği yansıtmaz, aynı zamanda onu kurar, yaratır, oluşturur da (Savaş, 2005, s. 4). Gerçekle yalanın birbirine karıştığı bir dünyada, ideolojiyle, önyargıyla, gelenekle yoğrulmuş kelimelerle kurulacak öykülerin, gerçeği anlatmada yetersiz kaldığı ve onu tükettiği düşünülmektedir. Marguerite Duras'nın kitabından uyarlanan Alain Resnais'nun çektiği *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amor, 1959) de, Hiroşima'da, "Düzenin doğayı, bombanın atomu değiştirdiği gibi, sözün de yaşantıyı..." (Benk, 2000, s. 387) nasıl değiştirdiğini gözler önüne serer. *Hiroşima Sevgilim*, yaşanan gerçeğin, sarf edilen her yeni kelime ile birlikte ne kadar da eksildiğini, kelimeler ve görüntülerin karşıtlığı içinde ifade eder. *Hiroşima Sevgilim* ile "Alain Resnais, imgeyi yaşantıdan koparıp söze bağlayarak, Hiroşima'nın, orada yaşanan korkunç acının nasıl bir masal haline geliverdiğini anlatmak istemiştir" (Savaş, 2003, s. 192).

"Olay anlatıcısı olmaktan büyük ölçüde kurtulan yeni sinema bakımından çoğunlukla söz konusu olan..." (Gevgilili, 1989, s. 148) soyut sorunlardır. Çağdaş anlatı sineması, modern insanın yaşayabileceği somut durumlardan yola çıkarak, modern insanın hayatını etkileyen kavramları tartışma konusu yapar. İzleyici, bu somut durumlar sayesinde oluşan imgelerle kavramlara ulaşacak, bu kavramlar üzerinde kafa yoracaktır. 1948 yapımı, *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero) adlı film, buna bir örnek olarak gösterilebilir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı içinde yer alan, Almanya'da gerçek mekânlarda çekilen, Roberto Rossellini imzalı *Almanya Sıfır Yılı*'nda, küçük bir

çocuğun, nazi ideolojisinin etkisiyle işlediği bir cinayet sonucu içine düştüğü suçluluk durumuna vurgu yapılır. Filmde, bu durumdan yola çıkılarak, bir dönemin, insanlıktan uzak yabancılaşma gerçeği gözler önüne serilmektedir.

Çağımız dünyasının yaşam gerçeğini açığa çıkarmak isteyen çağdaş anlatı sineması, tartışma konusu yaptığı kavramları, kelimelerin savrukluğuna ve boşluğuna inat, imgeler oluşturacak güçlü görüntülerle biçimlendirmektedir. Susan Sontag'ın en başarılı Bergman filmi olarak nitelendirdiği *Persona*'nın da (Persona, 1966) gücünü, görselliğin oluşturduğu imgelerden aldığı söylenebilir. Film, insanın, roller içinde kendisini kaybetmesi, kendisine yabancılaşması etrafında döner. Oyuncuların kimliklerini gizlemek için sahnede taktıkları maskelerden adını alan film baştan sona, kimlik sorgulamasıyla ilgilidir. Bu bağlamda, Jung'un, toplumsal roller aracılığı ile kişilerin gerçek kimliklerini sakladığını düşündüğü *persona* kavramı ile de bağlantılıdır. Sessizliğin içine gömülerek kendisini keşfetmeye çalışan oyuncu Elisabet Vogler (Liv Ullman) ile birlikte hemşiresi Alma'nın (Bibi Andersson) birbirleri üzerinden kimliklerini sorguladıkları, en gizli kalmış yönlerini açığa vurdukları, kimliklerinin birbiri içinde adeta eridiği filmde, kelimelerden ziyade görüntülerin gücüne başvurulmuştur. Özellikle Elisabet ve Alma'nın yüzlerinin yarılarının birleştirilmesiyle yapılan montaj, yaşanan durumun görüntü ile yaratıcı bir şekilde özetlendiği en etkili karelerden biridir. *Persona*'da kelimeler, insanların kendilerini ifade etmesinde yetersizdir. Elisabet'in sessizliğe bürünmesi, Alma'nın filmin sonuna doğru anlamsız kelimeler sarf etmesi, dilin, iki kadının yaşadığı kaybolma durumunu ifade etmede güçsüz kaldığının ispatı olarak değerlendirilebilir.

Öykü anlatımının kabul edilmediği, sözcüklerin anlamsızlığına ve yetersizliğine karşılık görüntünün olanaklarının zorlandığı çağdaş anlatı sinemasında, neden-sonuç ilişkisi etrafında gelişen klasik olay örgüsü dağılmıştır. Olaylar, giriş, gelişme ve sonuç çizgisinde birbiri ardınca ilerleyen tutarlı sırasını kaybetmiştir. Aklın, akıldışı bir hal aldığı modern hayata bir tepki olarak gelişen çağdaş anlatıda, akılla kurulan planlı bir dünyaya yer yoktur. Dünya nasılsa o şekilde gösterilmelidir. Karmaşık ve çökmüş bir ruh halini, parçalanmış bir yaşamı, hayatın boşluğunu vermek için, bütüncül bir anlatım yerine, ona benzeyen, belirsiz ve parçalı bir anlatım kullanılmaktadır. Bundan dolayı

“Çağdaş anlatıda öncelik öyküde değil, anlatma işlemindedir ve nedensellik zinciriyle bağlı olay örgüsü yerine, serbest çağrışımlarla oluşan bir anlatı tercih edilir” (Schatz, 1983, s. 232).

Çağdaş anlatı sinemasında, parçalardan/ ayırımlardan (episod) oluşan parçalar, olay örgüsü yerini almaktadır. Söz konusu parçaların her biri, bir diğerinden bağımsız ve ayrı görünür. Her an her şey olabilir, beklenmedik durumlar ortaya çıkabilir, zaman ve mekân atlamaları yaşanabilir. Godard’ın *Pierrot le Fou* (Çılgın Pierrot, 1965) adlı filmi, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, olaylardan çok, anlatı üzerine odaklanan bir anlayışa sahiptir. Film oluşturulan parçalar, olay örgüsü yerini almıştır. Fakat bu parçaların sonuçta oluşturduğu tablo, bir duygu, bir düşünce oluşturmaya yetecek kadar güçlü niteliktedir. Parçaları birleştirecek olan, gördüklerini sorgulayacak ve onlar hakkında yorum yapacak olan ise, izleyicidir.

Çağdaş anlatı sineması da artık, tıpkı yaşam gibi, olasılıkların ve belirsizliklerin alanıdır. Buna bağlı olarak, çağdaş anlatı filmlerinde, belirli bir başlangıç ve son yoktur. Filmler, çoğu zaman günlük hayattan alınan, olağan bir yaşam kesitiyle başlar ve biterler. Olayların başı ve sonu, filmde gösterilenlerle sınırlı değildir. İzleyici, bunlar hakkında düşünmeye sevk edilir. Bu sayede, filmin başını ve sonunu yorumlamaya çalışan izleyici, kendisini koltuğunda güvende hissedeceği yerde, salondan bir tamamlanmamışlık hissi içinde, tedirgin ayrılmaktadır. Örneğin François Truffaut’nun Fransız Yeni Dalga Sinemasının başyapıtlarından biri olan *400 Darbe* (Les Quatre Cents Coups, 1959) adlı filmi, izleyiciyi salondan, alışıldık bir sonla uğurlamaz. Çaldığı bir daktilo nedeniyle tutuklanan ve annesi tarafından Fransız hükümetinin ıslah evlerinden birine terk edilen Antoine’nin buradan kaçışı ve denize doğru koşuşu ile sonlanan film, kişide bitmemişlik hissi uyandırmaktadır. Film, bu haliyle, mutlu bir son sunmadığı gibi, izleyiciyi, Antoine’nin akıbetinin ne olacağından da haberdar etmez. Kişiyi olacaklar konusunda, çocuğun içine düşmüş olduğu durum hakkında, hayatın yabancılığı ve insanların maneviyatından uzaklaşmaları hakkında düşünmeye, yorum yapmaya teşvik eder. Filmin sonu, aynı zamanda, Antoine’nin ilk defa gördüğü denize doğru baktığı donmuş çerçevesi ile de klasik film sonlarından ayrılır.

Olayların nedenselliğinin, zaman ve mekândaki akılcı bir düzenleme ile aktığı geleneksel anlatı sinemasına karşılık çağdaş anlatı sinemasında, zaman düz bir zemin üzerinde akmaz. Zaman, mekân sınırlamasından kurtulur. Şimdinin, geçmiş ve gelecekle içiçe geçtiği bu yeni zaman anlayışı, bireyin duyumsadığı *öznel zamanı* gösterir. Sinemada öznel zaman, Henri Bergson'un zaman ve bellek üzerine yaptığı sezgici yorumlardan ve çağdaş romanlardaki *bilinç akışı* (stream of consciousness) tekniğinden beslenmektedir. Geçmiş, şimdi ve gelecek, anılar ve umutlarla, pişmanlıklarla, sevinç ve beklentilerle, kişinin içsel zamanında, onun her zamanki şimdisinde varolur. Sinemadaki öznel zaman kullanımı ile birlikte "Değişik ve mekânsal olarak ayrı olayların eşzamanlılığı, seyircinin zaman ve mekân içinde hareket etmesine..." (Demir, 1989, s. 126) olanak tanır. Böylelikle yabancılaşma gibi pek çok yeni kavramın da sunumu konusunda yönetmene çeşitli olanaklar sağlanır. Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri* (Smultronstället, 1957) adlı filmi, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, hayatının sonuna yaklaşmış yaşlı bir profesör olan Isak Borg'un, şeref ödülü almak için, geliniyle birlikte Stockholm'den Lund'a doğru giderken yaşadığı bir tür iç hesaplaşmayı konu edinmektedir. Yolculuk sırasında karşılarına çıkan yer ve kişiler, yaşlı adamın şimdide duyumsadığı ıskalanmış, yaşanmamış hayatını, zaman ve mekânda bir gezinti yaparak sunmaktadır. Bu sayede, zaman ve mekâna ilişkin anlatısal beklentiler yıkılmış ve uzlaşımalsal görme tarzları alt-üst edilmiş olur (Orr, 1997, s. 34).

Görünenlere ve sinemaya, kalıplaşmış değerleri yadsıyarak bakan ve bu sayede yeni anlatım yolları geliştiren çağdaş anlatı sineması, izleyicisi ile sürekli bir 'diyalog' içindedir. Bu tutumun, çağdaş sinemanın, aynı zamanda, izleyicisini önemseyişinin de bir göstergesi olduğu söylenebilir. Çağdaş anlatı izleyicisi, karşısında müdahale edemediği tamamlanmış bir evren yerine, araçlarını ve olanaklarını, birlikte keşfe çıktığı bir filmle karşı karşıyadır. Çağdaş anlatı, araçlarını ve kuruluş biçimini gizlemez; izleyicisiyle paylaşır. Çağdaş anlatı mantığı ile oluşturulmuş bir filmi izleyen kişi, film izlediği gerçeğini asla unutmaz. Çünkü filme, bir temsil gözüyle değil, bir düşün alanı olarak bakılmaktadır. Bu bağlamda, çağdaş anlatı, *epik tiyatronun* sahnede yaptığını perdede yapar.

Epik tiyatro gibi çağdaş sinema da, “...durumları yeniden temsil etmez, onları açığa çıkarır” (Benjamin, 2000, s. 18). Çağdaş anlatı sineması izleyiciye, gördüklerinin, kendisinin ve yaşamının gerçekliğini sorgulatar. Film böylelikle bir tüketim alanı olmaktan çok, düşünsel üretim alanı haline gelir. Çağdaş anlatı sineması, tıpkı Brecht’in epik tiyatro aracılığı ile yaptığı gibi, “...görünenin ardındaki gerçeği...” (Parkan, 2004, s. 51) arar. Egemen ideolojinin onaylanmasını sağlayan geleneksel sinema ideolojisini (gerçeklik izlenimi) yıkmak isteyen çağdaş anlatı sineması, izleyicilerin gözündeki perdeyi kaldırmak niyetindedir. Bunu yapabilmek için de, alışılmışı, olağandışı bir biçimde gösterir. Sinemayı alışılmışlığından kurtarıken izleyiciyi yadırgatır, gördüklerini sorgulamasını sağlar. Gerçeğin çok katmanlı ve görece yapısının dikkate alındığı çağdaş anlatı filmlerinde “Perdede görülenlerin gerçek olduğuna ilişkin yanılsama bozulur” (Bayram, 1997, s. 159). Biçim üzerinde odaklanan izleyicinin dikkati gerçeklikle ilgili sorunlara yönlendirilir. Bu sayede izleyicinin yabancılaşmışlığından kurtularak eleştirel bir tavır kazanması sağlanır. Zira Walter Benjamin, teknik olanakların yarattığı yabancılaştırıcı işlevin, seyirciyi eleştirel, etkin ve katılımcı bir konuma sürüklediğini ileri sürer (Bozkurt, 2004, s. 193).

Geçişli anlatının yok olduğu, beklentilerin yerine getirilmediği, parçalı yapısı, öne çıkan tekniği ile çağdaş anlatı sineması, epik tiyatrunun yaptığı gibi karakterlerle özdeşleşmesine izin vermez. İzleyiciyi filmde yabancılaştırır. Sunulan karakterlerin nitelik(sizlik)leri de izleyicinin filmde ayrıca uzaklaşmasına neden olur. Bu karakterler yabancılaşmış, toplum dışına itilmiş, dibe vurmuş, başarısız, umursamaz, suçlu, hatta ölü olabilirler. İzleyici kendisini, bu tip karakterlerin yerine koymayı aklından bile geçirmez.

Mesafeyle yaklaşılacak bu karakterler, çoğu zaman filmin anlatıcılarıdır. Duygu ve düşüncelerini *dış ses* olarak, bütün çıplaklığı ile ortaya koyup izleyicinin öznel değerlendirmesine sunarlar. Çağdaş anlatıda görüş öznelidir. Dayatılan tek bir gerçeği yadsıyan “Çağdaş anlatı, çoğul bir okuma ile anlaşılabilir” (Bayram, 1990, s. 78). Böylelikle toplumsal bakışın yerine öznel bakışın konmasına olanak sağlanmış olur. Buna bir örnek olarak *film noir* (kara film), gösterilebilir. Kara film, “Rekabetin, suçun, işsizliğin, güvensizliğin, acımasızlığın kol gezdiği, ahlaki değerlerin iyiden iyiye

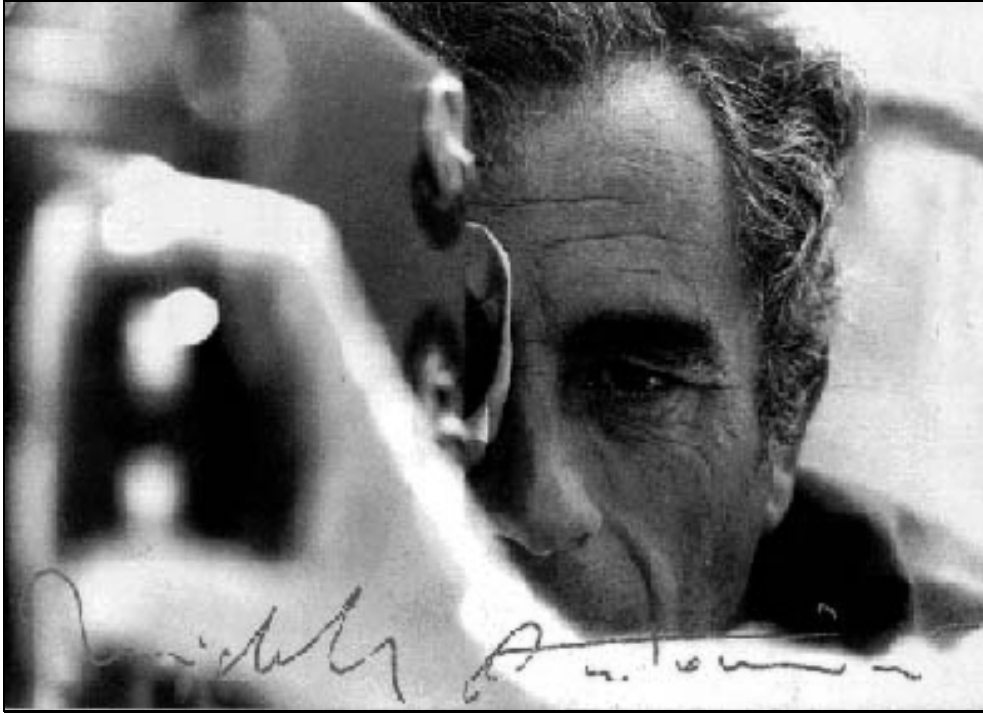
yozlaştığı...” (Savaş, 2003, s. 168) karamsar bir dünyanın ürünüdür. Yaşanan toplumsal değişimlerin ve çalkantıların birey üstündeki yansıması, güven duygusunun yitirildiği, sınırların yok olduğu bir dönemde, bireyin iç sesinin dışa vurumudur. Bir anlatıcı eşliğinde ilerleyen kara film, çağdaş anlatı ile kurulan bütün filmler gibi, tek bir gerçeklik sunmak yerine, hem anlatıcıya hem de izleyiciye yorum yapma, gördüklerini eleştirel bir tavır içinde sorgulama imkânı verir.

Walter Benjamin, sanat eserinin teknolojik yoldan yeniden üretiminin mümkün olduğu bir çağda, sinemanın kitlelerin bilinçlenmesinde önemli bir yer tutabileceğine işaret eder: “Sinemadaki kapital ağırlığını koruduğu sürece, genelde bugünün sinemasından beklenebilecek tek devrimci nitelikteki hizmet, sanata ilişkin genel tasarımlara yönelik devrimci bir eleştiriyi gerçekleştirmektir” (Benjamin, 1995, s. 59). Bu devrimci eleştirinin sinemada, çağdaş anlatı ile sağlandığı söylenebilir. Nitekim çağdaş anlatıyla, geleneksel sinema anlayışı reddedilir. İzleyiciyi yabancılaştırarak yabancılaşmışlığından arındırmayı hedefleyen çağdaş anlatı, bunu, kalıplaşmış değer yargılarının ve bakış açılarının yanılması bozarak gerçekleştirmeyi dener. Bu sayede, kendi bilincinde olan bir sinemanın da önü açılmış olur. Kendini ‘saf’ bir gözle yeniden bulgulamaya çalışan çağdaş sinema, büyük bir özgürlük ve sorumluluk içinde, kendisi ve olanakları üzerinde düşünme imkânı yakalar. Böylelikle, yeni bir bakış açısıyla gözlemlediği dünyayı yeni yollarla sunarken, aynı zamanda, izleyicinin de kendisine ve yaşamına karşı yeni bir bakış geliştirmesini sağlar.

20. yüzyılın en önemli düşünür ve sanatçılarından biri olan Sartre, her yazının, hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak hem de onu, okuyucunun cömertliğinin karşısına görev gibi çıkarmak olan bir girişim olduğunu dile getirir (Sartre, 1982, s. 60). Sartre burada, bir yandan sanatçının, cesaretle filizlenen görüş duygusuna vurgu yaparken, diğer yandan da, sorumluluğunun altını çizmek istemektedir. Yazar, kendince analiz ettiği yaşamın çeşitli ve yeni boyutlarını, sadece anlamlandırıp ortaya koymakla kalmayıp, bunları, diğer insanların bilincine de sunmaktadır. Sartre’ın yazın üzerinden yaptığı bu değerlendirmenin, sanatın tüm alanları için geçerli olduğu söylenebilir. Nitekim çağının yaşam koşullarını ve insanını anlayan ve göstermek isteyen birçok sanatçının, benzer bir girişim içine girdiği görülür. Böyle bir sorumluluk duygusuna

sahip her sinemacı da, bu sanatçılar içindeki yerini alır. Michelangelo Antonioni (1912-2007) de, yaptığı filmlerle, bu sinemacılardan birisi olduğunu ispatlamaktadır.

3.6.1. Antonioni Sinemasında Çağdaş Anlatı, İçerik ve Biçim Olarak Yabancılaşma



Şekil 1 “Michelangelo Antonioni”

Antonioni'nin sinemayı, bir taklit ve eğlence aracı olmanın ötesinde, Sartre ve Camus'nün sanat anlayışına benzer bir şekilde, “...dışlaşma ve başkasıyla ilişki kurma olanağı...” (Yenişehirli, 1993, s. 64) olarak gördüğü söylenebilir. Antonioni, insanlararası iletişimin giderek koptuğu yabancı bir dünyada, duyumsadığı yaşam ve insan gerçeğini, filmleriyle ifade etmeye çalışır. Değişen ve parçalanmış yaşamın, anlaşılması güç yeni duygu ve düşüncelerini, yeni insanını anlamaya çalışan Antonioni, bu uğraşı, sinema alanına taşıyan isimlerden birisidir. Büyük bir sanatçı duyarlılığı ile, içinde yaşadığı çağı kavrayan Antonioni, bir sorumluluk duygusuyla da, sinema hayatı boyunca, bu çağın beraberinde getirdiği koşulların bir tanığı ve yorumlayıcısı olmuştur. Antonioni, değişen yaşamın, kendisinde bıraktığı izlenimlere uygun anlatım şekilleri geliştirme cesaretini gösterirken, aynı zamanda, sinema dilinin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Modern dünyanın, iletişimsizlik, yalnızlık, kayboluş, boşluk ve

anlamsızlık gibi yabancılaşmayla ilgili temel sorunlarına değinen Antonioni, anlatı biçimini de bunlara paralel bir çizgide geliştirmiştir.

Antonioni, yönetmenlik kariyerine, gördüğü ekonomi eğitiminden sonra yaptığı sinema eleştirmenliğinin ardından, 1943 yılında çektiği Po vadisinin fakir balıkçıları gösterdiği belgesel film, *Po Nehri İnsanları* (Gente del Po) ile başlamıştır. Roberto Rossellini ve Marcel Carné gibi isimlerin asistanlığını yapan Antonioni'nin, 1950 yılına dek çektiği belgesel ve kısa filmlerde, İtalyan yeni gerçekçiliğinin etkileri hissedilir. Sinema tarihi açısından bakılacak olursa “Yeni gerçekçi akım... sinemanın amaç ve işlevlerinin yeniden belirlenmesinde önemli bir rol oynamıştır” (Çelikcan, 1997, s. 160). Özgür bir tutumla sıradan insanı ele alan yeni gerçekçiliğin, eleştirel bir bakış açısı kazandıran, belirsiz, açık uçlu, tarafsız anlatımıyla, pek çok çağdaş yönetmen gibi, Antonioni'yi de etkilediği görülür. Sinema dilinin gelişiminde önemli bir yere sahip olan yeni gerçekçiliğin yenilikçi doğasının, Antonioni sinemasının gelişiminde de önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

Antonioni, 50'lerden itibaren, sosyal içerikli filmlerden ziyade, karakter odaklı filmler çekmeye başlamıştır. Yeni gerçekçiliğin evrimleştiğini düşünen Antonioni (1958b, s. 1), savaş sonrası dönemde yaşanan toplumsal sorunların, yerini, 1950'lerde daha bireysel sorunlara bıraktığını dile getirir. Antonioni, bundan sonra, yeni gerçekçilerden ayrılarak, sosyo- ekonomik yapının dolaylı olarak hissedildiği filmler çeker. Bu bağlamda Antonioni'nin, giderek bireyselleşen sinemasıyla, bir tür içsel gerçeklik kurmaya çalıştığı söylenebilir. Kendi özgün sinema dilini geliştiren Antonioni, seçtiği konu ne olursa olsun hep, gittikçe anlamsızlaşan bir dünya içinde, yozlaşan insan ilişkilerine ve belirsizliğe doğru sürüklenen yabancılaşmış insana yönelir.

Antonioni, 1950 yılında çektiği ilk uzun metraj konulu filmi *Bir Aşkın Güncesi* (Cronaca di un Amore) ile daha sonraki filmlerinde yer alacak kadın-erkek ilişkileri dolayısıyla yozlaşmış burjuva ahlakının bencilliğini vurgularken, toplumsal olguların, bu kişilerin iç dünyası üzerindeki yansımalarını inceler (Teksoy, 2005, s. 643-644). *Kamelyasız Kadın* (1953, La Signora Senza Camelia) adlı filmde, tezgâhtarlık yaparken, B-tipi filmlerde oynamaya başlayan genç bir film aktrisinin, kendi kişiliğine ve hayatına

sahip çıkamamasından kaynaklanan düşüş öyküsü anlatılmaktadır. Derinlemesine kullanılan tüm toplumsal ortam ve bu dekor içinde duygularına, isteklerine bir gerçeklik katamayan insan, *Kamelyasız Kadın*'da, ürpertici bir şekilde açığa vurulur (Gevgilili, 1989, s. 168).

Kamelyasız Kadın'dan önce çekilen, fakat çekiminden yedi ay sonra gösterilen *Yenikler* (1953, I Vinti), Fransa, İtalya ve İngiltere'de geçen üç ayrı hikâyeden oluşur. Bu hikâyelerde yine kaybedenlerin öyküsü anlatılır. 1955 yılında, Cesare Pavese'nin *Yalnız Kadınlar Arasında* adlı romanından uyarladığı *Kadınlar Arasında* (Le Amiche) ile Antonioni, sosyal çevreleri içinde boğulan, hayatları hakkında yanlış kararlar alan Clelia ve Rosetta'nın yaşadığı bunalımı anlatır. *Kadınlar Arasında* ile birlikte, Antonioni'nin, anlatım yapısında bir değişimin de meydana geldiği görülür. Antonioni bu filmde, daha sonraki filmlerinin anlatımını belirleyecek, parçalı bir anlatı kullanmayı tercih eder. Bundan sonra Antonioni, 1957 yılında çektiği *Çılgılık*'la (Il Grido'da), işçi sınıfına mensup fabrika çalışanı Aldo'nun, intiharla sonuçlanan bireysel dramını ele alır.

1960 yılında *Macera* ile Cannes Film Festivali'nde Jüri özel ödülü kazanan Antonioni, bu filmle sinemasını dünyaya tanıtmaya imkânı yakalar. *Macera*, 1961 ve 1962 yıllarında *Gece* ve *Batan Güneş*'le devam eden yabancılaşma üçlemesinin ilk filmidir. Bu üçleme ile Antonioni, değişen dünya içinde yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğini, Claudia, Lidia ve Vittoria'nın yaşadığı bireysel bunalımlarla aşamalı olarak ortaya koyar. Diğer filmlerinde, çaresizlik, yıkım, anlamsızlık, iletişimsizlik, bunalım şeklinde hissedilen yabancılaşma sorunu, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi ile ayrıca, doğrudan ele alınır. Bu üçlemeden sonra, *Kızıl Çöl* (1964, Il Deserto Rosso) ile Antonioni, nevrotik bir kadın olan Giuliana'nın bakışından, teknolojinin değiştirdiği dünyayı resmeder.

Kızıl Çöl ile renkli filme geçiş yapan Antonioni'nin, 1966 yılında İngiltere'de çektiği *Blow-up* ile biraz daha farklı konu ve temalara yöneldiği görülür. *Blow-up*, bir moda fotoğrafçısının kamerasına takılan cinayet görüntüleri üzerinden, gerçekte gerçek olmayan arasındaki ince çizgiyi tartışma konusu yapar. Aynı zamanda da, giderek duyarsızlaşan ve duygusuzlaşan insan ilişkilerini ortaya koyar. Gerçeğin belirsiz

doğasını vurgulayan *Blow-up*'ı, 1970'te Amerika'da çekilen *Zabriskie Noktası* (Zabriskie Point) takip eder. *Zabriskie Noktası*, Amerikan yaşam tarzının ve bu anlamda kapitalizmin eleştirisi niteliğindedir.

1974 yapımı olan *Yolcu* (The Passenger), iş için gittiği Sahra Çölü'ndeki bir otelde, ölü bulduğu bir silah kaçakçısının kimliğine bürünen bir gazetecinin, ölümle son bulan macerasını konu edinir. *Yolcu*'daki kimlik değiştirme girişimi, insanın, kendisinden kaçma isteği yerine kullanılır. 1995 yılında Wim Wenders'in asistanlığını yaptığı *Bulutların Ötesinde* (Beyond the Clouds) de, modern insanın aşkı yaşama biçimi üzerinden, karşılıklı diyalogun imkânsızlığını ortaya koyar. *Bulutların Ötesinde* ile Antonioni, insanın, tamamlanma ve bütün olma arzusuna vurgu yaparken, bir yandan da, sanatçının mükemmelliğe ulaşma tutkusunu ele alır. Antonioni, 2004 yılına dek çektiği çeşitli filmlerle sinema serüvenine devam etmiştir. Bu serüven boyunca temelde, başkalaşan bir dünya içinde yabancılaşan insanı, bu insanın yaşadığı kırılmaları ve bocalamaları göstermeye çalışmıştır.

Antonioni'nin bu çabayı, sinemayı da araştırdığı, sinemanın gelişimine katkıda bulunduğu bir keşif duygusu içinde gerçekleştirdiği görülür. Değişen yaşamı ve insanı anlamaya çalışan Antonioni, gelenekselleşmiş sinema kurallarını yadsır. Sinemanın olanaklarını zorlayarak, ele aldığı konu ve temalara uygun, bunları en iyi şekilde ortaya koyacağı anlatı biçimini yakalamaya çalışır. "Sartre'a göre sanatçıyı yeni bir üslup, yeni bir biçim ya da teknik bulup uygulamaya götüren neden, bağlandığı düşüncedir" (Savaş, 2003, s. 18). Antonioni'nin bağlandığı düşünce de, içinde yaşadığı çağın korkuları, kararsızlıkları, yabancılığı ve şekillenmemişliği etrafında dönmektedir. Değişen ve parçalanan yaşamın, anlaşılması güç yeni duygu ve düşüncelerini, yeni insanını anlamaya çalışan Antonioni, bunlara uygun bir sinema dili geliştirir.

Antonioni sinemasında, anlatım, dekor, ışık, ses, görüntü, diyaloglar, renkler, başkalaşan yaşam ve insanın sinemasal görünümüdür. Antonioni filmleri, yeni şekillenen yaşam kadar belirsiz, bitmemiş ve kuru; insan kadar yabancı, güç anlaşılır ve eksiktir. Onun filmleri, kurgularıyla, insan ilişkilerini anlatış biçimleriyle, içinde yaşanan dünyanın bir tür değişim mecazını kurar (Eco, 1990, s. 14). Antonioni

filmlerinde, karakterler, onların ruh halleri, konumları, dekor, anlatıyı oluşturan parçalar hiçbir zaman aynı kalmaz. “Yalınkat bir anlatıcı, bir tanık, bir bakış açısı olmanın çok ötesinde, Antonioni filmlerinde dünya ve insan yeniden...” (Batur, 1990, s. 7) oluşur. Bu oluşum, hayatın doğrudan kendisini değil, onun bir kavranış biçimini verir. Böylelikle, değişen gerçeğin bir duyumunun yakalanmasına da olanak tanır.

Antonioni'nin, içinde yaşadığı çağın değişim ilkesini ve bununla birlikte, 20. yüzyıl insanın yaşadığı uyum sorununu çok iyi analiz etmiş ve özümsemiş bir sanatçı olduğu görülür. Antonioni'nin filmleri, olayların kurgusunu gerçekleştirir ve insan ilişkilerini anlatış biçimiyle, içinde yaşanan dünyanın bir tür değişim mecazını kurmayı başarmaktadır (Eco, 1990, s. 14). Buna bağlı olarak, Antonioni filmlerinde, karakterler, onların ruh halleri, konumları, dekor, anlatıyı oluşturan parçalar sürekli olarak değişir, hiçbir şey aynı kalmaz. Kişiler, adeta, değişime neden olan bir tür yolculuğa çıkarlar. Bu yolculuk ise, çoğu kez, giderek tedirginleşen bir hal alır.

Antonioni filmlerinin hepsinde de, başlangıçta ortaya çıkıveren ‘bir şey’ vardır.... Ve bu bir şey Antonioni'nin kahramanlarının varoluşlarındaki gidişatı kırıp döker. Düşünce ve duygulardan örülü kabukları, hareketlerinin ve alışkanlıklarının düzeni çatlar. Artık ‘serüvenin’ içine itilmişlerdir, karşılaşmayı beklediklerinden çok daha farklı yeni bir duruma göğüs gerebilmek için, onları değiştirmek zorunda bırakan bir sınava katılmışlardır (Dort, 1990, s. 17).

Bu değişimler, insanın kendisine ve yaşamına karşı duyduğu yabancılık hissini çağrıştırmalar, bu hissi verirler. Antonioni filmleri, özellikle teknoloji ile değişen modern dünyanın, çağın insanında uyandırdığı tedirginliğin biçimsel ifadeleri şeklinde değerlendirilebilir. Antonioni, hızlı sanayileşme ve kapitalizm sonucu meydana gelen sosyo-kültürel sorunlara doğrudan değinmek yerine, bunların, bireyler üzerindeki dolaylı etkilerini göstermeye çalışır. Antonioni sinemasında anlatım, 20. yüzyıl yaşamının insanda uyandırdığı duygular gibi, belirsiz ve açık uçludur. İzleyende bitmemişlik hissi uyandırır. Antonioni'nin filmleri, her an bir şey olacak hissiyle, sürekli bir oluş içinde ilerler. “...belirsizlik, uyumsuzluk, görünenin arkasında yatan dünyevi gizem...” (Brunette, 1998, s. 53), filmin izlendikten sonra bile, izleyenin kafasında sorgulanmaya ve şekillenmeye devam etmesini sağlamaktadır. Gelişen olaylara benzer bir şekilde, karakterler de, bölük bölçük duygular etrafında, çoğu kez

şüphe uyandıracak şekilde sunulur. Antonioni filmleri, duygularından asla emin olamayan, kendilerini yarım yamalak gerçekleştiren, yabancılaşmış karakterler aracılığı ile ilerler.

Belirsiz, açık uçlu anlatımı, anlam getirilemeyen karakterleri ile Antonioni, ne yazık ki, birçok izleyici ve eleştirmen tarafından, olumsuz yönde eleştirilen bir yönetmen olmuştur. Çoğu kez, anlaşılması güç olmakla suçlanmıştır. Filmleri, gerçek hayatla ilintisiz bulunmuş; içinde yaşadığı dönemin sosyal sorunlarını göz ardı ettiği için yargılanmıştır. Hatta kimilerince, kendini gerçekleştirememiş, özenti bir entelektüel olarak nitelendirilmiştir. Fakat Antonioni'nin amacının, hayatın doğrudan kendisini vermek değil, onun bir kavranış biçimini yakalamak olduğu görülür. Böylelikle, gerçeğe yeni bir bağ kurulmuş olur (Antonioni, 1990, s. 33). Bu bağ, edebiyatta Yeni Romanın dünya ile kurduğu ilişkiye benzer. Aşına olan yadsınarak, her türlü önyargıdan arındırılarak betimlenmeye çalışılan dünya, yeni bir bakışla kavranır. Antonioni, filmlerinde titizlikle, "...sezdiği gerçeklerin ortaya konuş yolunu" (Edgü, 1965, s. 503) arar.

