



**ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA YOLCULUK İZLEĞİ VE YABANCILAŞMA
BAĞLAMINDA WİM WENDERS'IN YOL FİLMLERİ ÜÇLEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

İrfan Yalçın

Eskişehir 2021

**ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA YOLCULUK İZLEĞİ VE
YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA WİM WENDERS'IN YOL FİLMLERİ
ÜÇLEMESİ**

İRFAN YALÇIN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

2021

ÖZET

ÇAĞDAŞ ANLATI SİNEMASINDA YOLCULUK İZLEĞİ VE YABANCILAŞMA BAĞLAMINDA WİM WENDERS'IN YOL FİMLERİ ÜÇLEMESİ

İrfan YALÇIN

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021

Danışman: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

“Hiçbir yerde, hiçbir evde, hiçbir ülkede evde değilim.” Wim Wenders’ın *Olayların Gidişi* adlı filminin Avrupalı yönetmeni Friedrich Munro’nun bu sözlerinin, Wenders’ın yol filmlerine ışık tuttuğu söylenebilir. Munro’nun sözlerinin, Wenders’ın hem yolculuk izleğinin ön plana çıktığı yol filmlerine, hem de bu filmlerin içeriğine dair bilgi verdiği düşünülebilir. Yol filmlerinde ele alınan içeriğin ise modern çağın bir gerçekliği olan yabancılaşma sorunu olduğu söylenebilir.

Modernite döneminin sorunlarından biri yabancılaşmadır. Geleneksel değerlerin değerlerini kaybettiği modern çağda sanatçılar modern insanın yabancılaşma sorununu ortaya koyabilmek için yeni anlatım yöntemleri aramışlardır. Bu arayışın sonucunda içerik olarak yabancılaşmanın ele alındığı eserleri, yeni bir biçim ile sunmuşlardır.

Sinema sanatında da yönetmenler, içerik olarak yabancılaşma sorununu gösterebilmek için biçimsel arayışlara girmişlerdir. Bunun sonucunda yabancılaşma sorununu kahramanın yolculuğu anlatı kalıbı ile oluşturulan geleneksel anlatı yapısının dışında, yeni bir anlatı yapısı ile ortaya koymaya çalışmışlardır.

Wim Wenders da bu yönetmenlerden biridir. Wenders, yol filmleri üçlemesinde, yabancılaşma sorununu, kendine özgü bir üslup ile yolculuk izleği bağlamında, çağdaş anlatı yapısı ile ele almıştır. Bu çalışmada içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma ve biçim olarak çağdaş anlatı arasındaki ilişki ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, çalışmada örneklem olarak Wim Wenders’ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde* (Alice in den Städten), *Yanlış Hareket* (Falsche Bewegung) ve *Zamanın Akışında* (Im Lauf der Zeit) adlı filmleri seçilmiştir. Üçlemeyi oluşturan filmlerdeki içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma ve biçim

olarak çağdaş anlatı yapısı arasındaki ilişki irdelenmiştir. Filmlerin içerikleri antropolojik yöntem ile, biçimleri ise yeni eleştiri yöntemi ile incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Yolculuk İzleği, Yabancılaşma, Çağdaş Anlatı, Yol Filmleri, Wim Wenders



ABSTRACT

WIM WENDERS' ROAD MOVIE TRILOGY IN THE CONTEXT OF JOURNEY THEME AND ALIENATION IN THE CONTEMPORARY FILM NARRATION

İrfan YALÇIN

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, 2021

Supervisor: Prof. Dr. Hakan SAVAŞ

"I'm at home nowhere, in no house, in no country." It can be said that these words of Friedrich Munro, the European director of Wim Wenders' *The State of Things*, shed light on Wenders' road movies. It can be thought that Munro's words give information about both Wenders' road movies and the content of these movies. It can be said that the content dealt with in road films is a problem of alienation, a reality of the modern age.

One of the problems of the modernity period is alienation. In the modern era, where traditional values have lost their values, artists have sought new ways of expression to reveal the problem of alienation of modern people. As a result of this search, they presented the works in which alienation was considered as a content with a new form.

In the art of cinema, directors have entered formal searches to show the alienation problem. As a result, they tried to reveal the alienation problem with a new film narration other than the traditional film narration created with the narrative pattern of the hero' journey.

Wim Wenders is one of these directors. In the trilogy of road movies, Wenders had addressed the problem of alienation in the context of journey theme, with contemporary film narration and with a unique style. In this study, the bond between alienation in the context of journey theme and contemporary film narration has been tried to be revealed. For this purpose, in the study, films named *Alice in the Cities* (*Alice in den Städten*), *False Movement* (*Falsche Bewegung*) and *Kings of The Road* (*Im Lauf der Zeit*), which constitute the trilogy of Wim Wenders, were selected. The bond between the contemporary film narration and alienation in the context of journey theme were

examined. The content of the films was analyzed by anthropological method and the forms of the films were analyzed by the new criticism method.

Keywords: Journey Theme, Alienation, Contemporary Film Narration, Road Movies, Wim Wenders



TEŞEKKÜR

Bu yolculukta beni engin bilgi ve tecrübesiyle yönlendiren, çalışmamın her aşamasını büyük bir titizlikle takip eden, değerli görüş ve önerilerini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Hakan SAVAŞ'a sonsuz teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI.....	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	v
TEŞEKKÜR SAYFASI	vii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	viii
İÇİNDEKİLER	ix
GÖRSELLER DİZİNİ.....	xi
1. GİRİŞ	1
1.1.Problem	8
1.2.Amaç	9
1.3.Önem	10
1.4.Varsayımlar	11
1.5.Sınırlılıklar	11
1.6.Tanımlar	11
2. YÖNTEM	12
3. ALANYAZIN.....	14
3.1. Modernite ve Yabancılaşma	14
3.1.1. Karl Marx ve Yabancılaşma	27
3.1.1.2. Varoluşçu Felsefe ve Yabancılaşma	35
3.2. Modern Sanat ve Yabancılaşma	50
3.3. Sinemada İçerik Olarak Yabancılaşma	70
3.3.1. Sinemada Geleneksel Anlatı, Çağdaş Anlatı ve Yabancılaşma ...	90
3.4. Sinemada Yolculuk İzleği ve Yabancılaşma Arasındaki İlişki	111
3.5. Wim Wenders Sineması	131
3.5.1. Wim Wenders'ın Yol Filmleri Üçlemesinde Yolculuk İzleği Bağlamında Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı Arasındaki İlişki.....	138
4. BULGULAR VE YORUM	150

4.1.1. Alice Kentlerde	151
4.1.2. Yanlış Hareket	173
4.1.3. Zamanın Akışında	191
5. SONUÇ	213
5.1. Tartışma.....	217
5.2. Öneriler.....	220
KAYNAKÇA	222
ÖZGEÇMİŞ	237



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 3.1. <i>Modern Zamanlar</i> 'da Çalışma.....	57
Görsel 3.2. Isak Borg ve Marienne, <i>Yaban Çilekleri</i>	73
Görsel 3.3. <i>Lanet</i>	75
Görsel 3.4. <i>Lanet</i> filminin sonunda Karrer'in köpekleşmesi.....	76
Görsel 3.5. Giovanni ve Lidia, <i>Gece</i>	78
Görsel 3.6. <i>Kızıl Çöl</i>	80
Görsel 3.7. Giuliana, <i>Kızıl Çöl</i>	81
Görsel 3.8. Zebercet, <i>Anayurt Otel</i>	84
Görsel 3.9. Ahmet, <i>Bekleme Odası</i>	86
Görsel 3.10. Georg, Anna ve Evi, <i>Yedinci Kıta</i>	89
Görsel 3.11. Kahramanın Yolculuğu.....	91
Görsel 3.12. Dorothy, Korkuluk, Teneke Adam ve Aslan Zümrüt Şehir'e giden sarı taşlı yolda.....	115
Görsel 3.13. Ethan Edwards, <i>Çöl Aslanı</i>	119
Görsel 3.14. Barrow Çetesi, <i>Bonnie ve Clyde</i>	121
Görsel 3.15. Billy ve Wyatt, <i>Easy Rider</i>	123
Görsel 3.16. Bobby Dupea, <i>Beş Kolay Parça</i>	127
Görsel 3.17. Sürücü, Tamirci, Kız, <i>Çift Şeritli Yol</i>	128
Görsel 3.18. G.T.O., <i>Çift Şeritli Yol</i>	129
Görsel 3.19. <i>Ölüm Noktası</i>	131

Görsel 3.20.	Wim Wenders.....	132
Görsel 3.21.	Hans, <i>Kentte Yaz</i>.....	141
Görsel 3.22.	Joseph Bloch, <i>Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi</i>.....	142
Görsel 3.23.	Philip Winter, <i>Alice Kentlerde</i>.....	143
Görsel 3.24.	Wilhelm, <i>Yanlış Hareket</i>.....	144
Görsel 3.25.	Bruno ve Robert, <i>Zamanın Akışında</i>.....	145
Görsel 3.26.	Dashiell Hammett, <i>Hammett</i>.....	147
Görsel 3.27.	Avrupalı yönetmen Friedrich Munro ve Amerikalı yapımcı Gordon.....	149
Görsel 4.1.	<i>Alice Kentlerde</i> filminin afişi.....	151
Görsel 4.2.	Philip, deniz kıyısındaki tahta yolun(boardwalk) altında.....	155
Görsel 4.3.	Alice ve Philip ev arayışında.....	160
Görsel 4.4.	Alice ve Philip Winter, filmin sonunda tren yolculuğunda.....	163
Görsel 4.5.	<i>Yanlış Hareket</i> filminin afişi.....	166
Görsel 4.6.	Wilhelm, <i>Yanlış Hareket</i>.....	170
Görsel 4.7.	Wilhelm ve Laertes.....	175
Görsel 4.8.	Wilhelm ve Sanayici.....	177
Görsel 4.9.	Wilhelm, tek başına Zugspitze dağının zirvesinde.....	180
Görsel 4.10.	<i>Zamanın Akışında</i> filminin afişi.....	184
Görsel 4.11.	Bruno Winter'in evi.....	187
Görsel 4.12.	Bruno ve Robert yolda.....	188
Görsel 4.13.	Robert yolun sonunda.....	193
Görsel 4.14.	Yalnızlığına sığınmaya çalışan Bruno.....	194

Görsel 4.15. Yolculuk araçlarının kesişmesi, *Zamanın Akışında*.....195

Görsel 4.16. Bruno Doğu Almanya sınırında.....196

Görsel 4.17. Bruno ve Robert, Bruno’nun çocukluğunun geçtiği eve doğru giden
yolda.....197



1. GİRİŞ

Theodoros Angelopoulos “Tanrı’nın yarattığı ilk şey yolculuktur. Bunu şüphe takip eder. Ve sıra hasreti...” der Ulis’in Bakışı (To Vlemma tou Odyssea, 1995) adlı filminde. Bilge Karasu ise (2016, s. 121) “Ne tuhaf bir yaşam bu!... Her yerde yabancı olmak, her ayrılıştta, her yola çıkışta, sonunda kendi yerine, yurduna varabileceği umudunu taşımak, garip bir iştir. İnsanın kendi yeri, yurdu, neresi?” diye sorar. Yabancılaşmanın, insanın yeryüzündeki tarihi kadar eski olduğu ve insanın yazgısı olduğu ileri sürülebilir. İnsanın kendini evinde hissedemeyip, yersiz-yurtsuz ve sürgünde hissetmesi; söylencelerde masallarda, farklı çağlarda karşımıza çıkmakta ve insanlığın yolculuğu ile birlikte ilk deneyimlerinden biri olarak görülmektedir (Kızıltan, 1986: 9). Yahudi geleneği ile başlayan *sonsuz gezgin* motifinin temsilcisi olan Abram’ın yabancılaşmış insanın evrensel bir simgesi olduğu söylenebilir. Ailesinden, ulusundan, dininden ve toprağından kopmuş olan Abram yersiz yurtsuz bir göçebe olarak dolaşıp durmuştur. Bu süreçte kendine yabancılaşan Abram, içindeki tüm iyi şeyleri aşkın bir varlığa yansıtmıştır. Bunun karşılığında ise adının İbrahim’e dönüşmesiyle simgelenen yeni bir kimlik edinmiştir. (Demirer, Markus, Özbudun, 2008, s. 15).

Sanatın dilinde ise yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma Homeros'un Odyssea Destanı ile başlar. Bir yolculuk destanı olan Odyssea sürgünlüğü, yersiz-yurtsuzluğu ve sıra hasretini dile getirir. Abram’ın hikayesi ve Odyssea destanında dile getirilen yabancılaşma sorunu sonraki dönemlerde ortadan kalkmamış, tersine giderek yaygınlaşmaya başlamıştır. Modern zamanlara gelindiğinde, insanın yabancılaşmasının boyutları giderek artmış, yabancılaşmanın farklı boyutları gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Bunun sonucunda yabancılaşmaya ilişkin farklı disiplinlerde yapılan çalışmalar da, modern zamanlarda yoğunluk ve hız kazanmıştır. Ayrıca, yine bu dönemde, yabancılaşma, sanatın dilinde önceki dönemlerden farklı bir biçimde ortaya çıkmıştır.

Geleneksel toplum yapısı ve değerlerinin ortadan kalktığı modern toplumda, kapitalist sistem ile birlikte, üretim ilişkileri, endüstrileşme, makineleşme gibi öğelerin birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkileri üzerinde durulmuştur. Modern düşünürlerden biri olan Karl Marx genel olarak dinsel ve ekonomik temelli yabancılaşma üzerinde durmuştur. Marx yabancılaşma teorisini oluştururken öncelikle insanın temel etkinliğini, onu diğer canlılardan ayıran özelliğini ortaya koymuştur. Marx’a göre insan çalışan,

üreten ve böylece kendini gerçekleştiren, bilinçli bir özne olarak kendini inşa eden bir varlıktır. Ancak kapitalist üretim etkinliğinde insan emeğinin özgür olmaması, insanın yabancılaşmasına neden olmaktadır. “El emeğine dayanan zanaatlarda işçi bir aletten yararlanırken fabrikada ise makine işçiden yararlanmaktadır” (Osmanoğlu, 2016, s. 79). Dolayısıyla insan, kendi özünü oluşturan işinde yabancılaştığından, pratik yaşamdaki bu eksikliğini, dine sarılarak gidermeye çalışır (Kızıltan, 1986, s. 28). Yaşamındaki bu tür pratik sorunları aşamayan birey dine başvurur. Marx’a göre (2018, s. 17) din insan bilincinin yabancılaşmasının bir ürünüdür, “ezilen insanın içli ezgisi, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığı ...ve halkın afyonudur.”

Modern insanın yabancılaşma sorununu yalnızca Marksist açıdan, üretim ilişkilerinin değişmesi ve kapitalist sistemin olumsuz bir sonucu olarak açıklamak yetersiz olabilir. Marksist yaklaşım yabancılaşma sorununun belli bir kısmına (üretim ilişkileri-din) odaklanmaktadır. Modern insanın yabancılaşma sorununa daha geniş bir çerçeveden bakmak, insanı bir bütün olarak ele almak ve anlamak kaygısıyla ortaya çıkan varoluşçu felsefenin düşünürleri, yabancılaşmaya ilişkin sorunları farklı bir açıdan ele almışlardır (Savaş, 2013, s. 316). Eserlerinde yabancılaşmaya ilişkin sorunlara yer veren varoluşçu düşünürlerin, yabancılaşmanın yalnızca belli bir boyutunu incelemenin ötesine geçtikleri söylenebilir.

Varoluşçu düşünürlere göre insan; akıl, tin, ruh gibi birtakım soyut özler ile açıklanamaz. İnsan şu ya da bu insan olarak doğmaz. Önce varolur ardından özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle kendini şu ya da bu insan haline getirir. Yaşantıları ve eylemlerine göre kendi benliğini oluşturur (Taşdelen, 2011, s. 32). Sartre’a göre (2018, s. 39) insan “...olmak istediği gibidir. Kendini nasıl yaparsa öyledir...”. İnsan olmuş, tamamlanmış bir varlık değil sürekli oluş ve değişim halinde olan bir varolandır. Bu bağlamda insanın, sürekli bir durumdan başka bir duruma geçen, yolculuk halinde olan, Gabriel Marcel’in deyişiyle (Koç, 2008, s. 172) bir *homo-viator* yani *gezgin insan* olduğu söylenebilir. Homo viator yolculuğu sırasında, insanın yabancılaşmaya ilişkin problemlerinin her geçen gün hızla arttığı bir dünyada, yabancılaşmaya umut yoluyla karşı durarak kendi yolunu belirleyebileceği gibi yolunu kaybetme tehlikesiyle de karşı karşıyadır. Çünkü insan özgürdür, kendini seçerek oluşturur, inşa eder, ancak eylemlerinden de sorumludur, hiçbir mazeretin arkasına saklanamaz. İnsan, doğduğu andan itibaren başlayan yolculuğu boyunca, özgürlüğün getirdiği sorumluluğun ve olanaklarının son derece fazla olduğunun farkına vardıkça akıntıya kapılıp kaybolabilir.

Yaşamı boyunca bir benlik, aidiyet arayan insan, olanakların çokluğunda boğulabilir. Soren Kierkegaard için bu olanaklar “benliğe gittikçe daha büyük görünür, daha fazla olanaklı hale gelir çünkü ortada etkinleşen hiçbir şey yoktur. Sonunda her şey olanaklı görünür, ama bu boşluğun benliği yuttuğu noktadır” (Aktaran Yaman, 2017, s. 117). Kierkegaard’a göre (2017a, s. 42) “tehlikenin en büyüğü olan ben’in kaybı aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir... Hiçbir şey bu kadar az gürültü yapmaz.” Kierkegaard böyle bir durumdaki insanı umutsuz olarak nitelendirir. Umutsuzluk kendi özgür seçimleriyle benliğini oluşturamayan, kendi olamadığı gibi başka biri de olamayan, yabancılaşmış insanın hastalığıdır. Kendi benliğini oluşturamayan ve dünyadaki yerini bulamayan kişi kendini hiçbir yere ait hissedemeyip, yersiz-yurtsuz olduğunu düşünebilir ve anlamsızlık duygusuyla kendini sürüklenirken bulabilir. Çünkü modern dünyada insan, her türlü geleneksel bağdan kopmuş, dayanaklarını yitirmiş durumdadır. Kişi yalnız ve yurtsuzdur, kendi kendini oluşturmak, tek başına yolculuk etmek zorundadır. Martin Heidegger (2013a, s. 31) bu durumu “yurtsuzluk dünyanın kaderi haline geliyor” cümlesiyle ifade etmiştir. Heidegger, insanı Almanca’da orada varolmak anlamına gelen *Dasein* olarak adlandırır (A. Esenyel, 2015, s. 147). Dünyaya fırlatılmış bir varolan olan *Dasein* dünya-içinde-varolmak suretiyle diğer *Dasein*’lerle birlikte varolmaktadır. Fırlatılmışlık, *Dasein*’in kendisini; eylemlerini sınırlayan, ona ne yapması ya da yapmaması gerektiğini söyleyen, kültürel bir gelenek içinde bulması anlamına gelen bir terimdir ve *Dasein*’in dünyada-içinde-varoluşundaki belli bir ruh halini ifade eder. Yabancılaşma ve yurtsuzluk dünya-içinde-varolan *Dasein*’in temel ruh halidir ve fırlatılmış halde, dünya-içinde-varolan *Dasein*’in için kaçınılmaz varoluşsal bir durumdur (Young, 2000, s. 188-189). Dünyaya fırlatılmış olan *Dasein* dünyada ilişkisellik içinde varolur. Bu ilişkisellik içinde *Dasein* kendi benliğini hakiki bir şekilde kavramaktan uzaklaş(tırıl)ır. Böyle bir ortamda *Dasein herkesin* bir parçası haline gelir ve kaybolup gider. Böylece *Dasein* otantik olmayan bir varoluşa kendini kaptırır. *Dasein* dünya içerisinde kaçınılmaz bir şekilde olanaklara sahiptir. Bu olanaklar ile *Dasein*’in kim olduğunu, nasıl bir varolan olduğunu seçmek zorundadır. Kendi olanaklarından kaçan *Dasein*’a ne olacağı, kim olması gerektiği ya da sahip olduğu imkanlar başkaları tarafından söylenir. Heidegger bu varolma tarzına *düşmüşlük* adını verir (A. Esenyel, 2015, s. 153-154). *Düşmüşlük* yaşantısı içerisindeyken *Dasein*, bazen bir endişe yaşar. Sıradan yaşamında herkes gibi eyleyken birden bire ortaya çıkan bu ruh hali *Dasein*’i *herkes-benliğinden* uzaklaştırır. Ancak bu durum uzun sürmez ve etkisi

geçtiğinde Dasein, yine herkes gibi sıradan yaşantısını, düşmüşlük içinde sürdürmeye devam eder (A. Esenyel, 2015, s. 156). Kendi benliğini unutan veya benliğinin gittikçe boğulduğunun farkına varan kişi, kendisine ilişkin zihinsel bulanıklığını gideremediği sürece kendiyi ve çevresiyle iletişim kuramayacak hale gelebilir. Bu durum kişinin gittikçe daha çok yabancılaşmasına neden olabilir. Rollo May'e göre (2018, s. 18) insanın ne istediğine ve ne hissettiğine dair hiçbir fikri olmaması kişinin anlamsızlık ve boşluk duygularıyla sağa sola savrulmasına neden olabilir. Kişi böyle bir durumda, giderek daha huzursuz, kaygılı bir insan haline gelecek ve kendini güçsüz, değersiz görecektir. Bunun sonucunda da "...yaşamının yaşanmaya değer olup olmadığı sorusuna anlamlı bir yanıt..." bulamayacaktır (Fromm, 2014, s. 141).

Varoluşçu felsefe 20. yüzyılın modern insanının önemli bir sorunu olan yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunları (benlik kaybı, yersiz-yurtsuzluk, iletişimsizlik, yalnızlık ve anlamsızlık gibi) ortaya koymuştur. Ancak filozof insanı kavramsal düzeyde anlatırken sanatçı da yaşayan somut insanı ortaya koyar (Aktaran Savaş, 2013: s. 38). Sanatçı, insanın içinde bulunduğu durumu, duygularını ve düşüncelerini sanatın somut dili aracılığıyla ifade eder (Savaş, 2013, s. 220). Nitekim Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Simone de Beauvoir gibi varoluşçu düşünürler düşüncelerini ifade etmek için sanatın diline başvurmuşlardır. Bu durumun nedeni ise, varoluşçu düşünürlerin soyut kavramlar yerine insanın eylemleri, iç dünyası ve yaşantıları üzerinde durmak istemeleridir. Bu nedenle sanatın somut dilinin yabancılaşma sorununu ortaya koymada ayrıcalıklı bir yerinin olduğu öne sürülebilir. Sanatçı sanatın somut dili aracılığıyla duygularını ve düşüncelerini dile getirirken "...beraberinde kendi estetiğini de getirecektir." (Savaş, 2012, s. 199). Bu bağlamda yabancılaşmaya ilişkin sorunların, sanatın dilinde dile getiriliş biçiminin değişiklik gösterdiği öne sürülebilir. Dolayısıyla 20. yüzyılın modern insanının yabancılaşma sorununun, modern sanatın dilinde, farklı bir estetik ile ortaya koyulduğu ileri sürülebilir.

