

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MİCHAEL HANEKE SİNEMASI ÜZERİNE
YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA NİTELİKSEL VE
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZLER:
“KENT ÜÇLEMESİ”

Feyza KOŞAR ÖZEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Süleyman Sırrı YILMAZ

Konya-2024

T. C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

MİCHAEL HANEKE SİNEMASI ÜZERİNE
YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA NİTELİKSEL VE
GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZLER:
“KENT ÜÇLEMESİ”

Feyza KOŞAR ÖZEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. Süleyman Sırrı YILMAZ

Konya-2024

Bu çalışma,
Anabilim Dalı
edilmiştir.

tarhinde aşağıdaki jüri tarafından
Bilim Dalı Programında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul

**Savunma
Tez Jürisi**

(Danışman Adı ve Soyadı)
Üniversitesi
Fakültesi

(Üye Adı ve Soyadı)
Üniversitesi
Fakültesi

(Üye Adı ve Soyadı)
Üniversitesi
Fakültesi

TEŞEKKÜR

Araştırma ve analizlerin oluşturulmasında ve tamamlamasında emeği geçen herkese teőekkürlerimi bir borç bilirim. Yüksek lisans eğitimim boyunca bilgi ve birikimlerinden yararlandığım Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'ndaki tüm hocalarıma saygı ve Őükranlarımı sunarım. Lisansüstü eğitimimde ve bu tezi hazırlamamda yerinde ve doğru yönlendirmelerde bulunan, çalışmamın her aşamasında büyük bir özveri ve sabırla beni dinleyen, bilgi ve birikimini benden esirgemeyen danışman hocam Doç. Dr. Sayın Süleyman Sırrı Yılmaz'a sonsuz teşekkür ederim.

Hayatımın her alanında yardımcı olduğu gibi bu tezi hazırlamamda da benden desteğini hiçbir Şekilde esirgemeyen sevgili eşim Mehmet Özen'e ve son olarak sadece varlığıyla hayatıma anlam katan canım kızım Liya'ma en içten duygularıyla teőekkürlerimi sunuyorum.

Bu çalışmanın gelecekte tüm öğrencilere ışık tutmasını, eğitimcilere ve literatüre katkı sağlamasını gönülden dilerim.

FEYZA KOŞAR ÖZEN

KONYA, 2024



T.C.

SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖĞRENCİNİN	Adı Soyadı	Feyza KOŞAR ÖZEN
	Numarası	204923002004
	Ana Bilim Dalı/Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
	Programı	Tezli Yüksek Lisans II. Öğretim
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Süleyman Sırrı YILMAZ
	Tezin Adı	Michael Haneke Sineması Üzerine Yabancılaşma Bağlamında Niteliksel ve Göstergibilimsel Analizler: “Kent Üçlemesi”

ÖZET

Bu araştırmada, dünya sinemasında önemli bir yere sahip olan Michael Haneke'nin kent üçlemesi filmlerinin, Haneke'nin sineması üzerine yabancılaşma kavramı kapsamında göstergibilimsel ve niteliksel analizlerini gerçekleştirmek amaç olarak belirlenmiştir. Belirlenmiş olan bu amaç doğrultusunda, konu ile ilgili olan literatür içerisinde yer alan daha öncesinde gerçekleştirilmiş olan araştırma ve çalışmalara göz atılmıştır. Gerçekleştirilmiş olan literatür taraması sonucunda konuyla ilgili bilgi ve başlıklara yer verilmiştir. Ayrıca, araştırmada konu olarak belirlenmiş olan Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filmleri incelenerek detaylıca analiz edilmiştir. Gerçekleştirilmiş olan analizler sonucunda bahsedilen üç filmde de neredeyse aynı konular üzerine yoğunlaşmış olan Haneke'nin yabancılaşma kavramına sıklıkla değindiği görülmüştür. Ayrıca yabancılaşma kavramıyla beraber aile içi iletişimsizlik, kapitalizm, etkileşimsizlik vb. konulara da değinmiştir. Bu araştırma, dünya sinemasında önemli bir yere sahip olan Michael Haneke'nin kent üçlemesi filmlerinin, Haneke'nin sineması üzerine yabancılaşma kavramı kapsamında göstergibilimsel ve niteliksel analizlerinin yapılması, konu ile ilgili literatür içerisinde araştırma ve çalışma sayısının az olmasından kaynaklı

literatüre katkıda bulunulması ve gelecekte yapılacak olan araştırma ve çalışmalara örnek teşkil etmesi açısından önem arz etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Benny'nin Videosu, Michael Haneke, Sinema, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası, Yabancılaşma, Yedinci Kıta.





T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü



ÖĞRENCİNİN	Adı Soyadı	Feyza KOŞAR ÖZEN
	Numarası	204923002004
	Ana Bilim Dalı/Bilim Dalı	Radyo Televizyon ve Sinema / Radyo Televizyon ve Sinema
	Programı	Tezli Yüksek Lisans II. Öğretim
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Süleyman Sırrı YILMAZ
	Tezin İngilizce Adı	Qualitative Analysis on Michael Haneke's Cinema in the Context of Alienation and Semiotic Analyses: "Urban Trilogy"

ABSTRACT

In this research, the aim is to perform semiotic and qualitative analyses of Michael Haneke's urban trilogy films, which have an important place in world cinema, within the framework of the concept of alienation on Haneke's cinema. In line with this determined goal, previous research and studies included in the literature related to the subject have been reviewed. As a result of the literature review conducted, information and titles related to the subject were included. In addition, the films of the Seventh Continent, Benny's Video and 71 Pieces of a Random Chronology, which were identified as the subject of the research, were analyzed in detail by examining. As a result of the analyses carried out, it has been seen that Haneke, who has focused on almost the same topics in the 3 mentioned films, often touches on the concept of alienation. In addition, with the concept of alienation, family miscommunication, capitalism, lack of interaction, etc. he also touched on the issues. This research is important in terms of conducting semiotic and qualitative analyses of Michael Haneke's urban trilogy films, which have an important place in world cinema, within the framework of the concept of alienation on Haneke's cinema, contributing to the literature due to the low number of research and studies in the literature related to this topic, and setting an example for future research and studies.

Keywords: Benny's Video, Michael Haneke, Cinema, 71 Pieces of an Accidental Chronology, Alienation, The Seventh Continent.

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

MÖ : Milattan Önce

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Yabancılaşma Kavramının Tarihsel Süreçteki Gelişimi.....	6
Şekil 2. Yabancılaşma Kavramının Yakın Çağ Dönemindeki Gelişimi	7
Şekil 3. Peirce'e Göre Anlam Aşamaları	46
Şekil 4. Yedinci Kıta Film Afişi.....	60
Şekil 5. Benny'nin Videosu Film Afişi	61
Şekil 6. Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası Film Afişi.....	62
Şekil 7. Kahvaltı Sahnesi.....	78
Şekil 8. Balıkların Ölme Sahnesi.....	79
Şekil 9. Eva'nın Resmi.....	81
Şekil 10. Klozete Para Atma Sahnesi.....	82
Şekil 11. Anna'nın Çizimi	84
Şekil 12. Akşam Yemeği Sahnesi	85
Şekil 13. Baba ve Kızın Televizyon İzleme Sahnesi.....	87
Şekil 14. İntihar Sahnesi.....	88
Şekil 15. Domuz Öldürme Sahnesi.....	90
Şekil 16. Benny'nin Oda Sahnesi	91

Şekil 17. Kızı Öldürme Sahnesi.....	92
Şekil 18. Disko Sahnesi.....	94
Şekil 19. Tıraş Olma Sahnesi	95
Şekil 20. Arkadaşına Zarar Verme Sahnesi	97
Şekil 21. Baba ile Konuşma Sahnesi	98
Şekil 22. Haberlerden Görüntüler	100
Şekil 23. Yatakta Kitap Okuma Sahnesi	101
Şekil 24. Telefonla Konuşan Yaşlı Adam	102
Şekil 25. Güvenlik Görevlisi ve Eşi	104
Şekil 26. İnsanların Çocuğa Bakışı	105
Şekil 27. Max Araba Sahnesi	106

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Kahvaltı Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	78
Tablo 2. Balıkların Ölme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	80
Tablo 3. Eva'nın Resmi Göstergebilimsel Analizi.....	81
Tablo 4. Klozete Para Atma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	83
Tablo 5. Anna'nın Çizimi Göstergebilimsel Analizi.....	84
Tablo 6. Akşam Yemeği Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	86
Tablo 7. Baba ve Kızın Televizyon İzleme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	87
Tablo 8. İntihar Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	89
Tablo 9. Domuz Öldürme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	90
Tablo 10. Benny'nin Oda Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	91
Tablo 11. Kızı Öldürme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	93
Tablo 12. Disko Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	94
Tablo 13. Tıraş Olma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	96
Tablo 14. Arkadaşına Zarar Verme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	97
Tablo 15. Baba ile Konuşma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi	98
Tablo 16. Haberlerden Görüntüler Göstergebilimsel Analizi	100
Tablo 17. Yatakta Kitap Okuma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	101
Tablo 18. Telefonla Konuşan Yaşlı Adam Göstergebilimsel Analizi.....	103
Tablo 19. Güvenlik Görevlisi ve Eşi Göstergebilimsel Analizi	104
Tablo 20. İnsanların Çocuğa Bakışı Göstergebilimsel Analizi	105
Tablo 21. Max Araba Sahnesi Göstergebilimsel Analizi.....	107

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	v
TABLolar LİSTESİ	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
1. YABANCILAŞMA.....	5
1.1. Yabancılaşma Kavramı	5
1.2. Yabancılaşma Kavramının Tarihçesi	6
1.2.1. Yabancılaşma Kavramına Antik Yunan'dan Bir Örnek.....	8
1.2.2. Orta Çağda Yabancılaşma	13
1.2.3. Yeni Çağda Yabancılaşma.....	13
1.2.4. Yakın Çağda Yabancılaşma.....	17
1.3. Yabancılaşma Olgusuna Yönelik Temel Yaklaşımlar	18
1.3.1. Marksist Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma.....	19
1.3.2. Sosyolojik Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma.....	23
1.3.3. Varoluşçu Gelenekte Yabancılaşma	26
1.3.4. Psikolojik Yaklaşımda Yabancılaşma.....	30
1.4. Pozitivizm Kavramı ve Yabancılaşma	32
1.5. Haneke'nin Etkisinde Kaldığı Adorno'nun Yaşamı, Kültür Endüstrisi ve Yabancılaşma Kavramına Bakışı	33
1.6. Brechtyen Yabancılaştırma.....	40

İKİNCİ BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ	42
2. METODOLOJİ	42
2.1. Araştırmanın Konusu	42
2.2. Araştırmanın Amacı	42
2.3. Araştırmanın Önemi	42
2.4. Araştırmanın Yöntemi	42
2.5. Araştırmanın Problemi	43
2.6. Araştırmanın Sınırlılıkları	43
2.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemi	43
2.8. Araştırmanın Literatür Özeti	44
2.9. GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİ	45
2.9.1. Göstergebilimin Kısa Tarihçesi	45
2.9.2. Göstergebilimsel Analiz Yöntemi	47
2.9.2.1. Peirce'ün Gösterge Sınıflandırmaları	48
2.9.2.1.1 Nitel gösterge, Tekil gösterge, Kural gösterge	50
2.9.2.1.2 Görüntüsel Gösterge, Belirti, Simge	51
2.9.2.1.3 Sözcebirim, Önerme, Kanıt	54
2.10. Michael Haneke ve Sinema Anlayışı	56
2.10.1. Haneke Sinemasında Müzik	58
2.10.2. Haneke Sinemasında Teknik Özellikler	59
2.10.3. Kent Üçlemesi Filmlerinin Öyküleri	60
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZLER	63
3. KENT ÜÇLEMESİ	63
3.1. Yedinci Kıta	63
3.2. Benny'nin Videosu	69

3.3.	Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası.....	73
3.4.	BULGULAR VE YORUM	77
SONUÇ	108
TARTIŞMA VE ÖNERİLER	110
KAYNAKÇA	112



GİRİŞ

Sinema, kendine özgü hitap biçimiyle gerçeği beyaz perdeye yansıtan ve neredeyse tüm sanat dallarını içerisinde barındıran en etkili iletişim araçlarından biridir. Pudovkin'e göre sinema; insanlara yeni şeyler öğrenebileceklerini göstermekte ve onları gelişigüzel yaşadıkları dünyadan kurtararak yaşamın anlamını ve güzelliklerini görünür kılmaktadır (Pudovkin, 1995, s. 10). Welles ise sinemayı, bir çocuğun sahip olabileceği en gerçek oyuncak olarak nitelendirmektedir (Tamer, 1989, s. 12). Sinema, insanların yalnızca hoş vakit geçirdikleri kamusal bir alan değildir; çok daha fazlasıdır. Kitle iletişim araçlarının günlük hayatta bu denli etkili olduğu günümüz dünyasında sinema; kitleleri etkisi altına alan, farklı kültürleri yayan ve bir araya getiren, toplumsal değişimlere öncü olan bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır (Yılmaz, 2016, s. 15). Günümüz çağında sinema, internet ve televizyonla beraber dünya çapında en yaygın olarak kullanılan ve erişilmesi oldukça kolay bir sanata dönüşmüştür. Bunun haricinde kurgusu dolayısı ile inandırıcılığının fazla olması, içermiş olduğu efektler sebebi ile de fazlasıyla gerçekçi bir anlatım sunması nedeniyle izleyiciler üstünde fazlasıyla etki sahibidir.

Sinema, güzel sanatların dalı şeklinde yansıtılmaya uygun olarak kabul edilen filmleri yaratma ve gerçekleştirme sanatı, yedinci sanat ve beyaz perdedir. Sinemanın “ışıkla resim yapmak” olduğu söylenmektedir. Sinemanın kitleler ile buluşması, film aracılığıyla olmaktadır. Filmse teknik açıdan birbirinden bağımsız birçok hareketli görüntüden meydana gelmekte ve tüm görüntüler birbirleri ile ilişki içerisinde girip karmaşık bir anlatı yapısı oluşturmaktadır. Herhangi bir film gösterime girdiği zaman kuramcılar, eleştirmenler ve izleyiciler onu farklı açılarından tutup çözüme kavuşturmaya, eleştirmeye, anlamlandırmaya ve yorumlamaya çalışmaktadır. Tüm filmlerin kendilerine has bir anlatı yapısı ve dili olduğu için söz konusu anlatı yapısını eleştirmeye, yorumlamaya, anlamlandırmaya ve çözümlenmeye çalışmak samanlık içerisinde iğne aramaya benzemektedir. Söz konusu arayış filmlerin anlattıkları şeyleri, filmin biçimiyle ilişkilendirip irdeleme çabası olarak ifade edilmektedir. “Eleştiri, insanın kültürel yaşamının bir çözümlemesidir ve bilimin fiziksel hayata yaptığını kültürel hayata yapar. Onu parçalara ayırır, inceler ve nasıl işlediğini ortaya koyar” (Ryan ve Lenos, 2012, s. 9).

Nitekim çözümleme veya eleştiri, bir durum ya da olayı veya eseri kavramaya ve anlaşılır hale getirmeye hizmet etmektedir. Çözümleme, filmin neyi, niçin ve nasıl anlatmış olduğunu anlamlandırmak ile ilişkilidir. Akbulut (2012, s. 14)'a göre, herhangi bir filmi anlamlandırmak için ilk olarak filmin kurgu, hareket, ses ve renk gibi sinematografik anlatım vasıtalarının ve söz konusu vasıtaların ne anlama geldiğinin bilinmesi gerekmektedir. Bahsedilen boyutu ile yapılmış olan bir çözümlemenin şekilsel, sinematografik bir çözümleme olduğu gözlemlenirken benzer olarak filmi, ele almış olduğu öykü, tema, çatışma ve konu gibi dramatik ve anlatsal bakımdan da çözümlemek mümkündür. Çözümlemek bir yaklaşım kullanılır ise kullanılsın filmin niçin, nasıl ve neden öyle olduğu ve ne olduğunu kavramaya çalışmak olduğu için bu yönü ile insanların dünyevi anlama gayretinin bir parçası şeklinde kavranabilmektedir. Bu çözümlenmeler ise film içerisindeki metinlerin metaforik boyutlarıyla farklı anlamlar kazanabilmektedir. Olay örgülerindeki göstergesel dizimler anlatılmak isteneni izleyene göstergeler aracılığıyla değerlendirmesine ve analiz etmesine olanak sağlayabilmektedir.

Film çözümleme yöntemlerinden olan göstergebilim alanı ise filmlerin anlam ve görsel bütünlük gücünü yansıtmakta kullanılan en etkili analiz biçimlerinden biridir. “En kısa ve en bilinen tanımı ile göstergelerin bilimi olarak (Parsa&Parsa, 2014, s. 1) adlandırılan göstergebilim; dilbiliminden, fonetiğe, psikanalizden sosyolojiye kadar birçok bilim dalı ve disiplini içine alan, insanın kendisini ve çevresini kavrama gayretinden ortaya çıkan, disiplinler arası bir metodolojidir.” Bu yöntemle filmlerin anlatı yapısını meydana getiren olay örgüleri, görsel bağlamda irdelenerek çözümleme yapılır. Görseller arasındaki bağlantıların derin anlamlar düzeyinde ortaya çıkarılması amaçlanır. Bu amaç doğrultusunda karakter analizleri, filmin sahne geçişleri ve mizansen çalışmalarının tümü düz ve yan anlam olarak yorumlanabilmektedir.

Bu çalışmada da kendine özgü sinema evreni olan Michael Haneke'nin “Duygusal Buzlaşma” olarak isimlendirdiği filmleri göstergebilimsel olarak analiz edilerek derinlemesine çözümlenmiştir. Haneke'nin sinema anlayışını incelediğimizde, filmlerinde geleneksel anlatı zincirlerini kırarak alışılmışın dışında bir tarzla karşımıza çıkmaktadır. Seyircilerine rahatlığın aksine huzursuzluk vererek bu yöntemle düşündürmeye yönelik çalışmalar yapmaktadır. Yönetmen bu farklı bakış

açısını yansıtırken sinemada yabancılaşma unsurlarını sıklıkla kullanmaktadır. Yabancılaşma, Haneke filmlerinde insanların modern ruhsal problemleri olarak farklı varyasyonlarda karşımıza çıkmaktadır.

Yabancılaşma kavramı, sanat eserlerinin birçoğunda insana ait modern bir sendrom olarak karşımıza çıkmaktadır. Hegel yabancılaşmayı, insanın bedensel ve ruhsal varlığı arasındaki mesafenin artmasıyla ilişkilendirir. Hegel'e göre insan kendi zihninde yaşamış olduğu dünya dışında bir dünya daha yaratır. Bu ruhsal dünyada kendisini özümsemeye çalışan insanı kendisine yabancılaştıran yine kendisidir. Kişi kendi yaşadığı doğayı kavrayamayıp bilinçsiz bir şekilde bu doğaya kolayca yabancılaşabilir (Oflluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 119).

İnsan, beşeri niteliklerinden soyutlanarak bu özellikleri bir nesneye yükler ve kendisini bu nesne karşısında nesnelleştirir. Üretmiş olduğu nesneyi yücelterek ve onun boyunduruğu altına girerek kendisini köleleştirmektedir. Böylece meta olmaktan çıkan nesnelere ekonomik boyutu aşarak kişilerin duygularına sızarak ve insan ilişkilerini metalaştırır. Yabancılaşmış olan zihinler içinde yaşamış olduğu her durumu nesneleştirmeye meyillidir. İşçinin ürettiği nesneye yabancılaştırılması ve emeğinin sömürülmesinin altında kapitalizm yatmaktadır.

Marx'a göre yabancılaşma kavramı aynı zamanda kişinin çevresiyle olan ilişkilerinin bozulması sonucunda kendi benliğine ters düşmesidir. Dünyadaki birçok insanın teknoloji endüstrisine katılması ve bu sayede üretilen sayısız ürünün sanki ihtiyaçları karşılamak için üretilmiş gibi gösterilmesi kapitalizmin en net manipülasyonlarından (Oflluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 128).

Sonuç olarak yabancılaşma gelişim ve değişimin bir parçası olarak görülebilir. Özellikle insan her an fiziksel ve ruhsal değişime uğradığı için insan temelinde yabancılaşma olumlanabilir. İnsan varoluşsal yapısı gereği değişmemek istemesinden dolayı yaşadığı değişim, gelişim, karşıtlığın ve yabancıların olduğu her ortamda yabancılaşma ortaya çıkmaktadır ve bu yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğunu göstermektedir.

Bu çalışma üç ana bölüme ayrılmaktadır; ilk bölümde yabancılaşma kavramı, yabancılaşma kavramının tarihçesi, yabancılaşma olgusuna yönelik temel yaklaşımlar detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

İkinci kısımda, çalışmanın metodolojisi yer almaktadır. Bu bölümde göstergebilim kavramı, göstergebilimin tarihçesi, göstergebilimsel analiz yöntemi, Michael Haneke'nin sinemaya olan yaklaşımı mercek altına alınmış ve Kent Üçlemesi filmlerinin konuları yabancılaşma kavramıyla irdelenerek genel kapsamlarıyla olay örgüleri anlatılmaktadır.

Çalışmanın üçüncü ve son kısmında ise üç örneklemeden oluşan Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filmleri yabancılaşma bağlamında göstergebilimsel olarak analiz edilerek elde edilen bulgular, sonuç ve öneriler kısmı yer almaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1. YABANCILAŞMA

Araştırmanın genel çerçevesini oluşturması itibariyle konuya yabancılaşma kavramı ile başlanacaktır. Bu bağlamda öncelikle yabancılaşma kavramına yer verilecek, ardından yabancılaşma kavramının tarihçesi ele alınacaktır.

1.1. Yabancılaşma Kavramı

Yabancılaşma kavramının açıklanabilmesi için öncelikle “yabancı” kelimesinin ele alınması gerekmektedir. Bu doğrultuda Türk Dil Kurumu Sözlükleri’nde (TDK) yer alan ilk tanımına göre yabancı; başka bir milletten olan, başka devlet uyruğunda olan kimsedir. Yine sözlükte yer alan başka bir tanıma göre yabancı; belirli bir yere veya kimseye özgü olmayandır (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2023). Kelimenin biraz daha köküne inildiği takdirde ortaya “yaban” sözcüğü çıkmaktadır. Yaban sözcüğü ise Türkçede “il/el” kelimelerine tekabül etmekle birlikte Türkçeye Farsçadan geçmiştir. Dolayısıyla yabancı ile yabancılaşmak kelimeleri de yaban kökünden türemiştir (Eyüpoğlu, 1988, s. 368).

Yaban ve yabancı kelimelerini ele aldığımız göre artık “yabancılaşma” ve “yabancılaşmak” kavramlarını açıklamak mümkündür. Türk Dil Kurumu Sözlükleri’nde yer alan tanımına göre yabancılaşma; belirli tarihsel koşullar altında birey ve toplum etkinlikleri ürünlerinin, bu etkinliklerden bağımsız ve bunlara egemen olan öğelerin değişim şeklinin kavranmasıdır. Yine sözlükte yer alan tanımına göre yabancılaşmak kavramı ise; tanımaz, bilmeme durumuna gelme, yabancı olma, alışmama, yadırgama, yabancılık çekme anlamlarına gelmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2023).

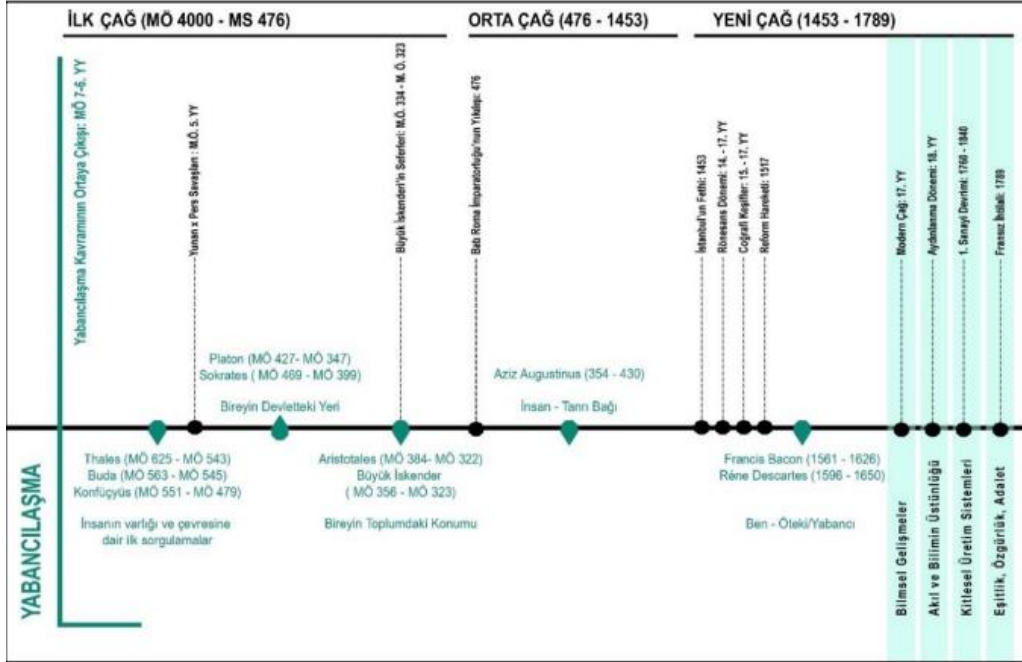
Yaban, yabancı, yabancılaşma anlamlarına gelen sözcüklerin aslı, Antikçağ Yunan Felsefesine ve İyonyalı felsefecilere dayanmaktadır. Latince “yaban”, “yabancı” kelimeleri için “ruh hastası” manasına gelen “alinea” kullanılırken, “yabancılaşma”, “yabancılaştırma” sözcükleri için yine aynı kelimedenden üretilmiş “alienatio”, “aliénationis” sözcüğü kullanılmış ve sözcüğün kökeni Grekçe “biçim değiştirme, değişim, farklılaşma” manasına gelen “alloiosis” sözcüğüne dayandırılmıştır (Kadıncı, 2001, s. 9).

1.2. Yabancılaşma Kavramının Tarihçesi

Yabancılaşma kavramı, tarihte ilk kez felsefe alanının çalışma konusu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak süreç içinde birçok farklı disiplin tarafından incelenen ve ele alınan bir kavram olmuştur. Dolayısıyla da tanımı ve kapsamı süreç içinde çeşitli değişikliklere uğramıştır. İnsanın evrendeki yerine ve evrendeki varlığının kaynağına dair sorgulamalar, MÖ altıncı ve beşinci yüzyıllarda ortaya çıkmaya başlamıştır. Yabancılaşma kavramının ise söz konusu sorgulamalarla birlikte ortaya çıktığı kabul edilmekle birlikte bahsi geçen dönemlerde bu kavramın net bir şekilde tanımlanması yapılmamıştır.

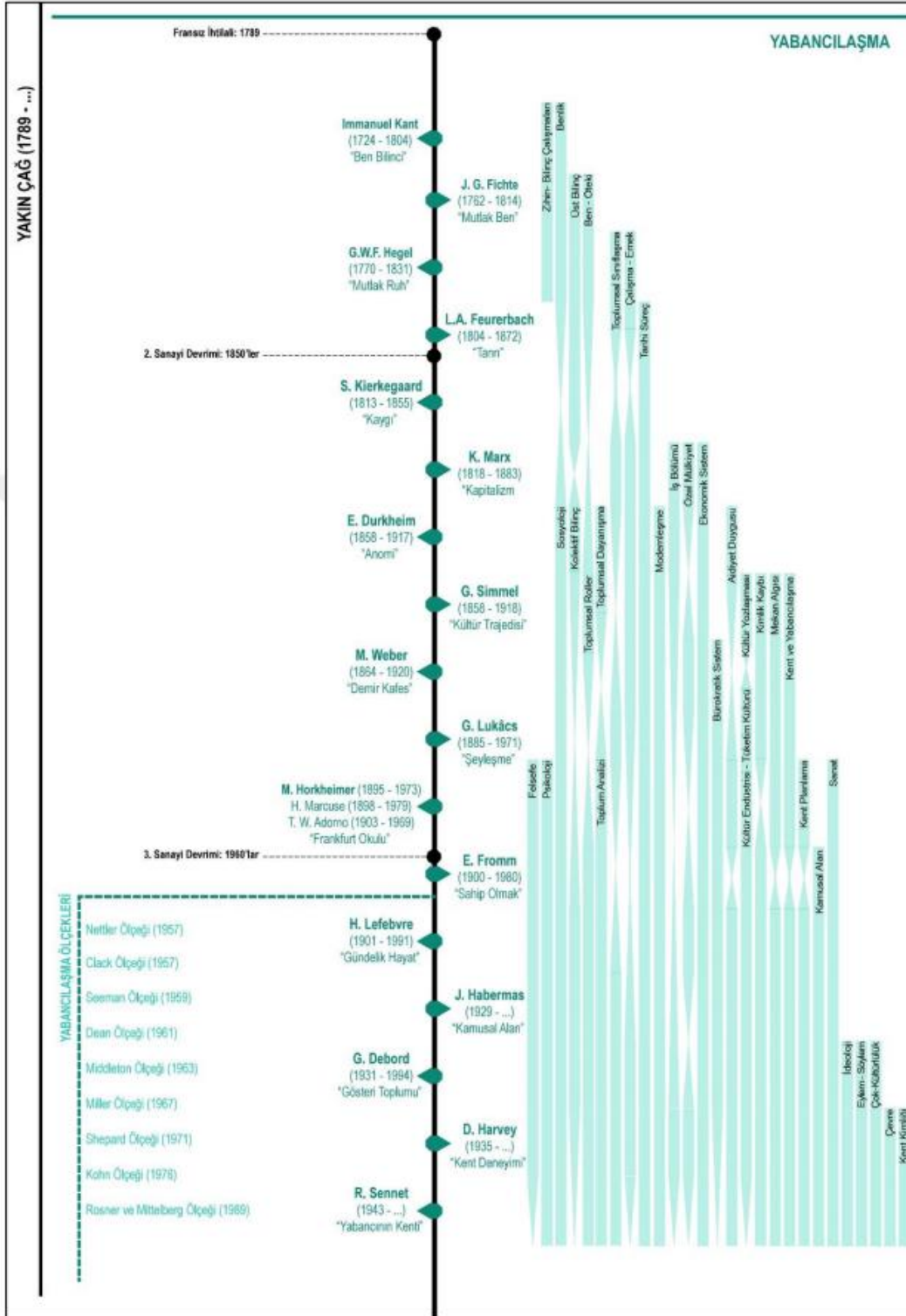
Güncel literatürde kabul edilen görüşlere göre de yabancılaşma kavramı, insanın dünyadaki yaşamının başlangıcı ile ortaya çıkmıştır. Kavram, ortaya çıktığı andan bugüne dek olan süreçte, insanı ve insanlık tarihini etkileyen olaylar sonrasında sürekli yeniden şekillenmiştir. Bu sebepten de kavramın belli başlı olaylar ve dönemlerden sonra ele alınış biçimi de sürekli farklılık göstermiştir. Şekil 1’de ve Şekil 2’de tarihsel süreçte yabancılaşma tartışmalarında öne çıkan düşünürler ile kavramla ilişkili kullanılan kavramların yer aldığı tarih aksına yer verilmiştir.

Şekil 1. Yabancılaşma Kavramının Tarihsel Süreçteki Gelişimi



Kaynak: Mandel ve Novack, 1975'den yararlanılarak oluşturulmuştur.

Şekil 2. Yabancılaşma Kavramının Yakın Çağ Dönemindeki Gelişimi



Kaynak: Mandel ve Novack, 1975'den yararlanılarak oluşturulmuştur.

1.2.1. Yabancılaşma Kavramına Antik Yunan'dan Bir Örnek

Antik Yunan, diğer bir ifadeyle İlk Çağ, ilk medeniyetlerin inşa edilmiş olduğu ve kabul görülen kaniya göre milattan önce (MÖ) altıncı ve beşinci yüzyıllar arasında dünyanın çeşitli coğrafyalarında insanlığa yön vermiş olan filozofların fikir ve görüşleri ile insan varlığının değeri, amacı ve kaynağının sorgulanmaya başlanmış olduğu bir dönem olarak ifade edilmektedir (Cevizci, 2009, s. 23). Çin'de Lao-Tzu (MÖ 6. yy) ve Konfüçyüs (MÖ 551–MÖ 479), Hindistan'da, daha sonra Buda olarak anılacak olan Siddhartha Gautama (MÖ 563–MÖ 545), İyonya'da Thales (MÖ 625–MÖ 547) ve İran'da Zerdüşt (MÖ 628–MÖ 551) gibi filozoflara ait görüş ve düşünceler, insanların kendi varlıklarına ve çevrelerine karşı duydukları merak ve ilginin bütün insanlık tarafınca sorgulanmakta olduğunu ifade etmişlerdir. Yabancılaşma kavramının ortaya çıkmasına yol açan sorgulamalar, dünyanın çeşitli coğrafyalarına yayılmış olan fakat Antik Çağ'da Yunan filozoflarının fikir ve görüşlerini yazıya dönüştürmesi ve kendisinden sonraki filozoflara kurdukları akademilerle aktarması sebebiyle günümüz çağında kavramın tarihine yönelik izlerin Yunan filozoflarının fikir ve görüşleri üstünden belirlenmesine fırsat sunmuştur (Cevizci, 2009, s. 23).

İlk Çağ zamanında Yunan filozoflar ilk olarak “varlık” üzerine tartışmalar gerçekleştirmişler ve dünya genelinde mevcut olan çeşitlilik ve çokluğun gerisinde yer alan “Bir” olana erişmenin yöntemlerini araştırmışlardır. Varlığın kaynağı için meydana atılmış olan çeşitli fikir ve görüşlerle bahsedilen dönem içerisinde, insanların ruh ve beden şeklinde ayrı ayrı değerlendirilerek fiziki veya maddesel bedenin bahsedilen dünyaya ait olduğu kabul görülürken, özünü bilinmeyen bir kaynak üzerinden almakta olan ruhun yaşadığımız dünyaya yabancı olduğu düşüncesi kabul görülmüştür. Fakat bahsedilen dönem içerisinde benimsenmiş olan materyalist yaklaşım, sadece soyut kavramlar ile ilgilenmekte olan filozofların günlük hayattan ve varlığın kaynağını aradığı kişiden uzaklaşması sebebiyle eleştirilmiştir. Söz konusu tartışmaların yerini Sokrates ve Sofistlerin temsil ettikleri, odaklarında insan ve insanların dünya üzerindeki bilinen gerçek hayatı olan tartışmalar almıştır. Bütün tartışmaların merkezinde olan Atina kentinin, Pers ve Spartalılarla gerçekleştirilmiş olan savaşlar ve salgınlardan kaynaklı yıpranmış olması, kent ve devlet yapısının

içerisinde mevcut demokrasi görüşüyle özgür erkek bireylerin kendilerini meclis içerisinde temsil etmelerine karşılık olarak yine de yönetim konusunda söze sahip olan asıl kesimin soylular sınıfından meydana gelmesi, fakat MÖ beşinci yüzyılın ortalarında yönetmekte olan sınıflar arasında bulunan dengelerin değişmesi ile söz hakkının soylu kişilerden tüccarlara geçmesiyle, iktidarda temsil gücüne erişmiş olan tüccarlara yönelik görüş, politika bilgisi ve felsefi görüş sağlayacak öğretici sınıf gereksinimi doğurmuştur (Cevizci, 2009, s. 24-27).