...Antonioni'nin güçlü olduğu nokta, nesnelere ve olaylar arasındaki ilişkileri, yeni bir tarzda birbirine kenetlemesidir. Antonioni, gerçeğin çevresinde duran bir dizi çetrefil sorunu bir *oluşturma biçimine* indirger; öyle bu oluşturma biçiminden bir tür *görme biçimi* okuyamayanlar anlatı parçacıklarına takılıp yapıtı bozarlar (Eco, 1990, s.13).

Bu görme biçiminin, Roland Barthes'in (1990, s. 9), Antonioni'de bulunan üç güç olarak tanımladığı, *uyanıklık*, *bilgelik* ve *kırılabilirlik* özellikleri sayesinde oluştuğu söylenebilir. Antonioni'nin uyanıklığı, onun, çağını anlama arzusunun bir getirisidir. Arzudan kaynaklanan uyanıklık ise, günlük hayatın içinde yeninin sezinlenmesine ve kavranmasına olanak tanımaktadır. Nitekim bir sinemacı için "... görmek bir gereksinimdir.... Yönetmenin problemi, gerçekliği kendini göstermeden bir dakika önce yakalamak ve o hareketi göstermek, o görüntüyü, o hareketi yeni bir algılama olarak göstermektir" (Antonioni, 1990, s. 33). Bu bağlamda Antonioni'nin, bilgece bir yaklaşım içine girdiği de söylenebilir. Fakat bu bilgelik, anlam yüklemekten ya da doğru tespiti yapmaktan yana bir bilmişlik değil; görünenin gerisindeki gerçeği kendince kavramak yollu bir uğraştır. Antonioni filmlerinde, herhangi bir değer

biçmeye gidilmez. Anlam, yaşam kadar bulanık ve kararsızdır. Bu özelliklerin toplamı ise Antonioni'ye, klasik çizginin çok ötesinde, farklı bir görme ve ifade etme gücü katar.

Antonioni filmlerinde, kapalı bir evrenin güven verici sınırlarına yer yoktur. Antonioni, filmlerinde, açık uçlu bir anlatı tercih edilir. Geleneksel sinemadaki dramatik çizginin yerine, 20. yüzyılın parçalanmış yaşam ve insan gerçeğine uyan parçalı bir anlatı kullanılır. Antonioni sinemasında, dramın eski kuralları artık geçerliliğini yitirmiştir (Billard, 1996, s. 142). Antonioni filmleri, birbirine neden- sonuç ilişkisi içinde bağlanmayan parçaların toplamından oluşur. Bu toplam, bir öykü anlatmaktan çok, çağın yaşamını ve insanını ilgilendiren soyut bir kavramı ortaya koymaya yarar. Bu soyut kavramın ise çoğunluk, modern yaşama damgasını vuran iletişimsizlik, hiçlik, boşluk, güçsüzlük, belirsizlik gibi yabancılaşmayla ilgili çeşitli sorunları kapsadığı görülür. Giderek anlamsızlaşan dünyanın, insana verdiği yabancılık ve belirsizlik hissi, bitmemiş görüntülerle somutlaştırılır. Ani kesmelerle birleşen sahneler, izleyiciyi tedirgin eder. Bir yandan da sinemanın gerçeklik yanılısamasının kırılmasına da olanak tanınır. Birbirini tamamlamayan parçaların paradokssal kurgusu, izleyicinin biçime odaklanmasına neden olur. Böylelikle ön plana çıkan film anlatısı, izleyicinin düşünsel anlamda filme katılmasına ve gördüklerine karşı eleştirel bir tavır geliştirmesine de yardımcı olur.

Antonioni filmleri, öznel değerlendirmelere, yeni oluşumlara açık yapıtlardır. Antonioni filmleri, görüntüleriyle ve çerçevelemeleriyle de değişimin belirlediği, sürekli bir oluş içinde anlatıma katkı sağlar. Antonioni sineması, çerçevenin dışına taşar. Mevcut çerçevede olmayan insanlarla, nesnelere, duygu ve düşüncelerle bağ kurar. "...bilinçten daha öteye gider. Buradalığın ve yokluğun, gerçeğin ve hayali olanın sinematik çerçevenin içinde birlikte varolduklarını açıkça gösterir" (Orr, 1997, s. 117).

İzleyicide bir yabancılık hissi uyandıran anlatı, oluşturulan atmosfer aracılığıyla da desteklenir. Karakterlerin varoluşsal durumlarına uygun yaratılan atmosferin, çoğu Antonioni filminde, kuru, yabancı ve soğuk olduğu görülür. Böyle bir atmosferin oluşturulmasında ise, mekânların önemli bir rolü vardır. Antonioni sinemasında iç ve

dış mekânlar, bir ruhsal durumu nitelemek için, anlatının bir parçası olarak kullanılır (Labarthe, 1996, s. 134). İnsanın içine düştüğü varoluşsal boşluk ve yalıtılmışlık, çoğu zaman, terk edilmiş yerler, geniş alanlar ve binalar aracılığı ile gösterilir. Bu yerler, izleyiciye, modern yaşamın insansızlaşan duygusunu verir. Neredeyse kaybolmak üzere olduğu geniş mekânlar içinde insan, küçük ve önemsiz görünür. Modern dünyada aitlik duygusunu yitiren insan Antonioni filmlerinde, nesnelere ve dekorun arasında yok olmak üzere resmedilir.

Antonioni, deyimden geleneksel kullanışıyla asla bir karakter yaratıcısı olmamıştır (Eco, 1990, s. 13). Antonioni karakterleri, izleyicinin özdeşleşemeyeceği kadar belirsiz, uyumsuz ve yabancılaşmıştır. Bu karakterler, ifadesiz bakışlar ve derinlikten uzak oyunculuğu desteklenir. Böylelikle modern insanın duygudan yoksun görünümü ortaya koyulur. Çoğu Antonioni filminde, bu karakterlerin birbirlerini duygusal ve düşünsel anlamda anlamaları, birbirleriyle iletişim kurmaları da olanaksız görünmektedir. Fakat Umberto Eco (1990, s. 13)'nin de belirttiği gibi, Antonioni sinemasında söz konusu olan, patolojik bir ilişki kuramama zorluğu değildir: Sosyal ve ekonomik gruplar arasındaki güç dengeleri kapsamında bir iletişimsizlik vardır ve bunlar, bütün insan ilişkilerini etkilemektedir. Tüm çabalara rağmen kurulamayan karşılıklı diyalogun imkânsızlığı ve bu durumun yarattığı tedirginlik, oluşturulan kompozisyonlarla iyice belirginleştirilir. Karakterler çoğu zaman, farklı yönlere bakarken ya da kameraya sırtları dönük bir şekilde gösterilir.

Işık ve gölge de çoğu kez bu tedirginliği verecek şekilde, bir anlatım aracı olarak kullanılır. Antonioni'nin çoğu filminde, bireylerin yaşadığı iç sıkıntısı, buna uyan kasvetli gölgelerde şekil bulur. Siyah- beyaz Antonioni filmlerine, insansızlaşan dünyanın donuk grisi hâkimdir. Renkli filmlerde ise renk, bir duyguyu ön plana çıkararak dışavurumcu şekilde kullanılır. Örneğin *Kızıl Çöl*'de, Giuliana'nın gözündeki dünya, yoğun bir şekilde kullanılan yapay renkler dolayısıyla gösterilir. Sesin ise Antonioni sinemasında, görüntüyü desteklemek için kullanıldığı görülür. Antonioni filmlerinde müzikten çok, nesne seslerine yer verilir. Nesnelere gelen sesler, hem içeriğe hem de biçime katkıda bulunurlar. Sessizliğin içinde asılı duran bu sesler çoğu zaman, insana yalıtılmışlığını hissettirirler.

Geleneksel sinemanın kalıplaşmış kurallarını kırarak kullandığı tüm bu biçimsel öğeler Antonioni sinemasına devrimci bir nitelik kazandırır. Nitekim bu biçimsel öğelerle Antonioni'nin, sinemayı bir anlatım aracı olarak geliştirdiği, izleyicisine de yepyeni bir görme şekli sunduğu görülür. Sinemayı sınırlılıklarından kurtararak geliştirdiği çağdaş anlatı biçimiyle Antonioni, içinde yaşadığı çağın bir tanığı ve yorumlayıcısı olur. Antonioni, sinemasıyla, insanın kendisine ve yaşama karşı duyduğu yabancılık hissini ve iletişimsizliği, bunları fark ettirecek bir anlatı geliştirerek ortaya koymaya çalışır. Belki de Enis Batur'un (1990, s. 8) dediği gibi Antonioni böylelikle "Hangi ucundan tutarsa tutsun *boşboşunallığına* tosladığı dünyada, kendi dengesini estetik hazzın terazisinde güç bela korumanın yollarını arar". Değişen ve kaotik bir hal alan yaşamın, bunaltıcı etkilerini, sinemasıyla ifade etmeye çalışır.

4. BULGULAR VE YORUM

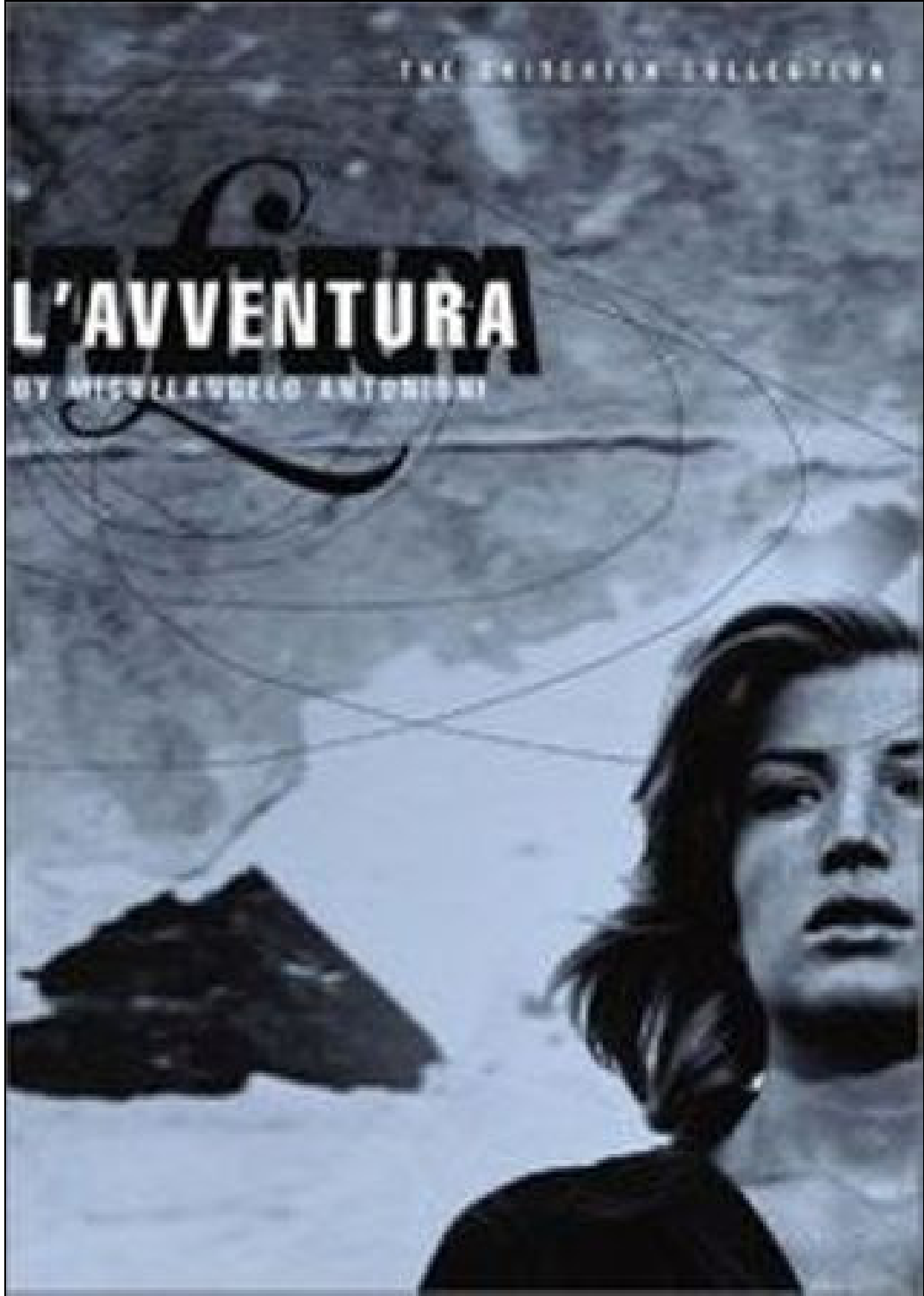
Bu bölümde, Antonioni'nin, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* Üçlemesi, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişkiyi ortaya koyacak şekilde, içerik ve biçim açısından ele alınarak irdelenmiştir.

4.1. Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* Üçlemesinde Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi

Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesinin, yabancılaşmanın çok boyutlu görünümü üzerine kurulduğu ve çağdaş anlatıyla biçim bulduğu söylenebilir. Üçlemedeki her film, yabancılaşma olgusunu, beraberinde getirdiği çeşitli sorunlarla birlikte, bunları somutlaştıran bir biçim içinde maddeleştirmektedir. Bununla ilişkili olarak üç film de, çağdaş anlatı ile şekillenmektedir. Her üç film de, sinemanın olanaklarını, içerdiği yabancılaşma gerçeğine uygun bir şekilde kullanmaktadır. Üçlemenin ayrıca, yabancılaşmayı aşamalı olarak, doğrudan bir problem olarak ele aldığı görülür. *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi, yabancılaşmayı, yabancılaşmanın duyumunu veren bir biçim içinde sinemasal anlamda tanımlamaktadır.

Üçlemede, genel olarak, anlamsız ve dayanılmaz resmedilen yaşam içinde yer alan karakterler, tedirgin ve acı çeken ruhlar olarak belirmektedir. Bu acının kaynağının, kişinin kendisini tanıyamamasından, kendisini tam olarak gerçekleştirememesinden kaynaklandığı görülür. Umutsuz bir sorgulama içine giren karakterler, anlamsızlık içinde yaşarlar. Kişinin, kendisi ile ilgili yaşadığı kararsızlıklar ve hayal kırıklıkları, insan ilişkilerine de yansımaktadır. Kendilerine yabancılaşan bireyler, duygusal ve düşünsel anlamda birbirlerine ulaşamazlar. Yaşanan ilişkiler, kişilerde daha büyük bir hayal kırıklığı ve anlamsızlık duygusu yaratır. Filmlerdeki sosyal ortam da, kişilere aitlik duygusu vermekten uzaktır. Sanayileşen bir toplumda, hızla büyüyen kentler, parasal ilişkilerin merkezini oluşturmakta, insanın etrafında adeta görünmez duvarlar örmektedir. Nevrotik bir iç sıkıntısıyla bezeli üçlemenin, bu gibi yabancılaşma boyutlarını, bunları görünür kılan bir biçim içinde ortaya koyduğu; çağdaş anlatıyla şekil aldığı görülür.

4.1.1. *Macera*



Şekil 2 “ ‘Macera’ Film Afişİ”

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: <i>Macera</i> (L'avventura)
Yapım Yılı	: 1960
Yönetmen	: Michelangelo Antonioni
Senaryo	: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra
Görüntü Yönetmeni	: Aldo Scavarda
Kurgu	: Eraldo Da Roma
Müzik	: Giovanni Fusco
Uzunluk	: 145 dakika
Yapım	: İtalyan Fransız ortak yapımı
İlk Gösterimi	: Fransa, 15 Mayıs 1960 Cannes Film Festivali
Ödül	: 1960 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü 1961 BAFTA En İyi Film Ödülü ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülü

Kişiler

Monica Vitti	: Claudia
Gabriele Ferzetti	: Sandro
Lea Massari	: Anna
Dominique Blanchar	: Giulia
Renzo Ricci	: Anna'nın babası
James Addams	: Corrado
Esmeralda Ruspoli	: Patrizia
Giovanni Petrucci	: Prens Goffredo
Lelio Lutazzi	: Raimondo
Dorothy de Poliolo	: Gloria Perkins
Jack O'Connell	: Adadaki yaşlı adam
Angela Tomasi di Lampedusa	: Prenses

Özet

İçlerinde Romanın ileri gelen zenginlerinin de bulunduğu Sandro, Anna, Claudia, Corrado, Giulia, Raimondo ve Patrizia'dan oluşan bir grup, Sicilya kıyılarında botla gezintiye çıkar. Bu civardaki çok sayıda volkanik adacıktan birinde (Lisca Bianca) konaklanıldığı sırada Anna, arkasında hiçbir iz bırakmaksızın aniden ortadan kaybolur. Bunun üzerine diğerleri, kayalıklardan oluşan çıplak adanın etrafında Anna'yı aramaya koyulurlar. Fakat Anna'yla ilgili herhangi bir iz rastlanmaz. Anna'nın sevgilisi Sandro, yakın arkadaşı Claudia ve ayrıca Corrado, Anna'dan her an bir ses çıkabilir ümidi ile o geceyi adada geçirme kararı alır. Diğerleri ise, havanın bozması ve kararmasıyla birlikte polise haber vermek için geri dönerler. Claudia, Anna'nın kaybolmasından başta ilgisiz tavırlarından dolayı Sandro'yu sorumlu tutarken, ikisinin arasında yaşanan sürtüşme hemen ertesi sabah yerini yakınlaşmaya bırakır. Claudia, Sandro ile yaşadığı bu yakınlaşmadan rahatsız olur. Gelen arama ekipleri yaptıkları araştırmalar sonunda Anna'yla ilgili bir şey bulamayınca, Claudia civardaki bütün adalarda Anna'yı aramaya karar verir. Sandro ise, Claudia'nun peşinden trene kadar gelerek Claudia'yı onunla birlikte olmak için ikna etmeye çalışır. Claudia ilkin Sandro'yu reddeder ve yolculuğuna tek başına devam eder. Fakat Noto'da birlikte Anna'yı aradıkları bir sonraki karşılaşmalarında, Sandro ile sevgili olurlar. Claudia ve Sandro arasındaki bu ilişki, büyük bir otelde verilen partide Sandro'nun ihanetine uğrar. Film biterken Claudia, bir bankta ağlayan Sandro'ya yakınlaşarak onu affeder.

Antonioni, *La Notte*'nin setinde *L'Express* dergisi için Michéle Manceaux tarafından gerçekleştirilen bir söyleşide yaptığı açıklamayla, üstü örtük de olsa, *Macera*'yı pek çok filminden farklı kılan özelliği bir çırpıda dile getirir:

Yüzeysel olarak bu film, ilk bakışta, oldukça gizemli ve karmaşık duran bir aşk hikâyesi gibi görünebilir. Bir deniz gezisi sırasında, bir kız kaybolur ve bu kayboluş gerçeği, hemen ertesinde başka faktörlerle doldurulan bir boşluk yaratır. Kaybolan kızın sevgilisi ve arkadaşı için arayış, sonunda yeni ve öngöremedikleri bir durumla karşılaşacakları bir tür duygusal gezinti haline gelir. Bir bakıma bu film, polisiye türünde olabilirdi.... Nitekim filmin kuruluşunda bu tür öğelere rastlamak mümkündür. Fakat *Macera*'nın başka bir amacı var. Bu amaç ... bir tür ortaya koymaya yöneliktir (Antonioni, 1960, s. 6).

Ortaya konanın ise, modern dünyanın insan ilişkilerini büyük ölçüde etkileyen yabancılaşma olgusunun çok boyutlu bir görünümü olduğu söylenebilir. *Macera*, bunu, izleyicisini de içine dâhil ettiği bir tür keşif içinde gerçekleştirmektedir.

1960 yılında *Macera* ile aldığı Jüri Özel Ödülü için Cannes Film Festivali'nde yaptığı konuşmasında Antonioni, her gün, yaşanan her duygunun, yeni bir maceraya yol açtığını dile getirmiştir. Her yeni macera, modern insanın henüz tanımadığı bir yönünü açığa çıkarmaktadır. Daha önce yaşamadığı durumlarla, anlam veremediği duygularla karşı karşıya kalan insan, içsel denebilecek bir çeşit yolculuk içine girmektedir. *Macera*'da, Claudia'nun başta hayretle, Sandro'nunsa umarsızlıkla karşıladığı birliktelikleri, insanın yabancılaşmışlığı içinde kaybolmuşluğunu, Claudia'nun yaşadığı keşiflerle belirginleştirir. Bu keşiflerin ise hemen her seferinde yabancılaşmayla düğümlenen çıkmazlarla noktalandığı görülür.

Çıkmazlara giden yolda Claudia yalnız değildir. İzleyiciyi de içine alan bu keşif sırasında, yabancılaşan dünya ve insan, insan ilişkileri aracılığıyla gösterilmektedir. *Çağın Olayları Arasında* (1997b) adlı kitabında Kuçuradi'nin, yazar için dile getirdiği bir tespitin, tam da bu noktada, bir sinemacı için söz konusu olduğu söylenebilir. Nitekim Antonioni, *Macera* ile birlikte, "... yeni yaşantı ve eylem olanaklarını kendi çağı içinde, bu çağda yaşayan insanların birbiri ile ilişkileri içinde..." (Kuçuradi, 1997b, s. 12) ortaya koymaktadır. Gösterilen bu ilişkiler, çizilen bu tablo, yabancılaşmanın

çeşitli görünümelerini sunarken aynı zamanda, modern çağın ve insanın yabancılaşan ruhu ile ilgili genel bir duygu, genel bir düşünce de yakalanmasına olanak tanımaktadır.

Macera, üzerinde, modern dünyanın yabancılaşma ile yoğrulan genel atmosferini taşır. Bu özellikle, filmin geçtiği 60'lar İtalya'sı için geçerlidir. Nitekim bu dönemde İtalya, hızla modernleşmekte ve toplumsal anlamda çok önemli değişimler yaşamaktadır. Tarım toplumundan sanayi toplumuna geçilen ülkede, ülkenin kuzeyi ve güneyi arasındaki gelir düzeyi giderek farklılaşmıştır. Kuzeyde burjuva sınıfının nüfusunda bir artış görülür. Bunun yanı sıra küçük burjuva sınıfı daha da fazla varlık göstermeye başlamıştır. Kentler gittikçe genişlemekte ve buna bağlı olarak binalar artmaktadır. Yaşanan bu ani değişim, insanda adeta şok etkisi yaratır. Marshall Berman'nın (1994, s. 13) tarif ettiği gibi kişi, kendisine neyin çarptığını henüz anlamış değildir. Fon olarak 60'lar İtalya'sını kullanan film, modernleşme ile birlikte değişen yaşam ve insan koşullarını, giderek yabancılaşan yeni dünyanın bir görünümünü sunmaktadır. Filmin hemen girişindeki bir diyalog da, gösterilen görüntülerle birlikte bu durumu ortaya koyar.

Genç bir kadının (Anna) sinirli adımlarla bir köşkün bahçe yolunda yürüyerek perdede görülmesinin ardından, babası ve bir çalışanı arasında geçen kısa diyalogun, modernleşme ve teknolojiyle birlikte gelen yabancılaşmanın, adeta bir özetini yaptığı söylenebilir:

BABA: Çok geçmeden bu zavallı köy havasızlıktan boğulacaktır.

İŞÇİ : Burada bir zamanlar ağaçların olduğunu düşünürsek. Tamamı ev olacak.

BABA: Evet, koşacak yer yok.

Bir köyde büyük bir köşkün bulunmasının yarattığı tezatlığın yanı sıra, arka fonun kenarından kendini gösteren kuru inşaat manzarası da, yaşanan değişimin yalın ve somut kanıtı olarak değerlendirilebilir. Doğa, her yere giderek daha da çok nüfuz eden teknolojiyle fethedilmektedir. Fakat bu, sevincin aksine, insanda kaygı uyandıran bir fetihtir. Çünkü fethedilen sadece doğa değil, insanın kendi hayatı, kendi ruhudur. İnsan kendi alanını gittikçe daraltmakta, *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu*'nda (1985, s. 146) Weber'in daha önceden haberini verdiği demir kafesin duvarlarını örmektedir.

Weber'den sonra Frankfurt Okulu düşünürlerinin de sık sık vurguladığı gibi, aklın egemenliği beraberinde, bu diyalogla da ima edilen, insanın kendisini yadsıdığı akılsızlığı getirmektedir. Buna bağlı olarak *Macera*'nın henüz başında yer alan bu sahnede, yakında çerçevenin tamamını dolduracağı izlenimini veren ev inşaatları, teknolojiyle karılan betonun insandan uzak doğasını vurgularcasına geride resmedilir. Teknoloji ile yapılanan, büyük ve hızlı bir değişim yaşayan modern yaşam, insana yabancı bambaşka bir dünyanın kapılarını aralamıştır. İnsan, kendi kurduğu devleşen bu dünya içinde giderek boğulmakta, değişen dünyayı benimsemekte güçlük çekmektedir. Fakat insana uzak olan sadece değişen dünya değildir.

İnsan da insana gittikçe daha fazla yabancılaşmaktadır. Camus'nün de dediği gibi, insanlar arasında sürüp giden uzun diyalog bitmiştir" (Özdemir, 1990, s. 142). İnsanla insan arasında, birbirini anlamaya yönelik diyalog tükenmiş, yerini karşılıklı anlayıştan yoksun bir diyalogsuzluğa bırakmıştır. Anna'nın filmin başlangıcında bıkkın bir yüz ifadesi ile babasına doğru yaklaşması, bu bağlamda birazdan gösterileceklerin habercisi gibidir. Çoğunlukla birbirlerinin yüzüne bakmadan, memnuniyetsiz ifadeler takınarak ve boşluğa dönerek konuşan baba-kızın söyleyecekleri, yaşadıkları uzlaşmazlığın, birbirlerine yabancılaşmalarının ifadeleri şeklinde değerlendirilebilir:

ANNA: Ah, işte buradasın baba, seni yukarda arıyordum.

BABA: Denizde çoktan uzaklaşmışsın sanıyordum.

ANNA: Henüz değil baba.

BABA: Üzerinde yatın adı olan bir denizci şapkası giymek adet değil midir?

ANNA: Hayır baba.

BABA: Ne kadar zaman uzakta olacaksın?

ANNA: Dört ya da beş gün.

BABA: Ee, sanırım hafta sonunu yalnız geçireceğim. Dinlenirim, buna şimdye kadar alışmalıydım.

ANNA: Neye alışmalıydın baba?

BABA: Dinlenmeye-sadece diplomatik görevlerimden değil ama bir baba olarak da.

ANNA: Neden böyle şeyler söylüyorsun?

BABA: Gerçek bu. Hiç olmazsa bu kadarına izin ver: Hiç gerçeği söylemeden geçen otuz yıldan sonra, artık kendi kızıma doğruları konuşabilmeliyim.

ANNA: Başka anlatacak doğrular var mı?

BABA: Biliyorsun.

ANNA: Beni bundan kurtarman için sana yalvarırım baba, hoşçakal.

BABA: Sevgili kızım, şu adam seninle asla evlenmeyecek.

ANNA: Şu ana dek onunla evlenmeyi istemedim.

BABA: Hep aynı farklılık. Hoşçakal canım.

Sert yüzünün ardından, kızıyla istediği kadar vakit geçiremediği için burukluk duyduğu belli olan baba, bütün iyi niyetine rağmen kızına ulaşmakta başarısız kalır. Beklentileri boşa çıkar. Bunun nedeni olarak, karşılıklı anlayışın olmadığı yerde, sözlerin havada asılı kalması; inandırıcılığın ve ikna ediciliğinden bir şeyler yitirmesi gösterilebilir. Bu sayede “Antonioni, sadece iletişimsizliğe değil, iletişim kurma çabasının imkânsızlığına...” (Houston, 1964 s. 166) da vurgu yapar. Doğruları açıkça konuşarak kızına ulaşabileceğini düşünen babanın cılız çabası ne yazık ki sonuç vermez. Aksine aralarındaki uzaklığı daha da belirgin hale getirir. Anna'nın babası ile, her an gidecekmiş gibi huzursuz bir ruh hali içinde sürdürdüğü bu zoraki konuşmanın, pek çok varoluşçu düşünürün de dile getirdiği, insanla insan arasında, insan alanında yaşanan kısırlığın bir yansıması olduğu söylenebilir.

Bu sahnenin hemen ardından, arkadaşı Claudia ile şehir merkezine vardıklarında Anna'nın, sevgilisi Sandro ile buluşmadan önce Claudia'ya söyledikleri de adeta, bu kısırlığın insanı getirdiği uçurumu tarif etmektedir.

ANNA: Bir ilişkiyi yürür durumda tutmak zor, biri orada biri buradayken. Ama kolay da.

Anladın mı? Biri orada sana bakarken... tüm elde edebileceğin bu. Anladın mı? Geri dönelim hadi!

Bu sözlerle anlam veremediği duygularını, adlandıramadığı izlenimlerini haykırmaya çalışan Anna, karşı karşıya kaldığı karmaşayı aktarabilecek doğru sözcükleri, uygun cümleleri bulamadıkça çırpırır. Bu çırpırışa, “Anladın mı?” sorusunu tekrarlayarak bir son vermek, yaşadıklarını anlamlandırmak ister. Bir çıkmaza vardığını fark ederek, geldiği noktanın boğuculuğundan kaçıp kurtulmaya çalışır. Fakat tam o sırada Sandro'nun pencereden seslenmesi ile geri adım atmak zorunda kalır.

Anna'nın yaşadığı bu karmaşanın aslında, 20. yüzyıl insanının yaşadığı ruh durumlarından birini ortaya koyduğu söylenebilir. Diğer insanlarla doyurucu ilişkiler kurmayı başaramayan kişi, kendisini eksik bir şekilde var etmektedir. 20. yüzyıl insanı, Karl Jaspers, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre gibi varoluşçu düşünürlerin dile getirdikleri gibi, insanlar arasında içten bağ kurma yetisini giderek kaybetmektedir. Bunun sonucunda ise, kendi varoluşunu tam anlamıyla gerçekleştirememektedir. Nitekim bu, varoluşçuluk tarafından insanın varolma koşullarından birisi olarak kabul edilir. Bir şeyler yitirdiğini hissedenden fakat bunun ne olduğuna bir türlü anlam veremeyen insan için yaşadığı eksiklik duygusunu ifade edecek sözcükler de yetersizdir. Anna'nın, yukarıda belirtilen sahnede karşılaştığı durumun, bundan kaynaklandığı söylenebilir. Yoğun bir anlamsızlık ve boşunalık duygusu yaşayan Anna için, bunların sızısını dindirecek kelimeleri bulmak neredeyse imkânsızdır.

Anna, Sandro'yu bu yüzden görmek istemez. Bütün bunlarla bir kez daha yüzleşmekten korkar. İlişkilerinde kuramadığı karşılıklı anlayışın, kendi varoluşunu zedelemesinden sezgisel denebilecek şekilde kaçınmaya çalışır. Artık kendisini kandırmaktan sıkılmış gibidir. Bir şeylerin ters gittiğinin farkındadır ve buna bir son vermek üzeredir. Yaşamadığı duyguları daha fazla hissediyormuş gibi yapmaktan kurtulmak ister. Aslında, Anna'nın içinde bulunduğu bu durumun, otantik varoluşa giden yolda rastlanan kaygının ta kendisi olduğu söylenebilir. Nitekim kaygı, kişinin hiçliği içinde duyumsamasıyla ortaya çıkan bir durumdur. Fakat her ne kadar ucuna dayandığı uçurumun farkında olsa da Anna, adlandıramadığı ama yaşadığı duygularının gerçekliğinden emin olmak istercesine Sandro'yla bir kez daha birlikte olur.

Sandro'nun tavırlarında, ifadelerindeyse en ufak bir kuşku ya da tedirginlik belirtisine rastlanmaz. Bir aydır görmediği sevgilisini ilk gördüğünde verdiği tepki onu, sıcaklıktan uzak, kaba bir şekilde öpmek olur. Anna'nın bir yabancı edasıyla odada dolaşmasını, şaşırılmış görünen yapmacıklı bakışlarla izler. Anna'nın içinde bulunduğu ruh durumu, bu odada, Sandro'nun umursamaz tavırlarının karşısında, tek taraflı yaşanan bir kaygı haline geliverir. Anna'nın az önce aşağıda haykırdığı karmaşa, Sandro'nun yanında önemini yitirir, hafifler adeta. İkisinin arasında yatakta geçen konuşmayla gittikçe daha da az önemli görünür:

SANDRO: Nasılsın?

ANNA : Korkunç.

SANDRO: Neden?

ANNA : Neden, neden, neden, neden ha? Neden ha?

Anna'nın verdiği cevaplardaki tonlama, Sandro'ya bakışları, Sandro'yla kurmak istediği asıl diyalogun yerine geçer. Anna, Sandro'dan beklediğinin ne olduğunu kendisinin de tam olarak bilmemesinden kaynaklanan çocuksu bir ilgi çekme havasına bürünür. Sonrasında ise, kuramadığı gerçek diyalogu, fiziksel temas yoluyla kurmaya çalışır. Fakat bu, Antonioni filmlerinde, kişilerin çoğu zaman içine düştüğü bir hatadır. “Antonioni'nin filmlerinde seks, iletişim kurma özleminden kaynaklanır...” (Ellis, 1990, s. 322). Anna ve Sandro arasında bu sahnede yaşananların da böyle bir özlemde kaynaklandığı söylenebilir. Ne yazık ki, özlenen iletişim bu şekilde de kurulamaz. Çünkü asıl sorun, varoluşsal, yaşamsal nedenlere dayanmaktadır.



Şekil 3 “Seks, iletişim kurma özleminden kaynaklanır”

Anna, burada, kendi varlığını anlamlandıramayan, kendisine yabancılaşan modern insanın sıkça başvurduğu bir ‘yanlış’ı tekrarlar. Bu yanlışta, kendi varoluşunu gerçekleştirmek isteyen yabancılaşmış insanın içine düştüğü bunalımın sebep olduğu

ileri sürülebilir. Nitekim Antonioni (1960, s. 1), *Macera* ile vermek istediği bu düşünceyi, Cannes'da yaptığı konuşmasında şu şekilde dile getirmiştir:

Erotizmin edebi eserlerde, tiyatro oyunlarında ve daha pek çok yerde neden bu kadar yaygın kullanıldığını düşünüyorsunuz? Bu, çağımızın duygusal hastalığının bir göstergesidir. Erotizmle kurulan bu meşguliyet, Eros sağlıklı olsaydı bir takıntı halini almazdı. Eros dengesini yitirmiştir. İnsan huzursuzdur, bir şeyler onu yiyip bitirir. Kişi ne zaman bir endişe duysa, tepki vermektedir. Fakat bu tepki yanlış bir yoldan, erotizmle verilen bir tepkidir. Ve bu beraberinde mutsuzluğu getirmektedir

Anna'nın yaşadığı huzursuzluk, 20. yüzyıl insanının yaşadığı tedirginliğin, yabancılaşmanın bir parçasıdır. Kendisini adadığı değerlerin artık geçerliliğini kaybettiği modern dünyada nerdeyse tüm dayanakları yok olan insan, kendi varlığını anlamlandıracağı inançlarını yitirmiş durumdadır. Tanrı artık yoktur. İnsan da giderek yok olmaktadır. Kendisini tanıyamayan, kavrayamayan insan için, yeni dünyaya uyum sağlamak oldukça güçtür. Kişi, yaşamının merkezine neyi koyacağını bilemez. Kendi kendisinin uzağına düşen, kendisine yabancılaşan insan, Heidegger'in (bkz. s.33) 'yurtsuzluk' olarak adlandırdığı durum içinde yaşar. Fakat bu yurtsuzluk duygusu, sanılanın aksine erotizmle yok olmaz. Kişinin kendi varlığını hissedeceği, duyumsayacağı karşılıklı duygu alış-verişi, –Antonioni'nin tabiriyle- artık hasta olan Eros'un elinde tuttuğu erotizmle sağlanamaz. Nitekim *Macera*'da Anna'nın huzursuzluğu da bu yolla dinmeyecek; hatta giderek artacaktır.