Franz Kafka'nın eserleri modern sanat ve yabancılaşma arasındaki bağlantıya örnek teşkil eder. Eserlerinde modern bireyin içinde bulunduğu yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik, gibi sorunlar modern edebiyatın gerektirdiği estetik ile sunulmuştur. "Kafka'nın yaşadığı dünya ile yarattığı dünya iç içe geçmiştir. Boğucu, insandan uzaklaşmış bir dünyadır bu, yabancılaşmanın dünyasıdır." (Garaudy 2007'den aktaran Çiçek, 2015, s. 145). Örneğin *Dönüşüm* adlı öyküsü modern insanın yabancılaşmasına önemli bir örnek olduğu söylenebilir. Öykünün, uyandığında kendini devasa bir böceğe

dönüşmüş olarak bulan, yabancılaşmış baş karakteri Gregor Samsa'dır. Samsa modern toplumun yabancılaşmış bireyinin önemli bir simgesidir. Samsa'nın kendi benliğini, kimliğini bir tarafa bırakıp, ailesinin borçlarını ödemek ve geçimini sağlayabilmek için, gece gündüz çalışması, çalışmak zorunda olması onu yabancılaşmaya iten sürecin başlamasına neden olmuştur. (Çiçek, 2015, s. 149). Franz Kafka'nın eserlerinde mantıklı neden-sonuç ilişkisi, doğrusal bir şekilde akan zaman, kapalı son, her şeyi bilen, tutarlı bir anlatıcı, özdeşleşme, dış dünyayı olduğu haliyle yansıtmaya gibi mimetik estetiğe ait unsurlar bulunmaz. Modern sanat "yalnızlaşmanın, yabancılaşmanın, anlam yitiminin doruğa ulaştığı bir çağın" ürünüdür (Ecevit, 2018, s. 56). Bu bağlamda Kafka, James Joyce, Elias Canetti, William Faulkner, T.S. Eliot, Samuel Beckett, Ingeborg Bachmann gibi modern sanatçıların eserlerinde öykü mantıklı neden-sonuç ilişkisinin dışındadır; uzam-zaman amorfleşmiştir, yabancı, absürd bir düşünce mantığı metne hakimdir (Ecevit, 2018, s. 43). Modernist sanatçı, eserini geleneksel anlatı kalıplarının dışında oluşturmuştur.

Yabancılaşma sorunu sanatın dilinde, edebiyatta, resimde tiyatrodan ele alınmıştır. Ancak en genç sanat dalı olan sinemanın yabancılaşma sorununu en somut ve dolaysız bir şekilde gösteren sanat dalı olduğu öne sürülebilir. Dolayısıyla sinema sanatının, odağına doğrudan insanı alıp; modern insanın yabancılaşması ve yabancılaşmaya ilişkin sorunlarını somut bir şekilde göstermede ayrıcalıklı bir yeri olduğu ileri sürülebilir. Edebiyat söz konusu olduğunda sanatçı; insanı ve içinde bulunduğu durumu sözcükler ile anlatır. Sözcükler gerçek nesnelerin yerine geçerler ve okuyucu eseri okurken nesneleri imgeleminde canlandırır (Büker, 2012, s. 50). Modern sinemanın yönetmenlerinde biri olan Pier Paolo Pasolini sinemanın dilini ise şöyle ifade eder: "...Sinemayı incelediğimizde, onun yazılı ya da sözlü dilin tam tersine ... simgesel bir dil olmadığı, gerçeği simgelerle değil gerçeğin kendisi ile anlattığı sonucuna vardım: Şu ağacı anlatmak istersem onu kendisiyle anlatırım. Sinema gerçeği gerçeğe anlatan bir sanat. (Aktaran Büker, 2012, s. 50-51).

20. yüzyılın bir gerçekliği olan yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunlar film dilinde, çağdaş anlatı ile gösterilmiş, ifade edilmiştir. Yabancılaşma sorununun sinemada çağdaş anlatı ile ifade edilmesinin nedeni, içeriğin sanatçıyı yeni bir biçim arayışına yöneltmesi olduğu ileri sürülebilir. Bu bağlamda yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunların çağdaş anlatının birtakım özelliklerinin ortaya çıkmasında etkili olduğu öne sürülebilir. Çağdaş anlatı ile modern insanın yabancılaşması

geleneksel anlatının kalıplarının dışına çıkılarak ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Çağdaş anlatıda; psikolojik olarak motive olmuş, amaç yönelimli karakterlerin hikayeleri anlatılmaya çalışılmaz. Eylem yerine bireye, bireyin iç dünyasına odaklanılır. Dolayısıyla zamanın sunumunda, sıçramalar ve süreksizlik vurgulanır. Zamanın bu şekilde bir sunumu “çağdaş insanın parçalanmış yaşamını ve zaman algısını yansıtmaktadır.” (Yılmaz, 2011, s. 75). Çağdaş anlatılı filmlere iç düşünme filmleri de denmektedir. Çağdaş anlatıda karakterin işlevi “... soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediğini tartışır... Oysa çağdaş anlatı filmi adalet kavramını tartışır.” (Büker, 1985: 102).

Sinemada çağdaş anlatı ve yabancılaşma arasındaki ilişkiyi yol filmlerinde görmek mümkündür. Yol filmlerinin en belirgin özelliği karakterlerin yaptığı yolculuktur. Yol filmlerinde karakteri hareket etmeye, karakterin yola çıkmasına neden olan birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsur karakterin işlediği bir suç olabilir. Bu tarz yol filmleri firar ya da özgürlüğe ulaşma öyküsü olabilir. Bir diğer unsur ise arayıştır. Kaybedilen, yitirilen bir şeyin peşinde yapılan bir yolculuktur. Bunlara ilaveten rastlantısal ya da herhangi bir amaç olmadan yapılan yolculuklar da bulunmaktadır. (Zengin ve Zengin, 2013, s. 128). Yol filmlerinde karakterlerin yaptığı yolculuklar yalnızca coğrafi anlamda somut bir yer değiştirme değildir. Bu yolculuk aynı zamanda ruhsal bir yolculuktur. Karakterin yolculuğu ve bu yolculuk sırasındaki deneyimleri onun değişim, dönüşüm geçirmesine neden olabilir. Ancak bu durum her zaman bu şekilde olmayabilir. Karakterler yolculuklarından bir şeyler öğrenmeden başladığı yere dönebilirler ya da göze çarpan bir değişim geçirmeyebilirler. Yol filmleri bazı nitelikleri bakımından birbirlerinden net bir biçimde ayrılır. Bazı yol filmlerinde yolculuklar, bazen yoldan sapmalar olsa da, bir hedef noktaya yönelik yapılabilir. Yol filmlerindeki diğer yolculuklar ise kesin bir hedef noktası olmadan, bir yere ulaşmaya çalışmadan ya da belirgin bir amaç olmadan yapılabilir. Bu tür yolculuklar giderek alanı genişleyen amaçsız gezintilere dönüşürler (Sergeant ve Watson, 2008, s. 24).

Antonioni'nin filmlerinde; yalnızlık, anlamsızlık, boşluk ve iletişimsizlik gibi yabancılaşmaya ilişkin sorunlar ile çağdaş anlatı arasında biçim-içerik bağlamında ilişki bulunmaktadır. Antonioni'nin Yolcu (1975) adlı filminde bu ilişki görülebilir. Filmde, Afrika'da görev yapmakta olan belgeselci David Locke'un yolculuğu tıpkı yerine geçtiği kişi gibi bir otel odasında son bulur. Film, geleneksel anlatı kalıplarına uygun bir şekilde somut bir amaç (örneğin düşman ülkenin bir ajanının kimliğini ele geçirip gizli belgelere

ulaşmak vs.) için kimlik değiştiren bir adamın öyküsünü anlatmaz. Filmin baş karakteri olan Locke kimliğinden, eski benliğinden, geçmişinden ve geçmişinin getirdiği sorumluluklardan ve ağırlıklardan kurtulmak istemektedir. Yolcu filminde kimlik değişimi insanın kendi benliğinden uzaklaşma, otantik olmaktan kaçma başka bir deyişle kendine yabancılaşma, başkalaşım üzerine bir filmidir (Büte, 2017, s. 15). Modern insanın yabancılaşmasını filmlerinde temel izlek haline getirmiş olan Antonioni, Yolcu filminde olduğu gibi, anlatı biçimini de, içerikle bağlantılı olarak oluşturmuştur. Bu doğrultuda Antonioni filmlerinde mantıklı neden-sonuç ilişkisinden oluşan kapalı bir sona sahip, bütünlüklü bir anlatı bulunmadığı bunun yerine yönetmenin içeriğe (yabancılaşma) bağlı olarak parçalı bir yapı tercih ettiği söylenebilir. Dolayısıyla “kopuk anlatımların, havada kalan karşılıklı konuşmaların ve hiçbir yere varmayan olayların sebebini burada aramak gerekir” (Cardullo, 2010, s. 20).

Wim Wenders’in yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı filmlerinde, modern insanın yersiz yurtsuzluk, aidyetsizlik, iletişimsizlik, benlik bilincinin kaybı gibi sorunları üzerinde durmuştur. Wenders, bir sanatçı olarak, filmlerinde zamanının geçekliğini ortaya koymaya çalışmıştır. Yönetmen, filmlerinin yapıldığı dönemin insanlarını anlatmak istemiştir. Bu bağlamda filmlerini kurmacadan çok belgesel olarak görmüştür (Geist, 1988, s. 41). Wenders yol filmleri üçlemesinde, yol ve yolculuğu bir metafor olarak kullanıp karakterlerinin iç dünyasına odaklanmıştır. Çevresi ile iletişim kurmakta güçlük çeken, dünyadaki varlığının anlamını bulamayan ve kim olduğunu dahi hatırlamakta zorlanan hareket halindeki karakterler, iç dünyalarında yolculuk yaparlar. Yönetmenin ilk filmlerinden itibaren, aidyetsizlik, iletişimsizlik, yalnızlık ve benlik bilincinin kaybı gibi modern yaşamın bir gerçekliği olan yabancılaşmaya ilişkin sorunların, filmlerindeki yolculuk ve arayış motifleri ile doğrudan bir ilişkisi bulunmaktadır. İnsan sürekli oluş-değişim halindedir ve yolda ya da hareket halindeyken şekillenir. Dolayısıyla sabit, sonlanmış, tamamlanmış bir insandan söz etmek mümkün değildir. Bunun yerine insan parçalanmış, akışkan, bir haldedir, diğer bir deyişle açık uçludur (Özler, 2016, s. 34). Söz konusu durum Wenders’in filmlerinde sürekli bir yerden bir yere hareket eden, benliğini oluşturamayan ya da bulamayan yabancılaşmış gezgin karakterleri ile vücut bulur. Filmlerinin en önemli unsuru olan yolculuk; yalnızca somut coğrafya üzerinde değil, aynı zamanda bireyin değişim halinde olan iç dünyasına doğru yaptığı bir yolculuktur. Başka bir deyişle, Wenders, filmlerinde, arayış halindeki *homo-viator*ların yaşamlarına odaklanır. Sürekli hareket halinde olan,

nereye ait olduklarını bilemeyen, kimliklerinin ve benliklerinin arayışı içinde olan yalnız *homo-viatorlar* yönetmenin yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde* (1974), *Yanlış Hareket* (1975) ve *Zamanın Akışında* (1976) adlı filmlerinin odak noktasıdır.

Wenders bu yabancılaşmış gezgin insanların içinde bulunduğu durumu ortaya koyabilmek için doğru imgeleri bulmayı tercih etmiştir. O halde “film biçimi de bu içeriğe uygun olmalı, içerik yapının biçiminde dışlaşmalı, somutlaşmalıdır” (Savaş, 2013: 298). Bu bağlamda filmlerinin içeriği kadar anlatı yapısı da bu imgelerin bulunmasına hizmet etmiştir. Wenders’ın filmlerinde yabancılaşmaya ilişkin modern yaşam sorunları durmaksızın hareket eden, yolculuk yapan karakterleri aracılığıyla çağdaş anlatıyı kullanarak ele alır. Dolayısıyla yönetmenin, bir başlangıcı ve kapalı bir sonu olan, giriş, gelişme, doruk nokta ve çözüm bölümlerinden oluşan olay ve eylem merkezli hikayeler anlatmadığı söylenebilir. Nitekim Wenders hikayelerin; mesaj, anlam, amaç ya da ahlak dersi vermeye çalışmak istemeyen görüntülerin yaşamını sömüren bir çeşit vampir olduğunu ileri sürmüştür (Wenders, 2001, s. 212). Yönetmen bir hikaye anlatmak yerine kahramanların iç dünyasına yönelir. Kahramanlar ise geleneksel kahraman tipinden farklıdırlar.

1.1. Problem

Bu çalışmada içerik ve biçim ilişkisi bağlamında, içerik olarak yolculuk izleği ve yabancılaşma ile biçim olarak çağdaş anlatı arasındaki ilişki, Wim Wenders’ın yol filmleri üçlemesi özelinde ele alınacaktır. Wim Wenders’ın yol filmleri üçlemesi özelinde, içerik olarak yolculuk izleği ve yabancılaşmanın, doğrudan, çağdaş anlatının hangi özelliklerinin oluşmasında payının olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

Wim Wenders’ın yol filmleri üçlemesinde yolculuk, izleyicinin, çok fazla dikkat etmese bile fark edebileceği ilk şeydir. 110 dakika uzunluğunda olan *Alice Kentlerde* filminin yaklaşık yüzde 21’inde karakterler çeşitli araçlarla yolculuk ederken gösterilmiştir (Geist, 1983: 42). Filmin başlangıcı ve sonunda hareket halinde olma durumu ve yolculuk vurgulanmıştır. Örneğin film uçağın geçişi ile başlayıp hareket eden trenin görüntüsü ile son bulur. *Yanlış Hareket* filminin sonunda Wilhelm düşüncelere dalmış bir halde görünür. Yolculuğunun bittiğine dair bir belirti bulunmaz. *Zamanın Akışında* filminin sonunda Robert ve Bruno yolculuklarına devam ederler. Wenders’ın filmlerinde hem somut hem de soyut anlamda yolculuk yapılır. Bu bağlamda yönetmenin yol filmleri üçlemesinde yolculuk yitirilen benliğin kaygılı bir arayışının metaforu olabilir. Bu

kaygının da karakterlerin sürekli yolculuk yapmalarına, yolda olmalarına neden olduğu ileri sürülebilir. Yol ve yolculuk, bu bağlamda Wenders'ın kaygılı homo-viatorları için bir tür sığınak işlevi görebilir (http-1).

Karakterlerin yolculuklarının belli bir amaçtan ve belli bir rotadan yoksun oluşu onların savrulmalarına yol açar. Örneğin *Alice Kentlerde* filminde Philip Almanya'ya dönmek için uçak bileti almak ister. Kendisine nereye gitmek istediği sorulunca *herhangi bir yer* yanıtını verir. *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm annesinin aldığı trenle yolculuğuna başlar ancak trenin varış noktasını bilmemektedir. (Pehlivan, 2013, s. 86-87). Wenders'a göre (2001, s. 194) karakterleri hiçbir yere gitmemektedir ya da herhangi bir yere varmaları önemli değildir. Önemli olan yolda olma düşüncesidir. Amaçları bir yere varmak değil, yolda olmaktır. Ev içi yaşam alanına çok kısa süreliğine katılan, sürekli yer değiştiren, Wenders'ın yalnız ve gezgin karakterleri kalıcı bir şekilde sürgündürler (Beicken ve Kolker, 1993, s. 28).

Wenders, filmlerinde yabancılaşmaya ilişkin modern yaşam sorunları, durmaksızın hareket eden, yolculuk yapan karakterleri aracılığıyla çağdaş anlatıyı kullanarak ele aldığı ileri sürülebilir. Çalışmada, Wenders'ın yol filmlerindeki yabancılaşmış karakterlerin yolculuklarının, bu filmlerde çağdaş anlatı yapısının hangi özelliklerin oluşmasına neden olduğu belirlenmeye çalışılacaktır.

1.2. Amaç

Bu çalışmanın amacı içerik olarak yolculuk izleği ve yabancılaşmanın, biçim olarak çağdaş anlatı ile olan ilişkisine odaklanmaktır. Bu amaç doğrultusunda, Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde*, *Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* adlı filmleri kapsamında, çağdaş anlatı biçiminin hangi özelliklerinin içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın karşılığı olarak ele alınabileceğini ortaya koymak, yolculuk izleği bağlamında ele alınan yabancılaşmanın (içerik) çağdaş anlatının (biçim) hangi özelliklerinin oluşmasında belirleyici olduğunu ortaya koymak amaçlanmıştır. Wenders, filmlerinde yabancılaşmaya ilişkin modern yaşam sorunları, durmaksızın hareket eden, yolculuk yapan karakterleri aracılığıyla çağdaş anlatıyı kullanarak ele aldığı ileri sürülebilir. Çalışmada, Wenders'ın yol filmlerindeki yabancılaşmış karakterlerin yolculuklarının, bu filmlerde çağdaş anlatı yapısının hangi özelliklerin oluşmasına neden olduğu belirlenmeye çalışılacaktır. Bu doğrultusunda şu sorulara yanıtlar aranacaktır:

1. Yolculuk ve yabancılaşma arasındaki ilişki nedir?
2. Çağdaş anlatı biçiminin içerikle olan ilişkisinde, bu anlatı biçiminin oluşmasında yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın payı nedir?
3. Çağdaş anlatı sinemasının özelliklerden hangileri içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın karşılığı olarak ele alınabilir?
4. Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesinde, çağdaş anlatı yapısının oluşmasında yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın etkisi nedir?
5. Wenders'ın yol filmlerindeki karakterlerin amaç yönelimli olmaması hikaye akışını sağlayan güçlü çatışmalar bulunmaması çağdaş anlatı biçiminin oluşmasına yol açtığı söylenebilir mi?
6. Wenders'ın yol filmlerinde karakterlerin somut eylemleri yerine, karakterlerin iç dünyasının ön plana çıkarılması, farklı bir anlatı yapısının oluşmasına yol açmış olabilir mi?
7. Yol filmlerinde durmaksızın yolculuk eden karakterler, bu filmlerdeki çağdaş anlatı yapısının bir özelliğinin oluşmasına neden olmuş olabilir mi?

1.3. Önem

Değişen dünya algısıyla birlikte sanatta da yeni biçimler ortaya çıkar. Dolayısıyla sanat eserlerindeki, biçim ve içerik arasındaki bu bağın birbirlerinden bağımsız olmadığı söylenebilir. Sinemada da diğer modern sanatlarda olduğu gibi böyle bir bağ bulunmaktadır. Sinema sanatında, çağdaş anlatının oluşumunda, 20. yüzyılın modern insanının yaşamını ve dünyayı algılayışını etkileyen yabancılaşma probleminin doğrudan etkili olduğu söylenebilir. Çağın bir gerçekliği olan yabancılaşmanın, film diline nasıl bir etkisi olduğunu gösterebilmek için farklı bağlamlarda ele alınması gerekmektedir. Dolayısıyla bir eseri doğru anlayabilmek ve değerlendirebilmek için, eserin yalnızca biçimi ya da yalnızca içeriğine odaklanmak yerine, içerik ve biçim arasındaki ilişkiye odaklanarak ortaya koymaya çalışmak önem arz etmektedir. Bu çalışmanın hareket noktası biçim ve içerik arasındaki ilişkiye vurgu yapmaya çalışmaktır. Bu çalışmada yolculuk izleği ve yabancılaşma ile çağdaş anlatı arasındaki ilişki modern sinemanın bir temsilcisi olan Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı filmleri kapsamında ortaya koyulmak istenmiştir. Çalışmanın, sinemada içerik-biçim konusunda yapılan çalışmalara ve biçim-içerik ilişkisinde hangisinin önceliğe sahip olduğu konusundaki çalışmalara ve tartışmalara

katkı sağlayabileceği düşünülmektedir. Ayrıca çalışmada, filmlerin içerik boyutunu ele almak için antropolojik yöntemin, biçim boyutunu ele almak için ise yeni eleştiri yönteminin kullanılmış olmasının önem arz ettiği söylenebilir.

1.4. Varsayımlar

1. 20. yüzyıl modern sanatı ve yabancılaşma arasında içerik-biçim ilişkisi bulunmaktadır.
2. Sinema sanatında çağdaş anlatının ortaya çıkmasında, yabancılaşmanın rolü önemlidir.
3. Sinemada yolculuk izleği ve yabancılaşma ile çağdaş anlatı arasında içerik-biçim ilişkisi bulunmaktadır.
4. Wim Wenders'ın yol filmlerini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı filmlerinde yolculuk izleği ve yabancılaşma ile çağdaş anlatı arasında içerik-biçim ilişkisi bulunmaktadır.

1.5. Sınırlılıklar

Amacı içerik olarak yolculuk izleği ve yabancılaşma ile biçim olarak çağdaş anlatı arasında nasıl bir ilişki olduğunu ortaya koymak olan bu çalışma, çalışmanın örneklemini oluşturan Wim Wenders'ın *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı yol filmleriyle sınırlandırılmıştır. Örneklemini oluşturan filmler, yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma ve çağdaş anlatıya dair unsurları içinde barındırdığı varsayımı göz önünde tutularak belirlenmiştir.

1.6. Tanımlar

Dasein: “Almanca’da varoluş için kullanılan ve lafzen ‘burada olma’, ‘orada olma’ anlamına gelen terim... Martin Heidegger daseini belirli bir türden varoluşu, insan bireylerinin varolma tarzını tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Bu türden bir varoluşun temel ve ayırt edici özelliği, onun varlığın kendisi için bir problem olduğu, varolmanın ne anlama geldiği sorusunu soran bireyin varoluşu olmasıdır.” (Cevizci, 1999, s. 199).

Kaygı: “Varoluşçu felsefede kaygı, içinde yaşadığımız dünyanın anlamsızlığının, tamamlanmamışlığının, kaotik, düzen ve amaçtan yoksunluğunun farkına varmanın sonucu olan duyguyu ifade eder.” (Cevizci, 1999, s. 502).

2. Yöntem

Çalışmanın ikinci bölümü olan bulgular ve yorum kısmında, araştırmanın örneklemini oluşturan filmlerdeki, çağdaş anlatı ve yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma arasındaki ilişki incelenecektir. Bu araştırmanın evrenini çağdaş anlatı ve yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma arasındaki ilişki, örneklemini ise Wim Wenders'ın *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı filmleri oluşturmaktadır. Bu ilişkiyi sinema tarihinde pek çok modern sinemacının filmlerinde görmek mümkündür. Ancak evrenin bütünü üzerinde çalışmanın sağlıklı sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmanın amacına uygun görülen örneklem olarak Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket ve Zamanın Akışında* adlı filmleri seçilmiştir. Bu doğrultuda örneklem belirleme yöntemi olarak da amaçlı örneklem uygun bulunmuştur. “Amaçlı örneklem, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen durumların derinlemesine çalışılmasına olanak vermektedir” (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 118).