Bahsedilen gereksinim ışığında “*Sofistler*” şeklinde isimlendirilen öğretici sınıf, iktidarın yeni gücü tüccarlara belirli bir miktar para karşılığı olarak iyi yurttaşlık, yönetim sanatı ve siyaset dersleri vermiştir. Sofistler, halkın var oluş sebebini bireylerin kişisel olarak kendilerini muhafaza edemeyecekleri güçlere karşı güvenliklerini sağlamak, ihtiyaç ve beklentilerini gidermek amacı ile kabul gördükleri toplumsal bir sözleşmeye dayanmakta olduğunu öne sürmüşlerdir. Sofistlere benzer olarak kendinden önceki varlığın sebebi ile ilgilenmiş olan doğa düşünürlerinin tam tersine siyaset ve insan felsefesiyle ilgilenmiş olan Sokrates (MÖ 469–MÖ 399), Spartalılar ve Atina arasında yaşanmış olan Peloponez Savaşı’nın sonuçlarını ele alarak Atinalıların derin bir uyku halinde olduğunu ve uyandırılarak kendileri için en iyi olan şeyi keşfetmeye yönlendirilmeleri gerektiğine vurgu yapmıştır. Bahsedilen amaca yönelmiş olan Sokrates, Sofistlerin belirtmiş olduğu gibi hükümetin, kişilerin güvenlik zafiyetlerini sağlamanın yanında onlara mutlu ve iyi bir hayat sağlamalarının gerekli olduğunu dile getirerek söz konusu toplumsal huzur ve refahın kişilerle devlet arasında yasa ve kanunlar ile sağlanmış olan sözleşmeden hareketle kaderi topluma bağlı insanların toplum ile uyumlu bir şekilde toplumun düzenini bozmaması ile sağlanacağını öne sürmüştür. Sokrates’ten sonra Aristoteles ve Platon, kendilerinden önceki filozofların hem kişinin devletteki hem de dünyadaki yerine yönelik ortaya sunmuş olduğu fikir ve düşünceler bazı açılardan eleştirilmişken bazı açılardansa kabul görülerek geliştirilmiştir. Sokrates’in öğrencisi olarak bilinen Platon (MÖ 427–MÖ 347), kendinden önceki filozofların ruh, beden ve madde ayrımını kabul görürken ruhun ait olduğunu varsaydığı manevi dünyayı çok daha üst düzeyde, maddenin ait olduğu dünyayı ise alt düzeyde konumlandırarak şekilde bir sınıflandırma gerçekleştirmiştir. Platon’a göre ruh, kendini hem daha üst düzeye hem

de daha alt düzeye taşıyacak olan potansiyele sahiptir. Platon, benzer olarak hükümetin de ruhu olduğunu, halkın özellik ve niteliklerini yansıttığını savunmuştur. Dolayısı ile devlet, halkın sahip olduğu çeşitlilikle hem daha kötüye hem de iyiye gidecek olan potansiyel güce sahiptir. Ayrıca nasıl insanların yaşam amaçları kendilerini en iyiye yaklaştırmak ise devleti yöneten kişilerin de amacı devleti olabilecek en iyi hale dönüştürmektir (Cevizci, 2009, s. 27-30).

Platon, bahsedilen düşüncesi ile “*İdeal Devlet*” olgusunu ortaya atarken, ayrıca insan ve devlet arasında bulunan ilişkiyi de idealize hale getirmiştir. Platon’un öğrencisi olarak bilinen Aristoteles (MÖ 384–MÖ 322) ise toplum ve devlete ideal görüş yerine gerçekçi bir görüşü benimseyerek bu bakımdan maddeyi merkez noktaya alan materyalist varsayımı bireyin inanç ve değerlerini açıklama konusunda yetersiz kalması, idealist varsayımında kişinin sahip olduğu çeşitliliği dikkate almayarak toplumun karmaşık yapısını basit bir hale getirmesi açısından eleştirilmiştir. Aristoteles, kendi düşünce ve görüşlerini Atina halkının sosyal yapısını inceleyerek ortaya atmış, halkın barındırdığı çeşitliliğin önemine vurgu yapmıştır (Cevizci, 2009, s. 31).

Antik Yunan ve bahsedilen dönemin ön plana çıkan düşünürleri ile yabancılaşma olgusuna yönelik sorgulamalar insan ve kaynağına ilişkin tartışmalardan insanoğlunun dünyada geçirdiği hayatı, toplumda yer aldığı konumu ve devletteki yerine yönelik gerçekleştirilmiş olan tartışmalara taşınmıştır. Meydana gelen söz konusu değişim, yabancılaşma kavramının gelişimi adına fazlasıyla önem arz etmektedir ve önemi iki sebep üstünden açıklanabilmektedir. Birinci sebep, toplumsal çeşitliliğin önemine vurgu yapan filozof Aristoteles’in düşünceleri ve Aristoteles’in hocalığını yapmış olduğu, tarihin en kuvvetli komutanlarından olan Büyük İskender (MÖ 356–MÖ 323)’in Yunanistan üstünden Hindistan’a kadar devam eden toprakları fethedip dünyanın yarısına hakim olmasıdır. Fetihler Batı ve Doğu kültürlerinin ilk defa karşı karşıya gelmelerine de fırsat sunmuştur. Bahsedilen kültür karşılaşması, bireylerin bahsedilen dönem içerisinde ilk kez kendilerinden farklı inanç, kültür, hayat şekli ve ırka sahip toplumları görmeleri, gerçek manada ilk kez yabancıyla karşılaşma bakımından fazlasıyla önem arz etmektedir. Diğer sebep ise Atina kentinin demokratik yönetim sistemine sahip kent ve devlet yapıları yerine Doğu’nun monarşiyle

yönetilmekte olan imparatorluk yapısının Batı'ya taşınmasıdır. Filozoflar ve halk tarafınca iyi hayatın ve mutluluğun garantisi şeklinde nitelendirilen kent ve devlet yapısının ortadan kaldırılması ve yerine karmaşık sosyal yapıya sahip imparatorlukların kurulması ile bireyler kendi mutluluk ve huzurlarını kendileri sağlamak durumunda kalmışlardır. Fetihlerle Batı kültürünün temelleri arasında yer alan rasyonalizmle, Doğu kültürünün temelini meydana getiren mistisizmin birbiriyle iç içe hale gelmesi, daha öncesinde dini dogmalardan bağımsız olarak gelişmiş olan Batı görüşünün de din çerçevesinde biçimlenmeye başlamasına ve bu sebeple yabancılaşma olgusuna yönelik tartışmaların da birey ve devlet arasında bulunan ilişki yerine, Tanrı ve insan arasında bulunan ilişki üstünden incelenmeye başlanmasına yol açmıştır (Cevizci, 2009, s. 31-33).

Plotinos (205-270), Antik Yunan'ın sonlarına doğru hakim görüşünün din çerçevesinde biçimlenmeye başlamasına uygun bir şekilde bireyin dünya üzerindeki yerini Tanrı ve insan ilişkisi üstünden incelemiştir. Geliştirmiş olduğu “*Sudur Öğretisi*” ile yabancılaşma kavramını kesin bir şekilde tanımlayamamasına rağmen yabancılaşma kavramının birinci örneklerini vermiş olan filozof olarak kabul görülmüştür. Mısır'ın Lycopolis kentinde dünyaya gelmiş olan Plotinos, görüş ve düşüncelerinde hem Platon'u rehber şeklinde kabul görmüş hem de Hint ve Doğu bilgelerine duymuş olduğu ilgi ve meraktan kaynaklı bahsedilen yerlere ziyaretler gerçekleştirmiştir. Dolayısı ile Plotinos'un görüş ve düşüncelerinde yaşamını sürdürdüğü döneme uygun bir şekilde hem yaratıcı ve din etkisi hem de Doğu ve Batı kültürlerinin izlerine rastlamak mümkündür. Plotinos, insanoğlunun dünya üzerindeki yerini anlamlandırmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirirken düşünce ve fikirlerini sadece bu dünyayı anlamlandırma çabası ile sınırlandırmayarak ayrıca insanoğlunun varlığının kaynağı ve yaşadığımız dünyada karşı karşıya kaldığı zorluk ve güçlükleri aşmasının yöntemleri üzerine de farklı görüş ve düşünceler ortaya sunmuştur (Cevizci, 2009, s. 33-36).

Plotinos, *Sudur Öğretisi* içerisinde tüm şeylerin kaynağını “*Bir*” olarak isimlendirmiş; “*Bir*” olanın taşarak çoğalması ile dünya genelinde bulunan bütün çeşitliliğin meydana geldiğini savunmuştur. Bir olanın taşarak çoğalması ile “*Us*” oluşmuştur; “*Us*” varlık sebebini, diğer bir deyişle “*Bir*” olanı anlamlandırmaya ve

“*Bir*” olanın barındırdığı çoğulluğu ve çeşitliliği çözümlenmeye çalışmıştır. Böylelikle farklılık ve değişikliklerden kendisine benzer olanı yaratmıştır. Bu yaratım ile de “*Ruh*” meydana gelmiştir. “*Ruh*” fiziksel olmamakla beraber dünya üzerinde fiziki bir beden içinde yaşamış fakat bedenden üstün olarak kabul görülmüştür. Varlıkları, yaratıcıdan yaratılanlara doğru hiyerarşik bir önem sıralamasına göre değerlendirmiş olan Plotinos, ruhun işlemiş olduğu günah nedeniyle özünden diğer bir deyişle her şeyin kaynağı olarak kabul edilen yaratıcıdan ayırarak ve cezalandırarak dünyaya gönderilmiş olduğunu ve dünyada bir beden içerisine hapsedildiğini öne sürmüştür. Plotinos’a göre Ruh, böylece bir olandan ayrılarak maddesel bir beden içinde yaşamak durumunda kalmıştır. Bu durumda ruhu varlık hiyerarşisi içinde en üst seviyeden en alt seviyeye indirmiştir. Plotinos, Sudur Öğretisi ile insan ruhunun dünyanın yabancı olduğu görüş ve düşüncelerini devrin özellik ve niteliklerine uygun bir şekilde Tanrı ve insan ilişkisi üstünden örneklendirmiştir. Bu sebeple hem yabancılaşma kavramının birinci örneklerini veren filozof şeklinde kabullenilmiş hem de kendisinden daha sonra gelmiş olan filozoflara etki etmiştir (Gökberk, 1993, s. 59).

Hristiyanlık etkisi ile beraber Plotinos’un din çerçevesinde şekillenmiş olan görüş ve düşünceleri Orta Çağ döneminde dini, merkez noktaya koyan fikir yapısının da temellerini oluşturmuştur. Bahsedilen döneme kadar genellikle çok tanrılı dinler kabullenilirken tek tanrılı Hristiyanlığın yayılmasıyla beraber Tanrı ve insan arasında bulunan ilişki tekrardan irdelenmiş, dolayısı ile ilk olarak Hristiyanlık ve daha sonrasında İslamiyet gibi tek tanrılı dinlerin kabul edilmesi ve yaygınlaşması yabancılaşma kavramına yönelik gerçekleştirilmiş olan tartışmalara da etki etmiştir (Gökberk, 1993, s. 59). Hristiyanlığın başlangıç tarihinin Hz. İsa’nın dünyaya gelmesiyle özdeşleştirilmesine karşılık olarak bu dinin temellerini Musevi inancının meydana getirdiği, Musevi inancının da tahmini olarak MÖ yirminci yüzyıla kadar uzandığı bilinmektedir (Kızıloğlu, 2012, s. 38). Musevilerin kutsal kitabı olan Tevrat’a göre yabancılaşma, bireylerin yaratıcıya erişebilmek adına putlara tapması ile başlamıştır. Daha sonrasında bireylerin kendi üretmiş oldukları putlara karşı kendilerini güçsüz ve aciz bir konuma yerleştirmelerinin insanı özüne uzaklaştırmakta olduğu ifade edilmiştir (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 122). Eski Ahit’te putlar, “*Görmek için gözleri var ama göremezler, duymak için kulakları var ama duyamazlar*”

olarak tanımlanmış ve bireylerin putlar aracılığıyla kendi özü ile kurmaya çalıştıkları bu ilişki yabancılaşma kavramına da örnek şeklinde kabul görülmüştür (Ofluoğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 143).

1.2.2. Orta Çağda Yabancılaşma

Orta Çağ (476-1453), yabancılaşmanın din ve Tanrı ile insan ilişkisi üstünden incelendiği bir dönem olarak bilinmektedir ve en etkili filozofu ise Aziz Augustinus (354-430) olarak kabul edilmektedir. Augustinus'un görüş ve düşünceleri Plotinos'a benzer olarak din çerçevesinde biçimlenmiş, insanoğlunun dünya üzerindeki durumu ve aidiyet probleminde odak vermiştir. Aynı şekilde Plotinos'a benzer olarak varlıklar arasında bir değer hiyerarşisi olduğundan söz etmiş fakat Plotinos'un her şeyin yaratıcısı şeklinde nitelendirdiği "Bir" olanın "Tanrı" olduğuna vurgu yapmıştır. Tanrı'nın dünyayı ve dünya üzerinde bulunan tüm şeyleri taşıyarak ve çoğaltarak değil, kendi iradesiyle yaratmış olduğunu belirtmiştir. Augustinus'a göre aynı şekilde kendi iradesiyle günah işlemiş olan Adem, işlediği günah sebebiyle varlık hiyerarşisi içerisinde en alt sırada bulunan maddeye, diğer bir ifadeyle fiziksel bedene hapsedilip dünyaya yollanmıştır (Nizam, 2019, s. 28). Augustinus da Plotinos'a benzer görüş ve düşünceleri sebebiyle yabancılaşma için ilk örnekleri vermiş olan filozoflar arasında yer almaktadır ve görüşleriyle düşünceleri hem kendisinden sonraki filozofları etkilemiş hem de Orta Çağ döneminin baskın din merkezli filozoflarından etkilenmiştir.

1.2.3. Yeni Çağda Yabancılaşma

Yeni Çağ (1453-1789), yabancılaşmaya yönelik tartışmaların yaşanmış olan sosyal ve siyasi gelişme ile yeniliklerle beraber değişime maruz kaldığı bir dönem olarak bilinmektedir. Dönemin, İstanbul'un Fethi'yle başlamış olduğu kabul edilmektedir. Bahsedilen fetihten sonra önem arz eden ticaret yollarındaki hakimiyetlerini yitiren Avrupa egemenleri, farklı ticaret yolları arayışlarına başlamışlardır. Söz konusu siyasi gelişme ve yeniliklere paralel bir şekilde başlamış olan coğrafi keşiflerle beraber, farklı ticaret yolları keşfedilmesinin yanında yeni madenler, bitkiler, hayvanlar, toplumlar ve kıtalar da keşfedilmiştir. Bireylerin farklı inançlar, diller, ırklar, hayat şekilleri ve kültürlerle karşılaşarak kendisinden farklı olan

şeylerin farkına varmalarını sağlamıştır. Aynı şekilde bahsedilen siyasi gelişme ve yeniliklerin sonucunda başlamış olduğu kabul görülen Rönesans Dönemi'yle keşfedilmiş olan farklılıklar, çok çeşitliliği, kültürlülüğü ve ulusluluğu benimsemiş olan renkli sosyal atmosfer yaratmıştır. Fransızca kökene sahip olan ve “*yeniden doğuş*” manasına gelen “*Renaissance*” ile Doğu'da meydana gelmiş olan siyasi gelişme ve yeniliklerin etkisi Batı'da, bilhassa İtalya'nın Floransa kentinde kendisini göstermiş ve başta Avrupa olacak şekilde bütün dünyayı kültürel açıdan etkileyerek siyasete, bilime ve sanata karşı perspektifi değiştirmiştir. Böylelikle Orta Çağ döneminde baskın olarak kabul edilen dinin yerine düşünce ve fikrin merkez noktasına insan yerleştirilmiştir. Aynı dönem içerisinde yaşanmış olan Reform Hareketiyle dini baskılar karşısında direniş gösterilmiş ve dini otoriteye yönelik görüş değişmiştir. Bahsedilen dönem içerisinde dini otoritelerden kurtulmayı amaç olarak belirleyen filozoflar, Orta Çağ döneminde din çerçevesinde inşa edilmesi düşünülen evrensel kültür birlikteliği yerine, çeşitli kültürlerin bütün renklerinin birbirine karşı üstünlük sağlamaya gayret göstermeden birlikte olması gerektiğine vurgu yapmışlardır. Rönesans Dönemi, din olgusunun merkez noktaya alınmış olduğu Orta Çağ ve bilim olgusunun merkez noktaya alınmış olduğu Modern Çağ arasında bulunan geçiş dönemi şeklinde kabul görülmüştür (Gökberk, 1993, s. 66). Bu dönemde, farklılıkların zenginlik ve çeşitlilik şeklinde kabul görülmesi ve fikrin din otoritelerinin baskısından arındırılması akıl ve bilime verilmek istenen önemi artırmıştır. Yeni Çağ döneminin sonunda başlamış olduğu kabul görülen ve “*Modern Çağ*” şeklinde isimlendirilen dönem içerisinde her şeyin akılla açıklanabilecek olduğu ve varlığın sadece aksi ile ispatlanabilecek olduğu düşüncesi kabul görülmüştür. Reform Hareketi ve Rönesans Dönemiyle özgürleşmiş olan fikir, hem sayısal hem de matematiksel oranlara yönelik gerçekleştirilmiş olan keşifler, Modern Çağ döneminde fikrin merkez noktasına din yerine bilimin yerleşmesine yol açmıştır. Bilimsel kanıtlara verilmekte olan önem ve değer artış göstermesi ile çevrede aynı görüşle ele alınmaya ve doğa kanunları formüller ve matematikle anlaşılmaya başlanmıştır. Böylelikle daha öncesinde “*Ruh*” için koparak ayrılmış olduğu ve tekrardan birleşmenin yollarını aradığı özünün, diğer bir deyişle “*Tanrı*” varlığını da sadece akıl yolu ile kavranabilecek olduğu düşüncesi benimsenmiştir (Gökberk, 1993, s. 67).

Değişiklik gösteren görüş, Orta Çağ döneminde sorgulanmış olan Tanrı ve insan ilişkisinin de tekrardan irdelenmesine dolayısı ile yabancılaşmanın inceleniş şeklinin değişime maruz kalmasına neden olmuştur. Yabancılaşma kavramı kesin bir şekilde tanımlanmamasına karşın bu dönem içerisinde de tartışmalara konu olmuş ve devrin ön plana çıkan filozofları, yaşanan bilimsel gelişme ve yeniliklere paralel olacak şekilde insanoğlunu da bilimsel bir konu şeklinde değerlendirmiştir. Francis Bacon (1561–1626), “*Bilgi güç içindir*” ifadesini dile getirerek insan üstünlüğünün sadece bilgi birikimiyle mümkün olacağını belirtirken, Rene Descartes (1596–1650) “*Düşünüyorum, o halde varım*” ifadesini dile getirerek insanı üstün hale getiren özelliğin düşünme olduğuna vurgu yapmıştır (Cevizci, 2009, s. 40). Modern Çağ’da yaşamış olan insanı “*düşünen öz*” şeklinde tanımlamış olan Descartes, bilmek için gerekli olduğunu savunduğu fikri imge ve duygulardan üstün bir konumda tutmuş ve düşünen kişiyi dolayısı ile var olanı “*Ben*” şeklinde tanımlamış, tanımlanmış olan “*Ben*” olgusu da tam tersini, diğer bir deyişle “*Ben olmayan/Öteki*” olgusunu meydana getirmiştir. Bahsedilen dönem içerisinde yabancılaşma olgusu da “*Ben*” ve “*Öteki*” üstünden değerlendirilmeye başlanmıştır. “*Ben*” olgusu, “*Aydınlanma Dönemi*” olarak isimlendirilen on sekizinci yüzyılda Immanuel Kant tarafınca tekrardan değerlendirilmiş ve Kant’ın fikir ve düşünceleri hem kendisinden sonra gelmiş olan filozofları etkilemiş hem de yabancılaşmanın tanımını tekrardan revize etmiştir (Çelebi ve İnal, 2019, s. 604).

Aydınlanma Çağı hem daha öncesinde yaşanan çağların katı kural ve yasalarına karşı çıkmış olan, bir açıdan eskiyi yıkıp yerine yeninin inşa edildiği hem de aynı şekilde önceki çağlarda sağlanan bilgi birikimi ve fikir mirasına ek olacak şekilde bilimsel gelişme ve yeniliğin yanında kültürel gelişme ve yeniliğin de hedeflenmiş olduğu bir dönem olarak bilinmektedir (Gökberk, 1993, s. 71). Reform Hareketi ve Rönesans Dönemi’yle özgürleşmiş olan fikir ve Modern Dönemle önem ve değeri artış gösteren bilimsel çalışma ve araştırmalar ile beraber insanların da bilimsel bir konu şeklinde ele alınmaya başlaması, Aydınlanma Çağında bazı filozoflar tarafınca insana ilişkin duygu ve iç güdülerin dikkate alınmaması sebebiyle eleştirilmiştir. Bilimsel gelişme ve yeniliklere karşın insanoğlunu insani özellik ve niteliklerden arındırıp ileriye taşıma fikrine “*Aydınlanma Karşıtları*” şeklinde isimlendirilen filozoflar karşı

gelmiş ve bahsedilen filozoflar arasında yer alan Jean J. Rousseau (1712–1778), sanat ve bilim alanlarında meydana gelmiş olan gelişme ve yeniliklerin insanlığı ilerletmemekte olduğunu, tam tersine manevi açıdan geriye götürmekte olduğunu belirtmiştir (Gökberk, 1993, s. 71).

Rousseau, insanda akıldan daha fazla duygu ve hislerin önem arz ettiğini belirterek Descartes'in tam tersine kendi "*Ben*" düşüncesini mantık ve fikir olarak değil, duygu ve hisler üzerine kurmuş ve yaşamış olduğu devrin modernleşmeyi negatif olarak niteleyerek bahsedilen sürecin insanı hissizleştirmesi ve aidiyet hissinin kaybedilmesi sebebiyle yabancılaşmaya yol açtığını belirtmiştir (Cevizci, 2005, s. 58). Modern Çağ döneminde, üstünde durulmaya başlanmış olan "*Ben*" ve "*Ben olmayan/Öteki*" olguları da aynı şekilde ön plana çıkan Aydınlanma Çağı filozofları arasında yer alan Kant tarafınca tekrardan değerlendirilmiştir. Kant'ın tabiat gözlemleri ve fiziksel dünyanın yanında bilinç ve zihin konularına yönelik gerçekleştirmiş olduğu çalışma ve araştırmalar da kendinden sonra gelmiş olan filozoflara etki etmiştir. Dolayısı ile on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru incelenmeye başlanmış olan bahsedilen hususlar on dokuzuncu yüzyıl fikir yapısına da etki ederek bilinç ve zihinle alakalı yeni bir araştırma alanı yaratmıştır. Kant'tan sonra Fichte de bilince yönelmiştir. Hegel ve Kant arasında bir ilişki kurmuştur. Hegel, Descartes ve sonrasında Kant'ın evrensel zihin görüşlerinden farklı olacak şekilde bilinç ve zihnin sosyal, kişisel ve toplumsal boyutlarını da ele almış ve yabancılaşmayı günümüz çağındaki anlamı ile literatüre kazandırmış olan kişi olarak kabul görülmüştür (Bilgiç, 2019, s. 127).

Aydınlanma Çağında insan ve insanın yabancılaşması konularına yönelik tartışmalar akıl çerçevesinde biçimlenmiştir. Ayrıca bahsedilen dönem içerisinde bilim ve akla verilmekte olan önem ile yaşanmış olan bilimsel gelişme ve yenilikler de makineleşmeye ivme kazandırmış ve Endüstri Devrinin temelleri atılmıştır. Bahsedilen dönem içerisinde İngiliz ve Alman Aydınlanması genel olarak bilim insanları ile temsil edilmekteyken Fransız Aydınlanması entelektüel çevreler tarafınca temsil edilmiştir ve Fransız filozofların radikal düşünceleri de Fransız İhtilali'nin temellerini meydana getirmiştir. Bahsedilen çağın sonunda Sanayi Devrimi ile üretimin artış göstermesi, artış gösteren üretimin ticari ürüne dönüşmesiyle kapitalist

sistemin güç kazanması, kapitalist sistemin ekonomik açıdan sınıflara göre toplumsal sınıf ayrımına yol açması, Fransız İhtilali ile tekrardan adalet, özgürlük ve eşitlik arayışına girilmesi Aydınlanma Çağının sonunu getirmiştir. Fakat bahsedilen dönem içerisinde ortaya atılan fikir ve görüşler, yabancılaşma kavramının bir sorun şeklinde değerlendirilerek tanım ve kapsamının kesin olarak belirtildiği tartışmaların başlamasına neden olmuştur (Bilgiç, 2019, s.127).

1.2.4. Yakın Çağda Yabancılaşma

Yakın Çağ, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile bütün dünya genelinde kültürel, ekonomik, sosyal ve siyasal dengelerin değişikliğe uğradığı dönem olarak bilinmektedir. Bahsedilen döneme dek yaşanmış olan süreç içerisinde Coğrafi Keşiflerle sömürgeciliğin başlaması, Reform Hareketi ve Rönesans Dönemiyle fikrin özgür bir hale gelmesi, Aydınlanma Çağı ve Modern Çağ ile akıl ve bilime verilmekte olan önem ve değer artış göstermesi ve kitlesel üretimin ivme kazanması ülkelerin sahip oldukları kaynaklardan yararlanarak ekonomik kuvvetlenmeye ilişkin adımlar atmasının önünü açmıştır. Sanayi Devrimiyle makineleşme artarak üretim fabrikalara taşınmış ve kitlesel üretim başlamıştır. Üretim ve fabrikalaşmanın artış göstermesi, uluslararası ve ulusal ticareti geliştirerek zenginliği artırmış fakat yanında ciddi sorunlar da getirmiştir. Üretim artış gösterirken üretim sisteminde zorlu şartlarda çalışmak durumunda kalan personel sınıfı meydana gelmiş; şehirleşme ve yapılaşma ivme kazanırken şehre gelen göçler artış göstermiş ve kentsel sorunlar ortaya çıkmış; nüfus artışı ve mekânsal büyüme sağlanırken salgınlar patlak vermiş; kitlesel üretim gerçekleştirilirken zorlu hayat standartlarından ötürü kitlesel ölümler meydana gelmiştir (McNeill, 2002, s. 68). Bahsedilen sorunlar Aydınlanma Çağında aklın sağlamış olduğu teknik gelişme ve yeniliklerin yanında kültürel ve insani gelişimi getirecek olduğuna yönelik inancı yok etmiştir. Aydınlanma fikrini eleştirmiş olan Rousseau'nun, Voltaire ve Montesquieu'nin temsil ettiği Fransız Aydınlanması, Fransız İhtilalinin yaşanmasının da önünü açmıştır. Sanayi Devrimiyle meydana gelen toplum ve işçi grubunun sınıflara ayrılması, Fransız İhtilaliyle meydana gelen adalet, eşitlik ve özgürlük olguları devrin düşünür ve filozoflarının sınıf çatışmalarına odak vermelerine yol açmış ve yabancılaşma olgusu da bahsedilen çatışmalardan incelenmeye başlanmıştır (Gökberk, 1993, s. 74).

Yakın Çağ, on sekizinci yüzyılda yaşanmış olan devrimlerin uluslararası tesirlerinin tüm alanlarda hissedilmiş olduğu dönem olarak bilinmektedir. Bahsedilen dönem, insan ve insanın yaşadığı problem ve sorunlara bakış açısını değişikliğe uğratmış, yabancılaşma kavramı da insanın yaşamış olduğu dönem içerisinde yüzleşme durumunda olduğu bir sorun şeklinde nitelendirilmiştir. Devrin filozofları, yabancılaşma sorununun ortaya çıkma sebepleri ve çözümlerine odak vermiştir. Yabancılaşma olgusunun tarihsel bütünlüğünü bozuntuya uğratmamak için Aydınlanma Çağından başlayarak bugüne dek geçmiş olan süreç yabancılaşmaya yönelik tartışmalara katkıda bulunan filozofların görüş ve düşünceleri üstünden değerlendirilmiştir (Gökberk, 1993, s. 74).

1.3. Yabancılaşma Olgusuna Yönelik Temel Yaklaşımlar

Literatür içerisinde kültürel, toplumsal, dini, sosyal, felsefi, psikolojik, siyasi, ekonomik ve daha pek çok alanda yabancılaşma olgusuna rastlamak mümkündür. Oldukça geniş bir alanı kapsamakta olan yabancılaşma kavramını sınırlandırmak için bu araştırmada temel fikir geleneklerinin anlayışlarına yer verilmiştir. Bu bağlamda konunun bütün alanlarına hakim olabilmek amacı ile temel oluşturması bakımından öncelikle “*Marksist düşünce geleneğinde yabancılaşma*” ve “*sosyolojik düşünce geleneğinde yabancılaşma*” konularına yönelik bilgi vermek gerekli görülmektedir. Düşünürler, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine dek tecrübe ve deneyimleri ışığında genelleme ve sezgi yaparak insan tabiatı konusuna yönelik araştırma ve çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Düşünürler tarafınca insanın doğasına ilişkin ortaya atılmış olan pek çok sorunun yanıtını bulabilmek için fiziksel ve biyolojik bilimlerde kullanılmakta olan yöntem ve araçlar uygulanmaya başlandığı zaman, diğer bir deyişle insan zihninin ele alınması için ciddi bir titizlik ile dikkatli olarak denetime alınmış olan gözlem ve deneylere güvenildiği zaman psikoloji felsefesi köklerinden ayrıлып değişik bir kimlik kazanmaya başlaması ile önemli bir değişim yaşanmıştır (Schultz ve Schultz, 2008, s. 13).

Bazı yaklaşım farkları olsa bile pek çok düşünürün tartışmış olduğu konular psikolojinin konusunu meydana getirmektedir. Bu sebeple birbirinden kopmuşçasına görünmekte olan bahsedilen iki alan, aslında birbirine sıkıca kökten gelmekte olan bağılılıkları sebebi ile yakın alanlardır. Bu sebeple felsefe biliminin ilgilenmekte

olduğu bir alan olarak bilinen varoluşçu yabancılaşmayla psikolojik bakımdan yabancılaşma kavramının temelleri bir noktada kesişmektedir. Nitekim bu durum sonucunda varoluşçu psikoloji isminde bir alan meydana gelmiştir. Hatta sosyolojik bakımdan değişim ve gelişimlerin insanların ve toplumların yaşamlarına etki ettikleri açıktır. Bu manada psikoloji, felsefe ve sosyoloji birbirlerine etki etmekte ve beraber gelişim sağlamaktadırlar.

1.3.1. Marksist Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma

Marx, ilkel komünal toplumun haricinde bütün toplumları üretim araç ve gereçlerine sahip olan ve olmayan şekilde iki sınıfa ayırmıştır. Bahsedilen iki sınıf arasında üretim araçları olan sınıfın olmayanların üzerinde kurmuş olduğu baskıdan kaynaklı sömürüye dayalı çelişkili ilişki ve etkileşimler ortaya çıkmaktadır. Modern toplum içerisinde yaşamını sürdüren insanların hepsi üretim araç ve gereçlerine sahip olmamaktadır ve yaşamlarını sürdürmek amacı ile ücretli bir işte çalışmaları gerekli görülmektedir. Emek ile üretilmiş olan ürün, nesne veya mal fark etmeksizin başka insanlar için üretilmektedir ve bu konuda meta olgusu meydana gelmektedir. İnsanlar haricinde bir nesne olarak kabul edilen meta, sahip olduğu özellik ve nitelikler ile tüm insan ihtiyaç ve gereksinimlerini karşılamaktadır ve bir ürünün meta olabilmesi adına kendi ihtiyaç ve gereksiniminin giderilmesi amacı ile üretilmemesi gereklilik arz etmektedir (Marx, 2011, s. 47).

Marx'a göre, kendi faaliyet ve çalışmalarının ürünleri ile bağımlı, kuvvetsiz ve bir köle gibi ilişki içerisinde bulunan insan, yüceltmış olduğu kuvvetli ve bağımsız nesnelere dünyasında kendisine pek çok şekilde yabancılaşmaktadır (Cevizci, 1999, s. 908). Farklı bir ifadeyle Marx (2013, s. 9), yabancılaşma kavramı ile çalışanın kapitalist bir düzen içerisinde zorla çalıştırılması, kapitalist olan kişinin, çalışanın çalışması ile elde etmiş olduğu ürünü sahiplenmesi ve son olarak kapitalist olan kişinin mülkiyetinde bulunan çalışanın karşısına köleleştirici bir manada yabancı kuvvet şeklinde çıkmakta olan üretim araç ve gereçlerinden çalışanın ayrılmasını anlatmaktadır. Bu manada Marx, yabancılaşma kavramını sadece içsel sebeplere değil, dışsal sebeplere de dayandırarak materyalist bir görüşle iktisatla bağlantılı olarak değerlendirmektedir.

Marx, modern kapitalist toplumlar içerisinde yabancılaşma kavramının dört biçimde ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bunlardan ilki ve genel olarak yabancılaşma kavramı, çalışanın kendi emeğine olan yabancılaşması olarak bilinmektedir. Burada çalışanın emeği neticesinde sahip olduğu ürün, çalışanlara ait olmamaktadır. Tam tersine onu kar sağlamak amacıyla satmakta olan kapitalistlere aittir. Buradan yola çıkarak Marx, işçilerin işlerine ne kadar fazla yatırımda bulunurlar ise o kadar çok kaybedecek olduklarını düşünmektedir (Macionis, 2017, s. 98). Duygusal doğaya ve dışsal dünyaya emeği ile sahip çalışan, göstermiş olduğu çaba ile ilişkili bir şekilde kendini iki bakımdan yaşama araç ve gereçlerinden mahrum bırakmış olarak kabul edilmektedir. Öncelikle duygusal dünya, bireyin kendi emeğinin nesnesi olmanın ötesine geçmekte, ikinci olarak dolaysız bir mana barındıran yaşama aracı, fiziksel bir beslenme olmanın dışına çıkmaktadır. Bahsedilen konu iki açıdan incelendiği zaman çalışanın işleyecek olan bir nesne şeklinde bir iş ve yaşama araçlarını kabullenmesi sebebiyle kendi yaratmış olduğu nesnenin kölesi olduğu açık bir şekilde görülmektedir. Bu konuda insan, öncelikle bir çalışan daha sonrasında ise fiziksel bir nesne şeklinde varlığına devam etmektedir. Böylelikle insan, aşırı düzeyde bir kölelik şeklinin yansıması olarak yalnızca bir çalışan olduğu sürece fiziksel özne olarak hayatına devam edebilmekte ve yalnızca fiziksel bir özne şeklinde işçi kalabilmektedir (Marx, 2013, s. 76-77).

Çalışanın ürettiği ürün üzerinde bir tesiri ya da kontrolü kalmamakta, kendi nesnesinin kölesi haline gelmektedir. Bunun sebebi, ürettiği ürün başka kişiler tarafınca alınmaktadır. Böylece emeğinin ürününe yabancılaşma meydana gelmektedir. Çalışan, üretim gerçekleştirdiği miktarda yoksullaşmakta ve çalışan ortaya ne kadar meta koyarsa bir meta şeklinde kendisi de ucuzlamaktadır (Marx, 2013, s. 75).

Üretim faaliyetinde görülmekte olan yabancılaşma, Marx'ın yabancılaşma şekilleri arasında ikinci sırada yer almaktadır. İnsanoğlu, ihtiyaç ve gereksinimlerini gidermek ve bireysel potansiyellerini geliştirmek için çaba göstermektedirler. Fakat kapitalizm, çalışanların ne yaptıkları veya neyi nasıl yaptıkları konusuna yönelik onlara hiçbir söz hakkı tanımamaktadır (Macionis, 2017, s. 98). Gerçekleştirilmiş olan işin çoğunluğu rutin görevlerin tekrar edilmesidir ve hiçbir tatmin sağlamamaktadır.

Bu şekilde üretim faaliyetleri kendi içerisinde amaç olmaktan uzak bir hale gelerek yabancı bir faaliyet haline gelmektedir. Çalışanın üretim faaliyeti esnasında vermiş olduğu emek sadece satılabilir değeri bulunan bir metaya dönüşmektedir. Marx (2013, s. 79)'a göre çalışmak, çalışanın özsel varlığına ait değildir. Ayrıca çalışanın haricinde olması sebebi ile çalışma esnasında işçi kendisini inkar ederek mutsuz olmak ile beraber zihinsel ve fiziksel enerjisini özgürce geliştirmeyerek bedenini harcayıp zihnini yok etmektedir. Ayrıca iş, çalışana değil başka bir kişiye aittir. Böylece çalışan, çalışırken kendi için değil başkası için çalışmaktadır. Kapitalizmin insanoğlunu makineler haline getirmesi, günümüz çağında çalışanları makineler ile değiştirmemize karşılık gelmektedir.