Tekne ile, uçsuz bucaksız deniz üzerinde çıkılan yolculuk, Anna'nın ruhunda duyumsadığı ve diğer karakterlerin farkında olmadan yaşadığı kuruluğun ve yurtsuzluğun bir yansıması gibidir. Sonsuzluk hissi uyandıran sessiz deniz, insana olan uzaklığı ile, insanın içinde duyduğu ama çoğu zaman umursamadığı hiçlik duygusunu canlandırmaktadır. Denize atladıktan sonra yüzerken Sandro'nun ilgisini çekmek için uydurduğu köpek balığı hikâyesi ise, Anna'nın yaşadığı umutsuzluğu yenmek adına verdiği son çabadır. Bundan sonra konaklayacakları volkanik adada (Lisca Bianca) konuşulanlar, Anna'nın artık hissedemediği bu ilişkiyi bitirecek gücü kazanmaya başladığını, fikirlerini netleştirdiğini ortaya koyacaktır:

- ANNA : Sandro, bir ay çok uzun bir zaman. Yalnız olmaya alışık büyüdüm.
- SANDRO: Alışıldık tedirginlik, sonra aşırıyorsun.
- ANNA : Ama bu kez daha çok hissettim.
- SANDRO: Gitmesi biraz daha uzun zaman alacak öyleyse.
- ANNA :Bunun yerine bence bu konuda konuşmalıyız. (İkisi farklı yönlere bakarlar) Yoksa ikimiz arasında bile birinin diğerini anlayabilmesinin zor olduğuna mı inanıyorsun? (Sandro döner bakar)
- SANDRO :Konuşacak çok zamanımız olacak. Evleniyoruz. “Hayat boyunca”dan uzun zaman nedir ki? (Anna yüzünü çevirir, yürür, oturur)
- ANNA : Bu koşullar altında evlenmek bir şey ifade etmez. Zaten evliymiş gibi davranmıyor muyuz? Giulia ve Corrado evliymiş gibi yaşamıyorlar mı? (Sandro Anna'nın saçını okşar)
- SANDRO :Neden burada konuşuyor tartışıyor olalım ki? İnan bana Anna kelimler giderek daha az önemli oluyor, yanlış anlamalara yol açıyorlar. Seni seviyorum Anna, bu yeterli değil mi? (Öpmeye çalışır)
- ANNA : Hayır yeterli değil. Biraz yalnız zaman geçirmek istiyorum.
- SANDRO: Ama şimdi demişsin ki bir ay...
- ANNA : Daha uzun zaman yalnız olmak: İki ay, bir yıl, üç yıl. (Kalkar, sırtını dönerek konuşmaya devam eder)
- Saçma olduğunu biliyorum. Çılgına döndüm. Seni kaybetmek fikri ölmek istememe yol açıyor ve artık seni hissetmiyorum.
- SANDRO: (Anna'nın kafasını sertçe kendine doğru çevirerek) Dün bile benim odada beni hissetmiyor muydun?
- ANNA : Her zaman her şeye zarar verme ihtiyacı duyuyorsun. (Sandro sırttır, uzaklaşır ve uzanır).

Anna ve Sandro arasında geçen bu diyalogun, Anna'nın kazandığı kararlılığı gösterirken aynı zamanda, ikisi arasında yaşanan yabancılaşmayı da iyice su yüzüne çıkardığı düşünülmektedir. Konuşurlarken birbirlerine yüzlerini çeviren çiftin sergiledikleri bu davranış da, birbirlerine yabancılaştıklarının en önemli ve en somut göstergelerinden birisidir. Sandro Anna'yı anlamaktan çok uzaktadır. Anna'ya oranla olaylara bir hayli yüzeysel yaklaşır. Anna'nın bahsettiği tedirginlikleri ciddiye almaz. Sandro'ya göre daha gerçekçi olan Anna, yaşadıkları ilişkinin doyumsuzluğundan kurtulmak istediğinin sinyallerini verirken Sandro laf arasında evleneceklerinden bahseder.

Sandro ve Anna birbirlerine, denizde birbirinden ayrı duran adacıklar kadar uzak ve yabancıdır. Birbirlerine ulaşmaları imkânsız görünmektedir. Kayalıkların oluşturduğu adaların terk edilmişliği ve kısırlığı, yabancılaşma ile beliren boşluk ve yalıtılmışlık duygularının yerine geçer. Bu adalar da insanlar kadar ulaşılmaz ve ruhsuz, modern yaşam kadar kuru ve boştur. Anna'nın birazdan bu adalardan biri olan Lisca Bianca'da 'kaybolması' da bu bakımdan tesadüfî değildir. Böylelikle insanın yaşadığı yabancılaşma bir yandan somutlaşırken diğer yandan da daha çok keskinleşmektedir. Zira "Adadaki her şey yabancıdır.... Çıplak kayaların, kasvetli figürlerin görünüşleri..., durgun denizin uzun çekimleri ve kayalıkları döven dalgaların yakın görüntüleri melankolik bir izolasyonu göstermek için bir araya gelmiştir" (Houston, 1960, s. 12).



Şekil 4 "Çıplak kayaları döven dalgalarla Lisca Bianca, insanı tedirgin eder"

Anna'nın ortadan yok olması, adanın kasvetli havasının artmasına neden olur. İzleyicide daha da büyük bir boşluk ve yabancılaşma hissi yaratır. Fakat genç kadının kayboluşu, fiziksel anlamda görünürde bir yokluk yaratsa da, varoluşsal anlamda olumlu bir eylem olarak değerlendirilebilir. Nitekim böylelikle Anna'nın, kendini seçerek birey olma yolunda, onu yabancılaşmışlığından kurtaracak bir adım attığı ileri sürülebilir. Peter

Brunette de (1998, s. 34), Anna'nın ortadan kaybolmasını, bir tür başkaldırı olarak nitelendirir: Otantik kimliğini gerçekleştirmek isteyen fakat her defasında engellere takıldığı için kendisini ancak bu şekilde ortaya koyduğu bir başkaldırı. Sandro ile samimi bir ilişkiyi asla yakalayamayacağını anlayan Anna, kendi yabancılaşmışlığından, yabancılaşmış ilişkisinden, kendini kandırmaktan ve kendisine ihanet etmekten kaçmıştır.

Anna'nın kaybolarak ortada bıraktığı bu ilişki, adada Anna'nın dönmesini bekledikleri kısacık süre içinde Sandro'yla yakınlaşan Claudia tarafından devam ettirilecektir. Fakat yabancılaşmışlığın içinde kaybolup giden *Macera*'nın diğer çiftleri gibi, "Erkeklerle Claudia, istedikleri diyalogu, insandan insana ulaşan yalansız ve kurtarıcı bir ilişkiyi asla kuramayacaklardır" (Gevgilili, 1989, s. 173). Bu, Antonioni'nin (1960, s. 1), mecazi bir dille, artık dengesini kaybettiğini ileri sürdüğü Eros'un, kızarak boşa savurduğu bir okun işi gibidir. Ve bu ok, sanki o sırada tesadüfen yan yana duran Sandro ve Claudia'ya denk gelmiştir. Sandro ve Claudia, kendilerini, huzursuzluğun dönemeçleri ile uzayan bir aşk serüveni içinde buluvermiştir. Fakat böyle bir değerlendirme, 20. yüzyılın yabancılaşmış insanı düşünüldüğünde, iyimser sayılabilecek niteliktedir. Anna'nın, ıssız bir adada aniden kaybolmasının hemen akabinde, sevgilisi ve en yakın arkadaşı arasında, daha adadan ayrılmadan önce başlayan bu ilişkinin ancak, çağdaş insanın dengesini yitirmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Claudia'nın devraldığı bu ilişki aslında, Claudia ile birlikte modern insanın, kendisine ve diğer insanlara yabancılaştığını keşfettiği bir tür yolculuk olacaktır.

Nitekim eski değerlerin anlamını yitirdiği, inandırıcılığını kaybettiği değişen dünyanın insanı adeta, belirsizliğin dolambacına sürüklenmiştir. Bu dünyanın getirdiği yeni yaşam biçimini henüz deneyimleyen kişi, karşı karşıya kaldığı evrendeki yerini tanımlamakta güçlük çekmekte ve kendi lâbirentinin içinde ilerledikçe bunun ne kadar güç olduğunu daha çok kavramaktadır. Claudia'nun mahcuplukla, tereddütle girdiği, korku ve şüphe ile yürüttüğü bu ilişkiye başlamasının öncesinde Sandro ile trende yapığı konuşma da, modern insanın yaşadığı bu uyum sorununu, yabancılık hissini dile getirmektedir:

CLAUDIA: Yapacağın gibi bu fedakârlık şimdi yapılsa daha iyi olur.

SANDRO : Fedakârlık mı? Benim kendimi feda etmeye hiç niyetim yok, birinin kendini feda etmesi salaklıktır. Neden, kimin için? Anna burada olsaydı vicdan azabını anlardım. Ama değil. Üzgünüm bu kadar bıkkın görünmez istemezdim. İşlere oldukları halleriyle bakmak daha iyi olmaz mı?

CLAUDIA: Sadece üç gün önce düşünebiliyor musun? Ve sen ve Anna. Hayır, hayır, hayır. Aynı değil. Ve yine de değişmek, unutmak nasıl da bu kadar az zaman gerektirebiliyor?

SANDRO: Daha da kısa sürer.

CLAUDIA: Ama üzücü. Korkunç üzücü. Ve ben buna alışık değilim. Ben buna hazır değilim.

Claudia, yaşadığı durumun şokuyla sarsılır. Sandro'ya karşı hissettikleri karşısında hayrete düşer. Kendisini suçlu hisseder. Kendine yakıştıramadığı bu durumdan kurtulmak için çırpınır.

Claudia'nın bu diyalogla dile getirdikleri, aynı zamanda bir kırılma yaşadığını, dağılma içine girdiğini gösterir. Duygularına hâkimiyetini kaybeden genç kadın, bu duruma adeta seyirci kalmakta, kendi kendisinin dışına düşmektedir. Kendisine dışarıdan bakan, kendisini anlamaya, tanımaya çalışan Claudia'nın, Hegel'in bahsettiği Geist'in kendini dışlaştırdığı, kendisine yabancılaştığı yolculuğa benzer bir yolculuk/aşama içine girdiği söylenebilir. Eski değerlerini kaybetmekte olan Claudia, bir ara evrededir. Antonioni'nin (1960) Cannes'daki konuşmasında belirttiğine benzer bir şekilde, 'gebelikteki korkularla, sancılarla yüklü'dür. Ne yazık ki Hegel'in, bu aşamayı atlayan ve sonrasında yeni bir özyapı kazandığını ileri sürdüğü Geist (bkz. s. 25) gibi Claudia'nın, kendini olumlu anlamda yeniden kurması, yeniden tanımlaması mümkün olmayacaktır. Aksine daha çok yabancılaşacaktır.

Claudia'nın yaşadığı sersemliği ve şoku ortaya koyan bu diyalogun aynı zamanda, yabancılaşmanın bir başka boyutunu da gösterdiği söylenebilir. Sandro'nun daha birkaç gün önce evlenmekten bahsettiği sevgilisinin kaybolmasının hemen ardından sarf ettiği kelimeler, ruhsuzluğunu vurgularken, çoğu insanın içinde bulunduğu ruh durumunu da gözler önüne serer. İnsan, artık, bir düşünüş içindedir. İnsanın insanı düşünmediği, kendi duygularını öldürdüğü bir düşüştür bu. İnsan kendisini ve değerlerini sorgulamadan, hissettiğini sandığı anlık duygularla hareket etmektedir. Bu tarz bir yaşam biçimi,

Kierkegaard'ın (bkz. s. 33) en alt seviyedeki varoluş şekli olarak nitelendirdiği estetik hayata benzer. Kaygı duymayan, sorumluluk almayan modern yaşamın insanı, ne-liğinden her geçen gün biraz daha çok uzaklaşır. Ve içinde oluşan büyük boşluğu görmezden gelir. Bu boşluğu doldurmak için ise, tıpkı Sandro'nun yaptığı gibi, önüne çıkan ve işine gelen her türlü fırsatı değerlendirme eğilimi içine girer.

Fakat kendisini yitiren insanın yaşayacağı ilişkiler, duygusallıktan ve mutluluk vermekten uzaktır. Çünkü “Sevgi, insanın kendi iç etkinliklerini tam olarak dışarı dökebilmesine izin veren bir paylaşma, bir kaynaşma yaşantısıdır” (Fromm, 1990, s. 44). Bu bakımdan, kendi içine bakınca boşluk gören kişi için duygularını paylaşmak, sevgiyi yaşatmak olanaksız görünmektedir. Samimi heyecanlarını kaybeden modern insanın kurduğu ilişkiler, içindeki boşluğu doldurmaya yetmeyecektir. Zira bu ilişki kurma biçiminin çoğu zaman, “Yalnızlığın yarattığı kaygıdan kaçmaya yönelik umutsuz bir çaba...” olduğu görülür (Fromm, 2004, s. 25). Engin Geçtan'ın (2006, s. 64) da dile getirdiği gibi, “Günümüz dünyasında ‘mışçasına ilişkiler’ salgın halindedir; insanlar birbirlerine ulaşamaz, birbirlerini hissedemez durumdadırlar”. Bu açıdan bakılınca, sevgili rolünü her fırsatta benimsemeye razı görünen modern insanın, ilişkilerinde kendisini kandırdığı, aldattığı ve dolayısıyla kendisine yabancılaştığı söylenebilir. İlişkilerine böyle bir havanın hâkim olduğu modern insan, üreticiden çok tüketici bir tutum sergiler. Sevgiyi yaşatmaktan, ona emek vermekten yana görünmez.

İnsan ilişkilerinin her türlüünde emeğin giderek yok olduğu bir çağda, insanın emeğini başka alanlarda da yitirdiği görülür. Bu, yabancılaşmanın, *1844 El Yazmalarında* Marx (2004) tarafından bahsedilen klasik tanımına uyan bir boyutudur. Buna göre, kendi içinde bir amaç olan ve insanın ilgi ve isteği doğrultusunda, kendisini etkin bir şekilde ortaya koyduğu üretim biçiminin yitirilmesi, insanın emeğine yabancılaşmasına neden olur. Marx açısından (2004, s. 28), insanı diğer canlılardan ayıran yegâne özelliği olan üretim, onun kendisini gerçekleştirmesine olanak tanımıyorsa, kişi emeğine ve dolayısıyla kendisine yabancılaşıyor demektir. Bu bağlamda, Sandro'nun da bu tarz bir yabancılaşma içine girdiği söylenebilir.

Nitekim Sandro da, benzer bir şekilde, emeği ile arasındaki bağı kaybetmiştir. Sandro, eskiden kendi fikirlerini hayata geçiren bir mimarken, artık yatırımcılara tahminler yaparak para kazanmaktadır. Bu durumun onu ne kadar sıktığını, belki de filmin en samimi diyalogu kabul edilebilecek, kilisedeki çanların yanında Claudia ile yaptığı, bir tür iç monologu andıran konuşmasında dile getirir. Önlerinde uzanan mimari yapıların görkemini, özgürlüğünü, mimariye olan saygısını adeta kutsayan Sandro, yeniden kendi fikirlerini ortaya koymak için buruk ve cılız denebilecek bir heyecan içine girer. Oyunu baştan kaybetmiş bir havayla Claudia'ya neden artık çizim yapmadığını şu sözlerle anlatır:

SANDRO: Çünkü tam tersini düşünürken belli bir odaya kırmızı zeminin yakıştığını söylemek kolay değil. Ama hanımefendi kırmızı istiyor. Çünkü hep bir hanımefendi vardır...
Ya da bir adam...

Sandro, işini, istemediği şekilde yapmayı içine sindirmediği için bıraktığını ifade eder. Fakat bunun yerine koyduğu şey de ona paradan başka zenginlik getirmez. Yaptığı tahmin işi, kendisini tanımlamasına, gerçekleştirmesine, gerçek anlamda varolmasına, mutlu olmasına olanak tanımamaktadır. Yani emeğe yabancılaşma da, insanın benliğine yabancılaşmasına neden olmakta, onu özünden uzaklaştırmaktadır.

Varlığı ile olan bağı incelen, diğerleriyle ilişkilerinde kendisini ortaya koyamayan insanın ise, anlamsızlığın ve boşluğun kıyılarında dolaştığı söylenebilir. *Macera*'nın genel havasına da bu ruh halinin damgasını vurduğu düşünülmektedir. Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* (1993) adlı oyununa hâkim olan bekleyiş duygusunun, *Macera*'nın karakterlerini de kapladığı görülür. Hiçliğe doğru akıp giden bir akıntının içinde yüzen insanlar, zamansızlığın duygusuzluğuna ve boşluğuna asılı kalmış izlenimi verirler.

Antonioni'nin takdir ettiği yazarlardan biri olan Scott Fitzgerald'ın kendi cümleleri ile söylenecek olursa, Antonioni sürekli olarak sabaha karşı saat üç'te, ruhun gerçekten de en karanlık olduğu bir anda yaşamaktadır. Bu, intiharın ve umutsuzluğun, tutkuların gerçek fakat geçici olduğu, suçun ve pişmanlığın kalıcı ve amansız olduğu ve kişinin yaptıkları kadar olmasına göz yumduğu şeyler için de hesap verdiği; gri ve soğuk, zorlu ve boş ve güneşin

neredeysse hiç kendini göstermediği bir dünyadır. *Macera* bu görünümü vermektedir (Roud, 1960, s. 10).

Macera'ya gri rengini veren bu hava, filme nevrotik bir atmosfer katmaktadır. Grinin bütün tonlarının birleşip oluşturduğu bu atmosfer, filmin karakterlerine de hâkimdir. Giulia'nın sürekli gülmesi, Patrizia'nın uyuşukluğu, Sandro'nun ifadesiz yüzü, en çok da Anna ve Claudia'nın iç bunaltısı bu atmosferi pekiştirir. Nitekim Anna, filmin en başından kayboluşuna kadar histerik hareketler sergiler. Anna'nın, zengin şımarık bir kız izlenimi veren bu hareketlerinin altında, beklentilerinin boşa çıkmasının verdiği karmaşanın yattığı söylenebilir. Sandro'nun ilgisini çekmek için yaptığı bütün davranışlarında da, genel tutumunda da, iç dünyasının karışıklığını dindirememenin verdiği sıkıntı hissedilir. Daha önce de değinildiği gibi (bkz. s. 66), nevrotik olma durumu, kişinin kendi dünyasına anlam verememesinden ve hayatını değiştirecek cesareti gösterememesinden kaynaklanan, beraberinde yabancılaşmayı da getiren, bir uyuşukluk halidir. Anna ise, en nihayetinde, hissedemediği ilişkisinden, anlam veremediği hayatından sıyrılarak bu patolojik ruh durumuna bir son verir. Anna'nın son verdiği sıkıntı, onun yokluğunu ve Sandro'nun boşluğunu 'doldurma' görevini üstlenen Claudia'ya geçer.



Şekil 5 “ Anna'nın son verdiği sıkıntı, Claudia'ya geçer”

Yaşadığı ilişki ile bağlanacak değerlerin artık kalmadığını gören Claudia, film ilerledikçe karşı karşıya kaldığı şeyin içinde gittikçe boğulur, kendisine daha çok yabancılaşır. Bu durum, Noto'ya girdikleri andan itibaren hissedilir. İlişkilerinin resmen başlama yeri olan Noto'nun kasveti hem filmi hem de Claudia'nın benliğini kaplar. Duygu durumuna hâkim olan nevroitik havayı Claudia, sevinç ve tedirginliğin birbirine karıştığı, ani ruh iniş çıkışlarıyla dışa vurur. Bir yandan ihanet duygusunun utancı ve arkadaşını kaderine terk etmiş olmanın verdiği suçluluk duygusu altında ezilirken, diğer yandan kendisine yakıştıramadığı hareketinin yabancılığı ile varlığına uzaklaşır. Bu ruh durumu, Noto'daki erkeklerin Claudia'ya bakışları altında somutlaşır. Erkeklerin bakışları sanki eski Claudia'nın, yeni Claudia'ya bakışı gibidir. Kendisini dışarıdan gözlemleyen Claudia, içinde duyumsadığı boşluğu ve yabancılığı, yeni oluşumları, 'kendisini değersiz hissettiğini, kendisinden nefret ettiğini' dile getirerek ifade eder. Fakat filmin sonunda, Claudia'nın bu duruma alışması gerektiğini kavramaya başladığı görülür. Sabahın erken bir saatinde uyandığında yanında bulamadığı sevgilisi Sandro'yu ararken, Patrizia'nın odasında geçen konuşmanın da bunu gösterdiği düşünülmektedir:

CLAUDIA: Patrizia, korkuyorum.

PATRIZIA: Bana mı söylüyorsun! Geceleri kâbuslar görürüm.

CLAUDIA: Hayır. Korkarım Anna geri döndü. Bunu hissedebiliyorum birlikte olduklarını.

PATRIZIA: Senin içine ne girdi? Haber alırdık. Sandro bahçede temiz hava alıyor ve güneşin doğuşunu izliyor olmalı. Onun gerçekten duygusal olduğunu görmek eğlenceli olur. Dinle bu fikir üzerinde durmaya çalışma lütfen. Git ve biraz uyu.

CLAUDIA: Sadece birkaç gün önce, sadece Anna'nın ölmüş olabileceği düşüncesinde ben de öleceğimi hissedirdim. Şimdi ağlamam bile. Korkarım sağ olabilir! Her şey iğrenç şekilde basitleşiyor. Bu acıdan kurtulmak bile.

PATRIZIA: İnsan melodramatik fısıltılara düşmeyi asla dilememeli.

CLAUDIA: Haklısın. Neden ağlayayım ki? Böyle olmaktan bıktım.

Böyle olmaktan bıkan Claudia'nın, Nietzsche'nin *sürü* yaşamında, Kierkegaard'ın *estetik*; Heidegger'in *gündelik hayatta* tanımladığı gibi, düşünmemeyi, hissetmemeyi, sıradanlaşmayı; kısacası *kötü niyet* içine girmeyi yani *das man*'laşmayı (bkz. s. 36) dilediği söylenebilir. Belki de en iyisi Sandro gibi, Patrizia gibi, diğer herkes gibi olmaktır. İçinde Anna'nın gösterdiği cesareti taşımayan Claudia için bulantıdan kurtulmanın en kolay yolu bu gibi görünmektedir. Claudia, yaşadığı sıkıntıyı, içinden

koşarak geçip gittiği koridor gibi, gerisinde bırakmak için çırpınır. Fakat yine de Claudia'nın, "Böyle olmaktan bıktım" derken bile ne kadar acı çektiği bellidir. Claudia, yaşadığı gerçekliğin anlamsızlığı içinde kaybolmanın verdiği acı karşısında ağlamaktadır.

Nitekim kaybolan Anna değil, bu 'serüven'i yaşayan Claudia'dır. İçine girdiğini sandığı serüven ile aslında, kendi kayboluşunun serüvenine tanıklık eder. Giderek daha da çok benliğini ve gerçekliğini yitirir. Yabancılaşmanın tohumlarıyla bezeli *Macera*'da, yabancılaşmayla gelen bu kayboluş gösterilir.

Antonioni, çağdaş dünyanın boşluğunda, sanki asılıymış gibi duran bu kapalı evrenin, oynaklığı ve anlamsızlığı konusundaki tavrını belirlemiştir.... Burada artık serüven bile yoktur: yalnızca, Antonioni'nin kahramanlarının, yarım yamalak bir kadere boyun eğişlerini görürüz (Dort, 1990, s. 19).

Bu bakımdan Claudia'nın kendisini aniden içinde buluverdiği durumun, 20. yüzyıl insanının yaşadığı karmaşanın bir temsili olduğu söylenebilir. Zira modern dünyanın insanı, değişen dünya içindeki konumunu belirlemede, dünya ile arasında anlamlı bir bağ kurmakta güçlük çekmektedir. 20. yüzyılda yaşanan olayların, insanın dünyayı ve kendisini duyumsayış biçiminde köklü bir değişikliğe neden olduğu görülür. Aklın egemenliğini yitirdiği, ahlaki değerlerin ve bilimin hayatı açıklamakta yetersiz kaldığı bir evrende, insanın kendisine olan güveni giderek sönmemektedir. Belirli bir düzenden, yasadan ve mantıktan yoksun olduğu anlaşılan dünyayla insan arasındaki mesafe değişmiştir. İnsan bu dünya içinde bir yabancı gibidir. Hayat artık eskisi gibi değildir. Karmaşık bir ağ içindedir. Bu karmaşık ağ içinde bir çıkış noktası arayan insanın bulunduğu ise, kendisini kaybettiği, kendisinin ne kadar uzağına düştüğüdür.

Macera'nın, insanlığın yaşadığı bu yitiriş duygusuna uygun olarak, Claudia'nın yaşadığı nevrotik iç sıkıntısını andıran bir çizgide ilerlediği düşünülmektedir. Tarkovski (1986, s. 30)'nin de belirttiği gibi, "Bir sanat eseri... düşünceyle biçimin organik birliği demektir". *Macera*'nın da, "... yabancılaşmanın neredeyse somutlaştığı bir serüven ..." (Gevgilili, 1989, s. 173) şeklinde biçimlendiği söylenebilir. Çağının insanının içinde yaşadığı durumu ortaya koyan, bu duruma tanıklık eden Antonioni'nin, *Macera* ile

birlikte, bu dünyanın kendisinde uyandırdığı izlenimleri, bu dünya içinde gözlemediği insanı ve insan ilişkilerini, izleyiciye, kendi duyumsadığı haliyle sunmaya çalıştığı görülür. Nitekim “Filmsel sanat yapıtlarının amacı, filmlerinde gerçekliğin yalnızca bir yansıması, onun görüntüsü yaratılsa da bir deneyim bütünüdür sanatçı tarafından yeniden düzenlenmesidir” (Tarkovski, 1986, s. 94). 20. yüzyıla gelindiğinde ise deneyimlenen, insanın duygusal anlamda yaşadığı boşluk ve yabancılaşma, “Parçalanmış... sürekliliği olmayan, sekteye uğramış ya da uğrayan, tutarsız, düz çizgisel bir gelişim göstermeyen bir yaşamdır” (Savaş, 2002, s. 79).

Buna bağlı olarak, *Macera*'nın bunları ortaya koyuş şekli de, yaşanan parçalanmayı ve yabancılaşmayı somutlaştıran bir biçimdedir. Değişimle gelen anlamsızlık, uyumsuzluk ve dolayısıyla yabancılaşma sorunu *Macera*'da, belirsizliği ve yabancılaşma hissini belirgin kılan bir formda sunulur. Çağdaş insanın ve yaşamın içinde bulunduğu durumla bir tür hesaplaşma niteliğinde olan; çağının bir tanığı olma sorumluluğunu üzerine aldığı düşünülen filmin aynı zamanda, sinema açısından da büyük bir devrimi gerçekleştirdiği ileri sürülebilir. Zira “*Macera*, sanat dâhilinde daha önce düşünülmemiş yeni olanakların bütün bir görünümünü sunan nadir filmlerden biridir” (Ellis, 1990, s. 323). *Macera*, sinemanın eğlence aracı olmasının dışında bir anlatım aracı olarak kendi içinde bir amaç olabileceğini ispatlamaktadır. Sanata ve sinemaya yönelik genel yargıları, kalıplaşmış değerleri kıran film, izleyicisine alternatif görme biçimleri sunarak, izleyicisinin eleştirel bir tavır kazanmasına da olanak tanımaktadır.

Yeni bir görme biçimi ile izleyicisini şaşırtan, yoran bu film, Cannes'da ilk gösterildiğinde kötü bir tepki ile karşılanmış, yeterince iyi işlenmemiş ve dağınık bir anlatıya sahip olmakla suçlanmıştır. Fakat “*Macera*'nın bize gösterdiği şey, filmlerin büyük olaylar etrafında gelişmelerinin gerekli olmadığı, çok az bir dramla da filmin yine ilgi çekici kılınabileceğidir” (Nowell-Smith, 2003, s. 1). *Macera*'nın öyküsü yok denecek kadar azdır. Bir kızın, adada kaybolmasının ardından sevgilisi ve en yakın arkadaşı arasında gelişen aşkın tutunmaya çalışan öyküsünü anlatır. “... mutluluktan ziyade, duygusal karmaşa ve suçluluk duygusu getiren...” (Beaver, 1983, s. 390) *Macera*, bir melodram değildir. Gittikçe yabancılaşan dünyada, yabancılaşmış insanın yaşadığı boşluğun, samimi temellere dayanmayan kadın-erkek ilişkileri kapsamındaki

yansımasıdır. “... bir bakıma kurulamayan çocuksu görünümlü diyalogun ya da diyalogsuzlukta somutlaşan yabancılaşmanın öyküsüdür” (Gevgilili, 1989, s. 172).

Yabancılaşma gibi soyut bir sorun etrafında dönen filmle, 20. yüzyılın tedirgin edici, merkezden yoksun bu varolma durumu ortaya konmaya çalışılır. Bu bağlamda, filmin amacının öykü anlatmaktan ziyade bir yabancılık hissi uyandırmak olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak, filmde klasik olay örgüsü yıkılır. Çünkü kapalı bir evrenin sınırları, modern dünyanın parçalanmış çerçevesi ile bağdaşmamaktadır. *Macera*, akılcılığın çöktüğü, a priori bilginin evreni ve yaşanan gerçekliği açıklamada yetersiz kaldığı bir dünyanın kırık dökük parçalarına uygun olarak paradoksal bir yapıda ilerler. Yabancılaşma duygusunu belirginleştirir. Böylelikle insanın içinde yaşadığı gerçekliği gösterirken aynı zamanda, “...filmin mantık sınırları içinde net bir şekilde gelişmesi gerekmediğini de...” (Nowell-Smith, 2003, s. 1) kanıtlamış olur.

Macera, birbirini neden-sonuç ilişkisi içinde takip etmeyen, birbirinden alakasız görünen, ama birbiriyle bağıntılı çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle kurulmuştur. Patrizia'nın köşkünde, açık havada, Anna'nın bulunamamasıyla ilgili konuşmaların geçtiği ayırmadan hemen sonra Claudia'nın, Giulia'nın ısrarı üzerine Giulia ve prensesin torunu Goffredo ile birlikte Goffredo'nun resim atölyesine çıkmaları buna bir örnek olarak gösterilebilir. Nitekim atölyede gelişen olayların Anna'nın kayıp olayı ile bir ilgisi yoktur. Bu sayede, Claudia'nın, Anna'nın kaybolmuşluğu ve Sandro'ya karşı hissettikleri arasındaki dağılımı ve arkadaşının kayboluş fikrinden uzaklaşmaya başlaması maddeleştirilir. Aynı zamanda da, izleyicinin Anna ile ilgili duyguları, Anna'nın bulunup bulunmamasına dair düşünceleri kesilmiş olur. Gelişen bir olayın yarım bırakılması, izleyeni tedirgin eder, onu filme yabancılaştırır.

Bu şekilde neden-sonuç ilişkisi ile bağlanmayan, uyumsuz parçaların yan yana kurgulanması, izleyicinin biçime odaklanmasına neden olur. Film anlatısının ön plana çıktığı paradoksal gelişim süreci, izleyicinin filme karşı eleştirel bir tavır takınmasını sağlar. Böylelikle görünenlerin sorgulanmasına olanak tanınırken, filmin gerçeklik yanılması da kırılmış olur. Nitekim Anna'nın bulunacağı ümidi ile tetikte bekleyen izleyici, her defasında başka bir ayrıntı, başka bir beklenmedik durum ile hayal

kırıklığına uğrar. Claudia ve Sandro arasında gelişen yasak aşkın iniş ve çıkışları, Sandro'nun mürekkep şişesini devirdiği sahne gibi araya giren başka detaylarla kesilir. Sonuç olarak, izleyicinin, izlediğinin gerçekliğine kapılmadan, düşünsel olarak aktif bir şekilde filme katılması sağlanırken, bu sayede yabancılaşmış dünyanın tedirginliği de sinemasal anlamda yaratılmış olur.

Yabancılaştırma estetiği, somut görüntüyü yabancılaştırarak yeniden kurgularken özde gerçeklikten uzaklaşmaz; görünürde alışık olduğumuz, bize yabancı olmayan bir dünyanın özünde yatan kaotik çelişkileri, belirsizliği, anlaşmazlığı gözler önüne serer. Bu nedenle de çağın insana *yabancı* gerçekliği ile örtüşür (Ecevit, 2004, s. 37).

Sadece kurgusal anlamda değil, atmosfer anlamında da, kişilerden eşyalara, ışıktan sese, dekordan çekimlere, renkten kamera hareketlerine, oyunculuktan film ritmine kadar her şey, filmin yabancılık hissini artırır, yabancılaşmanın olabildiğince somutlaştırılmasına katkıda bulunur.

Renklere olan duyarlılığı ile tanınan Antonioni'nin siyah beyaz olan bu filmine, filmin çoğu karesinde gökyüzüne hâkim olan bulutların iç bulantısını andıran kül rengi hâkimdir. Anna'nın adada kaybolmasının ardından bozan hava, filmin bütün havasını etkiler. Böylelikle başta Anna'nın sonraysa Claudia'nın benliğini kaplayan sıkıntı, renkle desteklenmiş olur. Film, izleyiciye, huzur duyacağı sıcak bir evren sunmaz. Kullanılan dekor da bu soğuk renge uygundur. Doğal dekorun kullanıldığı filmde seçilen mekânlar, boşluk, tedirginlik, anlamsızlık, hiçlik gibi yabancılaşmanın çeşitli duyularını verir. Sonsuzluğa uzanan, insansız denizin ortasında, varlıkları fazlalık izlenimi uyandıran kayalık, kuru volkanik adalar, insanı hiçlikle tehdit edercesine dikilirler. Aynı zamanda, Anna'nın yaşadığı boşluğu, Sandro'nun sığılığını, modern insanın yabancılaşmayla dolu ruhunu temsil ederler. Claudia ve Sandro'nun Anna'yı aradıkları Noto'da karşılıklarına çıkan, içinde sesin eko yaparak sadece kendisine çarptığı kullanılmayan binalar da, insanın diğer insanlarla yaşadığı diyalogsuzluğu, uzaklığı vurgularcasına belirir. İnsandan soyutlanmış bu mekânlar, izleyiciyi de rahatsız ederler.