Alanyazın ve bulgular ve yorum olmak üzere iki ana bölümden oluşan bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmaktadır. Çalışmanın alanyazın bölümü için yöntem olarak tarama modeli kullanılacaktır. Karasar'a göre (2018, s. 109) tarama modeli “geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir”. Bu araştırma modelinde araştırma konusu, kendi koşulları içinde ve olduğu haliyle tanımlanmaya çalışılmakta ve araştırılan konu değiştirilmeye çalışılmamaktadır. Ayrıca araştırmacı araştırma konusunu çeşitli verilere, dökümanlara, sesli ve görüntülü kayıtlara, alanla ilgili kaynaklık edebilecek kişilere başvurarak, elde ettiği verileri bir sistem doğrultusunda bir araya getirerek, yorumlayabilir (Karasar, 2018, s. 109). Bu doğrultuda araştırmanın alanyazın bölümünde toplanan verilere konu ile ilgili kitap, dergi, makale, tez, internet kaynakları, görüntülü ve sesli kayıtlar kaynaklık edecektir. Söz konusu verilerin toplanmasında Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dökümantasyon Merkezi'nden ve Yüksek Öğretim Kurumu arşivlerinden yararlanılacaktır. Araştırma ile ilgili elde edilen veriler, araştırmanın amaç bölümünce belirlenen amaç ve alt amaçlar göz önünde bulundurularak çözümlenip, yorumlanacaktır. Çalışmanın ikinci bölümü olan bulgular ve yorum kısmında filmler yeni eleştiri yöntemiyle incelenip değerlendirilecektir. Berna Moran eleştiri kuramlarını dört başlık altında tasnif etmiştir. Moran bu tasnifinde “Topluma ve (Dış Dünyaya) Dönük Eleştiri”, “Sanatçıya Dönük Eleştiri”, “Esere Dönük Eleştiri” ve “Okura Dönük Eleştiri” anlayışlarını ortaya koymuştur. Moran, Yeni eleştiri yöntemini “Esere Dönük Eleştiri”

başlığı altında ele almıştır. 1920’li yıllarda İngiltere’de ortaya çıkmış ve Amerika’da yaygınlaşmış olan yeni eleştiri yöntemi, Ivor Armstrong Richards ile T. S. Eliot’a dayandırılmıştır (Zariç, 2014, s. 102). Richards’ın 1924 yılında kaleme aldığı “Principles of Literary Criticism” adlı eseri yeni eleştiri yönteminin temel metinlerinden biridir. Yeni eleştiri yöntemi adını ise Crowe Ransom’ın 1941’de kaleme aldığı “The New Criticism” adlı eserinden almıştır (Yoksul, 2019, s. 112). Yeni eleştiri yöntemiyle bir eserin toplumsal, tarihsel, ideolojik bağlamlarından ayrı tutulması gerektiği öne sürülmüştür. Bu yöntemi kullanan eleştirmenler esere sürekli başka alanlardan bakılmasına, “eserin kendine yönelip, onu değerlendirmek yerine, yazarın yaşam öyküsüne, eserin yazıldığı tarihi ve toplumsal koşullara” bakılmasına karşı çıkmışlardır (Kadızoğlu, 2011, s. 191). T. S. Eliot’a göre (Kantarcıoğlu, 1983, s. 16) bir eleştirmenin en önemli görevi “sanat eserini objektif bir şekilde incelemek, önce onu en ince ayrıntılarına kadar tahlil etmek, eserin özünü oluşturan perspektifi ortaya çıkarmak” tır. Bu bağlamda yeni eleştiri “doğrudan doğruya metnin kendisini ele alır. Bağımsız ve organik bir bütün olarak gördüğü metni yakından ayrıntılı biçimde çözümler” (Rifat, 2004, s. 94).” Dolayısıyla yeni eleştiride tarihsel, toplumsal ya da ideolojik bağlamlar ve yazarın biyografisi göz ardı edilir. Yeni eleştiri yöntemini ülkemizde uygulayan ilk eleştirmenlerden biri olan Hüseyin Cöntürk bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: “Bizce asıl önemli olan metindir. Onun çözümlenmesinde semantik, dilbilim ve gramerden, yaşamakta olduğumuz dilden, ...kültürü yapan her şeyden yararlanılır. Yararlanabilirsek yazarın kişisel durumlarından da yararlanılır, ama bunlar çokluk metne dönük olmadıklarından bizi ilgilendirmez” (Cöntürk 2006, s. 66).

Sonuç olarak yeni eleştiri yöntemiyle, sanat eseri, birtakım değerler, ideolojik görüşler doğrultusunda her türlü değer biçmelerden arındırılmak istenmiş ve doğrudan eserin kendisi incelenmiştir. (Moran, 2017, s. 160). Bu yöntemle göre sanat eseri, doğrudan eserin kendisine eğilip, yorumlanmaktadır. Yeni eleştiriyle, eserlerin ideolojik değerlendirmelerden, sanatçısından, okurundan, dönemin tarihsel koşullarından arındırılarak, sadece estetik özelliklerine vurgu yapılması amaçlanmıştır.

Çalışmada yeni eleştiri yöntemiyle filmlerin eleştiri ve çözümlemesinde yalnızca filmlerin kendisinin odağa alınması amaçlanmıştır. Filmlerin tek tek biçimsel özelliklerinin odağa alınması amaçlanmıştır. Böylece filmleri etkileyebilecek olan yukarıda sözü edilen birtakım dış unsurlardan ziyade filmlerin biçimsel özellikleri üzerinde durulacaktır.

Çalışmada, filmler incelenirken yararlanılacak olan bir diğer yaklaşım da İoanna Kuçuradi'nin antropolojik yaklaşım adını verdiği yaklaşımdır (2013, s. 93). Antropolojik yaklaşımda bir eserin değerlendirilmesinde üç aşama bulunmaktadır. Bu aşamalardan ilki ele alınan eseri anlamaktır. Burada anlamak ile kastedilen sanatçının eserinde hangi insan ilişkilerini, yaşantı ve eylem olanaklarının, örneğini vermek istediği ortaya koymak istediğidir. Bu insan ilişkileri, yaşantı ve eylem olanakları aracılığıyla da, insana bağlı hangi etik değerlerin iletmeye çalışıldığıdır. Antropolojik yaklaşımın ikinci aşaması o eserin yerini bulmaktır. Burada yerini bulmaktan kasıt, o eserin alanı, benzerleri ya da çağdaşları arasındaki yerini belirlemektir (Kuçuradi, 2013, s. 95-96). Antropolojik yaklaşımın bu aşamasında filmlerin sinema tarihi içindeki yerleri belirlenecektir. Son olarak da sinema tarihi içindeki konumlarına yerleştirilen filmlerin yeni olarak ne sunduğu ortaya koyulacaktır. Buradaki yeniden kasıt Kuçuradi'nin (2013, s. 96) belirttiği gibi insana ait değerleri, yaşantı ve eylem olanaklarını çağın tarihsel-bu yüzden de hep yeni olan- koşulları çerçevesinde yeni bir biçimde anlatan eserdir. Bu bakımdan yeni eleştiri ve antropolojik yaklaşım uyarınca eserlerin değerlendirilmesinde, sanat eserinin hem kendisi odağa alınacak, hem de eserin hangi etik değerleri barındırdıkları belirlenecektir. Çalışmada kullanılacak yöntemlerden biri olan antropolojik yaklaşım ile filmlerin içeriği üzerinde durulacaktır. Yeni eleştiri yöntemiyle ise filmlerin biçimsel özellikleri incelenecektir. Böylece filmlerin, yeni eleştiri yöntemiyle biçimsel özellikleri incelenecek, antropolojik yaklaşım yöntemiyle de içeriği üzerinde durulacaktır.

3. ALANYAZIN

3.1. Modernite ve Yabancılaşma

Modernite bağlamında düşünürlerin yabancılaşma konusundaki düşüncelerine geçmeden önce, modernite hakkında açıklama yapmak yararlı olacaktır.

Modernus sözcüğü ilk olarak M.S. 5. Yüzyılda, pagan antik dünya ve Hristiyan dünya arasındaki karşıtlığı belirtmek, iki dünya arasında ayırım yapmak için kullanılmıştır. Latince *tam şimdi, şu an* gibi anlamlara gelen *modo* sözcüğünden türeyen *modernus* sözcüğü eski pagan kültürü ve yeni Hristiyan kültürü arasındaki ayırma işaret etmek için kullanılmıştır. Bu anlamda modern sözcüğü eski ve yeni arasındaki farklılığı belirtir. Modern sözcüğü *yeninin* yanı sıra *güncel* anlamını da içinde barındırır. Bu açıdan modern sözcüğü, eski olanın yerini alma ya da eskinin yerine geçmeyi de ifade eder.

Ayrıca eski olanın ortadan kalktığını, geçersiz olduğunu ve artık var olmadığını da ifade eder (Kovacs, 2015, s. 21).

Modern sözcüğünden türetilen modernite de geleneksel olandan büyük ve köklü bir kopuşu, değişimi ve dönüşümü ifade eder. Modernite bu anlamda geleneksel olan ile bir karşıtlık içerisindedir. Bu karşıtlık bireysel, toplumsal ve politik bağlamda geleneksel olandan kopuşu, geleneksel olanın yerine modern olanın geçtiği tarihsel bir dönemi ifade eder. Bu anlamda modernite “Batı Avrupa’da, 17. yüzyıldaki bir dizi derin toplumsal, yapısal ve entelektüel dönüşümle başlayan ve (1) Aydınlanma’nın gelişmesiyle kültürel bir proje olarak; (2) Kapitalist ... endüstri toplumunun gelişmesiyle de toplumsal olarak kurulan bir yaşam biçimi olarak olgunluğa erişen tarihsel bir dönemdir” (Bauman, 2003, s. 13). Tarihsel bir dönem olarak modernitenin üç temel sac ayağı bulunmaktadır: Felsefi açıdan *Aydınlanma Düşüncesi*, ekonomik açıdan *Sanayi Devrimi* ve politik açıdan *Fransız Devrimi*.

Modernite döneminin temellerinden biri olan Aydınlanma Düşüncesi, Avrupa’da 17. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan dönemi kapsar. Bu dönemi temsil eden düşünürler, *akıl* ve *bilimi* yegane referans noktası olarak görmüşlerdir ve insanı akıl ve bilimin ışığında *aydınlatmaya* çabalamışlardır. Aydınlanma düşünürleri; düşünce ve ifade özgürlüğüne vurgu yapmaları, din ve Tanrı inancına yönelik eleştirileri, aklın ve bilimin değerine duyulan sonsuz güven ve inançları, ilerleme düşüncesi ve bireye verdikleri önem ile ön plana çıkmışlardır. Aydınlanma düşüncesinin yukarıda ifade edilen karakteristik özelliklerinin en başında, insan aklına duyulan sonsuz güven gelmektedir. Bu bağlamda Aydınlanma düşüncesi; insanı gerilettiğine, kötüleştirdiğine ve köleleştirdiğine inanılan, onu tahakküm altına alan hurafe, batıl inanç, gelenek, mit ve din gibi hususlara karşı çıkar ve bu hususlara karşı akli bir aydınlanma iddiası taşır. İnsanları köleleştiren eski düzenden kurtarmayı, eski düzene göre daha iyi ve özgürleştirici olduğu düşünülen aklın düzenine sokmaya çabalar. Bu nedenle, Aydınlanma düşüncesinde, felsefi ve toplumsal düzeni akli ilkelere dayandırmaya çalışma eğilimi bulunmaktadır. Felsefi ve toplumsal düzenin akla dayandırılmasıyla, toplum ve dünyaya dair geleneksel inançlardan köklü bir kopuş gerçekleşebilecektir. Bu açıdan dini değerlere ve Tanrı inancına meydan okuyan bir niteliktedir. Bu meydan okuyuşta ise en önemli güç ve araç insan aklıdır (Cevizci ve Küçükalp, 2018, s. 145-146).

Önde gelen Aydınlanma düşünürlerinden biri olan Immanuel Kant açısından Aydınlanma, insanın çocukluk halinden kurtulup olgunlaşmasıdır. Kant'a göre (Aktaran Cevizci ve Küçükaltı, 2018, s. 146-147) Aydınlanma:

...İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu ergin olmama durumundan kurtulmasıdır. Bu ergin olmayış durumu ise insanın kendi aklını bir başkasının kılavuzluğuna başvurmaksızın kullanamayışıdır. İşte bu ergin olmayışa insan kendi suçu ile düşmüştür; bunun sebebini de aklın kendisinde değil, fakat aklını başkasının kılavuzluğu ve yardımı olmaksızın kullanmak kararlılığını ve yürekliliğini gösteremeyen insanda aramalıdır. *Sapete Aure!* Aklını kendin kullanmak cesaretini göster! sözü şimdi Aydınlanma'nın parolası olmaktadır.

Bu bağlamda Aydınlanma, insanın geleneksel inançlarından ve değerlerinden akıl aracılığıyla kurtulmasını sağlayıp onun olgunlaşmasına vurgu yapar. Aydınlanma düşüncesinde geleneksel değerler (din, Tanrı inancı, batıl inançlar) ile çatışma yaşanmasında, insan aklının en önemli değer haline gelmesinde (başka bir deyişle çocukluktan kurtulup olgunlaşmasında) bilimsel keşiflerin büyük bir etkisinin olduğu söylenebilir. Çünkü “doğrudan tanrı ve melekleri tarafından yönetilen bir doğadan, kendini düzenleyen bir doğaya; tanrısal istemleri yansıtan ve Tanrı'nın ihtişamını anlatan bir doğadan, doğanın yasalarının belirlenimciliğinden başka bir şeyi dile getirmeyen bir gök mekaniğine...” geçilmiştir (Jeanniere, 2000, s. 97).

Eski düzende (Ortaçağ), odağında dünyanın bulunduğu bir evren tasavvuru benimsenmiştir. Bu dönemde “Tanrı'nın en önemli yaratığının evinin evrenin merkezinde olması gerektiği şeklindeki” görüşe inanılmıştır (West, 2016, s. 19). Bu görüş açısından dünyanın ve yaşamın tüm unsurları düzenli ve anlamlı bir evren içinde yer alır. Dünyadaki düzen, anlam ve amaç ise “Tanrı'nın eseri ve onun iradesinin ifadesi” (West, 2016, s. 20) olarak görülür. Ancak Kopernik, Kepler ve Galileo Galilei tarafından ortaya koyulan çalışmalar, Kilise'nin iddia ettiği, dünyanın evrenin merkezinde olduğu fikrini yıkmıştır. Yapılan bilimsel çalışmalar sonucunda dünyanın, güneşin etrafında dönen gezegenlerden yalnızca biri olduğu ortaya çıkarılmıştır. Başka bir deyişle dinlerin sunduğu dünya merkezli evren anlayışının yerini güneş merkezli bir evren anlayışı almaya başlamıştır. Daha sonra Isaac Newton, çekim yasası ile evrende varolan her şeyin hesaplanabileceği ve doğa yasaları ile açıklanabileceğini ortaya koymuştur (Ecevit, 2018, s. 22) Başka bir deyişle artık “doğadaki her olayın sebebi, doğanın kendisinde bulunabilir”dir (West, 2016, s. 21). Böylece, yukarıda sözü edilen bilim insanlarının çalışmaları sayesinde yeni bir evren tasavvuru ortaya koyulmuştur. Bu yeni evren tasavvuru ise mekanik evren tasavvurudur. Evren artık devasa bir makine olarak

görülmektedir (Cevizci ve Küçükcalp, 2018, s. 25). Dolayısıyla doğa da bir mekanik sistem olarak kabul edilir. Bu sistem, herhangi bir anlamdan yoksundur. Bu nedenle doğa artık üzerinde tefekkür edilecek bir şey olarak değil, mekanizması öğrenilebilecek, insan tarafından kontrol altına alınıp yönetilecek ve insanın çıkarları doğrultusunda kullanılacak bir şey olarak görülmüştür (Cevizci ve Küçükcalp, 2018, s. 152). Böylece modernite dönemindeki bilimsel çalışmalar ve Aydınlanma düşüncesi ile dünyanın büyüğü bozulmuştur. Büyüğü bozulan bir dünyada din ve Tanrı inancının boşalttığı yere ise akıl geçirilmiştir. Bu bağlamda Aydınlanma düşüncesi hümanisttir.

Aydınlanma düşüncesinin en temel özelliklerinden biri olan hümanizm; hakikatin bilgisinin kaynağı olarak insan aklının merkeze alınmasıdır. Bu bağlamda hümanizm; “aklı insan varlığının tek ve en yüksek değer kaynağı olarak gören, bireyin yaratıcı ve ahlaki gelişiminin rasyonel ve anlamlı bir biçimde, doğa üstü olana hiç başvurmada, doğal yönden gerçekleştirilebileceğini belirten” bir tutumu ifade eder (Cevizci ve Küçükcalp, 2018, s. 25). Modern seküler hümanizmin kökenleri Rönesans düşüncesinde ortaya çıkmıştır. Ortaçağ düşüncesinin insanı baskılayan niteliği, doğa üstü, öte dünya anlayışı lehine görünür dünyadaki yaşamın değersiz görülmesi ve bu dönemdeki feodal yapının birey kavramının ortaya çıkmasına engel olan niteliği, Rönesans ve hümanizm fikrinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Rönesans dönemiyle birlikte insanın merkez alındığı Antik Yunan ve Roma düşüncelerine bir geri dönüş hareketi başlamıştır (Cevizci ve Küçükcalp, 2018, s. 153). Bu geri dönüş hareketi sonucunda ise dini bilgi yerine akli bilgiye önem verilmeye başlamıştır. Fakat Rönesans hümanizmi ile Aydınlanma düşüncesindeki hümanizm birbirinden bazı hususlarda ayrılır. Rönesans hümanizmi ile Aydınlanma düşüncesindeki hümanizm, insanı merkeze alması bakımından aynı niteliğe sahiptir. Ancak, Aydınlanma’nın seküler hümanizminde insan aklının ve bilimin tek güvenilir referans kaynağı olarak görülmesi, bu nedenle de mistik ve estetik tecrübelerin referans kaynağı olarak görülmemesi bakımından Rönesans hümanizminden ayrılır. Ayrıca söz konusu hümanizm, insan aklına ve modern bilime sonsuz güven ve koşulsuz bağlılık bakımından Rönesans hümanizminden ayrılır. Sonuç olarak hümanizm ile insanın dünyayı anlamaya yönelik her girişimi, duyu verilerine ve bu verilerin akıl ile anlaşılmasına bağlı hale gelmiştir. Dini, mistik ya da aşkın olarak adlandırılan sözde bilgi türlerini test edebilecek hiçbir rasyonel ve bilimsel bir yol ve yöntem olmadığı için hiçbir koşulda savunulabilir ve kabul edilebilir değildir (Cevizci ve Küçükcalp, 2018, s. 154-

155). Bu nedenle bir bilginin geçerli kabul edilebilmesi için akıl ile kavranabilir olması gerekmektedir.

Aydınlanma düşüncesinin bir diğer temel özelliği ise ilerlemeci tarih anlayışıdır. Bu anlayışa göre tüm insani kazanımların bilimdeki gelişmelere bağlı olarak ilerleyeceğini varsayar. Bu bağlamda “tarihteki her dönem, daha önceki dönemlerin kurumlarını ortadan kaldırıp, eksikliklerini gidermekte ve daha önceki dönemlerin birikimlerini de içermektedir” (Cevizci ve Küçükalp, 2018, s. 159). Aydınlanma düşüncesinin ilerlemeci tarih anlayışına göre ilerleme, bilginin birikimselliği sonucu gerçekleşecektir. Bilginin birikimselliği sayesinde insanlar daha ahlaklı, mutlu ve uygar hale gelecektir (Cevizci ve Küçükalp, 2018, s. 159). Başka bir deyişle yaşamdaki olumsuzluklar, engeller insanın elde ettiği bilgi birikimi sayesinde aşılabacaktır. Aydınlanma düşünürleri ilerlemeden; ilkelik ve basitlikten uygarlığın karmaşıklığına, doğaya olan bağımlılıktan özgürlüğe, yokluktan zenginliğe geçişi anlarlar. Bu bağlamda tarih çizgisel olarak ilerleyen ve bu ilerleme boyunca “kötü diye nitelenen şeylerin veya olumsuz bir durumun kendisini yavaş yavaş ama tümünden terk ettiği, her aşamada biraz daha pürüzsüz ve de daha mükemmel hale gelen bir süreç olarak görülür” (Cevizci, 2017, s. 37). Örneğin, Aydınlanma düşünürlerine göre Avrupa, Ortaçağ dönemi boyunca süren bağnazlık, batıl inanç ve cehalet dönemini geride bırakmış durumdadır. Bu bağnazlık ve cehalet döneminin aşılmasında, din karşısında önemli bir zafer kazanmayı başaran modern bilimin etkisi büyük olmuştur. (Cevizci, 1999, s. 89). Bir başka örnek olarak ilerlemeci tarih anlayışının kurucusu olan Turgot’un düşünceleri gösterilebilir. Turgot’a göre insanlığın gelişimi üç dönemden oluşan bir ilerleme göstermiştir. Bu dönemlere göre insanlar önceleri doğaya bağımlıdırlar, daha sonra tarım toplumuna geçmişlerdir ve son olarak da ticaret ve kentleşmeye dayalı bir ilerleme yaşamışlardır (Çiğdem, 2006, s. 43). İlerlemeci tarih anlayışına göre insanın refahında yaşanan bu gelişmeler ve ilerlemeler sınırsız ve sürekli hale getirilebilir. Bu bakımdan ilerlemeci tarih anlayışı son derece iyimser bir bakış açısıdır.

Aydınlanma düşüncesinin bir diğer temel özelliği ise pozitivistizmdir. Pozitivistizmde genel olarak modern bilim temel alınır. Bu nedenle metafizik, din ve batıl inançlar, insanlığın ilerlemesini engelleyen düşünce tarzları olarak görülür. Saint Simone ve August Comte tarafından kurulan bir anlayış olarak pozitivistizm dış dünyayı yalnızca deneyim yoluyla anlayıp kavrayabileceğimizi ve her türlü bilginin duyu deneyimine dayanmak zorunda olduğunu kabul eder. (Cevizci, 1999, s. 707). Böyle bir bilgi anlayışı

bakımından pozitivizm, insanın duyuşsal alanın ötesindeki bir dünya ile ilgili bilgi arayışına karşı çıkar. Bu yöndeki her girişim bilim dışı, temelsiz ve anlamsız görülür. Bu bağlamda bilgimizin kaynağı dış dünyadır ve bu nedenle bilgi olarak kabul edilen her şey somut gerçek dünya ile ilişkili olmalıdır. Cevizci'ye göre: (1999, s. 707)

Doğa bilimlerinin yöntemlerini, yani pozitif ya da deneysel yöntemleri kullanarak ve bu bilimlerin ulaştığı sonuçlardan yararlanarak, fiziki ve insani fenomenleri içine alan, bütün bir fenomenler dünyasının birlikli bir resmine ulaşmaya çalışan, geleneksel felsefenin metafiziksel soyutlamalarına ve İlkçağ ile Ortaçağ metodolojisinin empirik gerçekliğin dışına çıkarak fenomenal görüşlerin gerisinde gizli özler, şeylerin arkasında fail ya da ereksel nedenler arama ve idelere, türlerle, kavramlara gerçeklik yükleme eğilimine karşı çıkan bir akım olarak pozitivizm dolaylımsız algının olgu ve nesnelere yönelip, olgular arasında varolan ilişkileri, deneyim dünyasındaki düzenlilikleri tecrübenin dışına çıkmadan keşfetmenin önemini vurgular.

Sonuç olarak, pozitivizm açısından dünya hakkında yalnızca gözlemlenebilir ve doğrulanabilir olgular bilimsel bilgi olarak kabul edilir. Bilimsel çalışmalar ile doğrulanamayan din ve metafizik pozitivizm ile bağdaşamaz.

Moderniteye felsefi rengini veren Aydınlanma düşüncesidir, ona toplumsal ve ekonomik rengini veren ise Sanayi Devrimi ile kapitalizmdir. Sanayi Devrimi genel anlamda insan ve hayvan gücüne dayanan üretimden, makine gücüne dayanan üretime geçişi ifade eder. Sanayi Devrimi'nin gerçekleşmesinde Aydınlanma düşüncesinin, bilimsel ve teknolojik keşiflerin önemli etkileri olmuştur.

Sanayi Devrimi, Avrupa'da ekonomik açıdan gittikçe güçlü hale gelen burjuvazinin, ticaretten elde ettiği yoğun sermaye birikimini sanayide kullanmasıyla gerçekleşmiştir. Burjuvazinin yoğun sermaye birikimine zemin hazırlayan ise coğrafi keşiflerdir (Huberman, 1995, s. 192-193). Coğrafi keşifler ve ticaret ile biriken sermayenin bilim ve teknik alanında yaşanan gelişmeler ile bütünleşmesi Sanayi Devrimi'nin zeminini oluşturmıştır.