Üçüncü olarak çalışan özüne, diğer bir ifadeyle türsel varlığına yabancı bir hale gelmektedir. Fiziksel ihtiyaç ve gereksinimlerin zorlamasında hayvanların da üretim yaptığını kabullenen Marx, yalnızca insanoğlunun güzellik kanun ve yasalarına uygun bir şekilde üretim gerçekleştirdiğine vurgu yaparak insan üretiminin yalnız başına fiziksel ihtiyaç ve gereksinimlerden bağımsız özgür üretim olduğunu ifade etmektedir. Marx, insanoğlunun kendi geçim kaynaklarını üretmeye başladığında kendisini hayvanlardan ayırmakta olduğunu belirtmektedir ve üretimin insanlar için özsel olduğunu savunmaktadır. Gerçekleştirilen üretim ile kendini ortaya sunarak diğer varlıklardan ayırmakta olan insanoğlundan türsel varlığının özünü ortaya çıkan üretmiş olduğu nesne alındığı zaman, insan türe yabancı bir hale gelmektedir (Marx, 2013, s. 80).

Marx (2013, s. 82)'a göre, insanoğlunun emeği ile üretmiş olduğu nesne kendinden uzaklaştırıldığı zaman yabancılaşmış olan bir konuma yerleşmekte olan emek, insanoğlunu gerçek türsel nesnelliğinden ayırarak doğa tarafınca insanların hayvanlara karşı mevcut üstünlüğünün elinden alınmasına neden olmaktadır. Aynı şekilde yabancılaşmış olan emek, insanların türsel yaşamlarını, onların fiziksel olarak var olmalarının bir aracına dönüştürmekte ve bu durum sonucunda farklı bir deyişle yabancılaşma sebebiyle bu noktadan itibaren insanoğlunun kendi türü konusuna yönelik bilinci tür hayatının bir araç olduğunu belirtmiş olmaktadır.

Marx, insanoğlunun çalışma yolu ile topluluk ilişkileri kurmakta olduğunu ifade ederek endüstriyel kapitalizm kavramının çalışmayı iş birlikçi hale getirmenin yanı

sıra rekabetçi hale getirdiğini vurgulamaktadır (Macionis, 2017, s. 99). Böylece insanlar birbirlerinden ayrılmakta ve arkadaşlık bağları azalmaya başlamaktadır. İnsan ilişki ve etkileşimleri, kapitalizmin etkisi ile pazar ilişki ve etkileşimlerine dönüşmektedir. Böylelikle insanlar, insani nitelik ve özellikleri ile değerlendirilmek yerine pazarda bulunan statü ya da yerleri ile değerlendirilmektedirler (Cevizci, 1999, s. 908).

Son olarak ise insan, başka insana yabancı bir hale gelmektedir. İnsanların hayat faaliyetlerinden ve verdikleri emeğin neticesinde ürettikleri ürünlerden başlayarak türsel varlıklarına yabancılaşmasının sonucunda insanın insana yabancı bir hale gelmesi durumu meydana gelmektedir (Marx, 2013, s. 82-83). Bunun haricinde insan, kendisi ile karşılaştığı ölçüde diğer insanlar ile de karşılaşmakta ve insanın emeği, emeğinin karşılığı olarak elde etmiş olduğu ürün ve kendisi ile olan ilişkisi adına söylenebilecek olan tüm şeyler insanın karşılaşmış olduğu diğer insanlar ile olan emek-ürün ilişkisinde de söylenebilmektedir. Bir işe girebilmek amacıyla çaba gösteren ve daha sonrasında bulmuş olduğu işte kalmak ve daha üst mertebelere çıkabilmek adına çalışan insan, buna benzer bir rekabet ortamı içerisinde diğer kişilere yabancılaşmaktadır.

Lukacs (1998, s. 25), Marksist teoride şeyleşmeyi, yabancılaşmanın kapsamında değerlendirmektedir. İnsanoğlunun kendilerine insani varlıklar şeklinde değil, aynı manipülasyon nesnesi olarak davranılmasını, çalışmaya yabancılaşmakta olan insanlar ile ilişkilendirmektedir. Lukacs, insanlar arasında bulunan ilişki ve etkileşimlerin nesnel arasında geçiyor gibi algılanmasını “*şeyleşme*” olarak belirtmektedir. İnsanlık tarihinin toplumsal faaliyet ve çalışmalarının ürünleri, insanlığa kendi üretimleri olarak yansımamaktadır. Tam tersine insanlığa kendilerini zorla sokmaya çalışmakta olan yabancı nesnel bir sistem aracılığı ile üretilmiş olan ürünler gibi görünmektedir (Lukacs, 1998, s. 158-161).

Lukacs, şeyleşme kavramı ile yabancılaşmaya Marx'ın, işçinin üretmiş olduğu ürünün kendinden bağımsız bir hale gelmesinden farklı bir biçimde yaklaşarak bahsedilen durumu yalnızca çalışanlar üstünden değil, toplumun ve tüm insanların ürünlerini etkilemesi olarak açıklama yapmaktadır. Aslında insanoğlu tarafından üretilmiş olan ürünler meta haline geldikleri zaman, üreticileri olan bireylerin

müdahale edilemez bir hale gelerek uymak durumunda kaldıkları bu şarta bağlı bulunmayan kendi içlerinde mevcut bağımsız sistemler aracılığı ile gerçekleşmekte olan bir işleyiş ve düzenin olduğu yanılığısı meydana gelmektedir. Ürünleri üstünde bir hakimiyet kurmayı başaramayan birey, pasif bir konuma yerleşerek ürünler tarafınca belirlenecek olan hale dönüşmektedir. Ayrıca nesnelere arası ilişki ve etkileşimler haline gelen insan ilişki ve etkileşimleri şeyleşmekte ve insanlar yabancılaşmaktadır. Marx'ın görüş ve düşüncelerine katılmakta olan Lukacs, bunun haricinde Weber'in rasyonelleşme olgusundan da faydalanarak şeyleşmenin iş süreci üzerinden toplumu ve insan bilincini etkilediğini ifade etmektedir. Böylelikle sadece kapitalizm odaklı bir perspektiften bakmayarak rasyonelleşme ve bürokrasiyi de işin içerisine dahil etmektedir (Lukacs, 1998, s. 158-161).

1.3.2. Sosyolojik Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma

Modernleşmenin etkisi ile içerisinde bulunulan rasyonel ve bürokratik işleyişte insan, kendisine ve topluma yabancılaşmış bir konuma sahip olmaktadır (Cevizci, 1999, s. 908). Geleneksel olan tüm değerlerden hemen hemen kopma düzeyine gelen toplum, söz konusu işleyiş içinde kendisini yalıtılmış, herhangi bir şeye güveni olmayan ve inançsız olarak bulmaktadır. Sosyolojik düşünce geleneğinde, Durkheim ve diğerlerini yabancılaşma görüşleri literatür içerisinde önem arz eden bir konumda yer almaktadır. Bir toplum içerisinde bulunan norm ve değerlerin yok edilmesi ve karışıklık ile beraber çatışmaların yaşandığı durumu belirten Durkheim'in kullanmış olduğu "*anomi*" olgusu, Marx'ın yabancılaşma düşüncesi ile karşılaştırılmaktadır (Marshall, 2005, s. 32-33).

Durkheim, sosyal ilişkilerin kopması ile bireylerin izole ve yalnız olarak yaşadıklarını ifade etmektedir (Darity, 2008, s.77). Farklı bir ifadeyle insanlar, gelişmiş teknolojiler ve yüksek iş bölümüne sahip modern toplumlar içerisinde ortaya çıkan yeni değer ve normlara adapte olamadıkları zaman anomiyeye, normsuzluğa, diğer bir ifadeyle bir manada umutsuzluk ve amaçsızlık duygusuna uğrayabilmektedirler (Giddens, 2012, s. 48). Hızlı ve yoğun değişimler yaşamakta olan modern toplum, geleneksel hayat şekilleri, ahlak, günlük kalıplar ve dinsel inanışlar üzerine yeni değer ve normları meydana getirmeden farklı toplumsal problem ve sorunlar oluşturarak

insanlar üstünde sarsıcı ve yıkıcı etki oluşturmaktadır. Mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçiş sürecinde iş bölümlerinin artış göstermesine bağlı bir şekilde çok yönlü tüketim ve üretim ilişki ve etkileşimleri aracılığıyla toplumsal bütünleşme sağlanmakta ve dayanışma artış göstermektedir. Ancak bununla beraber oldukça hızlı bir şekilde gelişen ekonomik değişim ve yenilikler uzmanlaşma şartlarına, ahlaki değişimlere adapte olamaz ve anomik bir iş bölümü meydana gelmektedir (Giddens, 2012, s. 48).

Hayat şartları değişmiş olan toplumlar içerisinde ihtiyaç ve beklentilere ilişkin ölçütlerde değişmektedir. Bu durumda insanlar, toplum düzeninden yavaşça kopmaktadır. Buna benzer kopmalar ile meydana gelen temel arzu ve istekleriyle beraber insan, psikolojik bakımdan düzensizlik ve anlamsızlık durumuna düşmektedir. Tüm bunların sonucunda, meydana gelen söz konusu arzu ve isteklerin daha kuvvetli bir disipline gereksinim duydukları bir esnada daha çok başıboş kalması sebebiyle buna benzer bir bozulma, anomi ve kuralsızlık durumunu güçlendirmektedir. İnsan isteği hayvan içgüdüsünden farklı olacak şekilde kendisini sınırlandıramamaktadır ve bu durumu sadece toplumsal düzenlemeler aracılığı ile yapabileceği için bozulan bir düzen içerisinde ortada kalmışlık hissi meydana gelmektedir (Ofloğlu ve Büyükyılmaz, 2008, s. 123).

Simmel, farklılaşmış olan toplumlar içerisinde bireylerin, günlük hayatları üstünde kontrol kuvvetine sahip olamayarak kaçınılmaz olarak yabancılaşacak olduklarını kabullenerek insanlar arasında bulunan hem bireysel hem de duygusal ilişkilerin güçsüzleşmesinin önemini vurgulamaktadır. Simmel'e göre, paranın bir değişim vasıtası şeklinde egemenliği, modern sosyal sistemler içerisinde yabancılaşma hissini azalmaktadır. Bu manada Marx'ın görüşünün tam tersine paranın kullanılmasının mekânsal açıdan uzak pek çok farklı toplum içerisinde ilişki oluşturarak daha geniş alanlar içerisinde insanlar arasında yaşanan alışverişin olanaklılığını gerçekleştirmesine bağlamaktadır. Para aracılığıyla kişiler, yaşamları üstünde günlük hayatta bir bakımdan kontrol fırsatlarının artış gösterdiğini gösteriyor gibi olsa bile, yaşanmakta olan söz konusu toplumsal süreçler, kişilerin toplumda buldukları yerlerini farklı konumlandırabilmektedir. Kişilerin farklı seçenek ve tercihler arasından seçim gerçekleştirmelerini sağlamakta olan toplumsal ilişki ve

etkileşimleri pozitif olarak karşılamakta olan Simmel, diğer taraftan kişilerin, toplumun kolektif karaktere yabancılaşmaları hususunda bir endişe yaşamaktadır (Kabakcı, 2010, s. 210). Artış gösteren rasyonelleşme ile beraber toplumsal yaşam nesneleşmekte ve toplumsal ilişki ve etkileşimlerde bulunan geleneksellik ve dinselilik kalkarak akıl, hukuk, para ve mantık gibi bireysel olmayan standartlar ile bütünleşmektedir. Böylece kişisel açıdan özgürleşme ve toplumsal adalet sağlanmaktadır. Ancak ayrıca yaşamda bulunan duygusal kaybedilmektedir. Paranın aracılığı ile geleneklerin meydana getirdiği duygusal ilişkiler koparak rasyonellik artış göstermektedir.

Simmel (2005, s. 460), modern hayattaki iş bölümünün sonucunda, bireylerin faaliyet ve çalışmalarının nesnelleştirilmiş olan neticelerini meydana getiren eserlerin arttığını ve çeşitlendiğini ifade etmektedir. Bu duruma bağlı bir şekilde bir bireyin kendi benliğine dahil edebilecek olduğu kültürel nesnelere sayısında bir azalma yaşandığını vurgulamaktadır. Nesnel kültür gitgide daha erişilemez, uzak ve karmaşık bir hal almakta, böylelikle parçalanmış ve belirsiz insan hayatları meydana gelmektedir. Bunun haricinde iş bölümü, üretimin parçalanmasına yol açtığı için üretilmiş olan nesnelere insanlar adına anlamlı bir hal almamaktadır. Tam tersine anlamın meydana gelmesi için gerekli olan birliği kaybetmektedirler.

Akılcı olmayan faaliyetler, Simmel'in görüşü ile nesnelere direkt olarak tecrübe edilmesinden açığa çıkmakta ve varoluşsal karşıtını şeylerin entelektüel tecrübesinde bulmaktadır. Rasyonelliğin artış gösterdiği modern toplumlar içerisinde Simmel, yabancılaşma kavramını nesne ve özne arasında gelişen bir ayrılık şeklinde ifade etmektedir (Simmel, 2005, s. 460). Kimliklerin artış gösterdiğini ve bu manada kişiler ile sosyal ilişkiler kurmaları açısından fırsatlar sunan rasyonellik, diğer taraftan sosyal yapıda mesafe artışına yol açarak yabancılaşmayı artırmaktadır.

Para, seçim özgürlüğünü sağlayıp ihtiyaç ve gereksinimlerin kısıtlanmasına engel olmaktadır, nesnelere kolay bir şekilde elde edildiğinden daha sonrasında bir kenara atılıp nesnelere ile uzun vadeli bağlılıklar kurulmamaktadır. Ancak bahsedilen etkinlikler, duygusal ilişkilerden yoksun otomatlaşmış şekillere dönüşmüş bir sistem meydana getirmektedir. Böylece kişilerin bireysel açıdan tanıma gerekliliği yok olmaktadır (Kabakcı, 2010, s. 213).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğu zaman Simmel'in de para ve paranın tesirinde varlığına devam eden modern kentin yaşamı yabancılaşmayı yarattığı görülmektedir. Kişiler arasında nitel ilişkiler yerine nicel ilişkiler kurulmaktadır ve bu duruma bağlı bir şekilde kişisel kültürün yerine nesnel kültürün geçmesinin neticesinde, kişiselliğin muhafaza edilmesi için etrafına mesafe koyan kişiler bulunmaktadır. Yabancılaşmış ve yalnızlaşmış olan insan, aidiyetsizliğe kapılıp anlam arayışına girmektedir. Ancak kişi, nesnel kültüre adapte olamayarak kendine yabancılaşmaktadır (Kabakcı, 2010, s. 213).

Weber'e göre, toplumsal düzende rasyonalizasyon ve formalizasyon eğilimlerinin artış göstermesi, bireysel bağ ve ilişkilerin azalmasına yol açarken bireysellik barındırmayan bürokrasinin kuvveti artış göstermektedir (Cevizci, 1999, s. 908). Weber'in düşüncesinde kültürel varlık olarak kabul edilen insan, toplumsal yaşamın içerisinde çoğunlukla başka kişilere ilişkin bazı anlamlara sahip faaliyetler gerçekleştirmekte ve bu duruma bağlı bir şekilde insan faaliyeti toplumsal niteliğe kavuşmaktadır. Duygusal, geleneksel, amaçsal akılcı ve değer ile ilişkili akılcı olacak şekilde dört adet toplumsal faaliyet türü ortaya sunarak yasal-ussal otorite, karizmatik otorite ve geleneksel otorite olarak ideal türde üç otorite ve örgüt şeklinde bahsetmektedir. Planlı düşünmeye dayanan açık olarak ifade edilmiş amaca odak vererek bu amaca erişmek adına en uygun araçları edinen bir faaliyet türü olarak bilinen akılcı rasyonel faaliyetin, modern toplum içerisinde önem arz eden bir konumu bulunmaktadır. Buna benzer toplumlar içerisinde yasal-ussal otorite baskın gelmektedir. Diğer bir deyişle yönetim yasa ve kanunlar ile bürokratik olarak gerçekleşmektedir (Suğur, 2013, s. 43).

1.3.3. Varoluşçu Gelenekte Yabancılaşma

Varoluşçuluk, felsefe bağlamında Ahmet Cevizci (1999, s. 890)'nin düşüncesine göre, doğal cisimlerin varlık biçimiyle kişilerin varoluşunun aralarındaki çatışmayı esas alarak irade ve bilince sahip bulunan cisimler dünyasına irade ve bilinç sahibi olan kişinin sanki savrulmuş gibi bir pozisyonu bulunduğunu savunan felsefik bir akımdır. Varoluşçuluk problemi esas olarak yabancılaşma, endişe ve saçma benzeri

sözcüklerle bağlantılı olması ile çağdaş bir ürün gibi düşünülmesine karşın tüm çağlara ait olabilme özelliğine sahip bir akım olmaktadır (Strathern, 1999, s. 5). Varoluşçuluk kavramı İkinci Dünya Savaşı sonrası ünlenmeye başlamış ve varoluşçuluk ahlaki felsefe, sosyal psikoloji, zihin felsefesi, psikoterapi ve kültür kuramına faydalar sağlayan bir bölümü temsil etmektedir (Webber, 2018, s. 19). Bu yönüyle tam karşılıksal bakımdan bir tanımı bulunmamaktadır. Farklı çokça disiplini bir arada bulundurarak farklı sahalarda etkinlik göstermektedir. Özellikle yirminci yüzyılda yaşanan savaşların, bireylerin psikolojilerindeki negatif etkilere sebep olmasıyla beraber çağdaşlaşan ve makineleşen dünya düzenine paralel ilerleme kaydetmekte güçlük çekilmektedir. Bireylerde geleneksel biçimden farklı, yeni ortamlara girilmesinin etkisi içerisinde karşılaşılan korku hissinin yükselmesiyle birlikte gündeme gelen yalnızlık, bir yönü ile aldatılmışlık, varoluşsal sorgulara ve kendisini anlama gereksinimini doğurmaktadır. Bu denli gelişmenin ve rasyonelleşmenin yanında özgürlük düşüncesinin insanların zihnine işlendiği bir dünyada baskı altında kalmış ve üzerinde kontrol sağlanmış bir kişi, Žižek’in (2002) söylemiyle “*gerçeğin çölüne ulaşmakta zorlanır*” (Žižek, 2002, s. 56).

Yönetim, gerçeklik ve teknoloji bağlantılarının iç içe bulunduğu çağdaş dünya düzeni içerisinde hislerini kaybeden, bu dünyanın düzenine dengeyle uyum sağlayamayan, yapılan ve yapacağı her şeye güvensizlik hisseden ve yaşamın anlamı sorgusuna girmiş her birey, boşluğa düşmüş hissiyatını yaşayarak ve varoluşunu dünya içerisinde bir yerde buldurmaya çabalayarak kendisine ve çevresine yabancılaşmaktadır. Bilgilerin gelişmesi için ödenen bedeller uzmanlaşmadır ve bu bedeller adına kişi yaşanması gerekli olan günlük yaşamın olağan ve somut hallerinden uzaklaşmaktadır (Barrett, 1962, s. 6-7). Kişinin hayatını sürdürdüğü toplum içerisinde bile kendisini diğerlerine yabancı şekilde hissetmesi kaçınılmaz son olarak karşısında bulunmaktadır. Kişi, maddi gereksinimlerini gideren dev sosyal yapıya, doğaya ve yaratıcıya karşı yabancılaşmaktadır. Bunlar haricinde bulunan ve yabancılaşmanın en ağır biçimiye kişinin kendisine yabancılaşması olmaktadır. Toplum içerisinde kendi görevlerini yapmaya gayret gösteren kişi otomatik bir yapıda bulunmakta ve bilinç seviyesini düşürerek içgüdüleri kontrol altında yaşamını sürdürmektedir, ancak kişinin birey olması sebebiyle bazı dürtülerini engelleyememesi ve bu bağlamda bir

kırılma noktası yaşayarak varoluşunun nedenlerini ve kendisinin ne olduğunu sorgulaması, yabancılaştığı yerden ve kendisine bu hissi veren şeylerden kurtulmanın çözümlerini araması doğal bulunmaktadır. Barret'in (1962, s. 3) *Irrational Man* isimli eserinde Kierkegaard hikayesinden bahsedilmektedir. Hikaye içerisinde kendi yaşamından fazlasıyla soyutlanmış, varlığını bile bilmeyen bir kişinin kendisini ölü şekilde bulduğu ve ancak bu şekilde kendisinin varoluşunu fark edebildiğinden bahsedilmektedir. Medeniyetin sonuçlarından biri olarak toplum bahsi geçen hikayede olduğu şekliyle kendi sonunu getirecek durumun zeminini hazır etmektedir. Çağdaşlaşmanın ilerlettiği değişim basamaklarında, kişilerin hayatlarında gözlemlenen çeşitli değişimler sonucunda sistemli şekilde ilerleme kaydeden bağlantıların arasında varoluşun temellerine ulaşmadan kişinin yaşamı son bulabilir veya kişinin kendisi yaşamına son verebilmektedir. Oluşturulmuş sistemler sebebiyle gerçekle karşılaşmaktan çekinen, makinelerin ardına sığınan, farkındalığı düşük bir birey modeli ortaya çıkmaktadır. Yabancılaşan kişiler var olan düzenlerinin değişmemesi için sosyal yaşam içerisinde ve yönetimlerde problem olduğuna inandıkları bölümlerde, sistemin kendisine uyum sağlayıp kendilerince denge oluşturarak hayatlarına devam etmektedirler.

Bu durum sonrasında varoluşçu biçimde yabancılaşma ortaya çıkmaktadır. Bu biçimde meydana gelen yabancılaşma Cevizci'ye göre (1999, s. 908) kişinin hem diğerlerine hem de kendisine aynı şekilde aykırı bulunmasıdır. Kişinin diğer insanların istekleri doğrultusunda tutumlarda bulunması, toplumsal bazda kurumlarca yaratılan baskının ağırlığından kaçamaması, yükümlülükten uzak durması ve içerisinde bulunduğu rahatı terk etmek istememesi kişinin gerçek kişiliğinde, benliğinden ayrılması şeklinde tanımlanmaktadır.

Kierkegaard'ın (2013, s. 233-238) düşüncesine göre modern yaşam bekleyişi, yapılan her tür şeyin memnuniyetsiz ve anlık heyecanlar sonrası gelen duygusuzluğu ve durgunluğu ile komedi alanına fazlasıyla yakın bir o kadar da tutkularından yoksun tefekkür ve akıl çağı olduğunu belirtmektedir.

Bütün bu çelişkileri içeriğinde bulunduran çağ içerisinde hayat sürdürmenin bir karşılığı olarak bireyin kendisini, varlığını sorgulaması normal bir davranıştır (Kierkegaard, 2013, s. 203-205).

“Dünya nedir? Ben neredeyim? Beni bu durumun içine iten şey nedir ve neden burada bırakıyor? Ben neyim ve kimim? Dünyaya nasıl ve neden geldim? Benim düşüncelerim neden sorulmadı? Yoksa ben deli miyim? Bu yüzden en iyisi benim susmam, çünkü insanlar delilerin ve ölmek üzere olanların sözlerinden çekinirler. Delilik nedir? Toplum içinde akıllı biri olarak görülmek ve saygı duyulmak adına ne yapmalıyım? Neden hiçbir soruma cevap yok?” şeklindeki sorular ile hayatına, varlığına, kimliğine dair cevap ve anlamlar arama yoluyla aslında bir bakıma yabancılaşma teriminin sınırları içerisinde gezindiği belirtilmektedir. Akıl hastalıklarının delilik sözcüğüyle belirtilmesi değerlendirildiğinde kişi kendisini toplum içerisindeki diğer bireylerden farklı şekilde bulan ve bu durumuyla dışlanan bireyi yine diğer insanların arasında olmak, diğerlerine uyum sağlayarak denge bulmak amacıyla kişiliğinden kopuş yaşayarak diğerleri gibi davranması gerekliliği ifade edilmektedir. Bu yönüyle benliğinden uzaklaşmakta olan birey, yabancı bir kişiye evrilmektedir. Kierkegaard, kişinin yaşamında endişenin önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir (Kierkegaard, 2013, s. 37-156). Kişinin ruh vasıtasıyla beden ve ruhun bütünleşmesinden meydana geldiğini belirtirken kişinin hayvanlardan farklı olarak bir karışım olmanın kişinin hürlüğüünün imkanı durumunda yer bulan endişe duyma kuvvetine sahip olmaya müsait olduğunu belirtmektedir.

Kişilerin soyutlama amacıyla dili aktif biçimde kullanmaları sonucunda hayvanlardan farklılık göstermesi durumunda somut biçimde varlık gösteren gerçek durumlar zaman içerisinde kullanım amaçları doğrultusunda soyutlaşarak kaybolma eğilimi göstermektedir (Kierkegaard, 2005, s. 535). Birey tarafınca dil yoluyla üretilmiş fikirler dolaylı şekilde aktarılmaktadır. Bu dolaylı aktarım bir biçimde yabancılaşma sebebi olarak meydana gelmektedir. Kierkegaard (2013, s. 260) suskunluk durumunu içsel dünyanın esası olarak aktarmaktadır. Dil kullanım şekliyle hayvanlardan kesin şekilde ayrılan, kişilerin bu durumun bir fayda gibi düşünülmesinin tersine boşboğaz ve ikiyüzlü şeklinde konumlandırılmasının ihtimalleri yüksek bulunmaktadır (Kierkegaard, 2005, s. 755). Düşüncelerin bir kişiyle anlam bulduğu ve toplumca ise en düşüncesiz olgu olduğunu bildirerek, kamuoyunun sadece bir sayıdan ibaret olduğunu belirtmektedir (Kierkegaard, 2005, s. 730-735).

Yaşamın anlamsız olmasından ve mutluluğun olmadığı fark edildiği anlarda çağdaş dünyanın ağır yüklerine dayanamayacak durumda olduğunda bireylerin seçim yapması gerekliliği bulunmaktadır. Bu bağlamda kişiler taklidi, diğer insanlar gibi olmayı seçen bireyler için kalabalık içerisinde kaybolmak ve bir yer edinmek daha kolay ve güvenli olan yoldur. Bu yolu seçen kişiler yabancılaşmayı kabul etmektedirler.

Toplum içerisindeki her insanın aynılaştırılmaya çabaladığı toplumlarda kişilerin kendilerini diğer insanlardan farklı şekilde hissetmelerine neden olacak çeşitli ürünler sunulduğunda kişi farklı olduğuna inanırken aslında herkesleşmektedir. Bu bağlamda kişilerde kıskançlık duygularının ortaya çıkışı engellenmeye çalışılmaktadır. Bu durum kişinin başkasına dönüşümü yolunda kapıları ona açmak şeklinde açıklanmaktadır. Kişilerin aralarında çıkabilecek kıskançlık hissini herkesleştirme yoluyla bastırılması sonucu kişiler kendilerinden farklı kişilere dönüşmektedir (Kierkegaard, 2005, s. 740).

Yalnız kalmak, toplumdaki diğer insanlardan uzak durmak anlamındadır. Toplumdaki diğer kişiler kişinin hayvansal tarafını bir biçimde yer yer kısıtlayan yer yer farklı arkadaşlıklar yoluyla ve paylaşımlarla kişinin rahatını sağlayan bir yapıyı karşılamaktadır. Ancak susma yoluyla kişi, bazı durumlarda toplum içerisindeki insanlarla karşı karşıya gelmekten kaçınmakta ve denge içerisinde hayatını devam ettirmekteyken kendisiyle yalnız kalacağı anlamının farkına vardığı an yaşamın ağırlığını hissetmektedir. Buna karşın bazı zamanlarda gerçekleri öğrenmek, düşünce yapısını geliştirmek ve fikirlerini açıklama bedeline katlanarak kendisini belirgin biçimde aktarmaktadır (Kierkegaard, 2010, s. 46). Umutsuzluk Kierkegaard'a göre kişinin benliğinin ölümü olmaktadır. Bu biçimde ortaya çıkan bir rahatsızlık bedensel ölümden ziyade bu rahatsızlığın işkencelerinin can çekişme anlarında olduğuna benzer biçimde bireyin ölümlle savaşması fakat buna rağmen ölmemesi şeklinde açıklamaktadır (Kierkegaard, 2010, s. 26).

1.3.4. Psikolojik Yaklaşımda Yabancılaşma

Dünyanın durmaksızın değişip, geliştiği kabul edildiğinde, zaman içerisinde esasları belirlenmiş olmasına karşın yaşanan değişimler sonrasında ülkeler kendilerini

farklı bir hayatta bulmaktadırlar. İçerisinde bulunulan sosyal şartların ve ortamda bulunan kültürlerin kişileri ve kendisine dahil olan kitleleri etkilemesi kaçınılmaz olmaktadır. Bu yönüyle genel bazda psikolojik olarak yabancılaşma, kişinin gerek çevresi gerekse kendisi ile ilişkisi bazında incelenmektedir. Kişinin bünyesinde barındırdığı kişilik ve benliğinin kaybı şeklinde açıklanmaktadır (Rotenstreich, 1989, s. 77). Yabancılaşma coşkusal bağlamda anlamlandırılabilir seviyedeki deneyimlerde bir körelme biçiminde meydana gelmekte olduğundan kişinin sevdiği ve sevmediği, tam anlamıyla kim olduğu, korkuları, neşeleri ve inançlarıyla alakalı bir belirsizlik olması durumu şeklinde açıklanmaktadır. Bu biçimde kendisine yabancılaşmaysa bütün nevrozlarda karşılaşılan ortak niteliklerden biridir (Horney, 1991, s. 60). Cevizci'nin görüşüne yabancılaşma psikiyatri içerisinde normal olandan sapma durumunun bir göstergesi; modern psikoloji içerisindeyse kişinin topluma, doğaya, kendisine ve diğer kişilere göre biçimlendirdiği yabancılaşma durumu (Cevizci, 1999, s. 906). Nevrotiklik durumu kişinin varoluşunun esasının zayıflamasının sebeplerinden biri olmaktadır, bu durumda nevrozik tavırlar gösteren kişi kendisine de yabancılaşma göstererek bölünme durumuna geçmek durumundadır. Nevrotik kişi kendisine yabancılaşma durumu ile eşleşmiş durumdadır (Horney, 1996, s. 92).

Nevrotik kişi tehlikelere karşı fazla duyarlı, endişeli, suçluluk hissiyatında toplumsal ilişkileri içerisinde etkisi düşük olan kişi şeklinde tanımlanmaktadır. Kendisini fazlasıyla tehlikeli durumlar içerisinde hisseder durumda olmak, algı durumlarının tam biçimde olmasa da daralmasına sebebiyet vererek gerçek ve benlik arasında uyumsuzluk meydana getirmektedir. Bu durumda olan kişi diğer kişilerin davranış ve tutumlarını anlamlandıramadığından dolayı bu davranış ve tutumların kendisinden dolayı ortaya çıktığını fark edememektedir. İçerisinde bulunduğu güvensizlik ve çaresizlik hisleri ile uğraşmaktayken kendisini odağa alarak kendi bütünlüğünü koruma güdüsü içerisinde dir. Güven duygusunun eksikliğinin yoğun şekilde görüldüğü nevrozik durumdaki birey, toplum içerisindeki kişilerin güvenlerini sağlamak hedefi ile kişilerin onayını almaya yönelik tutumlar sergilemenin sonrasında yük olacağı gerçeği ile toplum içerisindeki kişilerin kendisinden uzak durmasına neden olacaktır. Bazı vakalarda aksine çaresizlik hissi içerisindeki kişinin kendisini

savunma durumuna geçirerek saldırgan tutumlar sergilediği görülmektedir (Geçtan, 2003, s. 78). Rekabet içerisindeki bir toplulukta hayatını devam ettiren ve kendisini en alta, yeterli olmayan, boşluk içerisinde bulunan, güçsüz ve yalıtılmış biçimde saldırgan tavırlar içinde hisseden kişi, topluluğun diğer fertlerinden daha üstte olma gereksiniminin giderilmesini beklemektedir.

1.4. Pozitivizm Kavramı ve Yabancılaşma

Adorno ve Horkheimer, yalnızca bir yöntem ya da yaklaşım olarak değil, evrene dair bütünsel bir bakış açısı olarak değerlendirdikleri pozitivizmi tartışmışlardır. Pozitivizm, Özel'in (2018: 18) belirttiği gibi, dünyaya açıklama getirmenin yanı sıra onu şekillendirme gücüne de sahip olan bir teoridir. Horkheimer ve Adorno'ya göre pozitivizm, doğa bilimlerinin yöntemlerini sosyal bilimlere uygulayarak gerçekliği gizlemeyi, böylece modernizmle uyumlu olarak sosyal yönleri salt nesnelere ve gerçeklere indirgemeyi amaçlamaktadır. Pozitivist sosyal felsefe, toplum üzerinde kontrol uygulayarak toplumsal yabancılaşmaya yol açar.

Pozitivizm; günümüzün düşüncesi, dünya görüşü, toplumsal, bireysel ya da kültürel bakış açısını etkileyen düşünce yapısıdır (Özel, 2018, s. 19). Horkheimer'in "Pozitivizm felsefi teknokrasidir" (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 95) sözü, pozitivizm ile teknolojinin iç içe geçmiş olduğunu işaret etmektedir. Bununla birlikte aydınlanmanın bir ürünü olan pozitivizm, insanları mutluluğa değil, kitlesel faşizme ve totalitarizme kavuşturmuş ve karşımıza "*...durdurulamaz ilerlemenin laneti, durdurulamaz gerileme*" (Özel, 2018, s. 19) şeklinde çıkmıştır.

Aydınlanmanın nesnelere bakış açısı her zaman otoriter olmuştur; doğa yalnızca boyun eğdirilebilen ve incelenebilen ölçülebilir varlıklar olarak nesneleştirilmiştir. Basitçe söylemek gerekirse sayılar, bilgiyi ve anlayışı temsil eden efsane bir kavram statüsüne kavuşmuştur (Dellaloğlu, 1998, s. 164). Pozitivizm, Dellaloğlu'nun (1998, s. 165) ifade ettiği şekliyle aklın, toplumsal istikrar ve etkinliği sağlama aracına dönüşen teknik bir çaba içinde tezahür etmesidir. Doğal dünyayı kontrol altına alma stratejisi ve teknokratik yönetimin yaygınlığı, bireylere ciddi zararlar vermiş, onları kolektif gruplara dahil etmiş ve bu grupları yok olmanın eşiğine getirerek yabancılaştırmıştır. İnsanın doğa üzerindeki hakimiyeti, aynı zamanda kendisi

üzerinde de hakimiyet kurmasıyla sonuçlanmıştır ve bu da içinde yaşadığı doğal dünyayla ortak kaderine yol açmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 95).

1.5. Haneke'nin Etkisinde Kaldığı Adorno'nun Yaşamı, Kültür Endüstrisi ve Yabancılaşma Kavramına Bakışı

Alman asıllı toplumbilimci, filozof, müzik bilimci ve bestekâr Adorno'nun asıl ismi Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno'dur. Din değişikliğinde bulunarak Katotikleşmiş ve Almanlaşmış Yahudi asıllı şarap tüccarı bir babadan ve Cenova asıllı profesyonel ses sanatçısı olan bir anneden dünyaya gelmiştir. Eserlerinde ve düşüncelerinde etkilendiği isimler Max Horkheimer, Walter Benjamin, Karl Marx gibi önemli düşünce adamları olmaktadır. Frankfurt okulu veya diğer adı ile “*eleştirel kuram*” şeklinde anılan fikir okulunun en büyük temsilcilerinden olmaktadır (Veysal, 2009, s. 308).

Kendi döneminde Frankfurt Üniversitesi içerisinde (Goethe Üniversitesi) sosyoloji, müzikoloji ve felsefe eğitimlerini almıştır. Frankfurt okulunda modernizm çalışmalarıyla alakalı bilinen en yoğun analizleri yapması yönüyle ün kazanmaktadır. Okul içerisinde çalışma kapsamı olarak en geniş felsefecilerden biri olarak nitelendirilmektedir. Çağdaş yaşamın kendisine özgü krizlerini farklı yönleriyle ele almayı başarmış filozof olarak da anılmaktadır. Alban Berg ile birlikte kompozisyon konusu çalışmaları yürütmüştür. Yaşadığı dönemin en ünlü eleştirmenlerinden olan Siegfried Kracauer'la birlikte Kant metinlerinin incelenmesi çalışmaları yürütmüştür. Frankfurt okulunda bulunan diğer ünlü kişilerden Max Horkheimer ve Walter Benjamin ile üniversite dönemlerinde tanışmıştır. Walter Benjamin ile birlikte bu dönemlerde başlayan ve Walter Benjamin ve Adorno'nun düşünce yapısını karşılıklı biçimde etkileyen yazışmalar bu dönemde gerçekleşmiştir. Yazışma süresi 1940 yılında Walter Benjamin'in ölümüne kadar sürmüştür. Üniversite döneminde aldığı psikoloji, toplum bilim ve müzik alanındaki dersleri başarıyla vererek Hans Cornelius liderliğinde yürüttüğü Edmund Husserl konusundaki doktora araştırmasını bitirerek “*felsefe doktoru*” unvanını elde etmiştir.