Şekil 6 “Mekânlar, boşluk, tedirginlik, anlamsızlık ve hiçlik duygusu verir”

Yalın bir dekorun tercih edildiği filmde oluşturulan çoğu kompozisyon, insanlar arasındaki mesafeyi gösterir. Birçok yerde birbirlerinin yüzüne bakmadan konuşan insanlar genelde birbirlerine sırtlarını dönerler. Anna ve babasının filmin başında, Anna ve Sandro’nun adada konuştuğu, Claudia’nın otel odasında Patrizia’ya iç döktüğü sahnelerde kişiler birbirlerine yüzlerini çevirirler. Kamera ise, insanların yaşadığı bu uzaklığın altını çizmesine, sahnelere uzun süre odaklanır. Bunun, izleyicinin gördükleri üzerinde durup düşünmesine olanak tanıdığı söylenebilir. Kamera, karakterleri takip eden bir göz gibi hareket eder. Kaldığı yerden hareket etmeye devam eder. Karakterlerin arkasından gelen kameranın varlığı her yerde hissedilir. Noto’daki boş binaları arabayla terk eden Claudia ve Sandro’nun arkasından yavaşça ilerleyen kameranın konumu ve hareketi buna bir örnek olarak gösterilebilir. Böylelikle ayrıca izleyicinin öznel bakışı devreye girer. İzleyici karakterlerle özdeşleşmeden, filmin sunduğu bakış yerine, kendisininkini geliştirir.

İzleyicinin, filmin gerçekliğini içselleştirmesini engelleyen bir diğer etken ise, filmde kullanılan seslerdir. Doğal seslerin yoğun olarak duyulduğu *Macera*’da bu sesler, sinemasal anlatımın görünmezliğini sağlamanın dışında anlam taşır. Bu seslerin bileşimi, *Macera*’nın sesini oluşturur. Müziğin çok az kullanıldığı filmde sesler, belirli

bir ruh durumunu vermek için, görüntüyü destekleyen bir biçimde kullanılmaktadır. Bu ruh durumuna ise yabancılaşma hâkimdir. Lisca Bianca'da kayalıklara çarpan dalgaların umarsız ürkütücü sesleri, filmin sonunda geriden gelen sirenlerin uzak ve tiz sesleri, kişilerin içlerinde duyumsadığı uçurumu ve dünyanın yabancılığını dile getirir. Seslerin haricinde kullanılan müzikler ise, beklenmedik anlarda çıktığı için filme yabancı dururlar ve yabancılik hissini artırır.

Bunun yanında, ani kesmelerle birleştirilen sahneler, yaşanan maceranın karmaşasına uygun bir ritim meydana getirir. Bir hareketlenip bir durağanlaşan sahneler, Claudia'nın yaşadığı yabancılaşma yolculuğuna uygun inişler çıkışlar yapar. Claudia'nın kendisine ve dünyaya duyduğu yabancılığı, bu yabancılaşmayı bir unutup bir hatırlamasını ortaya koyar. Claudia'nın, Noto'daki otelde, dışarıdaki minibüsün radyosundan gelen müzik eşliğinde Sandro'ya yaptığı coşkulu dansın ardından durulmasından hemen sonra Sandro'nun dışarıda görüldüğü sahneler buna bir örnek olarak gösterilebilir. Hayatın artık hep bir şimdiki zamanda yaşandığı modern dünyanın geçiciliği, yarım kalmışlığı, bu ritimle vurgulanır. Bu ritim, aynı zamanda, kişilerle birlikte modern yaşamın parçalanmış, paradoksal yapısına da uygun bir görünüm yaratır. Antonioni (1962, s. 1) bunu, sinemanın, akla bağlı olacağına günümüz dünyasının gerçeğine bağlı olması gerektiğine inandığı için yaptığını dile getirmektedir:

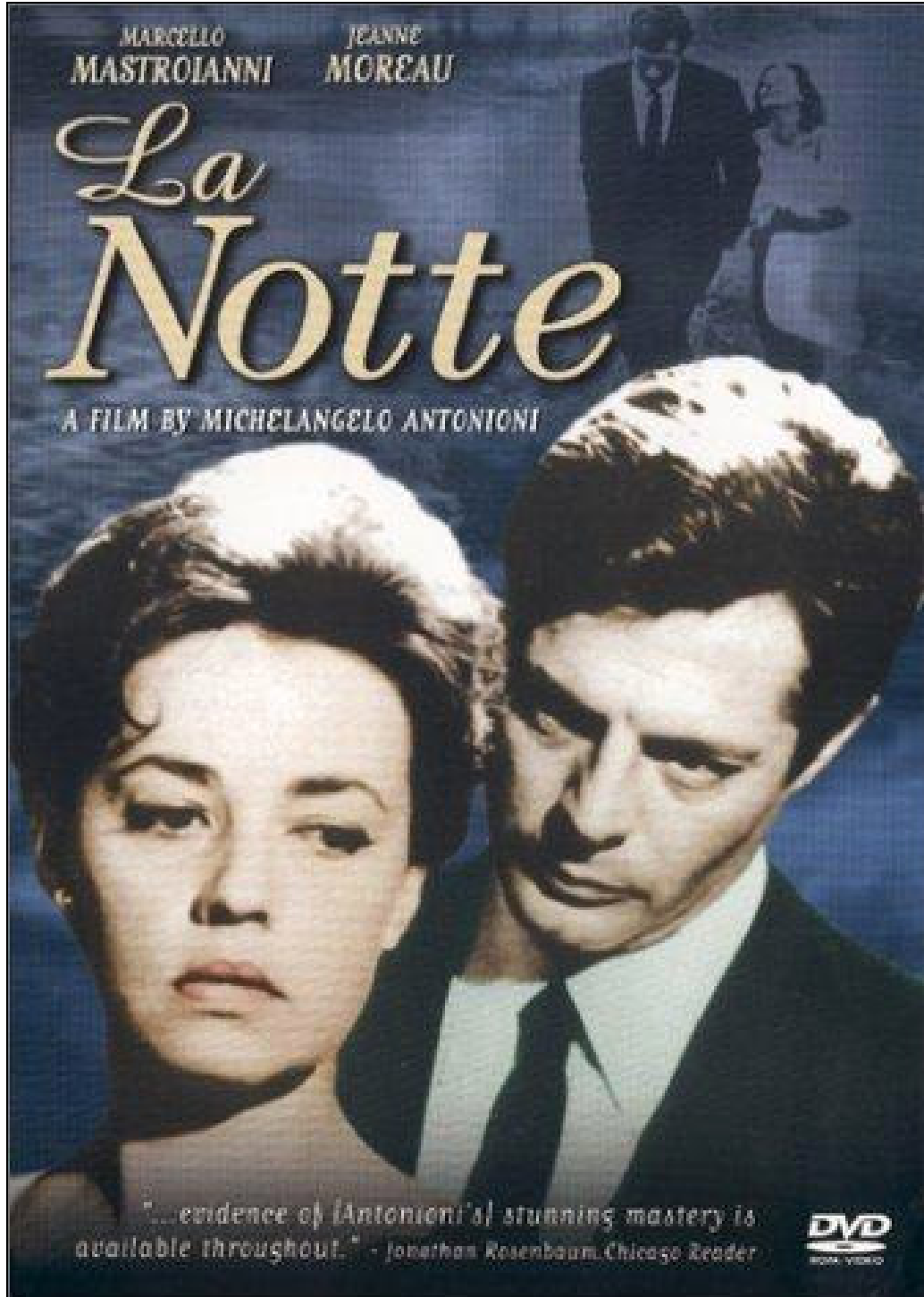
Günlük hayatımızın... gerçeği, hikâyelerdekilerin ve filmlerin bu doğrultuda yapılmalarının aksine, ne mekanik, ne uzlaşmacı ne de sahtedir. Yaşamın ritmi, tutarlı düz bir çarpıntının aksine, bazen hızlı bazen yavaş, ani hareketlerle bozulan durağan bir ritme sahiptir.

Yaşamın inişli çıkışlı ritminin, duygularını tam anlamlandıramadan bir diğerine geçmek zorunda kalan insanı kendisinden yabancılaştırdığı ve insanın kendisini tanımlamasını güçleştirdiği söylenebilir. Antonioni'nin, duyumsadığı bu gerçeklik, *Macera*'nın da gerçekliğini oluşturur. Kullanılan biçim ise bunu görünür kılar.

Yabancı bir dünyanın insana olan uzaklığının, insanın bu dünya içinde kaybolmuşluğunun, insanlar arasında yaşanan diyalogsuzluğun her karesine sindiği *Macera*, kişinin yabancılaşmışlığını tedirgin edici biçimiyle maddeleştirir. Bu bağlamda, tanrının unuttuğu, insandan uzak bir adada başlayan ve giderek tekinsizleşen

bir serüvene dönüşen *Macera*'nın, neyin içine girdiğini kavrayamayan insanın, bu yeni varoluş şekli karşısında yaşadığı bocalamanın bir görünümü olduğu söylenebilir. Yabancılaşma üçlemesinin ilk filmi olan *Macera*'nın böylelikle aynı zamanda, insanın modern dünyada yaşadığı yabancılaşma durumunun ortaya konmasında, bir tür giriş/sunum konumu üstlendiği düşünülmektedir. *Macera*'da, Claudia'nın yavaş yavaş farkına vardığı, yıkımlarla, tereddütlerle içselleştirmeyi beklediği; varlığı ile cisimleştirilen, yaşadıkları üzerinden gösterilen yabancılaşma olgusu, *Gece*'de daha da çok geliştirilir. Yabancılaşma yolculuğu artık, tükenmiş bir evlilikten manzaralarla devam eder.

4.1.2. Gece



Şekil 7 “ ‘Gece’ Film Afışı”

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: <i>Gece</i> (La Notte)
Yapım Yılı	: 1961
Yönetmen	: Michelangelo Antonioni
Senaryo	: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra
Görüntü Yönetmeni	: Gianni Di Venanzo
Kurgu	: Eraldo Da Roma
Müzik	: Giorgio Gaslini
Uzunluk	: 122 dakika
Yapım	: İtalyan Fransız ortak yapımı
İlk Gösterimi	: Milano, 24 Ocak 1961
Ödül	: 1961 Berlin Uluslararası Film Festivali Altın Ayı Ödülü

Kişiler

Marcello Mastroianni	: Giovanni Pontano
Jeanne Moreau	: Lidia
Monica Vitti	: Valentina Gherardini
Bernhard Wicki	: Tommaso Garani
Vincenzo Corbella	: Bay Gherardini
Gitt Magrini	: Bayan Gherardini
Rosy Mazzacurati	: Resy
Maria Pia Luzi	: Hasta
Giorgio Negro	: Roberto
Vincenzo Corbella	: Gerardini

Özet

Başarılı bir yazar olan Giovanni Pontano ve eşi Lidia, ölümcül bir hastalıktan dolayı hastanede olan eski dostları Tommaso Garani'yi ziyaret ederler. Buradan çıkışta ikisi, Giovanni'nin kitap tanıtımı için verilen kokteyle gider. Kokteylde sıkılan Lidia, Giovanni'yi burada bırakır, dışarı çıkar. Lidia, uzun bir yürüyüşün sonunda, eskiden yaşadıkları mahalleye gider. Tek başına eve dönen Giovanni, çalışma salonundaki bir kanepede uyuyakalır. Akşamüzeri uyandığında Giovanni, Lidia'nın henüz eve gelmediğini anlar. Biraz sonra Lidia onu, eski mahallerindeki bir kafeden arayarak nerde olduğunu bildirir ve Giovanni'nin oraya gelip, kendisini almasını ister. Daha sonra eve dönen çift, davetlisi oldukları, ünlü iş adamı Bay Gherardini tarafından verilen parti için hazırlanır. Fakat Lidia'nın isteği üzerine partiye gitmekten vazgeçilir. Bunun yerine birlikte bir bara striptiz izlemeye giderler. Buradan sıkılan Lidia, fikrini değiştirerek, Bay Gherardini'nin evinde düzenlenen partiye gitmeyi önerir. Pek çok insanın bulunduğu partide, Giovanni ve Lidia bazen birlikte ama çoğu zaman da ayrı ayrı dolaşırlar. Lidia, gece boyunca Roberto adındaki bir playboy tarafından takip edilirken, Giovanni de, Gherardini'lerin kızları Valentina ile flört eder. Aniden başlayan yağmurla birlikte Roberto'nun arabasına binen Lidia, Roberto ile beraber şehre doğru küçük bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk, Lidia'nın Roberto'yu reddetmesi ile son bulur. Evde kalan Giovanni ve Valentina ise, Valentina'nın odasında vakit geçirir. Valentina'ya yakınlaşmaya çalışan Giovanni, Valentina tarafından reddedilir. Daha sonra odadan çıkan Giovanni ve Valentina, koridorda yağmurdan sırlısklam olmuş Lidia ve Roberto ile karşılaşır. Lidia, üzerini kurulamak için, Valentina ile beraber Valentina'nın odasına gider. Giovanni içeri gelince, Giovanni ve Lidia, Valentina ile vedalaşarak çıkarlar. Beraber Gherardini'lerin golf sahasına doğru yürürler. Lidia, bu yürüyüş sırasında, ilişkileri ve duyguları hakkında konuşur. Lidia, sahanın içinde oturdukları bir yerde Giovanni'nin bir zamanlar ona yazmış olduğu aşk mektubunu okur. Lidia, mektubu yazdığını hatırlamayan Giovanni'yi artık sevmediğini dile getirir. Giovanni ise, buna karşı koyarak Lidia'ya sahip olmaya çalışır.

Antonioni (1990, s. 34), filmin nasıl doğduğunu anlattığı bir konuşmasında, en zor şeyin, insanı çevreleyen dünyanın kişiyi içine soktuğu duyguların, düşüncelerin, gözlemlerin, bilinçsiz hareketlerin karmaşasının arasından bir fikri çekip çıkarmak olduğunu dile getirmiştir. Çünkü bu sanatçının, içinde bulunduğu ve bundan dolayı da bir parçası olduğu gerçekliğin dışına çıkıp; olaylara, kişilere, yaşama ve insanın kendisine eleştirel bir gözle bakabilmesini gerektirmektedir. Bu güçlüğün, aynı zamanda bir seçim yapmak zorunda kalınmasından kaynaklandığı da görülür. Nitekim Antonioni'nin de belirttiği gibi (1990, s. 34), binlerce fikir arasından sadece birini tercih etmek oldukça güç görünmektedir. Sanatçı ise, çoğunlukla yaşamdan ve insandan yana kullanır seçim hakkını. Hem özel bir duyarlılık gerektiren hem de yaşam ve insan gerçeği ne ise onu seçmekten yana olan bu tercihin, sanatçının içinde yaşadığı dünya ile sıkı bir bağ içinde olduğu söylenebilir. İçinde bulunduğu gerçeklikten yana tercih yapan sanatçı için, yakaladığı bu gerçekliği ortaya koyacak görünümleri belirlemek, bunları kendince ortaya koymak ise, onun kişisel algısının ürünleri olacaktır.

Macera'da, içinde bulunduğu çağın insanını ve yaşam biçimini anlamaya çalışan ve bütün bunların kendisinde bıraktığı duygu ve düşünceleri ortaya koymak isteyen Antonioni'nin, *Gece*'de de bu tutumunu sürdürdüğü görülür. Antonioni'nin, *Macera*'da olduğu gibi *Gece*'de de, gerçekliğini yabancılaşmanın ördüğü modern dünyanın gerçeği içinden çekip çıkardıkları, yabancılaşmanın çeşitli görünümleridir. Bu anlamda, "... yabancılaşmanın, çağdaş yaşamdaki insanın duyduğu yalnızlığın, huzursuzluğun, korku ve bunalımın birebir karşılıklarını Antonioni'de bulmak, onun *Gece*'sini, 20. yüzyılı kuşatan gece olarak görmek mümkündür" (Savaş, 2003, s. 162). *Macera*'da yavaş yavaş bilincine varılan ve adlandırılan yabancılaşma durumu, *Gece*'de artık içinde yaşanan bir alacakaranlığı andırmaktadır. *Macera*'da, bir kaçamak havasında, daha çok Claudia ve Sandro üzerinden ortaya konan yabancılaşma olgusu, *Gece*'de başıboş bir sürükleniş edasında, evli bir çiftle vücut bulur. Merkezini yitirmiş bir dünya içinde hissedilen yokluk ve boşluk duygusu, insanın kendisi ve diğer insanlarla ilişkilerinde yaşadığı aksaklıklar *Gece*'de, Giovanni ve Lidia'nın savrulduğu dağınık bir yol hikâyesi etrafında seyreder.

Bu yolun içinden geçtiği şehir olan Milan'ın yalıtılmış steril havası, filmin tüm atmosferine hakimdir. Büyük binalarla dolup taşan Milan, aynı zamanda teknolojinin, yaşamın tüm kıyılarını hızla ördüğü bir dönemin panoramasını oluşturmaktadır. 60'lar İtalya'sında yaşanan ekonomik patlamanın (*il boom*) ilerlemeci ruhu, İtalya'nın pek çok kentinin hızla endüstrileşerek daha çok büyümesini de beraberinde getirmiştir. İş potansiyelinin arttığı kentler, metropoller halini almaya başlamıştır. Artan insan sayısı ve iş sahasına bağlı olarak çoğalan yüksek binalar hızla her yere yayılmaktadır. *Macera*'nın hemen başında çerçevenin kenarından gösterilen inşaat halindeki binalar artık, *Gece*'nin şehri ve tüm çerçevesini kaplamaktadır. Büyük bir endüstri kenti olan Milan'ın arabalarla dolu caddeleri, binalarla örülü beton gövdesi, tüm donukluğu ile büyüyen modern dünyanın insana uzak doğasını hatırlatırcasına dikilir. Böylelikle Milan'la birlikte modern dünyanın da bir görünümü verilmiş olur.



Şekil 8 “*Milan*'ın yalıtılmış steril havası, filmin tüm atmosferine hakimdir”

İnsanın, yarattıklarıyla kendi önüne set çektiği 20. yüzyılda yaşamın duyumu da, Milan'ın binaları kadar soğuk ve yabancıdır. Bu duyumun, Horkheimer, Adorno, Marcuse gibi düşünürlerin belirttiği gibi, akılcılığın egemen olduğu modern dünyada insanın, yarattıkları arasında giderek yok olmasının bir sonucu olduğu söylenebilir.

Yüksek bir binanın camlarının ardından aşağıya inen asansörle tepeden gösterilen şehir manzarası izleyiciye, modern insanın içinde bulunduğu durumun kırılmasını ve uzaklığını hissettirmektedir. İzleyici birazdan, şehrin mekanik ve tiz seslerinden oluşan 'senfoni' eşliğinde gittikçe kasvetlenen havayla, bu görüntünün içinde yaşayan insanların hayatlarına bir gözlemci olarak davet edilecektir. Giovanni ve Lidia ile birlikte, başka insanların da tanınacağı, camın aradan hiç kalkmadığı bir yolculuğa çıkılacaktır.

Bu yolculuk, ölümcül bir hastalıktan dolayı acı çeken Tommaso'nun çırpınışları ile bir hastane odasında başlar. Tommaso'nun iç çekişlerinin izleyicide yarattığı sıkıntı, onu ziyarete gelen arkadaşları Giovanni ve Lidia'nın diyalogsuz geçen kısa yürüyüşü ile daha da çoğalır. Hastanenin bahçesinden Tommaso'nun odasına kadar, konuşmadan geçen bu yürüyüş, çiftin yaşadığı yabancılaşmanın bunaltıcı havasını verir. Lidia'nın, iç dünyasına daldığı belli olan tedirgin asık yüzü, Giovanni'nin donuk duruşu, adeta birlikteliklerine karşı sergiledikleri şüpheli ve isteksiz tutumun ifadeleridir. Çiftin asansörde kameraya sırtını dönerek yukarı çıkması ise, film ilerledikçe şahit olunacak, birbirlerine karşı takındıkları ilgisiz tavrın ve aralarındaki uçurumun daha filmin başında belirginleşmesini sağlar.

Bütün bunlar aynı zamanda, insanla insan arasında yaşanan yabancılaşmanın ve iletişimsizliğin de birer görünümüleri olarak değerlendirilebilir. Giovanni ve Lidia'nın evliliklerinin diyalogsuzlukla sezdirilen halinin, 20. yüzyılın keşmekeşinde sesini yitirmiş insanın bir diğerine ulaşmadaki başarısızlığının bir yansıması olduğu söylenebilir. Bu başarısızlığın ise kişinin, kendi benliğini ortaya koyduğu otantik varoluşu ile arasındaki bağı yitirmiş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere (bkz. s. 29) otantik olmayan bir varoluş şeklinin benimsenmesi, kişinin, onu insan yapan niteliklerini yitirmesine ve kendine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Otantik benliğini yitiren insanın hakiki/samimi ilişkiler kurmasıysa olanaksız görünmektedir. Benliğine ulaşamayan, kendi içinde kaybolmuş bir insanın diğer insanlarla, sahte kimlikler (bkz. s. 34), bir takım ezberlenmiş roller üzerinden ilişki kurduğu görülür.

Tommaso'nun odasında, Giovanni ve Tommaso arasında geçenlerin buna örnek teşkil ettiği söylenebilir. Burada özellikle, filmin yapmacıklıktan en uzak kişisi olan Tommaso'nun içtenliği, Giovanni'nin hal ve hareketlerindeki, sarf ettiği kelimelerdeki yüzeyselliği ve sahteliği iyice belirginleştirmektedir. Giovanni, acısını paylaşmak için bir dostu ziyaret etmekten ziyade, ölmekte olan bir insanı görev duygusuyla görmeye gelmiş biri izlenimi vermektedir. Arada bir takındığı mağrur yüz ifadeleri, Tommaso'yu mutlu etmek için söylediği alçak gönüllü sözler, kendisinden daha kötü durumda olan birisini teselli ederek oyalayan yabancı birini anımsatmaktadır. Bir yazar olarak yapılması gereken şeyleri gerçekleştirememiş olmasından dolayı içini döken Tommaso'ya, son çıkan kitabıyla büyük başarı kazanan Giovanni'nin verdiği karşılık da buna örnek olarak gösterilebilir:

GIOVANNI (*gülmseyerek*): Oh, oh! Senin için durum böyleyse en iyisi ben de kalemimi kırıp bir iş aramaya başlayayım. Şaka ediyorsun.

Giovanni'nin hemen sonra, yeni çıkan kitabı hakkında Tommaso'dan birkaç güzel kelime daha duymak için lafı dolandırması ise, bu sözlerin ne kadar mekanik bir şekilde sarf edildiğini kanıtlar niteliktedir. İnanılmadan söylendiği izlenimini veren bu kelimeler, derinlikten ve samimiyetten yoksun insan ilişkilerinin yankılarıdır.



Şekil 9 “Hastane Odasında”

Giovanni'den bir şeyler duymak, sessizliğin ardından izleyiciyi rahatlatsa da, sözlerin içeriği, bu rahatlama hissinin hemen yitmesine neden olur. Nitekim bu sözler de, Giovanni'nin görünüşü kadar hakikilikten yoksun ve ruhsuzdur. Lidia'dan bir süre sonra Tommaso'nun yanından ayrılan Giovanni'nin, hastaneye henüz geldiklerinde eşi ile gördükleri genç kadınla birazdan yaşayacakları ise, izleyicide adeta şok etkisi yaratır. Giovanni, koridorda ateş istemek için kendisini durdurup sonra da odasına çeken güzel kadına direktmeden içeri girer. Donuk gözlerle incelediği titreyen kadının onu öpmesine yapmacık bir şaşkınlıkla karşılık veren Giovanni, yatakta birazdan çırtlıplak onu bekleyen kadını delicesine öpmeye başlar. Fakat bu kaçamak, hastabakıcıların içeri girmesiyle yarıda kesilir.

Bir hasta ziyaretinin hemen ardından hastanede yaşanan bu tuhaf olaylar dizisinin, pek çok şeyi alaycı denebilecek bir çabuklukla aynı anda ortaya koyduğu söylenebilir. Hızla gelişen bu olaylar, insanın kendisine ve diğer insanlara ne kadar yabancılaştığını, değerlerini nasıl yitirdiğini göstermektedir. Ölmek üzere olan bir arkadaşının odasından çıkar çıkmaz bir kadınla 'kaçamak' yaşayan Giovanni, eşine kolayca ihanet eden bir erkeğin yanı sıra, Kierkegaard'ın ortaya attığı estetik hayatın da bir temsilcisidir. Nitekim bu yaşam şekli, kişinin temel ihtiyaçlarını gidermek dışında bir şey düşünmeden, insanın kendi benliğini gerçekleştirmeden benimsediği varolma tarzını ortaya koymaktadır (bkz. s. 33). Giovanni ve genç kadın arasında geçenler de, duygudan yoksun basit bir cinselliğin ötesine geçebilecek nitelikte değildir. Üstelik ikisinin arasında geçenleri, cinsellik olarak bile adlandırmak güçtür. Çünkü nemfomanyak olan genç kadın, belki de ne yaptığının farkında bile değildir. Yaşadığı nevrozun etkisiyle çılgınca hareket eder. Fakat kadına kıyasla kendinde olan Giovanni'nin ona karşılık vermesi, onun kendisinden ne kadar uzak düştüğünün bir belirtisi olarak değerlendirilebilir. Giovanni, düşünmeden, hissetmeden eylemde bulunan, kendi varlığının uzağına düşmüş, yabancılaşmış insanın yansımasıdır. Genç kadın ise, insanın bütün benliğini kaplayarak, onu kendisinden koparan nevrotik ruh halinin uç noktadaki bir temsilidir. Genç kadının, Giovanni ile içerdeyken düz beyaz duvara yaslanarak gölgesiyle tek başına kalması da, düştüğü boşluk karşısındaki çaresizliğinin görsel olarak somutlaşmasıdır.

Fakat çaresizlik içinde olan sadece o değildir. Arkadaşı Tommaso için gerçekten üzüldüğü belli olan ve onun durumuna dayanamadığı için bir bahane ile dışarı çıkarak hastane duvarına yaslanıp ağlayan Lidia, genç kadından belki de daha çaresiz görünür. Bir çocuk edasıyla iç çekerek duvarın dibinde yalnız başına duran Lidia'nın gözyaşları, kaybedilenlerin ardından yakılan ağıt gibidir. Ölmek üzere olan Tommaso'nun halinden etkilenen Lidia, adeta kendi içinde Tommaso'nun geldiği uçurumun sınırını duyumsamaktadır. Bu sınır, Tommaso'ya net bir görüş kazandırmıştır:

TOMMASO: Beni ilgilendiren işlerin hep dolaylarında oyalanıp durmuşum galiba,
meselelerin temeline incek cesareti gösterememişim.

Tommaso'nun bu sözleri, kişinin kendi varoluşu üzerinde düşünmesine olanak tanıyan bir tür aydınlanma yaşadığını göstermektedir. Film ilerledikçe Lidia da, aydınlanmaya giden bu yolda ilerleyecektir. Giovanni ile ilişkilerini, kendisini, seçimlerini, hayatına dâhil ettiklerini ya da hayatından çıkardıklarını; neleri ıskaladığını, neleri kazandığını yavaşça tahlil edecek; Tommaso gibi hesaplaşmasını bitirecek, bir karara varacaktır.

Henüz içinde bulunduğu durumun karmaşası ve ağırlığı karşısında derin bir üzüntü duyan Lidia, yaşadığı burukluğu, yanına yaklaşan eşi ile paylaşmaz. Giovanni'yi görür görmez arkasını dönerek gözyaşlarını siler. Aklı az önce yaşadığı hızlı maceranın garipliğinde kalan Giovanni ise, Lidia'nın bulutlanan yüzüne dikkat bile etmez. Çünkü Lidia'ya, suçlu bir ifadenin bulanıklığının gerisinden bakmaktadır. İkisi de hiç konuşmadan arabaya binerler. Yol boyunca birbirlerine, kendileri hakkında bir şey duymayı bekleyen bakışlar fırlatırlar. Fakat ikisi de birbirlerinin ne istediğine anlam veremediğinden, bu gergin durum uzun süre devam eder. Ta ki Giovanni, adına verilen partiye gitmek istemediğini söyleyene kadar. Sessizliğin bozulmasının ardından rahatlayan Giovanni, Lidia'ya hastanede yaşanan olayları anlatmaya başlar. Başta Giovanni'yi merakla dinleyen Lidia, durumu anladıkça, ilgisiz bir tavır sergilemeye çalışır:

GIOVANNI: Lidia, sana bir şey söylemem gerek. Aslında pek hoş bir şey değil...

LIDIA : Mutlaka söylemen gerekiyor mu?

GIOVANNI: Evet. Mutlaka gerekiyor. Hastanede bir şey geçti başımdan. Tatsız bir olay.

Hastaneden çıkarken o kızı gördüm yine.

- LIDIA : Hangi kızı?
- GIOVANNI: Koridordaki kızı. Ben çıkıyordum. Odanın kapısındaymış. Önce ne istediğini anlayamadım.
- LIDIA : Odasına mı girdin yoksa?
- GIOVANNI: Beni yakaladı. Bir hayvan gibi yakaladı tıpkı. Öyle çılgıncasına yakaladı ki kendimi tutamadım.
- LIDIA : Neden tatsız bir olay diyorsun buna?
- GIOVANNI: Sence iğrenç değil mi bu? Düşünsene bir kere o zavallı yaratıkla karşı karşıyayım. Önce bütün bunlara sebep benim sandım. Korkunç bir şeydi. Hastabakıcılar geldi.
- LIDIA : Böyle bir deneyden güzel bir hikaye çıkarabilirsin. Adını da *Ölümler ve Diriler* koy.
- GIOVANNI: Bütün diyeceklerin bu kadar mı?
- LIDIA : Ne diyeyim istiyorsun? Kötü bir şey mi yaptın diyeyim? Midemi mi bulandırdığını söyleyeyim? Yok yok, anlıyorum seni: Şaşkınlıktan ne yaptığını bilmiyordun. İstersen bu konuyu bırakalım artık. Herhalde beni ilk defa aldatıyorsundur.
- GIOVANNI: Ne demek istiyorsun?
- LIDIA : Sıkma canını, nasıl olsa benim için fark etmezdi.

Bu diyalogda da görüldüğü gibi, “Alışkanlık, yabancılaşma karşısında insanın kendisini koyvermesidir *Gece’de*” (Gevgilili, 1989, s. 177). İlişkilerinin kısırlığı karşısında, ruhu ve kalbi yorgun düşmüş Lidia aslında, ortaya koyduğu ilgisizlikle, birbirlerine daha da çok yabancılaşmalarına neden olmaktadır. Böyle bir ilgisizliğin, çiftin birbirleri hakkındaki görüşlerinin kestirme yargılara bağlanarak sevgilerinin güdükleşmesini de beraberinde getirdiği söylenebilir. Nitekim “Aktif ilginin bulunmadığı yerde sevgi de yoktur” (Fromm, 2004, s. 38). Lidia’nın bahsedilen tutumu, yaşadığı tuhaf olayların üzerinde bıraktığı kötü etkiyi, yaşadıklarını birisiyle paylaşarak içini rahatlatmaya çalışan Giovanni’nin ise işine gelir. Zaten yapmacık yılgın görünüşü ile samimi konuşma havasını, diyalogun daha en başında yok etmiştir. Böylelikle karşılıklı anlayışı ve sevgiyi yakalayamayan çift, birbirlerine ulaşamamaya ve yabancılaşmaya devam eder. Bu durumun ise, başka bir yabancılaşmayı da beraberinde getirdiği söylenebilir. Nitekim Jaspers’ın da, Marcel’in de belirttiği gibi (bkz. s. 35), canlı bir diyalog olmaksızın, kişiler kendilerini gerçek anlamda ortaya koymadıklarından, kendi varlıklarına yabancılaşırlar.

Kendisine ve insanlara bu şekilde yabancılaşan insanın, kurduğu ilişki biçiminin yanı sıra, ilişkilerinin çokluğu ile de kendisinden uzaklaştığı söylenebilir. Çoğalan insan ilişkileriyle artan personalar içinde, kişinin gerçek kimliğini giderek kaybettiği görülür. Çünkü bu, kişiliğin belli parçaları ile etkileşime geçilmesini gerekti için, beraberinde, kişinin kendi benliğini yitirmesini getirmektedir. Ayrıca toplum tarafından sunulan hazır rollerdeki hızlı değişimin de, kişinin kendisi ile ilgili bir yargıya varmasını güçleştirdiği ve kendisine karşı yabancılık duymasına neden olduğu söylenebilir. Hastanede, eş ve arkadaş rolünü oynadığı sırada, beklenmedik bir şekilde bastırılmış duygularının açığa çıkması ile aniden kendini tanıyamayan Giovanni, buradan sonra gittikleri, adına verilen kitap kokteylinde buna benzer bir yabancılık yaşar. Girişte kitaplardaki resmine ve adına şöyle bir durarak bakması bunu gösterir. Fakat hemen sonrasında içerdeki kalabalığın ilgisiyle Giovanni, bu ruh halinden çabucak sıyrılır. Burada artık başka bir Giovanni; Giovanni Pontano vardır. İçerde kalabalığın Giovanni'nin etrafını sarmasıyla yalnız kalan Lidia da benzer bir yabancılığı duyumsar; arkasında duran kitabın üstündeki eşinin resmine mesafeli gözlerle bakar. Eşi şimdi ona sanki daha da çok yabancı görünür.

Kendisini, içinde bulunduğu ortama yabancı hisseden Lidia, bir sonraki sahnede, hızlı adımlarla binadan uzaklaşırken görülür. Bundan sonra Lidia, yeryüzünün ıssızlığını anımsatan Milan'ın yüksek binalarla kaplı sokaklarında, adeta sürükleneceği bir yürüyüşe çıkar. Bu yürüyüşle, zamansızlık duygusunun ruhuna ve sokaklara egemen olduğu bir rotada, melankolik bir ruh hali içinde ilerler. İnsanın, ruhunun derinliklerinde duyumsadığı hiçlik ve anlamsızlık duygusunu pekiştiren umursamaz dev binaların gölgesinde, Lidia'nın tek başına yaptığı bu yürüyüş, içsel denebilecek bir tür yolculuğu andırır. Bu içsel yolculuğun sebebinin ise, sevilen bir insanı kaybetmek üzere olmanın verdiği acının yanı sıra, sınır bir durumla karşılaşmanın getirdiği bir sorgulama içine girilmesi olduğu söylenebilir. Bu sorgulama, kurduğu doyumsuz ilişkilerle gittikçe kendi benliğini tüketen, içsel dayanaklarını yitirmiş yurtsuz insanın arayışı halini alır. Merkezini kaybetmiş bir dünyada Lidia sanki, içinde duyumsadığı boşunluk duygusunu yenmeye çalışarak, Giovanni ile ilişkileri için bir yön, bir dayanak; yaşam için bir anlam, bir neden aramaya koyulur.

Lidia'nın aradıklarının aslında tek bir yerde, kendi benliğinde düğümlendiği düşünülmektedir. Nitekim varoluşçu psikiyatristlerin de savunduğu gibi, insanın yaşamı için bulduğu anlam, kurduğu ilişkiler, kendi varoluşunun özüyle kurduğu ilişki üzerinden belirlenir (bkz. s. 66). Bu bağlamda, varlığa olan mesafeden kaynaklanan yurtsuzluk duygusunu somutlaştıran bu yürüyüşün, bu duyguyu yenmek adına verilen çabanın maddeleşmesi olduğu söylenebilir. Lidia'nın böylelikle, sezgisel bir şekilde, kendi gerçeğini; varlıkla olan bağını bulmak istediği ve yaşadığı anlamsızlık duygusunun üstesinden gelmeye çalıştığı ileri sürülebilir. Nitekim genç kadının, başıboş izlenimi veren yürüyüşü en sonunda onu, içten içe, aslında aradığını bulacağını düşündüğü yere, sevgiyle yaşadıkları eski mahallelerine götürecektir.