Makineleşmeye bağlı bir süreç olan Sanayi Devrimi'nin en önemli gelişmelerinden biri James Watt'ın buhar makinesini icat etmesidir. Watt'ın buharla çalışan makineyi icat etmesi ile Sanayi Devrimi'nin kapısı açılmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte üretim biçiminde köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Ayrıca Batı toplumunun yaşam tarzında da köklü değişimler yaşanmıştır (Küçükakay, 1997, s. 52). Sanayi öncesi geleneksel toplumda:

Hakim üretim tarzı ev için, ya da ailenin ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik olarak yapılan üretim olmuştur... bu süreçte üretim, aile fertleri tarafından, ailenin ihtiyaçlarını karşılayacak

şekilde, yani yaşamı idame ettirmek için gerekli olan tüketim maddelerinin üretilmesi çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bu dönemde ... başkası için üretim yapan veya köle-serflik şeklinde kendi ailesi dışında başkalarının ihtiyaçlarını karşılamaya ya da pazarda satılmaya yönelik olarak yapılan üretim de söz konusu olmuştur. Ancak bu üretim tarzı ... çok sınırlı kalmış, üretim bireylerin kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kendileri tarafından yapılması şeklinde gerçekleşmiştir (Çiçekler, 2010, s. 15-16).

Sanayi Devrimi ile birlikte fabrikalarda kitlesel bir üretim modeline geçiş yapılmıştır. Artık insanlar fabrikalarda kitlesel bir üretim gerçekleştirmeye başlamışlardır. Fabrika sistemi, uzmanlaşma ve iş bölümünü yaygınlaştırmıştır. İşin her bölümü, uzmanlaşmış kişiler tarafından gerçekleştirilmiştir. Sanayileşme, sosyo-kültürel yapıda da bir değişime neden olmuştur. Toplumsal tabakalaşma değişmiş yeni bir çalışanlar (işçi) sınıfı ortaya çıkmıştır (Yazıcı, 2002, s. 229). Fabrika temelli üretimden önceki dönemde genellikle kendi ihtiyaçlarını karşılamak üzere üretim yapan insanlar, fabrika üretimine geçildikten sonra “üretim yapılması için araç haline gelen işçiler”e dönüşmüşlerdir (Çiçekler, 2010, s. 22).

Sanayi Devrimi ile fabrikaların kurulduğu kentlerde iş gücü ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Bu durum ise kırsal bölgelerden kentlere doğru yoğun bir göç hareketinin başlamasına neden olmuştur. Böylece kırsal alandaki nüfus azalmaya başlamış, kentlerin sayısı ve nüfusu hızla artmaya başlamıştır. 19. yüzyılın başında 50.000 nüfusu olan kentlerin aynı yüzyılın sonunda 400-500 bini bulmaları olağan bir durum haline gelmiştir. Büyük kentler ve özellikle sanayi çevreleri ülkenin yoğun olarak göç aldığı yerler haline gelmişlerdir (Fraye, 2014, s. 47). Kırsal bölgelerden göç eden insanlar nedeniyle kent nüfusunun giderek artması, beraberinde bazı sorunları da getirmiştir. İşçiler, büyük kentlerin kenar mahallelerinde, ağır koşullar altında yaşamlarını sürdürmek zorunda kalmışlardır. Friedrich Engels, endüstri kentlerindeki işçilerin yaşadığı kenar mahallelerden edindiği izlenimleri ortaya koymuştur Engels’e göre (1997, s. 73-86) işçilerin yaşamak zorunda olduğu yerler kentlerin en kötü mahallelerinde bulunan en kötü konutlardır, kulübelerdir. Bu kulübelerin kaldırımsız sokakları hayvan pisliği ve çöp ile doludur. Kanalizasyon sistemi bulunmadığı yollar, pis su birikintileriyle kaplı bir haldedir. Böyle bir ortamda Engels’in sürekli karşısına çıkan eski, kötü havalandırılmalı, kule gibi yükselen konutlardır. Un-ufak dökülen, suyu olmayan, her katında yaklaşık 20 kişinin oturduğu, hatta bazen tek odaya 15-20 kişinin tıkıştırıldığı bir mekanda işçiler yaşamaya mahkum edilmişlerdir. Bunun sonucunda da işçiler ve aileleri için salgın hastalıklar kaçınılmaz bir sorun haline gelmiş durumdadır.

Bu dönemde işçilerin karşılaştığı bir diğer önemli sorun ise emek sömürüsüdür. Kırsal yerleşim yerlerinden endüstri merkezlerine iş bulma ümidiyle gelenler, fabrikalarda önceleri sıkıntı çekmeden iş bulabilmişlerdir. Ancak bir süre sonra emek arzı emek talebini aşınca bu işsizlik ortaya çıkmaya başlamıştır. Toprak mülkiyeti olmayan bu insanlar tamamen mülksüzleşmiş oldukları için kötü çalışma koşulları ve düşük ücret tekliflerini, tekrar geldikleri yere geri dönme şansları olmadığı için kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu bakımdan, feodal dönemdeki serflerin torunları olan bu yeni işçi sınıfının, işverenin sunacağı tüm koşulları kabul etmekten başka bir çaresi kalmamıştır. Bu durum ise emek sömürüsüne neden olmuştur. Emegın sömürüsü, hijyenik olmayan işyerleri, uzun mesai saatleri, düşük ücretler, bedensel ve ruhsal gelişimleriyle uyumayacak ağır işlerde çocuk ve kadın işçilerin çalıştırılmasıyla kendini göstermiştir (Mahiroğulları, 2011, s. 44-45).

Modernitenin bir diğer sac ayağı ise Fransız Devrimi'dir. Fransız Devrimi, modern devletin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Feodal dönemdeki baskı ve sömürü sisteminin alt sınıftan insanları sefaletle sürüklemesi, kraliyet rejiminin halktan kopuk bir şekilde yaşaması, soylular arasında yaşanan iktidar mücadeleleri Fransız Devrimi'ne neden olan toplumsal sorunların başında yer almıştır (Özen, 2004, s. 16) Bu bakımdan, "Ortaçağ feodalitesinin ekonomik ve siyasi alandaki eşitsizliklerini meşrulaştıran idealizmine bir tepki niteliğindeki devrim, materyalist dünya görüşüne dayalı, pozitivist, hümanist, eşitlikçi ve ilerlemeci bir siyasal ve ekonomik düzen oluşturma talebinden kaynaklanmıştır" (Ertaylan, 2007, s. 16). Fransız Devrimi'yle birlikte kabul edilen İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesi ile soyluların imtiyazlı konumlarına ve hiyerarşik bir toplum yapılanmasına karşı çıkmıştır. Herkesin özgür doğduğu ve kanunlar önünde eşit olduğu savunulmuştur. Özgürlük ve eşitliğin savunulması kadar "bir toplumun kendi kaderini tayin etme hakkını kullanarak, halk sıfatından vazgeçip ulusa terfi etmesi" de Fransız Devrimi'nin önemli niteliklerindendir (Özen, 2004, s. 16-17).

Fransız Devrimi ile otoritenin doğasını ve iktidarın kaynağı, köklü bir değişim geçirmiştir. Çünkü Aydınlanma düşüncesinin akıl unsuru burada da karşımıza çıkmaktadır. Bu değişim ile demokrasi devletin tek rasyonel yönetim biçimi haline gelmiştir. Başka bir deyişle rasyonel modern devlet ancak demokratik bir biçimde yönetilebilir. Bu nedenle, artık iktidarın kaynağı karizmatik değildir. İktidarın kaynağı artık Tanrı gibi başka bir yerden gelmemektedir. Bunun yerine iktidarın kaynağı halktan

gelmektedir. Artık iktidar, vatana coşkulu bağlılıkta, gelenekte veya bir soy sop ilişkisine bağlı değildir. İktidar, devrim ile ulus haline gelmiş olan bir halkın onayıyla meşruiyet kazanabilir hale gelmiştir. Meşruiyet halktan gelmektedir, ancak iktidarın sadece meşru olması yetmez, akla uygun da olmalıdır. Bu nedenle devletin halkla ilişkisinin “demokratik rasyonelite içinde kurulması ve uygulanması” gerekmektedir (Jeanniere, 2000, s. 100). Modernite öncesinde, iktidarın meşruiyet kaynağı Tanrısaldır. Modernitenin sacayaklarından bir olan Fransız Devrimi ile Tanrısal kökenli meşruiyet kaynağına ve feodal toplumun parçalı iktidar yapısına son verilmiştir. İktidara laik ve merkezîyetçi bir yapı kazandırılmıştır. Toplumun eşit ve özgür bireylerden oluştuğu yasalar ile güvence altına alınmıştır. Eşit ve özgür bireylerden oluşan toplumda, meşruiyet kaynağı halkın rızasıdır. Yani meşru yönetim tarzı da demokrasidir. Halk, yönetenlere itaat etmekle yükümlüdür; ancak, bu itaat zora değil halkın iradesine dayandırılmıştır (Yaşar, 2011, s. 25).

Modernite döneminde, yukarıda ifade edilen gelişmeler ile Ortaçağ döneminden ve bu dönemin değerlerinden köklü bir biçimde kopuş yaşanmıştır. Bu köklü kopuşun, zirveye 20. Yüzyılda çıktığı ve insanı “çırılçıplak bırakmaya ilişkin” bir çaba olduğu da söylenebilir (Barrett, 2016, s. 33). Modernist düşünürler Avrupa’nın Ortaçağ boyunca sergilediği barbarlık ve kabalığın bağnazlık ve cehaletten kaynaklandığını ileri sürmüşlerdir. Haçlı seferleri, engizisyon ve mezhep savaşları gibi unsurların bireylerin ahlaki gelişimini engellediğini düşünmüşlerdir (Cevizci, 2017, s. 20). Bu nedenle modernist düşünürler yeni bir zihniyet yaratmak, toplumsal, ekonomik ve politik bakımdan yeni bir düzen inşa etmek amacı gütmüşlerdir. Bu nedenle de yapılması gerekenin eski düzeni yıkmak ve eski düzenin yerine yeni bir düzen yerleştirmek olduğunu düşünmüşlerdir. Dolayısıyla eleştirel ve yıkıcı bir tutumla hareket etmişlerdir. (Cevizci, 2017, s. 27). Eleştirel ve yıkıcı tutumlarını öncelikle, insanları bağnazlık ve cehalet içinde bıraktığına inandıkları batıl itikatlar, hurafeler ve dinlere yöneltmişlerdir. İnsanların zihinlerindeki eski dünya ve evren tasavvurunu yıkmaya çalışmışlardır. Kant’ın ifade ettiği gibi insanın ergin olmama durumundan kurtulmasını ve kendi aklını kullanma cesaretini göstermesini istemişlerdir:

...Tembellik ve korkaklık nedeniyledir ki insanların çoğu bütün yaşamları boyunca kendi rızalarıyla erginleşmemiş olarak kalırlar ve aynı nedenlerledir ki bu insanların başına gözetici ya da yönetici olarak gelmek başkaları için de çok kolay olmaktadır. Ergin olmama durumu çok rahattır çünkü. Benim yerime düşünen bir kitabım, vicdanımın yerini tutan bir din

adamım, perhizim ile ilgilenerek sağlığım için karar veren bir doktorum oldu mu zahmete katlanmama hiç gerek kalmaz artık (Kant 1984'ten Aktaran Cevizci 2017, s. 28).

Geçmişle, eski olan ile tüm bağlarını kökten bir şekilde koparmaya çalışan modernitenin Aydınlanma'cı düşünürleri bu amaçla Yahudi-Hıristiyan geleneği içinde anlaşıldığı biçimiyle teleolojik dünya görüşüne karşı çıkmışlardır. Yani evrendeki tüm varlıkları yaratan, insanın dünyadaki yaşamına müdahale eden, mucizeler yaratan bir Tanrı anlayışına, ahiret hayatına, ödül ve ceza sistemine şiddetle karşı çıkmışlardır. Yine bu bağlamda temelinde Tanrı ve kilisenin bulunduğu otoriteyi reddetmişlerdir. Tanrı tarafından belirlendiğine inanılan sosyal hiyerarşi anlayışına dolayısıyla soyluların ve toprak sahiplerinin dini temelli imtiyazlarına karşı çıkmışlardır.

Modernite döneminin en önemli sacayaklarından biri olan, entelektüel bir hareket ve felsefe olarak Aydınlanma düşüncesi dine, teist inanca, bunların beraberinde getirdiği batıl itikatlara ve hurafelere savaş açmıştır. Buna göre, Aydınlanma düşünürleri, din adamlarına ve en nihayetinde Hıristiyan Tanrı inancına savaş açmışlardır. Geleneksel teizmin yerine deizmi yani akıl süzgecinden geçirilmiş bir dini ve ateizmi geçirmek için çabalamışlardır. Örneğin David Hume akıllı başında olan bir insanın Tanrı kaynaklı mucizeler gibi hurafelere inanmasının bir çelişki olduğunu ileri sürmüştür. Fontenelle ve La Mettrie ise göklerde yaşayan öfkeli Tanrılara olan inancı, “doğal güçleri kontrol altına alabilmede bütünüyle güçsüz ve bilgisiz olduğu için dehşete kapılmış ilkel ya da vahşi insanın hastalıklı tepkisi” olarak görmüşlerdir (Cevizci, 2017, s. 29). Bu bakımdan ilkel insan kendisinden korktuğu şeyi tapınma objesi haline getirmiştir. Aydınlanmış, olgunluğa erişmiş akıl ise ruhlar, melekler, şeytanlar ve büyücüler gibi hurafelerin olmadığını göstermiştir. Böylece modernite döneminin sekülerleşme sürecinde, kilise ve ruhban sınıfı kamusal alandaki otoritesini ve gücünü kaybetmeye başlamıştır (Cevizci, 2017, s. 30).

Aydınlanma düşünürlerinin dine olan saldırısı, dinle sınırlı kalmayıp metafiziğe de sıçramıştır. Bu nedenle gerçeklik ve bilgi probleminde ampirik yaklaşım dışındaki yaklaşımların hatalı olduğunu ileri sürmüşlerdir. Dolayısıyla, metafizik dindeki hastalıklı tavrın rafine edilmiş hali olarak görmüşlerdir. İnsanın yalnızca görünüşleri ve fenomenleri bilebileceğini savunmuşlardır. Başka bir deyişle, deneyimden beslenmeyen ve akıl süzgecinden geç(e)meyen böylesi bir anlayış, bilim ve aydınlanma çağında, öyle veya böyle yıkılacak olan eski düzen ya da geleneksel yapının, dine müttefik olan, önemli bir kalıntısı olarak görmüşlerdir (Cevizci, 2017, s. 31).

Modernite döneminde yıkılmaya çalışılan eski düzenin yerine hümanizme bağlı olarak mutlak bir akılcılık getirilmeye çalışılmıştır. Bu bakımdan insanın yegane rehberi gelenek ya da din değil, bilim ve akıl olacaktır. Bu bağlamda insan aklının düşmanları ve insan aklının bozulmasına neden olarak kilise, din, batıl itikatlar ve bilgisizliği göstermişlerdir. İnsanlara yalnızca boş inançlar aşlamakla yetinmeyip, onların ceplerini de ipotek altına alan ve bu nedenle maneviyatlarından ziyade hırsları ve bağınazlıklarıyla kendini gösteren din adamları ve Roma Katolik Kilisesini eleştirmişlerdir. Çünkü Roma Katolik Kilisesi, insan aklına en zararlı etkiyi yapan kurumların başında gelmektedir. Kilisenin yaptığı bu zararlı etkinin temelinde ise boş inançları, aşkın ve doğaüstü olanı aklın üstüne koyan din yatmaktadır. Bu nedenle insan aklının baş düşmanı olan, insan aklının bozulmasına neden olan din, hurafe ve batıl itikatlar yerine bilim geçirilmelidir. Bilim, din ve metafiziğin yerine geçecek ve böylece akıl gerçek ifadesini bilimde bulacaktır. Bu bakımdan bilim, insanın aydınlanmasının ve zihniyet değişiminin en önemli anahtarıdır. Metafizik ve dinden arındırılmış bilimsel bir dünya görüşü ile rasyonel bakış açısı cisimleştirilecektir. Bilime güvenen bir toplum ise rasyonel, özgürleşmiş ve mutlu bireylerden oluşan bir toplum haline gelebilecektir. Dünya ve yaşam hakkında ne kadar çok bilgi edinilirse, bireyin ve dolayısıyla toplumun hayatı o ölçüde iyi bir hayat haline gelebilecektir. Çünkü bilginin birikmesi ve teknolojinin gelişmesi ilerlemeyi, doğanın kontrol altına alıp istenilen amaca uygun olarak kullanılabilmesine olanak sağlayacaktır (Cevizci, 2017, s. 32-36).

Modernite döneminde Aydınlanma düşüncesi sayesinde ilk kez tüm bağılılıklarından kurtulmuş ve özgürleşmiş, düşünen özne olan birey ortaya çıkmıştır. Bu bakımdan birey, hümanizm anlayışına uygun olarak, Aydınlanma düşüncesinin merkezinde yer alır. Cevizci'ye göre (2017, s. 39):

Politik evreni gizemsizleştiren, saltanatın veya hanedanın büyüğü iktidarının yerine akli rıza edimini geçiren, bireyin yönetme hak ya da yetkisini Tanrı'dan almadığını ve dolayısıyla yönetimin özgür bireylerin isteyerek akdettikleri bir sözleşme yoluyla tesis edildiğini öne süren Aydınlanma düşüncesinde, birey başında Tanrı'nın, üzerinde ise toplumun doğal yöneticileri olacak majestelerinin, kralların ve soyluların bulunduğu zavallı, sefil bir varlık değildir.

Bu bakımdan Fransız Devrimi ile ortaya çıkan yeni politik düzende, siyasi yönetimin görevi geleneksel düzenin aksine bireyin çıkarına hizmet etmek, bireyin yaşama ve özgürlük haklarını korumaktır. Siyasi yönetimler, ruhun kurtuluşu gibi tinsel amaçlar yerine, özgürlük ve mülkiyet gibi dünyevi konularla ilgilenmelidir.

Modernite döneminde yaşanan gelişmelerin, her ne kadar insanları gelenek, din, hurafe ve batıl itikatlardan kurtarmaya çalıştığı, insanların aydınlanmasını amaçladığı ve özgür bireye vurgu yaptığı için olumlu gelişmeler olduğu düşünülse de, yaşanan gelişmelerin olumsuz sonuçları da ortaya çıkmıştır.

Geleneksel toplumda, Erich Fromm'un *ilk bağlar* adını verdiği, kişiyi dış dünyaya bağlayan birtakım bağlar bulunmaktadır. İnsanın toplum ile bağını oluşturan bu organik bağlar, bireyselliğin yokluğunun göstergesidirler. Ancak bu bağlar; çocuğu annesine, ilkel toplum üyesini klanına, Ortaçağ insanını kiliseye ve toplumsal kastına bağlamaktadır. Kişinin çevresine alışmasına, güven duygusu taşımasına, ait olma duygusuna ve köklerinin bir yere bağlı olduğunu düşünmesini sağlar (Fromm, 2019: 44). Ayrıca kişiyi yalnızlık, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi yabancılaşmaya bağlı sorunlardan korurlar. Ortaçağ döneminde feodal yapıda birey yoktur, her insan belli bir toplumsal kastın üyesi olarak doğar ve yaşamı boyunca bu kastın içinde varlığını sürdürür. Toprak sahipleri için çalışan geniş bir köylü sınıfı ve ticaretle uğraşan loncalara dayalı olan bu yapılanmada, insan doğuştan serf, köylü, zanaatkar veya soyludur. Bu anlamda geleneksel toplum düzeninde, kişi daha doğduğu andan itibaren bir aidiyet ve bağlılık duygusuna sahiptir. Ayrıca, kim olduğuna ve neden yaşadığına dair varoluşsal sorularının tüm yanıtlarını herhangi bir şüpheyi yer vermeyecek şekilde dinde bulur (Ertaylan, 2007, s. 12). Modernite döneminde ise lonca ya da kast içindeki bir organizma olan Ortaçağ insanı yerine birey kavramı geçmiştir. Ancak Fromm'un ilk bağlar adını verdiği bağlardan tamamen kurtulmuş olan bu birey yapayalnızdır ancak özgürdür. Özgürdür ve yalnızdır çünkü bağlarından kurtulmuştur. Ancak kişiyi avutacak bir din ve Tanrı inancından da yoksundur. Modernitenin seküler dünya görüşü, insanı, ona güven ve aidiyet verecek bağlardan yoksun bırakmıştır. Hegel'e göre (Aktaran Cevizci 2017, s. 23) modernite dönemi:

“... Her şeyin kutsiyetini elinden alır, ... dünyayı insanın inceleme ve kullanımına açık bir nesneler yığını olarak görür.... Onların saygı tavrı talep eden daha yüksek bir şeyin tezahürü olarak görüldükleri boyut ortadan kalkmıştır. Nesnelerin değeri kendilerinin dışında, özneler, insanlar tarafından kullanılmaları olgusunda” bulunmaktadır.

Böylece modernite döneminde modern insanın en önemli çıkmazlarından biri kendini göstermeye başlar. İnsana güven veren tüm değer, inanç ve bağlılıklarının yıkıldığı bu dönemde Friedrich Nietzsche'nin (2010, s. 25) “tüm misafirlerin en esrarengizi” olarak adlandırdığı nihilizm kapıya dayanmıştır. Çünkü modernite

döneminde Tanrı öl(dürül)müştür. Nietzsche modernite döneminin temel sorununu *Şen Bilim* adlı eserinde (2003, s. 130) şöyle ifade eder:

Öğle öncesi aydınlığında bir fener yakan, pazar yerinde koşarken durmadan ‘Tanrıyı arıyorum! Tanrıyı arıyorum!’ diye bağırان kaçık adamı duymadınız mı? Oradakilerin çoğu tanrıya inanmayanlar olduğu için onun böyle davranması büyük bir kahkahanın patlamasına yol açtı, onu kışkırttılar. ‘Ne, yolunu mu şaşırmış?’ diye sordu biri. Bir başkası çocuk gibi yolunu mu kaybetmiş dedi. ‘Yoksa saklanıyor mu?’, ‘Bizden korkuyor mu?’..., ‘Yoksa göçmüş mü?’ Onlar birbirlerine böyle bağırarak güldüler... ‘şunu da söyleyeceğim, onu biz öldürdük sizlerle ben! Onun katiliyiz hepimiz. Ama bunu nasıl yaptık? ... Nereye gidiyor şimdi dünya, biz nereye gidiyoruz? Bütün güneşlerden uzağa mı? Sürekli, boş yere geriye, öne, yana, bütün yönle atılıp durmuyor muyuz? Üst alt kaldı mı? Sanki sonsuz bir hiçte yolumuzu yitirmiyor muyuz? Boş uzayın solüğünü duymuyor muyuz? Hava giderek soğumuyor mu? Giderek daha çok, daha çok gece gelmiyor mu? Öğleden önce fenerleri yakmak gerekmiyor mu? Tanrıyı gömen mezar kazıcılarının yaygarasından başka bir ses duyuyor muyuz? Tanrısal çürümeden –Tanrının çürümesinden başka koku duyuyor muyuz?... Tanrı öldü! Tanrı ölü! Onu öldüren de biziz!