Theodor Wiesengrund Adorno, 1925 yılında Viyana'da Anton Webern ve Arnold Schönberg gibi bestecilerle çalışmalar yürütmüştür. Schönberg'in “*yeni müzik*” çalışmalarını yakından takip ederek bunun üzerine incelemeler yazmıştır. Ardından

Frankfurt okulunda Kierkegaard konusundaki tezini tamamlamış ve sonrasında üniversitede dersler okutmaya başlamıştır. Nazilerin bu dönemde iktidarı ele almasıyla babasının Yahudi olmasından kaynaklı 1934 yılında İngiltere'ye gitmiştir. Horkheimer'in yönetiminde bulunan ve yönetim alanında Nazi rejimi sebebiyle New York'a geçmek durumunda kalan Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün "Zeitschrift für Sozialwissenschaft" isimli dergisinde yazılar kaleme almıştır. Bu dönemde kaleme aldığı *Caz Üzerine* isimli yazısı, sonraları Horkheimer ile birlikte geliştirecekleri "Kültür Endüstrisi" adlı eleştirinin de özlerini içeriğinde barındırmıştır. 1938 yılına gelindiğinde Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü alanında çalışmak amacıyla New York'a taşınmıştır (Veysal, 2009, s. 311).

Bolşevik Devrimi sonrası sosyalist düşüncenin odağı halinde bulunan Rusya'da yaşanan gelişmeler beklenmeyen etkiler yaratmış ve Marksizmin odağı olan Almanya'da da faşizmin etkisini göstermesiyle kapitalizmin odağı halinde bulunan Amerika'ya gitmek mecburiyetinde bulunan Frankfurt Okulu kuramcıları kendi hayatlarında kazandıkları tecrübeleri araştırmalarına dahil etmiştir.

Horkheimer'in sunduğu fikirler Marcuse'nin 1932 senesinde ve Adorno'nun 1938 senesinde Frankfurt Okulu'na dahil olmasıyla birlikte güç kazanmıştır. "Eyitişimsel (Diyalektik) Toplum Teorisi" düşüncesiyle toplumu kapsamlı şekilde ele alma konusunda ve pozitivist düşüncenin toplumu incelemek adına yeterli olmadığı konusunda Marcuse, Horkheimer ile aynı fikirde olmuştur (Marcuse, 1989, s. 88). Adorno da eserlerinde Benjamin'in üzerinde bıraktığı etkiyle psikanalize ve estetiğe, Lukacs etkisinde toplumsal sınıflaşma konusuna eğilmiştir. Adorno, kültür ve sanat alanlarında çalışmalar yürütmüş, Frankfurt Okulunun esaslarından olan eleştirel kuramlara "Kültür Endüstrisi" görüşünü kazandırmıştır. Theodor W. Adorno, Amerika içerisinde yaşadığı dönemde, Horkheimer ile birlikte "Aydınlanmanın Diyalektiği" adlı eseri yazmıştır. Sosyolog olan Paul Lazarsfeld ile "Radyo Projesi" adlı kitle iletişim araçları etkilerini incelemesini sunmuştur. Dr. Faustus isimli romanda destek amacıyla Thomas Mann'ın müzik danışmanlığını üstlenmiştir. "Otoriter Kişilik" adlı araştırmayı azınlıklara atfedilen önyargılar kapsamında yönetmiştir. Savaş sonrası Frankfurt'a gitmiş, Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün

tekrar buraya taşınmasının ardından enstitü yönetimine gelmiştir. 06.08.1969 tarihinde Theodor W. Adorno İsviçre sınırları içerisinde yaşama veda etmiştir.

Adorno'nun fikir dünyası ve etkileri kapsamında:

Frankfurt Okulunun önemli isimleri olarak ünlenen ve “*yabancılaşma kavramı*”nı “*Eleştirel Kuram*” konusunda tartışan kuramcılardan biridir. Frankfurt Okulu düşünürleri olarak Horkheimer ve Marcuse birlikte farklı fikirlere imza atmışlardır. Kültürel değerlerin kıymetlerini kaybetmesiyle metalaştırılmasıyla birlikte kültürlerin ticarileştirilmesini de eleştirilerinde barındıran Frankfurt okulu kuramcıları eleştirilerini Adorno ve Horkheimer'in birlikte ortaya koyduğu “*Kültür Endüstrisi*” görüşüyle açıklamışlardır. Frankfurt Okulu temelinde Pozitivist Eleştiri, Aydınlanma Eleştirisi ve Kültür Endüstrisi konularını temel alan araştırmalarıyla ünlenmiştir. Okulun eleştirel teorileri benimsemesinde kurulduğu ilk yıllarda etkisi bulunan şartlar etkisini göstermiştir. Kurulduğu ilk yıllarda okul müdürü Carl Grünberg'in fikirleriyle birlikte okulun da görüş temeli oluşmuştur. Bottomore tarafınca bu okulun ilk dönemi şeklinde nitelendirilen 1923-1933 aralığında pozitivist düşünceler kabul görmüş ve toplumsal bazda ilk çalışmalar ampirik tekniklerle yürütülmüştür (Bottomore, 2013, s. 94).

Horkheimer'in fikirleri 1932 yılında Marcuse'nin, 1938 yılında Adorno'nun Frankfurt Okulunun katılımıyla güç kazanmıştır. Adorno, eserlerinde Walter Benjamin'in etkisinde kalarak psikanalize ve estetik Lukacs etkisinde kalarak toplumsal sınıflaşma fikirlerini merkez almıştır. Kendisi yalnızca yazar değil aynı zamanda sanatçı da olan Adorno, kültür ve sanat alanlarında da araştırmalar yürütmüş, Frankfurt okulunun odağı haline gelen eleştirel teoriye “*Kültür Endüstrisi*” konseptini dahil etmiştir. Kültür endüstrisi kapsamı gereği kapitalist düşünceyle bireyler adına sahte gereksinimler oluşturan, sanat eserlerinin ve kültürel değerlerin toplum içindeki değerlerini azaltan, bireyleri, kabul gördükleri tutumları benimsemeye iterek ancak bu yolla toplum içerisinde yer edinebileceklerine inandıran sistem şeklinde tanımlanmıştır. Adorno'ya göre kültür, toplumun ananelerini yaşatmaktan ziyade bir endüstri biçimine girmiş ve çağdaşlaşmanın bilimlerini ve tekniklerini geliştirerek olanaklarını artırmasıyla birlikte, her konuda tek tip olmanın daha doğru olduğu bilincini dikte ederek kültürü de bu yolla yozlaştırmış ve çeşitliliğini de yok etmiştir.

Kapitalizmin gelişmesiyle birlikte toplumsal üretimlerin toplumsal bazda tüketicilere gereksinim gördüğü ve tüketicileri yönetmek adına kitle iletişim materyallerini de kullanmasına benzer biçimde endüstri haline gelmiş kültür, bu endüstriyi elinde tutanların kuvvetlerini aktarmak adına bir vitrin rolünde bulunmuştur. Sanayi Devriminin yanında kapitalizmi de bünyesine almasıyla birlikte işgücü ve üretim gereksinimleri şehirlere yapılan göç miktarını yükseltmiş, muhtemel tüketicinin her gün sayısının arttığı şehirler gerek ticareti gerekse yöneticilerin liderliğindeki kişiler adına fikirlerini yansıtarak toplumlara liderlik edebilecekleri yerler haline gelmiştir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 162). Horkheimer ve Adorno kapitalist sistem içerisinde bulunan insanların bu sistem içerisinden çıkma gereksinimi hissettiğini ve bunun ancak çalışma ortamından uzak durarak dinlenmek gereksinimi duyan kişilerin kültür endüstrisiyle kurulmuş sistemden kaçamadığını, bu bağlamda sistemin hedefinin *“kişileri sadece hayatlarındaki esas baskıdan uzak tutmaya ve çalışma konusundaki azimlerini tekrar canlandırmak”* olarak tanımlamışlardır (Cevizci, 2005, s. 1054). Tüketim hızının tekrar üretim gerektirmesi sebebiyle tüketicilerin tüketim hızlarına göre yeni gereksinimlerin bulunduğu ölçüde ticarete yön verenlerin o kadar kazançlarında artış olacağı fikri Kültür Endüstrisi bağlamında kurulmuş olan sistemin ticaret yöneticilerinin ellerinde bulundurdukları ticaret güçlerinin kontrolünde geliştiğine dikkat çeken Horkheimer ve Adorno, muhtemel tüketicilerin fazla olduğu şehirlerin de benzer hızlarda tüketilmekte olduğunu; *“Beton merkezlerin çevresinde yer alan eski evler, şimdiden gecekondu gibi görünmekte ve kentin yamaçlarında yer alan yeni bungalovlar ise aynı uluslararası fuarlarda bulunan konstrüksiyonlar gibi bir zaman kullanıldıktan sonra atılmaya davet arayan teknik ilerlemeye övgüler düzmektedir. Kişiyi, hijyenik ufak dairelerde bağımsız biri şeklinde devam ettirmesi gerekli planlama fikirleriyse onu tamamen bütünsel sermayenin iktidarına sokmuştur. Bu konut sahiplerinin tüketici ve üretici şeklinde eğlence ve iş adına merkezlere çekildikleri zamanlarda oturdukları hücre biçimli yerler de sürekli düzenli kompleksler olacak şekilde kristalleşmektedirler”* biçiminde aktarılmıştır (Adono ve Horkheimer, 2014, s. 162). Horkheimer ve Adorno içinde bulunulan durumun gidişinin kötü olmasına karşın *“teknik ilerlemeye övgüler düzer”* şeklindeki ifadeleriyle aydınlanma fikrini ve başlangıcı aydınlanma yolu ile olan çağdaş süreci de eleştirmişlerdir. Kültür Endüstrisi

Aydınlanma fikrinin “*teknik ve bilimsel gelişmelerinin yanında kültürel ve sosyal gelişmelerini sağlayacaktır*” fikirlerinin gerçek olmadığını bunun yerine beklentinin tam tersi olacak şekilde etkilediğinin kanıtı şeklinde açıklanmıştır (Cevizci, 2005, s. 126). Aydınlanma süreci ile bilim ve akli her durumun üzerinde tutan bilimsel araştırmaların batıl düşüncelerden kurtarılması beklenmiş fakat beklentinin tersine bilimin tekrar mitoloji ile bütünleşmesi sebebiyle Aydınlanma fikri eleştirilere maruz kalmıştır. Çağdaşlaşma akli da sistemli bir şekle büründürmüş ve akli hedefsizliğe sürüklemiştir. Bu sebeple akıl her tür hedefe karşı hazır hale getirilmiştir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 124). Horkheimer ve Adorno’nun ifadeleriyle “*amaçsız amaçsallık*” sanatları da piyasa içerisinde istenen hedeflere hizmet edecek şekilde değiştirmiştir. Kültür Endüstrisi sanatları da kendi istediği şekle büründürmüş özellikle görsel etkisi ön planda olan sanat alanları, artık sanat olmaktan çıkarak bu dönem sonrası kitle iletişim aracı niteliğinde daha aktif kullanım alanı bulmaya başlamıştır. Sanat eserleri, amacının dışında kullanılarak tüketici kesimi etki altına almak ve tüketici gereksinimlerine yön vermek maksadıyla kullanılmaya başlanmıştır. Sanatın kitleleri yönlendirme becerilerinin etkileri, bireyleri tüketimlerini artırma yoluna da yönlendirmesinin yanında tüketicilerin beklenti ve algılarını da biçimlendirmeyi amaçlamıştır.

Horkheimer ve Adorno, görsel sanatların ve özellikle sinemanın etkilerini şu şekilde açıklamaktadır; dışarıdaki sokakları az önce izledikleri filmin devamı olarak gören sinema izleyicisinin bu ortak deneyimi, filmin gündelik algı dünyasını yeniden inşa etmeye çalışması nedeniyle yapımın temel fikri haline geldi. Dış dünyanın yaratılma kolaylığı, inşa prosedürlerinin ampirik şeyleri kopyalayabildiği yoğunluk ve tamlıkla birlikte artar (Adorno ve Horkheimer, 2014, s.169). İmgelerin aktif olarak kullanıldığı ve gerçeklerin baz alınarak yapıldığı bu sinema evreni ile bireylerin gerçekliğe olan algılarının istenildiği biçimde değiştirilmesi durumunu Horkheimer ve Adorno “*sonunda kültür endüstrisi taklit olanı mutlak olanın yerine koyar*” biçimi ile aktarmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 175).

Sanatın bu denli etkilerinin sadece sanat eserlerini takip eden, inceleyen, dinleyen kişileri değil bütün bir kitleyi etkisi altına alarak yavaşça istediği biçime dönüştürme kuvvetine sahip olmuştur. Kültür endüstrisi, insanlara ulaşan tüm

sanatların ve sanat eserlerinin fikirleri barındıran söylemleri toplumların her kesiminden kitleye ulaştırma yetkinliğini kullanmak adına sanatları daha ileri yönde etkilemiş ve herkesçe ulaşılabilir, takip edilebilir, bilinir hale gelmesi sağlanmıştır. Yirminci yüzyıl başlarına gelinceye kadarki süreçte tiyatroları takip etmek veya dinletilere katılmak adına ödeme yapılmasına karşın şehirlerin gelişerek sergi alanları olarak kullanılması sanat eserlerinin de toplumun her kesimine açık alanlarda sergi imkanı bulmasının tüm yollarını açmıştır. İzleyici ya da dinleyici beğenirse bile parasını ödediği için ödeme karşılığını almak adına sanat eserleriyle bağ kurmaya çabalarırken sanatın karşılığında para veya ödeme olmaksızın sınırsız ulaşımın bulunması tartışıldığı dönem özellikleri ve tanımlanmış yabancılaşma sorununu tanımlamış, yabancılaşma sorununun tüm bölümlerinde görülebilen “*Şeyleşme*” kavramını ortaya koymuştur (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 213).

Kültür endüstrisinin diğer alanlarda olduğu şekliyle sanatın ve sanat eserlerinin de içselliğini yozlaştırması, yüksek oranda şehirlerde hayatını sürdüren kişilerin sürekli uyaranlarca denetim altında bulundurulmuş olarak yönetilmesi, sanatçıların gerek kendisi gerekse içerisinde olduğu topluluğun niteliklerini yansıttığı sanat eserlerinin değerlerini kaybetmesine ve bu bağlamda insanlar adına yalnızca birer uyarıcı olarak kalması yabancılaşma sorununun büyük etkilerini ortaya koymuş ve daha genel söylemiyle bu sorunun kapsamlı şekliyle “*Şeyleşme*” biçimi ile aralarındaki bağı korumuştur. Horkheimer ve Adorno’nun fikirlerince gerçeklik algılarını yöneten kişiler birbirlerine ve doğaya yabancılaşmıştır. “*Yalnızca kendilerine ve birbirlerine ne amaçla gereksinim duyduklarının farkındadır*” biçiminde aktarılmıştır (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 337).

Adorno 1951’de kaleme aldığı *Minima Moralia* isimli yazınında “*Doğru Yaşam Öğretisi*” kavramını incelemiştir.

Felsefe içerisinde ilkeleri tartışmalara konu olan “*Doğru Yaşam*” ilkin özel hayatlara daha sonrasında ise tüketim gücü kısmına indirgenmiştir. Adorno’nun görüşünce sistemlerin dayattığı düşünceler karşısında hayat içerisinde sürüklenir halde bulunan ve kendi maksatlarını gerçekleştirmektense kendisine verilen amaçlar doğrultusunda ilerleyen kişi, hayatın temelini anlamak istediği zaman artık sadece hayatın yabancılaşmış versiyonuyla karşılaşabilir hale gelmiştir.

Tüketim ve hayat arasındaki bağı “*bu ilişki tümüyle saçmalaktır. Araçlarla amaçlar yer değiştirmiştir*” biçiminde açıklamıştır (Adorno, 2005, s. 13). Negatif Diyalektik isimli yazınında da Aydınlanma fikriyle aklın mit ve mitolojilerden kurtulması ve bilim ile özgürlüğüne kavuşması görüşüne karşın akılcı sistemlerin çağdaş süreçte kişiyi ve kitleleri kendi merkezinden uzaklaştırması eleştirilmiştir. Yabancılaşma sorununu ve bu sorunun çözümünü şu şekilde açıklar: Diyalektiğin mayası olarak yabancılaşma teorisi de kendi kurallarını içeriden değil dışarıdan alan bir sistem olduğu için irrasyonel sayılan dünyaya yaklaşır; Novalis, “her yerde evinde olma” ihtiyacını, özlem duyan öznenin yabancı olanı ve farklı olanı sevmeye konusundaki acizliğinin sonucu olarak tanımlamıştır. Fethetme ve boyun eğdirme arzusunun yanı sıra köhnemiş barbarlıkla da karşılaşır. Yabancıların sürgünü kalkınca yabancılaşma da olmayacaktır. Dışarıdan gelen uyarılar yoluyla kendisinden yabancılaşmanın ait olma hissini yok edeceğini ve bir bakıma “*sürgün*” olduğunu belirtmiştir (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 163).

Savaşın ardından Horkheimer, enstitünün tekrar bir araya gelmesinde etkinlik göstermiştir. Tekrar kurulumu sağlanan enstitünün yanında Frankfurt Üniversitesi rektörlüğü makamına Horkheimer getirilmiştir. Savaş sonrası bu noktaya gelen ilk Yahudi olma özelliği göstermiştir (Jay, 2014, s. 86). Horkheimer’in 1959 senesinde emekli olmasından sonra enstitü müdürlüğü makamına Adorno geçmiştir. Adorno’nun müdürlük yaptığı dönemde pozitivizm adına yapılan eleştiriler devamlılığını sürdürmüş, müzik, siyaset, estetik, toplum ve toplumsal uygulamalar, kültür, çağdaş toplumun incelemesi konularında araştırmalarına devam edilmiştir. Adorno’nun müdürlük yaptığı süreçte genç kuramcılar yetiştirmeyi amaç edinmiş, okulun mezun verdiği ikinci kuşak kuramcılar toplum ve felsefe bilimleri arasındaki ilişki bazında çalışma göstermişlerdir.

Adorno’nun hem öğrencisi hem de ikinci kuşak kuramcılarında olan Habermas, okul adına gerek Marksist gerekse anti-Marksist çokça kitle bilimi alanlarında yer alarak sonrasında kendi araştırmalarında çağdaş kapitalist kitle eleştirileri üzerine çalışmıştır (Bottomore, 2013, s. 92). 1960 seneleri Adorno’nun toplumun büyük kesimince biliniyor olması, Marcuse’un eserlerinin birçok kişiye ilham olması,

Habermas'ın okul kadrosu içerisine dahil olmasıyla Frankfurt Okulunun en ünlü olduğu ve sükse yaptığı dönem olarak kalmıştır (Yarar, 2010, s. 68).

1970 yıllarına gelindiğinde okulun toplum içerisindeki etkinliği ve bilinirliği azalmış, 1969 yılında Adorno'nun, 1973 senesinde ise Horkheimer'in vefatının ardından okul kurulduğu dönemlerdeki misyonundan uzaklaşmıştır (Bottomore, 2013, s. 93).

1.6. Brechtyen Yabancılaştırma

Yabancılaştırma, Rus biçimciler arasında yer alan Hegel'e, Bacon'un Novum Organum'undan Marx'ın ve Rousseau'nun yabancılaşmasına kadar dayandırılabilir kapsamlı ve uzun bir tarihi geçmişe sahiptir. Günlük yaşamda otomatikleştirilen algıları fark etmek için edebiyatta bulunan dilsel yoğunlaşmadan insanın gerçeği görmesine engel olarak önyargı ve kuruntulara kadar oldukça geniş bir yelpazeyi meydana getiren çeşitli biçimlerde farklı manalar yüklenip kullanılmakta olan bir kavramdan söz edilmektedir. Ancak etkilenimleri fark etmeksizin yabancılaştırma kavramı tiyatrodan hem politik hem de estetik seviyede Brecht tarafından da kullanılmıştır ve dramaturjik – düşünsel bir bağlama yerleştirmiştir. Yabancılaştırma kavramı, yazarın ve rejisörün metnine, oyuncuların rolüne ve hepsinin seyircilere yabancılaştırılması manasında çok yönlü ve esnek bir kuram olarak ifade edilmektedir. Bu sebeple yabancılaştırma, Brecht'in oyunları ile sınırlandırılmamaktadır. Ayrıca farklı metinlere uygulanabilir bir yöntem olarak nitelendirilmektedir. Yabancılaştırma, Brecht tarafınca estetik olduğu kadar Brecht'in hayata karşı yaklaşımları açısından da politik bir kavram şeklinde tercih edilmiştir. Bu durum, genel manada insanların bilme süreçleri ile alakalıdır. Yabancılaştırma metodunun politik kapsamını, bilme süreci içerisinde yaratmış olduğu etki ve bu etkiye bağlı bir şekilde müdahale imkanlarının önünü açması oluşturmaktadır. Bahsedilen yaklaşım şekli ile mitler, alışkanlıklar, tabular ve insanlara doğal gelen ve arkasında toplum ve toplumun ilişkilerine yönelik ipuçları içeren tüm yabancılaşma alımlayıcılarının bilinçlerinde kırılmaya uğratarak söz konusu yabancılaşmışlıklara hem oyuncuların hem seyircilerin hem de kolektif aklın rejisinin eleştirel bir tutum almaları sağlanmaktadır. Nitekim söz konusu uyarılmalar, gerçekliğin değiştirilmesini de kışkırtacaklardır (Akyıldız, 2013, s.16).

Brecht, yabancılaştırma teorisine yaşamsal deneyimler ve sanatsal pratikleriyle süreç içinde ulaşmayı başarmıştır. Brecht'in tiyatrosu, bir "*Yabancılaştırma Tiyatrosu Manifestosu*" üstüne inşa edilmemiştir. Brechtien yabancılaştırma teorisine erişme süreci uzun bir tarihsel süreci gerektirmiştir. Bahsedilen yaklaşım pek çok farklı etkinim süreciyle ideolojik hedef ve yönelimlerin bir bileşimi ile şekillenmiştir. Söz konusu süreç incelendiği zaman dramaturgluğundan tiyatro eleştirmenliğine, yazarlığa ve şairliğe dek uzanmakta olan fazlasıyla verimli sanat hayatında biriktirmiş olduğu arayış ve tecrübeler; sanat hayatının ilk yıllarındaki dışavurumcu isyandan çok yönlü bakış açısı ile ve gitgide daha dengeli tarihsel bir akım şeklinde Marksist politik tavra uzanmış olan sanat görüşüne; Münih'ten Berlin'e, Birinci Dünya Savaşı'ndan Hitler faşizminin yükselişine ve altı senelik sürgün yaşamına birçok şey borçludur (Akyıldız, 2013, s.16-17).

İKİNCİ BÖLÜM: ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

2. METODOLOJİ

2.1. Araştırmanın Konusu

Filmlerinde çoğu zaman kapitalizm eleştirisi, orta sınıf burjuva eleştirisi gibi konulara ağırlık veren Michael Haneke, sinema tarihi içinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Haneke filmlerinin birçoğunda tekrar eden temalar ve konular yer almaktadır. Söz konusu konu ve temalardan en çok öne çıkan unsur ise yabancılaşma olmuştur. Buraya kadar verilen bilgiler çalışmamızın genel çerçevesini oluşturmaktadır. Çalışmanın asıl konusunu Michael Haneke sineması üzerine yabancılaşma bağlamında niteliksel ve göstergebilimsel analizler oluşturmaktadır ve konu Haneke'nin "Kent Üçlemesi" üzerinden sürdürülecektir.

2.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmada Michael Haneke'nin Kent Üçlemesi filmlerinin, yabancılaşma kavramı kapsamında göstergebilimsel olarak analiz edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle yabancılaşma kavramının doğru ve etkin bir şekilde aktarılması, akabinde Haneke'nin sinema anlayışı ve örneklem gösterilen filmlerinin analiz edilmesi hedeflenmektedir.

2.3. Araştırmanın Önemi

Literatür incelendiğinde Michael Haneke'ye, sinema tarihine, yabancılaşma kavram ve kuramlarına ilişkin birçok çalışmanın olduğu görülmüştür. Ancak bahsi geçen kavramların ve Michael Haneke'nin tek bir başlık altında ele alındığı ve incelendiği sınırlı sayıda çalışma olduğu tespit edilmiştir. Bu sebeple araştırmanın özgün bir konuyu içerdiği düşünülmekte ve literatüre katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

2.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışmanın bulguları, nitel araştırma yöntemlerinden olan göstergebilimsel analiz kullanılarak elde edilmiştir. Bu analizler, Peirce'ün üçlü gösterge grubuna dayandırılarak oluşturulmuştur.

Çalışma hazırlanırken; basılı kitaplar, yayımlanmış makaleler, yayımlanmış tezler, bilimsel dergiler, bilimsel gazeteler ve internet araştırmalarından faydalanılarak çözümlenmeler yapılmıştır.

Filmler önce yabancılaşma göstergeleri incelenerek yorumlanmış, daha sonra tablolar oluşturularak örneklem seçilen Kent Üçlemesi filmlerinin göstergebilimsel çözümlemesi yapılmıştır.

2.5. Araştırmanın Problemi

Auteur yönetmenler, filmlerini tasarlarken kendilerine özgü teknikleri kullanarak sanatsal yapımlarını farklı görsel ve düşünsel stillerle oluşturmaktadırlar. Bu sanatsal yapımlar türlü anlamlar taşımaktadırlar. Sinemadaki sanatsal anlamlar göstergeler aracılığıyla çözümlendiğinde, sanat yapıtlarına farklı bakış açıları ve yorumlamalar kazandırılabilir.

Çalışmamıza konu olan Michael Haneke, bahsedilen auteur yönetmenler arasında yer almakta ve kendine has sinema dili ile sanat eserlerini oluştururken gerçekçi tarzıyla dikkatleri üzerine çekmektedir.

Daha önceki çalışmalarda Michael Haneke filmlerinin, kapitalistlikle yozlaşmış Batılı toplumların sorunlarını gerçekçilikle yansıttığı ve bu gerçekliği sinemaya yansıtırken farklı yabancılaşma unsurlarının kullanıldığını inceleyen birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmayı diğerlerinden farklı kılan yönü, yabancılaşma unsurlarının yoğun olarak kullanıldığı Haneke'nin ilk üç filminin göstergebilimsel olarak analiz edilmesi olmaktadır.

Araştırmanın örneklemini olan Haneke'nin "Kent Üçlemesi" incelendiğinde kapitalist toplumların psikolojik olarak yabancılaşan bireyleri ve filmlerde yaşanan olayları göstergebilimsel olarak incelediğimizde nasıl anlamlar çıkmaktadır? sorusu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

2.6. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Michael Haneke'nin Kent Üçlemesi filmleri ile sınırlandırılmıştır.

2.7. Araştırmanın Evren ve Örneklemini

Çalışmanın evrenini, sinema sanatına yeni bir anlam katmış olan Michael Haneke sineması oluşturmaktadır. Ünlü yönetmenin Kent Üçlemesi olarak adlandırılan Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filmleri çalışmaya örneklem olarak seçilmiştir.

2.8. Araştırmanın Literatür Özeti

Literatür incelendiğinde, Michael Haneke'nin film analizlerinin daha önce ele alınan çalışmalarla birlikte değerlendirilecek olursak; Michael Haneke sinemasında yorumlayan açısından özne-nesne yönünde bir açıklama yapılacak olursa, Haneke sinemasının dünya ile ilgili bir farkındalık sağlamaya çalıştığı söylenebilmektedir. Bu farkındalığı sağlarken özneyi bütünü gözetleyen olarak görmez, onun yerine izleyenlere daha önemli ve çeşitli anlamlar yüklemektedir. Seyircilerin görsel deneyimlerle daha fazla zihinsel farkındalık yaşamasını sağlamaktadır. Bu durum ise sinemanın farklı bir göz ile yorumlanmasını meydana getirmektedir (Akyıldız, 2013, s. 132).

Yönetmenin çektiği filmlerde çoğunlukla belirgin ya da mutlu bir son bulunmamaktadır. Haneke, filmlerini izleyen kişilerden filmlerine katkı sağlamalarını istemektedir. Filminde izleyicileri uyuşturmamakta, tam tersine izleyicileri beklemedikleri bir durum ile karşı karşıya bırakmaktadır. Yönetmenin filmlerini seyrederken birden oyuncuların kameraya bakarak konuşmaları gibi şeyleri beklemek normal olarak görülmektedir (Turan, 2013, s. 1-8).

Haneke; *“Filmdeki şiddet bütün her şeyi kaplayan varlığını, içinde suçun olmadığı suç ortaklığına borçludur. Mitsel anlatım tarzı ve estetize edilmiş gösterim şekli, kişisel korkuların ve arzuların dizginlerinin gevşetilmesini mümkün kılar. Perdedeki kahraman başarısıyla, izleyicinin cesaretsizliğini ve güçsüzlüğünü aşar”*, cümlesi ile şahit olunan şiddet unsurlarının ne derece etkileyici olduğuna vurgu yapmaktadır (Pakkan, 2013, s. 179).

Literatür araştırmalarında da görüldüğü üzere Michael Haneke'nin filmleri üzerine benzer birçok çalışma mevcuttur. Farklı yöntemlerle incelenen filmler, genel olarak Haneke'nin sineması üzerine aynı düşüncelerde yoğunlaşmıştır. Filmlerin toplumsal sorunlara ışık tutarken yönetmenin kendine özgü sinema dilini kullanması, bunları yaparken de teknik ve estetik anlamda alışık olmadığımız yöntemler kullanması, bu çalışmada ve benzer literatür çalışmalarında derinlemesine incelenmiştir. Haneke sinemasının Kent Üçlemesi filmleri üzerine olan çalışmaların, bu çalışmaya olan katkıları ve yansıması filmlerin mizansenleri, karakter analizleri ve yönetmenin öyküleme sırasında kullandığı karakterleri ve seyirciyi yabancılaştırıcı

anlatılardır. Ancak bu çalışmaya örneklem olan Kent Üçlemesi filmlerinin yabancılaşma kavramıyla göstergebilimsel analizinin tek bir başlık altında ele alındığı bir çalışmaya ulaşılammıştır. Bu nedenle çalışmanın alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

2.9. GÖSTERGEBİLİM YÖNTEMİ

2.9.1. Göstergebilimin Kısa Tarihçesi

Tarih içerisinde medeniyet ve kültür bakımından ilk gelişme ve yeniliklerin yaşanmış olduğu Antik Yunan Çağında göstergebilim de ele alınmış olan konular arasında yer almaktadır. Gösterge, Yunanca “*tekmerion*” ve “*semeion*” kavramlarına karşılık olarak gelmektedir. Bunun haricinde Stoacılar göstergebilimi “*semainomenon (gösterilen)*” ve “*semainon (gösteren)*” olacak şekilde irdeleyerek bir öğretiyeye dönüştürmüştür (Rifat, 2009, s. 28). Ayrıca söz konusu ayırım, dilbilimci olarak bilinen Ferdinand D. Saussure’un çalışma ve araştırmalarında da etki sahibi olmuştur. Bununla beraber Aristoteles, göstergeleri dilbilimsel olan ve olmayan olacak biçimde ikiye ayırmıştır. Dilbilimsel olan göstergelere “*symbolon*”, olmayan göstergelere ise “*tekmerion*” ve “*semeion*” sözcükleri karşılık olarak gelmektedir (Sayın, 2014, s. 18). Dolayısı ile göstergebilime yönelik çalışma ve araştırmaların yüzyıllar öncesine dayandığı söylenebilmektedir. Fakat modern bir göstergebilimin kuruluş tarihi Charles Sanders Peirce ve Ferdinand De Saussure’e dayandırılmaktadır.

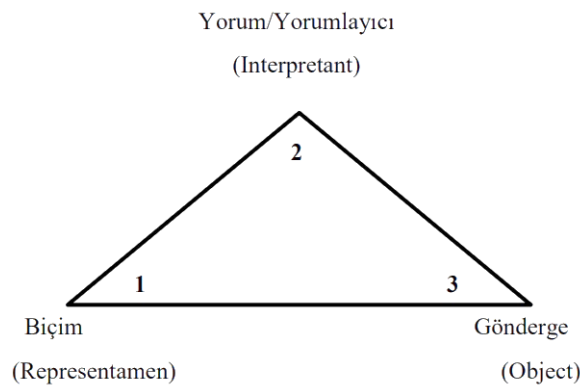
Saussure’e göre en temel gösterge dizgesi “*dil dizgesi*”dir. Bunun sebebi, bireyler arasında kurulan iletişim ve etkileşimde dil vazgeçilmez öge olarak kabul edilmektedir. Dil aracılığı ile bireyler istediklerini anlatmaktadırlar. Bu nedenle göstergebilim bahis konusu olduğu zaman değinilmesi gerekli olan ilk yer Saussure’ün dilsel gösterge çalışma ve araştırmaları olmaktadır. 1907-1911 yılları arasında, Saussure’ün dilbilim konusuna yönelik vermiş olduğu derslerde öğrenci bireylerin tutmuş oldukları notlar “*Genel Dilbilim Dersleri*” ismiyle bir kitaba dönüştürülmüştür (Sayın, 2014, s. 45). Bahsedilen kitap içerisinde belirtmiş olduğu üzere, dil göstergelerinin oluşturmakta olduğu bir dizgedir. Bahsedilen dizgede “*gösteren*” ve “*gösterilen*” ögeler bulunmaktadır. Gösteren, konuşan bireyin ağzından çıkmakta olan ses imgesi olarak bilinmektedir. Gösterilen ise bahsedilen sesin zihin içerisinde

çağrıştırmakta olduğu kavramdır. Gösteren ögesi de kendi içerisinde iki gruba ayrılmıştır. Örnek olarak gösteren bir nesne şeklinde düşünüldüğü zaman, o nesnenin maddesel varlığı ve söz konusu varlığın zihin içerisinde çağrıştırmış olduğu bir imgesi bulunmaktadır. Sonuç olarak gösteren bahsedilen biçimde iki süreci barındırmaktadır (Sayın, 2014, s. 48).

Saussure'ün dilbilim ile ilgilendiği senelerde diğer bir göstergebilimci olarak bilinen Peirce, Amerika Birleşik Devletleri (ABD)'nde göstergebilim teorisine ilişkin çalışmalarına devam etmiştir. Peirce, göstergebilim kavramını Saussure'den farklı olacak şekilde dilsel alanın dışarısında tutmuştur. Peirce felsefe, matematik ve mantık bilimleri ile ilgilendiğinden göstergebilimsel teorisini meydana getirirken de bahsedilen bilim alanlarından yararlanmışır. Göstergeleri Saussure gibi toplumsal bir uzlaşım şeklinde değil, bireyin zihni içerisinde yorumlayıp meydana gelen anlam şeklinde değerlendirmiştir. Diğer bir ifadeyle onun göstergebilim görüşünde öznellik bulunmaktadır. Gösterge ile karşı karşıya kalan bir birey, onu zihninde yorumlamakta; karşı karşıya kalmış olduğu göstergenin muadilini bulmaya çalışmaktadır. Böylelikle birey, kendi yorumunu katıp göstergeyi anlamlandırmaktadır. Fakat söz konusu bireyin zihninde yorumlayıp ortaya çıkarmış olduğu mana, başka bir kişinininki ile aynı olmayabilmektedir (Sayın, 2014, s. 49).

Peirce'e göre göstergelerin anlamı üç kademe meydana gelmektedir. Bahsedilen sürece Şekil 3'de yer verilmiştir.

Şekil 3. Peirce'e Göre Anlam Aşamaları



Kaynak: Kocabay, 2008, 19.