Hiçlik içinden varoluşa doğru atılan bir adım olarak değerlendirilebilecek bu yalnız yürüyüş, Giovanni'nin evde bir başına geçirdiği saatlerle çakışır. Geldiğinde eşini evde bulamamanın verdiği hayal kırıklığı ile yalnızlığı katlanan Giovanni, rüzgârın sayfalarını çevirdiği masadaki kitap kadar kendi haline terk edilmiş görünür. Giovanni, can sıkıntısından yattığı uykusundan uyandığında Lidia'nın hala eve gelmediğini anladığında ise, kararmaya yüz tutmuş hava daha da kasvetli bir hal alır. Tek tek odaları dolaşıp Lidia'ya seslenerek, balkona çıkıp sabırsızca yola ve etrafına bakınarak, yalnızlığından bir an önce kurtulmak için kıvrılır. Çıktığı tek kişilik yürüyüş ile, içinde hissettiği hiçlik duygusunun verdiği kaygı ile yüzleşen Lidia'nın aksine Giovanni, bu durumdan sakınmaya çalışır. Çünkü belki de, Tommaso'nun hastane odasında söylediği gibi yalnız kalmak, pek çok şeyle yüz yüze gelmeye, pek çok şeyin farkına varılmasına neden olmaktadır.

Farkına varılan bu şeylerden en ürkütücü olanının ise, insanın kendisi(zliği) olduğu söylenebilir. Nitekim varoluşçu düşünürlerin kaygıyla tanımladığı, kendisini tanımaktan aciz, benliğini ortaya koyacak değerlerden her geçen gün biraz daha yoksunlaşan insanın içinde, cılız kalp atışlarından başka bir şey kalmamış gibi görünmektedir. Giovanni'nin de benzer bir şekilde burada, insanın çoğu zaman kalbinin derinliklerinde bir yerlerde duyumsadığı boşluğun yüksek uçurumuna dayanmaktan korktuğu; kendi içine bakmaktan kaçındığı için bunaldığı düşünülmektedir. Bu bunaltı, Lidia'dan gelen telefonla dağılır. Lidia, bulunduğu yerden onu alması için Giovanni'yi aramıştır.

Sesinden, bir sevgilinin diğere yaptığı flört havası sezilir. Giovanni ile yaşadığı eski duyguları yeniden canlanan Lidia, aslında bu duyguları yeniden paylaşabilmek umuduyla Giovanni'yi buraya çağırır. Fakat ne yazık ki yaşadığı coşkunluk, kendini ikna etmek için verdiği geçici bir çabanın ötesine geçmez. Eskiden çalışan tren yolunun işlerliğini kaybetmesi gibi, geçmişin artık onlara verecek bir şeyi kalmamıştır. Bu sahneden hemen sonra evde gösterilenler de, bu çıkmazı ortaya koyar niteliktedir.

Banyo yaparak yorgunluğunu atan Lidia -daha çok Giovanni'nin ilgisini çekmek için- küvetin içinden Giovanni'ye seslenerek süngerin yerini sorar. Bir süre sonra gelen Giovanni ise, hiçbir şey söylemeden süngeri olduğu yerden alarak suyun içine bırakıp geri döner. Lidia'nın bulunduğu hizadan, sadece yürüyüşü ve aşağıya uzanan eli görünen Giovanni, çerçevenin içine sanki zoraki giren bu görüntülerin kısıtlılığı ölçüsünde duygudan yoksundur. Bu hareketle, küvetin içinde iyice savunmasız görünen Lidia, heyecansız da olsa, kendisini bir kez daha zorlar. İçerde durmaktan sıkıldığını bahane ederek, birlikte bir şeyler yapmak için dışarı çıkma önerisi getirir. Giovanni, aslında davet edildiği Gherardinilerdeki partiye gitmek istediğini belli etse de, konuşmaları bir karara bağlanmadan, parti hakkındaki oyalayıcı kısa bir diyalogla biter. Birbirlerinin isteklerini anlayamayan çift, birbirlerine ulaşamaz.



Şekil 10 "Lidia küvetin içinde iyice savunmasız görünür"

İsteklerini samimi bir şekilde ortaya koyma gücünü bulamayan Lidia ve Giovanni, karşılıklı anlayışı yakalayamadıklarından, birbirlerine daha da çok yabancılaşırlar. Elbisesini giydikten sonra anlamsız bir şekilde koridordan pencereye doğru kararsız adımlarla yürüyen Lidia, içinde bulunduğu bu yabancılaşmayı yüzündeki mutsuz ve kaygılı çizgilerle dışa vurur. Bu ruh durumundan kurtulmaya çalışarak, Giovanni ile konuşmak için nefesini tutup, ona şöyle bir dönüp bakar. Fakat belki de, içinden onlarca kez kendine yinelediği kelimeler, aralarındaki görünmez duvarlara çarpıp ona geri döner. İsteklerini ortaya koymak için Lidia ancak, Giovanni'nin, elbisesinin fermuarını çektiği zamanı; birbirlerinin yüzlerine bakmadıkları, göz göze gelmedikleri bir anı tercih eder. Giovanni'nin, ensesine acele kondurduğu öpücükle birden cesaretlenip ona sarılacağını uman Lidia'nın beklentileri, hızla yüzünü çevirerek Lidia'nın isteğini kabul eden Giovanni'nin, onu görmezden gelen tavrıyla boşa çıkar.

Birlikte vakit geçirmek için (striptiz izlemeye) gittikleri bar, Lidia'nın umutlarını tükettiği yer olur. Giovanni'nin artan ilgisiz tutumuyla, çabalarının boşa olduğunu yenilgiyle kabul eden Lidia, karşısındakinden duygu beklemekten artık vazgeçer. Barda çalan müziğin, umursamaz notaları, adeta Lidia'nın içinde bulunduğu kırılmanın melodisini çalar. Bu durumu içten içe kabullenen Lidia'nın artan nesneliliği, Giovanni'yle arasında geçen konuşmalarla ve striptizci kızın, bu konuşmayı sürüncemede bırakan, araya giren görüntüleriyle dile gelir:

GIOVANNI: Bir şey mi var?

LIDIA : Çok eğlenceli bir şey seni seyretmek.

GIOVANNI: Ne demek eğlenceli?

LIDIA : Bilmem. Benimle beraberken bazen öyle bir poz takınıyorsun ki.

GIOVANNI: Poz mu takınıyorum? Saçma! Bak! Fena kız değil. *(Kızı izlemeye döner)*

LIDIA : *(bir süre sonra Giovanni'nin kol düğmeleri ile oynayarak)* Hatırladın mı?

GIOVANNI: *(gülümseyerek)* Gerçekten de dikkatimi dağıtmaya çalışıyorsun.

LIDIA : *(gülerek, alaycı bir edayla)* Ne olur küçümseme beni. Benim de kendime ait düşüncelerim var.

GIOVANNI: Şimdi ne düşünüyorsun?

LIDIA : Şu anda aklımda bir şey yok ama bir şey gelebilir. Bekliyorum. Geldiğini duyar gibi oluyorum. İşte geliyor. Burada. *(Elini başına doğru götürerek, kafasının üstünde dolandırır)*

GIOVANNI: Hıh.*(Küçümser bir gülümseme ile dansa döner, bir süre sonra)* Geldi mi?

LIDIA : Geldi.
 GIOVANNI: Güzel bir şey mi? Anlat bana.
 LIDIA : Hayır.
 GIOVANNI: Neden hayır?
 LIDIA : (*Giovanni'nin yakasını düzelterek*) Gherardinilerin villası nerede?
 GIOVANNI: Brianza'da. Arabayla yarım saat. (*Dansa döner*)
 GIOVANNI:(*Dans bittikten sonra Lidia'ya dönerek*) Zevkler olmasa hayat daha dayanılır hale gelirdi.
 LIDIA : İlham mı?
 GIOVANNI: Yok hayır. Aklıma yeni fikirler gelmiyor artık, sadece geçmişten bir şeyler var.
 Bana aklına gelen düşüncüyü söylemeyecek misin?
 LIDIA : Daha sonra. Hadi şimdi Gherardinilere gidelim.
 GIOVANNI: (*Şaşkın*) Fikrini neden değiştirdin?
 LIDIA : Bilmem. İnsanın boş durmak yerine bir şeyler yapması gerek.

Giovanni'yle arasındaki uzaklığı kabullenen ve beklentilerinin asla gerçekleşmeyeceğini anlayan Lidia, duyumsadığı mesafeyi, takındığı tavırla belli eder. Lidia'dan çok dansla ilgilenen Giovanni ise, eşinin buruk imalı sözlerini, zoraki bir ilgiyle dinler. Bir aradayken daha da yalnız görünen Giovanni ve Lidia'nın yaşadığı uzaklık, bu konuşmayı bölen dansın, içinde buldukları duruma olan alakasızlığıyla daha da artar.

Gherardinilerdeki partide, bu uzaklığın giderek bir kopma noktasına geldiğine şahit olunur. Giovanni ve Lidia'nın dağılmaya yüz tutmuş ilişkileri büyük bir hızla çözülür. Giovanni ve Lidia'nın, yörüngelerini kaybetmiş bir şekilde birbirlerinden gittikçe uzaklaşarak dolandıkları bu parti, çiftin arasındaki bağın çoktan yitmiş olduğunu daha da acımasız bir katılıkla gözler önüne serer. Kalabalığın abartılı coşkusuyla, bardaki gergin ortama tezat oluşturan parti, Giovanni ve Lidia'yı, birbirinin gözünde giderek nesneleştiren bir etki yaratır. Gece boyunca çok nadir yan yana gelen Giovanni ve Lidia, birbirini uzaktan izleyen yabancılar halini alırlar. Varlıkları ve yoklukları birbirine karışan çift, sanki hep bildikleri bir gerçeği birbirlerine uzaktan uzağa itiraf ederler.

Fakat bu partide nesne konumunda olan sadece onlar değildir. Çılgınlığın içine gömülen insanların, eğlenenin, yüzlerini maskeleydiği nesnelere andırdıkları söylenebilir. Coşkunlukları içinde kendilerini kaybeden kalabalığın, varoluşçu düşünürlerin farklı

şekillerde adlandırdıkları en alt seviyede bir varoluş tarzı sergilediği düşünülmektedir. Kişinin kendi varlığı hakkında kaygı duymadan varolduğu bu yaşam şekli, Kierkegaard tarafından *estetik* (bkz. s. 33), Heidegger tarafından *gündelik hayat* (bkz. s. 32) olarak adlandırılır. Kişinin kendi benliğini unutarak varolduğu bu hayat tarzı, onun kendisine karşı *kötü niyet* içine girdiğini gösterir. Nitekim kötü niyet, insanın kendi varlığı için sorumluluk almaması, kaygı duymadan yaşaması anlamına gelmektedir (bkz. s. 30). Kendilerini gerçek anlamda ortaya koymak için herhangi bir çaba sarf etmeyen bu insanların, birbirleriyle kurduğu ilişkilerin de, yüzeysellikten kurtulamadığı görülür. Boş konuşmayla geçen diyaloglar derinlikten yoksun ve samimiyetten uzaktır. Giovanni ve Lidia'nın villaya ilk geldiklerinde karşılaştıkları sessizliğin bu bağlamda, bu topluluğun asıl görüntüsünü verdiği söylenebilir. Broch'un girişte duran *Uyurgezerler*'i de, bu düşünceyi pekiştirir.

Boş konuşmayla oyalanan bu topluluk içinde, Giovanni'nin mesleğine dair sarf ettiği her kelime de sanki Giovanni'yi, işine olan samimiyetinden biraz daha uzaklaştırmaktadır. Bir partide alakasız insanlarla yazarlık adına yapılan bu konuşmalar, Giovanni'nin sözlerinin içini boşaltır. Ağzından çıkan her kelime, Giovanni'nin inandırıcılığında bir şeyler kaybetmesine neden olur. Resy'le yazmak üzerine ayaküstü yaptığı sığ bir konuşmayla başlayan bu süreç, Gherardini ile ve daha sonra birkaç zengin iş adamıyla arasında geçen ufak tartışmalarla devam eder. Anlamsızca girişilen bu konuşmaların ayrıca, Giovanni'nin mesleğine yabancılaşmasının göstergeleri olduğu da söylenebilir. Nitekim kelimelerle ne yapacağını artık bilemeyen Giovanni, düşüncesizce onları her yere savurur. Valentina'nın odasında Valentina'ya anlattıklarının, Giovanni'nin yaşadığı bu yabancılaşmayı ortaya koyduğu ileri sürülebilir:

GIOVANNI: Bundan böyle tek satır yazabilecek miyim, onu bile bilmiyorum şimdi. Ne yazacağımı bilmiyor değil, nasıl yazacağımı bilmiyorum. Bunalım dedikleri bu olsa gerek. Günümüzde her yazarın başına gelen bir şey bu. Ama benim içimi gizli gizli kemiriyor, bütün yaşamımı değiştiriyor.

Giovanni'nin bütün yaşamını değiştirdiğini düşündüğü bu kısırlığınsa, bir ilham meselesinden ziyade, 20. yüzyılda insanın, kendisini gerçekleştirecek gücü

kaybetmesinden; kendi benliği ile arasındaki bağı yitirmiş olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Valentina'nın, odasında Giovanni'ye dinlettiği ses kaydında geçen şu cümlelerin de, ıskalanan bu gerçeği ortaya koyduğu söylenebilir:

VALENTINA'NIN SESİ: ...Kulağımı bir ağacın gövdesine daya, yeteri kadar beklersen bir ses duyarsın. Belki içinden gelen bir sestir bu. ...

Fakat belki de günümüzdeki gerçek, insanın artık bu sesi içinde hiç duyamamasıdır. Valentina'nın, bant kaydını silmesi de, bunun bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Eski değerlerin anlamını kaybettiği bir dünyada insan, kendisini gerçekleştireceği dayanakları ve kendine olan inancını büyük bir hızla yitirmektedir. Anlamsızlıkla örülü dünyada kendisine olan inancı yiten insana ise, edilgin bir ruh hali egemendir. Bu, Frankl'ın (1995, s. 114) bahsettiği, yabancılaşmayı da beraberinde getiren varoluşsal boşluğun bir yansımasıdır. Bu ruh hali, insanın enerjisini öldürmekte, hayata karşı takındığı tavra, yaptığı işe, kendi benliği ile arasındaki ilişkiye de aynı havayı vermektedir.

İç dünyası gittikçe cılızlaşan insanın kurduğu ilişkilere de, benzer bir havanın hâkim olduğu görülür. İnsan artık, ilişkileri için emek vermekten, hakiki ilişkiler kurmaktan uzaktır. Tıpkı *Macera*'da Sandro'nun yaptığı gibi, *Gece*'de de Giovanni, önüne çıkan her türlü fırsatı değerlendirmekten geri durmaz. Karşısında bulduğu her yeni deneyimi, içindeki boşluğu doldurmak için adeta bir çıkar yol olarak görür. Giovanni'nin, hastanedekine benzer bir şekilde, Valentina'yı görür görmez, onunla flört etmeye başlaması da, bu tutumunu ispatlar. Giovanni Valentina'ya, daha az önce tanıştığı bir kadını öpecek, ona ihtiyacı olduğunu söyleyecek kadar aşına duygularla yaklaşır. Söz konusu aşinalık, yabancılaşmanın peşinen kabulüdür. Çünkü bu yakınlaşma, birbirini tanımadan, emek vermeksizin girilen doyum arayışının ötesine geçecek nitelikte değildir. Bu sözler sanki, Valentina olmasa başka birisi için de söylenebilirmiş hissini uyandırmaktadır. Giovanni, Lidia ile tükettiği ilişkisinin yerine koyacak, yalnızlığını giderecek yeni birine ihtiyaç duymaktadır.

Buna karşılık Valentina, bir evliliği yıkacak kadar aptal olmadığını belirterek, Giovanni'nin tarafına geçmeyi reddeder. Fakat Valentina'nın, Giovanni'yle bir ilişki

içine girmekteki isteksizliği, zaten tükendiği belli olan bir yuvayı yıkmanın dışında başka nedenlere bağlanabilir. Aşkın, insanın önüne bazı engeller koyduğunu, çevresinde bir boşluk yarattığını düşünen Valentina, hakiki sevgiyi asla yakalamayacağına inanmıştır. Valentina'nın bahsettiği, aşkla birlikte gelen boşluğun da insanın, bir diğerine yaklaştıkça iç(ler)indeki kuruluğu daha çok hissetmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Delice eğlenen kalabalığın içinde, kendilerini kaybeden insanların arasında, T. S. Eliot'ın *Alfred Prufrock*'undaki sarı sis misali bir yolculuğa çıkan Lidia, Tommaso'nun ölüm haberini alınca bu boşluğu daha da çok duyumsar. Giovanni ile arasındaki uzaklığı, birbirlerine ne kadar çok yabancılaştıklarını, daha keskin bir nesnellikle karşılar. Emin olduğu bu gerçeği, artık daha net bir şekilde karşısına almaya başlar. Roberto'yla yaşadığı kısa kaçamağın ardından irkilerek kendine gelen Lidia'nın, Valentina'nın odasında Valentina'ya söyledikleri de bunu kanıtlamaktadır:

LIDIA : İnsanın, sırtında geçmiş yılların ağırlığını duyması nasıl bir şeydir, bilemezsiniz...boş yılların (*Sessizlik*). Bu gece istediğim tek şey, ölmek. Bu dayanılmaz acı son bulur hiç olmazsa yeni bir şey başlar.

VALENTINA: Belki de bir şey başlamaz.

LIDIA : Evet, belki de (*Kafasını kapıya çevirine az önce gelen Giovanni'yi görür*). Gidelim.

VALENTINA: Nereye? Burada otursak... (*Giovanni'yi görünce susar*)

LIDIA : (*Kocasının yanına gelir, Valentina'ya dönerek*) Biraz önce söylediğim gibi, hiç kıskançlık duymuyorum. Hiç. Mesele de bu ya zaten.

Yaşadığı acı gerçek karşısında ezilen Lidia, ölmek istediğini söyleyerek, bir tür iç monologu andıran konuşmasıyla, bu gerçeğin ağırlığını Valentina'yla paylaşmak ister. En sondaki cümleleriyle ise, içinde bulunduğu durum karşısında yaşadığı üzüntüyü tüm çıplaklığı ile ortaya koyar.

Fakat üzülmesi, bu gerçekleri kendisinden ya da Giovanni'den saklamasına engel olmaz. Lidia, Prufrock'un gösteremediği cesareti, büyük bir acı içinde ağlayarak da olsa, sırtlanmasını bilir. Giovanni'yle en sonunda baş başa kaldığı golf sahasında, bütün duygu ve düşüncelerini, daha da keskin bir dille haykırır:

LIDIA : Ölmek istiyorum, çünkü seni sevmiyorum artık. Onun için böyle çaresizim. Yaşlı olsaydım keşke; bütün yıllarımı sana admış olsaydım, çünkü bundan böyle seni sevemem. Öğrenmek istiyordun; gece kulübünde sıkıntılı sıkıntılı otururken ben bunları düşünüyordum işte.

GIOVANNI: Ama söylediklerin doğruysa, gerçekten ölmek istiyorsan, beni hala seviyorsun demektir.

LIDIA : Hayır. Sadece acıyorum sana.

Adeta gözünün önünde bir perde varmışçasına konuşan Giovanni ise, Lidia'nın ne demek istediğini anlamaktan yana çaba sarf etmez. Fakat Lidia'nın en son sözleri onu sarsar. Giovanni, elindeki de yitirmemek için güçsüz ve samimiyetten yoksun bir çaba içine girer:

GIOVANNI: (*Çimenlerden oluşan bir yükseltiyeye oturarak*) Aslında bir şey verememişim sana. Ama farkında değildim bunun. Bir budala gibi harcamışım yıllarımı; hep almışım, karşılığında bir şey vermemişim, ya da çok az şey vermişim. Hala öyleyim. Belki de verecek çok şeyim olmadığındandır bu. Anlatmak istediğin buysa haklısın.

Giovanni'nin bu sözleri, daha önceden Lidia'ya yazmış olduğu aşk mektubu kadar ezbere olduğu izlenimini verir. Kendi yazdığı mektubu bile hatırlamayacak kadar sözlerin içinde kaybolan Giovanni, Lidia'ya ulaşmaktan aciz kalır. Mektubu yazdığını öğrendiğinde su yüzüne çıkan acizliğini, karısına sarılarak kapatmaya çalışır. Lidia da, duyduğu acıma hissinin etkisiyle, bir anne edasıyla kocasına sarılarak onu teselli etmek ister. Fakat Giovanni, Lidia'yı zorla öpmeye başlar. "... insancıl ve duygusal yanını yitirmiş bir tür cinselliği, sıradan erotizmin insanı aşağılayan biyolojik soğukluğunu..." (Gevgilili, 1989, s. 174) içine sindiren Giovanni, tüm direnişlerine rağmen, Lidia'yla birlikte olmak için çabalar. Böylelikle çoktan bitmiş ilişkileri için, kendisi için, kendince bir çıkış noktası bulmaya çalışır.



Şekil 11 “Giovanni biraz sonra, onu teselli etmek isteyen Lidia’ya zorla sahi olmaya çalışır”

Bunun aslında, parçalanmış bir dünyada, anlamsızlık içinde kıvranan insanın, hayata tutunmak için verdiği çaba olduğu söylenebilir. İnsanın kendisi için bile bir yabancı haline geldiği parçalanmış dünyada Giovanni, çıkış noktasını başkasına sarılarak bulmaya, kendi benliğini bu şekilde tanımlamaya çalışır. Öte yandan, içinde bulunduğu gerçekliği tüm çıplaklığı ile kavrayan Lidia, anlamsızlığın denizinden, birlikte çıkamayacaklarını anlamıştır. Hayatın eskisi gibi olmayacağını, ilişkilerinde samimi sevgiyi bir daha yakalayamayacaklarını büyük bir hüznü içinde kabul eder. Neredeyse bir gün boyunca süren, bir hastane odasında başlayıp, bir partinin bitiminde son bulan *Gece*, Lidia’nın yaşadığı bu aydınlanmanın ayak izlerini takip eder. Ağaran gün ile birlikte bir açıklığa çıkan Lidia’yla beraber, kendi yolculuğunu da bitirir.

Lidia’nın yaşadığı bunalımın kalbine inen *Gece*, *Macera*’da yavaşça bilincine varılan-yabancılaşma gerçeğinin içinden geçip gidilen bir çizgi üzerinde ilerler. Kendi benliklerini kaybeden insanların, birbirlerine ulaşmaktaki başarısızlığının, Giovanni ve Lidia üzerinden ortaya konduğu *Gece*, bu çiftin birlikteliklerinin hızla çözülen biçimini alır. Yabancılaşmayla birlikte gelen çıkmazlar, yaşanan kısırlığı keskinleştiren bir formla anlatılır. “Sanat yoluyla edinilen bilgi, bir şeyin kendisinin bilgisinden çok, bir şeyi bilme biçiminin ya da biçiminin yaşantısıdır” (Sontag, 1998, s. 27). Antonioni’nin pek çok filminde olduğu gibi, *Gece*’de de biçim, bir düşünme; fikirleri

gerçekleştirmenin bir yolu (Rodhie, 1990, s. 22) olarak kendini gösterir. Antonioni *Gece*'de, artık umursamaz bir dünya içinde yaşayan insanın içine düştüğü boşluğu, kısırlığı ve iletişimsizliği, bunları ortaya koyan bir biçimde, süreksizlik içinde ilerleyen bir formla verir.

Böylelikle Antonioni *Gece* ile, yaşadığı gerçekliğin içinden çekip çıkardığı çeşitli yabancılaşma görünümlerini, kendi duygu ve düşüncelerinin öznelliği çerçevesinde maddeleştirirken, sinemasal anlamda da başlattığı savaşı devam ettirmiş olur. Modern çağın insanının dünya ile, kendisi ve diğer insanlarla kurduğu bağa tanıklık eden *Gece*, bir yandan bu bağ somutlaştırırken, diğer yandan da bir anlatım aracı olarak sinemanın olanaklarını araştırır. Tıpkı *Macera* gibi, kalıplaşmış sinema kurallarını yadsıyan *Gece*, izleyiciye, eleştirel bir tavır kazanmasına yardımcı olacak alternatif bir görme biçimi sunar. Bir eğlence aracı olmanın ötesinde, bir anlatım aracı olarak sinemayı sınırlılıklarından kurtaran film, yabancılaşmış insanın duyumsadığı kısırlığı, bu kısırlığı görünür kılacak bir şekilde işler.

Gece, yabancılaşmış insanın duygularındaki, ilişkilerindeki, dünya ile etkileşimindeki kısırlık oranında az bir öyküyle, bir güne sığdırılan olaylar etrafında gelişir. Giovanni ve Lidia çiftinin başarısız evliliğini konu edinen film, yürümeyen bir evliliği anlatmaktan başka bir amaca sahiptir. Giovanni ve Lidia'nın tükenmiş evliliğini, yabancılaşan dünya içinde, anlamını ve samimiyetini yitiren duyguların yarattığı yabancılığı ve iletişimsizliği maddeleştirmek için kullanır. Soyut bir sorunu kavrayan *Gece*, bu sorunu ortaya koyacak parçaları, Giovanni ve Lidia'nın çözülen birlikteliklerinden kesitleri yan yana getirerek kurgular. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, gerçeğin sürekli ve görece olarak değiştiği modern dünyada, kendisini süreksizlik içinde sunan hayatın geri planını doldurduğu *Gece*, benzer bir süreksizlik duygusuyla kurulmuştur. Kişilerin yörüngelerini yitirmiş bir şekilde, olabirliğin karşılıklarına çıkardığı kişilere ve olaylara çarparak sürüklendiği film, arka arkaya gelen pek çok farklı parçanın birleşiminden oluşmuştur. Bu sayede *Gece*, ele aldığı yabancılaşma gibi soyut bir sorunu, parçası olduğu dünyadan topladığı kesitlerle, bu dünyada duyumsanan ritme paralel olarak ortaya koyar.

Aklın çöktüğü, anlamın yittiği, her şeyin her an değiştiği modern dünyanın parçalanmış gerçekliğinin, kişide uyandırdığı yabancılık hissine benzer bir görünüm/duyumu yakalayan *Gece*, akılcı ilerlemez. Filmde, neden-sonuç ilişkisi gözetilmez. Şehir görüntülerinin ardından hasta ziyaretiyle başlayan film, Giovanni'nin hastanedeki nemfomanyak bir kızla yaşadıklarının ardından gidilen kitap kokteyliyle devam eder. Hemen sonra Lidia'nın tek başına çıktığı yürüyüşle, vakit geçirmek için gidilen bar sahnesiyle ve katılmıyan parti görüntüleri ile sekmeler içinde gelişir. Birbiri ile pek de ilişkili görünmeyen bu kesitler, yabancılaşma gerçeğinin bir görünümünü oluşturmak için bir araya gelmiştir.

Parçalı anlatımını daha da çok parçalayan pek çok sahnenin, ani kesmelerle çakıştığı *Gece*, uyumsuz parçaların yan yana gelmesiyle anlatı yapısını ön plana çıkarır. Böylelikle birbirinden gitgide uzaklaşan Giovanni ve Lidia'nın yaşadığı yabancılaşma, ikisinin yaşadığı farklı deneyimlerin içiçe kurgulanmasıyla iyice somutlaşır. Lidia'nın sokakta tek başına yaptığı yürüyüşle, Giovanni'nin evde yalnız kaldığı saatler; Lidia'nın partiye dâhil olmadan dolaşmasıyla Giovanni'nin Valentina ile yaşadığı olaylar, birbiri içinde verilir. Uzaktan uzağa, birbirlerinin gözünde giderek nesneleşen çiftin yaşadığı huzursuzluk, izleyiciyi tedirgin eden bu anlatıyla desteklenerek hissettirilir. Bu şekilde, yabancılaşmanın duyumu, sinemasal anlamda sinemanın olanakları zorlanarak sağlanmış olur.

Böylelikle daha çok, görünür hale gelen biçim üzerinde odaklanan izleyici, ister istemez filmle arasına bir mesafe koyar. Geleneksel anlatı sinemasının yarattığı gerçeklik izlenimi yıkılmış olur. Kesilen sahnelerin, adeta Y-efekti işlevi gördüğü filme yabancılaşan izleyicinin beklentileri boşa çıkar. Bu sayede *Gece*, izleyicinin filme karşı eleştirel bir tavır takınmasına olanak tanır. Bir film izlediğini, filmin başından sonuna kadar unutmayan izleyici, düşünsel anlamda filmin oluşum sürecine katılır; filmin parçalarını kendisi birleştirir. Örneğin, Giovanni'nin arkadaşını ziyaretten sonra genç bir hastayla yaşadıkları, Lidia'nın hastane duvarına yaslanarak ağlamasıyla; kitap kokteyli, Lidia'nın yürüyüşü ile kesilir. Bu kesmeler biçimi görünür kılar. Belirginleşen biçim, izleyicinin filme odaklanmasını ve gördükleri üzerinde düşünmesini; yabancılaşmayı ortaya koyan bu parçaları kendince birleştirmesini sağlar. Birleştirilen

her bir parçasının izleyiciyi giderek daha da çok yabancılaştırdığı *Gece*, sahneler içinde yer alan bir takım öğelerle de, basmakalıp beklentilerin gerçekleşmesine engel olur. Giovanni'nin Valentina'yı öpeceği sırada ışıkların gelmesi buna bir örnek olarak gösterilebilir.

İzleyiciyi, anlatı yapısıyla yabancılaştırarak, yabancılaşma düşüncesini maddeleştiren *Gece*, görsel özellikleriyle de bu amaca hizmet eder. Filmin görsel yönünün, tematik yönüyle çok sıkı bir ilişki içinde olduğunu dile getiren Antonioni (Billard, 1996, s. 141), *Gece*'de yabancılaşmayı, oluşturduğu atmosferle de kurar, somutlaştırır. *Gece* ile çizilen dünya, 20. yüzyılın yabancı dünyasıdır. Yabancılaşma gerçeğinin ağır yükünü taşıyan *Gece*'ye, sevme duygusunun çoktan yittiği dünyanın donukluğu hâkimdir. Siyahın, *Macera*'ya göre daha keskin kullanıldığı *Gece*'ye rengini, yine gece verir. Yavaşça karararak kasvetlenen hava, Lidia'nın ruh durumunu andırır. Oluşan gölgeler, konturlarını çizdiği insanın yalnızlığını anımsatır. Çoğu yerde kullanılan siluet aydınlatma, fon içindeki nesnelere kadar kendi halinde görünen insanın yaşadığı yabancılaşma hissini verir. Aydınlanan sabahın görünümü, ufukta hissedilen güneşin ilk ışıkları kadar donuktur. Gün ağarırken havaya, donuk gri bir renk egemen olur. Böylelikle geceki bunaltıdan, aydınlanan sabahla açıklığa çıkılır. Fakat bu açıklık, insanın içini donduran bir açıklıktır.

Doğal dekorların tercih edildiği *Gece*'de mekânlar, ruh durumlarının uzantıları gibidir. "Milan'ın kasvetli havası, ilişkinin duygusal tabiatıyla uyum içindedir" (Beaver, 1983, s. 391). *Gece*'de ortam ayrıca, olayların gelişimi ve duyguların değişimiyle karşılıklı etkileşim içindedir. Mekânlar, duyguları, buralarda yaşanan deneyimlerin kişide bıraktığı duygusal izleri destekleyen unsurlardır. Lidia'nın geçtiği sokaklar, insana uzak binaların beton gövdeleriyle, Lidia'nın yaşadığı güçsüzlüğü ve yalnızlığı anımsatırcasına uzar gider. Değişen mekânlar, zamansızlık duygusu yaratır. Bu mekânlarla birlikte, Lidia'nın içsel yolculuğudur deneyimlenir. Pek çok çağdaş romanda ve filmde kişinin içsel sesiyle çıkılan bu yolculuğa, burada, mekânlar eşliğinde çıkılır.

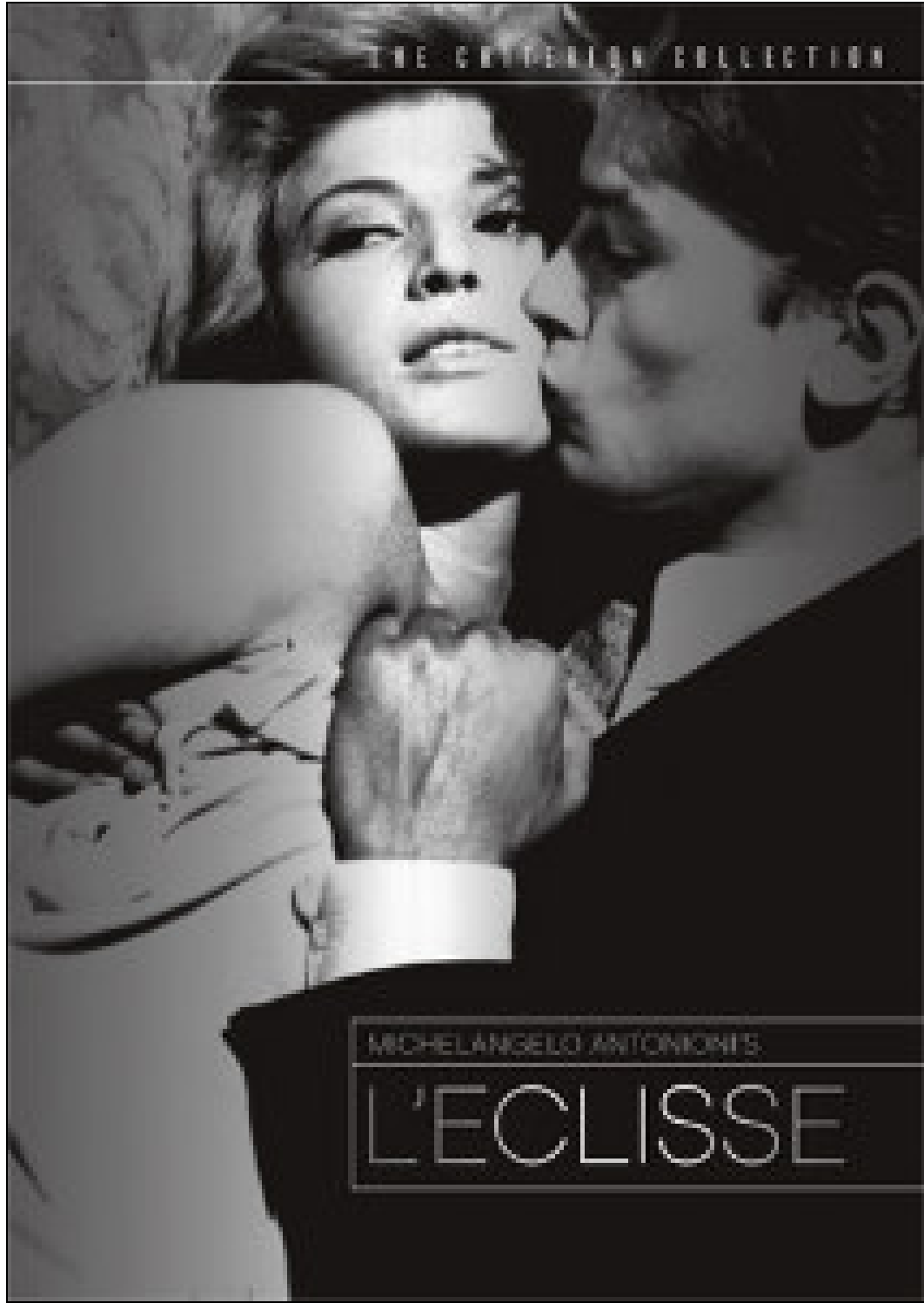
Filmdeki kompozisyonun da, deneyimlenen yabancılaşma duygusuna uygun bir şekilde tasarlandığı görülür. Giovanni ve Lidia'nın yan yana durdukları asansördeki sırt

çekimleri, onların birbirlerine uzak olduğu düşüncesini güçlendirir. Ayrıca böylelikle, izleyicinin de, ikisi arasında yaşanan iletişimsizliğe katılması sağlanır. Kişilerin çoğu zaman birbirlerinin sırtını görerek yüzlerini dönmeden konuşmaları, birbirlerine ulaşmada karşılaştıkları güçlüğü, yüzyüze gelmenin verdiği huzursuzluğun bir yansımasıdır. En içten arzu ve duyguların bu şekilde dile getirilmesi de, bu durumu destekler. Örneğin Lidia, partiye gitmek istemediğini, birlikte vakit geçirmek istediklerini, Giovanni elbisesinin fermuarını çekerken belirtir. İçinde hissettiği kırılmayı, Valentina ona arkasını dönük otururken itiraf eder. Karakterlerin oturuşu, duruşu, konuşma ve mimikleri de, yaşadıkları güçsüzlüğü belirginleştirir.