Nietzsche’nin *Kaçık Adam*’ı zamanından önce, çok erken kendini göstermiştir. İnsanlar Tanrı’nın ölümünden kaynaklanan değer boşluğunu henüz kavrayamamışlardır. Bu değer boşluğu insanlara “... en uzak yıldızdan bile uzak” durumdadır (Nietzsche, 2003, s. 131). Modern insanın değer boşluğunun, anlamsızlık duygusunun yani (edilgin) nihilizmin farkında olmaması doğaldır. Çünkü modern insan din ve Tanrı inancından boşalan tahta insan aklını yerleştirmiş durumdadır. İnsan aklı ise her şeyin gittikçe daha iyi hale geleceğini öne süren ilerlemeci tarih anlayışına sıkıca tutunmuş durumdadır. İnsana güvence veren bu düşünce ise çok geçmeden 20. yüzyılda yerle bir olacaktır. 1. Dünya Savaşı’nın patlak vermesi, tüm aşkın değerlerden arınmış, düşünen özne olduğuna inanan modern insanın iyimser düşüncesinin temellerini yerle bir etmiştir. Barret’e göre (2016, s. 40) Ağustos 1914’te patlak veren savaş, iyimser ilerleme düşüncesini, istikrarı ve insanın güvenini parçalamış, insani her durumun pamuk ipliğine bağlı olduğunu gün yüzüne çıkarmıştır. Modern insan tüm güvenli sığınaklarından yoksun kalmıştır. 1. Dünya Savaşının ardından gelen 2. Dünya Savaşı, bu dönemlerde yaşanan ekonomik buhranlar, siyasi kargaşalar ve soykırımlar insanın içinde yaşadığı dünyanın güvenli olmadığını, insanın ayağını bastığı zeminin son derece zayıf ve çürük olduğunu anlamasına neden olmuştur. 20. yüzyıla gelindiğinde nihilizm kendini giderek artan biçimde hissettirmeye başlamıştır: “Hiçbir şey gerçek değilse, dünya kuralsızsa, hiçbir şey yasak değildir; öyle ya, bir eylemi yasaklamak için bir değer ve bir erek gerekir

(Camus, 2016a, s. 92). Dostoyevski bu durumu daha önce *Karamazov Kardeşler* adlı romanında Tanrı olmasaydı her şey mübah oldurdu sözüyle ifade etmiştir. Bu bağlamda Tanrı yoksa her şey yapılabilir. Hiçbir şey yasak değildir (Sartre, 2018, s. 46-47). Camus'ye göre (2016a, s. 134) “Tanrı öldüğüne göre, dünyayı insanın kendi güçleriyle değiştirip düzenlemek gerekir.” Ancak 20. yüzyılda yaşananların değerlerin yeniden değerlendirilmesini başka yönle doğru çekildiğini göstermiştir. İnsan, her şeyin üstünde tuttuğu *akıl* ile savaşlar başlatmış, faşizm ve nazizmin yükselişine neden olmuş, kitle imha silahları üretmiş, soykırımlar yapmış, dünyadaki yaşamı yok edebilecek nükleer silahlar geliştirmiştir. Her şeyin yapılabileceği, hiçbir şeyin yasak olmadığı düşüncesinin yanlış yorumlanmasının, bu sonuçları doğurduğu söylenebilir. İnsanın ve yaşamın anlamdan yoksun olduğu düşüncesi ölenin de anlamdan yoksun olduğu sonucunu ortaya çıkarmıştır. Camus açısından (1998, s. 58): “Şu son yıllarda gördüklerimiz bizde bir şeyi kırdı. Bu şey insanın güvenidir; o güven ki, insanlığın dilini konuştuk mu bir başkasından insanca karşılık göreceğimize inandırır bizi.” Yaşanan bu gelişmeler, insanların anlamsızlık ve boşluk duygularıyla savrulmalarına neden olmuştur. Bunun sonucunda insanlar kendilerine ve çevrelerine gittikçe artan bir biçimde yabancılaşmaya ve iletişim sorunları yaşamaya başlamışlardır. 20. yüzyılda varoluşçu düşünürler de eserlerinde yabancılaşmaya bağlı sorunlara yer vermişlerdir. Ancak yabancılaşma sorununu, varoluşçu düşünürlerden önce Karl Marx ele almıştır.

Marx 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin sonucu olan üretim ilişkilerinin değişimine bağlı olarak bu sorunu ele almıştır. Sanayi Devrimi ile üretim ilişkilerinin değişmesi ise modern insanın akılcılığının bir sonucudur. Modernite döneminde modern insanın her şeyin üstünde tuttuğu akıl ve pozitivizm anlayışı ile insan yaşamına en uygun toplum modelinin kapitalist toplum olduğu ileri sürülmüştür. Buradan hareketle gelişkin bir toplumun temel özelliği olarak iş bölümü ve uzmanlaşma savunulmuştur (Özen, 2004, s. 21).

Sanayi Devrimi'yle aynı yüzyılda gerçekleşen Fransız Devrimi de, sonuçları itibarıyla öncelikle siyasal yapıda, daha sonra ekonomik yapı üzerinde de etkili olmuştur. Siyasi liberalizmin açılımı liberal devlet anlayışı, beraberinde iktisadi liberalizm anlayışını da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, ekonomiye her türlü müdahaleyi reddeden iktisadî liberalizm anlayışı bırakınız yapsınlar, bırakınız geçsinler mantığıyla uzun bir süre uygulanmıştır. İktisadi liberalizmle ekonomik yapıda meydana gelen köklü değişim çalışma ilişkileri üzerinde de etkili olmuştur. Liberal düşünce sisteminde,

bireysel çabaların hem bireye, hem de topluma büyük yarar sağlayacağına inanılır. Bu nedenle çalışma koşulları, işçi ve işverenin özgür iradesine dayalı, devletin taraf olmadığı bireysel akit sistemiyle düzenlenmiştir. Ancak bu durum yalnızca işverenin kazandığı fakat işçinin sömürüldüğü bir düzenin oluşmasına neden olmuştur. Ücreti yegane geçim kaynağı olan işçinin, üretim araçlarına sahip sermaye karşısında, zayıf kalmasıyla sonuçlanmıştır. “Başka bir deyişle, ücret, işçinin çalışmasına bağlı bir gelir olduğu ve çalışmadığı takdirde gelir imkanından yoksun kaldığı sürece, bireysel akit sisteminde işçinin pazarlık gücünden bahsedilemez. Dolayısıyla bu dönemdeki sözleşme özgürlüğü giderek işverenlerin çalışma şartlarını işçilere dikte ettirme özgürlüğüne dönüşmüştür ” (Mahiroğulları, 2011, s. 43-44). Bu düzen nihayetinde işçiler aleyhine işlemiş, işçilerin emeğinin sömürülmesi ve işçilerin sefalet boyutlarına ulaşan hayat şartlarında yaşamak zorunda kalmasıyla sonuçlanmıştır (Mahiroğulları, 2011, s. 44).

Karl Marx katı bir rasyonalizasyonun hakim olduğu fabrika sisteminde sömürülen işçinin yabancılaşma sorununu iş bölümü ve uzmanlaşma üzerinden ele almıştır.

3.1.1. Karl Marx ve Yabancılaşma

Geleneksel toplum yapısı ve bu yapıya bağlı olan değerlerin altüst olduğu, ortadan kalktığı modern zamanlarda; kapitalist sistem ile birlikte makineleşme, üretim ilişkilerinin değişmesi gibi unsurların birey üzerindeki olumsuz etkileri modern insanın yabancılaşmasının ciddi boyutlara ulaşmasına yol açmıştır. Modern düşünürlerden biri olan Karl Marx’ın erken dönem yazılarında yabancılaşma sorununu ele aldığı görülmektedir. Marx genel olarak ekonomik ve dini temelli yabancılaşma üzerinde durmuştur. Ancak yabancılaşma teorisini oluştururken öncelikle insanın neliği, başka bir deyişle özü üzerinde durmuştur. Yabancılaşma teorisini de insana atfettiği bu öz üzerine kurmuştur.

Marx’a göre insanı onu diğer canlılardan ayıran özü ya da neliği insanın çalışan, üreten ve böylece kendini gerçekleştiren bir varlık olmasıdır. İnsan yaratıcı çalışma ile kendini gerçekleştirirken kendi doğasını da ifade etmektedir. Çalışma sadece bir geçim aracı olmanın ötesinde insanın bilincini, iradesini, yetilerini ve doğasını da ifade etmesinin bir aracıdır (Demirer-Markus-Özbudun, 2008, s. 25). Başka bir deyişle, Marx açısından, insanın en hayati aktivitesi çalışmadır. İnsan emeği aracılığıyla dünyayı yaratır bunun sonucu olarak da bilinçli bir birey olarak kendini oluşturur. Dolayısıyla, Marx açısından, çalışma etkinliği bir araç olarak değil amaç olarak görülmektedir. Marx’a göre

(2018, s. 27) “insan kendi yaşamsal etkinliğinin kendisini kendi istenç ve bilincinin nesnesi (konusu) durumuna getirir... Bilinçli yaşamsal etkinlik insanı, hayvanın yaşamsal etkinliğinden doğrudan doğruya ayırır.” Ancak kapitalist sistemin üretim ilişkilerinde çalışma etkinliğinin bir amaç olması durumu mümkün görünmemektedir. Kapitalist sistemde, maksimum kar elde etme amacı, üretim araçlarının dönüşümüne yol açmıştır. Bunun sonucunda ortaya çıkan fabrikalarda, üretim tarzı ve niteliği değişmiştir. İnsan, geleneksel imalathanelerde, el emeğine dayanan zanaatlarda bir aletten yararlanırken; kapitalist sistemde, fabrikada makine işçiden yararlanmaktadır. Geleneksel imalathanelerde iş aletlerini kullanan işçi, fabrikada makinelerin hareketlerini takip etmek zorundadır. (Osmanoğlu, 2016, s. 79).



Görsel 3.1. *Modern Zamanlar'da çalışma*

Kendini özgürce gerçekleştirebilme olanaklarından mahrum kalan işçi, rutin üretim koşullarında makinenin bir uzantısı konumunda kalır. Bunun sonucunda ise, işçi, emeği aracılığıyla kendini gerçekleştiremediği gibi, işi ona yalnızca geçimini sağlamak için katlanmak zorunda olduğu bir angarya halini alır (Demir, 2018, s. 65). Marx'ın deyişiyle fabrikada “emek araçlarını kullanan işçi değil, işçiyi kullanan emek araçlarıdır (Aktaran Ertoy, 2007: 64). Kişi “...söz gelimi, şoför koltuğunda değildir artık, arabanın ta kendisine dönüşmüştür” (Horney, 2017, s. 29). Böyle bir çalışma ortamında, işçi, makinenin bir uzantısından başka bir şey olamamaktadır. Yapılan iş yaratıcılıktan uzak, son derece mekanik, ve sıkıcı bir iştir. Bu nedenle işçinin kendisinin belirlemeyip,

sermayenin karını arttırmak için planlanan kapitalist çalışma koşullarında gerçekleştirdiği etkinlik, yabancılaşmaya neden olmakta ve işçinin etkinliği, onun kendini gerçekleştirmesini sağlayan ve onu mutlu eden bir etkinlik olmaktan uzaklaşmaktadır. Kişinin duygu, düşünce ve isteklerinin bir önemi yoktur. Marx’a göre (2018, s. 21), bu üretim tarzında, emeğin ürünü, yabancı bir varlık olarak, onu üretenden bağımsız bir güç olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla işçi kendi emeğinin ürününe yabancılaşır. Başka bir deyişle işçinin emeğinin ürünü; kendisinin dışında ve kendisinden bağımsız, karşısına dikilen bir yabancı haline gelmiştir (Tuğcu, 2002, s. 123). Marx açısından, insanın gittikçe makinenin egemenliği altına girip, onun bir uzantısı konumuna düştüğü bu tür bir etkinlik “emeğin işçinin dışında olması, yani onun özüne ilişkin olmaması ... işçinin kendini olumlamayıp yadsıması, mutlu değil mutsuz duyması, özgür bir fizik ve entelektüel etkinlik göstermeyip bedenine ve tenine eziyet etmesi” anlamına gelmektedir (2018, s. 24). Böyle bir durumda insan kendi özünden uzaklaşmakta, benliğini, kişiliğini yitirmekte ve kendine yabancılaşmaktadır. Erich Fromm (2014, s. 116) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Yabancılaşma dediğimizde kişinin kendini bir yabancı gibi duyduğu deneyim biçimini anlatmak istiyoruz. Kendisini, dünyanın merkezi, edimlerinin yaratıcısı olarak görmez, tersine, edimleri ve bu edimlerin sonuçları, onun boyun eğdiği... efendileri olmuştur.

Yabancılaşmış insan başka herhangi bir kişiden koptuğu gibi kendisinden de kopmuştur.

Böyle bir yabancılaşma durumunda, kişinin hayatına yön veremediği kendisini etkin bir birey olarak gösteremediği, isteklerini ve amaçlarını gerçekleştirmekten uzak olduğu görülmektedir. İnsanın çalışmasının istemsiz, zorlama bir çalışma olması, üretim sürecine etkin bir şekilde dahil olamaması onun giderek daha fazla yabancılaşmasına neden olmaktadır. Kişinin kim olduğunu bilemez hale gelmesi, onun yabancılaşmasını giderek artırır. Bu bağlamda insanın yabancılaşmasını Marx (2018, s. 24) şöyle dile getirmiştir: “işçi ancak çalışmanın dışında kendi kendinin yanında olma duygusuna sahiptir ve çalışmada kendini kendi dışında duyar.” Böyle bir yabancılaşma durumunda kişi; kendi hayatına yön veremediği, kendisini etkin bir birey olarak gösteremediği, özgür bir şekilde isteklerini ve amaçlarını gerçekleştiremediği için kendini aciz hissetmektedir. Marx açısından işçi ancak çalışma dışındaki yemek, içmek, üremek gibi hayvansal olan etkinliklerinde kendini özgür hissedebilmektedir. Bu bakımdan, işçinin en özsel etkinliği olan çalışma, onun yalnızca çalışma dışındaki ihtiyaçlarını karşılamaya yarayan bir araç haline gelmiştir (Türkyılmaz, 2016, s. 77). İnsanların, kapitalist üretim sürecinde, zorlama

ortadan kalkar kalkmaz çalışmadan hastalıktan kaçır gibi kaçması da yabancılaşmanın niteliğini ortaya koymaktadır.

Kapitalist üretim sürecinde; insanın öncelikle doğası ve işi ile ilgisinde ortaya çıkan yabancılaşma, Marx açısından, diğer tüm etkinliklere damgasını vurur, bunları yabancılaşmış ilişkilere dönüştürür (Kızıltan, 1985, s. 23). Dolayısıyla bu durumun zincirleme bir süreç olduğu ileri sürülebilir. Bu zincirleme sürece yol açan başka bir unsur da kapitalist sistemin üretim sürecinde ortaya çıkan iş bölümü ve özel mülkiyettir. Kapitalist üretim sürecinde, iş bölümü nedeniyle, kafa ile kol emeği birbirinde ayrılmaktadır. Başka bir deyişle el becerisi ile entelektüel birikim ve zekaya dayalı iş alanları birbirinden ayrılmaktadır. Bu durum ise, insanı tüm kapasitesini ortaya koymasından alıkoymakta, dolayısıyla yabancılaşmasına sebep olmaktadır. İş bölümü ile işçi, emeğin son derece tek yanlı ve mekanik bir tarzına bağlanmaktadır. Uzmanlaşma süreci de iş bölümü aşamasında ortaya çıkmaktadır. Uzmanlaşmada her birey işin yalnızca kendini ilgilendiren kısmını bilmekle yükümlüdür. İşin bütününden sorumlu değildir. Dolayısıyla bireyin sadece kendine düşeni (örneğin cıvata sıkma) yapmaktan başka bir yükümlülüğü de yoktur. Bunun sonucunda işçinin emeğiyle özdeşleşmesi ve kendini gerçekleştirme, ifade etmesi mümkün görünmemektedir. (Serdaroğlu, 2008, s. 45). Bu durumun sonucunda ortaya çıkan tek boyutlu insan bir türlü kendi benliğiyle örtüşmeyi başaramaz ve kendini bütünlüklü hissedemez. Kapitalist üretim biçimiyle birlikte makine gibi otomatik ve dolayısıyla tekdüze, sığ bir hayat sürmek zorunda kalan kişi kendi benliğinden uzaklaşmış, kendine yabancılaşmış bir duruma düşer. Kişi kendini bütünlüklü bir insan olarak değil, yerine yenisi koyulabilir herhangi bir nesne gibi algılamaktadır. Bu bakımdan tutkusuz, renksiz ve tekdüze bir yaşam sürdürmek zorunda kalan kendini nesneler arasında bir nesne olarak gören kişi, boşluk duygusunun esiri olur. Sonuçta (Horney, 2017, s. 192) boşlukta sallanan modern insanın “...benliği giderek daha zayıf düşer ya da kopuklaşır.” Frankl açısından da varoluşsal boşluk 20. yüzyılın yaygın bir olgusu haline gelmiştir (2018, s. 120). İnsanlar artık ne kendi hayatlarına yön verebilmekte ne de kendilerini gerçekleştirebilmektedir. Kapitalist üretim ortamında makinenin bir dişlisinden başka bir şey olamayan insan, boşluk duygusuyla birlikte yoğun bir anlamsızlık da hissetmektedir. Bu bakımdan, kişi artık kendini bulamadığı gibi, kendini tamamen unutmuş durumdadır. Böylece kişi, yaşamına anlam katacak, uğruna yaşamını sürdürmeye geçecek bir değer bulamamaktadır. Marx’a göre (2013, s. 21) kapitalist çalışma ortamında makineleşen kişi, insan olmaktan uzaklaşarak tek boyutlu

hale gelmekte ve yabancılaşmaktadır (Marx, 2013, s. 21). Bu bağlamda, iş bölümü, Marx açısından; “emek sürecinin bütünselliğini parçalayan, tikel çıkarları ortak çıkarların karşısına yerleştiren, bireye dışardan dayatılan, onu köleleştiren yabancılaştırıcı” bir etkidir (Demirer, Markus, Özbudun, 2008, s. 25).

İş bölümünün bir diğer yabancılaştırıcı etkisi ise sınıf olgusunu ortaya çıkarmasıdır. Kapitalist sistemde sınıf bireyi olumsuzlayıp, onun önüne geçmektedir. Başka bir deyişle, birey, kendine özgü bireysel özellikleriyle değil, ait olduğu sınıfın özellikleriyle var olmaktadır. Böylece iş bölümünün yol açtığı sınıfsal yapı bireyin önüne geçip onun yüzünün silinmesine, kimliksizleşmesine neden olmaktadır (Ertaylan, 2007, s. 37).

Marx için yabancılaşmanın bir diğer sebebi olan özel mülkiyet ise yabancılaşmış iş yaşamının ve iş bölümüne dayalı örgütlenmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Özel mülkiyet, emek ürünlerinin değişim değeri haline gelmesine, toplumsal ilişkilerin ise nesneler arası ilişkilere dönüşmesine neden olmaktadır. (Ertoyl, 2007, s. 68). Marx; yabancılaşma ile ilişkisi bağlamında özel mülkiyetten, üretim araçlarının özel mülkiyetini ve kendisi üretmeden ürüne el koyan bir sınıfa özgü bir durumu anlamaktadır. İşçinin üretirken yabancılaşması kadar, yabancıya da yabancıların kendisinin olmayan bir etkinlik sunmakla üretim araçları sahibini de yabancılaştırmaktadır (Kızıltan, 1986, s. 25). Marx:

Yabancılaşmış emeğin maddi dışavurumu olan özel mülkiyet, her iki ilişkiyi de, işçinin emekle olduğu gibi kendi emeğinin ürünü ve işçi olmayan ile ilişkisini de, işçi olmayanın işçi ve işçinin emek ürünü ile ilişkisini de kapsamaktadır. İşçide yoksunlaşma, yabancılaşma etkinliği olarak görünen şeyin, işçi olmayanda da bir yoksunlaşma, yabancılaşma (Marx 2011'den Aktaran Demir, 2018, s. 68).

olarak ortaya çıktığını ifade eder.

Marx'ın yabancılaşma teorisi ile ilgili olarak daha sonraki dönemlerinde ele aldığı konu da meta fetişizmidir. Meta fetişizmini anlamak için öncelikle kullanım değeri ve değişim değerinin açıklanması gerekmektedir. Marx ürün ile metayı bu bağlamda da kullanım değeri ile değişim değerini birbirinden ayırmaktadır. Bir ürünün ihtiyaç karşılayıcı olması onun kullanım değerine sahip olduğunu göstermektedir. Değişim değerini belirleyen ise insanın birtakım ihtiyaçları değil bir başka meta olan para ile değişime girme olasılıkları yani piyasa ilişkileridir. Kapitalist sistemin üretim sürecinde işçi tarafından üretilen ürün değişim alanına girdiği andan itibaren bir metaya dönüşmekte ve sermayeye ait olmaktadır. Böylece değişim değeri ile birlikte nesneye özgün işlevinin dışında bir anlam atfedilmektedir. Yani ihtiyaç karşılayıcı olan kullanım değeri arka plana atılmaktadır. (Demirer, Markus, Özbudun, 2008, s. 27). Meta fetişizminin ortaya çıktığı

yer de burasıdır. Kapitalist sistemin üretim sürecinde, işçinin yabancılaşmış emeğinin ürünü, onun karşısında, ona yabancı bir güç konumunda bulunması ve kişinin emeğinin ürünü ile olan ilişkisinde gerçekleşen değişiklik meta fetişizmine neden olmaktadır. Bu ilişkinin değişimi ile insanın emeğinin ürünleri insanın gereksinimlerinden ayrı, bağımsız bir karakter kazanmaktadır. Türkyılmaz'a göre (2016, s. 78) bu süreçte metaların dünyası değer kazanırken, emeğini nesneleştirmiş, bu metaları üretmiş olan işçilerin dolayısıyla insanların dünyası değerden düşer. Metalar canlı varlıklar gibi ortada dolaşırlarken canlı varlıklar metalaşır. Bu nedenle modern insan bir meta haline dönmüş, insanlar arası ilişkiler birbirine yabancılaşmış otomatların ilişkileri haline gelmiştir (Fromm, 1985, s. 87). Bunun sonucu olarak da insanlar arası ilişkiler meta değişimine dayalı pazar ilişkisine dönüşmüştür. Bu ilişkinin sembolü ve en önemli aracı ise paradır. Bu tarz bir ilişki ortamında para insanlar arası ilişkinin aracı konumundadır. Bu bakımdan insanlar arası ilişkilerin ve insani değerlerin yerine metanın değişim değeri, dolayısıyla para geçmiştir. Para ile her şeyin satın alınabilir konumda olması, onun insani niteliklerin yerine geçmesi, insanların birbirlerine yabancılaşmalarına neden olmuştur. (Ertoý, 2007, s. 70). Bu süreçte insan ve insani değerlerin yerini metalara verilen değer almaya başlamıştır. Artık meta fetişizminin hakim olduğu böylesine bir ortamda, insanlar birbirlerini değersiz görüp metaları yüceltmeye başlamışlardır. Modern kapitalist toplumda insanların değerini belirleyen bireyin kişisel özellikleri değil metaya sahip olmak yani tüketmektir. İnsani değerlerin içinin boşaltılmasıyla insanlar; modern yaşamda, kapitalist üretim koşullarında, ortaya çıkaramadığı ya da kaybettiği kimliklerini, özlerini; tükettikleri, sahip oldukları metalar aracılığıyla ortaya koymaya çalışmaktadırlar. Söz gelişi sahip olunan bir telefonun, giysinin ya da bir arabanın markası onu satın alana bir anlam yüklemekte ve kişiyi değerli hissettirmektedir (Demir, 2018, s. 70). Bu durum kişinin kendini metalar aracılığıyla tanımlamasına dolayısıyla da kendine yabancılaşmasına neden olmaktadır. Bu süreçte insan ilişkileri giderek yozlaşmış, toplumlar yabancılaşmış yığınlar haline dönüşmeye başlamıştır.