Şekil 3’de görülmekte olduğu üzere kişi, ilk olarak biçimi, diğer bir ifadeyle göstergelyi görmektedir. İkinci olarak zihni içerisinde ona eşdeğer bir gösterge oluşturmaktadır. Bahsedilen yeni göstergenin ismi “*yorumlayıcı gösterge*” olarak bilinmektedir. Üçüncü ve son olarak bahsedilen yorumlayıcı gösterge, gerçek hayatta bulunan bir nesnenin temsilidir. Nitekim dış dünya içerisinde bulunan bütün göstergeler, yorumlanmak adına mevcuttur. Eğer yorumlama işlemi gerçekleşmezse, göstergeler anlamlandırılmamaktadır. Göstergelerin anlamlandırılabilmesi ise geçmişten bugüne devamlı olarak sürmektedir. Bunun haricinde Peirce’e göre insan, bilgi ve fikirlere göstergeler aracılığı ile ulaşmaktadır (Kocabay, 2008, s. 19).

Peirce’ün diğer bir önem arz eden gösterge üçlüsü ise simge, belirti ve görüntüsel göstergedir. Görüntüsel gösterge, belirttiği şeyi göz önünde canlı bir hale dönüştürmektedir. Bu durumun en kesin örneği portre fotoğrafıdır. Portre fotoğrafı bir bireyin kimliği olarak kabul edilmektedir; birey, gerçekte bulunmasa da yalnız başına anlam yüklüdür. Belirti, bir şeyin varlık durumunda ilişkin iki öge arasında meydana gelen çağrıdır. Örnek olarak duman, ateşin belirtisi olarak nitelendirilmektedir. Simge ise belirli bir insan toplumunun anlamı üstünde uzlaşmış olduğu göstergelerdir. Simgelerin yalnızca bir anlamı bulunmaktadır. Onları da toplumda bulunan kişilerin tümü bilmektedir. Örnek olarak sosyal medya uygulamalarında bulunan emojiler ve cinsiyet işaretleri simge olarak kabul edilmektedir (Rifat, 2009, s. 32).

2.9.2. Göstergibilimsel Analiz Yöntemi

Gösterge, insan zihni içerisinde ve kavramlar dünyasında bulunan tüm şeylerin, biçim ya da ses simgeleri ile belirtilmesinden meydana gelen işaretlerin bütünü olarak ifade edilmektedir. İlk insandan itibaren geliştirilmiş olan tüm iletişim şekilleri gerek kelime ve sesler ile gerekse davranış ve işaret dilleri ile olsun gösterge kapsamında değerlendirilebilmektedir. İnsanların aralarında gerçekleştirdikleri yazılı ve sözlü iletişim ve etkileşimi incelemekte olan “*dilbilim*” ve “*iletişim*” bilimleri kurulmuş olduğu gibi, göstergeleri incelemekte olan bir bilim dalı da geliştirilmiştir. Guiard’a göre göstergibilim, belirtiler, kurallar, işaretler ve diller gibi göstergeleri ve dizgelerini incelemekte olan bilim dalıdır. Bunun haricinde dil dışı göstergeler de inceleme alanı kapsamında değerlendirilebilmektedir (Guiard, 1994, s. 19).

Rifat'a göre göstergebilim, dilbilim yöntemleri arasında da ele alınabilmektedir. Göstergebilim, bireylerin birbirleri ile anlaşmak için kullanmakta oldukları diller, hareket ve davranışlar, dilsiz ve sağır iletişim işaretleri, heykel ve resim sanatında bulunan sembol ve ikonografiler, trafik işaretleri, sinema içinde bulunan simgeler, roman, şiir, edebiyat ve modada bulunan semboller, reklam afişleri ve işaretler gibi neredeyse tüm alanlarda göstergeleri incelemekte olan bir bilim şeklinde tanımlanabilmektedir. Genel anlamda göstergebilim, gösterge alanı dahilinde “gösteren” ve “gösterilen” adında iki olguyu incelemektedir. Biri kavram ve düşünceleri sembolize eden işaretler, diğeryse bahsedilen işaretlerin göstermekte olduğu düz ve yan anlamlardır (Rifat, 2009, s. 30).

Saussure, Yunanca “*semion*” kelimesinden esinlenip semiyoloji sözcüğünü kullanmıştır. Saussure dili, düşünce ve fikirlerin bir ifade şeklinde olarak tanımlanmaktadır. Bahsedilen ifade şekli, işaret ya da yazılardaki gibi, dini ritüeller, askeri işaretler ve sağır dilsiz alfabesi gibi farklı şekillerden de birer gösterge olabilmektedir. Semiyotik kelimesi ise Peirce tarafından ABD’de ifade edilmiştir. Semiyoloji, Avrupa dilbilimi tepkilerinin biçimlendirdiği, semiyotikse ABD’de pragmatizm ve davranışçılık felsefesi ile ilgilenen bir mantık geliştirmiş olduğu kavramlardır.

2.9.2.1. Peirce’ün Gösterge Sınıflandırmaları

Teknolojinin gelişmesi ve beyaz perdenin yaygınlaşması ile birlikte geçmişten günümüze sinemaya daha fazla ilgi duyulmaya başlanmıştır. Böylelikle “sinema eleştirileri ve estetiği göstergebilim açısından bir noktada konumlandırılabilir mi?” sorusu tartışma konusu olmuştur. Bugüne kadar olan sinema ve film dili kuramları mercek altına alınarak var olan dil ile ortak bir paydada buluşması gerekli görülmüştür. Buna göre dil kavramının bilimsel olarak kullanılması amaçlanmıştır. Roland Barthes, Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini ve Christian Metz’in çalışmaları bu konuların açıklık kazanmasını sağlamıştır. Bu çalışmaların arkasında Ferdinand de Saussure’ün dilbilim dersleri yer almaktadır (Wollen, 2020, s. 104).

Durkheim’in çalışmalarından etkilenen Saussure, göstergebilimin bir toplumsal anlam birliği olduğunu savunmaktadır. Dil Saussure’e göre, bireysellikten

çıkarak toplu bir koda dönüşmektedir. Bu nedenle öncelikle dil sistemini anlamak önemlidir. Saussure göstergelerin rastlantısal doğasını savunurken ses imgelerinin onu karşılayan kelimelerle doğal bir birleşim olmadığını fark etmiştir. Rastlantısal göstergelerin nedensiz olduğunu düşünmüş ve bunlardan kesin sonuçlar elde edememiştir (Wollen, 2020, s.105).

Dilbilim, göstergebilimi ve diğer göstergebilim alanlarını desteklemeli, onlara bir rota çizmelidir. Genel göstergebilim alanlarının nesnesinin rastlantısal olması gerektiği düşünülmekteydi. Ancak daha sonra bunun uygulamada zor olduğu anlaşılmıştır. Son dönemlerde göstergebilim dalıyla ilgilenenler trafik işaretleri, trenlerin haberleşme aygıtları ya da slogan dilleri ile ilgilenirken alanı daralttıklarını fark etmişlerdir (Wollen, 2020, s.107).

Göstergebilimi destekleyen dilbilim için en güzel örneklerden biri de trafik levhalarıdır. Günümüzde yalnızca göstergebilim kullanan sayısız trafik levhası bulunmaktadır ancak dilbilim ile desteklenen levhalar oldukça kısıtlıdır. Bunun en güzel örneklerinden biri “DUR” levhasıdır. Dilbilim ile desteklenen göstergelerin daha etkili olduğu bu sayede anlaşılabilir. Dur levhasının yalnızca kırmızı altıgen bir şekilde olması yerine içinde dur yazısının olması onu daha etkili kılmaktadır. Ayrıca dilbilim ile desteklenmeyen levhalara göre daha anlaşılır ve yoruma kapalı olmuştur. Diğer levhalara bakıldığında insanın hayal gücü ve yorumuna daha açık olduğu açıkça bellidir.

Doğal göstergeler Saussure’ün düşündüğü gibi hemen göz ardı edilemeyecektir. Christian Metz, sinemayı kodsuz bir dil şeklinde yorumlarken doğal göstergeleri göstergebilimle özdeşleştirir. Sinemanın alt yapısında bulunan anlamlar Metz’e göre dilin tam tersine kalıplaşmış bir kodla ilişkilendirilemez. Metz bu nedenle imgelerin “sezdirme mantığı” ile dili oluşturduğunu tekrar savunur hale gelmiştir. Filmleri bir tümevarım akımı ile çözümlediğimizi ancak bunun doğal mı ya da sonradan öğrenilebilir bir mantık mı olduğu konularında bir açıklık söz konusu olmamıştır. Sezdirme mantığı ve tümevarım akımının göstergebilim alanına nasıl uyarlanacağını anlamlandırmak bu noktada güçleşmiştir (Wollen, 2020, s.108-109).

Metz, göstergebilim için anlamlandırmaya hangi bakış açısıyla bakmamız gerektiği üzerinde çalışmıştır. Çünkü onun için her sanat ürünü anlamlandırılmak için vardır. Bu anlam çalışmaları içerisinde bir film seyreden alımlayıcının sinemanın görüntü, ses ya da yazı biçiminin bir anlamlandırma maddesi olduğunu düşünmektedir. Metz'e göre sinema bir anlam alanıdır. Bu aşamada anlamlandırmanın iki unsuru ile ilgilenmektedir: gerçeklik ve anlatım. Görüntünün gerçeklik ve anlatım unsurlarının kodları ve alt kodları bir araya gelerek göstergenin anlamı oluşturulmaktadır.

Metz'e göre sinemadaki bütün görüntüler, toplumun kültürel ve sosyal kodlarını taşımaktadır. Bu kodlar, izleyiciye toplumun bir yansıması olarak gösterilir ve göstergebilimsel olarak anlamlandırma süreci başlamaktadır.

Burada önemli olan Metz ve diğer göstergebilimcilerin doğal göstergeleri "benzer" veya "nedenli" göstergeler olarak tanımlarken neyi anlatmak istedikleri anlaşılmalıdır. Bu konudaki en net çalışmalar Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce tarafından yapılmıştır. Peirce'ün çalışmaları yaşamından çok sonra 1931 ve 1935 yılları arasında toplanıp basılmıştır. Peirce, diğer düşünürler arasından özgünlüğü ile sıyrılmaktadır. Pragmatizm üzerine olan yoğun çalışmalarından dolayı ün kazanmıştır (Wollen, 2020, s. 109).

Peirce göstergeleri üç ana grupta sınıflandırmış, daha sonra bu göstergeleri de kendi alt gruplarına ayırmıştır. Ona göre göstergeler bir zincirin halkaları gibi birbiriyle ilişkisellik göstermekte ya da birbirini tamamlar niteliktedirler.

2.9.2.1.1 Nitel gösterge, Tekil gösterge, Kural gösterge

Peirce, gösterge kavramlarını kullanırken üçlü kavramları tanımlamaktadır. Göstergelerde birincilik, ikincilik ve üçüncülük olarak ayırım yapmaktadır. Birincilik, başka herhangi bir şeye gönderme yapmadan var olan göstergelerdir. İkincilik, başka bir nesne ile ilişkisi olan göstergelerdir. Üçüncülük ise ikinci gösterge kavramı ile ilişki içerisinde ancak birinci ve birbirleriyle de ilişki içerisinde olan göstergelerdir (Özmkas,2009, s. 36-37).

Bu üç kavramı bir örnekle açıklamak gerekirse, birincilik; bir fotoğraf karesindeki bir nesneyi simgeler. İkincilik ise bu nesnenin diğer nesnelere olan

ilişkisidir. Üçüncülük bu fotoğraf karesine bakan bir kişinin zihninde uyanan yorumlar bütünüdür.

Peirce'ün gösterge kavramlarından olan ilk üçlü nitel gösterge, tekil gösterge ve kural göstergedir. Nitel gösterge, nesnenin bir özelliğidir. Tekil gösterge, bir şeyin ya da nesnenin gerçekte olmasını gerektirir. Bu durum tekil göstergeyi aynı zamanda nitel göstergenin alt türü olarak da görmemizi sağlamaktadır. Peirce, bu konuda tam bir açıklama getirmemiş ve keskin bir ayırım yapmamaktadır. Kural gösterge ise göstergelerin bir yasaya dayanmasıdır. Bu gösterge kavramında da sorunlar olduğu görülmüş ve kendi içinde birçok göstergeye ayrılması gerekmektedir. Peirce bu ilk üçlü gösterge kavramlarını net bir şekilde ayırmamıştır (Özmkas,2009, s. 38).

2.9.2.1.2 Görüntüsel Gösterge, Belirti, Simge

Peirce, gösterge türlerini sınıflandırdığı kitaplarını bir başyapıt olarak tanımlamaktadır. Bu başyapıtlar onun kurmak istediği anlamların altyapısını oluşturmaktadır. Peirce'ün “göstergelerin ikinci üçüllüğü” olarak adlandırdığı sınıflandırma görüntüsel gösterge, belirti ve simge şeklinde üçe ayrılmaktadır. Buna göre bir gösterge ya simge ya görüntüsel gösterge ya da belirti olmalıdır (Wollen, 2020, s. 109).

Peirce'e göre görüntüsel gösterge temsil ettiği nesneye benzemek durumundadır. Böylece gösterge bir rastlantı olamaz, bir yansıma ürünü olmalıdır. Peirce'ün düşüncesinde görüntüsel göstergeler de imgeler ve diyagramlar olmak üzere iki alt sınıfta incelenebilirler. Bu iki alt sınıfı birbirinden ayıran benzerlikler basit özellikler ve parçalardır. Diyagramlar genellikle simgemsidir. Peirce'ün ilgisini göstergenin güçlü yönü ya da boyutu çektiği için kendisi de bu simgemsiliği kabul eder (Wollen, 2020, s. 109-110).

Görüntüsel göstergeye belirli bir oranda küçültülmüş model araba örneği verilebilir. Bu model gerçeğine neredeyse bire bir benzemektedir. Ancak asla onun yerine geçemez. Bu model aracın rengi gibi basit özellikleri imgeyi oluşturur. Tekerlekleri, frenleri vb. gibi parçaların birbirleriyle olan ilişkileri diyagramı temsil eder. Aynı zamanda bu parçalar birer simge konumundadırlar.

Belirtinin ise bir gösterge olabilmesi için nesnesi ile arasında bir bağ oluşturma özelliği taşıması gerekmektedir. Peirce, kumdaki ayak izlerini ya da deride oluşan lekeleri de tıbbi semptom olarak örneklendirir ve semptomolojiyi ise belirti türünün bir alt dalı olarak görmektedir. Gösterge sınıflandırmasının sonuncusu olan simge Peirce'e göre göstergelerle bir uyum içerisindedir ve toplumsal istemin içine girmektedir (Wollen, 2020, s. 110).

Havanın karanlık ya da aydınlık olması güneşin battığını ya da doğduğunu belirtir. Bu belirtisel göstergeye örnek verilebilir. Aynı zamanda simgesel göstergeye örnek olarak zeytin dalı verilebilir. Zeytin dalı, dünya genelinde barışı simgelemektedir.

Fotoğrafları nesnesine büyük ölçüde benzeten Peirce, bu bakış açısıyla fotoğrafları göstergenin ikinci sınıfı olan belirtilere dahil eder. Christian Metz de fotoğraf yerine sinemaya odaklanır ve düşünceleri Peirce'ün göstergesel kavramlarını andırmaktadır. Metz, simgelerin sinemada bir kod olarak düşünülmesine şiddetle karşı çıkmaktadır. Metz, salt olarak iki gösterge türünü ele almaktadır: Kültürel ve Doğal. Bu göstergeler birbirini tamamlamaz aksine dışlarlar. Kültürel ve doğal göstergeler Metz'e göre hem aynı anda kullanılmamalı hem de kodlanmalı ya da kodlanmamalıdır (Wollen, 2020, s. 111).

Metz, gösterge kodları üzerine bir netlik oluşturmaya, göstergeleri anlamın bağlamları altyapısına oturtmaya çalışırken birçok kavramın içerisinde çalışmıştır. Peirce ise oluşturduğu göstergelerin birbirini tamamlayan ya da anlamlandıran birer parçalar olduğu konusunda basamaklar oluşturmuş ve daha net sınıflandırmalar yapmaya çalışmıştır.

Peirce'ün üç gösterge basamağı da sinema içerisinde yerini almaktadır. Sinema teorisyenleri bu basamakların sadece biri ya da birkaçını esas olarak almaktadırlar. Metz de bu kuramcılardan ayrı olarak düşünmemektedir. Ancak Peirce, bu göstergebilimsel sınıflandırmalarını yaparak bu bilim dalının gelişmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Peirce'ün yapmış olduğu bu üç sınıflandırmayı birbirinden ayrı düşünmek yanlış olacaktır çünkü bu üç sınıf birbirleriyle bir arada var olurlar (Wollen, 2020, s. 111-112).

Sinemanın sanatsal anlamları Peirce'ün bu üç gösterge evrelerinin birlikte yol alması ile zenginleşmektedir. Bu basamaklardan bir bölümünü ele alarak göstergeleri anlamlandırma sürecine girmek sinemayı sığlaştırmaktadır. Peirce, bu kavramları birbirlerinden ayırmamakta ve bu onun analizlerine derinlik ve özgünlük katmaktadır. Sinemanın sanatsal ve estetik yönlerini bu üç kavramın birlikte değerlendirilmesi ile daha rahat anlamlandırabiliriz.

Göstergebilim kuramcıları, görüntüsel gösterge bağlamında simgesel ve rastlantısal gösterge ile konuşma ve ses göstergelerinden hangilerini tercih etmeleri konusunda kararsız kalmışlardır. Bu konuda simgesel boyutun güçlü olduğu göstergelerden başlayarak belirti boyutunun güçlü olduğu göstergelere doğru bir hat üzerinde çeşitlilik görülmektedir. Bu göstergeler birbirleriyle iç içe olsalar da birbirlerine üstün olmayan değişik boyutların birlikte yer aldığı bir alan oluşturmaktadırlar (Wollen, 2020, s. 126-127).

Peirce'ün görüntüsel, belirtisel ve simgesel göstergeleri diğer gösterge türlerine göre nesnelere ilişkilerini daha net anlamamıza olanak sağlamaktadır. Bu noktada bu üç göstergeden de aralarında baskınlık sağlayan göstergeler olsa da anlamsal olarak birbirleri içinde açıklık bulunmaktadır.

Sinema, belirtisel ve görüntüsel göstergeye daha çok yatkınlık göstermektedir. Simgesel olan boyut ise ikinci sırada ve daha sınırlı bir alanda kalmaktadır. Metz de sinema ikonografisini değersizleştirerek ve simgesel boyutun önemini azaltarak sinemanın renklerinin iyi ve kötüyü çağrıştıran devirlerini konu etmektedir (Wollen, 2020, s.129).

Simge gibi kavramlar kafa karışıklığına neden olabilir. Saussure ve Peirce'e göre simgenin anlamı aynı değildir. Peirce, dilbilimsel göstergeleri sınırlı bir simge olarak görürken Saussure'e göre dilbilimsel göstergeler rastlantısalıdır. Ancak simgeler rastlantısal olmamakla birlikte bir simge başka bir simgenin yerini alamamaktadır. Burada bir örnek verilecek olursa terazi adaletin simgesi olurken bu simgenin yerine adaletle ilgisi olmayan başka bir simge geçmemektedir (Wollen, 2020, s.134).

Simgesel göstergeler, diğer göstergelerden daha kapalı bir yapıya sahiptir ve nesnesinin anlamlandırılması temsil niteliğini değerlendirene bağlı olmaktadır. Bu göstergeler için bir başka tanımlama da toplumsal görüşlerin birleşmesi olmaktadır.

Görüntüsel göstergeler bir ortak görüşe dayanmaz ve aralarındaki en değişken gösterge olarak kabul edilmekte iken belirtiler daha fiziki yasalardan oluşmaktadır. Simgesel göstergeler ise sinemada nesnel yorumlamaya daha açıktır (Wollen, 2020, s.136).

2.9.2.1.3 Sözcebirim, Önerme, Kanıt

Peirce'ün üçüncü ve son gösterge ayrımı olan kavramlar ise sözcebirim, önerme ve kanıt olarak üç grup halinde karşımıza çıkmaktadır. Peirce, bu göstergelerin üzerinde çok fazla durmamıştır. Sözcebirim diğer ismiyle kavram olarak nitelendirilen göstergeler, bir bilgi sağlamanın yanında tam olarak bir bilgi vermesi beklenmeyen göstergelerdir. Örnek olarak “Baba” sözcüğü bir sözcebirimdir fakat bu kelimenin geniş açıdan doğruluk payının ölçülmesi beklenmektedir. Bu tür kavramlar sözcebirim göstergesinde değerlendirilmektedir. Önerme göstergesi ise sözcebirimin tersine doğruluk değeri olan bir gösterge türünü kapsamaktadır. Örnek olarak birinin “yangın!” kelimesini kullanması önerme göstergesidir. Peirce, bu göstergenin oluşması için belirti ve sözcebirimin birleşmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu üçlü göstergelerin sonuncusu olan kanıt göstergesi, alımlayan kişi tarafından kural gösterge olarak kabul edilmektedir. Bu gösterge türü simgelerin ve kuralların birleşiminden oluşması gerekmektedir. Kanıt göstergesi sonuç içermeli ve alımlayıcı kişide fark yaratmalıdır (Özmkas, 2009, s. 41).

Sözcebirim göstergeleri yalın halde karşımıza çıkmaktadır. Bu göstergenin gerçekliği ya da uygulanabilirliği yaşanan kültüre göre ölçülür ve tartışmaya açıktır. Sözcebirime anlamı o göstergeyi alımlayan kişi yüklemektedir. Önerme göstergesinin doğruluğu ise bilgiyi açık şekilde göstermesinden ve ortada net bir bilginin olmasından kaynaklanmaktadır. Bu göstergelerin sonuncusu olan kanıt göstergesi, bir değişiklik yaratmasının yanında hem kural hem sembol olmalıdır. Kanıt göstergeler alımlayıcı tarafından yaratılır ve geleneklere göre şekillenmektedir. Peirce bu göstergelere daha detaylı bir açıklık getirmemiştir.

Peirce'ün gösterge sınıflandırmalarını daha belirgin olarak anlamak için iki kavrama daha göz atmamız gerekir. Bu kavramlar, yorumlayan ve nesne kavramlarıdır. Peirce'ün görüşlerinde yorumlayan kavramı önem arz etmektedir. Yorumlayan kavramı önceki kuramlarda daha durgun bir yapıda gösterilmiştir. Ancak Peirce, yorumlayanı göstergenin alımlayıcısı değil, direkt olarak gösterge olarak kabul etmektedir. Yorumlayan kavramına da bir açıklık getirilmemiştir. Peirce de yorumlayan göstergesi hakkında fazlaca düşünülmediğini ifade etmektedir. Yorumlayan göstergesi de iki temel başlık altında üçlü gruplara ayrılmaktadır. İlk grupta dolayimsız yorumlayan, nihai yorumlayan ve dinamik yorumlayan görülmektedir. İkinci grupta ise duygusal yorumlayan, girişken yorumlayan, mantıksal yorumlayan göstergeler görülmektedir. Peirce, bu gösterge grupları arasında açıkça bir farklılık göstermemiştir. Fakat yorumlayan göstergesinin kendi içerisinde önemini belirterek onun edilgen bir yapıda olmadığını öne sürmektedir. Nesne kavramı da Peirce'ün göstergebilimsel tablosunun tamamlayıcısı olarak belirtilmektedir. Peirce'e göre bir şeyin gösterge olması için karşılığında bir nesneyi sembolize etmesi gerekmektedir. Göstergeleri ayrıntılı bir şekilde inceleyen Peirce, nesne kavramını da kendi içinde gruplara ayırmıştır. Ona göre göstergeler arasındaki etkileşimler halkalar halinde ilerlemektedir ve bir nesne bir başkasının yorumlayan göstergesi olabilmektedir. Bu sebeple nesnelere de iki grup halinde dolayimsız ve dinamik nesne olarak incelemektedir. Dolayimsız nesne, nesnenin aslını oluşturur. Örnek olarak "masa" kelimesini kullandığımızda belleğimizde oluşan manzara dolayimsız nesnedir. Buna göre göstergelerin her birinin kesin bir şekilde dolayimsız nesnesi olmaktadır. Dinamik nesne ise dolayimsız nesnenin aksine daha değişken ve kararsız yapıdadır. Dinamik nesneye örnek verecek olursak "açık bir hava durumu" bu gösterge türüyle bağdaştırılabilir. Hava durumunda değişiklik meydana gelebilir, bu nedenle dinamik göstergenin meydana getirdiği göstergeler oldukça hareketlidir ve değişebilir niteliktedir. İki nesne türü de birbirine bağlıdır fakat birbirinden bağımsız bir yol izlemektedirler (Özmkas,2009, s. 42- 43).

Peirce'ün belirti göstergeleri filmlerde bulunan parça ya da bütün, fiziksel ya da ruhsal neden-sonuç ilişkisine bağlı bir şekilde yorumlanmıştır. Bu belirtiler aynı zamanda filmlerde yoğun olarak işlenen yabancılaşma kavramından bulgularla birlikte

analiz edilmiştir. Bulgular, çözümleme sürecinde gösteren-gösterilen bağlantısında tablolar halinde ilerleyerek verilmiştir.

Araştırmada çalışılan üç örneklem üzerindeki sahneler ve sekanslarda, karakterler ve nesnelere üzerinde belirti göstergeleri tespit edilmiş, bu göstergeler hem yönetmenin farklı yabancılaştırıcı unsurları üzerinden verilmiş hem de toplumsal sorunların yüzeye çıkarılması amaçlanarak özellikle bu belirtiler üzerinde durulmuştur.

Kapitalist toplumların batılı aileleri yozlaştırmasını filmlerinde tekrarlayan yönetmenin kendi iç dünyasındaki eleştirileri görsel açıdan belirti yöntemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Bu konuda Peirce'ün gösterge sınıflandırmalarından görüntüsel gösterge, belirti ve simge kavramlarından en çok üzerinde durulan kavramı belirti olmuştur.

Görüntüsel gösterge kavramının alt sınıflandırması olan imge ve diyagramlar incelenmiş, bu sınıflandırmalar da çözümleme bölümünde yabancılaşma kavramı ile arasındaki ilişkileri yönünden açıklanmıştır. İmge ve diyagramlar filmlerdeki parçalardan bütüne gitmemizi, tümevarım yoluyla anlamlı olguları analiz etmemize olanak sağlamıştır.

2.10. Michael Haneke ve Sinema Anlayışı

1942'de Almanya'nın Münih eyaletinde dünyaya gelmiş olan Michael Haneke, Avusturya'da büyümüştür. Babası tiyatro yönetmeni, annesi ise oyuncu olarak bilinmektedir. Haneke, Viyana Üniversitesinde psikoloji, drama ve felsefe eğitimleri görmüştür. Yönetmen, gençlik dönemlerinde sanat sineması ve varoluşçuluk felsefesinden etkilenmiştir. Yönetmenlik tecrübesine sinemada değil televizyon ve tiyatrodan başlamıştır. Südwestfunk televizyonu kapsamında uzun seneler boyunca yönetmenlik yapmıştır. Çekmiş olduğu televizyon filmleri şu şekilde sıralanabilmektedir (Séguret ve Péron, 2012, s. 3):

- Adgar Allan Kimdir?
- Çöp yığını
- Göle Giden yol
- Katili Anlamak

- Kemirgenler
- Küçükhanım
- Liverpool'dan Sonra
- Varyasyon

Yaklaşık olarak yirmi yıl boyunca yaptığı tiyatro ve televizyon yönetmenliğinin ardından 1989'da ilk sinema filmi olarak bilinen “Yedinci Kıta” filmi çekmiştir. İlk filminin beğenilmesinin ardından “Benny'nin Videosu” ve “Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası” adlı filmlerini çekip bir üçleme yapmıştır. Bahsedilen üçleme film serisine “Buzlaşma Üçlemesi” adı verilmiştir. Buzlaşma Üçlemesi filmleriyle yaşamış olduğu ülkenin sosyolojik durumu ve insan psikolojisini gözler önüne sunmuştur. Bahsedilen filmlerinin büyük bir ses getirmesinin ardından diğer bir etki yaratmış olan “Ölümcül Oyunlar” adlı filmi çekmiştir (Turan, 2013, s. 1-8).

Haneke'nin Fransa ülkesine yerleşmesiyle sinemasının da farklı bir evreye girmiş olduğu söylenebilmektedir. Yönetmenin sinemaya yönelik ilgi ve tutkusu, Fransız yönetmenler ve yeni dalga akımının etkisiyle olmuştur. Haneke, Avusturya ülkesinde yaşamış olduğu dönem içerisinde çekmiş olduğu filmlerde, ülkesinin durumunu yansıtırken Fransa'da geçirdiği dönem içerisinde çekmiş olduğu filmlerde ise genel olarak Avrupa'nın maruz kaldığı sorun ve problemleri filmlerine konu olarak almıştır. Haneke, “Ölümcül Oyunlar” adlı filminden sonra sırası ile “Bilinmeyen Kod”, “Piyano Öğretmeni”, “Kurdun Günü”, “Saklı”, “Ölümcül Oyunlar (ABD Versiyonu)”, “Beyaz Bant” ve “Aşk” filmlerini çekmiştir. Haneke, sinema macerasında pek çok uluslararası ödüle layık görülmüştür. Cannes'da “Saklı”yla en iyi yönetmen ödülünü, “Beyaz Bant”la Altın Palmiye ödülünü, Amerika'da en iyi yabancı yönetmen Oscar ödülünü ve “Aşk” filmiyle de Cannes'da Altın Palmiye ödülünü almıştır (Turan, 2013, s. 1-8).

Haneke, çektiği filmlerde genel olarak kapitalizm eleştirisi ve orta sınıf burjuva eleştirisi gibi konulara ağırlık vermektedir. Yönetmenlerin yaşamlarına devam ettikleri toplumlar genel olarak sinemalarına etki etmektedir. Haneke de orta sınıf bir aile içerisinde yetiştiği için genellikle filmleri içerisinde orta sınıfa karşı eleştiriler yöneltmektedir. Auteur yönetmenlerin filmlerinin bütünü incelendiği zaman, tekrarlayan tema ve konuların olduğunu görmek mümkündür. Haneke'nin filmleri

incelendiği zaman ise bahsedilen olguya uygun bir şekilde tekrar eden temaların olduğu görülmektedir. Bahsedilen temalara örnek olarak aşk, yaşlılık, yabancılaşma, iletişimsizlik, batı duyarsızlığı, medya eleştirisi ve sıradan şiddet verilebilmektedir (Turan, 2013, s. 1-8).

Haneke'nin sinema anlayışı incelendiği zaman ise içerik ve teknik açısından klasik sinemaya karşı bir sinema anlayışı olduğu görülmektedir. Haneke'nin filmleri, seyircilere arınma yaşatmamakta, tam tersine izleyicileri rahatsız etmektedir. Bu durumu Haneke, bir film gösteriminin öncesinde "*Hepinize Huzursuz Seyirler Dilerim*" sözleriyle hissettirmiştir. Yönetmenin çektiği filmlerde çoğunlukla belirgin ya da mutlu bir son bulunmamaktadır. Haneke, filmlerini izleyen kişilerden filmlerine katkı sağlamalarını istemektedir. Filmlerinde izleyicileri uyuşturmamakta, tam tersine izleyicileri beklemedikleri bir durum ile karşı karşıya bırakmaktadır. Yönetmenin filmlerini seyredirken birden oyuncuların kameraya bakarak konuşmaları gibi şeyleri beklemek normal olarak görülmektedir (Turan, 2013, s. 1-8).

2.10.1. Haneke Sinemasında Müzik

Haneke, sanatsal anlamda izleyiciyle arasına mesafe koyan bir hikayeleme biçimi sunar. Filmlerindeki müzikler konusunda da aynı donukluk ve resmiyeti koruyan yönetmen, müzik kullanmaktan oldukça kaçınmaktadır. Karakterler minimum diyaloglar ile konuşmakta, film müzikleri yok denecek kadar az kullanılmakta ya da diegetik müzikler bulunmaktadır. Sahnede bulunan karakterlerin vücut hareketleri veya filmlerde akşam yemeklerinde kullanılan aletlerin gerçek sesi kullanılmaktadır. Efekt seslerine daha fazla önem veren yönetmen, bu sesleri saldırgan bir anlatı ile kullanmaktadır. Arka plana ait sesleri ise daha aktif ve dikkat dağıtan tonlarda yansıtmaktadır. "*Filmlerinizde neden müzik kullanmıyorsunuz?*" sorusunu soran bir gazeteciye Haneke'nin yanıtı: "*Filmde müzik kullanmak, filmdeki kusurları kapatmak için uygulanır ve ben bu anlayıştan nefret ederim*" olmuştur. Haneke sinemasındaki bu müzik anlayışı, sahnelerindeki gerçeklik algısını bütün çıplaklığı ile izleyiciye yaşatmak, izleyene arınmadan ziyade rahatsız bir atmosfer yaratmak ve yalnızca verilen toplumsal iletilerin algılanması yönünde kullanılır (Sözen, 2016, s.237-238).

2.10.2. Haneke Sinemasında Teknik Özellikler

Filmlerinde durağan bir sahne yapısını tercih eden yönetmen, görüntüleri oldukça uzunlamasına vermektedir. Uzun plan sekanslar, uzun ve kesintisiz sabit kamera açısı ile izleyiciyi filminden koparmayı başarmaktadır. Genel plan çekimlerde uzun süre beklenmekte ve burada seyircinin sorgulaması başlamaktadır. Karakterleri yakın plandan almayı tercih etmeyen Haneke, nesnelere detaylı bir şekilde çekerek bu sahnelerde de kapitalist toplumların meta düşkünlüğünü yansıtmaktadır.

Ara görüntüler de siyah ya da donuk geçişler vererek izleyicinin zihinsel farkındalık yaşarken dinlenmesini sağlamaktadır. Sahne geçişleri ve ara sahnelerde kurgusal olarak kararma-açılmayı tercih eden yönetmen, bu efektleri de uzun uzadıya kullanmaktadır. Efektler filmin içinde kaybolmayı engelleyerek zinde tutmayı amaçlamaktadır. Filmlerde farklı yabancılaştırma efektlerine de yer veren Haneke, karakterlerin bir anda kameraya dönerek diyaloglarını söylemesi ya da film boyunca siyah-beyaz sahnelerin hakim olması gibi görüntüler aracılığıyla alışık olunmayan teknik biçimlerle karşımıza çıkmaktadır. Film montajında da genel olarak kesme geçişler kullanan yönetmen, görüntülerin etkisini bu şekilde artırmaya çalışarak seyircilerin yok saydıkları gerçeklerden rahatsızlık duymalarını istemektedir.

Kendine özgü sinema dilini gerek anlatı yapısında gerekse teknik tercihlerinde gördüğümüz Haneke, geleneksel anlatı yapısına karşı bir duruşla izleyicilere “huzursuz seyirler” diler.