Gece'de yabancılaşma düşüncesinin biçimsel olarak duyumsanmasını sağlayan bir diğer unsur ise sestir. Sesler ve müzik, anlatımı gizlemek yerine, daha da belirginleştirecek şekilde kullanılır. Yabancılaşma hissini veren görünüm, bu sayede daha da çok yabancı bir form alır. Film, şehir seslerinin yarattığı tedirgin hava eşliğinde açılır. Müzikler çoğu yerde, kişilerin ruh durumuna tezattır. Giovanni ve Lidia'nın golf sahasında konuştuğu sırada geriden gelen müzik, buna örnek olarak gösterilebilir. Lidia'nın, ilişkilerinin tükendiğini haykırdığı diyalog ile, çalan neşeli müzik birbiriyle uyumsuzdur.

Giovanni ve Lidia çiftinin tükenmiş evliliği üzerinden gösterilen, yabancılaşmayla gelen iletişimsizliğin ve boşluk duygusunun, biçimsel öğelerle somutlaştığı *Gece*, yabancılaşma durumunun içinde savrulunan bir görünüm sunar. *Macera*'da zorla kavranan bu gerçeklik, *Gece*'de bilinen, geceye inat gün gibi aşikâr bir gerçeğin yolculuğu halini alır. Bir tek gün içine sığdırılan *Gece*, şafakla birlikte Lidia'nın yaşadığı aydınlanma ile biter. Lidia'nın haykırdığı fakat pek de karşı koyamadığı yabancılaşma gerçeği, üçlemenin son filmi, *Batan Güneş*'le, kaldığı yerden devam eder. *Gece*'nin bittiği şafak vakti başlayan *Batan Güneş*'te yabancılaşma, artık iyice ayırında varılan ve en sonunda reddedilen bir gerçektir.

4.1.3. *Batan Güneş*



Şekil 12 “‘Batan Güneş’ Film Afışı”

Filmin Künyesi

Filmin Adı	: <i>Batan Güneş</i> (L'eclisse)
Yapım Yılı	: 1962
Yönetmen	: Michelangelo Antonioni
Senaryo	: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Elio Bartolini, Ottiero Ottieri
Görüntü Yönetmeni	: Gianni Di Venanzo
Kurgu	: Eraldo Da Roma
Müzik	: Giovanni Fusco
Uzunluk	: 118 dakika
Yapım	: İtalyan Fransız ortak yapımı
İlk Gösterimi	: Milano, 12 Nisan 1962
Ödül	: 1962 Cannes Film Festivali Jüri Özel Ödülü

Kişiler

Alain Delon	: Piero
Monica Vitti	: Vittoria
Francisco Rabal	: Riccardo
Lilla Brignone	: Vittoria'nın annesi
Mirella Ricciardi	: Marta
Rosanna Rory	: Anita

Özet

Vittoria ve Riccardo, dört yıllık birlikteliklerini bitirmek üzeredir. Ayrılık nedeni için Vittoria'dan aldığı yanıtlar Riccardo'yu ikna etmez. Riccardo, Vittoria'dan ayrılmak istemez. Fakat Vittoria, ayrılık konusunda kararlıdır. Vittoria, Riccardo'nun evinden dışarı çıkararak Roma'daki EUR bölgesindeki evine doğru hızlı adımlarla yürür. Riccardo da, evine kadar Vittoria'nın peşinden gelir. Evin önünde ikisi son kez vedalaşır. Vittoria dairesine girer. Vittoria, öğlen annesini bulmaya borsaya gider. Annesi Vittoria'yla pek ilgilenmez. Anne-kız, borsa çıkışında ayrılırlar. Vittoria, akşam, aldığı bir süs eşyasını duvara çakarken yan taraftan komşusu Anita gelir ve birlikte, Kenya'da büyümüş olan Marta'nın evine giderler. Burada biraz eğlenirler. Marta'nın köpeği evden kaçınca, dışarıda kaçan köpeği ararlar. Aynı gece, Vittoria evine geri döndüğünde, pencereden Riccardo görünür. Vittoria yardım için ortak bir arkadaşlarını arar. Bu gecenin ertesinde Vittoria, Anita ve Anita'nın kocası ile birlikte uçakla Verona'ya gider. Uçak gezinden sonra Vittoria, yeniden Roma'da, annesini görmeye borsaya gider. Borsada büyük bir düşüş yaşanmaktadır. Vittoria'nın annesi de kaybedenler arasındadır. İnsanlar yavaş yavaş borsa binasından çıkarken Vittoria, dışarıda, borsada yüklü miktarda para kaybeden bir adamı, oturduğu kafeye kadar takip eder. Kafenin yakınlarda, annesinin de komisyoncusu olan Piero ile karşılaşır. Birlikte Vittoria'nın annesinin evine giderler. Piero, akşam bürosuna gider. Para kaybeden müşterilerle uğraşır. Buradan çıkışta bir kızla buluşur. Fakat ondan hemen ayrılarak arabasıyla Vittoria'nın evinin önüne gider. Biraz sonra Vittoria pencerede görünür. İkisi konuşurken, az önce yoldan geçen bir sarhoş, Piero'nun arabasını çalar. Ertesi gün, araba, içinde ölen sarhoş adamla beraber, yakınlardaki suni gölde bulunur. Piero olay yerindedir. Vittoria da birazdan neler olduğunu görmeye gelir. Piero ve Vittoria, buradan uzaklaşarak, birlikte parka doğru yürürler. Parkı geçince yolun karşısında Piero Vittoria'yı öper. Gece olunca Vittoria, Piero'yu telefonla arar ama konuşmaz. Ertesi gün Piero ve Vittoria buluşurlar ve birlikte Piero'nun ailesinin, artık kullanmadıkları evine giderler. Burada sevişen çift, bundan sonra, EUR parkında, gelecekle ilgili tatsız bir konuşma yaparken görünür. Daha sonraki gün, Piero'nun ofisinde eğlenerek vakit geçiren çift, akşam buluşmak için sözleşir. Fakat akşam olduğunda buluşma yerine her ikisi de gelmez.

Antonioni, filmler için iyi olan fikirlerin, gerçek hayattakilerle aynı olmadığına inanır (1990, s. 34). Labarthe ile yaptığı bir söyleşisinde de belirttiği (1996, s. 135) üzere Antonioni, tıpkı Camus'nün *Başkaldıran İnsan* adlı kitabında ortaya koyduğu gibi, sanatın gerçeklere karşı bir başkaldırı niteliği taşıdığını düşünür. Antonioni, filmlerinde, görünen olaylardan, kişilerden ziyade, bir duygu bir düşünce iletmek istediğini bu şekilde dile getirir. Bu bağlamda Antonioni (Godard, 1996, s. 293) filmlerinde, gerçekleri tamamen gerçekçi olmayan yollardan anlatmayı tercih eder. Yakaladığı gerçek parçalarını, bambaşka bir gerçeklik yakalamak ve ortaya koymak adına birleştirir. Nitekim Antonioni'nin asıl amacının, görünenlerin gerisindeki gerçekliğin duyumunu yakalamak ve ortaya koymak olduğu söylenebilir. Antonioni'nin, filmleriyle duyumunu yakalamaya çalıştığı asıl gerçekliğin ise, modern çağın yaşam ve insan gerçeği olduğu söylenebilir. Duyumsadığı ve anlamlandırmaya çalıştığı bu gerçekliği Antonioni (1990, s. 35), şu sözlerle dile getirir:

Şurası doğrudur ki, hiçbir zaman bu gün olduğu kadar her şeyden şüphelenmemişizdir. Her şey belirsizleşti, iki uç arasında gidip gelmeye başladı.... Tamamlanmamış ve vücut bulmamış bir gerçekle çevriliyiz. İçimizde, şeyler, sis ve gölge fonu üzerinde beliren ışık benekleri gibi beliriyorlar. Bizim somut gerçekliğimizin hayalet gibi, soyut bir niteliği var.

Antonioni, filmleriyle, kavranması zor bu soyut niteliği somutlaştırmayı dener. Belirsizlikle örülü, değişen dünyanın, kişide yarattığı yabancılik hissini, kişinin içinde bulunduğu yabancılaşma durumunu, kendince maddeleştirmeye çalışır. Bu çaba sonucunda kurduğu sinema dilinin ise, Antonioni'nin, modern dünyanın gerçeklerine uygun bir gerçekçilik anlayışı geliştirmesine olanak tanıdığı söylenebilir.

Hemen hemen bütün filmlerinde olduğu gibi, *Macera* ve *Gece*'de de böyle bir çaba içine giren Antonioni'nin, *Batan Güneş*'le, yine aynı doğrultuda hareket ettiği görülür. *Macera* ve *Gece*'de olduğu gibi *Batan Güneş*'te de Antonioni, yabancılaşma olgusunu, izleyiciye bu durumu fark ettirecek bir biçimde ortaya koyar. Bu filmde de, 20. yüzyılın yabancılaşma gerçeğini, bu gerçeğin duyumunu veren görünümüleri bir araya getirecek şekilde kurgulayarak kurar, oluşturur. Fakat bu sefer bunu, bu duyuma daha çok yaklaşarak, yabancılaşma hissine nerdeyse eş değer bir biçim yaratarak gerçekleştirir. Bunun nedeni, Antonioni'nin, bireysel olduğu kadar sinemasal anlamda da, *Macera* ve

Gece'de karakterleriyle birlikte çıktığı keşfi ve yolculuğu, *Batan Güneş*'le iyice tamamlaması ve karşısına almasıdır. *Macera*'da sancılı bir şekilde anlamlandırılan ve kabul edilen, *Gece*'de acı da olsa bilinen ve artık içinde bulunulan yabancılaşma gerçeği, *Batan Güneş*'te, tamamen bilincinde olunan bir olgu olarak belirir. Bundan dolayı, *Batan Güneş*'te daha keskin bir şekilde hissedilen yabancılaşma durumunun, daha deneysel ve daha soyut bir biçimde maddeleşmesine ve bu sayede daha da somut bir şekilde görülmesine olanak sağlandığı düşünülmektedir.

Batan Güneş'te yabancılaşmanın, gittikçe insansızlaşan bir dünyada, insanın duygularını giderek yitirmesi şeklinde kendini gösterdiği görülür. Bu bağlamda Antonioni'nin *Batan Güneş*'le, insansızlaşmayla birlikte beliren yabancılaşmanın yarattığı duygu yoksunluğunu ortaya koymaya çalıştığı söylenebilir. Zira “Antonioni, *Batan Güneş*'in, insanlar hakkında bir hikâye olmadığını; bir duygunun ya da duygusuzluğun hikâyesi olduğunu dile getirmiştir” (Castello, 1962, s. 31). Bundan dolayıdır ki, barındırdığı onca nesne içinde, sadece insanın fazladan olduğu izlenimini veren dünya, bütün umursamazlığıyla *Batan Güneş*'in tüm atmosferini kaplamakta, insanı adeta dışarıda bırakmaktadır. Böylelikle *Batan Güneş* izleyicisinde, “... insanları birbirine ve yaşama bağlayan bağların pek insanca olmadığı, insancıl olmadığı...” (Savaş, 2002, s. 78) yönünde bir duygu uyandırmaktadır.

Bu durumun, bir yandan o dönemde modernizmin yaşandığı pek çok ülkenin, diğer yandan da 1960'lar İtalya'sının bir görünümünü verdiği söylenebilir. Nitekim bu dönemde, pek çok batı ülkesinde görüldüğü gibi İtalya'da da hayat büyük bir hızla değişime uğramıştır. Ekonomide ve teknolojide yaşanan hızlı gelişme, yaşam standartlarını ve refah düzeyini giderek arttırmıştır. İnsanlar daha önceki yaşam biçimlerini terk etmişler, başkalaşan yeni dünyanın hızına uygun hareket etmeye başlamışlardır. İnsanların hareketlerine yön veren güç ise, kazanç halini almıştır. Servet ve meta için çalışan insanların birbirleriyle kurdukları ilişkiler de, kâr-zarar ilişkisine dönüşmüştür. “Yabancılaşma düşüncesi açısından yaşanan dönüşümün kişisel, sıcak, samimi ve birey merkezli bir iletişim ortamından gayri şahsi, formal ve nesne merkezli bir yaşama geçiş olduğu söylenebilir” (Ertoyl, 2007, s. 29). Paranın ve metanın başat bir

rol oynadığı modern dünyada insan giderek silikleşmiş, insani ilişkiler yok olmaya yüz tutmuştur.

Bununla bağlantılı olarak, *Batan Güneş*'te de “İnsanlar... yaşama ve öbür insanlara insancıl ilişkilerden çok nesnelere bağlıdır. Bu nedenledir ki, nesneyi betimlemek, nesneyi nasılsa öyle görerek betimlemek ayrı bir önem ...” (Savaş, 2002, s. 79) taşımaktadır. *Batan Güneş*'te pek çok sahnede, insandan çok nesnelere üzerinde durulduğu görülür. Kamera, geleneksel film anlayışındakinden farklı olarak, kişiler yerine, uzun uzadıya nesnelere odaklanır.

Çünkü *Batan Güneş*'in kahramanları kişiler değil, nesnelere. Bu filmde görülen, insanın nesnelere değil, nesnelere insanları denetlediği bir dünya ve meta ilişkisinin her türlü insani ilişkilerin önüne geçtiği bir yaşam biçimi olduğu içindir ki, asıl kahramanlar da nesnelere (Savaş, 2002, s. 77).

Böylelikle insandan çok nesnelere dünyasının önem kazandığı vurgulanır. Aynı zamanda da, “Çağdaş insanın kendi elleriyle yarattığı bir dünyada işlevinin ne olduğunu kavrayamayışı...” (Teksoy, 2005, s. 645) ve bu dünyada duyumsadığı yabancılaşma hissi ortaya konmuş olur.

Bunun, 20. yüzyıl insanının, artık ona yabancı olan bir evren içinde değişen konumunun, dünya ile bağ kurma biçimindeki değişikliğin bir dışa vurumu olduğu söylenebilir. Bu bağlamda *Batan Güneş*'in, yeni romanın edebiyat alanında yakaladığı duyumu, sinemasal anlamda oluşturduğu düşünülmektedir. Fenomenolojik bakış yöntemi ve optik betimlemeyi kullanan yeni roman, nesneyi nasılsa öyle göstermeye çalışır. Nesneyi, her türlü kültürel koddan, ona biçilen değerlerden ve günlük işlevinden kurtararak, dünyayı olduğu gibi, insandan bağımsız, öylece dura(ğ)a haliyle var etmeyi dener. Böylelikle, artan nesnelere daha da umursamaz bir görünüm verdiği bir çağda, aslında ne anlamlı ne de anlamsız olan dünyanın (Robbe-Grillet, 1981, s. 37), insanda uyandırdığı yabancılaşma ve hiçlik duyguları maddeleştirilmiş olur. *Batan Güneş*'te de benzer bir şekilde, nesnelere tarafsızca gösterilmesi suretiyle, yeni romandakine benzer bir yabancılaşma ve hiçlik duygusunun yakalandığı düşünülmektedir. Bir abajur ve yanında duran kitapların görüntüsüyle açılan film, daha en başından, bu duyguların insanda

yarattığı iç sıkıntısını verir. Odanın içini kaplayan eşyaların kendi hallerine var oluşları insana, sanki kendi terk edilmişliğini; dünyaya atılmışlığını ve yabancılığını hissettirir.

Çalışan bir vantilatör ve yanan abajur dışında, hayat bu odada adeta donmuştur. Bu donukluk aynı zamanda, nesnelere kadar cansız, bu oda kadar ruhsuz görünen Riccardo ve Vittoria'nın içinde buldukları durumun da bir duyumunu verir. Uzun süren bir ilişkiyi henüz bitirmekte olan Riccardo ve Vittoria, artık birbirlerine birer yabancıdır. Aralarındaki sevgi bağı kopan çift, birbirlerine ne söylemeleri gerektiğini bilmiyor gibidir. Birbirleriyle konuşmayan bu iki insanın varlığı havayı, daha da sıkıcı ve boğucu yapmaktadır. Vittoria, buradan ve bu ruh durumundan kaçmak istercesine odada dolanıp eşyalarla oynar. Oturduğu yerden arada Vittoria'yı izleyen Riccardo'nun ise, Vittoria'dan bir şeyler duymak için kıvranan bir hali vardır. Ağırlaşan atmosferin yarattığı baskıyı, dönüp camdan dışarı bakarak üzerinden atmaya çalışan Vittoria, bu dayanılmaz sessizliği bozan kişi olur. Kendini korumaya çalışan bir çocuk edasıyla kanepeye kıvrılan Vittoria, bu duruma bir son vermek için atılır. Ayrılmalarına anlam veremeyen Riccardo'dan, durumu kabul ettiğine dair son bir onay almak ister. Ayrılığı kabullenmek istemeyen Riccardo ise, cılız bir inançla da olsa, Vittoria'nın fikrini değiştireceğini sanır. Oysaki Vittoria, fikrinde kararlıdır. Hiçbir şey hissetmediği bir insanla ilişki sürdürmekten yana değildir.

Vittoria'nın karşısındaki adama karşı duyumsadığı yabancılık ve uzaklık, vantilatörün yanındaki koltukta, bir heykel gibi cansız duran Riccardo'nun ürkütücü görüntüsünde somutlaşır. Riccardo'nun bu görüntüsüyle, ona karşı hiçbir şey hissetmeyen Vittoria'ya, Sartre'ın *Bulantı* (2002) adlı romanındaki duyguya benzer bir bulantı hissi verdiği söylenebilir. Nitekim varlıklarıyla, dünyanın ve burada olmanın gereksiz olduğu izlenimi veren nesnelere Roquentin'de yarattığı iç sıkıntısının, Vittoria'yı da kapladığı görülür. Vittoria'nın gözünde bir nesneden farksız hale gelen Riccardo, yabancı varlığı ile Vittoria'da, bulantıya benzer bir duygu uyandırır. Bu duygunun verdiği ürpertiyle Riccardo'dan geri geri uzaklaşan Vittoria, yanındaki duvarda asılı duran aynada gördüğü yansımasıyla daha da çok irkilir. Aynada, kendisi de bir nesne gibi görünen Vittoria, bu şekilde ruhsuz ve cansız görünmekten tiksindir, böyle olmaktan korkar. Az önce Riccardo'da gördüğü cansızlığı, kendisinde de görmekten kaçınır. Koşar adımlarla

cama doğru yürür ve dışarı bakarak bu iç sıkıntısını dindirmeye çalışır. Fakat camdan görünen su kulesi de tüm varlığıyla, adeta bu cansızlığın soğuk yüzünü hatırlatırcasına dikilmektedir. Nereye giderse gitsin bu bulantıdan kurtulamayan Vittoria, buna bir son vermek için biraz sonra evden dışarı çıkar.



Şekil 13 “Riccardo, yabancı varlığı ile Vittoria’da, bulantıya benzer bir duygu uyandırır”

Vittoria’nın yaşadığı bunalımın aslında, kişiyi gerçek anlamda var olmaya götüren bir tür basamak olduğu söylenebilir. Nitekim hissettiği duygusuzluk ve yabancılık Vittoria’yı, derin bir uçurumun kıyısına getirmiştir. Bu uçurumu derinleştiren, hiçliğin uçsuz bucaksız sınırlarıdır. Bulantıya benzer bir iç sıkıntısıyla irkilen Vittoria, sezgisel denebilecek bir şekilde, duyumsadığı hiçlikten sıyrılmaya çalışır. Başka bir deyişle, varoluşçu düşünürlerin, hiçlikten varoluşa doğru atılma olarak tanımladıkları yönde hareket eder (bkz. s. 28). Vittoria’nın hareketlerine yön veren gücün, varoluşun ortaya çıkmasını sağlayan, varlık hakkında duyulan kaygı olduğu söylenebilir. Film boyunca, Vittoria’nın yaptığı seçimlerin gerisindeki itici etken, bu kaygı olacaktır. Hissettiği duygu yoksunluğu ve yabancılık duygusu Vittoria’nın, bir sorgulama içine girmesini de beraberinde getirecektir. Bu sorgulamanın ise, onun kendisinin dışına çıkmasına;

kendisine ve içinde bulunduğu dünyaya yabancılaşmasına, kendi içinde büyük bir kırılma yaşamasına neden olduğu görülür. Fakat bu kırılmanın, tıpkı Hegel'in Geist için yaptığı açıklamada olduğu gibi (bkz. s. 22), bir anlamda Vittoria'nın kendisini yeniden tanımlamasına olanak sağladığı düşünülmektedir. Riccardo'dan ayrılarak Vittoria, bu tanımlama sürecini bir şekilde başlatmış olur.

Verdiği kararlar biraz olsun rahatlayan Vittoria, öğlen annesini görmeye gider. Korna seslerinin arasından, kalabalığın uğultusunun çınladığı, Roma'nın ünlü borsa binasına girer. Dev sütunların ve insanların arasında annesini bulmaya çalışır. İnsanların telaş içinde endişeli yüzlerle oradan oraya koşuşturdukları bu yer, sabahki yaşananlara tezat bir görünüm sunmaktadır. Fakat buradaki enerjinin insana, canlılıktan ziyade boğuntu verdiği söylenebilir. Her şeyin büyük bir hızla yapıldığı, rakamların havada uçtuğu borsa binası, sınırlı hareketler ve bağırışların yarattığı bir curcuna havasındadır. İnsanların, birbirlerinin yüzlerindense duvara asılı büyük panoda sürekli değişen rakamlara baktığı borsa, modern yaşamla birlikte gelen para odaklı ilişkiler ağının merkez noktasıdır.

Marx'ın ve sonrasında pek çok düşünürün de ileri sürdüğü gibi, kapitali besleyen para ekonomisi, insanlararası ilişkiyi, çıkar ilişkisine dönüştüren bir etkiye sahiptir (bkz. s. 45). Bir annenin kızıyla biraz olsun ilgilenmediği, insanların, para için bir tür savaş verdiği bu alanda söz sahibi olan paradır. Ölen bir borsa yatırımcısını anmak adına verilen bir dakika ara bile, prosedür gereği yapıldığı izlenimini verir. Nitekim onca sessizliğin ortasında, onları (daha en başında) ayıran sütunun arkasından Vittoria'ya doğru eğilerek, bir dakikalık bu sessizliğin milyarlara mal olduğunu söyleyen Piero'nun ağzından çıkan sözler de, bu gerçeği kanıtlar niteliktedir. İnsani ilişkilerin yerini alan parasal ilişkiler, insana ve insanca olana uzak bir dünyanın sınırlarını çizmektedir. Sıkıntısını annesiyle paylaşmak isteyen Vittoria burada da, bir kez daha, duyguların yittiği değişen dünyanın görünmez duvarlarına çarpar.

Beklediği ilgiyi annesinden göremeyen Vittoria, bu yorucu günün akşamında, aldığı bir süs eşyasını duvara çakarken, yan taraftan komşusu Anita gelir. Birlikte, onları karşıdaki bir daireden görüp telefon eden Marta'nın evine giderler. Kenya'da büyümüş

olan Marta'nın evinin her köşesinde, Kenya'yı ve Afrika'yı gösteren resimler ve süs eşyaları vardır. Bu egzotik ülkeyi merak eden ve resimlerden etkilenen Vittoria, birazdan, takılar takıp yüzünü boyayarak, dans edip yerlileri taklit etmeye başlar. Bilmediği bu dünya, adeta onu büyülemiş gibidir. Vittoria, sanki geçici de olsa, farklı bir kimliğe bürünerek kendisine ait hissetmediği yaşantısından bir an olsun kurtulmak istemektedir. Varlığını anlamlandıramamanın verdiği ağır yükü, kendisini bir yabancı gibi hissettiği, başkalaşan dünyadan, insanlardan ve kendisinden kaçıp, yepyeni bir dünyaya açılarak atmaya çalışmaktadır. Nitekim Vittoria'nın, dışarıda Marta'nın köpeğini aradıkları sırada Marta'ya söylediklerinin de, bu kaçış fikrini doğruladığı söylenebilir:

VITTORIA: Belki de insan orada, mutluluk hakkında daha az düşünüyordur; her şey kendiliğinden yoluna giriyordur. Haksız mıyım?

MARTA : Hayır değilsin.

VITTORIA: Oysa ki burada her şey öylesine karmaşık ki. Aşk bile.

Vittoria'nın, bu kadar az sözle dile getirdiği bu karmaşa, modern dünyanın, insanı allak bullak eden, insandan uzak doğasını nitelendirmektedir. Vittoria'nın yaşadığı tedirginliğin, modern insanın yaşadığı yabancılaşmanın, hapsedilmişliğin bir parçası olduğu ileri sürülebilir. Nitekim 20. yüzyılda, değişen yaşam koşulları insana, yabancı olduğu bir dünya sunmaktadır. Eski değerlerin önemini yitirdiği bir dünyada, inanacağı değerlerini birer birer yitiren insan, varlığını gerekçelendirecek, hayatının merkezine koyacak dayanaklarını yitirmiş durumdadır. İnsan ilişkilerinin daha çok çıkar ilişkisine dönüştüğü, insanların kalabalıklar içinde gittikçe küçüldüğü, dev beton binaların her yere labirentler ördüğü bir dünyada insan, kendisini artık güvende hissetmekten çok ama çok uzaktadır. Zira her şeyin gittikçe göreceleştigi, doğruların her an değiştiği bu dünyanın ruhunu, belirsizlik ve anlamsızlık belirlemektedir. Böylesine yabancı bir dünya içinde ise insan, anlam ve güven duygusunu her geçen gün biraz daha yitirmektedir. Vittoria'nın içinden çıkamadığı karmaşanın da, her şeyin gittikçe farklılaştığı, insana yabancılaştığı bir dünyanın, anlamdan ve duygudan yoksun bu hali olduğu söylenebilir.

Yabancı olduğu bir dünyada, yaşamının merkezine neyi koyacağını bilemeyen insanın, kendi varlığına da yabancılaştığı, kendi kendisinin uzağına düştüğü görülür. Hiçbir şeyin kesin olmadığı, her şeyin olanca hızla değiştiği ve çoğaldığı yeni dünyada insanın kendi benliğine ulaşması oldukça güçtür. Heidegger'in (bkz. s.33) yurtsuzluk olarak tanımladığı bu durum, insanda, kendisini hiçbir yere ya da hiçbir şeye ait hissetmediği büyük bir boşluk duygusu yaratmaktadır. Kendisini ait hissetmediği bu dünyada, Vittoria'nın da böyle bir boşluk içine düştüğü söylenebilir. Nitekim gözünde gittikçe daha da çok yabancılaşan dünya Vittoria'ya, bulantıdan, bunaltıdan başka bir şey vermemektedir. Yaşadığı yoğun anlamsızlığın yarattığı boşluğu karmaşa olarak adlandıran Vittoria, içine düştüğü bu çıkmazı, yeni bir ilişkinin coşkusuyla üzerinden atmaya çalışır.

Fakat bu dünyada, "Sadece anlam değil, zihnin bildiğini yadsıyan vücutlarla yaratılan erotizmin dışında duygular da yoktur" (Ellis, 1990, s. 322). Duygusal bağların kopma noktasına geldiği bir dünyada, sevginin gerçek anlamda yakalanması, imkânsız bir hale gelmiştir. Nitekim Fromm'un (2004, s. 39) da belirttiği gibi, "İnsan emek verdiği şeyi sever, sevdiği için emek verir". Her şeyin büyük bir hızla değiştiği ve hesaplandığı, metanın giderek insan ilişkilerine yön verdiği bir çağda, iki insanın birbirine içten bir şekilde bağlanması, birbiri için emek vermesi pek de olası görünmemektedir. Çünkü çağdaş insan, kendi dışındaki bir varlığa kendisini tam olarak vermeyi; varlığını insana ve yaşama açık tutmayı başaramamaktadır (Savaş, 2003, s. 25). Birbirine ulaşmakta başarısız olan iki insanın bir diğeriyle kurduğu ilişkinin niteliğini ise, çoğu zaman cinselliğin belirlediği görülür. Riccardo'dan ayrıldıktan hemen sonra Vittoria ve Piero'nun arasında, aniden gelişen ilişki de cinsellikten öteye gitmeyecektir.

Vittoria ve Piero'nun hızlı başlayan aşk macerası, içinde yaşadıkları dünya kadar umursamaz ve kısır bir görünüm sergiler. İkisinin ilişkisi, her şeyin tehditkâr bir şekilde yabancılaştığı 20. yüzyılın, anlamsızlığından ve belirsizliğinden izler taşımaktadır. Peşinen kabul edilerek girilen bir anlaşmayı andıran bu kısa süreli birliktelik, birbirini tanımayan iki farklı insanın, birbirine gittikçe yabancılaştığı bir deneme girişimi gibidir. Piero'nun, yolda yürürlerken Vittoria'ya, karşıya geçince onu öpeceğini söylemesi, bu girişimi başlatan bir bildirge niteliğindedir. Bu sözlerle, daha en başından romantizmin

yittiği birliktelikleri, karşılıklı duygusal yoğunluğu yakalamakta başarısız olur. Vittoria'nın, kendisini ikna etmeye çalışarak başladığı bu ilişki, Piero'nun yüzeyselliğiyle birleştiğinde, her ikisi için de gerekli inandırıcılığı sağlamaktan yoksun kalır. Birbirlerine sadece kuru bir erotizmle temas edebilen “Piero ve Vittoria, muğlâk ve inandırıcı olmayan cinsellik dışında, birbirleriyle çok da ilgileniyormuş gibi görünmez” (Brunette, 1999, s. 80). Hem Vittoria'nın hem de Piero'nun, çaba sarf etmeden giriştikleri ilişkileri, daha çok bir kaçamağa benzer.



Şekil 14 “Vittoria ve Piero'nun birliktelikleri, peşinen kabul edilen bir anlaşmayı andırır”

Vittoria ve Piero'nun, bir kaçamak havasında gelişen birlikleri, sadece aşkta değil, genel anlamda insan ilişkilerinde yaşanan kısırlığın da bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Vittoria ve Piero'nun, yalnızca sevgili olarak değil, insan olarak da birbirlerine ulaşamadığı söylenebilir. Vittoria'nın özlemini duyduğu, Piero'nunsa pek de önemsemediği duygusal yakınlık, modern dünyada, belki de artık bir daha asla geri gelmeyecek şekilde yitmiştir. Çünkü iki insan arasındaki karşılıklı anlayışa bağlı diyalog bitmiş, yerini iletişimsizliğe bırakmıştır. Adeta görünmez bir fanus içinde yaşayan insanın bir diğerine sesini duyurması olanaksızlaşmıştır. Modern dünyanın insanı, sanki her türlü ilişkisini, Vittoria ve Piero'nun birbirlerine dokunmaya çalıştıkları camın gerisinden yaşamaktadır. Çünkü belki de, 20. yüzyıla gelindiğinde insanın içinde, boşluktan başka paylaşacak bir şeyi kalmamıştır. Nitekim Nietzsche,

Kierkegaard, Jaspers, Heidegger, Sartre gibi pek çok düşünürün de dile getirdiği gibi, değerlerin ve anlamın yittiği bir çağda insan, insani niteliklerinden gittikçe uzaklaşmakta, onu insan yapan niteliklerini her geçen gün daha da çok kaybetmektedir. Dünya ile birlikte insan da başkalaşmakta, giderek kendi kendisine yabancılaşmakta, varlığı ile arasındaki hassas bağı yitirmektedir.

Kendi varlığına yabancılaşan insanınsa, kendine karşı *kötü niyet* içine girdiği söylenebilir. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi (bkz. s. 30), kişinin kötü niyet içine girmesi onun, otantik kimliğini unutarak varolduğu bir yaşam tarzı benimsemesi anlamına gelir. Kendi varlığı adına karar almayan, hayatını ve kendisini sorgulamayan kötü niyet içindeki insanın kendisini, *gündelik hayat* oyalanmalarına kaptırdığı görülür. Boş konuşmayla örülü günlük hayatın dar sınırları içinde, düşünmeden ve hissetmeden, giderek bir nesneden farksız hale gelen insan ise, kendisini daha çok, sahip oldukları ile tanımlama yoluna gider. İnsani niteliklerini giderek yitiren ve diğer insanlarla sıradanlıklar dışında paylaşacak pek de bir şeyi kalmayan kişi kendisini artık, sadece paranın satın aldığı nesnelere var etmekte; paraya ve bu nesnelere önem verdiği ölçüde de nesneleşmekte; kendi benliğine yabancılaşmaktadır. Filmde Piero'nun, arabasını çalarak trajik bir şekilde ölen bir insanın hemen ardından, arabasına gelen zarar hakkında konuşması, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Piero'nun arabası, parası ve kaybettiği zaman için sarf ettiği kelimelerin onu, ölen kişiden daha ruhsuz gösterdiği düşünülmektedir. Piero'nun ya da diğer karakterlerin farkında olmadığı, Vittoria'nın bir iç sıkıntısıyla duyumsadığı bu durum, Vittoria'nın, Riccardo'dan ayrıldıktan sonra Anita'ya söylediği şu sözlerde ifadesini bulur:

VITTORIA: Ne söyleyebilirim ki? Bazen bir parça giysiye, bir iğne ipliğe ya da kitaba ya da bir erkeğe sahip olmanın aynı anlama geldiği zamanlar oluyor.