Buraya kadar yapılan açıklamalardan anlaşılacağı üzere kapitalist üretim sürecinde, ekonomik temelli yabancılaşmanın, insan üzerinde olumsuz etkilerinin olduğu, insanın emeğinin ürününe, kendisine ve çevresine yabancılaşmasına yol açtığı ileri sürülebilir. Marx bu süreçte yabancılaşmanın dört ayrı görünümünden söz etmiştir:

Birincisi, işçinin, ürettiği şey başkaları tarafından alındığı ve onun ürününün kaderi üzerinde hiçbir kontrolü ya da etkisi kalmadığı için, emeğinin ürününe yabancılaşmasıdır. İkinci

olarak, işçi, Marx’a göre, üretim eylemine yabancılaşır. Çünkü kapitalist ekonomide çalışma gerçek ve özsel hiçbir tatmin sağlamayan ve kendi içinde bir amaç olmaktan çıkan yabancı bir faaliyet haline gelir. Emek satılan bir şey ya da meta haline gelmiş olup, onun işçi için taşıdığı tek değer, satılabilirliğidir. Üçüncü olarak işçi doğasına, özüne ya da türsel varlığına yabancılaşır, zira yabancılaşmanın ilk iki yönü onun, üretici faaliyetini insani niteliklerinden yoksun bırakır. Ve insan, Marx’a göre, nihayet, kapitalizm insan ilişkilerini pazar ilişkilerine dönüştürdüğü ve dolayısıyla, insanlar, insani nitelikleriyle değil de, pazardaki yer ya da statüleriyle değerlendirildikleri için, başka insanlara da yabancılaşırlar (Cevizci, 1999, s. 907).

Kapitalist üretim süreci ile gelinen bu noktada kendi özüne, çevresine yabancılaşan insan kendini gerçekleştirmenin de oldukça uzağındadır. “Artık doğanın efendisi olduğunu sanan insan, gerçekte şeylerin ve koşulların kölesi, kendi öz gücünün donmuş ve katılaşmış bir ifadesi olan bir evrenin güçsüz ve zavallı bir çarkı” konumundadır (Tolan: 1981, s. 149). Bu durumda kendi özüne ve diğer insanlara yabancılaşmış olan kişi yoğun bir anlamsızlık duygusuyla karşı karşıyadır. Kendi yüzünü unutan, kimliksizleşmiş yabancılaşmış insan bu durumun ağırlığı altında ezilmektedir. Bu durumun acısını hafifletmek ya da acıdan kurulmak için kendini uyuşturma yoluna gitmekte başka bir deyişle dine sarılmaktadır.

Marx açısından din, kendini güçsüz hisseden ve yoğun bir anlamsızlık duygusunun ağırlığı altında ezilen yabancılaşmış insanın ürettiği bir tür sığınaktır. Marx’ın deyişiyle (2018, s. 16). “insanı yapan din değil, dini yapan insandır...” Kapitalist sistemin üretim sürecinde kendine yabancılaşan insan yaşamındaki bu tür sorunların, tek başına üstesinden gelemediği için dine başvurur. Marx açısından din insanların yaşamı ve dünyayı algılayışlarını etkilemekte ve içinden çıkamadığı olumsuz koşulları kabullenmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda Marx’a göre (2018, s. 16) “din ezilen insanın içli ezgisi, kalpsiz bir dünyanın sıcaklığı ve halkın afyonudur.” Tolan’a göre (1981, s. 143) bağınaz insanın özellikleri de bundan çok farklı değildir. Yabancılaşan, anlamsızlık ve güçsüzlük duyguları altında ezilen insan bu durumdan kurtulmak için kendine devleti, dini veya tanrıyı seçer. Böylece yaşamının bir anlam kazandığını düşünür. Bu durumun sonucunda teselli olan kişi içinde bulunduğu koşulları onaylar. Din insanın içinde bulunduğu düzenin, yaşamın ve dünyanın aklanması işlevini görür. Bunu da başka bir dünya vaadi ile başarır. Bu doğrultuda dinin, yabancılaşan insanın, mutluluğu başka/öte bir dünya tasarımına bırakmasına ve bu başka/öte dünya tasarımının temsilcilerinin kontrolü altına girmesine neden olduğu ileri sürülebilir. Din henüz kendine

erişmemiş ya da kendini çoktan kaybetmiş, yabancılaşmış insanın özbilinci ya da özduygusudur. Bu doğrultuda, din insanın kendi gerçekliğini; yanılsamadan kurtulmuş bir kişi olarak düşünmesinin önüne geçer. Başka bir deyişle din insanın kendi kendinin, kendi gerçek güneşinin çevresinde dönmesini engeller. Bu bağlamda dinin “insan kendi çevresinde dönmediği sürece çevresinde dönen yanılsamalı bir güneşten” başka bir şey olmadığı söylenebilir (Marx, 2018, s. 17). Bu doğrultuda, dinin, yabancılaşmış insanın gerçek yaşamında hissettiği bir tür eksiklikten ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Gerçek yaşamdaki sorunlarının ya da yaşamdaki çelişkilerin üstesinden gelmeyi başaramayan, kendine yabancılaşmış insan, dine başvurarak, son derece somut sorunların gerçek sebeplerini gizlemektedir. Bunun sonucu olarak da giderek edilginleşmektedir. Bu nedenle halkın yanılsamalı mutluluğu olan dini ortadan kaldırmak, onların gerçek mutluluğunu istemektir. (Marx, 2018, s. 17). Yukarıda da belirtildiği üzere insan tarafından yaratılan bu kurum insansal olan her şeyi ona yabancı hale getirmiştir. Din kurumuyla birlikte insansal olmayan şeyler başka/öte dünya tasavvuruyla insanın hakiki gerçekliği olarak gösterilir. Dolayısıyla insanın yabancılaşmadan kurtulması, kendini bulması için dini ortadan kaldırmak gerekmektedir. Din, insanı kendi özü ve gerçekliğinden uzaklaştıran, onu kendine yabancılaştıran bir işleve sahiptir. Bunun için de dini ortaya çıkaran koşulların, ekonomik temelli yabancılaşmanın, ortadan kaldırılması gerekmektedir (Türkyılmaz, 2016, s. 80).

İnsanlık tarihinin her aşamasında bulunan yabancılaşma sorunu Marx açısından, kapitalist üretim sürecinde ekonomik ve dini bağlamda kendini göstermektedir. Bu doğrultuda yabancılaşma modern zamanlarda uç noktasına ulaştığı ileri sürülebilir. Ancak Marx yabancılaşmanın belli bir kısmına odaklanmaktadır. Bu bağlamda modern insanın yabancılaşma sorununa eserlerinde yer veren varoluşçu düşünürlerin yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunlara yönelik ortaya koyduğu düşüncelere de yer vermek gerekmektedir. Varoluşçu düşünürlerin, yabancılaşmanın ekonomik ve dini boyutunun ötesine geçerek benlik bilincinin yitimi, yersiz-yurtsuzluk, aidiyetsizlik, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi yabancılaşmaya bağlı sorunları irdeledikleri, böylece yabancılaşma sorununu daha geniş kapsamlı ele aldıkları ileri sürülebilir. Bu nedenle sonraki bölümde varoluşçu düşünürlerin yabancılaşma sorunu hakkındaki düşüncelerine yer verilecektir.

3.1.1.2. Varoluşçu Felsefe ve Yabancılaşma

Özcü düşünürler insanı, ona atfettikleri; akıl, tin, ruh gibi birtakım soyut “öz”ler ile açıklamaya çalışmışlardır. Öz bir şeyin sabit ve değişmeyen yapısıdır. Bir şeyin

belirlenmesi, olduğundan başka bir şekilde olamamasıdır. Ne ise o olmasıdır. Dolayısıyla böyle bir durumda oluş ve değişimden, olanaklardan söz etmek mümkün değildir. Peki insanlarda bu durumun geçerli olduğu kabul edilebilir mi? İnsanın önceden belirlenmiş bir özü var mıdır? Söz gelişi insan Tanrısal kaynaklı bir öze mi sahiptir? Başka bir deyişle kendi varoluşunu gerçekleştirmek yerine Tanrı'nın ona verdiği özü bulmaya, takip etmeye mi çalışır? Ya da Rene Descartes'ın belirttiği gibi insan düşünen varlık mıdır? Yoksa kendi özünü oluşturan ya da kendini inşa eden insanın kendisi midir? Varoluşçu düşünürler bu noktada kendilerini özcü düşünceden ayırır. Varoluşçu düşünürlere göre insan şu ya da bu insan olarak doğmaz. Önce varolur ardından kendi özgür iradesiyle yaptığı seçimlerle kendini şu ya da bu insan haline getirir. Yaşantıları ve eylemlerine göre kendini oluşturur, inşa eder (Taşdelen, 2011, s. 32). Jean-Paul Sartre'ın deyişiyle “varoluş özden önce gelir”. Örneğin bir masayı ya da kitabı ele alacak olursak; bu nesneleri yapan kişi nesneleri bir kavramdan veya tasarıdan esinlenerek belli bir amaç dahilinde üretir. Böylece bu nesneler hem belli bir biçimde yapılmış hem de önceden tasarlanan amaca uygun olarak üretilmiş olur (Sartre, 2018, s. 37). Ancak insanda böyle bir durum söz konusu değildir. İnsan önce varolur ondan sonra kendini tanımlar, oluşturur. Daha önceden tanımlanamayan insan kendini nasıl yaparsa, oluşturursa öyle olacaktır. Ayrıca insan sadece kendini kavradığı gibi değil, olmak istediği gibidir. Önceden verili bir özü veya doğası olmayan insan ne olduğuna, kim olduğuna/olacağına kendisi karar verecektir. Sartre'a göre (2018, s. 39) insan “...olmak istediği gibidir. Kendini nasıl yaparsa öyledir...”. Bu bağlamda insan “kendi tasarısından başka bir şey değildir; kendi yaptığı, gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir!” (Sartre, 2018, s. 55). İnsanın hazır olarak belirlenmiş bir öze sahip olmayıp, sürekli bir oluş-değişim durumunda olması, başka bir deyişle olma yolunda olması onu eşyadan ayıran temel unsurlardan biridir. Eşyaların, nesnelerin varoluşu yoktur. İnsanın varoluşu ise oluşun imkanlarına bağlı olarak daimi bir yolculuk halindedir (Magill, 1992, s. 69). Varoluşçu düşünürlerin gözünde insan şu ya da bu olma yolunda olan bir varolandır. Bu yolda ise sürekli kendi özgür iradesiyle seçim yapmak zorundadır. Ancak özgür seçim yapmak demek Tanrı'nın ölümünü kabul etmek demektir. Eğer Tanrı yoksa varoluş özden önce gelir. Bu da insanın tek başına olduğu anlamına gelir. Bu durumda insanın dayanacak bir desteği veya tutunacak bir dalı yoktur. Dünyaya fırlatılmıştır, yersiz yurtsuzdur ve özgürdür. Bu durumu Sartre (2018, s. 47) “insan özgür olmaya mahkumdur, zorunludur!.. Zorunludur çünkü yaratılmamıştır. Özgürdür, çünkü ... dünyaya atıldı mı

bir kez artık bütün yaptıklarından sorumludur.” sözüyle açıklar. Bir doğaya ya da öze sahip olmayan insan zorunlu olarak özgür bir şekilde kendini seçer, bu seçimden de kendisinden başka kimseyi sorumlu tutamaz. Dolayısıyla dünyaya fırlatılan ve yalnız olan insan kendi seçiminden, varolma tarzından sorumludur (Çüçen, 2015, s. 35). Bu fırlatılmışlık ve sorumluluk ise beraberinde kaygıyı getirir. Çünkü insan hiçbir nedeni olmadan böylece buradadır. Ortega Y. Gasset’in (2015: 7) deyişiyle “yaşam kökten yalnızlıktır.” İnsan, “bilince ve yaşama kavuştuğunda buradadır; burada olmayı kendi istememiştir. Sanki onu oraya atmışlardır-kim? Hiç kimse- niçin? Hiçbir nedeni yok.” Bu bağlamda insanın gemiye binmiş olduğu anımsanır (Mounier, 2007, s. 69).

İnsan olmuş, tamamlanmış bir varlık değil sürekli oluş ve değişim halinde olan bir varolandır. Bu nedenle insanın, sürekli bir durumdan başka bir duruma geçen, yolculuk halinde olan, Gabriel Marcel’in deyişiyle bir *homo-viator* yani *gezgin insan* olduğu söylenebilir. *Gezgin insan*, kendini arayıp bulma ya da kendini gerçekleştirme yolunda, sürekli seyir halinde olan bir varolandır. Arayışa neden olan ise anlamsızlık, boşluk duygusu ve benlik bilincinin yitimi gibi belirtilerle ortaya çıkan yabancılaşma sorunudur. *Homo viator*, arayış yolculuğu sırasında, insanın yabancılaşmaya ilişkin problemlerinin her geçen gün hızla arttığı modern dünyada, yabancılaşmaya umut yoluyla karşı durarak kendi yolunu belirleyebileceği gibi yolunu kaybetme tehlikesiyle de karşı karşıyadır (Koç, 2008, s. 172). Marcel açısından ben kimim? sorusunun izlerini süren başka bir deyişle kendini arayan insanın durumu “... bir nehrin kaynağını bulmaya kalkışan kaşifin, maceracı bir gezginin...” durumundan farksızdır (Marcel 1967’den Aktaran Koç, 2017, s. 4). Belirli bir öz ya da doğadan yoksun olan, yolculuğunun rotasına ve kim olacağına, kendi karar vermek zorunda olan insan, bu çetin yolculuğu sırasında kendisine bir kılavuz bulabileceği gibi, akıntıya kapılıp kaybolabilir de. Bu durumu T.S. Eliot’ın (2000, s. 110) dizelerinde karşılığını bulur: “... Tanrı’sız insan yele kapılmış tohum gibidir: o yana bu yana sürüklenen ve kök salıp göverecek hiçbir yer bulamayan. Georg Trakl (Aktaran Cemal, 1995, s. 14) ise bu durumu *Geceye Şarkı* adlı şiirinde şöyle ifade eder: “Hedefi olmayan yolcularız bizler/Bulutlarınız rüzgarlarda dağılan/... Yerimizden kopartılmayı beklemekteyiz” Albert Camus’ye göre (2016b, s. 63) ise:

Yolculuğun değerini oluşturan şey korkudur. Yolculuk benliğimizdeki bir tür iç ‘dekor’u yıkar. Hile yapmak, yani büro ve şantiye saatlerinin (bizi sert bir biçimde ayaklandıran, ama yalnız olmanın açısından da çok iyi koruyan bu saatlerin) ardına gizlenmek olanaklı değildir artık. ... Yolculuk bu sığınaktan yoksun bırakır bizi. Sevdiklerimizden, dilimizden uzakta

kalınca, tüm desteklerimizden kopup maskelerimizden yoksun kalınca kendi kendimizin yüzeyindeyizdir tümüyle.

Camus'nun yukarıda belirttiği gibi insanın doğduğu andan itibaren başlayan yolculuğu onun kendini bulmasına, kendini oluşturmaya neden olabilir. Ancak yolculuk sırasında geminin alabora olması, insanın yolculuk sırasında kaybolması da mümkündür. Sartre'ın (2017a, s. 120) romanı *Bulantı*'nın kahramanı Antoine Roquentin insanın çıplak, nedensiz varoluşunu “her şey olabilir, her şey gelebilir başıma” sözleriyle dile getirir. Bu da Tanrı'nın öldüğü modern zamanlarda evrenin ve evren içindeki tüm varlıkların birtakım amaç ve değerleri içinde barındırdıkları, varlıkların bu amaç ve değerlere göre hareket ettiği ve dünyanın Tanrı tarafından insanlar için düzenlendiğini savunan teleolojik evren tasavvurunun sığınağından yoksun kaldığını belirtir (Cevizci ve Küçükalp: 2018, s. 24). Dolayısıyla insanın yolculuğu sırasında başına her an her şeyin gelebileceği gibi, kendinin de herhangi bir kimse, benlik olabileceğini de ortaya koymaktadır. Bu bakımdan insanın varoluşu bir belirsizlik gösterir. Dostoyevski'nin de *Karamazov Kardeşler* adlı romanında duyurduğu gibi “Tanrı yoksa her şey mübahtır”. Bu nedenle insana kılavuzluk edecek hiçbir genel-geçer ahlak anlayışı da yoktur. Her şey olanaklıdır. Bu durum da insanın belirsizliğini ortaya koyar. Dilthey'e göre (Aktaran Alsan, 2012, s. 154) “insanın gerçekleri nesnel olamaz ve insan bir nesne gibi belirlenemez. ... Gelecek, insan belirsiz olduğundan, tüm belirsizlik içindedir.” Anton Çehov (2006, s. 124), *İvanov* adlı oyununun kahramanı olan İvanov aracılığı ile bu durumu “... insanların bir bakışta ya da bir-iki dış belirtiye göre birbirleri hakkında yargıya varmaları kolay değildir, çünkü çok sayıda çarkları, vidaları, supapları vardır. Ne ben sizi kolayca anlayabilirim, ne siz beni, ne de kendi kendimizi...” ifadeleriyle vurgular. Bu yüzden insan, doğduğu andan itibaren başlayan yolculuğu boyunca, belirsizliğin ve olanaklarının son derece fazla olduğunun farkına vardıkça akıntıya kapılıp kaybolabilir. Yolculuğu boyunca bir benlik, aidiyet arayan yurtsuz insan yolunu, kendini kaybedebilir, olanakların çokluğunda boğulabilir.

Soren Kierkegaard için bu olanaklar “benliğe gittikçe daha büyük görünür, daha fazla olanaklı hale gelir çünkü ortada etkinleşen hiçbir şey yoktur. Sonunda her şey olanaklı görünür, ama bu boşluğun benliği yuttuğu noktadır” (Aktaran Yaman, 2017, s. 117). Başka bir deyişle bir olasılık ortaya çıkar çıkmaz ardından başka bir olasılık ortaya çıkar. Bunun sonucunda her şey mümkün görünür. Böylece kişinin beni bir serap haline gelir. Bu durumda insan kendi içselliğine dönmelidir. Ancak insan içselliğine doğru

döndüğü zaman orada kendini kaybedip çıldırabilir, ancak içsellik yokluğu da başka bir cılızlık türüdür (Mounier, 2007, s. 54).

Kierkegaard'a göre (2017a, s. 42) “tehlikenin en büyüğü olan ben'in kaybı aramızda hiçbir şey olmamış gibi fark edilmeden gerçekleşebilir... Hiçbir şey bu kadar az gürültü yapmaz.” Franz Kafka'nın sözleriyle ifade edecek olursak; “yaşam sürekli bir oyalayıştır; öyle bir oyalayış ki, neyi dikkatten kaçırdığını düşünüp anlamaya bile fırsat vermez.” (Camcı, 2019, s. 30). Kierkegaard böyle bir durumdaki insanı umutsuz olarak nitelendirir. Kendi haline gelmeyi bir türlü başaramayan, kendi kimliğini, benliğini oluşturamayan kişi kendi haline gelmeyi başaramadığı sürece umutsuzdur. Umutsuzluk kendi özgür seçimleriyle varoluşunu oluşturamayan, kendi olamadığı gibi başka biri de olamayan, yabancılaşmış insanın hastalığıdır. Gasset'e göre (2015, s. 115) “insan olma yolunda ve olduğundan dönme yolundadır.” İnsan şu ya da bu insan değildir. Bu nedenle insan, kendi olma yolunda, her an benliğini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Nietzsche'nin (2011, s. 20-21) deyişiyle insan “tehlikeli bir öteye-geçiş, tehlikeli bir yolda-oluş, tehlikeli bir geriye bakış, tehlikeli bir ürperiş ve duraklayış” halindedir. İnsanın yolculuğu sırasında, olmak istediği benlikler, örtüşmeye çalıştığı benliğinin üzerini örter hale gelebilir. Sürekli bir oluş-değişim halinde, yolda olan insan kendiyle örtüşmeye doğru daimi bir hareket halindedir. Başka bir deyişle insan henüz olmadığı ancak olacağı şey uğruna şimdi olduğu şeyin ötesine doğru atılım gerçekleştirir. İnsan, gerçekten kendi olmak tasarısını yoğun bir çaba harcayarak gerçekleştirmek ister. Ne var ki Sartre açısından, bu çaba uzun süre -belki de tamamen- başarısızlığa mahkumdur. Bu bağlamda insan hiçbir zaman olduğu şey değildir, olmayı istediği şey haline ise henüz gelmemiştir. Kendinin önünde ya da ardındadır, ama hiçbir zaman kendisi değildir (Aktaran Mounier, 2007, s. 88). Ancak insan için önemli olan budur. İnsan her zaman eksiktir, tamamlanmamıştır. Sürekli tamamlanmaya çabalar, hep bir varoluş içerisindedir ve yolda olmaya mahkumdur. İnsan için özü kesin bir şekilde önceden belirlenmiş bir nesne gibi tamamlanmış olması söz konusu değildir (Z. Esenyel, 2015, s. 230). Heidegger'e göre (2008, s. 251) *Dasein*'da hep noksan bir şeyler vardır...” Heidegger açısından *Dasein*'in önceden verili bir özü bulunmamaktadır, onun özü varoluşundadır. Başka bir deyişle *Dasein* hep bir varoluş içindedir. Var olduğu sürece asla tamamlanmış veya bütüne erişmiş değildir. Bu bağlamda, *Dasein*, kendi olanaklarına doğru yolda olmak anlamına gelmektedir (A. Esenyel, 2012, s. 44).

Kierkegaard açısından varoluş yolculuğu kişinin bir ben olma yolculuğudur (2017, s. 9). Ancak Gasset'in (2017, s. 141) deyişiyle “yaşamımızın acıklı güldürüsünde kendi benimiz en son beliren kişidir.” İnsanın kendini bilmesi, kendi haline gelmesinin onun en zorlu uğraşlarından biri olduğu ileri sürülebilir. Nietzsche'nin (2011, s. 157) belirttiği gibi: “Binlerce yol var henüz gidilmedik; ...binlerce gizli adacığı var yaşamın. Tüketilmemiş ve keşfedilmemiştir henüz insan ve insanın dünyası” Bu nedenle, insan, bu zorlu yolculuğu sırasında kendini bulabileceği gibi, kendine baktığında yalnızca boşluk duygusuna da kapılabilir. Nitekim Sartre'ın romanı *Bulanık*'nın kahramanı Roquentin bu durumu “'ben' deyince bir boşluk duygusuna kapılıyorum. Öyle unutulmuşum ki, kendimi iyice hissetmek elimden gelmiyor” sözleriyle dile getirir (2017a, s. 248). Modern insanın en büyük sorunlarından biri boşluk duygusudur. Boşluk duygusuyla birlikte yaşanan anlamsızlık duygusu ile birlikte modern insan yalnızca ne istediğini değil ne hissettiğini de bilemez hale gelebilir (May, 2018, s. 18). Bu durumdaki bir kişi umutsuzdur. Kişi ne kendi olabilecek ne de bir başkası haline gelebilecek durumdadır. Yüzü giderek silinmiş, yabancılaşmıştır. Olmak istediği bir başka ben veya hiç olmaya çalışan umutsuz kişi ise başkası olamaz ise bu durumdan dolayı umutsuzluğa kapılır. Ayrıca bir başka ben olamayan kişi kendi olmaya da katlanamaz. Bu bağlamda, tasarladığı veya öykündüğü ideal benine ulaşamayan kişi ideal benine ulaşamadığı için umutsuzluğa kapılır. Farklı bir açıdan bakıldığında onun için dayanılmaz olan ideal benine ulaşamaması değil olan benine katlanamamasıdır. Olmak istediği benine ulaşamayan, kendi beninden kurtulamayan kişi bir türlü kendi haline gelemediği için umutsuzdur.