2.10.3. Kent Üçlemesi Filmlerinin Öyküleri

- Yedinci Kıta (1989)

Şekil 4. Yedinci Kıta Film Afışı

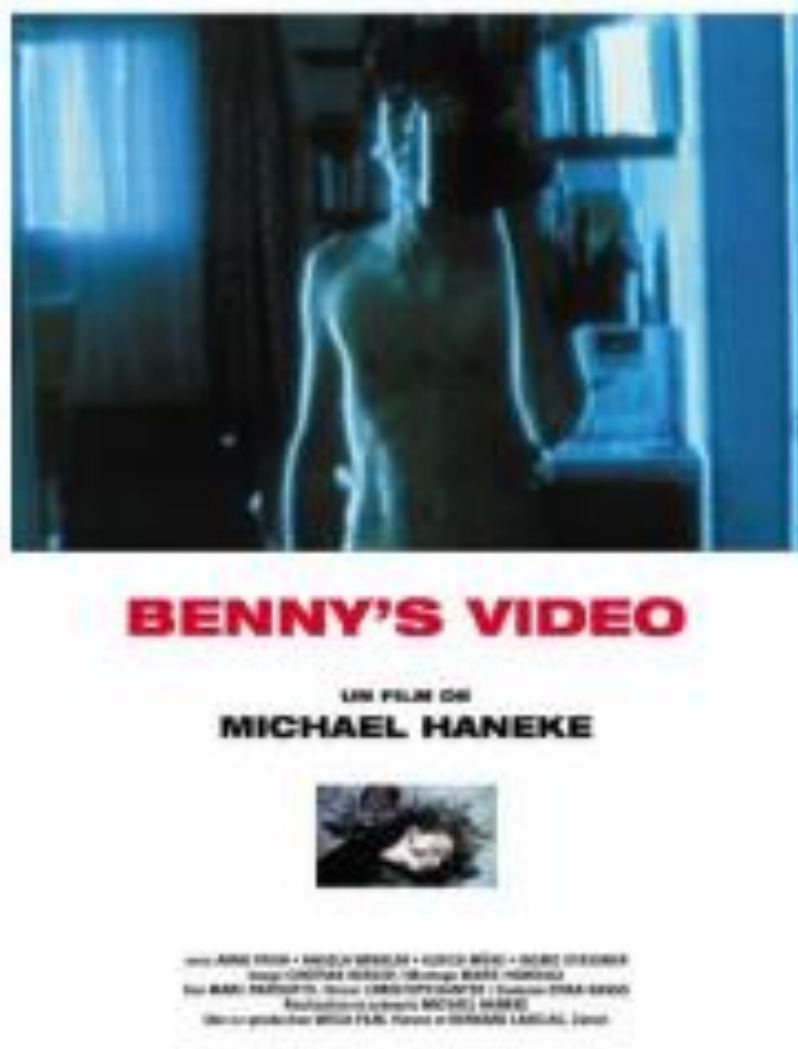


Yedinci Kıta Filminin Konusu

Haneke'nin ilk filmi Yedinci Kıta, orta sınıf Schober ailesinin trajik öyküsünü anlatmaktadır. Gerçek hayatta yaşanmış bir olay, filmin konusuna ilham kaynağıdır. Viyanalı Schober ailesinin maddi durumu iyi olmasına rağmen sıkıcı bir yaşam sürmektedirler. Görünüşte sorunsuz olan aile, sonunda evdeki herkesi öldürmeye karar verir, ancak daha önce kendilerine ait olan her şeyi yok edip kendi hayatlarına son verir.

- **Benny'nin Videosu (1992)**

Şekil 5. Benny'nin Videosu Film Afişi

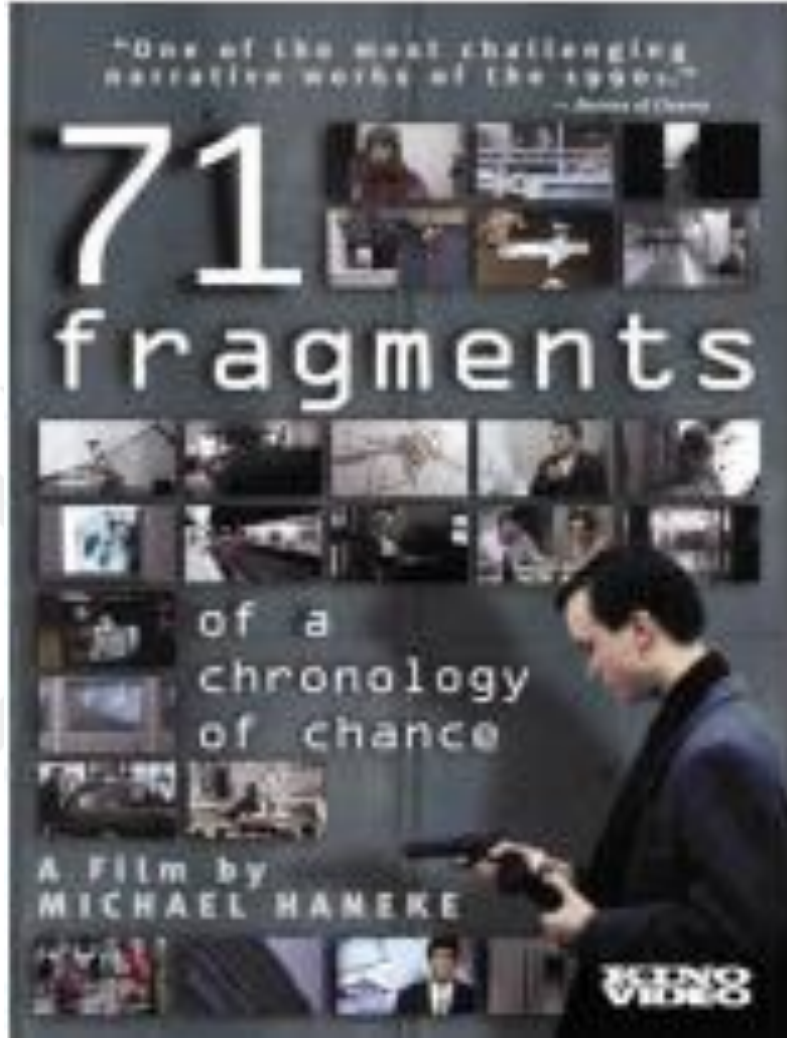


Benny'nin Videosu Filminin Konusu

Michael Haneke'nin ikinci filmi olan Benny'nin Videosu filmi, kendini şiddet içerikli videoların büyüüne kaptırmış olan Benny'nin bir cinayet işlemesiyle ailesinin bu cinayet karşısında verdikleri tepkiyi konu edinen bir filmidir. Benny'nin Videosu filmi, aynı zamanda Batılı aile yapısının ne kadar yozlaştığından söz eden, yabancılaşma ve iletişimsizliğin etkilerinin aileleri ne kadar olumsuz etkilediğini ortaya koyan bir yapıttır.

- **Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası (1994)**

Şekil 6. Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası Film Afışı



Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 parçası Filminin Konusu

Yönetmenin üçüncü uzun metrajlı filmi olan Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası, toplumun birbirinden habersiz hayatlarını sürdüren ve bir bankada buluşan bir grup insanın üzücü sonunu konu almaktadır. Film ayrıca yabancılaşıma, iletişim bozuklukları ve mülteci krizi gibi konuları da ele almaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZLER

3. KENT ÜÇLEMESİ

Araştırmanın bu kısmında Michael Haneke'nin duygusal buzlaşma üçlemesi, yabancılaşma kavramı kapsamında incelenmektedir. Araştırmanın örnekleme olan Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filmleri Haneke'nin kendi iç dünyasında yer alan toplumsal eleştirileri sinemaya bir dışavurum şeklinde yansıtmasını ve bu durumu ideal bir toplum oluşturmak amacıyla izleyicilerin sorgulamalarını sağlayıp sinemaya estetik bir form şeklinde yansıtması, bu araştırmanın konusunu oluşturmaktadır.

Haneke, tüm filmlerinde farklı yabancılaştırıcı özellik ve niteliklerden faydalanmaktadır. Filmleri arasında bulunan tek bir ortak nokta ise bahsedilen filmlerin geleneksel film anlatısını kullanıyor gibi görünürken bu yapının dışarısına çıkmaya çalışmalarıdır (Kılınç, 2014, s. 15).

3.1. Yedinci Kıta

Filmin Künyesi:

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Birgit Doll, Dieter Berner, Elisabeth Rath, Friedrich, Georges Kern, Leni Tanzer, Robert Dietl, Silvia Fenz, Udo Samel vd.

Yapımcılar: Veit Heiduschka

Müzik: Alban Berg

Ses: Karl Schlifelner

Kostüm: Anna Georgiades

Dekor: Rudolf Czettel

Kurgu: Marie Homolkova

Kamera: Anton Peschke

Süre: 108 dakika

Aldığı ödüller: “Avrupa Film Ödülü”, 1989; “Avusturya Takdir Ödülü” ,1990, Viyana; “Bronz Leopar”, Uluslararası Locarno Film Festivali, 1989; “En İyi Müzik ve Ses Ödülü”, Gent,1989; “En İyi Yabancı Film”, 1990; “Quinzaine des realisateurs”, Cannes, 1989.

Yedinci Kıta filmi, intihar eylemini doğrudan ve yoğun olarak ele almaktadır. Birçok sosyal bilimci ve eleştirmene göre Haneke'nin en kuvvetli filmi olarak kabul edilen Yedinci Kıta, gerçek bir hikayeden bilgiler barındıran, yüksek sosyal sınıfa ait olan bir burjuva karı kocanın kendileri ve çocuklarını öldürme kararına varmalarını konu almaktadır. Anna ve Georg adlı bahsedilen çiftin görünürde herhangi bir sorunu bulunmamaktadır. Ancak film boyunca intihar kararına varana dek geçmiş olan üç senelik dönem anlatılmakta ve bahsedilen olaya ilişkin kanıt ve dokümanlar ortaya konulmaktadır. Yedinci Kıta, bahsedilen dokümanları sunarken tarihler ile işaretlenen üç bölüme ayrılmıştır ve bahsedilen üç bölüm içerisinde de birbiriyle paralel yapılar tanımlanmaktadır. Bahsedilen paralel yapılar rutin, izolasyon ve iletişim eksikliğidir. Bu yapılar ailenin varlığının karakteristik yapıları olarak kabul edilmektedir. Biçimsel açıdan film, izleyici bireylerin bahsedilen yapılara yalnızca tanıklık etmesi ile sınırlanmamaktadır. Film, kendini ayrıca izleyicilere, ailenin sıkıcı tekrarlarını ve gündelik iş ve işleyişlerinin varlığını ya da gerçekliğini deneyimletmeye çalışmaktadır. İzleyicilerle aile arasında bulunan paralellik Yedinci Kıta'nın yapısal açıdan algılanmasını vurgulamaktadır. Üç bölümde genişletilmiş olan black-out'lar ile fark edilir biçimde birbirinden ayrılmaktadır. Bahsedilen bölümlerin sıralanışı, izleyicileri yanlış yönlendirmektedir. Bunun sebebi, bahsedilen sürecin gözlenebilir, takip edilebilir bir ilerleme olduğuna yönelik izlenim yaratmakta ve kronolojik açıdan bir sebep ve sonuç ilişkisi kurulmasına referans vermektedir. Ancak film, bu durumu reddetmektedir. Bölümler arası günlük ve teolojik ilişki ve etkileşimler bakımından herhangi bir ekstrem durum veya farklılık oluşmamaktadır. İlerleyen bir ilişkiselliğin yanı sıra paralel bir ilişkisellik kurulmaktadır. İntihara yönelik kararın alınmasına ilişkin belirli bir neden gösterilmemektedir. Georg ve Anna, rutin işlerini değiştirmek yerine intihara gitmektedirler. Aileyi intihara sürükleyen belirli bir neden ya da doruk noktası bulunmamaktadır. Hatta aksine bu esnada ailenin ekonomik durumlarını,

sosyal sınıflarının ve zenginliklerinin yükselişini görmek mümkündür (Akyıldız,2013 s.108).

Yedinci Kıta filmi, nedensel anlatımı olabildiğince en az seviyeye indirerek ve duygusal çeşitliliği duraklatarak doruk noktasına ilerlemenin yanı sıra tekrarların sürekliliği üstünden ilerlemektedir. Benzer olarak oluşturulan parçalı bölümlerin yapısal düzeni, kriz, karakter istekleri ve episodik çeşitlenmeler ile gelişmekte olan hikaye akışı içermemektedir. Bu sebeple de klostrifobik ve baskıcı aynılığı göstermektedir. Fakat bölümler arası modifikasyonlar ve farklılıklar da bulunmaktadır. Ancak söz konusu farklar klostrifobik tek tiplik ve baskıcılığa karşı geldiğinde belirginleşmektedir. Tüm gelişmeler aşama aşama yaşanırken izleyicileri hemen hemen bilinçsiz bir şekilde karakterlerin intihar etmeye yönelik karar verdiklerinin farkına varılmaktadır. Örnek olarak üçüncü sekansta bir varyasyon hissi bulunmaktadır. Bahsedilen bölümde, Georg'un ailesinin oturmuş olduğu evden söz edilmektedir. Sıradan sabah rutininin yerine taşra görüntüsüyle açılan sekans ile izleyici, Georg'un kendi ailesine yazmış olduğu mektubu dinlemeye başlamaktadır. Ailelere yazılmış olan mektuplar üç bölümde de bulunmaktadır. Fakat geçişler küçük olsa bile üçüncü bölümde önem arz eden filmi günümüze dek domine etmiş olan yerlerden çıkılmış olunmasıdır.

Üçüncü bölüm süpermarket, otoban, iş ve ev görüntülerinin yanı sıra yüz plan ağırlıklı görüntüler içermektedir. Bahsedilen bölümde bulunan bir diğer önem arz eden husus ise seyircilerin, ailenin kendisini öldürmeye yönelik bir karara vardığını anlamalarının ardından, önceki bölümlerde bulunmayan aile içi iletişim ve etkileşimlere rastlamalarıdır. Örnek olarak son yemeklerini yemeden evvel Eva, Anna ve Georg arasında filmde bulunan ilk gülümseme gerçekleşmektedir. Bahsedilen küçük çeşitlemeler, oldukça az algılanır düzeyde, sadece filmde baskın olan önemsiz etkileşim, hareket ve jestler hemen hemen adli bir belgelemeye tabi tutulmaktadır. Alışkanlık halini almış ve durağan benzerliğe vurgu yaparak intihara giden yolu meydana getirenin bir tür sapma ya da doruk noktasından ziyade rutinin kendisinden güdülenmiş olduğu görülmektedir. Burada gündelik işler ve rutinlerden sıkılmış olan bir ailenin birbirleri ve diğer insanlardan kendilerini yabancılaştırdığı ve bu nedenle intihara giriştiğini anlamak mümkündür. Bahsedilen objektif titizliğin stilistik modu,

filmin başından itibaren belirgin olarak görülmektedir. İlk yakın çekim görsel sinematik özdeşleşmenin olağan aracı olarak kabul edilen insan değil bir arabadır. Yıkamada olan bir aracın plakasının yıkanmış olduğu bir açılış planıyla Yedinci Kıta'da Haneke sinematik öznelştirmekten çıkarmak şeklinde tanımlanabilecek olan şeyi örneklemeştir. Diğer bir deyişle karakter, içe bakışının ve merkeziliğinin stilistik sağırlaştırılması ve seyircilere özdeşleşme süreçlerine vurgu yapılmamasının sonucunda söz edilen sinematik öznelştirmekten kaçınılmış olmaktadır.

Bu “de-öznelştirme” şeklinde tanımlanabilecek olan yapı, jenerik esnasında devam etmektedir. Dört dakikalık uzatılmış olan açılış sekansı süresi boyunca izleyiciler, arabanın yıkanırken çıkan sestten farklı bir şey duymamakta ve karakterlerle dış hatları sadece arka taraftan karanlığın içerisinde belirsizleşmiş biçimde görmektedirler. Bir karartma ve jenerik sekansının ardından ikinci sahnede karakterlerin yalnızca sesleri duyulmaktadır ve parçalı vücut çekimleri görülmektedir. Filmin ilk cümleleri bir insanın yanı sıra bir radyodan gelmektedir. Görünmekte olan ekranın dışında uyanmış olduklarında, birbirlerine günaydın diyen kişilerin sesleri duyulmaktadır. Ailenin sabahki rutinine vücudun belli bölümlerine fakat asla yüzlerine yapılmamakta olan yakın çekimlere tanık olunmaktadır. Eller kahve yapmakta, ayakkabıları bağlamakta ve tost almaktadır. Görsel alanın kapasitesinin belirsizliğine vurgu yapmak amacıyla yapılmış olan söz konusu çekimler, film sürecince “de-öznelştirme” üstünden parçalı bir şekilde devam etmektedir. Tüm aile fertleri azar azar, parça parça ve birbirlerinden izole olarak seyircilere sunulmaktadır. Tüm karakterler, sanki hayali seslerden meydana gelmektedir. Bunun sebebi ekranda göründükleri zaman ses çıkarmamalarıdır. Hatta Anna ve Georg'un ekrandaki ilk yüz çekimleri, başka kişilerin sesleri ile beraber gösterilmektedir (Akyıldız, 2013, s. 110).

Nondiegetik müziğin bulunmaması, diyalogların az olması, yakın plan yüz çekimlerinin reddedilmesi veya orta yakın bir plan girişin bulunmaması kombine edildiği zaman de-nesneleştirme ve karakterizasyonun olduğu görülmektedir. Karakterler ile empati kurabilmek ya da özdeşleşebilmek yerine onların davranış ve dış görünüşlerini izlemekteyiz. Film, bir psikolojik özdeşleşmeye karşı gelmektedir. İlk olarak çocuk olan Eva'ya odak vermek, aile yapısının hiyerarşisini bozuntuya uğratmaktadır. Merkezi bir işlev görmekte olan tek başrol oyuncusunun anlatımın itici

kuvveti olmasının yanı sıra tüm aile fertlerinin ekranda gözükme süreçlerinin yaklaşık olarak eşit olması sağlanmaya çalışılmaktadır. Böylelikle, intiharlar, tek bir oyuncu kahramanın üstünde patolojikleşmeden ve bireyselleşmeden kolektif bir etkinliğe dönüşmektedir. Ayrıca sunumda bulunan söz konusu eşitlik, başlıklar ile aksiyonun mekânsal ve geçici alanıyla desteklenmiş bir nitelik olan, nesnel belgelendirmeyle ilişkili bir parçalı olma halini göstermektedir. Konusunu gerçek bir öyküden esinlenmiş olan film, neden aramakta olan bir belgeleme çabası olmaksızın adli bir belgeymiş gibi işlemektedir.

Söz konusu nesnellik, psikolojikleşmenin reddi ve anlatımsal tekrar, karakterize edilmenin ve intiharları öznelleştirmenin karşısına konumlandırılmakta ve söz konusu faaliyetlerin daha geniş bir etik kapsamda değerlendirilmesine vurgu yapmaktadır. İntihar, bu kapsamda rutinleşmiş, donuk ve içi boş küresel kapitalizmin ciddi bir eleştirisine dönüşmektedir. Yedinci Kıta'da intihar tırmanan olay ve durumların sonucunda veya salt kaçış amacıyla patlayıcı bir şey şeklinde değil daha çok sabit refaha sahip bir ailenin hayatının sapkın son noktası şeklinde belirlemektedir. Böylelikle Yedinci Kıta filminde bireysel şiddet, statükoyu rahatsız eden bir biçimde değil genel olarak radikal bir eleştiri şeklinde, statükoyu sonuna dek takip etmekte olan bir olgu şeklinde ele alınmaktadır. Filmde bulunan bir ailenin, toplumu bir kenara itip toplumda bulunan anksiyeteye çare bulabilmesi adına geliştirilmiş, yasal ilaçlar ile kendini öldürmesi, geç kapitalizm ile ilişkilidir. Yasal sabitlik veya statükodan travmatik kopuş ya da onu geriye alışı intiharın kendinden çok onun hazırlık sürecinde olmaktadır. Bilhassa da Eva, Anna ve Georg'un kapitalist birikimden, kendi zenginlikleri ile alakalı tüm izleri ortadan kaldırmaya geçiş süreci içerisinde belirginleşmiştir. Para, balık, mobilyalar ve aile fotoğraflarının ortadan kaldırılmasının yanında paraların yırtılarak tuvalete atılması, söz konusu ortadan kaldırma eylemi ile alakalı belirgin veriler arasında yer almaktadır (Akyıldız,2013, s.110).

Haneke'nin Yedinci Kıta adlı filminde, söz konusu aile içerisinde yabancılaşma olgusunu derince gözlemlemek mümkündür. Tüm insanlardan izole olarak yaşamayı benimseyen aile ayrıca kapitalizme de oldukça bağımlı bir durumdadır. Kapitalizmin yan etkisi olarak nitelendirilen yabancılaşma, sadece ailenin dış dünya ile değil kendi içlerinde de kişisel olarak gözlemlenebilmektedir.

Baba Georg, iş hayatında yükselmek amacıyla arkadaşının meslek hayatının bitmesini soğukkanlılık ile karşılamaktadır. Söz konusu hareketinin temel nedeni Georg'un hem kişisel hem de topluma karşı ne oranda yabancılaşmış olduğunun bir göstergesidir. Ailenin babası olmasına rağmen Georg'un eşi ve kızına karşı kayıtsız olması Haneke'nin izleyicilere toplum içerisinde meydana gelebilecek olan gerçekliklerin birer göndermesi olarak nitelendirilebilmektedir.

Nadir olarak dış dünyada görünmekte olan Anna, kendisi, ailesi ve topluma karşı yabancılaşmayı izleyicilere aktarma konusunda başrolü üstlenmektedir. Anna'nın söz konusu durumu aslında toplum içerisinde yer alan tüm bireylerin her an bu konuma gelebilecekleri gerçeğini gözler önüne sunmaktadır. Erkek kardeşinin yakın zaman içerisinde hayatını kaybetmiş olan annelerinin üzüntüsüyle ağladığı sahnede, hiç gözyaşı dökmemiş olan Anna, duygusal buzlaşmayı izleyicilere aktarmaktadır.

Eva, ailesinden ilgi göremediğinden kişisel olarak toplumdan soyut bir hale gelmiştir. İletişim ve etkileşim sağlama problemi ve manevi yoksunluk çeken çocuk karakter, hiçbir insan ve nesneyi içselleştirmeyi başaramamıştır. Yabancılaşmadan kurtulmaya yönelik bir çaba içerisinde olan Eva, çocukça bir yalan söyleyip ilgi toplamaya çalışmıştır. Annesinin göz doktoru olmasına rağmen bir öğretmenine kör olduğunu söylemesi, Haneke'nin film içerisinde duygusal boşluğa bir ironisi olarak nitelendirilebilmektedir.

Ailenin, kendi içlerinde birbirlerine yabancılaşmaları, metaforik bir şekilde bir merdivene benzetildiği zaman, bunun merdivenin ilk adımı olduğu söylenebilmektedir. Sonraki adımlar ise; insanın ailesine, emeğine ve topluma yabancılaşması şeklinde devam etmektedir. Bu durum da onların toplumsal bütünün bir parçası olmaktan uzak olduğu, kendilerine has yasalarının mantığına uygun geliştiği ve işlediği manasına gelmektedir.

Anna ve Georg çifti, kapitalizmin yaratmış olduğu yabancılaşma ve bunalımdan kurtulma arayışına girdikleri zaman çözümünü intihar etmekte bulmaktadırlar ve intihar onlar için ruhsal bir arınma olarak kabul edilmektedir.

3.2. Benny'nin Videosu

Filmin Künyesi:

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Angela Winkler, Arno Frisch, Ingrid Stassner, Stephaine Brehme, Ulric Mhe vd.

Yapımcı: Veit Heiduschka

Müzik: Johann Sebastian Bach

Ses: Karl Schlifelner

Kostüm: Erika Navas

Dekor: Christoph Kanter

Kurgu: Marie Homolkova

Kamera: Christian Berger

Süre: 105 dakika

Aldığı dller: “Altın Kadraj”, En İyi Film dl, Viyana, 1994; “En İyi Işıık Jüri dl”, Festival de L’Images de Film, Chalon sur Saone; Avrupa Film dl “Felix”, Eleştirmen dl, Berlin, 1993; “Fipresci dl”, Selanik, 1992; “Quinzaine des realisateurs”, Cannes, 1992; “Viyana Film dl”, 1992.

Film, bir domuzun vurulup öldürülmesiyle başlamaktadır. İlk plandan itibaren bu durumun bir videokaset olduğu ve bir çocuğun videokasetini ileri ve geri sarıp izlediği anlaşılmaktadır. İlerleyen sahnede kalabalık bir toplumun evde bir tür para oyunu oynadıkları görülmektedir. Ailenin kızı, ailesinden habersizce evde parti yapmıştır. Fakat baba eve gelir ve tüm insanlar dağılmaktadır. Birinci sahnede videoyu izleyen çocuğun ismi Benny’dir. Bahsedilen videoyu kasete kendisi kaydetmiştır. Benny, evde babası ve annesiyle yaşamını sürdürmekte, gününün büyük bir kısmını kiralamış olduğu şiddet videolarını seyrederek geçirmektedir. Benny’nin odası hemen hemen dışardan hiçbir ışık görmeyen, iç karartıcı, havasız ve karanlık bir ortamdır. Dışarıyı pencere önüne yerleştirmiş olduğu kamerayla gözlemlemektedir. Ailenin yapısı incelendiği zaman, iletişim ve etkileşimsizlik probleminin olduğu aşıkardır.

Soğuk ve kısa diyaloglarla beraber yenen akşam yemekleri, ailenin içerisinde yer aldığı durumun en somut örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Haneke'nin "*Batılı üst sınıf aileler arasında sanata ilgi duymazlar sadece onu gösteriş için kullanırlar*" cümleleri, bahsedilen filmde bulunan ailenin duvarlarının tablolarla dolu olması ile de somutlanmaktadır.

Benny, bağımlı olduğu kapitalizm araçlarını edinmek için videokaset dükkanına gitmekte ve orada tanıştığı kızı evine davet etmektedir. Kendi çekmiş olduğu domuz öldürme videosunu ve videoda kullanılan silahı kızı gösteren Benny, merak ettiği ölüm duygusunu kız tarafından deneyimlemek istemektedir. Böyle bir istek karşısında korkan kız silahı Benny'e verir ve onunda korktuğunu belirtmektedir. Ancak Benny sapkın psikolojisi ve sonuçlarını düşünmemesi nedeniyle silahı ateşlemektedir. Kızın ölümünden sonra kanını vücuduna sürmesi ve duygusuz bir biçimde yemek yemesi Benny'nin topluma, olaylara ve kendisine yabancılaşmasını betimlemektedir.

Yaşadığı olayların ardından Benny, berbere giderek saçlarını kestirmektedir. Haneke'ye göre Benny saçlarını kestirip bir manada günah çıkarmaya çalışmış, belki de üzerindeki yükten kurtulmayı düşünmüştür. Benny eve döndüğü zaman ailesi de çiftlikten dönmüştür. Babası Benny ile saçları hakkında konuşur. Pek çok uyarı ve nasihat yapmasına rağmen Benny, babasına hiçbir yanıt vermemektedir. Yalnızca "*Bitti mi?*" diyerek odasına çıkmaktadır. Saçının kısa hali ile toplama kamplarında bulunan kişilere benzemiş olduğunu ifade eder. Haneke, alt metin içerisinde belki de Nazi ideolojisinin Avrupa bölgesinde hala sürüp sürmediğini de sorgulamayı istemektedir. Çünkü Nazi ideolojisine göre insanlar, çeşitli sebeplerden dolayı ötekileştirilerek yabancılaştırılmaktadır. Benny, işlediği suçtan dolayı bir hayli gergin bir insana dönüşmüştür. Okulda arkadaşlarına zarar veren hareket ve davranışlarda bulunmuştur. Arkadaşına verdiği zarardan en ufak bir rahatsızlık duymayan karakter, topluma ve otoriteye karşı yabancılaştığını izleyiciye agresif davranışlar ile aktarmaktadır.

Aradan iki gün geçmesinin ardından Benny, işlemiş olduğu cinayeti baba ve annesine anlatır. Fakat bahsedilen anlatım, ailenin içerisinde yer aldığı duruma uygun bir şekilde sözlü olarak değil video aracılığı ile gerçekleşmektedir. Baba ve anne izledikleri görüntüden fazlasıyla etkilenmiştir. Fakat herhangi bir tepki

göstermemişlerdir. İnsanlar arası iletişimsizlik aile içerisinde en üst safhadadır. Bu durumda ailenin birbirlerinden yabancılaşmış olduğunu göstermektedir. Ardından baba ve anne cesedi nasıl yok edeceklerini, adeta normal bir konu konuşur gibi soğukkanlılık ile istişare etmektedirler. Baba, cinayetin kayıtlı olduğu videoyu ve silahı Benny'den almaktadır. Sonrasında Benny'i karşısına alarak kimsenin haberinin olup olmadığını sorar. Baba, kimsenin haberinin olmadığını anladığı zaman rahatlamaktadır. Baba ve anne oturarak problemi nasıl çözecek olduklarını konuşmaktadırlar. Bilhassa babanın cesedi küçük parçalar haline getirerek ortadan kaldırma planını büyük soğukkanlılık ile anlatması dikkatleri üzerine çekmektedir. Bu durum ailenin de topluma, toplum düzenine ve bu düzeni koruyan yasalara karşı yabancılaştıklarının net bir göstergesidir.

Benny ve annesi bir müddet buldukları ülkeden ayrılmaya karar verirler. Bu esnada baba, cesedi yok edecektir. Mısır seyahatinde Benny, kendi kamerasına cinayeti itiraf etmektedir. İşlemiş olduğu cinayetin pişmanlığını yaşamayan Benny, tatilin tadını çıkarmaktadır. Döndükleri zaman her şeyin normal akışında devam etmekte olduğu görülmektedir. Sadece filmin son kısmında Benny cinayeti ve anneye babasının yapmış olduklarını polise itiraf etmektedir. Karakoldan çıkarken baba ve annesiyle karşılaşan Benny, yalnızca “özür dilerim” der. Benny'nin özür dilemesi, yaptığının yanlış olduğunu düşünmesinden değil ailesinin ondan bir açıklama beklemesindedir.

Haneke; “*Filmdeki şiddet bütün her şeyi kaplayan varlığını, içinde suçun olmadığı suç ortaklığına borçludur. Mitsel anlatım tarzı ve estetize edilmiş gösterim şekli, kişisel korkuların ve arzuların dizginlerinin gevşetilmesini mümkün kılar. Perdedeki kahraman başarısıyla, izleyicinin cesaretsizliğini ve güçsüzlüğünü aşar*”, cümlesi ile şahit olunan şiddet unsurlarının ne derece etkileyici olduğuna vurgu yapmaktadır (Pakkan, 2013, s. 179).

Benny'nin Videosu adlı filmde, çocuğun domuzun öldürülme sahnesinden etkilenecek aynı şiddeti farklı bir insana uygulaması görülmektedir. Çocuk, filmde şiddet görmemiş olmasına rağmen şiddete eğilimli bir yapıya sahiptir. Tecrübe etmek istediği bu eğilimi tanımadığı ve ona karşı herhangi bir duygu beslemediği yaşıtı bir kıza uygulamıştır. Bu sahnede anlatılmak istenen, çocukların uğradıkları şiddet

faktörlerinin er veya geç açığa çıkıp kendisi ya da başka bir kişiye zarar verebilecek oldukları mesajıdır. Haneke “*Şiddeti nasıl gösteriyorum*” değil; “*İzleyiciye, şiddete ve şiddetin sunumuna karşı olan konumunu nasıl gösteriyorum?*” sorusu ile izleyicilerin şiddet unsuruna karşı kendilerini nerede gördüklerini fark etmelerine yardımcı olmayı amaç olarak belirlemektedir.

Şiddet, sadece yaşamın akışında değil ayrıca televizyon benzeri medya ortamlarında da insanların karşısına çıkmaktadır. Film içerisinde Benny’nin medya araçlarına yönelik de bir zaafı olduğunu görmek mümkündür. Bahsedilen medya araçlarında Benny, savaş benzeri birçok şiddet görüntüsü izlemekte ve kendi çektiği domuz videosunu tekrar tekrar yavaşlatıp seyretmektedir. Söz konusu merakın arka planında psikolojik ve ruhsal bunalımın bulunması olasılığını Haneke, izleyicilere ince detaylarla göstermeye çalışmaktadır. Benny’nin televizyon, kasetçalar ve kamera gibi birçok teknolojik alete sahip olması ve bu teknolojik aletler ile fazlasıyla vakit geçirmesi, Benny’nin yabancılaştığı gerçeğini gözler önüne sunmaktadır. Farklı bir ifadeyle Benny, sosyalleşmenin yanı sıra teknolojik aletlerle yalnız vakit geçirmeyi tercih etmektedir. Konuşmak yerine kendi çektiği videolarla kendisini ifade etmektedir.

Film, gerçeklik ve medya bağlantısını sorgulamakta ve popüler kültürün etkisini gözler önüne sunmaktadır. Benny de videodan izlemiş oldukları ile gerçek yaşam arasında bulunan ayrımı algılamakta güçlük çekmektedir.

Bu filmde Haneke, bizlere birbiriyle iletişim ve etkileşimi olmayan, birbirlerinden soyutlaşarak yabancı bir hale gelmiş olan bir aile yapısını göstermektedir. Bahsedilen aile yapısından kaynaklı, kendisini ailesinden ve diğer çevresinden yabancılaştırmış olan çocuk, yapmış olduklarını normal bir durum gibi ailesine anlatmaktadır.

Haneke’nin Benny adlı karakteri, yabancılaşmanın teknolojiyle sentezlendiği zaman daha etkin olduğunun bir göstergesi olmaktadır. Teknolojinin insan yaşamında önem arz eden bir konumda olması, medyada yer alan şiddet faktörlerinin daha çok insana kolayca ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Böylece medya araçlarıyla kolay bir

şekilde yabancılaşabilen bireyler, şiddete başvurmaktan daha az çekinen bir hal alabilmektedirler.

3.3. Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası

Filmin Künyesi:

Reji ve senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Anne Bennent, Branko Samarovski, Cladua Martini, Gabriel Cosmin Urdes, Georg Friedrich, Lukas Miko, Otto Grünmandl, Udo Samel vd.

Yapımcılar: Veit Heiduschka

Müzik: Johann Sebastian Bach

Ses: Marc Parisotto

Kostüm: Erika Navas

Dekor: Christoph Kanter

Kurgu: Marie Homolkova

Kamera: Christian Berger

Süre:95 dakika

Aldığı Ödüller: “Altın Hugo Ödülü”, Chicago Film Festivali, 1994; “Quinzaine des realisateurs”, Cannes,1994; Uluslararası Sitges Sinema Festivali “En İyi Film”, “En İyi Senaryo” ve “Eleştirmen Ödülü”, 1994.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 parçası isimli film, Haneke'nin üçlemesinin son filmi olarak bilinmektedir. Filmin senaryosu, yaşanan bir olaydan uyarlanarak yazılmıştır. Film, evlat edinmek isteyen bir çifti, bankada çalışan bir kadını ve onun yaşlı babasını, banka güvenlik görevlisi olan bir adamı, üniversite öğrencisi olan bir genci ve mülteci bir çocuğu tesadüfi bir şekilde bankada buluşturmaktadır. Bankada küçük bir huzursuzluktan ciddi bir trajik son gerçekleşmektedir.

Film, dünyadan televizyon haberleriyle başlamaktadır. Fazlasıyla uzun denilecek bir müddet, dünya genelinde gerçekleşmiş olan olay ve durumlara yönelik haberler ekrana gelmektedir. Haber görüntülerinde, Somali'de meydana gelen iç

savaştan, Haiti’de var olan problemlerden ve mültecilerden söz edilmektedir. Haneke, film boyunca dünya genelinde yaşanmakta olan savaflara, toplumsal ve kişisel iletişimsizlik ve etkileşimsizliğe, yabancılaşmaya, mülteci sorununa ve duyarsızlaşmaya vurgu yapmaktadır. Bunu da haber görüntülerinin arasına gerçek haberler ekleyerek yapmaktadır. Ara sahneler şeklinde kullanılmış olan haberler, izleyicileri filmden koparmakta ve insanların görmezden geldiği toplumsal problemleri onlara yeniden hatırlatıp rahatsız etmeyi amaç olarak belirlemektedir.

Film başlangıcında bir mülteci çocuğun, nehirden geçerek Avusturya’ya gittiği gösterilmektedir. Film sürecinde haberlerde, mültecilere yönelik bilgilere yer verilmektedir. Mülteci problemine vurgu yapılmak istenmiştir. Mülteci çocuk, üstünden Batılı orta sınıfın mülteci ve yabancı kişilere bakışları da filme yansımış vaziyettedir. Çocuk, çöpten yemek bulup karnını doyururken konforlu araçlarından bakıp geçen kişiler, sokakta yürürken adeta vebalı muamelesi yapıp çocuktan bir metre uzakta yürümekte olan kişiler bulunmaktadır. Burada da Haneke, modern toplumun mültecileri ve benzer grupları nasıl yabancılaştırdıklarına dikkat çekmektedir.

Emekli maaşını almak için yaşlı bir adam bankaya gelir. Adamın parasını sayarken görevli kadının yaşlı adamın kızı olduğu konuşmalarından anlaşılmaktadır. Bahsedilen yabancılaşma durumu yaşlı adamla bankacı olan kızı arasında da bulunmaktadır. Yaşlı adam, bankaya para çekmek için gittiği zaman, kızı onu adeta yabancı bir kişi gibi karşılamaktadır. Akşam evde kızıyla telefon görüşmeleri sırasında da aralarında bulunan problemler ve soğukluk görülmektedir. Haneke, burada baba ile kızı arasında iletişimsizlikten dolayı meydana gelen yabancılaşmaya vurgu yapmaktadır. Adamın yalnızlığından kaynaklı olarak birileriyle konuşma isteğinde olduğu, telefon konuşmalarını uzatmaya çalışmasından anlaşılmaktadır. Modern toplumun kişiselleşme problemini hemen hemen tüm filmlerinde değinmiş olan Haneke, bu filmde bulunan uzun süreli telefon konuşmaları ile de adamın yalnızlığını giderme arzusunu seyircilere başarılı bir biçimde geçirmektedir. Bunun haricinde eve kapanmış olan modern insanın en önemli dostuna dönüşmüş olan televizyonun da yaşlı adamın evi içerisinde devamlı olarak açık görülmesi dikkatleri üzerine çeken bir husustur.