Bu sözlerin, bir yandan Vittoria'nın ayırdına vardığı ruhsuzluğu betimlerken, diğer yandan, bu durumun meydana getirdiği 'tutulma'yı ortaya koyduğu söylenebilir. Her şeyi keskin bir donukluk ve yabancılık içinde gösteren bu tutulmadır. *Batan Güneş*'in öbür adı olan ve kelime olarak, 'tutulma' anlamına gelen, Latince 'lipo' (yok olmak) kökünden türeyen 'l'eclisse', modern dünyaya genel havasını veren kısırlaşma durumu şeklinde değerlendirilebilir. Nitekim *Batan Güneş*'te Vittoria aracılığı ile kavranan, 20.

yüzyılın bu duygudan yoksun yaşam ve insan gerçeği, duygusal anlamda, bir geri çekilmeye; bir tür gerilemeye neden olmaktadır. “Antonioni’nin filmine ismini veren tutulma, genel anlamda, zamanımızda ve içinde yaşadığımız dünyada duyguların tutulmasıdır” (Castello, 1962, s. 30). Vittoria’nın duyumsadığı da, modern dünyanın ve modern insanın üzerini örten duygusuzluğun yarattığı, gerçek anlamdaki tutulmaya çok benzeyen bu tutulma halidir: “Beklenmedik ve yoğun bir soğukluk. Diğer tüm sessizliklerden daha başka bir sessizlik. Diğer bütün ışıklardan bambaşka donuk bir ışık. Ve sonra karanlık. Büsbütün bir durgunluk” (Antonioni, 1964’ten akt. Bramann, 2007, s. 1). Floransa’da izlediği tutulmanın kendisinde uyandırdığı bu hisler Antonioni’yi, “duyguların bile durduğu bir anın filmi”ni (Antonioni, 1964’ten akt. Bramann, 2007, s. 1) yapmaya götürmüştür.

Bütün zamanını bu anın belirlediği *Batan Güneş*’in karakterleri, bu zamana takılı kalmış gibidir. Nitekim *Batan Güneş*’in kahramanları, duygulara inanmayan, yani, duygularını belirli şeylerle kısıtlayan insanlardır (Autera, 1996, s. 277). Piero’nun, kendisini bir an için yabancı bir dünyada hissettiğini söyleyerek dile getirdiği bu durum, Vittoria’nın bütün bir ruh haline egemendir. Kimsenin pek de umursuyormuş gibi görünmediği yabancılaşan yaşam ve insan gerçeği, Vittoria’nın içinde büyük bir kırılma yaratmaktadır. Diğer insanların ayırında olmadan uyum sağladığı bu gerçek, bir ürperti duygusuyla beraber Vittoria’nın da bir tür uzaklaşma yaşamasına, bir anlamda onun da yabancılaşma içine girmesine neden olur. Vittoria’nın bilincine vardığı, her şeyi adeta donduran bu gerçeklik, onun duygu dünyasını da tutulmaya uğratmaktadır. Piero ile yaşadığı kısa aşk macerasıyla, kendisine bir kez daha itiraf ettiği bu sevememe durumunun, onda yarattığı gerilemeyi ve kuruluğu Vittoria, şu sözlerle dile getirir:

VITTORIA: Birini sevmek için sınıırım karşındakini tanımamak gerekiyor. Fakat beklide o zaman hiç sevmemek lazım.

Riccardo’dan ayrıldıktan sonra içine düştüğü duygusal boşluğu, cılız bir inançla da olsa Piero ile doldurabileceğini uman Vittoria, bu ilişki ile, bilindik dünyanın yittiğinden, içten sevişlerin ve samimi duyguların tükendiğinden artık iyice emin olur. Birlikte geçirdikleri öğle tatilinin ardından Piero’ya son kez sarılırken Vittoria, Piero’yu sevdiğine, belki de ondan çok kendisini ikna etmeye çalışmaktadır (Brunette, 1999, s.

86). Vittoria'nın, akşama, her zamanki yerlerinde buluşacaklarına dair Piero ile sözleştikleri sırada yaşadığı tedirginliğin, çoktan farkına vardığı gerçeklerin onda yarattığı huzursuzluğun ve parçalanmanın bir parçası olduğu söylenebilir. Piero'dan ayrıldıktan sonra dura dura, düşününe düşününe, gittikçe yavaşlayarak indiği merdivenin uzun basamakları da adeta, Vittoria'nın, en başından beri yaşadığı dağılma ve bütünleşme sürecinin yerine geçmektedir.



Şekil 15 “Vittoria, Piero’yu sevdiğine daha çok kendisini ikna etmeye çalışır”

Piero ile yeni bir ilişki yaşamaya çalışan Vittoria, sanki duyumsadığı yabancılaşmanın ve yabancılığın soyut niteliğini, bazen tereddütle duraksadığı, bazense merak ve heyecanla içine atıldığı bir deneme süreci içinde kavramaktadır. Bu süreç aynı zamanda, duyumsadığı hiçliğin, Vittoria’yı sürüklediği bulantıya benzer yabancılaşma basamağının aşılmasına benzer. Yeni bir ilişkiyle, başkalaşan dünyanın, onda uyandırdığı hiçlik duygusunu üzerinden atıp atamayacağını adeta sınayan Vittoria'nın, daha önceki ilişkisini bitirerek başlatmış olduğu süreci tamamladığı düşünülmektedir. Nitekim her şeyi ve herkesi, yoğun bir bulantı duygusuyla giderek daha da yabancı

gören Vittoria'nın içinde büyüyen hiçlik duygusu, onu bir sorgulamaya ve karar almaya yöneltir. Fakat bu karar bir boyun eğiştten çok, bir başkaldırı niteliği taşımaktadır.

Macera'da, Claudia'nın büyük bir kırılma yaşayarak kabullendiği, *Gece*'de Lidia'nın acıyla içinden çıkmak istediği yabancılaşma gerçeği *Batan Güneş*'te, Vittoria tarafından reddedilir. Kendi kendisiyle meşgul dünyanın içinde, yalıtılmış (Houston, 1964, s. 167) görünen Vittoria, diğer karakterlerin aksine, ilişkilerini bitirme cesareti göstererek, kabullendiği yabancılaşma gerçeğine sırtını döner. Antonioni de böylelikle Vittoria ile birlikte, *Macera*'yla başladığı ve *Gece* ile devam ettirdiği yolculuğu bitirmiş olur. Bu son filmle, yabancılaşma üçlemesini tamamlayan Antonioni, aşamalarla devam eden bir sürecin de sonuna gelir. Üç aşamalı bir şekilde ortaya konan yabancılaşma sorunu, *Batan Güneş*'le, bir çeşit başkaldırı niteliği taşıyan bir eylemle tamamlanır. Böylece *Macera*'dan beri ele alınan yabancılaşma sorunu da, bir sonuca bağlanır.

Macera'da seyirci ile birlikte keşfedilen ve anlamlandırılan, *Gece*'de ise içinde yaşanan yabancılaşma durumunun, *Batan Güneş*'te iyice kavrandığı ve bilincine varıldığı görülür. Buna bağlı olarak, her filmle gittikçe daha net bir şekilde adlandırılan yabancılaşma olgusunun, en sonunda *Batan Güneş*'te, daha da somut bir görünüm kazandığı düşünülmektedir. Bu somut görünümün ise, oldukça soyut bir biçim sayesinde ortaya konduğu söylenebilir. Nitekim iyice ayırdına varılan söz konusu yabancılaşma durumu, oldukça soyut bir niteliğe sahiptir. Antonioni'nin, bunun için diğer filmlerde olduğu gibi, *Batan Güneş*'te de yine çağdaş anlatı mantığıyla hareket ettiği görülür. Fakat bu sefer kullandığı görüntüler ve kurgu, araya sıkıştırdığı detaylar, *Batan Güneş*'e daha soyut bir hava vermektedir. *Macera* ve *Gece*'ye göre daha deneysel denebilecek bir anlatıya sahip olan *Batan Güneş*'te, çağdaş yaşamın hayaletimsi yabancılaşma gerçeği, bu soyutluk sayesinde iyice maddeleştirilir. Böylelikle diğer iki filmle keşfedilen ve içine girilen yabancılaşma durumunun en sonunda daha net bir şekilde iyice kavranması, sinemasal anlamda ortaya konmuş olur.

Tarkovski (1986, s. 186), *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında, filmin duygusal bir gerçeklik olduğunu dile getirir. Bu duygusal gerçeklik, sanatçının bir şey hakkındaki duygularını, bir gözlem olarak sunabildiği görüntüleri (Tarkovski, 1986, s. 113) bir

araya getirmesi suretiyle oluşturulur. Antonioni de, *Macera* ve *Gece*'ye benzer bir şekilde, *Batan Güneş*'te de, değişen ve büyük bir hızla başkalaşan, gittikçe yabancılaşan dünyada, duyumsadığı duygudan yoksun yaşam ve insan gerçeğini ortaya koymaya çalışır. Bunu yaparken de, duyumsadığı gerçekliğe uygun görüntü parçalarını, bu gerçekliği verecek bir biçim oluşturacak şekilde düzenler, kurgular. Değişen dünyanın ve buna bağlı olarak değişen varolma şeklinin onda uyandırdığı izlenimleri, bu izlenimleri somutlaştıracak, onları görünür kılacak bir biçim içinde var eder. Bunu da, izleyiciye, bu görünmez gerçekleri duyumsayıp sorgulayabileceği yepyeni bir görme biçimi, farklı bir bakış açısı kazandırarak yapar. Bunun için ise, geleneksel sinemanın kurallarından değil, çağdaş anlatının olanaklarından yararlanır. Bu olanaklar içinde ise kurgu, belirleyici bir öneme sahiptir.

Nitekim çağdaş sinemanın içeriği, ağırlıklı olarak, parçalanmış bir yaşamı ve bu yaşam içinde yiten insanın anlam arayışını dile getirir. 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 filmin biçiminde dışlaşmalı, somutlaşmalıdır. Çağdaş sinemada bu biçimin taşıyıcı unsuru kurgudur ve uyumsuzluğun ya da karşıtların estetiği olarak kurgu, aynı zamanda sanatçının ele aldığı konuya tek taraflı değil, 'eleştirel' bir bilinçle bakmasının aracıdır" (Savaş, 2003, s. 204).

Batan Güneş'te de, bilinen dünyanın sona erdiği ve değişen dünyanın, belirsiz, anlamdan yoksun, parçalanmış ve gittikçe insansızlaşan gerçeği, bu gerçeği belirgin kılan, parçalı bir anlatıyla maddeleşir. Eski değerlerin önemini kaybettiği, inançların yitdiği bir çağın, güvensizlik ve anlamsızlık dolu ruhunun, insan ruhunda yarattığı kırılma, bu parçalanmayı dışlaştıracak şekilde, süreksizlik içinde ilerleyen, paradoksal bir anlatıyla desteklenir.

Öykünün yok denecek kadar az olduğu *Batan Güneş*, birbirini neden- sonuç ilişkisiyle takip etmeyen, bir takım günlük ve sıradan sayılabilecek olayların, içiçe kurgulanmasından oluşur. Örneğin tesadüfen bir araya gelen Vittoria, Marta ve Anita, Marta'nın ülkesi Kenya'dan bahsederlerken, Vittoria aniden yüzünü boyamış, takılar takmış bir şekilde Afrika müziği eşliğinde yerlilerin dansını taklit ederken görülür. Bundan sonra, Marta'nın kaçan köpeğini bulmaya çalıştıkları sahnenin ardından, Vittoria ve Anita, sabah uçakla gezinti yapmaktadır. Bu gezinti de sonrasında, büyük bir

düşüş yaşanan borsayla ilgili ayrımla kesilir. Bütün bunlar ise, filmin başında sevgilisinden yeni ayrılan Vittoria'nın yaşadıklarıyla pek de ilgili görünmez. Yine aynı şekilde, Piero'nun para kaybeden müşterilerle baş etmeye çalıştığı sahnelerin, Vittoria'nın içine düştüğü bunalımla ya da ikisinin arasında gelişmeye başlayanlarla ilintisi yoktur. Klasik olay örgüsünü dağıtan bu kurgu, parçalanmış dünyanın belirsizlikle bezeli yabancılaşan gerçeğini örer. Yarım bırakılan, akılcı bir sıra gözetmeksizin ani kesmelerle birleştirilen sahnelerin toplamı, izleyende yabancılık hissi uyandırır. Böylelikle parçalanmayla birlikte beliren yabancılaşma duygusu görünür hale gelir.

Gelişen bir olayın herhangi bir sonuca bağlanmadan kesilmesi, duyguları askıya alınan, düşünceleri farklı bir yöne kaydırılan izleyiciyi tedirgin eder. Bu tedirginlik ise izleyici üzerinde yabancılaştırıcı bir etki yaratır. Kendisini, olayların görünmez akışı yerine, parçaların arasında bulan izleyici, karakterlerle özdeşleşmekten çok, bir tür birleştirme, bir çeşit inşa etme eylemi içine girer. Biçim üzerine odaklanan izleyici, bu parçalar arasındaki bağlantıyı kendisi kurar. Böylelikle izleyicinin, gördüklerine karşı eleştirel bir tavır kazanması sağlanırken, sinemanın kendi yabancılaşma gerçeğini oluşturan gerçeklik yanılması da kırılmış olur. İzleyicisinin, gördüklerine farklı bir açıdan bakmasına olanak tanıyan bu anlatı, bu sayede görmenin yeniden öğrenilmesine de katkıda bulunur. Bu anlamda, Antonioni'nin pek çok filmi gibi *Batan Güneş* de, sinemanın gelişim süreci içinde devrimsel bir yer edinir. Nitekim bir anlatım aracı olarak sinemanın olanaklarını zorlayıp farklı bir biçim oluşturan *Batan Güneş*, çağını sorgulayan, çağının gerçeklerini anlatan bir araç olarak, sinemanın kendi içinde bir amaç şeklinde görülmesine katkıda bulunur.

Farklı bir görme biçimiyle, yabancı dünyanın bir görünümünü veren *Batan Güneş*, bu görünümü, yarattığı atmosferle de güçlendirir. Tutulmanın donuk ışığıyla aydınlanan *Batan Güneş*, bu yabancı dünyanın, modern insana verdiği donukluğu ve boşluğu, kuru havasıyla keskinleştirir. Bu havanın oluşturulmasında, kullanılan dekorun, önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. Gerek iç, gerekse dış çekimlerde, gerçek mekânlar ve nesnelere kullanılarak oluşturulan dekorlar, huzursuzluk verici bir şekilde sıkıcı, anlamsız ve duygudan yoksundur. Örneğin Vittoria'nın Riccardo'dan ayrıldığı oda, nesnelere çokluğu ile, insansızlaşmış dünyanın ve duygusuzlaşmış insanın bir duyumunu

yakalar. Öylece kendi hallerinde duran eşyalar, insanın dünya içindeki terk edilmişliğini hatırlatarak izleyicide hiçlik duygusu uyandırır. Çalışırken dönerek, Vittoria'nın duygularının savrulmasına adeta şahitlik yapan vantilatör, bu odanın en canlı varlığıdır. Piero'nun ailesine ait olan ve artık içinde yaşamadıkları ev de, tüm terk edilmişliği ve yalıtılmışlığı içinde, Vittoria ve Piero'nun, iletişimsizlik ve duygusuzlukla yürüttükleri ilişkilerinin, birbirlerinde uyandırdığı hissi verir. İlk kez bu evde birlikte olan çiftin birbirlerine olan uzaklığı da bu sayede iyice belirginleşir.



Şekil 16 “İlk kez birlikte oldukları evin kasvetli havası, çiftin birbirlerine olan uzaklıkları yerine geçer”

Macera'da çoğalan, *Gece*'de şehri ve filmin çerçevesini kaplayan binalar da dışarıda, birlikte yaşanması gereken birer sıkıntı halinde dikilirler. Her köşe başını kapmış, nesne dünyasının en göze çarpan parçaları olan dev beton yapılar *Batan Güneş*'te, insandan daha belirgin varlık gösterirler. İnsanın kendi yarattığı dünya içinde giderek küçülmesi, sıradanlaşması da, bu sayede görünür hale gelir. Birbiri ardınca değişen mekânlar da, yabancılaşan dünyanın belirsizliği yerine geçer. Sürekli değişen mekânlar izleyiciye, her şeyin her an olabileceği, hiçbir şeyin henüz kesin olmadığı izlenimini verir. Ayrıca izleyicide bir huzursuzluk duygusu yaratır. Bu huzursuzluk duygusunun yaratılmasında, değişen sahnelerin birbirine tezat oluşturacak şekilde yan yana kurgulanmasının da rolü

büyüktür. Hareketli ve yavaş ritimli sahnelerin arka arkaya gelmesi *Batan Güneş*'e, parçalanmış dünyanın tutarsız havasını katar. Aynı zamanda da Vittoria'nın iç dünyasında yaşadığı parçalanma hissini ve tedirginliği izleyiciye aktarmış olur. Bu sayede filme yabancılaşan izleyici, Vittoria'nın gördüğü biçimiyle bu dünyaya bir tanık olarak davet edilir.

Yabancılaşan dünyanın Vittoria'da yarattığı yabancılaşmanın, film içinde görüntülerin sürekli olarak yabancılaştırılması, görünenlere gittikçe yabancı bir nitelik kazandırılması yoluyla da elde edildiği görülür. Antonioni'nin *Batan Güneş*'e bu yabancı niteliği, bilinen nesnelere soyut bir nitelik kazandırarak verdiği düşünülmektedir. Bunun ise, nesnelere ve mekânların, giderek olağanlaştırılmaları, daha önceki anlamlarından yalıtılarak gösterilmeleri sayesinde sağlandığı söylenebilir. Böylelikle yaşanan duygusuzlaşmaya paralel olarak kabul edilen halinden uzaklaştırılan dünya, görünenlerin başkalaşan anlamları sayesinde gittikçe yabancılaştırılmakta, yabancı hale getirilmektedir. Filmin sonunda, yedi dakika boyunca süren ve elli altı ayrı çekimden oluşan görüntüler, buna bir örnek olarak gösterilebilir. Film, insansız imajlar, daha önceden görülmüş ve şimdi de insani anlamdan yoksun yerler ve nesnelere bitmektedir (Ellis, 1990, s. 316).

Vittoria ve Piero çiftini bir öpücüğe götüren yaya geçidi, iş adamlarının her gün geçtikleri bir yol, önemsiz bir meydan halini alır. Âşıkların ilk flörtlerine tanıklık eden fiskeye, her günkü olağan zamanında bahçıvan tarafından kapatılır. Yukarıdan uçaklar geçer, insanlar onlara bakar. Daha önce bir aşk macerasına dekor olan yerler ve buraları dolduran nesnelere, kendilerini diğer insanlara, daha cansız, daha heyecansız bir şekilde sunmakta ya da onlardan bağımsız olarak, öylece kendi görevlerini sürdürmektedir. Vittoria'nın su varilinin içine, Piero ile ilk buluştukları anı kazıyıp tarihlendirircesine attığı dal, varildeki bir delikten akan suyla birlikte hendeğe doğru sürüklenir (Harrison, 1967, s. 61).

Önceden iki sevgilinin, civarlarında flört ettikleri nesnelere ve birlikteliklerini paylaştıkları mekânlar, artık bambaşka bir şekle ve farklı bir anlama sahiptir. Bu anlam ise, Vittoria ve Piero çiftinin, aslında başından beri birbirlerine ulaşamadıkları gerçeğine, duygusuzluğa, anlamsızlaşmış dünyaya ve yabancılaşmaya vurgu yapmaktadır. Bu vurgunun, görüntüler içerisinde, kaybolan nesnelere ya da insanlar aracılığıyla da ayrıca pekiştirildiği söylenebilir. Vittoria ve Piero'nun, birbirleriyle ilk

kez randevulaştıkları zaman ayrılırken, Vittoria'nın bir şeyler söylemek için arkasına dönüp baktığında Piero'yu artık görememesi, buna bir örnektir. Nitekim buradaki ani kayboluş, bir yandan duygusuzlukla yoğrulan ilişkinin samimiyetsizliğini gösterirken, diğer yandan da fazladan olduğu hissini uyandıran varlığın anlamsızlık ve yabancılık veren duygumunu maddeleştirir. Yani yokluk, boşluğun, duygusuzluğun ve anlamsızlığın görünmez varlığını ortaya koyar.

Müzik ve ses de, bu varlığı iyice görünür kılar. Müziğin çok az yer işgal ettiği filmde çoğunlukla tercih edilen doğal sesler, biçimi ve görüntüleri destekleyecek şekilde kullanılır. Diyalogun az olduğu filmde, nesnelere çıkan sesler, nesnelere varlıklarını çoğaltırcasına yüksek frekansta ve tek tek kullanılır. Böylelikle yalıtılmış insanın iç dünyasında duyumsadığı boşluk duygusu da, filmin içinde ayrı ayrı varolan seslerle somutlaştırılmış olur. Bozularak uzayan notalar ise çoğu yerde, yabancılaşan dünyaya benzeyen, ürkütücü melodiler oluşturur. Özellikle en son çekimde kullanılan müzik, buradaki görüntüye iyice yabancı bir hava katar. Burada gösterilen bir sokak lambası, başkalaşan dünya içinde insan enerjisinin yitimini hatırlatırcasına yapay ışığını yaymaktadır (Harrison, 1967, s. 61). Bu görüntü üzerinde kalın oktavdan çalınan seslerin keskin vurguları, bu görüntü ile özetlenen, bilinen dünyanın sonu fikrini ve insansızlaşmanın verdiği donukluk hissini yoğunlaştırmaktadır.

Bu şekilde, kullanılan biçimsel öğeler aracılığı ile, ortaya koyduğu çeşitli yabancılaşma görünümlerini belirginleştiren Antonioni'nin, *Batan Güneş*'le, *Macera* ve *Gece* ile başlatmış olduğu serüveni devam ettirdiği ve tamamladığı görülür. Antonioni, *Batan Güneş*'le yine, sinemayı, çağının yaşam ve insan gerçeklerini anlatan bir araç olarak kullanır, geliştirir. Çağdaş insanı büyük oranda etkileyen yabancılaşmanın çeşitli görünümlerini kendince ortaya koymaya çalışırken, sinemanın anlatım olanakları üzerinde düşünülmesine de yardımcı olur. Bütün bunlar sayesinde de, izleyicinin farklı bir bakış açısı yakalamasına, eleştirel bir bilinç kazanmasına olanak tanır. Sinemasal anlamda da devrimci tavrını korur. Sinemanın olanaklarını geliştirirken, farklı görme yolları araştırır. Bir yandan da, 20. yüzyıl yaşamını ve insanını derinden etkileyen yabancılaşma sorununu iyice tanımlayarak ve karşısına alarak, kendi içinde bitirir.

4.1.4. Üçleme Biterken...

Batan Güneş'le birlikte kendi içinde biten sinemasal tanımlama sürecinin, izleyicinin de dâhil edildiği bir oluşum içinde, izleyicisiyle birlikte varolmaya devam ettiği görülür. Bu oluşum, bir tür değişimi de beraberinde getirmektedir. Söz konusu değişimin, izleyicinin, kendini ve yaşamı algılayışıyla ilgili olduğu söylenebilir. Antonioni, öne çıkardığı biçim ve kullandığı açık uçlu anlatımla üçlemede, filmlerdeki karakterlerle birlikte izleyicinin de bir çeşit yolculuk içine girmesine; farklı bir bakış açısı, değişik bir görme biçimi kazanmasına olanak tanımaktadır.

Nitekim sanatçı, uydurduğu öyküyle, yarattığı kurmaca dünyayla sadece kendisini, yaşama bakışını ifade etmekle kalmaz, yapıtı aracılığıyla okuyana, izleyene, dinleyene yepyeni bir görme, algılama, idrak etme biçimi de taşır. Başka insanların yaşamları ya da yaşamı algılayışları üzerine, insanın insanla, insanın dünyayla ve insanın kendi iç yaşamıyla ilgili bir gerçeği, bir boyutu açığa vurur (Savaş, 2003, s. 15).

Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesinde, insan ve yaşamla ilgili açığa vurulan gerçeği ise, yabancılaşma olgusu belirler. 20. yüzyıla gelindiğinde, insanın dünya ve diğer insanlarla bağ kurma biçimini değiştiren yabancılaşma gerçeği bu filmlerle, üç aşamalı bir şekilde ortaya koyulur. Modern dünyaya damgasını vuran ve soyut bir niteliğe sahip olan yabancılaşma, bu üçlemede, insan üzerinde yarattığı etkilerle birlikte maddeleştirilir. Bu sayede, sinemanın anlatım olanaklarından sonuna kadar yararlanılırken, izleyicinin kendi yabancılaşmışlığını fark etmesinin önü de açılmış olur.

Yabancılaşmanın, farklı boyutlarıyla da olsa, Antonioni filmlerinde hep yer edinen bir sorun olduğu görülür. Fakat diğer Antonioni filmlerinden farklı olarak *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş*'te yabancılaşma olgusu, doğrudan bir sorun olarak ele alınmaktadır. Nitekim bu üçlemenin en temel problemi, yabancılaşma olgusunun kendisini ortaya koymaktır. İletişimsizlik, yalıtım, hiçlik, boşluk, anlamsızlık ve belirsizlik gibi çeşitli yabancılaşma görünümüleriyle yoğrulan üçlemenin, birbirini takip eden bir tanımlama süreci niteliğinde olduğu söylenebilir. *Macera* ile başlayan ve *Gece* ile devam eden bu tanımlama süreci, *Batan Güneş*'le sona erer. *Macera*'da, yasak bir ilişki sayesinde Claudia tarafından sancılı bir şekilde belli belirsiz keşfedilen yabancılaşma gerçeği,

Gece'nin bütün gerçekliğini kaplar. *Gece*'de çoktan içinde yaşanan yabancılaşma gerçeğinin, *Batan Güneş*'te iyice ayırına varılır. Bu şekilde üç aşamayla ortaya konan yabancılaşma sorunu, bu aşamaları belirleyen çeşitli yabancılaşma görünümüleriyle ve bunlara uygun biçimsel öğelerle somutlaştırılır.

Yabancılaşma problemine bir giriş niteliği taşıyan *Macera*, bir serüven havasında gelişir. Bu serüveni, Sandro ve Claudia'nın, Anna'nın bir adada kaybolmasının ardından içine girdikleri 'yasak aşk' başlatır. Vicdan azabı ve bocalamalarla süren bu serüven aslında, insanın kendisini kaybettiğini anladığı bir tür keşiftir. Claudia tarafından büyük bir hayal kırıklığı içinde gerçekleştirilen bu keşif, onun içinde yaşadığı parçalanmanın izlerini takip eder. Böylelikle *Macera*, barındırdığı yabancılaşma görünümüleriyle ve anlatısıyla, yabancılaşmanın girişini maddeleştirir. Parçalardan oluşan anlatımı, yok denecek kadar az öyküsü, tedirginlik yaratan atmosferi ve değişken ritmi ile *Macera*, Claudia'nın yaşadığı kırılmayı görünür kılar. İzleyicinin de bu serüvene katılmasına, yabancılaşmayı fark etmesine, bütün gördüklerinden sonra yabancılaşma düşüncesine ulaşmasına olanak tanır.

Macera'dan sonra gelen ve *Macera*'nın yaptığı girişin devamı olan *Gece*'nin, bir yolculuğu andırdığı görülür. *Macera*'da anlaşılan yabancılaşma gerçeğinin *Gece*'de, artık çoktan içinde bulunulduğuna tanıklık edilir. Adeta bir gözlemci edasıyla içinde dolaşılacak yabancılaşma gerçeği, bu ikinci filmde, Giovanni ve Lidia çiftinin tükenmiş evliliği aracılığı ile gösterilir. Bir gün içine sığdırılan ve yabancılaşmanın çeşitli boyutlarını ortaya koyan bu yolculuk, Lidia'nın, söken şafakla beraber, yaşadığı aydınlanmayı içerir. Bu aydınlanma, Lidia'nın, yabancılaşma gerçeğini kabullenmesi ve hem kendisine hem de Giovanni'ye bu gerçeği itiraf etmesidir. Lidia'yı bu itirafa götüren yolculuk ise, *Gece*'ye biçimini verir. Süreksizlik duygusu veren paradoksal kurgusu, binalarla örülü soğuk atmosferi ile *Gece*, izleyicisini de bir gözlemci olarak bu yolculuğa davet eder.

Yabancılaşmanın tanımlanması, *Gece*'nin bittiği yerden başlayan *Batan Güneş*'le son bulur. Yoğun bir şekilde hissedilen ve bilincinde olunan yabancılaşma gerçeğinin bu son filmde, *Macera*'yla başlayan serüveni biter. Bu bağlamda *Batan Güneş*'te

yabancılaşma, oldukça bilincinde olunan bir gerçek olarak kendisini gösterir. Daha önce, *Macera* ve *Gece* ile geliştirilen yabancılaşma gerçeği, *Batan Güneş*'te bilinen ve varlığından emin olunan bir doğru gibidir. Yabancılaşmanın, insanı derinden etkileyen hayaletimsi varlığı, *Batan Güneş*'te, Vittoria'nın duyumsadığı anlamsız bir dünya ve duygularını yitiren insan üzerinden verilir. Artık iyice kavranan yabancılaşma gerçeği, bu son aşamada, görünmeyen gerçekliğine uygun, soyut bir biçim içinde somutlaştırılır. Paradokssal kurgusu, nesnelerin insandan çok yer kapladığı dekoru ve sıkıntı verici atmosferiyle *Batan Güneş*, yabancılaşma duyumuna varlık kazandırır. Film içinde görüntülerin gittikçe yabancılaştırılması ile bu duyum daha da belirgin kılınır.

Vittoria'nın, diğer karakterlerden farklı olarak, ilişkilerini bitirme cesareti gösterdiği *Batan Güneş*, üçlemeyi, başkaldıran bir eylemle sonlandırır. *Batan Güneş*'te, ayırdına varılan bir gerçeğin reddedilmesiyle ortaya koyulan bu başkaldırının, üçlemenin bütün filmlerine hâkim olduğu söylenebilir. Nitekim üçleme, sinemasal anlamda bir tür gerçeklik keşfi niteliğindedir. Çağın yabancılaşma gerçekliği ile belirlenen bu keşif, üçlemede, bunu somutlaştıran bir biçim içinde ortaya koyulur. Antonioni, bu üç filmde de, anlamlandırılması bu zor gerçeğin, yaşam ve insan üzerinde yarattığı etkileri, bu etkileri fark ettirecek yeni bir biçimle maddeleştirir. Bunun için de, sinemaya yaklaşımı değiştiren, izleyicisine farklı bir görme biçimi kazandıran çağdaş anlatıyı kullanır. Böylelikle sinemasal anlamda, kendince yeniden kurduğu bu soyut gerçeğin eleştirilmesine olanak tanıyan bir evren kurmuş olur. Yeni bir görme biçimi geliştirerek kurduğu bu evrenle Antonioni, bir anlamda çağının eleştirisini yapar. Beklenen, söz konusu bu eleştiriye, izleyicinin de katılmasıdır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Camus(2000, s. 247), *Başkaldıran İnsan*'da, sanatın, gerçeğe karşı çıktığında dahi, gerçekten kaçamadığını dile getirir. Camus'nün bu sözle, sanatla ilgili çok önemli bir boyutu açığa vurduğu söylenebilir. Sanatın gerçekliği, çağın yaşam ve insan gerçeği tarafından belirlenmektedir. Sanat, içinde bulunduğu gerçeğin bir parçası, bu gerçeğin anlamlandırılmaya çalışıldığı bir alandır. Sanat, insanı ve yaşamı anlamak adına, insana kendisini ve yaşamını gösteren bir evrene sahiptir. Bu evreni kuran sanatçı, yaşam ve insanla ilgili göstermek istediklerini, bunları görünür hale getiren bir biçim içinde maddeleştirir. Böylelikle sanatçı, sanatıyla, yaşam içinden çekip çıkardıklarını, insanlığın ortak bilinç alanına sunmuş olur.

20. yüzyıla, yabancılaşma gerçeğinin damgasını vurduğu görülür. Bu yüzyıl gerçekliğinin, önemli ölçüde yabancılaşma olgusundan etkilendiği söylenebilir. Pek çok farklı boyutuyla yabancılaşma, beraberinde getirdiği çeşitli sorunlarla birlikte, 20. yüzyılda, insan yaşamını derinden etkilemektedir. Eskinin bilindik dünyası, 20. yüzyılda, büyük bir yıkıma uğramıştır. Geleneksel değerler önemini kaybetmiş, insan, kendisine güven veren eski dayanaklarını hızla yitirmiştir. Farklı bir gerçeklik içine giren insan adeta başkalaşmış, belirsizlikle örülü bir dünyada, anlam duygusundan yoksun kalmıştır. Yabancı bir dünyada insan, duyumsadığı bu yeni gerçeklik içinde giderek silikleşmeye, kendisine ve diğer insanlara yabancılaşmaya başlamıştır.

Değişen ve giderek belirsizleşen bir dünyanın, insan yaşamındaki etkilerinin, sanatta da bir takım değişikliklere neden olduğu söylenebilir. Yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğini anlamak, anlatmak isteyen modern sanat, yaşanan değişime göre şekillenmektedir. 20. yüzyıl modernist sanatçılarının, ortaya koydukları sanat eserleriyle, yaşanan değişimin bir duyumunu yakalamaya çalıştıkları, farklı ifade etme ve görme biçimleri geliştirdikleri görülür. Böylelikle yabancılaşma olgusunun, insan yaşamında meydana getirdiği kırılmalar maddeleştirilmekte, bu kırılmalara vurgu yapılmaktadır.

Yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğine yapılan vurgunun, sinema sanatında çağdaş anlatıyla sağlandığı görülür. Çağdaş anlatı, yabancılaşan yaşamın ve insanın, sinemasal ifadesi şeklinde değerlendirilebilir. Nitekim içinde bulunulan gerçeğe göre biçim alan çağdaş anlatı, bu gerçeğin bir görünümünü vermektedir. Çağdaş anlatıyla, sinemanın olanakları, çağının gerçekliğini verecek doğrultuda kullanılır. Yabancılaşan yaşamın ve insanın, sinemasal anlamda maddeleşmesi sağlanarak, izleyicinin dikkati bu yöne çekilir. Bunun için, çağdaş anlatıyla, geleneksel sinema anlatısının kullandığı film biçiminden ayrılan, izleyicinin, kendisi ve hayatıyla ilgili farklı bir bakış açısı kazanmasına olanak tanıyan bir görme biçimi geliştirilir. İzleyicinin dikkati, film içinde oldukça belirgin bir yer tutan bu biçim üzerine çekilerek, sinemanın yarattığı gerçeklik izlenimi kırılır. Böylelikle izleyicinin kendi yabancılaşmışlığını fark etmesinin önü de açılmış olur.

Bu çalışmada, Antonioni'nin *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi kapsamında, yabancılaşma ve çağdaş anlatı arasındaki ilişki ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda üçlemedeki her bir film, bu ilişkiyi ortaya çıkaracak şekilde ele alınmıştır. Bunun için, kuramsal kısımda açıklanan felsefi, sosyolojik ve psikolojik yabancılaşma tanımlarıyla bağlantılı olarak, filmlerdeki çeşitli yabancılaşma görünümleri tespit edilmiş, bunların, filmlerin biçimlerine ne yönde etki ettikleri, örneklerle desteklenerek irdelenmiştir. Bütün bunlar yapılırken aynı zamanda, çağdaş anlatının, sinema dilinin gelişimine katkıda bulunan yönlerine de değinilmiştir.

İçeriksel ve biçimsel çözümler sonucunda, geleneksel anlatı yapısının yadsındığı *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş*'te rastlanan çeşitli yabancılaşma görünümlerinin, film biçimi aracılığı ile maddeleştirildiği, bu sayede belirginleştirildiği bulgulanmıştır. Her üç filmde de kullanılan film biçiminin, yabancılaşmanın duyumunu verdiği, izleyiciye yabancılaşma gerçeğini hissettirdiği saptanmıştır. Parçalı anlatımı, belirsizlik ve süreksizlik duygusu veren paradoksal kurgusu, yok denecek kadar az olay örgüsü, tedirginlik veren atmosferi ile üçlemedeki her filmin, çağdaş anlatıyla biçim bulduğu ve bu anlatı yapısıyla, yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğini görünür hale getirdiği belirlenmiştir. Bu sayede de üçlemenin, izleyicinin gördüklerine düşünsel olarak katılıp, eleştirel bir tavır kazanmasına olanak tanıdığı bulgulanmıştır.