Kierkegaard açısından bir başka umutsuzluk türü ise kendi olmanın istendiği umutsuzluk türüdür. Kişi bu durumda umutsuz bir şekilde kendi olmak, kendi haline gelmek istemektedir. Kişinin olmak istediği bene kavuşması tüm zevkleri tatmasını sağlar. Fakat olmak istemediği ben'i olmak zorunda olan veya kendine baktığında boşluk duygusuna kapılan kişi işkence çeker (Kierkegaard, 2017a, s. 27-28). Sartre'ın (2017b, s. 219) *Bir Yöneticinin Çocukluğu* adlı öyküsünün kahramanlarından biri olan Lucien yabancılaşmış kişinin umutsuzluğunu “kendimi arıyordum orada... kendimi bulamıyordum...” sözleriyle dile getirir.

Kierkegaard'ın *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* adlı eserinde sözünü ettiği bir başka umutsuzluk biçimi ise başkaları tarafından kendi ben'inden yoksun bırakılan veya kendi ben'inden yoksun bırakılmaya razı olan kişinin umutsuzluğudur. Büyük kalabalıklar ile

çevrilen birey kendini ve yaşamını anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırken kendini unuttur hale gelebilir. Bu durumdaki kişi kendine inanmaya, kendi olmaya cesaret edemez ve artık kendisi olmanın çok güç olduğunu düşünür. Bu yüzden başkalarına benzemeyi, bir taklitçi olmayı ve sürü ya da yığın içinde erimeyi daha kolay ve güven verici bulur. Bu şekilde kendi benliğini yitiren kişi için birtakım konularda başarılı olmak için hiçbir güçlük kalmaz. "...kaydırak taşı gibi pürüzsüz olan insanımız her yerde tedavüldeki para gibi dolaşır. Umutsuz bir kişi olarak ele alınmak bir yana tam da istenilen olarak gösterilir." (Kierkegaard, 2017a, s. 43). Yığının dikte ettiği üzerinde uzlaşmış düşünce ve davranış kalıplarını sorgulamadan kabullenmek bir yaşam kolaylığı sağlar, ancak yalnızca vasatla idare etme gibi bir sonucu da ortaya çıkarır (Güngör, 125, s. 2019). Sartre'ın (2017a, s. 25) roman kahramanı Roquentin bu durumu "Bütün bu adamlar, vakitlerini dertleşmekle, aynı düşüncede olduklarını anlayıp mutluluk duymakla geçiriyorlar. Aynı şeyleri hep birlikte düşünmeye ne kadar da önem veriyorlar" sözleriyle açıklar.

Kierkegaard'a göre (Akış, 2015, s. 89) varoluşunu sorgulamayan ve kendi seçimlerini kendi yapmayan, yığına göre hareket eden kişi bir 'benlik' değil insan türünün herhangi bir üyesidir. Böyle bir kişi Kierkegaard'ın *estetik varoluş* adını verdiği varoluş aşamasında kalmış bir kişidir. Estetik varoluş aşamasında kişi içinde bulunduğu duruma ve kendi benliğine tam olarak ulaşamaz haldedir. Estetik varoluşta kişi dışsal koşullara göre kendini biçimlendirmeye çalışır. Dolayısıyla kendi benliğini kendi biçimlendirmeye çalışmaktan uzaktır. Bu aşamada insan kendi ve çevresiyle yalnızca yüzeysel, vasat ilişkiler kurabilir. Bu yüzden hastalıkların en kötüsü olan ölümcül hastalık umutsuzluğa yakalanmış durumdadır. Lermontov'un (2016, s. 80) *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı eserinin kahramanı Peçorin şöyle der: "Toplum bozmuş ruhumu, kafam huzur bulmuyor, kalbim doymak bilmiyor. ... yaşamım gün geçtikte daha boş oluyor. Yapabileceği tek şey kaldı: Seyahat etmek." Boşluk duygusu ve amaçsızlıkla sürüklenen, bağlantısız *estetik* insanın, son tahlilde, nihai yazgısı hüznün ve sıkıntıdır. Bu durumdan kaçınmak için, insan kendi içsellğine doğru yolculuk etmelidir. Eğer kişi, bir benlik haline gelebilmek için, başkalarından uzaklaşır, kendi seçimlerini yapar ve seçimlerinin getirdiği sorumlulukları üstlenirse estetik varoluş aşamasından kurtulup *etik* varoluş aşamasına geçebilir (Akış, 2015, s. 88). Ancak kişinin etik varoluş aşamasına geçmesi, onun varoluş yolculuğu sırasında kesin olarak kendini bulmuş olmasına ya da kendi varoluşunu elde etmesine dair

bir garanti sunmaz. Bu bakımdan insan varoluş yolculuğu boyunca huzursuzdur. Her an kendini yitirme, kendine yabancılaşma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Kendi benliğini, kimliğini ve dünyadaki yerini bulamayan kişi kendini hiçbir yere ait hissedemeyip, yersiz-yurtsuz olduğunu düşünebilir, kaygı ve anlamsızlık duygusuyla kendini sürüklenirken bulabilir. Modern öncesi dönemlerde kişinin böyle bir durum içine girmesi daha zordur. Geleneksel toplumda insanların kimliklerini ve benlikleri oluşturan, onlara bir bütünün parçası olma hissini veya güçlü bir aidiyet duygusunu kazandıran tanrı inancı, din, kabile, akraba, aile gibi unsurlar bulunmaktadır. Böylece kişi, kendinden önce gelenler ve gelecek olanlar ile birlikte daha geniş bir dünya bağlamına sıkıca bağlı olduğunu düşünür (Guignon, 2008, s. 44). Ancak modern dünyada bu durumun tersi söz konusudur. Friedrich Nietzsche'nin Tanrının ölümü ifadesi ile vurguladığı gibi insanın dünyadaki varoluşu ve yaşam anlamını kaybetmiş, insan kendisine yabancı, tekinsiz bir dünyada yersiz-yurtsuz kalmıştır. Dünyaya fırlatılmış olduğunun farkına varan insan, artık, kendini, yaşamı ve dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için kendisinden başka referansa sahip olmadığının da bilincindedir. Nietzsche (2011, s. 129) bu durumu şöyle ifade etmiştir: “Yalnız kişi, kendin gidiyorsun kendine giden yolda!” Bu bakımdan dünyaya fırlatılmış olan insan yolcu konumundadır.

Nietzsche'nin “Tanrının ölümü” ile dile getirdiği gibi, her türlü duyu üstü değerden arındırılan insan, yabancı olduğu bir dünyayı, kendi evi haline getirmek için hiçbir dayanak bulamaz hale gelmiştir. Dolayısıyla modern dünyada insan, her türlü geleneksel bağdan kopmuş, dayanaklarını yitirmiş, tek başına kalmış durumdadır. Gür'e göre (2019, s. 140) modern zamanlarda sahne alan, kendini bir yere ait hissedemeyen yersiz-yurtsuz kişi; yönsüz, şaşırılmış ve kaybolmuş durumdadır. Nietzsche (2011, s. 569) modern insanın durumunu şöyle anlatmıştır: (2011, s. 569) “Bir gezginim ben, çok yer dolaştım ...hep yollardaydım, ama ne bir hedefim, ne de bir yurdum vardı; sahiden, adeta o ölümsüz, Yahudi gibiydim, ama ne ölümsüzüm, ne de Yahudi.” Kişi yalnız ve yurtsuzdur, bu yüzden kendi kendini oluşturmak, tek başına yolculuk etmek zorundadır. Martin Heidegger (2013a, s. 31) bu durumu “yurtsuzluk dünyanın kaderi haline geliyor” cümlesiyle ifade etmiştir. İnsanı Almanca'da *orada varolmak* anlamına gelen *Dasein* olarak adlandıran modern düşünürlerden Martin Heidegger'in açısından, *Dasein*'in varoluşuna ilişkin farkındalığı son derece örtüktür (A. Esenyel, 2015, s. 147). Bu durum *Dasein*'in dünya-içinde-varoluşu ile ilgilidir. Dünyaya fırlatılmış bir varolan olan *Dasein* dünya-içinde-varolmak suretiyle kendisiyle ve diğer *Dasein*'lerle birlikte varolmaktadır.

Fırlatılımlılık Dasein'ın eylemlerini sınırlayan, ona ne yapması ya da yapmaması gerektiğini söyleyen, kültürel bir gelenek içinde bulması anlamına gelen bir terimdir ve Dasein'ın dünyada-içinde-varoluşundaki belli bir ruh halini ifade eder. Yabancılaşma ve yurtsuzluk dünya-içinde-varolan Dasein'ın temel ruh halidir. Yurtsuzluk, fırlatılmış halde, dünya-içinde-varolan Dasein'ın üzerinde dolaşan bir gölge ve kaçınılmaz varoluşsal bir durumdur.(Young, 2000, s. 188-189).

Dünyaya fırlatılmış olan Dasein için, dünya-içinde-varolmak, Dasein'ın kaçamadığı, üstesinden gelemmediği bir varolma biçimidir. Bu nedenle dünya-içinde-varolmak ikamet etmek ya da başkalarıyla birlikte dünyada bulunmak anlamına gelmektedir. Heidegger'e göre Dasein'ın dünya içinde, diğer varolanlar ile ilgisel bir ilişki içinde varolur. Bu yüzden *Dasein* dünya içinde varolması nedeniyle öteki Daseinlarla, Dasein olmayan diğer varolanlarla ve kendiyle karşılaşmaktadır. Dasein bu tarz bir ortamda ya kendi dünyasına uygun başkaları ile birlikte varolur ya da başkalarının dünyasına kendini dahil eder (A. Esenyel, 2015, s. 151-152). Dasein dünya-içinde-varolmak suretiyle bir ilişkisellik ağında yer almaktadır. Dolayısıyla dünya-içinde-varolmanın yanı sıra başkaları-ile-birlikte varolmaktadır. Heidegger açısından Dasein bu ilişkisellik ağı içerisinde kendi benliğine ilişkin hakiki kavrayışı kaybeder ve bu ilişkisellik ağı içerisinde yitip gider. Heidegger bu kayboluşu göstermek için onun gündelik yaşantısına yönelmiştir. Hergünlük içerisinde Dasein *herkes* gibi olma çabası içindedir. Ancak bu çaba onun kendi olanaklarından ve varoluş imkanlarından vazgeçmesine neden olur. Böylece *herkes* gibi olmayı başaran Dasein kendisi gibi olamaz ve kendini hakiki/otantik olmayan bir varoluş tarzına kaptırır.

Dünyaya fırlatılmış ve bu şekilde var olmaya mahkum bir varolan olan Dasein dünya içerisinde sürekli birtakım olanaklara, imkanlara sahip olmaktadır. Onun kim olduğunu, ne olduğunu nasıl bir varolan olduğunu belirleyecek olan da bu imkanlara ilişkin yapmak mecburiyetinde olduğu seçimlerdir. Ancak bu seçimleri yarattığı ağırlık yüzünden Dasein kendisini *herkes* adını verdiği varolma tarzına bırakır ve bu varolma tarzında kendini kaybeder. Dasein, birey olmaya çalışan, kendi çizdiği yolda ilerlemeye çalışan insanların sindirildiği *herkes* düzeni içinde olanak ve imkanlarını bu düzene teslim eder. Bu sayede Dasein *herkesin* takdirini kazanır ve *herkes* düzeninin sıradan bir parçası haline gelir, ancak kendi olanaklarını ve benliğini de bu düzene bıraktığı için kendi varoluşunu unuttur. Kim olduğu sorusuna ve nasıl bir varolan olduğuna ilişkin

hakiki/otantik bir cevabı ve bilinci olmaz (A. Esenyel, 2015, s. 154). Ingeborg Bachmann *Otuz Yaş* adlı eserinde bu durumu şöyle anlatır:

Bana eklediklerini üzerimden sıyrıp atsam, ben kim bu altın Eylül ayında? Bulutlar uçuşmaya başlayınca kim?... Çünkü düşündüğüm hiçbir şeyin benimle bir ilişkisi yok. Her düşünce, yabancı tohumların yeşermesinden başka bir şey değil. Beni ilgilendiren hiçbir şeyi düşünecek güçte değilim, hep beni ilgilendirmeyen şeyler düşünüyorum. (Bachmann 1969'dan Aktaran Kızıltan, 1986, s. 126).

Herkes alanında anonim bir kişi haline gelen, hakiki/otantik şahsiyetini kaybeden Dasein görenekler ve gündelik hayatın alışkanlıkları doğrultusunda yığın ile uyum içerisinde hareket eder. Dolayısıyla bir robot gibi basit mekanik davranışlar sergiler. (Magill, 1992, s. 53). Dasein böyle bir durumda kendini yitirdiğinin başkalarının egemenliği altına girdiğinin farkında bile değildir. Herkes düzeni içinde varolan Dasein burada herkes gibi eğlenir, görüş bildirir, herkesin yadsıdığını yadsır. Dolayısıyla tüm farklılıklar ortadan kalkar ve herkes aynılaşır. O, bu sayede başkalarının hakimiyeti altında olan bir göze batmayan veya dikkat çekmeyen haline gelmektedir. (Heidegger 2011'den Aktaran Kocaman, 2017, s. 505). Tolstoy (2017, s. 48) *İvan İlyiç'in Ölümü* adlı romanının kahramanı İvan İlyiç'i betimlerken şöyle der "...Görevi benimsediği şeyler, üstlerinin onun görevi olarak belirlediği her şeydi." Bu durum, Heidegger'in herkes alanında Dasein'in kendi olamaması, sıradan bir öteki ya da herkes gibi olması durumunu betimler. İvan İlyiç kendi fikirlerine göre değil başkalarının kurallarına göre yaşamını sürdürür. Yine aynı eserde Tolstoy (2017, s. 48) bu durumu şöyle ifade eder:

...Hukuk öğrenimi sırasında, daha önce çok iğrenç, aşağılık davranışlar saydığı, o tür şeyleri yaptığında kendinden utandığı birçok şeyi yapmıştı. Ama bir süre sonra, üst düzey kişilerin de bu tür şeyleri yaptıklarını, bunları kötü saymadıklarını görünce, kendisinin o davranışlarının da iyi olduklarını düşünmese bile, onları bütünüyle unutmuş gitmiş, bu yaptıklarının anısına üzülme bir yana, onları aklına bile getirmemeye başlamıştı.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Dasein'in herkes alanında kendini yitirmesi durumu söz konusudur. Başkalarının birtakım normları ya da görüşlerini düşünmeden kabullenen Dasein bir süre sonra bu norm ve görüşleri kendisininmiş gibi içselleştirebilir. Böyle bir içselleştirme Dasein'in otantik benliğinin tamamen sessizleşmesine, bir süre sonra da belleğinden tamamen silinmesine yol açabilir.

Yığının anonim bir üyesi haline gelen Dasein otantik olmayan bir varoluş içinde kendini yitirir. Bu varoluş tarzında kendi varoluşunu başkalarının eline bırakan Dasein'a ne olacağı, kim olması gerektiği ve hangi imkanlara sahip olduğu gibi şeyler sürekli başkaları tarafından söylenir. Heidegger bu varolma tarzına *düşmüşlük* adını verir. Dasein

kendi varoluşunu gerçekleştirmektense *herkes benliğine* düşer. Kendisi gibi olmak, kendini oluşturmak ya da kendi otantik varoluşunu ortaya koymak yerine, Dasein, anonim bir yığın içinde erir. (A. Esenyl, 2015, s. 154). Herkes benliği otantik benliğinden yani bizzat oluşturulup kavranan benliğinden uzaktır. Düşmüşlük içinde huzurlu bir şekilde yaşayan Dasein herkes içinde saçılmış/dağılmış durumdadır. Farklı bir açıdan bakıldığında, düşmüşlük, Dasein'in yapısal bir zorunluluğudur. Çünkü Dasein gündelik hayatı içinde sürekli bir şeyler ile uğraşmak zorunda kalır. Bu uğraşmak zorunda kaldığı şeyler içinde sıkışıp kalır. Böylece Dasein gündelik hayatta uğraştığı şeyler yüzünden tükenir. Bu bağlamda düşmüşlük, Dasein'i otantik olmayan bir varoluşa sürükleyen, dünya-içinde-varolmanın bir sonucudur. (Z. Esenyl, 2012, s. 60).

Düşmüşlük içinde bütünüyle otantik olmayan bir varoluş sergileyen Dasein yalnızca *lakırtı, merak ve belirsizlik* içinde yaşar. *Lakırtı* ya da *gevezelik*; yalnızca konuşmuş olmak için konuşmak, ya da karşıdaki kişiyle son derece yüzeysel bir ilişki içinde olmak anlamına gelmektedir. Herkes düzeni içinde yaşamını sürdürmeye çalışan insan, konuyla çok ilgili olmasalar da, yalnızca yapılması gerekeni yapıp, gevezelik ederler. Ancak Heidegger açısından *lakırtı* doğası gereği hakkında konuşulmanın derinine inmeye izin vermez (Z. Esenyl, 2012, s. 59). Dolayısıyla konuşulan hakkında otantik bir anlama gerçekleşmez. *Merak* ise herkesin dünyasında, bilmek, anlamak için değil yalnızca görmek için görmek isteğinden kaynaklanan bir durumdur. Herkes alanındaki bir kişinin merakı sabırsız, daldan dala atlayan kısaca özenli ve dikkatli olmayan bir meraktır. (Savaş, 2013, s. 187). Hiçbir şeyin üzerine yoğunlaşmayan merak ile, merak edilen şeyin anlaşılmasına, kavranması da mümkün değildir. Heidegger (2008, s. 182) bu durumu şöyle ifade etmiştir:

Merak, öyle bir görme türüyle ilgilenir ki, amacı görüneni anlamak (yani onunla hemhal bir varlığa kavuşmak) değildir artık, zira burada amaç sadece görmektir. Yeni olanı arayıp bulmak, sonra da ondan başka yenilere sıçramaktır amaç.... Merak, öyle bir bilgi sağlar ki, bu sadece bilmek için sağlanmış bir bilgiden ileri gidemez.

Sıradan, hergünkü yaşamında insan kendini ve dünyayı *lakırtı, merak* yoluyla anlamaya çalışırken bir süre sonra neyin gerçekten anlaşılabilir, neyin anlaşılamaz olduğu konusunda bir belirsizliğe düşer. Heidegger'e göre (Aktaran Kızıltan, 1986, s. 120). "Her şey bir yandan gerçekten anlaşılmış, kavranmış gibi gözükürken, öte yandan ve aynı zamanda aslında böyle olmadığı şeklinde ya da tersine, her şey gerçekten anlaşılmamış, kavranmamış gibi gözüktüğü halde aslında böyle olduğu şeklinde bir iki-anlamlılık kazanır." Belirsizliğin nedeni herkesin elinde hakiki olan ve hakiki olmayana ilişkin belli

bir ölçütün olmamasıdır. Buna bağlı olarak herkes alanında genellikle hakiki bir yaşam sürdürüldüğüne dair bir kanı hakimdir. Bu kanı herkes alanında yaşayan kişinin tesellisi olmakla beraber hakiki olan her şeye karşı bir körleşme anlamına da gelmektedir (Kızıltan, 1986, s. 120). Bu ortamda Dasein'ın varoluşu diğer Daseinlar, gelenekler ve kelimeler tarafından istila edilmiş durumdadır. Böylece Dasein'ın otantik varoluşu elinden alınır. Bu doğrultuda Dasein herkes alanının vasatlığını kabullenir. Diğer bir deyişle öteki Daseinların ortalama olan hallerini kabullenir, kendisi de onlar gibi gündelik vasati varoluşunu sürdürür (Tülüce, 2015, s. 253). Böylece vasatlık herkesin önemli bir karakteristik özelliği haline gelmektedir. Düşmüşlük halindeki gündelik yaşamında, sürekli, sıradanlık ve vasatlık haliyle karşılaşan Dasein, herkesin maskesiyle dolaşır hale gelir. Bu tarz bir ortamdaki yaşam biçimi Dasein'ın kendi olmasının önündeki en zorlu engeldir. Gasset'in (2017, s. 51) deyişiyle:

Tarih boyunca kendini nice kez yitirmiştir insan – dahası, öbür tüm canlılardan farklı olarak, kendini yitirme, varoluşun ormanında, kendi iç dünyasında yitme yetisi onun oluşumsal özelliğidir ve bu korkunç yitme duygusu sayesinde, insan var gücüyle harekete geçerek kendi benliğini yeniden bulmaya çabalar. Kendini yitmiş duyma yeteneği ve tedirginliği insanoğlunun trajik yazgısı, aynı zamanda da yüce ayrıcalığıdır.

Gasset'in belirttiği gibi Dasein'ın herkes içindeki düşmüşlük halindeki yaşantısı onun anonimleşmesine ve yüzünün bir sis perdesi ile örtülmesine yol açmaktadır. Ancak Dasein'ın bu düşmüşlük halinden uzaklaşması da mümkündür. Bu uzaklaşma durumu da Dasein'ın varoluşuna ilişkin önemli bir ipucu verir. Dasein'ı bu düşmüşlük halinden uzaklaştıran, onu kısa bir süreliğine de olsa uyandıran şey kaygıdır. Bu bağlamda Dasein'ın, Marksist yabancılaşma teorisinin aksine, öncelikle otantik olmayan bir durumda olduğu ileri sürülebilir. Bu açıdan Dasein, düşmüşlük halinde dünya-içinde-varolur. Ancak kaygı ile kendi varoluşunu mesele haline getirmeyi başarabilir. Dolayısıyla bu da onun başta zorunlu olarak otantik olamadığını ancak otantik olma olanağına sahip olduğunu gösterir (Z. Esenyel, 2012, s. 61). Bu bakımdan Dasein, içinde bulunduğu dünya ile kaynaşmak ve kendini ona kaptırmak eğilimindedir. Böyle bir durumda, zihnini yoracak meseleler üzerinde düşünmek zorunda kalmayacak, hergünkü işlerin vasatlığında sürüklenecektir. Ayrıca herkes alanında kalındığında güvenli bir ortam sunulması ve Dasein'ın sorumluluklarından kurtulması nedeniyle, bu ortam, ona daha cazip gelmektedir. Dolayısıyla bazı Daseinlar bu ortamdan çıkmadan yaşamlarını sürdürürler. Böylece, sonunda, kendilerini hiçbir şekilde özü değişmeyen, tamamlanmış bir nesne konumuna getirirler ki Dasein'ı bekleyen asıl tehlike de bu durumdur. Halbuki

Dasein'ı nesnelerden ayıran özelliğin temelinde, onun “daimi tamamlanmamışlık” halinde olması yatmaktadır (Heidegger, 2008, s. 251).

Kaygı ise Dasein'a otantik yaşama imkanı sunar. Hergünkü vasatı yaşamda otantik olmanın üzeri sis perdesiyle örtülmüş durumdadır. Ancak Dasein, hergünkü yaşantısını sürdürürken birdenbire bir kaygı yaşar. Herkes alanında, sıradan gündelik yaşantısına devam eden, herkes gibi eyleyen Dasein, kaygı aracılığıyla bu alandan kopar. Kaygı ile Dasein için aşılageldiği dünya önemini yitirir. Böylece Dasein gündelik hayatında zihni meşgul eden bağımlılık ve alışkanlıklardan uzaklaşır, otantik varoluşunun farkına varmaya başlar. Dolayısıyla otantik olmak kaygı ile yakından ilişkilidir. Kaygı, Dasein'ı herkesin içine çekilmekten kurtarır ve bireyselleşmesine neden olur. Bu yüzden Dasein, kaygı ile kendi varoluşu üzerine düşünür (Z. Esenyel, 2012, s. 66).