Yönetmen, filmde bulunan iletişimsizlik ve yabancılaşma problemini, bankadaki güvenlik görevlisi ile eşinin ilişki ve etkileşimleri üstünden gözler önüne sunmaktadır. Banka görevlisi eşiyile yemek yerken hiçbir diyalog kurmamaktadır. Birdenbire eşine “Seni Seviyorum” der. Kadın beklemediği bir anda gelen bu cümleye ters bir karşılık vererek sorgulamaktadır. Adam ise bahsedilen duruma sinirlenerek kadına tokat atmaktadır. Kadın negatif bir tepki göstermez, tam tersine adamın elini tutarak durumu geçiştirmektedir. Çift arasında bulunan iletişimsizlik ve yabancılaşma hali en üst düzeydedir.

Bir başka sahnede ise evlat edinmek isteyen bir çift verilmektedir. Çift, evlat edinmek üzere yetimhaneden bir kız çocuğu almaktadırlar. Kendi aralarında iletişim problemi olan çift, evlat edindikleri çocukta da bu iletişimsizlik ve yabancılaşma halinin yansımaları görmektedirler. Evlat edinilen kız çocuğu aileyle diyalog kurmaktan kaçınır ve ona karşı yapılan olumlu her harekete karşı tepkisiz kalmaktadır. Ailenin bireysel ve toplumsal yabancılaşmaları bütün sahnelerinde gözlemlenmektedir. Bahsedilen çift, mülteci çocuğun bir polis tarafından karakola götürüldüğü haberini televizyondan izlediklerinde ise kız çocuğunu tekrar yurda teslim ederek mülteci çocuğu evlatlık edinmek isterler. Haneke burada hem medyaya hem de ailenin yapısına eleştiri getirmektedir. Medyada görülen haberlerin gerçek yaşamdan daha vurgulu algılanmasına, ailenin ise evlat edinmek istedikleri çocukları bile bir kapitalist nesne konumuna getirerek değişim yapmalarına vurgu yapılmaktadır.

Filmdeki çözüm noktasını yansıtan karakter, üniversite öğrencisi Max olmaktadır. Bu karakter, arkadaşları arasında ani agresif davranışları olan ve şiddete eğilimli bir yapıya sahiptir. Karakterin çevresiyle iletişim bozukluğu olduğu ve topluma karşı izole yaşadığı görülmektedir. Kendi iç dünyasındaki yaşadığı bunalımı, koridor sahnelerinde aşağı ve yukarı bakmasından anlaşılmaktadır. Bu sahneler, Max’in intihara meyilli olduğunu betimlemektedir. Aynı zamanda masa tenisi oynadığı sahnedeki robot gibi mekanikleşmiş hareketlerinden hayatının monotonluğu ve karamsarlığı anlaşılmaktadır.

Final bölümünde, üniversite öğrencisi aracına benzin almak istemektedir ancak nakit parası olmadığı için yakındaki bankaya gitmektedir. Bu esnada bankadaki güvenlik memuru işini yapmakta, yaşlı adam bankadaki görevli kızına hediye

vermekte ve evlat edinmek isteyen kadın nakit para çekmek için bankada tesadüfi bir şekilde bir araya gelirler. Öğrenci para çekmek istediğini ancak işinin acil olduğunu güvenliğe anlatmaya çalışsa da sıraya geçmesi gerektiğini söylerler. O sırada öğrenci, banka sırasında bekleyen biri tarafından fiziksel şiddete maruz kalmaktadır. Toplumun hoşgörüsüz ve duyarsız bir duruma gelmesi şiddetle kendisini göstermektedir. Bu durumdan etkilenen Max, arabasına dönerek bir süre kendini ve çevresini sorgulayarak sinir krizi geçirmektedir. Filmin doruk noktası burada yaşanmaktadır. Öğrenci, arabadaki silahını alarak önce bankadaki herkese gelişigüzel ateş açar, daha sonra arabasına dönerek kendisini de vurmaktadır. Max karakterinin, bankada yer alan kişileri öldürerek daha sonrasında kendisini öldürmesinin nedenini belirtmemiş olan Haneke, izleyicilerin kendilerini sorgulamaları ve bu durumdan kendilerine pay biçmelerini hedeflemiş olabilir. Max, burada toplumsal bunalım ve yabancılaşmanın yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Söz konusu olay, haberlere konu haline gelir. Haber görüntülerinde benzinlikte çalışmakta olan adama durum sorulduğu zaman “Anlamıyorum, çok saçma” yanıtı verir. Ara sahneler olarak filmde verilen şiddet haberleri gibi bu kez karakterlerin kendileri haber konusu olmaktadır. Toplumsal olarak görmezden gelinen, herkesin duyarsızca yaklaştığı haberler gerçekte yaşanmış ve bu gerçeklikte yine üzerinde düşünülmeyen geçici bir haber olarak toplum üzerinde etkisiz kalmıştır. Filmin sonu da başlangıçta olduğu gibi dünyadan haberlerle bitmektedir. Normalleştirilen şiddet unsurları ve toplumsal sorunların karşında, insanların yozlaşmışlık boyutu izleyicilere kuvvetli bir anlatıyla yansıtılmaktadır.

Olay örgüsünde yer alan karakterler arasında yer alan veznedar kadının babasıyla yaşadığı iletişim kopukluğu, bankada güvenlik görevlisi olan adamın ailesinden soyutlanması, yetimhanede yetişen kızın içine kapanık olması, Max’in arkadaş ortamı içerisinde dahi yalnız olması ve mülteci çocuğun dışlanması filmde vurgulanan yabancılaşma örnekleri arasında yer almaktadır. Tüm karakterlerin kişisel yabancılaşması oldukça net bir şekilde gösterilmektedir.

Olayların sondan başlayıp seyircilere aktarılması, filmin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. İzleyiciler, verilen sahneler içerisinde olay örgüsünü net bir şekilde anlayamazlar da karakterlerin hayatlarını ve sorunlarını anlayabilmektedirler.

Böylece Haneke filmde yer alan karakterlerin yabancılaşmalarını fazlasıyla güçlü bir biçimde bizlere aktarmaktadır.

Haneke, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası adlı filminde kent üçlemesinin daha önce bahsedilen iki filmine göre kronolojik bir anlatım dilini tercih etmemiştir. Epizodik anlatımla insanların karşısına çıkması, sadece filmde yer alan karakterlerin yabancılaşmalarını değil seyircilerin de filmle özdeşleşmelerini güçleştirmektedir.

Sahne ve sekansları birbirine bağlamakta olan bağlar görünmezdir. Eğer söz konusu bağların görünmesi isteniyor ise, filmin ana karakterlerinin bunu yapması için sabırla beklemek ve filmi izlerken fazlasıyla dikkatli olmak gerekmektedir (Kılınç, 2014, s. 12-13).

Filmi anlamak birbirine yabancı hale gelmiş olan dünyaların birbirine ne kadar yakın olabilecek olduğunu görmek ve gerçekte rasyonel tahakkümün dayatmış olduğu bütünün yapaylığını kavramakla mümkün olabilmektedir. Haneke, söz konusu yapaylığı göstermek amacıyla sekanslar ve sahneler arasında geleneksel film akışında devamlı kurulmakta olan yapay bütünü parçalara ayırmaktadır. Geleneksel film diline ait olan bileşen ve unsurların neredeyse tümü, Haneke elinde modern hayal kırıklıklarını yansıtmakta olan bir araca dönüşmektedir (Kılınç, 2014, s. 13).

3.4. BULGULAR VE YORUM

Çalışmanın bulguları, örneklem olarak seçilen Kent Üçlemesinin Peirce'ün ikinci tür gösterge sınıflandırmalarından olan görüntüsel gösterge, belirti ve simge grubuna göre göstergebilimsel analiz yoluyla elde edilmiştir.

Peirce'ün çalışmalarının diğer gösterge kuramlarından daha belirgin olduğunu düşünen Rose'un da ifade ettiği gibi gösteren ve gösterilen ilişkisinde ikinci tür gösterge grubu olan görüntüsel gösterge, simge ve belirti kuramları daha anlaşılır ve analizlerde yarar sağlamaktadır (Rose, 2023, s. 154).

Filmlerde sabit ve hareketli sahneler; renk, ses, aydınlatma, kamera açıları, anlatımsal içerik ve mizansen gibi öğeler Rose'un "kompozisyonel yorumlama" adını verdiği çalışmalardan yararlanılarak göstergelerin daha derinlemesine yorumlanmasına olanak sağlamıştır. Rose 'a göre bir görüntünün kompozisyonel

yorumlaması, o görüntünün izleyiciler üzerinde bırakılan anlamlarını da açığa çıkarmaktadır (Rose, 2023, s. 84-115).

Yedinci Kıt

Şekil 7. Kahvaltı Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıt

Tablo 1. Kahvaltı Sahnesi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Zengin Kahvaltı Sofrası	Burjuva, Üst sınıf, Sınıf Farklılığı
Renk	Gri, Mavi	Soğukluk, Samimiyetsizlik, Yabancılaşma

Yedinci Kıt filminin kahvaltı sahnesinde yiyecek ve içecek bakımından zengin bir sofraya olduğu açıkça görülmektedir. Görsele ilk bakıldığında ailenin burjuva olduğu sanılsa da derinlemesine incelendiğinde zemin döşemesinin, dolap kapaklarının eski olması ayrıca masa örtüsü kullanılmaması ailenin aslında orta sınıfa mensup olduklarını göstermektedir. Kişilerin oturma düzenine bakıldığında anne ve babanın birbirlerine daha yakın olması ancak çocuğun daha uzak bir konumda bulunması izleyiciye Eva'nın aile sevgisine uzaklığını simgelemektedir. Sofrada bulunan yiyecek ve içeceklerin üç kişilik bir ailenin yiyebileceğinden fazla olması, ailenin kapitalizme bağımlı olduğu gerçeğini belirtmektedir.

Sahnenin renk düzenlemesi, gri ve mavi tonların kullanılması kişiler arası samimiyet ve iletişim yoksunluğunu belirtmektedir. Aynı zamanda sofrada bulunan et ve şampanya şişesi gibi pahalı ürünlerin daha canlı ve doygun renklerle verilmesi kapitalizm unsurlarının öne çıkmasını sağlamaktadır. Görsele hakim olan gri ve soluk mavi renk karakterlerin yaşamış oldukları monoton hayatın, kasvetin ve stresin belirtisidir.

Sahne de herhangi bir müzik kullanılmaması, sessiz bir ortamda yalnızca çatal, kaşık ve kişilerin ağız seslerinin duyulması izleyiciyi de stres altına sokmaktadır. Üst çaprazdan olan kamera açısı kişilerin yüzlerini görmeyi engellese de el hareketleri rahatlıkla gözlemlenebilmektedir. Bu açının kullanılması kişilerin bu şekilde kurdukları kapitalist yemek sofrasını psikolojik olarak önemsizleştirmeyi amaçlamaktadır. Ortamın ışık kaynağının yapay olduğu gözlemlenmektedir. Kahvaltı sofrası olduğu için ışık kaynağının güneş olması beklenirken yapay olması kişilerin dış dünyaya kapalı, içe dönük, demoralize bir hayat yaşadıklarını anlatmaktadır.

Şekil 8. Balıkların Ölme Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıta

Tablo 2. Balıkların Ölme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Balık	Umutsuzluk, Yalnızlık, İntihar
Nesne	Kırık cam	Ümitsizlik, Çaresizlik

Ortamın dağınık olması ve sahnenin tam ortasında bulunan balık, aileyi ve daha çok Eva'yı temsil etmektedir. Görseldeki balığın tek başına olması filmdeki karakterlerin iç dünyalarında yalnız olduklarını ve acı çektiklerini belirtmektedir. Sahnenin dağınık olması, kırık camların olması ortamdaki kaosu ve karmaşıklığı simgelemektedir.

Karakterlerin evdeki her şeyi parçalamaları huzura kavuşmalarında bir adım olarak görülmektedir. Sıcak tonlarda kullanılan ahşap ve beyaz renkler huzuru ve sadeliği simgelemektedir. Balığın siyah olması pozitif duyguları bastırmaktadır.

Sahneyi gün ışığı aydınlatmaktadır. Diğer sahnelerin renklerine göre bu sahnenin daha sıcak tonlarda olması karakterlerin huzur bulduklarını belirtmektedir. Gün ışığı bir bakıma cennetten yer yüzüne vuran ışık hüzmelerini simgelemektedir. Bu simgesel betimleme karakterlerin öldüklerinde cennete gideceklerine inandıklarını belirtmektedir.

Kamera açısının yakın olması ve odak noktasının balıkta bulunması balık ile bağ kurulmasını amaçlamaktadır. Bu bağ sayesinde Eva'nın balığın ölümü ile ne kadar acı çektiğinin hissedilmesine olanak tanımaktadır.

Balığın çırpınma sesleri ve arka fonda akvaryumdan dökülen suyun sesi ölüme odaklanmayı sağlamaktadır. İzleyiciyi psikolojik olarak rahatsız hissettiren bu durum karakterlerde bir rahatlama olarak yansımaktadır.

Şekil 9. Eva'nın Resmi



Kaynak: Yedinci Kıt

Tablo 3. Eva'nın Resmi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Resim	Psikolojik bunalım, Yalnızlık, İletişimsizlik
Renk	Siyah, Mor	Karamsarlık, Tedirginlik, Endişe

Eva'nın resim çizdiği sahnede karmaşık bir resim ve boya kalemleri görülmektedir. Resim dikkatlice incelendiğinde, Eva'nın kendisini karışıklığın tam ortasında resmetmesi onun ruh halinin ne kadar bozuk olduğunu belirtmektedir. Çizimdeki çocuğun sırtı dönük olması kendisinin iletişim eksikliği ve sosyal fobisinin olduğunu belirtir. Karmaşık olarak rastgele çizilen şekiller Eva'nın hayatındaki kaosu simgelemektedir. Filmde neredeyse hiç konuşmayan çocuk karakter, kendisini bu şekilde ifade etmektedir.

Çocuklarda resim çizerken kullanılan renklerin anlamları vardır. Sahnedeki resimde bulunan renkler de birer anlam içermektedirler. Siyah renk karamsarlığı ifade eder ve Eva'nın bu rengi kendisinin tam üzerine çizmesi yavaş yavaş bu ruh haline kapıldığını anlatmaktadır. Çocuk psikolojisinde nadir kullanılan mor rengi

tedirginliğin işaretidir. Resimde mor rengin bolca kullanılması Eva'nın kaygısını ve tedirginliğini betimler. Aile desteğine ihtiyaç duyan Eva bu rengi daha çok tercih etmiştir. Sarı renk çocuk psikolojisinde kutsallığı, ışığı ve sıcaklığı temsil eder. Çocuk için de anne kutsaldır. Eva'nın resimde bu rengi hiç kullanmaması onun bu değerlerden ne kadar uzak olduğunu, anne sevgisine ve ilgisine muhtaç kaldığını ifade etmektedir.

Sahnede yalnızca Georg'un ailesine yazdığı son mektubu okuması duyulmaktadır. Kızının ölümü hakkında karar verirken babanın ses tonunun sakinliği, ailenin psikolojisinin ne denli bozuk olduğunu belirtmektedir.

Görselde kullanılan ışığın tek bir yapay kaynaktan geldiği görülmektedir. Resmin bir tarafının aydınlık bir tarafının karanlık olması, ölüme metaforik bir göndermedir. Ayrıca bu durum Eva'nın ölümün görmek istemediği taraflarını belirtmektedir.

Yakın ve üst plan çekimin tam ortasında Eva'nın tasvirinin olması onun iç dünyasına odaklanmayı kolaylaştırmaktadır. Sahne boyunca kamera hareket etmez ve izleyicinin olaydan kopmasını engellemek amaçlanmıştır.

Şekil 10. Klozete Para Atma Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıta

Tablo 4. Klozete Para Atma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Para	Sınıf farklılığı, Burjuvazi, Kapitalizm, Yabancılaşma
Nesne	Klozet	Alt sınıf, Çaresizlik

Sahne ailenin paralardan kurtularak hayatlarındaki kirlerden ve günahlarından arındıkları belirtilmektedir. Hristiyan inancında günah çıkarma, kilisede hazırlanmış özel bir bölümde rahibin kiminle konuştuğunu bilmeden gerçekleşen bir ritüeldir. Aile dikkat çekmeden ve hiçbir şahit olmadan paralardan kurtulmak için klozeti tercih eder. Klozet, kilisedeki bu odayı simgelemektedir. Ayrıca para ailenin günahlarını ve kapitalizmi simgeler.

Hiçbir müziğin veya konuşmanın geçmediği sahnede yalnızca paranın yırtılması ve sifonun sesi duyulmaktadır. Paranın yırtılma sesi kapitalizme yapılan bir baş kaldırmayı betimler. Paranın aile için artık hiçbir öneminin kalmaması onların özgür olmak için attıkları ilk adımlardan biridir.

Sahne ışık kaynağının yapay ve tek bir noktaya odaklı olması arınmaya dikkat çeker. Sahne genelinde ise gri ve mavi tonlarının hakim olması evdeki kasveti belirtmektedir.

Aile, yaşamları boyunca kazanmış oldukları parayı tuvalete atarak üzerine sifonu çekmektedir. Haneke, bu sahneyle kapitalizme büyük bir eleştiri getirmektedir.

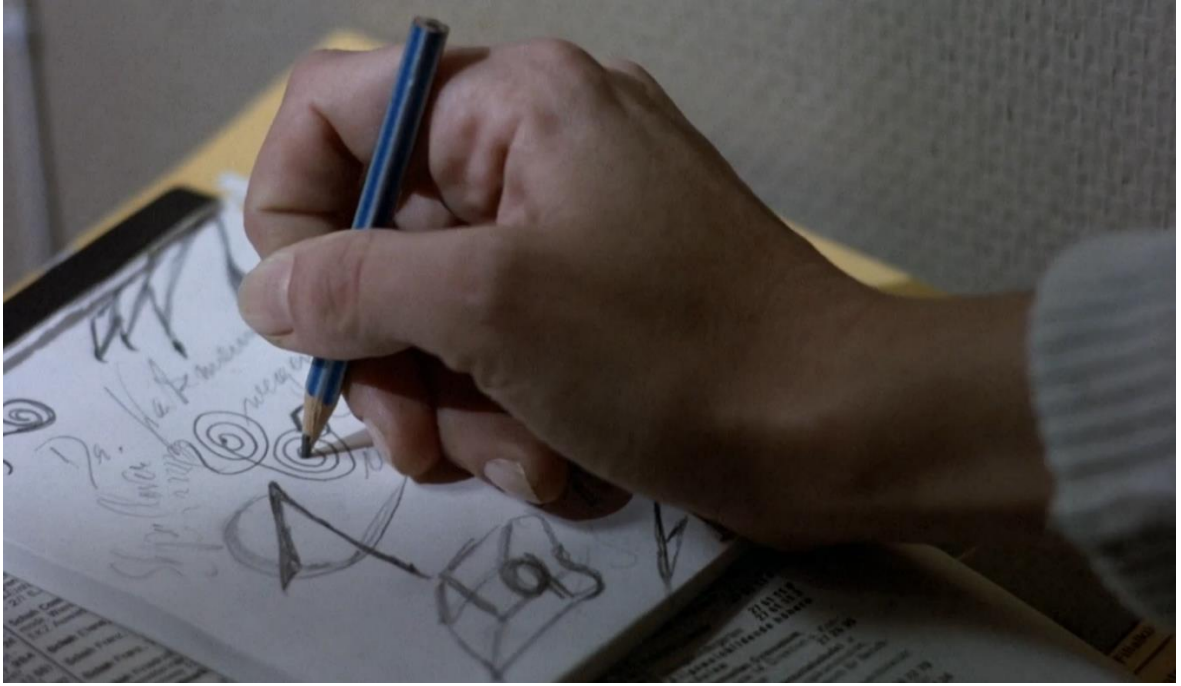
Michael Haneke, Serge Toubiana ile yapmış olduğu bir röportajda “*Yapımcım ile görüştüğümüzde bana filmin en rahatsız edici sahnesinin akvaryumun kırılarak balıkların öldüğü sahne olabileceğini söyledi. Ancak öyle olmadı. Klozete para atılan sahnenin insanları daha çok rahatsız ettiğini gördük. Filmi nerede gösterdiysem kapıyı çarpıp çıkan herkesin bu sahneye sinir olduğunu konuştuklarını gördük.*” demiştir (Toubiana ile röportaj, 2013).

Gerçekleştirilmiş olan araştırma ve çalışmalarda, izleyicilerin en fazla üzölmüş olduğu sahnenin ailenin intihar etmiş olduğu sahne olmadığı, tam tersine paraların tuvalete döküldüğü sahnenin olduğu ifade edilmektedir. Böylelikle kapitalist düzenin

bireyleri ne oranda etkilemekte olduğu görölmektedir. Kapitalist insan için para, insanlardan çok daha değerli bir konumda yer almaktadır.

Üst çaprazdan yapılan çekim klozete ve paraya odaklanmaktadır. Başka bir şeyin görülemediği sahnede kapitalizme odaklanılmış ve insanların rahatsız olması amaçlanmıştır.

Şekil 11. Anna'nın Çizimi



Kaynak: Yedinci Kıta

Tablo 5. Anna'nın Çizimi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Spiral Çizim	Tükenmişlik, Mental karmaşıklık
Renk	Siyah	Karamsarlık, Kaygı

Anna'nın telefonla konuştuğu sahnede kağıda çizdiği içe doğru daireler, karakterin tedirginliğini ve içinden çıkamadığı karmaşıklığı belirtmektedir. Dairenin en iç noktasından diğer dairenin başlangıç noktasına doğru çizmekte ve dairelere yeniden başlamaktadır. Bu Anna'nın kötü olan psikolojiden kurtulmaya çalıştığını ancak yine başa döndüğünü anlatmaktadır. Kağıdın sol üstünde bu daireden küçük bir

tane daha görülmesi karakterin bu durum ile daha önce de yüz yüze geldiğini simgelemektedir.

Beyaz bir not defteri üzerine yazılan siyah renkte karalamalar karakterin hayatında yapmış olduğu eylemlerin onu nasıl etkilediğini betimlemektedir.

Sahne Anna'nın konuşması dışında herhangi bir ses bulunmamaktadır. Anna çocuğunun öğretmenine Eva'nın okula gelemeyeceği ile ilgili yalan söylemektedir. Bu durumun oluşturduğu tedirginlik ses tonundan anlaşılmaktadır.

Tek bir noktadan gelen yapay ışık sahnede gölgeler oluşturmaktadır. Bu gölgeler Anna'nın saklamak istediği gerçekleri betimlemektedir. Oluşturulan kontrast çizimdeki karmaşaya dikkat çekmektedir.

Anna'nın yalnızca elinin görüldüğü ve üst çaprazdan yapılan çekimde not defterine ayrıntı çekim yapılmaktadır. Karalamanın odak noktası olduğu açıda izleyicinin de karamsarlığa itilmesi hedeflenmiştir.

Şekil 12. Akşam Yemeği Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıta

Tablo 6. Akşam Yemeği Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yüz ifadeleri, Diyalog Eksikliği	Soğukluk, İletişimsizlik, Duygusal Buzlaşma
Renk	Mavi, Gri	Duygusuzluk, Soğukkanlılık, Monotonluk

Anna'nın abisinin yemeğe geldiği sahnede uzun süre karakterler birbirleri ile iletişime geçmez. Soğuk ve durgun yüz ifadeleri ortamdaki iletişimsizliği belirtmektedir. Sofrada sadece yemek yeme eylemi gerçekleşmekte ve yakın zamanda ölen büyükanne için hiçbir duygu görülmektedir. Duygusal buzlaşmanın en çok hissedildiği sahnelerden biridir. Bu duygusuzluğu ve soğuk ifadeleri Anna'nın abisinin ağlaması bozmaktadır. Abi, bu sahnede içine kapanık ve iletişim problemi olan aileye göre dış dünyayı simgelemektedir.

Yemek masasındaki masa örtüsünün soluk mavi olması içlerinde buldukları duygusuzluk halini betimlemektedir. Abinin lacivert kazakla görüntüsü annesine karşı beslediği sadakati ve özlemi simgelemektedir. Georg karakterinin giymiş olduğu gri kazak ise soğukkanlılığı, karamsarlığı ve monotonluğu temsil etmektedir.

Arka planda müzik setinden yüksek sesle şarkı çalmaktadır. Hareketli ve eğlenceli bir müzik olması ailenin ölüme dair bir yas tutmadıklarını vurgulamaktadır. Abi karakterinin yas sürecinde olduğu varsayımında bulunan Georg, müziğin sesini kısmıştır ve bu hareket filmdeki tek empati sahnesidir.

Genel plan çekimde karakterlerin tamamının yüz ifadelerini görebildiğimiz bir kamera açısı kullanılmıştır. Bu çekim açısı ile daha önce görülen burjuvazi yerine orta sınıf aile olduğu daha net bir şekilde göz önüne serilmektedir.

Sahne yalnızca masayı aydınlatan bir ışık ile görülmektedir. Ortam karanlıktır ve karakterler masanın etrafında toplandıkları için görülmektedirler. Sahneye hakim olan mavi ve gri renkler ortamın kasvetli ve karamsar bir havada olduğunu vurgulamaktadır. Ortamdaki karanlık taraflar ailenin içe kapanık, sosyal iletişimsizliklerini yansıtır. Işığın yalnızca masada toplanması Leonardo Da Vinci'nin

Son Akşam Yemeği tablosuna bir göndermedir. Filmde de bir daha akşam yemeği sahnesi görüntülenmemektedir.

Şekil 13. Baba ve Kızın Televizyon İzleme Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıt

Tablo 7. Baba ve Kızın Televizyon İzleme Sahnesi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Baba ve kızın yüz ifadeleri	İletişimsizlik, Çaresizlik, Yabancılaşma
Aydınlatma ve Renk	Karanlık sahne ve soluk renkli kıyafetler	Ölüm, Tükenmişlik

Georg ve Eva'nın televizyon izledikleri sahnede karakterlerin oldukça donuk ve mutsuz yüz ifadeleri karakterler arası iletişimsizlik problemini belirtmektedir. Karakterlerin birbirlerinden ayrı olarak konumlanmaları aile içi yabancılaşmayı simgelemektedir.

Karakterlerin üzerlerinde bulunan kıyafetlerin renkleri filmin ilk sahnelerine göre daha soluktur ve bu renk değişimi insan hayatındaki yaşlandıkça deri renginin matlaşması ve solmasına bir göndermedir. Kıyafet renklerinin her geçen sahnede

solması karakterlerin ruhlarının her geçen gün ölüme biraz daha yaklaştıklarını betimlemektedir.

Sahnede televizyonda ilk olarak Jeniffer Rush – The Power Of Love ve sonrasında Meat Loaf – Piece Of The Action şarkıları çalmaktadır. Özellikle ikinci şarkı ailenin içinde buldukları duruma ve kapitalizme olan bağlılığı anlatmaktadır. Bu parça Georg ve Anna'nın intihara gitme sebeplerinin dışavurumunu yansıtmaktadır.

Karşı kamera açısı ile yapılan sahne çekiminde karakterlerin yüz ifadeleri açıkça görülmektedir. Kameranın Eva'nın göz hizasında olması odağın çocukta olduğunu göstermektedir. Baba figürünün sahnede neredeyse hiç hareket etmemesi ümitsizliği belirtmektedir.

Karanlık bir odada bulunan iki karakterde yoğunlaşan loş ışık odağı toplamaktadır. Karakterlerin yüzlerinde oluşan gölgeler karamsarlığı simgelemektedir. Yönetmenin dini değerlere göndermeler yapmayı sevmesi nedeni ile loş ışık, öldükten sonra gidecekleri cenneti temsil etmektedir.

Şekil 14. İntihar Sahnesi



Kaynak: Yedinci Kıta

Tablo 8. İntihar Sahnesi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Televizyon	Yalnızlık, İletişimsizlik, Kültürel Yozlaşma
Nesne	Kapalı perde	İzole Yaşam, Yabancılaşma

Georg'un intihar sahnesinde tüm ailenin cansız bedenleri yatakta görülmektedir. Bu sahnede yatak aile için huzurun sembolü olmaktadır. Monoton hayattan kaçmak isteyen Schober ailesinin ölümü, çıkış yolunu belirtmektedir. Görüntüde perdenin kapalı olması dışardan ışık girmesini ve içerinin görülmesini engellemek içindir. Bu durum ailenin öldükten sonra da rahatsız edilmek istemediklerini belirtmektedir.

Sahnenin tümünde gri renk hakimdir. Georg'un kıyafeti, yatak örtüsü ve başlığı gri renktendir ve sakinliği, dinginliği simgelemektedir. Karakterlerin üzerine düşen loş ışık onların hayatlarının sonuna geldiklerini ve artık istemedikleri monoton hayattan kurtulup rahata erdiklerini temsil etmektedir.

Televizyondan gelen karıncalı kanal sesi dışında bir ses olmaması izleyicinin rahatsız olmasını amaçlamaktadır. Bu sakin ve dingin sessizliği bozan rahatsız edici ses cansız bir şekilde yatan aile için bir anlam ifade etmese de hayatın akışında devam ettiğini simgeler.

Odanın her yerini görecek bir yerde konumlandırılan kamera açısı ile izleyici tüm yaşananlara hakimdir. Georg, açının altın oranına yerleştirilip odak yapılmış ve bu durum da yatakta üç cansız beden olmasına karşın ölümün yalnız bir olay olduğunu belirtmektedir.

Yönetmen, hemen hemen tüm filmlerinde televizyonun insan üstündeki etkisine dolaylı bir şekilde vurgu yapmaktadır. Adamın son sahnede televizyona bakıp ölmesi de oldukça anlamlı bir gönderme olarak kabul edilmektedir.

Haneke, birinci filmi olarak bilinen "Yedinci Kıta" ile kapitalizmin etkisine girerek, umudunu kaybederek ve motivasyonsuz kalarak yabancılaşmış olan modern insanın yaşamış olduğu bunalımı oldukça sade bir anlatımla gözler önüne sunmuştur.

Haneke, bir manada ruhsal açıdan çoktan yabancılaşarak ölmüş olan kişilerin, fiziksel açıdan ölüme gidiş süreçlerini ele almaktadır.

Benny'nin Videosu

Şekil 15. Domuz Öldürme Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 9. Domuz Öldürme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Hayvan	Domuz	Bilinçaltı, Alt Sınıf, Yabancılaşma
Nesne	Silah	Ölüm, Otorite, Güç

Film, domuzun öldürülme videosu ile başlamaktadır. Benny'nin bu videoyu sürekli başa sararak izlemesi onun ölüm olayına karşı sempatisi olduğunu belirtmektedir. Domuzun öldürülme videosu film boyunca Benny'nin bilinçaltını yansıtmaktadır ve Benny'nin ölüme duyduğu bu merak filmin ilerleyen sahneleri için izleyiciye sürekli bir ipucu belirtisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnede domuzun üzerinde kullanılan silah ise gücü simgelemektedir.

Sahne renklerine bakıldığında domuzun kirli beyaz rengi insanların temiz bir şekilde doğup işledikleri günahlarla kirlendiklerini betimlemektedir. Parlak metal renkli silah ise bu günahkarlar üzerindeki adaletin gücünü simgelemektedir.

Öldürülecek olan domuzun çığlıkları ve arka planda havlayan köpeğin sesi başlıca ses öğeleri olarak verilmektedir. Doğal bir şekilde yansıyan bu sesler, sahnenin kasvetini artırıcı bir etken olarak sunulmaktadır.

Doğal gün ışığı ile aydınlanan sahnede kullanılan renkler ile birlikte odak domuzla verilmektedir. Karanlık alanların fazla olmasıyla sıkıntılı bir atmosfer yaratılmaktadır. Benny'nin el kamerasıyla çekmekte olduğu video süreklilik arz eden bir üst çekim açısına sahiptir. Kadrajın orta üst kısmına düşen silah, otoriteyi temsil etmektedir.

Şekil 16. Benny'nin Oda Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 10. Benny'nin Oda Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Benny'nin Beden Dili	Soğukluk, Yabancılaşma
Nesne	Kamera, Kasetçalar, Televizyon	Kapitalizm, İletişim Eksikliği, Yalnızlık

Benny'nin odasına genel açıdan bakıldığında çok fazla kaset, video oynatıcı, ekran ve kameranın olması karakterin kapitalizme bağımlılığının belirtisidir. Karakterin odasında tek başına olması ve ona bir şeyler söyleyen annesine karşı kısa cevaplar vererek göz teması kurmaması, iletişimsizlik problemini simgelemektedir. Oda düzeninde karakterin kendi çekmiş olduğu kasetlerin etrafını sarması ve sürekli onları izlemesi kendisine yabancılaştığını betimlemektedir.

Karakterin vaktinin çoğunu geçirdiği odaya gri ve siyah renk tonları egemendir. Bu durum karakterdeki dış dünyaya yabancılaşmanın ve karamsarlığın göstergesidir. Kısa diyaloglar ve televizyon seslerinin duyulduğu odada aile içi iletişimsizlik problemi ve duygu açlığı betimlenmektedir.

Karakterin odası her zaman karanlık ve perdeler sürekli kapalı şekilde karşımıza çıkmaktadır. Işık ögesi yapay olarak elektronik aletlerden sağlanmaktadır. Bu karanlık, karakterin insanlardan izole olarak yaşamayı ve sosyallikten çok teknoloji ile bütünleşmeyi tercih etmesini betimlemektedir. Masa üzerinde bulunan çalışma lambası, video oynatıcının kontrolcüsünü aydınlatmaktadır. Bu sayede kişinin bu gibi elektronik aletlere ne kadar çok önem verdiği ve hayatının odak noktasına aldığını simgelemektedir.

Göz hizasında, sabit ve geniş açı ile konumlandırılmış kamera, izleyicinin odaya hakim olmasını ve yaşanan olayları gözlemleyebilmesini amaçlamaktadır. Kadrajın ortasında konumlandırılan karakter sahnede odak noktasıdır.

Şekil 17. Kızı Öldürme Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 11. Kızı Öldürme Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Benny ve Evi'nin Beden Dilleri	Soğukkanlılık, Duygusuzluk, Yabancılaşma
Nesne	Silah	Ölüm, Otorite, Hegemonya, Yabancılaşma

Benny, ailesinden şiddet görmemiş olmasına rağmen sürekli izlediği ve bilinçaltında gezinen domuz videosunu gerçek hayatta deneyimlemek istemektedir. Ailesinden ilgi görmeyen Benny, kendini sanal dünyaya fazlasıyla adapte etmiştir. Sanal dünya ve gerçek dünyayı ayırt edemez duruma gelmiştir. Benny'nin bu şiddet eğilimi, hem ailesinin yaklaşımlarını temsil etmekte hem de bilinçaltında yer edinmiş olan domuz videosunu ani bir dışavurumla baştan yaratmak istemesinin belirtisidir. Kızı öldürdüğü silah ise sahnede hegemonya ve yabancılaşmayı simgelemektedir.

Kızın üzerindeki soluk gri kıyafet, tedirginliği ve belirsizliği betimlemektedir. Benny'nin üzerindeki lacivert renk otoriteyi simgelemektedir ve karakterin bilinçaltında bir oyunun psikolojik üstünlüğü gibi algılanmaktadır. Bu durum da Benny'nin yaşananların gerçekliğini algılayamadığının belirtisidir.

Sahnede ses ögesi olarak ikilinin kısa diyalogları dışında bir ses bulunmamakta, bu durgunluk ve donukluk durumu bir bakıma ölümün sessizliğini betimlemektedir. Kızın üzerine odaklanmış olan sahne aydınlatması, yapay ışık olarak Benny'nin teknolojik aletlerinden gelmektedir. Odağın kızın üzerinde olması ilerleyen sahnelerde ölümü için bir emaredir. Odanın genel karanlığı içinde kalan Benny ise karamsarlık ve yabancılaşmayı simgelemektedir.