Bunların yanı sıra, üçlemede ayrıca, yabancılaşma olgusunun kendisinin bir problem olarak, üç aşamalı bir şekilde, sinemasal anlamda tanımlandığı gözlemlenmiştir. *Macera*'nın, bu tanımla süreci içinde bir giriş niteliğine sahip olduğu saptanmıştır. *Macera*'da, Claudia'nın, yaşadığı bir aşk macerası sonucunda, kendinin ve dünyanın yabancılaştığını anladığı görülür. Claudia'nın yaşadığı bocalamalara uygun bir çizgide ilerleyen filmin, biçimiyle, Claudia'nın yaşadığı kırılmayı maddeleştirerek, izleyiciye yabancılaşma gerçeğini bir anlamda tanıttığı belirlenmiştir. Artık farkına varılan yabancılaşma olgusunun *Gece*'de, çoktan içinde yaşanan bir gerçek olarak kendini gösterdiği saptanmıştır. Bir yolculuk havasında ortaya koyulan yabancılaşma gerçeği *Gece*'de, bu yolculuğu maddeleştirilen 'savruk' bir biçim içinde verilmektedir. *Batan Güneş*'in ise yabancılaşmayı, iyice karşısına aldığı görülür. *Batan Güneş*'te yabancılaşmanın, oldukça soyut bir biçim içinde ele alındığı ve bu sayede somutlaştırıldığı saptanmıştır. Böylelikle *Macera*'yla başlayan tanımlama sürecinin de, bir sona erdiği belirlenmiştir.

Çalışmada, temel olarak, sanatın, içinde bulunduğu çağın yaşam ve insan gerçeği üzerine kurulmasından, bu gerçeğe göre biçimlenmesinden yola çıkılmıştır. Antonioni'nin, *Macera*, *Gece* ve *Batan Güneş* üçlemesi üzerinden yapılan içeriksel/anlamsal ve biçimsel değerlendirmelerle de, 20. yüzyılın gerçekliğini oluşturan yabancılaşma olgusunun, sinemada çağdaş anlatı biçiminin oluşumunda etkili olduğu sonucuna varılmıştır.

Üçleme kapsamındaki filmler çerçevesinde, içeriksel ve biçimsel bulguların yorumlanıp belirtilen sonuca varılmasının ardından, benzer bir çalışmanın, özellikle son dönem Türk sineması için de yapılabileceği düşünülmektedir. Nitekim üçlemede ortaya konan yabancılaşma olgusunun, 30- 40-50 yıl sonra, farklı boyutlarıyla Türk sinemasında da yer bulduğu görülmektedir. Buna örnek olarak, Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemaları gösterilebilir. Antonioni'nin söz konusu yabancılaşma üçlemesinden biraz farklı olsa da, Ömer Kavur, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz'un hemen hemen bütün filmlerinde, çeşitli sosyo-kültürel, bireysel ve felsefi yabancılaşma görünümüne rastlanmaktadır.

Ömer Kavur filmleri, kişilikleriyle ilgili psikolojik sorunlar yaşayan bireylere, arayış içinde, sevgiden yoksun kişilere yer vermekte; “Toplum dışına itilmişlik, kimlik arayışı, yalnızlık,... bireyler arasında iletişim kopukluğu, sevgi bağlarının çözülüşü ve şiddete yönelmeler olarak...” (Demir, 1989, s. 28) sıralanabilecek çeşitli temaları içermektedir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde, genel olarak, istekleri ve gerçekler arasında sıkışıp kalmış, arzularının gerçekleşmesini nihilistçe bekleyen kişilere, içinde buldukları sosyal ortama uyum sağlamakta güçlük çeken bireylere, insani niteliklerinden uzaklaşan samimiyetsiz insanlara ve iletişimsizlik, yalıtım, hiçlik, boşluk gibi temalara yer verilmektedir. Zeki Demirkubuz’un filmlerinde ise genelde, gelir düzeyi düşük insanların parasal kaygılar çerçevesinde gelişen yozlaşmış ilişkileri, isteklerini gerçekleştirmek için diğer insanları yok sayan kişiler ve iletişimsizlik, insanlıktan uzaklaşma, kayıtsızlık gibi temalar yer almaktadır. Bütün bunlar, yabancılaşma kapsamında değerlendirilebilir; yabancılaşmayla ilgili farklı tanımlar çerçevesinde, çeşitli varoluşçu düşünür, modern sosyolog ve psikologun görüşleriyle bağdaştırılarak irdelenebilir. Bu bağlamda yapılan herhangi bir kuramsal çalışma bulunmamaktadır.

Ömer Kavur sinemasıyla ilgili olarak, Reyhan Tutumlu 2002’teki “Anlatı Bilimi Açısından Roman-sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel” adlı yüksek lisans tezi ile, Ömer Kavur’un Yusuf Atılgan’ın aynı adlı romanından uyarladığı *Anayurt Otel* üzerinden, “...romanın sinemasal anlatıma nasıl yaklaştırıldığını, roman-sinema etkileşimini ve romanın sinema filmine nasıl dönüştürüldüğünü iki türün yapısal parçalarını inceleyerek ortaya koymuştur” (Tutumlu, 2002, s. 4). Berna Demir’in 1989 yılında yaptığı, “Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik” tezi ise, Ömer kavur sinemasını, içinde bulunan toplumsal gerçekleri, gerçekçi olarak yansıtmaması açısından ele almıştır.

Zeki Demirkubuz sineması adına yapılan herhangi bir kuramsal çalışma henüz literatürde yoktur. Fakat Nuri Bilge Ceylan sineması ile ilgili yapılan bazı çalışmalara rastlanabilir. Özge Özyılmaz 2004’teki “Coexistence: Construction of Temporal and Spatial Experience in the Films of Nuri Bilge Ceylan (Birlikte Varoluş: Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Mekânsal ve Zamansal Deneyimin Kuruluşu)” adlı yüksek lisans tezi bunlardan birisidir. Özyılmaz bu çalışmasında, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde

zaman ve mekânın kuruluşunu, izleyicide deneyim oluşturma potansiyeline sahip olup olmadığı açısından, Walter Benjamin'in görüşleriyle bağlantılı olarak ele almıştır. Pelin Doğru da, 2003'teki, "Popüler Sinema ve Sanat Sineması Ayrımında Minimalist Yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yansımaları" başlıklı yüksek lisans tezinde, Nuri Bilge Ceylan sinemasının minimalist yönlerini ortaya koymuştur.

Bu gibi çalışmaların yanı sıra, adı geçen yönetmenlerin filmleri, insanı derinden etkileyen bir yaşam gerçeği olarak farklı boyutlarıyla yabancılaşmanın gösterildiği yapıtlar olarak değerlendirilebilir. İnsana, kendisini ve yaşamını gösteren eserler olarak incelenebilir. Nitekim bu gibi filmler çeken yönetmenlerin ortaya çıkmasının ardında, yabancılaşan yaşam ve insan gerçeğinin etkisi olduğu düşünülmektedir. Bunun nedeni, 60'larda İtalya'da ve Avrupa'da sanayileşmeyle hızlanan toplumsal değişimin, 80'lerden sonra, benzer bir şekilde, Türkiye'de de yaşanmasıdır. Bu dönem itibarıyla, hızla büyüyen ekonomi, tüketime endeksli bir yaşam, kalabalıklaşan kentler, geleneklerin yavaş yavaş terk edilmesi, Türkiye'de de pek çok kişisel ve bireyler arası soruna neden olmuştur. Yabancılaşmayla birlikte gelen sorunların ve bu sorunların yarattığı etkilerin yansımaları (belki biraz gecikmeli de olsa), Türk sinemasında da ele alınmaya başlamıştır.

Bu araştırmayla elde edilen sonuç neticesinde ayrıca, Türk sinemasında, çağdaş anlatı kapsamında, sinemanın olanaklarını zorlayan ve geliştiren bir sinema anlayışının neden tam anlamıyla yakalanamadığıyla ilgili bir çalışma yapılması önerilebilir. Antonioni, Godard, Resnais, Bunuel, Truffaut, Bergman, Bresson, Tarkovski gibi yönetmenlerin, içerikle bağlantılı olarak ortaya koydukları biçimsel kaygıların, Türk sinemasında niçin henüz gerçekleştirilemediğine dair yapılacak bir çalışmanın, Türk sinemasının gelişimi adına, sinema üzerine düşünmek adına, önemli bir niteliğe ve yere sahip olacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- AKARSU, Bedia. **Çağdaş Felsefe Akımları**. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı, 1979.
- ALKUL, Nuray. “Gerçeküstücülük,” **Sinema Akımları**. Derleyenler: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Ankara: Med-Campus A126 Proje Yayınları, 1997.
- ALTHUSSER, Louis. **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**. 4. basım. Çevirenler: Yusuf Alp, Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- ANTONIONI, Michelangelo. “Michelangelo Antonioni,” **...Ve Sinema**. Türkçesi: Boğaziçi Üniversitesi Sinema Kulübü. İstanbul: Hil Yayınları, 1990.
- “_____. Six Films. 1964” (Bramann, 2007, s. 1’deki alıntı).
- ARTUN, Ali. “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (“Modern Hayatın Ressamı”na Sunuş),” **Modern Hayatın Ressamı**. 2. basım. Çeviren: Ali Berktaş. İstanbul: İletişim, 2004.
- AUTERA, Leonardo. “The Eclipse,” **The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema**. Edited by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio Publishers, 1996.
- AYDIN, Ayhan. **İnsanca Varolma Sanatı**. İstanbul: ALFA, 2001.
- BARTHES, Roland. “Sevgili Antonioni,” **Michelangelo Antonioni**. Yayına hazırlayan: Nilüfer Tolman. İstanbul: YKY, 1990.
- BATUR, Enis. “Antonioni’nin Gece Işığı,” **Michelangelo Antonioni**. Yayına hazırlayan: Nilüfer Tolman. İstanbul: YKY, 1990.
- BAYRAM, Nazlı. **Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1990.
- _____. “Yalancı Carmen”, **Avrupalı Yönetmenler**. Ankara: Kitle Yayınları, 1997.
- BEAVER, Frank E.. **On Film: A History of The Motion Picture**. New York: McGraw-Hill Book Co., 1983.
- BECKETT, Samuel. **Godot’yu Beklerken**. Bütün Oyunları 1. Çeviren: Uğur Ün. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

- “BEEL, D.. ‘Sociodicy: A Guide to Modern Usage’, American Scholar 35, Güz 1966”
(Demirer ve Özbudun, 1998, s. 8’deki alıntısı).
- BENJAMIN, Walter. **Brecht'i Anlamak**. 2. basım. Çevirenler: Haluk Barışcan, Güven Işısağ. İstanbul: Metis Yayınları, 2000.
- _____. **Pasajlar**. 2. basım. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: YKY, 1995.
- BENK, Adnan. **Eleştiri Yazıları**. İstanbul: Doğan Kitap, 2002.
- BERMAN, Marshall. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. Çevirenler: Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- BERKOWITZ, Peter. **Nietzsche: Bir Ahlak Karşıtının Etiği**. Çeviren: Ertürk Demirel. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2003.
- BILLARD, Pierre. “An Interview With Michelangelo Antonioni,” **The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema**. Edited by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio Publishers, 1996.
- BLACKHAM, H.J.. **Altı Varoluşçu Düşünür**. Çeviren: Ekin Uşşaklı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2005.
- BOWIE, Malcolm. **Lacan**. İngilizceden çeviren: V. Pekel Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- BOZKURT, Nejat. **Sanat ve Estetik Kuramları**. 4. basım. Bursa: Asa Kitabevi, 2004.
- BRECHT, Bertolt. **Sanat Üzerine Yazılar**. Türkçesi: Kâmuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, 1997.
- BRESSON, Robert. **Sinematograf Üzerine Notlar**. Türkçesi: Nilüfer Güngörmüş. İstanbul: Nisan, 1992.
- BRUNETTE, Peter. **The Films of Michelangelo Antonioni**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- BUMİN, Tülin. **Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza**. Üçüncü baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- BÜKER, Seçil. **Sinema Dili Üzerine Yazılar**. 1. basım. Ankara: Dost Kitabevi, 1985.
- CASSIRER, Ernst. **İnsan Üstüne Bir Deneme**. Çeviren: Necla Arat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- CAMUS, Albert. **Başkaldıran İnsan**. 3. basım. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Can Yayınları, 2000.

- CEVİZCİ, Ahmet. **Felsefe Sözlüğü**. İkinci basım. Ankara: Ekin Yayınları, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis and NARBONI, Jean. "Cinema/Ideology/Criticism 1," **Contemporary Film Theory**. Edited by: Anthony Easthope, London: Longman, 1993.
- COOPER, David E. . **Existentialism: A Reconstruction**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- COPLESTON, Frederick. **Contemporary Philosophy: Studies Of Logical Positivism and Existentialism**. New York: Continuum, 2002.
- ÇELİKCAN, Peyami. "İtalyan Yeni Gerçekçiliği," **Sinema Akımları**. Derleyenler: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Ankara: Med-Campus A126 Proje Yayınları, 1997.
- ÇİĞDEM, Ahmet. **Bir İmkân Olarak Modernite: Weber ve Habermas**. 2. basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- DANTO, Arthur C.. **Nietzsche: Hayatı, Eserleri ve Felsefesi**. Türkçesi: Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma, 2002.
- DAVIDOV, Yuri. **Özgürlük ve Yabancılaşma**. Çeviren: Sargut Şölçün. Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları, 1990.
- DEMİRER, Temel ve ÖZBUDUN, Sibel. **Yabancılaşma**. Ankara: Öteki Yayınevi, 1998.
- DOK, Birol. **Nietzsche'nin Nihilizmi**. Ankara: Seba Yayınları, 1996.
- DORT, Bernard. "Antonioni'vari Kararsızlıklar," **Michelangelo Antonioni**. Yayına hazırlayan: Nilüfer Tolman. İstanbul: YKY, 1990.
- ECEVİT, Yıldız. **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- ECO, Umberto. "'Angaje Antonioni'," **Michelangelo Antonioni**. Yayına hazırlayan: Nilüfer Tolman. İstanbul: YKY, 1990.
- ELLIS, Jack C.. **A History of Film**. 3rd Edition. Englewood Cliffs, N.J. : Prentice Hall, 1990.
- ERSEVİM, İsmail. **Freud ve Psikanalizin Temel İlkeler**. 2. basım. İstanbul: Assos Yayınları, 2002.
- ERTOY, Muhammet. **Yabancılaşma: Kader mi Tercih mi?** Ankara: Lotus Yayınevi, 2007.

- FISCHER, Ernst. **Sanatın Gerekliliği**. Çeviren: Cevat Çapan. 10. basım. İstanbul: Payel Yayınevi, 2005.
- FRANKL, Viktor E.. **İnsanın Anlam Arayışı**. 4. basım. Türkçesi: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1995.
- _____. **Duyulmayan Anlam Çığılı: Psikoterapi ve Humanizm**. 4. basım. Türkçesi: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- FROMM, Erich. **Sevme Sanatı**. Almanca'dan çeviren: Murat Batmankaya. İstanbul: Say Yayınları, 2004.
- _____. **Özgürlükten Kaçış**. 6. basım. Türkçesi: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- _____. **Sağlıklı Toplum**. 2. basım. İngilizceden çevirenler: Yurdanur Salman, Zeynep Tanrıseven. İstanbul: Payel Yayınevi, 1990.
- _____. **Umut Devrimi: İnsancılaşmış Bir Teknolojiye Doğru**. 2. basım. İngilizce aslından çeviren: Şemsa Yeğın. İstanbul: Payel Yayınevi, 1995.
- GEÇTAN, Engin. **İnsan Olmak**. 20. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999a.
- _____. **Varoluş ve Psikiyatri**. 6. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999b.
- _____. **Çağdaş Yaşam ve Normaldışı Davranışlar**. 7. basım. Ankara: Remzi Kitabevi, 1989.
- _____. **Hayat**. 8.basım. İstanbul: Metis Yayıncılık Ltd., 2006.
- GEVGİLİLİ, Ali. **Çağmı Sorgulayan Sinema**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1989.
- GIDDENS, Anthony. **Sosyoloji**. 2. basım. Yayına hazırlayan: Cemal Güzel. Ankara: Ayraç Yayınevi, 2005.
- GODARD, Jean-Luc. **Godard Godard'ı Anlatıyor: Söyleşiler**. Fransızca'dan çeviren: Aykut Derman. İstanbul: Metis Yayınları, 1991.
- _____. "The Night, The Eclipse, The Dawn," **The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema**. Edited by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio Publishers, 1996.
- "GOMBRICH, Ernst Hans. Sanatın Öyküsü. Çeviren: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1986". (Shiner, 2004, sayfa 35'deki alıntı).
- _____. **Sanatın Öyküsü**. Çeviren: Bedrettin Cömert. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1976.

- GUIGNON, Charles. "Becoming a Self: The Role of Authenticity in 'Being and Time,'" **The Existentialists: Critical Essays on Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, and Sartre.** Ed.: Charles Guignon. Lanham: Rowman & Littlefield, 2004.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan. **Felsefe Sözlüğü.** On ikinci basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2000.
- HAUSER, Arnold. **Sanatın Toplumsal Tarihi.** Çeviren: Yıldız Gölönü. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984.
- HIZIR, Nusret. **Felsefe Yazıları.** İkinci basım. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1981.
- "HİLAV, Saadettin. Felsefe Yazıları. İkinci basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995" (Savaş, 2003, s. 42'deki alıntı).
- HORKHEIMER, Max. **Akıl Tutulması.** 6. basım. İngilizceden çeviren: Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.
- HORNEY, Karen. **Nevrozlar ve İnsan Gelişimi.** 5. basım. Türkçesi: Selçuk Budak. Ankara: Öteki Yayınevi, 1999.
- HUHNERFELD, Paul. **Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman.** Çeviren: Doğan Özlem. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1994.
- İPŞİROĞLU, Nazan ve İpşiroğlu Mazhar. **Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi.** İstanbul: Cem Yayınevi, 1977.
- ISRAEL, Johem. **Alienation: From Marx to Modern Sociology.** The USA: Allyn and Bacon Inc.1971.
- İYİ, Sevgi. "Çağımızda İnsan Sorunu ve Heidegger," **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi.** Der.: İoanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1997.
- _____. **Martin Heidegger'de İnsan Sorunu.** İstanbul: Asa Kitabevi, 2003.
- "JASPERS, Karl. Felsefe Nedir? 3. Basım. Çeviren İsmet Zeki Eyuboğlu. İstanbul: Say Yayınları, 1997". (Savaş, 2003, s. 52'deki alıntı).
- "JUNG, Carl Gustav. The Archetypes And The Collective Unconscious. New Jersey: Princeton University Press, 1969" (Ertoý, 2007, s. 35'teki alıntı).
- _____. **İnsan Ruhuna Yöneliş: Bilinçaltı ve İşlevsel Yapısı.** Fransızca'dan çeviren: Engin Büyükinal. 4. basım. İstanbul: Say, 2001.
- KANDINSKI, Vasili. **Sanatta Zihinsellik Üstüne.** Çeviren: Tefvik Turan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.

- KAUFMANN, Walter. **Dostoyevski'den Sartre'a Varoluşçuluk**. 3.basım. Çeviren: Akşit Göktürk. İstanbul: YKY, 2001.
- KERİMOĞLU, Başak. "Dadaizm," **Sinema Akımları**. Derleyenler: Deniz Derman, Serhat Günaydın, Ahmet İnam, Oğuz Onaran, Ankara: Med-Campus A126 Proje Yayınları, 1997.
- KELLER, William. **İnsan Doğası**. İzmir: İlya Yayınevi, 2001.
- KIZILÇELİK, Sezgin. **Frankfurt Okulu: Eleştirel Teori**. Ankara: Anı Yayıncılık, 2000.
- KIZILTAN, Güven Savaş. **Çağımızda Yabancılaşma Sorunu: Kişinin Silinen Yüzü**. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- KIERKEGAARD, Søren. **Korku ve Titreme**. Türkçesi: N. Ekrem Düzen. İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990.
- KUÇURADI, İoanna. "20. Yüzyıl Felsefi Antropolojisinde Takiyettin Mengüşoğlu'nun Yeri," **Yüzyılımızda İnsan Felsefesi**. Der.: İoanna Kuçuradi. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu, 1997a.
- _____. **Çağın Olayları Arasında**. 2. basım. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1997b.
- _____. **Sanata Felsefeyle Bakmak**. 3. basım. Ankara: Ayraç Yayınevi, 1999.
- KUTLAR, Onat. **Sinema Bir Şenliktir: Sinema Yazıları**. 2. basım. İstanbul: Can Yayınları, 1991.
- LABARTHE, André. "A Conversation With Michelangelo Antonioni," **The Architecture of Vision: Writings and Interviews On Cinema**. Edited by Carlo di Carlo and Giorgio Tinazzi. New York: Marsilio Publishers, 1996.
- LELEDAKIS, Kanakis. **Toplum ve Bilinçdişi: Toplumsal Teori ve Toplumsalın Bilinçdişi Boyutu**. İngilizceden çeviren: Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı, 2000.
- LUNN, Eugene. **Marksizm ve Modernizm: Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme**. Çeviren: Yavuz Alogan. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- MAGILL, Frank. **Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği**. Çeviren: Vahap Mutal. İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.
- "MARX, Karl. Das Elend der Philosophie", 1968. (Kızıltan, 1986, s. 22'deki alıntı).

- _____. **Alman İdeolojisi**. Yabancılaşma. Der.: Barışta Erdost. Çevirenler: Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgin. Ankara: Sol Yayınları, 2003.
- _____. **1844 El Yazmaları**. Türkçesi: Ahmet Fethi. İstanbul: Hil Yayınları, 2004.
- _____. **Grundrisse**. Yabancılaşma. Der.: Barışta Erdost. Çevirenler: Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgin. Ankara: Sol Yayınları, 2003.
- _____. **Kapital**. Yabancılaşma. Der.: Barışta Erdost. Çevirenler: Kenan Somer, Ahmet Kardam, Sevim Belli, Arif Gelen, Yurdakul Fincancı, Alaattin Bilgin. Ankara: Sol Yayınları, 2003.
- “_____. *Halkın Gazetesi*'nin Yıldönümünde Konuşma. The Marx-Engels Reader. Editör: Robert C. Tucker. 2.basım. Norton, 577-78, 1978, (Berman, 1994, s. 17-18'deki alıntı).
- MAY, Rollo. **Existential Psychology**. 2nd Edition. New York: Random House Inc.,1969.
- _____. **The Discovery of Being: Writings In Existential Psychology**. New York: W. W. Norton and Co. , 1983.
- MILLER, William. **Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı**. Çeviri: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir, Nesrin Esen. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.
- MORAN, Berna. **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**. 4. basım. İstanbul: Cem Yayınevi, 1981.
- NICHOLS, Bill. **Ideology and the Image: Social Representation in The Cinema and Other Media**. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Putların Alacakaranlığı**. Çeviren: Hüseyin Kaytan. İstanbul: Babil Yayınları, 2003.
- ONARAN, Alim Şerif. **Sinemaya Giriş**. 2. basım. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Yayınları, 1999.
- ORR, John. **Sinema ve Modernlik**. Çeviren: Ayşegül Bahçıvan. Ankara: ARK, 1997.
- ÖZDEMİR, Emin. **Düşüncenin Toprağı: Türk ve Dünya Yazınından Denemeler**. İstanbul: İnkılâp Kitapevi, 1990.
- ÖZÖN, Nijat. **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972.

- PAPPENHEIM, Fritz. **Modern İnsanın Yabancılaşması: Marx'a ve Tönnies'ye Dayalı Bir Yorum.** Çeviren Salih Ak. Ankara: Phoenix Yayınları, 2002.
- PARKAN, Mutlu. **Brecht Estetiği ve Sinema.** İstanbul: Donkişot Yayınları, 2004.
- PAUL K. Hatt... **20. Yüzyıl Kenti.** Derleyen ve çeviri: Bülent Duru, Ayten Alkan. Ankara: İmge Kitabevi, 2002.
- “PAVESE, Cesare. Yaşama Uğraşı. 3. basım. Çeviren: Cevat Çapan. İstanbul: E Yayınları, 1990”. (Savaş, 2003, s. 198'deki alıntı).
- ROBBE-GRILLET, Alain. **Yeni Roman.** Çeviren: Asım Bezirci. İstanbul: YAZKO, 1981.
- RODHIE, Sam. **Antonioni: Criticism and Interpretation.** London: BFI Pub., 1990.
- ROTENSTREICH, Nathan. **Alienation: The Concept and Its Reception.** The Leiden: E. J. Brill, 1989.
- RYAN, Michael and KELLNER, Douglas. **Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.** İngilizceden çeviren: Elif Özsayar. İstanbul: Ayrıntı, 1997.
- SAHAKIAN, William S.. **Felsefe Tarihi.** Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları, 1997.
- SARTRE, Jean-Paul. **Edebiyat Nedir ?** 2. basım. Fransızca'dan çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi, 1982.
- “_____. Varoluşçuluk bir Hümanizmadır, 1946” (Akarsu, 1979, s. 237'deki alıntı).
- _____. **Bulantı.** 3. basım. Fransızca'dan çeviren: Selahattin Hilav. İstanbul: Can Yayınları, 2002.
- _____. **Çağımızın Gerçekleri.** 2. basım. Çevirenler: Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol. İstanbul: Çan Yayınları, 1963.
- SAVAŞ, Hakan. **Sinema ve Varoluşçuluk.** Kızılay-Kadıköy: Altı Kırk Beş Yayın, 2003.
- “SCHAAR, J. . Escape from Authority. NewYork: Basic Books, 1961” (Demirer ve Özbudun, 1998, s. 9'daki alıntı).
- “SCHACHT, R. 1970” (Kalfa, 2001, s. 14'teki alıntı).
- SCHATZ, Thomas. **Old Hollywood/ New Hollywood: Ritual, Art, and Industry.** Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983.

- “SCHWEITZER, R. and GEYER F.. Leiden: Theories of Alienation, 1976” (Kalfa, 2001, s. 14’teki alıntısı).
- SHINER, Larry. **Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi**. İngilizceden çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2004.
- SIMMEL, Georg. **Modern Kültürde Çatışma**. 2. basım. Çevirenler: Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- SONTAG, Susan. **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**. 2. basım. Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen. İstanbul: Metis yayınları, 1998.
- STUMPF, Samuel Enoch. **Philosophy: History and Problems**. Fifth edition. New York, N.Y. : McGraw-Hill, 1994.
- ŞENER, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. İstanbul: Adam, 1982.
- TARHAN, Belkıs Ayhan. “Özne, Ben ve Tarih Hakkında,” **Patikalar**. Der.: Hasan Ünal Nalbantoğlu. Ankara: İmge Kitabevi, 1997.
- TARKOVSKI, Andrey Arsenyeviç. **Mühürlenmiş Zaman**. Çeviren Füsun Ant. İstanbul: AFA Yayınları, 1986.
- TEKSOY, Rekin. **Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi**. 2. basım. İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005.
- TİMUÇİN, Afşar. **Felsefe Sözlüğü**. Üçüncü baskı. İstanbul: Bulut Yayınları, 2000a.
- _____. **Estetik**. 4. basım. İstanbul: Bulut Yayınları, 2000b.
- TOLAN, Barlas. **Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma**. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi, 1980.
- _____. **Toplum Bilimlerine Giriş**. 4. Basım. Ankara: Murat & Adım, 1996.
- TOURAINÉ, Alain. **Modernliğin Eleştirisi**. 2. basım. Çeviren: Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995.
- TUĞCU, Tuncar. **Yabancılaşma Problemi: Hıristiyanlığın ve Marksizm’in Kökleri**. Ankara: Alesta Yayınevi, 2002.
- TURA, Saffet Murat. **Freud’dan Lacan’a Psikanaliz**. 4. basım. İstanbul: Kanat Kitap, 2007.
- TURANÎ, Adnan. **Çağdaş Sanat Felsefesi**. 2. basım. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1998.
- UYGUR, Nermi. **İnsan Açısından Edebiyat**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

- _____. **Güneşle**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- VASSAF, Gündüz. **Cehenneme Övgü: Gündelik Hayatta Totalitarizm**. Göz. Geç. ve Geniş. yeni basım. İstanbul: İletişim Yayınları, 1999.
- VINCENTI, Giorgio. **Sinemannın Yüz Yılı**. İtalyancadan çeviren: Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1993.
- WAHL, Jean. **Existentialisme'in Tarihi**. Çeviren: Bertan Onaran. İstanbul: Elif Yayınları, 1964.
- WEBER, Max. **Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhü**. Türkçesi: Zeynep Aruoba. 1. basım. İstanbul: Hil Yayın, 1985.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**. 2. basım. Almanca aslından çeviren: Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.
- YALOM, Irwin D.. **Varoluşçu psikoterapi**. Çeviren: Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1999.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Ş., YENİŞEHİRLİOĞLU F., ERİNÇ, M.S.. **Sanata Giriş ve Estetik**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, 1993.
- YETİŞKEN, Hülya. **Estetiğin ABC'si**. 2. basım. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 1998.

Referans Kitaplar

Türk Dil Kurumu. **Türkçe Sözlük 2**. Ankara: 1988.

Dergiler

- ANTONIONI, Michelangelo. "Art and Man", **Blanco e Nero**. September 1958a.
- _____. "Colloquio con Michelangelo Antonioni", **Blanco e Nero**. June 1958b.
- _____. "A Talk With Michelangelo Antonioni on his Work", **Film Culture**. Spring 1962.
- CAMUS, Albert. "İsveç Söylevi", **Tercüme**. 84, 18-53, 1965.
- CASTELLO, "Cinema Italiano", **Sight and Sound**. 32, 1: 28- 33, 1962.

- DEMİR, Yalçın. “Filmde Zaman ve Mekân Üzerine”, **Kurgu Dergisi**. 5, 119–128, Ocak 1989.
- EDGÜ, Ferit. “Yeni Roman’a Toplu Bir Bakış Denemesi”, **Yeni Dergi**. 2, 15: 497- 507, Aralık 1965.
- HARRISON, Carey. “Blow-up”, **Sight and Sound**. 36, 2: 60–62, Spring 1967.
- HOUSTON, Penelope. “L’avventura”, **Sight and Sound**. 30, 1: 11–13, 1960.
- _____. “Keeping Up With The Antonionis”, **Sight and Sound**. 33, 4: 163-168, Autumn 1964.
- MANCEAUX, Michéle. “An Interview With Michelangelo Antonioni”, **L’Express**. (Sight and Sound, 30, 1: 5–8), 1960.
- MCFARLANE, James. “Modernizm ve Zihin”, **Sanat Dünyamız**. 18, 2- 11, Kış 1993.
- ROUD, Richard. “ 5 Films”, **Sight and Sound**. 30, 1: 8–11, 1960.
- SAVAŞ, Hakan. “Fenomenolojik Bakış ve Sinema”, **Kurgu Dergisi**. 19, 67–83, Temmuz 2002.
- VARGISH, Thomas and MOOK, Delo E.. “Kübizm ve Görecelik Kuramı”, **Sanat Dünyamız**. 83, 155–9, Bahar 2002.

Bildiriler

- ANTONIONI, Michelangelo. “L’Avventura Statement” Cannes Film Festival, 1960.
- SAVAŞ, Hakan. “Doğunun Paradoksu, Batının Özdeşliği ve Çağdaş Anlatı Sineması” 8. Uluslararası Belgesel Sinemacılar Konferansında sunulan bildiri. İstanbul: 2–6 Mart, 2005.

Tezler

- BAYRAM, Nazlı. “Geleneksel Anlatılar ve Söylen: Türk Güldürü Filmleri Üzerine Yapısal Bir Çözümleme.” Yayınlanmış Doktora Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1989.
- ÇAĞLAR, Asya. “Yabancılaşma Teorileri Açısından Şener Şen Filmleri.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE, 2003.

- DEMİR, Berna. “Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi SBE, 1989.
- DOĞAN TOPÇU, Aslıhan. “Filmsel Zamanın Oluşturulmasında Kullanılan Zaman Atlamalarının Geleneksel ve Çağdaş Anlatı Sinemasında Anlatısal Yapı ile İlişkileri.” Kısmen Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi SBE, 1999.
- DOĞRU, Pelin. “Popüler Sinema ve Sanat Sineması Ayrımında Minimalist Yaklaşım ve Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yansımaları” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi SBE, 2003.
- GÜN, Mehmet. “Çağdaş Anlatı ve Kalıplaşmış Anlatı Gösterge Bilimsel Bir Yaklaşım: Hayallerim, Aşkım ve Sen.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi SBE, 1990.
- KALFA, Ceren. “Marx, Lukacs ve Marcuse’de Yabancılaşmanın Sebep ve Sonuçları.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi SBE, 2001.
- KARATEKİN, Türksan. “Başlangıcından Günümüze Türk Sinemasına Genel Bir Bakış ve Yabancılaşma.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, 1998.
- KILIÇ, Cihan. “A Study On The Meaning of Alienation In Saul Bellow’s Dangling Man.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2001.
- KÜÇÜK, Nimet. “Jean-Paul Sartre’da Yabancılaşma Problemi.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi SBE, 1991.
- ÖZYILMAZ, Özge, “Coexistence: Construction of Temporal and Spatial Experience in the Films of Nuri Bilge Ceylan.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bahçeşehir Üniversitesi SBE, 2004.
- TUTUMLU, Reyhan. “Anlatı Bilimi Açısından Roman-sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli.” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi SBE, 2002.

İnternet Kaynakları

- ALTHUSSER, Louis. **Freud ve Lacan**. Çeviren: Selâhattin Hilâv. <http://www.geocities.com/tfpsikoloji/althusser/05.htm>, 2006.
- BRAMANN, Jorn K.. **The Eclipse (L'eclisse)**. <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Eclipse.htm>, 2007.

BOEREE, George. **Carl Jung**. <http://webspaceship.edu/cgboer/jung.html>, 2006.

HİLÂV, Selâhattin. **Lacan Üzerine**. (Yazko Felsefe Yazıları 1/1982).
http://www.felsefelik.com/yazkofelsefe/1/yf_1_138.pdf.

KIZILTAN, Hakan. **Lacan'ın Yaşamı ve Psikanalize Katkısı**.
<http://www.icgoru.com/makale/lacan.shtml>, 2005.

LACAN, Jacques. **Psikanaliz Deneyiminin Ortaya Koyduğu Biçimiyle «Özne-Ben»
in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi**. Çeviri: Nilüfer Kuyaş.
(Felsefe Yazıları-1 - Yazko Yayınları)
<http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1399>.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. **L'avventura**.
<http://www.criterion.com/asp/release.asp?id=98&eid=106§ion=essay>

<http://home.comcast.net/~rogerdeforest/antonioni/int05.html> (“Colloquio con
Michelangelo Antonioni”).

<http://home.comcast.net/~rogerdeforest/antonioni/int03.html> (“Art and Man”).

<http://home.comcast.net/~rogerdeforest/antonioni/int04.html> (“L'Avventura Statement
at Cannes” için).

<http://home.comcast.net/~rogerdeforest/antonioni/int07.html>
 (“A Talk With Michelangelo Antonioni on His Work”).