Bakış açısı ile çekilen kamera görüntülerinde, karakterlerin yüzlerindeki ifadeleri yakından görülmekte ve bütünleşme içerisine girilmesi amaçlanmaktadır. Görseldeki çerçevenin altın oranında kızın olması, yaşanacak olaya izleyiciyi çekerek yabancılaşmalarını sağlamaktır.

Şekil 18. Disko Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 12. Disko Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Para	Kapitalizm, Burjuvazi, Duygusuzluk
İnsan	El	Yozlaşma, Yabancılaşma

Benny, işlediği cinayetin ardından hiçbir şey olmamış gibi diskoya giderek eğlenmektedir. Olayın ardından umursamaz hareketlerde bulunan karakterin bu tavrı insanlara karşı yabancılaşmasının belirtisidir. Bu sahnede Benny'nin içinde bulunduğu duruma aldırış etmeden kumar oynaması kapitalizmin bir ürünü olan kumara bağımlılığını simgelemektedir.

Disko atmosferine uygun şekilde canlı mor ve kırmızı renklerin egemen olduğu karede, para ve müşterinin eli zıt renklerde olmalarından dolayı ilk göze çarpan nesnelere olmaktadır. El kapitalizmin yozlaştırdığı kişileri temsil ederken para kapitalizmin kendisini simgelemektedir. Sahne arka planında duyulmakta olan kalabalık bir grubun konuşma sesleri, kapitalizme ve yabancılaşmaya maruz kalmış

kişileri ve bu sistem için çalışan kapitalizmin uşaklarının bir arada olduğunu simgelemektedir.

Renkli neon ışıkların bulunduğu ortamda sahnenin sağ tarafından gelmekte olan güçlü beyaz ışık, para ve müşterinin elini odakta tutmaya yardımcı olmaktadır. Ele bakıldığında bir tarafının karanlık diğer tarafının aydınlık olduğu görülmektedir. Böylece insanların karanlık yönlerinin de olduğu temsil edilmektedir. Paranın elin karanlık tarafında olması, paranın insanların kötü yönlerini açığa çıkardığını betimlemektedir.

Kamera, ekranda bulunan nesnelerin net ve her olup bitene hakim olmayı amaçlayan bir şekilde üst ve dar açıyla yerleştirilmiştir. Paranın ve elin simgelemekte olduğu kapitalizm ve yozlaşmayı aşağılamak için bu açı seçilmektedir.

Şekil 19. Tıraş Olma Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 13. Tıraş Olma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Saç Kestirme	Günah çıkartmak, Arınma, Yükten Kurtulma
Nesne	Tıraş Makinesi	Farklılaşma, Değişim

Benny'nin bir berberde saçlarını kestirirken görüntülediği sahnede karakterin hiçbir duygusal ifadesinin olmaması kişisel yabancılaşmanın belirtisidir. Saçlardan kurtulma, bir nevi günahlarından arınmayı simgelemektedir. Aynı zamanda kendisinde yaptığı fiziksel değişim, geçmişte yaşadığı olaylardan sıyrılma çabasını betimlemektedir.

Beyaz ve krem renklerinin çoğunlukta olduğu sahnede berberin beyaz kıyafeti, saflık ve temizliği simgelemektedir. Hiçbir konuşmanın olmadığı görselde yalnızca tıraş makinesinin sesi duyulmaktadır. Bu sürekli ses, karakterin iç dünyasındaki karmaşıklığı simgelemektedir.

Güçlü beyaz yapay bir ışık kaynağıyla aydınlanan ortamda ışığın odağı berberdir. Temiz bir beyaz kıyafette parlayan ışık odağı bu alanda toplamaktadır. Hristiyanlıkta, cennetten yeryüzüne vuran ışık hüzmeleri ile parlayan meleklerle berber ile benzetme yapılmaktadır.

Ana karakterin göz hizasında sabit olarak gerçekleştirilen çekimde odak noktası Benny'nin yüz ifadesidir. Herhangi bir duygu belirtisi göstermeyen karakterin iletişimsizlik problemi ve olaylara karşı olan yabancılaşması izleyiciye bu açı ile aktarılmaktadır.

Şekil 20. Arkadaşına Zarar Verme Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 14. Arkadaşına Zarar Verme Sahnesi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Benny'nin arkadaşına fiziksel şiddet uygulaması	Agresiflik, Saldırganlık, Farklılaşma, Yabancılaşma

Yaşadığı olaylardan sonra fiziksel olarak değişim yaşayan karakter, psikolojik olarak da agresifleşmeye başlamaktadır. Yanında oturan arkadaşına, öğretmen otoritesini umursamadan fiziksel şiddet uygulaması içinde yaşadığı psikolojinin belirtisidir. Sınıf ortamında bulunan diğer öğrencilerin, acı çekmekte olan arkadaşlarına kayıtsız kalarak izlemeleri toplumsal yabancılaşmanın net bir simgesidir.

Ana karakterin giymiş olduğu lacivert kazak otoriteyi simgelemektedir. Arka planda görülmekte olan diğer öğrencilerin gri ve koyu renklerde kıyafetler giymeleri toplumun karamsarlığını betimlemektedir. Konuşmalar dışında herhangi bir arka plan sesinin olmadığı sahnede sessizlik, kişilerin iletişimsizliğini, öğretmen otoritesinin gücünü ve kişisel yabancılaşmayı yansıtmaktadır.

Yapay bir ışık kaynağı tüm ortamı aydınlatmaktadır ancak ana karakterin gövdesine gölge düşmektedir. Gölge karakterin içinde bulunduğu karanlık psikolojiyi ve karamsarlığı simgelemektedir.

Sabit ve geniş açılı çekimde Benny ve karşısında bulunan teknolojik aletlerin dışında bulunan her şey bulanıktır. Bu durum odağın karakterde ve nesnede toplanmasını sağlamaktadır. Ana karakterin teknolojik cihazlar ile sürekli bir arada olması onun kapitalizm ile yabancılaşmasını anlatmaktadır.

Şekil 21. Baba ile Konuşma Sahnesi



Kaynak: Benny'nin Videosu Filmi

Tablo 15. Baba ile Konuşma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Baba ve Benny'nin Yüz İfadeleri	Soğukluk, Yabancılaşma, İletişim Eksikliği
Aydınlatma	Sahne Kontrastı	Bunalım, Karamsarlık, Endişe

Yurtdışından dönüşte babası oğlu ile olayı konuşmak istemektedir. Benny'nin ise babasına, yüz ifadeleri ve vücut diliyle duygusuz ve umarsız yaklaşımlar sergilemesi babası ile daha önce arasında var olan soğukluğu betimlemektedir. Babasıyla konuşurken göz teması kurmaması aile içi iletişimsizliğin belirtisidir. Aile

içinde anne babası da aynı tavırlarda birbirlerine davranmaktadır. Bu durum aile içinde her bireyin kişisel olarak yabancılaşmasını simgelemektedir.

Benny yurtdışından döndüğünde her şeyin yolunda olduğunu görüp rahatlamaktadır. Benny'nin açık mavi renkteki kıyafeti onun huzurlu ve sakin bir ruh halinde olduğunu betimlemektedir. Baba ve oğulun konuşmasında, babanın yorgun sesi kişinin bitkin bir durumda olduğunu göstermektedir. Ortamın sessiz olması Benny'nin o anda genel olarak sakin olduğunu simgelemektedir.

Tek bir noktadan Benny'nin üzerine vuran ışık ortamın geri kalanına gölge ve karanlığın hakim olmasını sağlamaktadır. Baba karakterinin üzerine düşen yoğun gölge onun günahları üzerine alıp karamsarlığın içinde kaybolduğunu betimlemektedir. Aynı şekilde günahlarından arınan Benny, yoğun ışık altında kalmaktadır. Sahnedeki yüksek kontrast odada bulunan iki kişinin ruhsal açıdan ne kadar farklı olduklarını göstermektedir.

Göz hizasına yerleştirilen kamera açısında bulunan iki karakterin yüzleri birbirlerine dönükmüş gibi görülmektedir. Ancak kişiler birbirlerine bakmazlar. Bu durum birbirleri ile aralarında olan yabancılaşma ve iletişimsizlik problemini yansıtmaktadır.

Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası

Şekil 22. Haberlerden Görüntüler



Kaynak: Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 parçası Filmi

Tablo 16. Haberlerden Görüntüler Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Haber Görüntüsü	Farkındalık, Bilinçlendirme, Savaş, Yabancılaşma

Filmde ara görüntüler olarak verilen sahneler, o dönemin günlük hayatına dair savaş, mülteci ve terör haberleridir. Bu görüntülerin gerçek yaşamdan alınmış olması, filmdeki olay örgülerinin içinde ama olay örgülerinden bağımsız kullanılması, Batılı toplumların toplumsal şiddete alışmış ve medyadaki bu görüntülere oldukça duyarsızlaşmış olduklarının belirtisidir.

Sahne yer alan askeri ve sivil araçların düzensizlik içerisinde olması, askerlerin tetikte durmaları, görselde bir iç çatışma ya da savaş olduğunu simgelemektedir. Haneke, bu ara görüntüleri filmin olay örgüsünün içine serperken insanların medya algısına büyük bir eleştiri getirmektedir. İnsanların dünyada yaşanan tüm bu olayları normalleştirilmesi bu eleştirinin belirtisi konumundadır. Yönetmenin bu

ve buna benzer sahneleri ara görüntü olarak vermesi toplumsal yozlaşmayı simgelemektedir.

Yeşil ve beyaz renklerin göze çarptığı sahnede, asker ve askeri araçlar adalet ve otoriteyi simgelerken beyaz araçlar sivil halkın savaştaki saflığını ve masumiyetini betimlemektedir. Kadın spikerin haber sunma sesindeki ciddi ve resmi ton yaşanan olayların kritiklik seviyesini izleyiciye aktarmaktadır.

Gri ve mavi tonların ağırlıkta olduğu atmosferde içinde bulunulan iç savaşın buhranını betimlemektedir. Genel açıda olan kamera olayların bütününe objektif altına almaktadır. İzleyicinin her hareketi görmesi, onları olayların içine almayı amaçlamaktadır.

Şekil 23. Yatakta Kitap Okuma Sahnesi



Kaynak: Tesadüf Bir Kronolojinin 71 parçası Filmi

Tablo 17. Yatakta Kitap Okuma Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Eylem	Kitap Okuma	İletişimsizlik, Soğukluk, Yabancılaşma

Sahnede karakterlerin yatağın iki tarafına birbirlerinden uzak olarak yatmaları ve başlarını ters tarafa doğru çevirerek kitap okumaları yabancılaşma ve

iletişimsizliğin belirtisidir. Karakterlerin okuduğu kitap ve gazete kişilerin sıkıntılarından ve birbirlerinden kaçma yolunu simgelemektedir.

Gri ve ahşap renklerin hakim olduğu sahnede renkler karamsarlığı, monotonluğu simgelemektedir. Kadın karakterin okumuş olduğu kitabın mavi olması karakteri sakinleştirdiğini ve huzur bulduğunu betimlemektedir. Olayların yaşandığı esnada hiçbir ses duyulmamaktadır. Bu durum kişilerin sessizlikte rahatladıklarını simgelemektedir. Ayrıca sessizlik iletişim ve yabancılaşmayı da betimlemektedir.

Işık düzenine bakıldığında ise karakterlerin birbirlerinden uzak taraflarına yerleştirilmiş iki adet soğuk yapay ışık görülmektedir. Işıklar çift olan karakterlerin arasına gölge düşürmektedir. Ayrıca çift, okumak için ışığın tersine doğru değil ışığa doğru dönüktürler. Işıklar materyallerin okunduğu yeri çok az aydınlatmaktadır. Tüm bu durumlar göz önüne alındığında karakterlerin huzuru ve mutluluğu birbirlerinden farklı yerlerde aradıklarını betimlemektedir. Sahnede karanlığın fazla olması kişilerin karamsarlık düzeylerinin ne kadar fazla olduğunu simgelemektedir.

Odanın bir köşesine hareketsiz bir şekilde geniş açı ile yerleştirilen kamera izleyicinin tüm alana hakim olmasını sağlamaktadır. Ortamdaki eşyaların düzensiz olması karakterlerin ruh hallerinin bozuk ve karmaşık olduğunu betimlemektedir.

Şekil 24. Telefonla Konuşan Yaşlı Adam



Kaynak: Tesadüf Bir Kronolojinin 71 parçası Filmi

Tablo 18. Telefonla Konuşan Yaşlı Adam Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Televizyon	Yalnızlık, Yabancılaşma, İletişimsizlik
Nesne	Telefon	Yalnızlık, Özlem

Banka memuru kızın babası olarak gösterilen yaşlı adam, emekli ve tek başına yaşamaktadır. Babasını yabancı bir müşteri gibi karşılayan kızı ile sürekli iletişim halinde olmak istemesi yaşlı adamın kimsesizliğini ve derin yalnızlığının belirtisidir. Yalnızlıktan kurtulmak isteyen yaşlı adamın ailesi ve çevresiyle iletişimsizlik problemi yaşaması ve bu yalnızlığını televizyonla karşılaşması bireysel olarak yabancılaştığını simgelemektedir.

Genel olarak koyu renklerin olduğu ev atmosferinde yaşayan adamın kıyafetleri, bunalım ve karamsarlığı betimlemektedir. Sahnedeki sessel öğeler telefon diyalogları ve televizyondan gelen günlük savaş, terör ve katliam haberleri olarak verilmektedir. Bu sahnede adamın televizyonda ölen insanlara alışarak duyarsızlaşması toplumsal yabancılaşmayı betimlemektedir. Kişisel olarak yabancılaşmış olan yaşlı adamın, medya aracılığıyla sunulan şiddete tepkisiz kalması yönetmenin vermek istediği kitlesel yozlaşmışlığın tek bir kişide sunumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Televizyonun yaşlı adama vuran ışığı, karakteri odak noktası yapmaktadır. Telefonu ve adamı aydınlatan yapay ışık adamın baş edemediği yalnızlığı tasvir etmektedir. Sürekli açık olan televizyon yaşlı adamın iletişimsiz ve yalnızlık halini dolduran evin bir bireyi gibi betimlenmektedir. Televizyon kadrajda odağa alınan ve her zaman yaşlı adamın yakınına yerleştirilen bir nesnedir ve bu görseller modern yaşama uyum sağlayan insanların televizyonla yabancılaşmasını göstermektedir.

Şekil 25. Güvenlik Görevlisi ve Eşi



Kaynak: Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 parçası Filmi

Tablo 19. Güvenlik Görevlisi ve Eşi Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Yüz İfadesi	Yabancılaşma, İletişimsizlik, Karamsarlık
Nesne	Kıyafet	Bakımsızlık, Monotonluk, Hayattan Keyif Alamama

Bankada güvenlik görevlisi olarak çalışmakta olan adam ve eşinin yemek yediği sahnede çift arasında küçük bir tartışma geçmektedir. Olayın anlamsız olmasına rağmen adamın tepkisi şiddet ile sonuçlanmaktadır. Bu durum adamın ruhsal açıdan bunalımda olduğunu belirtmektedir. Görselde çiftin birbirleri ile göz teması kurmaması, somurtkan bir şekilde masaya odaklanmaları aile içi yabancılaşmayı ve iletişimsizlik problemlerini belirtmektedir. Karakterlerin sofralarının son derece sade olması çiftin geçim sıkıntısını simgelemektedir.

Masa örtüsü, oda kapıları ve duvar kağıdı gibi nesnelere gri tonlarda olması ailenin karamsarlığını ve monotonluğunu simgelemektedir. Kadın karakterin giydiği koyu bej renkteki kazak onun gergin ev ortamında rahatlama ihtiyacını simgelemektedir. Masanın üzerinde konumlanmış yapay ışık kaynağı çifti ve masayı

aydınlatmaktadır. Arka planda bulunan karanlık bölge ailenin karamsarlıklarını betimlemektedir.

Göz hizasında ve karakterleri kadraja alan kamera açısı karakterlerin istemedikleri bir hayata sıkışmışlıklarını betimlemektedir. Detayların rahatça görülebildiği kamera açısı, izleyicinin karakterlerin yaşamış oldukları içsel sıkıntıları anlayabilmesini amaçlamaktadır.

Şekil 26. İnsanların Çocuğa Bakışı



Kaynak: Tesadüf Bir Kronolojinin 71 parçası Filmi

Tablo 20. İnsanların Çocuğa Bakışı Göstergibilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Mülteci çocuk	Alt sınıf, Ötekileştirilme, Yalnızlık
İnsan	Sokaktaki İnsanların Çocuğa Bakışı	Sınıf Farklılığı, Üst Sınıf, Sınıf Çatışması, Yabancılaşma

Romanya'dan Avusturya'ya göç eden mülteci çocuk, çöplerden yemek yemekte ve metroda yaşamaktadır. Modern toplumdaki insanlar hayatın doğal akışında mülteci çocuğu kendilerine göre öteki olarak sınıflandırarak görmezden gelmektedir. Bu Batılı insanların alt sınıftan olanlara karşı yabancılaşmasının belirtisidir. İnsanların çocuğu fark ettiklerinde ise dış görünüşünden dolayı önyargılı tutumlarla mesafeli yaklaşımları toplumun kendi içlerinde yozlaşmasını simgelemektedir.

Toplumun mülteci çocuğu onaylamayarak baktığı bu karede, insanların daha koyu çocuğun ise açık tonlarda görünmesi üst sınıfın baskınlığını simgelemektedir. Koyu tonlar ötekileştirilen çocuk üzerindeki hakimiyeti betimlemektedir.

Metrodaki kalabalık ortam seslerinin içinde çocuğun sessiz bir şekilde kimseyle diyalog kuramadan gezmesi, onun insanlar tarafından bilinçaltlarında bir gruba dahil edildiğini ve ötekileştirildiğini açıkça yansıtmaktadır.

Görseldeki ışık yapay olarak verilmekte ve tüm topluma eşit olarak dağıtılmaktadır. Bu durum da toplumsal duyarsızlığın sembolüdür. Kamera açısı insanların ve mülteci çocuğun arasındaki mesafeyi odak noktası olarak almaktadır. Bu mesafe çocuk ve insanlar arasındaki sınıf farklılığını, ötekileştirmeyi ve yabancılaşmayı simgelemektedir.

Şekil 27. Max Araba Sahnesi



Kaynak: Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası

Tablo 21. Max Araba Sahnesi Göstergebilimsel Analizi

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Nesne	Araba	Güvenli Alan, Mesafe
İnsan	Max	Toplumun Yansıması

On dokuz yaşındaki üniversite öğrencisi Max, acelesi olduğu bir durumda insanların ona karşı hoşgörüsüz davranması ile sinir krizi geçirir ve önce bankadaki üç kişiyi ardından kendisini öldürmektedir. Karakterin para ile ilgili yaşadığı basit bir durumda bile sinirlenmesi, onun içinde bulunduğu psikolojik sorunları belirtmektedir. Max'in bankada işlemiş olduğu cinayet olayı, bireysel bunalımın şiddet unsuru ile topluma yansımalarının belirtisidir. Max, toplumda yaşayan insanların bireysel yabancılaşmalarını, psikolojik sorunlarını ve iletişimsizlik problemlerini simgelemektedir. Max'i ve toplumu ayırmakta olan araba penceresi yabancılaşmayı betimlemektedir. Haneke, kendilerini öldüren kişinin yine o toplumun bir bireyi olmasından dolayı, ölen kişiyi aslında toplumun öldürdüğünü izleyiciye anlatmak istemektedir.

Max'in koyu renklerin içerisinde olması onun karamsarlık içerisinde olduğunu betimlemektedir. Arka planda görülen gri renkler sıradanlığı simgelemektedir. Arka planda stresli bir trafik sesi bulunan sahnede, karakter aracının içerisinde müzik dinlemektedir. Müzik, onun sakinleşmeye çalıştığını, stresle başa çıkmaya uğraştığını anlatmaktadır.

Güneşli olmayan bir havanın ortamı aydınlatması karakterin başının üzerine gölge düşmesine sebep olmaktadır. Gölge, Max'in zihnindeki karışıklığı ve yaşadığı çatışmaları betimlemektedir. Yakın plan çekimde yerleştirilen kamera, karakterin iç dünyasındaki sıkışmışlığını temsil etmektedir. Araba Max'in stresle başa çıkabilmesi ve topluma karşı yabancılaşmadan kaçabilmesi için güvenli alanı simgelemektedir.

SONUÇ

Sinema, Pudovkin'e göre insanların farklı şeyler görmelerini sağlamak, bireyleri körü körüne yaşamış oldukları dünyadan arındırmak, bireylere dünyanın güzelliği ve manasını sunmaktır. Sinemanın tüm yönetmenlere göre farklı bir tanımlaması bulunsa da sinema en basit anlamı ile bir dildir. Ayrıca sinema, görsel ve işitsel bir anlatım aracıdır. Bu araştırmada bir sinema dili olan, dünya sinema tarihinde özel bir konuma sahip olan Haneke'nin yazarak yönetmiş olduğu filmler yabancılaşma açısından incelenmiştir. Araştırma dört ana bölümden meydana gelmektedir. İlk bölümde araştırmanın giriş kısmı yer almaktadır. Ayrıca yabancılaşma kavramı, yabancılaşma kavramının tarihi, yabancılaşmaya yönelik temel yaklaşımlara yer verilmiştir. İkinci bölümde, araştırmanın metodolojisi ve Michael Haneke'ye ilişkin genel bilgiler yer almaktadır. Üçüncü bölümde ise Haneke'nin Kent Üçlemesi filmleri arasında yer alan Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu ve Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası filmleri yabancılaşma bağlamında yorumlanmıştır. Son olarak örneklem seçilen filmler göstergebilimsel olarak analiz edilerek, elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Yönetmenin sinema dili detaylıca analiz edildiği zaman, Sarris'in birinci öncülü olarak kabul edilen teknik yeterliliği olduğu görülmektedir. Haneke, klasik anlatı yapısına fazlasıyla hakim olduğu için bahsedilen anlatı yapısını bozup kendisine özgü bir sinema dili yaratmıştır. Bunun sebebi onun sinema görüşünde izleyicilerin rahatsız olmaları fazlasıyla önem arz etmektedir. Haneke, izleyicilerin Hollywood filmlerindeki gibi rahatlaması ve eğlenmesini istememektedir. Bu nedenle yönetmenin teknik bakımdan farklı tercih ve seçimleri bulunmaktadır. Haneke'nin sabit ve uzun çerçeve sekansları, uzun kararlar ve açılmaları, karakterleri yakın plandan çekmemesi gibi teknik tercihleri, Haneke'nin kendine has sinema dilinin olmasında etki sahibi olmuştur. Haneke, filmlerinde temel olarak iletişimsizlik, kapitalizm, yabancılaşma vb. olgulara fazlasıyla değinmiştir. Yabancılaşma olgusuna incelenen tüm filmlerinde detaylıca değinmiştir. Örnek olarak Haneke, birinci filmi olarak bilinen Yedinci Kıta ile kapitalizmin etkisine girerek, umudunu kaybederek ve motivasyonsuz kalarak yabancılaşmış olan modern insanın yaşamış olduğu bunalımı oldukça sade bir anlatımla gözler önüne sunmuştur. Haneke bir manada ruhsal açıdan çoktan

yabancılaşarak ölmüş olan kişilerin, fiziksel açıdan ölüme gidiş serüvenlerine değinmiştir.

Batının modernizmi ve burjuvanın topluma getirdiği olumsuzlukları filmleri içerisinde devamlılık haline getirmiş olan Haneke, toplumsal yozlaşma, intihar, medya, şiddet ve ölüm gibi konuları gündem konusuna dönüştürmektedir. Modernizmin getirmiş olduğu bunalım ve yalnızlık kapsamında yabancılaşma kavramının filmleri içerisinde geleneksel film anlatısına karşı gelerek işlemektedir.

Hollywood benzeri eğlenceye odak veren popüler kültür filmlerinin tam tersine klasik anlatıya darbe indirip toplumsal sorun ve problemlerin gün yüzüne çıkarılıp izleyicilerde farkındalık oluşturmayı ve zihinsel bir süreç yaratmayı istemektedir.

Haneke, *“İdeal sahne, seyirciyi kafasını çevirmeye zorlayan sahnedir”* cümlesiyle seyircilerin verilen toplumsal problem ve sorunlardan rahatsızlık duymaları gerektiğini savunmaktadır.

Genellikle şiddet faktörü barındıran bir görüntünün uzun planlar şeklinde ekranda yer alması izleyicileri huzursuz etmektedir. Söz konusu uzun plan sahnelerde fon müziği kullanmamış olan Haneke, sahnelerde yer alan duyguları izleyicilerin hayal gücüne bırakmıştır. Görüntülerin daha etkin olması amacıyla kesme yöntemlerinden yararlanmışır. Filmlerde kullanılmış olan açılma ve kararım sahnelerinin arasında geçmekte olan uzun süre içerisinde izleyicilerin dinlenmesini sağlamıştır.

Haneke filmlerinin biçimsel yönelimleriyle alakalı söylenenler, filmlerin içeriklerinin ele alınmasını da gerektirmektedir. Bunun sebebi biçimsel yönelimler, neyin nasıl söylendiğiyle alakalıdır. Haneke'nin neyi söylemek istediğini, diğer bir deyişle filmlerin biçimsel yönelimleri ele alınırken de bazı zamanlarda değişmek zorunda kalınmakta olan modern hayal kırıklıklarıyla söylediklerini, sosyal bilimlerin eli ile ve uzmanlık alanlarının sınırlarını zorlayıp kavramaya çalışmakta da fayda bulunmaktadır.

Brecht, Marx ve Adorno gibi düşünürlerden etkilenmiş olan Haneke, kapitalist toplumsal yapıları filmlerin öykülemelerine sık sık yerleştirmiştir. Batının modernitesini eleştirmiş olan Haneke, karakterlerine lükse, paraya ve eşyaya düşkünlük özellik ve niteliklerini yükleyip toplumun kişisel açıdan yabancılaşmasını

burjuvazinin çürümüşlüğünü yansıtmaya çalışmaktadır. Kapitalizmin insanları kendisine köleleştirmesi ve bireylerin duygularından koparak makineleşmesi mutluluk getirecekmiş gibi görünüyorsa da Haneke, bahsedilen durumun toplumsal bir çöküntüye neden olacağına vurgu yapmaktadır.

TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Michael Haneke ve Kent Üçlemesi hakkında yapılan literatür araştırması sonucu auteur kuram, modernizm, Haneke'nin film teorisi ve dramatik düşünce tarihi konularında yerli çalışmalar yapıldığı görülmüştür. Literatür çalışmaları incelendiğinde, bu çalışma ile olan benzerliklerinin karakter analizleri ve film öyküleme analizleri olduğu anlaşılmıştır. Yabancı literatür taramasında ise bir araştırma dergisinde yayımlanan Kent Üçlemesi filmlerinin televizyon eleştirisi bağlamında film analizleri çalışması olduğu ve bu çalışma incelendiğinde tek ortak noktasının kent üçlemesi film analizlerinin olduğu görülmüştür.

Bu çalışmanın tabanında Peirce'ün göstergebilimsel analiz anlayışı hakim olmuştur. Kent Üçlemesinin tek bir başlık altında toplanması ve göstergebilimsel analizinin yabancılaşma kavramıyla incelenmesi ile çalışmanın özgün olduğu ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Haneke, filmlerinde izleyicilere bir toplumsal sorunu gösterirken bunu rahatsız edici bir şekilde yapmaktadır. Sorunsalların daha vurgulu olabilmesi amacı ile Haneke, filmlerinde müzik ve ses efekti kullanmaktan kaçınmaktadır. Olağan yaşantıda sesler nasıl duyuluyorsa Haneke filmlerinde de ses aynı şekilde izleyiciye yansıtılmaktadır. Aynı zamanda Haneke, filmlerini bir stüdyo ortamından ziyade doğal ve gerçek ortamlarda çekerek görsel efektler de kullanmamaktadır. Haneke sineması üzerine gelecekteki çalışmalar için görsel ve işitsel efektlerin kullanılmaması konusunda araştırma yapılması önerilir. Konuyla ilgili bir diğer husus ise Haneke filmlerinin eğlence odaklılıktan ziyade toplumsal farkındalık oluşturması, popüler kültür ürünlerinden daha özgün bir sinema dilinin olması ve böyle bir çalışmanın ayrı bir başlık altında toplanıp bütünsel incelenmesi filmlere farklı bir bakış algısını yaratabilir.

Böyle bir çalışma sonucunda Haneke'yi araştıran ve yönetmene ilgi duyan kişilerin daha fazla bilgi edinmesi ve literatüre yeni anlamlar kazandırması amaçlanabilir.



KAYNAKÇA

- Adorno, T. (2005). *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*. Ahmet Doğukan ve Orhan Koçak (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner (Çev.), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Akbulut, H. (2012). *Sinemada Temsiller ve Gerçeklik*. Kamusal Eğitim Sempozyumu, 5-7 Ekim 2012, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akyıldız, Y. (2013). *Michael Hanekenin Film Teorisi ve Dramatik Düşünce Tarihi ile Olan İlişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Barrett, W. (1962). *Irrational Man*. Doubleday Anchor Books.
- Bilgiç, E. (2019). *Kantçı Töz-İlinek Kategorisinden Hegelci Yabancılaşma Kavramına, Unutulan Bağlantı: Fichte'de Bilincin Yabancılaşması*. *Dört Öge*, 5, 123-139.
- Bottomore, T. (2013). *Frankfurt Okulu ve Eleştirisi*. Ümit Hüsrev Yolsal (Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. (2009). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Çelebi, V., & İnal, A. (2019). *G. Fichte, J.P. Satre ve E. Levinas'da Ben ve Benolmayan/Öteki İlişkisi Bağlamında Diyalektik Süreç*. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12(65), 600-610.
- Darity, W. (2008). *International Encyclopedia of the Social Sciences* (Cilt 1). Macmillan Reference.
- Dellaloğlu, B. F. (1998). *"Toplumsal"ın Yeniden Yapılanması: Habermas Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Eyüpoğlu, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Geçtan, E. (2003). *İnsan Olmak*. İzmir: Remzi Kitabevi.

- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Cemal Güzel (Çev.), İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Gökberk, M. (1993). *Felsefe Tarihi*. İzmir: Remzi Kitabevi.
- Guiard, P. (1994). *Göstergebilim*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Horney, K. (1991). *Ruhsal Çatışmalarımız*. Selçuk Budak (Çev.), İstanbul: Öteki Yayınları.
- Horney, K. (1996). *Nevrozlar ve İnsan Gelişimi- Öz Gerçekleştirme Kavgası*. Selçuk Budak (Çev.), İstanbul: Öteki Yayınları.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik imgelem Frankfurt Okulunun Tarihi ve Çalışmaları*. Sevgi Doğan (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabakcı, E. (2010). *Sosyoloji Tarihi- II*. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Kadınpınar, U. (2001). *Yabancılaşmanın Diyalektiği: Hegel, Marx ve Kafka Üzerine Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Kılınç, B. (2014). *Michael Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklıkları*. (1.Baskı) Konya: Literatürk Academia Yayınları.
- Kızıloğlu, S. (2012). İsrail Devleti'nin kuruluşuna kadar geçen süreçte Yahudiler ve Siyonizm'in gelişimi. *Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 35-64.
- Kierkegaard, S. (2005). *Kahkaha Benden Yana*. Nedim Çatlı (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010). *Baştan Çıkarıcının Günlüğü*. Süha Sertabiboğlu (Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kişiliğin Gelişiminde Etik Estetik Dengesi*. İbrahim Kapaklıkaya (Çev.), İstanbul: Araf Yayınları.
- Kocabay, H. K. (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. İstanbul: E Yayınları.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Macionis, J. J. (2017). *Sociology* (Sixteenth Edition b.). Pearson.
- Mandel, E., & Novack, G. (1975). *Marxist Yabancılaşma Kuramı*. Yücel Yayınları.
- Marcuse, H. (1989). *Us ve Devrim: Hegel ve Toplumsal Kuramın Doğuşu*. Aziz Yardımlı (Çev.), İstanbul: İdea Yayınları.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. Osman Akınhay ve Derya Kömürcü (Çev.), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

- Marx, K. (2011). *Kapital* (10. b., Cilt 1). Alaattin Bilgi (Çev.), Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2013). 1844: *El Yazmaları*. Murat Belge (Çev.), İstanbul: Birikim Yayınları.
- McNeill, W. H. (2002). *Dünya Tarihi*. Alaeddin Şenel (Çev.), Ankara: İmge Kitabevi.
- Nizam, T. (2019). *Nietzsche'nin Felsefesinde Yabancılaşma*. Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Denizli.
- Ofluoğlu, G., & Büyükyılmaz, O. (2008). Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel Süreç İçinde Farklı Alanlarda Görünümleri. *Kamu-İş*, 10(1), 113-144.
- Özel, F. B., & Mumyakmaz, A. (2018). Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno'da Modern İnsan ve Tüketim İdeolojisi. *Akademik Hassasiyetler*, 5(10), 61-82.
- Özmkas, U. (2009). Charles Sanders Peirce'in Gösterge Kavramı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2/1, 32-45.
- Pakkan, N. (2013). *Yakın Plan Haneke*. (1.Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Parsa&Parsa, (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Pudovkin, V. I. (1995). *Sinemanın Temel İlkeleri*. N. Özön (Çev.), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Rifat, M. (2009). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rose, G. (2023). *Görsel Metodoloji*. Gizem Akgülçil (Çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Rotenstreich, N. (1989). *Alienation- The Consept and its Reception*. E.J. Brill.
- Ryan M.& Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Emrah Suat Onat (Çev.), Ankara: De Ki Yayınevi.
- Sayın, Ö. (2014). *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Schultz, D. P., & Schultz, S. E. (2008). *A History Of Modern Psychology* (9. b.). Wardsworth Publishing.
- Séguret, O., & Péron, D. (2012). Michael Haneke Röportajı: Nous Vivons Tous Avec Une Mauvaise Conscience. (Çev. S. Sezer). *Libération Gazetesi*. <http://sinedebiyatro.wordpress.com/2012/11/01/hanekeamour/>. (Orijinal dildeki e-kaynak için: http://next.liberation.fr/cinema/2012/10/23/nous-vivons-tous-avec-unemauvaise-conscience_855356).
- Simmel, G. (2005). *The Philosophy of Money*. T. Bottomore, & D. Frisby (Çev.), Routledge.

- Sözen, M. (2016). Filmlerde Müzik Kullanılmamasının Anlatımsal Etkileri: Örnekler, Analizler. Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi. 9/3, 237-238.
- Strathern, P. (1999). *90 Dakikada Kierkegaard*. Murat Lu (Çev.), İstanbul: Gendaş Yayınevi.
- Suğur, S. (2013). Sosyolojide Temel Yaklaşımlar. (Dü. T. Gönç Şavran, S. Suğur, H. Yeşildal, E. Akarçay, E. Gökalp, N. Karkıner, F. Göktuna Yaylacı, & N. Suğur) içinde, *Sosyolojiye Giriş* (s. 34-53). T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Tamer, Ü. (1989). *Sinema Dedi Ki*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Toubiana, S. (2013). Michael Haneke Röportajı: <https://www.youtube.com/watch?v=cTikyD-QGjSs>.
- Turan, Z. (2013). *Haneke hakkında Her Şey*. Hayal Perdesi Dergisi. Cilt 33, 1-8.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (2023). “yabancı” <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 24.11.2023).
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (2023). “yabancılaşıma” <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 24.11.2023).
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, (2023). “yabancılaşımak” <https://sozluk.gov.tr/>. (Erişim Tarihi: 24.11.2023).
- Veysal, Ç. (2009). *“T. L. V. Adorno”, 1900’den Günümüze Büyük Düşünürler*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Webber, J. (2018). *Rethinking Existentialism*. Oxford University Press.
- Wollen, P. (2020). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan (Çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Yarar, C. (2010). *Bertolt Brecht’in ve Georgy Lukacs’in Gerçekçilik Anlayışlarında Modern Sanatın Neliği*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, H. (2016). *Sinema Sadece Sinema Değildir*. (1. Baskı). İstanbul: Sokak Kitapları Yayınları.
- Žižek, S. (2002). *Welcome To the Desert of the Real*. Ankara: Verso Yayınları.