Kaygı, korku ile karşılaştırılmamalıdır. Korkunun nesnesi bellidir. Ancak kaygı, nesnesi belli olmayan bir tür ruh halidir. Heidegger açısından kaygının nedeni Dasein'ın dünya-içinde-varolduğunun farkına varmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi dünyaya fırlatılmış olan Dasein yabancı olduğu tekinsiz bir ortamda yersiz-yurtsuz ve sürgün durumdadır. Kaygı aracılığı ile yaşanan farkındalık sayesinde Dasein kendisi ile baş başa kalır, herkesin içine kaçamaz, düşmüşlükten uzaklaşır, kendi kendinin yüzeyinde olur. Z. Esenyel'e göre (2012, s. 66) bütün sığınaklarından ve maskelerinden kurtulan Dasein otantik benliğinden nasıl uzaklaştığını, kendine ne kadar yabancılaştığını fark eder ve yersiz-yurtsuz oluşuyla da yüzleşir. Ancak bu durum (otantik olma çabası ya da otantik olmak) ile Dasein'ın yersiz-yurtsuz oluşunun üstesinden gelmek demek değildir. Daha ziyade, Dasein'ın yersiz-yurtsuz oluşunun farkına varması ve bununla yaşamayı kabullenmesidir. Rainer Maria Rilke'nin deyişiyle “Şu an yuvasız olan bundan böyle de yuva kuramayacaktır/Şu an yalnız olan yalnız kalacaktır” (Aktaran Pappenheim, 2002, s. 23).

Bu noktadan sonra kaygıdan kaçmak yerine, onunla gerçekten yüzleşmeyi başarabilen Dasein otantik varolma olanağını gerçekleştirebilme imkanına sahip olacaktır. Kaygı sonucu kendi otantik varolma tarzına kavuşma olağına sahip olan Dasein, kendi varoluşunun olanaklarını ve onları seçme özgürlüğünün farkına varır. Ruhsal durum olarak kaygı, Dünya-içinde-varlığın temel türüdür. Dünya-içinde-varlıkta her zaman saklı olan kaygı, ruhsal durum olarak ortaya çıktığında, Dasein'ı herkesten ayırır ve olanaklarını seçme özgürlüğünü verir. (Çüçen, 2003, s. 80). Heidegger açısından kaygı dünya-içinde-varolmak suretiyle yaşantısını sürdüren Dasein'ın önemli bir

özelliğidir. Bunun yanı sıra kaygı ile Dasein kendini mesele edinir hale gelir. Böylece Dasein kim olduğuna, nasıl biri olduğuna ve varoluşunun anlamına ilişkin asli sorular sormaya başlar. Heidegger açısından kaygı duyan bir Dasein yaşadığı sürece zaman zaman da olsa bu kaygıdan kurtulamayacaktır. Kaygı bilincin devinimini başlatır. Heidegger dünya-içinde-varolmaklığının, fırlatılmışlığının farkında olan Dasein'in kaygılı varoluşunu şöyle anlatır:

Bir gün Kaygı (*cura*), bir nehirden geçerken balçık yığını görür. Bir parça balçık alarak ona şekil vermeye başlar. Yaptığı işin üzerinde düşüncelerini yoğunlaştırıp, tam bitirmek üzereyken Jüpiter yanına gelir. Kaygı, Jüpiter'den yaptığı yaratığa ruh vermesini ister ve Jüpiter de ona ruh verir. Fakat ne zaman Kaygı ona isim vermeye kalkınca Jüpiter buna karşı çıkarak, ismin kendisi tarafından verilmesi gerektiğini ileri sürer. Kaygı ve Jüpiter kimin isim vermesi gerektiği konusunda tartışırken, Toprak (Dünya) gelir ve tartışmayı keserek, Kaygı'nın şekillendirdiği ve Jüpiter'in ruh verdiği yaratığın maddesinin kendisinden bir parça olduğunu söyleyerek, isim vermenin ona bırakılması gerektiğini ileri sürer. Böylece tartışma üçü arasında geçmeye başladığında hep birlikte Satürn'e danışmaya karar verirler. Satürn'ü yargıç yaparlar. Satürn kararını şöyle açıklar: Jüpiter sen yaratığa ruh verdiğin için, yaratık öldükten sonra ruhunu sen alacaksın. Dünya sen ona vücut verdiğin için, sen de öldükten sonra vücudu geri alacaksın. Kaygı, sen onu şekillendirdiğin için, o yaşadığı sürece senin egemenliğin altında olacak. Şu anda aranızda isim vermeden dolayı bir tartışma var, gel ona *homo* diyelim; çünkü o humus'tan (balçıktan) yapıldı (Heidegger 1962'den Aktaran Çüçen, 2003, s. 81).

Dolayısıyla kaygının soluğunun Dasein'in ensesinde olduğu söylenebilir. Bu nedenle derin kaygı Dasein'da her an uyanma olanağına sahiptir. Bu uyanmanın açığa çıkması için beklenmedik ya da son derece sarsıcı bir olayın gerçekleşmesine gerek yoktur. Hergünkü yaşamında en önemsiz şey bile kaygının uyanmasına neden olabilir (Ortaoğlu, 2017, s. 1034). Dasein, bu sayede otantik benliğini oluşturmaya doğru yol alabilir.

Varoluşçu düşünürler 20. yüzyılın modern insanının önemli bir sorunu olan yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunları (benlik kaybı, aidiyetsizlik, iletişimsizlik, yalnızlık ve anlamsızlık gibi) ortaya koymuştur. Varoluşçu düşünürler ve modern sanatçılar arasında bir benzerlik bulunmaktadır: Varoluşçu düşünürler ve modern sanatçılar konu olarak insanı ve birtakım insani sorunları seçmişlerdir. Her ikisinin de insanın anlam arayışını, kendini bulma çabasını dile getirmek, bu yolda karşılaştığı sorunları dile getirmek, göstermek amacı güttüğü ileri sürülebilir. Ancak filozof insanı, realiteyi kavramsal düzeyde anlatırken sanatçı da yaşayan somut insanı gösterir, ortaya

koyar (Aktaran Savaş, 2013, s. 38). Felsefi bir eserde amaç estetik zevk olmadığı için, filozof, insani sorunlara ve yaşama ilişkin, soyut ve kuru bir dil ile çözümlemeler yapabilir. Ancak sanatçı, insanın içinde bulunduğu durumu sanatın somut dili aracılığıyla, kavramlaştırmadan ya da bir sistem kurmadan duygularını ve düşüncelerini ifade eder. Sanat, felsefenin kavramsal analizlerinden sıyrılarak, olay veya olguları somuta büründürür. Dolayısıyla felsefenin soyut kavramlarıyla tam olarak ifade edilemeyen ya da ifade edilmesi güç olan insani durumlar ve yaşantılar sanatın somut dilinde ifade edilebilir. Nitekim Jean-Paul Sartre, Albert Camus ve Simone de Beauvoir gibi varoluşçu düşünürler düşüncelerini, insani durumları ve modern insanın sorunlarını dile getirmek için ağırlıklı olarak sanatın diline başvurmuşlardır. Vefa Taşdelen'e göre:

İnsan olmanın gerçekliği, sevinci ve ızdırabı en iyi şekilde sanat eserlerinde ortaya çıkar. İnsanı anlama konusunda felsefeciler, eğitimciler, vaizle ve ahlakçılar insanın önüne ülküsel insan tipini koyarlar. Olanı değil olması gerekeni anlatırlar, insan gerçekliği içinde yaşamalarına karşın ülküsel insan tiplerinden söz ederler. Sanatçılar ... olanla olması gereken arasındaki farkı gösterirler. Sanat insanı anlamada bilim, felsefe ve ahlak kadar önemlidir. Dönüp geriye baktığımızda sanat eserlerinde insan varoluşunun değişik yüzleri ve katmanlarıyla karşılaşırız. Sanat ... bize varoluşu farklı yüzleriyle tanıma ve anlama imkanı sunar. (Taşdelen 2004'ten Aktaran Z. Esenyel, 2015, s. 242)

Camus açısından sanatın amacı anlamaktır. Sanatçı içinde bulunduğu çağı ve çağın realitesini anlama çabası içinde olmalıdır. Sanatçı anlayabildiği realiteyi de soyut kavramlar yerine somut durumlar, eylemler ve yaşantılar üzerinden ifade etmelidir. İnsan ve yaşam söz konusu olduğunda sanatın felsefeye göre daha avantajlı olduğu söylenebilir. Bu farkın ise yukarıda bahsedilen söylem farkından kaynaklandığı ileri sürülebilir. Ayrıca sanat eserinin kurmaca olması onu, felsefenin her şeyi akla dayandırarak çözümleme, kanıtlama dolayısıyla belli sınırlar içerisinde kalma zorunluluğundan uzak tutmaktadır. Bu bakımdan sanatın dilinin yabancılaşma sorununu ortaya koymada ayrıcalıklı bir yerinin olduğu öne sürülebilir. Sanatçı sanatın dili aracılığıyla duygularını ve düşüncelerini dile getirirken "...beraberinde kendi estetiğini de getirecektir." (Savaş, 2012, s. 199). Bu bağlamda yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunların her ne kadar insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilse de bu sorunun, sanatın dilinde dile getiriliş biçiminin değişiklik gösterdiği öne sürülebilir. Bu bakımdan 20. yüzyılın modern insanının yabancılaşma sorununun; modern sanatın dilinde, farklı bir estetik ile ifade edildiği ileri sürülebilir.

3.2. Modern Sanat ve Yabancılaşma

Her çağ, o çağın insanının içinde bulunduğu durumu, nasıl düşüncesinde dışavurur, gösterirse sanatında da somut olarak gösterir, anlatır. Bu nedenle sanat eserinin içinde bulunduğu dönemin koşullarından bağımsız düşünölemeyeceğı söylenebilir. Sanatçı, eserini oluştururken içinde yaşadığı çağın; insanına, yaşama ve evren anlayışına bakışına göre, başka bir deyişle çağın gerçekliğine göre eserini biçimlendirir. Dolayısıyla, sanatçının içinde bulunduğu çağın koşullarının, sanat eserinin oluşturulmasında, içerik ve biçim düzleminde etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Ecevit'e göre (2018, s. 19), örneğın Antik Yunan düşüncesinde, evrenin odağında dünyanın yer aldığı, son derece uyumlu dengeli ve simetrik bir evren tasavvuru bulunmaktadır. Bu anlayışın estetik düzlemdeki karşılığı ise sanat eserinde uyumu, dengeyi ve simetriyi aramaktır. Bu bağlamda çağın gerçeklik anlayışı ile denge, simetri ve uyumun arandığı biçim anlayışı koşutluk içindedir. Ortaçağ sanat anlayışı ise dünyadaki her şeyin Tanrı tarafından belli bir amaca uygun olarak yaratıldığını savunan dünya görüşüyle uyum içindedir. Bu dünya görüşü açısından Tanrı; evreni yaratmakla kalmayıp, ona her açıdan müdahale eden, yeryüzündeki yaşamı belli bir amaçla yaratan ve insanları sınavan bir Tanrı'dır. Ayrıca bu dünya görüşünde insanların üzerinde yaşadığı dünya odak noktasıdır ve onun çevresinde dönen bir evrenden oluşan bir model söz konusudur. Bu nedenle Ortaçağ'da sanat eserleri bu gerçeklik anlayışına bağılı olarak biçimlenmiş; hiyerarşik bir düzen, simetri ve uyum biçimsel açıdan ön plan çıkmıştır. Rönesans ve Aydınlanma çağında ise sanatın giderek artan bir biçimde aklın egemenliği altında biçimlendiğı görülür. Bu dönemde, özellikle Antik Yunan ve Ortaçağ döneminde etkili olan, evrenin ve evren içindeki varlıkların birtakım amaç ve değerleri kendi doğalarında barındırdıklarını ve bu doğrultuda düzenlendiklerini, dünyadaki her şeyin Tanrı tarafından insana hizmet etmesi amacıyla, insan için düzenlendiğini savunan teleolojik evren anlayışı terkedilmiştir (Cevizci ve Küçükalp, 2018, s. 24). Modern düşüncede klasik Batı düşüncesinin tersine evren, nasıl bir mekanizmaya sahip olduğuna gözlem ve deney yoluyla ulaşılabilcek bir makine olarak görölmüştür. Bu makinenin işleyişi ilahi sebeplerle değil, neden sonuç ilişkisine dayalı fizik yasalarına bağılıdır. Kepler, Copernicus ve Galilei, çalışmalarıyla teleolojik ve dünya merkezli bir evren anlayışını ortadan kaldırmıştır. Yapılan çalışmalar sonucunda dünyanın, uzayda, güneş etrafında dönen gezegenlerden biri olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bu nedenle kutsal kitapların belirttiğı gerçeklik anlayışı geçerliğini yitirmeye başlamıştır (Ecevit, 2018, s.

21). Aydınlanma çağında, gerçekliğe bakış açısında, insan aklı merkezi bir öneme sahip olmuştur. Bilime olan sonsuz güven, gerçekliğin ortaya çıkarılmasında insan aklının yegane referans noktası haline gelmesi ve materyalist bir dünya görüşünün benimsenmiş olması Aydınlanma döneminin en belirgin niteliklerindendir. Bu dönemde rasyonel insan varlığı en yüksek değer olarak benimsenmiştir. (Cevizci ve Küçükalp, 2015, s. 132) Aydınlanma düşüncesinde, tüm insani ilerlemenin bilim ve teknolojiadaki gelişmelerden kaynaklandığı düşünülen, ilerlemeci bir tarih anlayışı da benimsenmiştir. Tarih gelişmekte olan bir süreç olarak kabul edilmiştir. Buna göre tarihteki her dönem bir önceki dönemin eksikliklerini, hatalarını ve olumsuzluklarını ortadan kaldıracak ayrıca o dönemlerin birikimlerini de elde edecektir. Bu bağlamda her tarihsel dönem bir önceki dönemden daha üstün ya da daha ileri bir aşamayı temsil etmektedir. İlerlemeci tarih anlayışındaki bilimsel bilginin birikimselliği ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ekonomik gelişmişlik de artacaktır. (Cevizci ve Küçükalp, 2015, s. 159).

Bu yeni gerçeklik anlayışının ışığında gelişen sanat 19. yüzyıl sonlarına kadar giderek artan bir yoğunlukla, bu yeni koşulların etkisi altına girmiştir (Ecevit, 2018, s. 22). Akılcı, pozitivist ve hümanist dünya görüşünün ışığında eserler ortaya koyulduğu bu dönemde ortaya çıkan sanat eserleri, belli bir başı, ortası ve sonu olan, olayların kronolojik bir şekilde neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlediği ve kapalı yapıda olan eserlerdir. Amacı, dış gerçekliği birebir yansıtarak bir öykü anlatmak olan eserlerde, her şeyi bilen güvenilir bir anlatıcının ışığında, durağan, akışkan olmayan, tutarlı bir egoya sahip karakterlerin öyküleri anlatılmıştır. 19. yüzyıl, romanında; ne, ne zaman, nerede, nasıl ve neden sorularına kesin yanıtlar veren biçim ve içerik anlayışı benimsenmiştir. Bu dönemin eserlerinde, zamanın akışı dünden bugüne, oradan da yarına doğru ilerleyerek gider, üç boyutlu uzam ise en ince ayrıntısına kadar betimlenir (Ecevit, 2018, s. 23). Sanatçılar, dönemin edebiyatında, yüzey gerçekliği neredeyse fotoğraf çekercesine *yansıtmışlardır*. Zola, Stendhal, Balzac, Dickens gibi yazarlar için, Stendhal'in deyişiyle "yol boyunca gezdirilen bir aynadır roman". (Moran, 2017, s. 39). Dolayısıyla, bu dönemde sanat eserleri Aristo'nun Poetika adlı eserinde genel hatlarını belirlediği gibi *mimetik* yani yansıtmacıdır. Dış dünya, olduğu gibi, somut gerçekliğe birebir bağlı kalarak yansıtılmıştır. Eserlerdeki her şeyin mantıklı bir nedeni ve sonucu bulunmaktadır. Yazarlar gözleriyle gördükleri gerçekliği yansıtmak, bu doğrultuda hikaye anlatmak istemişlerdir. Hikayedeki karakterin tutarlı, sabit bir egoya sahip olması, hikaye olaylarının, her şeyi bilen, güvenilir bir anlatıcı tarafından nesnel bir şekilde anlatılması,

uzamın son dere ayrıntılı olarak betimlenişı ve zamanın dün-bugün-yarın şeklinde doğrusal olarak ilerlemesi, alımlayıcının eserle özdeşleşmesine olanak tanımıştır.

20. yüzyıla gelindiğinde ise önceki yüzyıla göre sanat anlayışında içerik ve biçim bağlamında köklü değişiklikler yaşandığı söylenebilir. Modern çağın önemli bir gerçekliği yabancılaşmadır. Yabancılaşma ve yabancılaşmaya ilişkin sorunların her ne kadar insanlık tarihi kadar eski olduğu söylenebilse de bu sorunun modern zamanlarda giderek artan bir biçimde ivme kazandığı, dolayısıyla modern sanatın da bu konu üzerine yoğunlaştığı söylenebilir. Dolayısıyla, yabancılaşma sorununun sanatın dilinde, dile getiriliş biçiminin değişiklik gösterdiği öne sürülebilir. Bu nedenle 20. yüzyılın modern insanının yabancılaşma sorununun sıklıkla modern sanatın dilinde ve farklı bir estetik ile dile getirildiği, söylenebilir.

Modern zamanlarda gerçekleşen Sanayi Devrimi, endüstrileşme, ekonomik krizler, iki büyük dünya savaşı, soykırımlar, diktatörler ve insanların nükleer savaş korkusuyla yaşamak zorunda kalması, insanın yabancılaşma sorununun giderek artmasına yol açmıştır. Böyle bir ortamda, insan, içinde yaşadığı ve güvenli sandığı dünyanın ne kadar çürük ve kırılgan olduğunun farkına varmak zorunda kalmıştır. Bu dönemde insan gittikçe “...daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz-yüz elli yıl önce yeryüzünün küçük Tanrı’sı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu. (Ecevit, 2018, s. 35). İnsan kazanımlarının kalıcı olmadığı, en yerleşik görünen insan kazanımlarının dahi en ufak bir hata sonucu ortadan kalkabileceği özellikle bu çağda daha belirgin hale gelmiştir. Bu nedenle 20. yüzyılda “...insan olmak demek insan olmamak tehlikesine açık bulunmak demektir...” ifadesiyle dile getirildiği gibi, insan sürekli insan olmaktan çıkmak gibi bir tehlike altında yaşamak zorundadır. (Gasset, 2017, s. 40). Bu durum, dönemin sanatçılarının eserlerini içerik ve biçim yönünden etkilemiştir.

Yaşamın içindeki birlik-bütünlük düşüncesinin kaybolduğu 20. Yüzyılda, Aydınlanma düşüncesindeki bağımsız, güçlü özne kitlelerin içinde silinmeye, erimeye başlamıştır. Böyle bir dönemde insanların kendilerini güvende hissettiren bağlardan kopması, belirsizliğin hüküm sürdüğü, olumsal ve göreceli bir ortamda bulunduğunu anlamasıyla, insanların yabancılaşmasının ivmesi artmış, insanlar bu durumda kendilerini güçsüzlük ve anlamsızlık duyguları içinde bulmuşlardır. Bu nedenle, böyle bir ortamda, sanat eserlerinde; insanlığa, ilerlemeye ve gelişime duyulan inancı, güveni ve birtakım

sözde yüce idealleri vurgulamak saçma olmuştur (Childs, 2010, s. 32). Ernest Hemingway bu durumu şöyle açıklamıştır:

... İştirmek istemeyeceğiniz birçok kelimeler vardı... Tüm diyebileceğin belirli numaralar, tarihler ve yer isimlerinden ibaretti ve bunlar bir anlama sahipti. Bazı köy isimleri, yol numaraları, nehir adları, alay numaraları ve tarihler gibi somut kelimeler yanında böyle zafer, şeref, cesaret veya azizlik gibi soyut kelimeler pek müstehcen kalıyordu (Aktaran Barrett, 2016, s. 52).

Nietzsche'nin daha önceden duyurduğu gibi önce Tanrı'nın öldüğü, ardından da insanın öldüğü bir dünyada;, yalnızlık, aidiyetsizlik, iletişimsizlik, benlik bilincinin kaybı gibi sorunlar yaşayan, içinde bulunduğu dünyaya ve kendi kendine yabancı olan modern insanın dramı gün yüzüne çıkmıştır. İnsanlar artık ne Tanrı'ya ya da duyular üstü dünyaya ne de bilime ve ilerleme düşüncesine inanarak yaşayabilmektedir. Daha önceden kendisine güvence veren, cankurtaran simidi olarak kullandığı değerler ve inançlar, değerlerini ve anlamlarını yitirmiş durumdadır. Bunun sonucunda yaşamını anlamak ve anlamlandırmakta güçlük çeken yabancılaşmış birey, 20. yüzyıl modern sanatında kendine yer bulmuştur.

Franz Kafka'nın eserleri modern sanat ve yabancılaşma arasındaki bağlantıya örnek teşkil eder. Eserlerinde modern bireyin içinde bulunduğu yalnızlık, yabancılaşma ve iletişimsizlik gibi sorunlar *mimetik* olmayan yeni bir estetik ile sunulur. "Kafka'nın yaşadığı dünya ile yarattığı dünya iç içe geçmiştir. Boğucu, insandan uzaklaşmış bir dünyadır bu, yabancılaşmanın dünyasıdır." (Garaudy 2007'den aktran Çiçek, 2015, s. 145). Örneğin Kafka'nın *Dönüşüm* adlı öyküsünün, modern insanın yabancılaşmasını dile getiren önemli bir örnek olduğu söylenebilir. Öykünün yabancılaşmış başkarakteri, uyandığında kendini devasa bir böceğe dönüşmüş olarak bulan, Gregor Samsa'dır. Samsa modern toplumun yabancılaşmış bireyinin önemli bir simgesidir. Öyküde, *Dönüşüm*'ün başkarakteri Gregor, babasının iflası sonucu alacaklılarının birinin yanında borçlarına karşılık gezgin memur olarak çalışmaya başlar. Gregor'un son derece yorucu ve stresli olan çalışma hayatı boyunca tek kaygısı ailesinin -anne, baba, kız kardeş- geçimini sağlamaktır. Babası yaşlı, annesi astım hastası, kız kardeşi ise çalışamayacak kadar gençtir. Bu nedenlerden dolayı Gregor evin tüm yükünü tek başına sırtlanmak zorunda kalır. Bu amaçla tüm özel ve sosyal hayatından uzaklaşmak zorunda kalan Gregor, aslında "bir böcekten farksız" yaşamaktadır (Armağan ve Gökçe, 2015, s. 23). İlk zamanlar büyük bir şevkle çalışan ve kısa sürede iyi para kazanmayı başaran Gregor, başlangıçta bu durumdan hoşnuttur. Çünkü parayı alan ailesi kendisine teşekkür eder ve şükranlarını

sunar. Gregor ailesinin sevindiğini gördüğü için bu durumdan haz duyar ve bu yüzden elinden geldiği kadar çok çalışır. Böylece Gregor “herkesi kesin bir ümitsizliğe sürüklemiş olan ve işlerin bozulmasından kaynaklanan yıkımı aileye olabildiğince çabuk unutturabilmek için elinden geleni” yapmaya çalışır (Kafka, 2018, s. 47). Ancak bir süre sonra, ailesinin tüm yükünü sırtlamış olan Gregor, ailesinden aynı takdiri ve içtenliği göremez. Dolayısıyla Gregor’un ailesine yardımı, haz veren özelliğini kaybeder. Gregor, ailesinin kendisini yalnızca maddi bir kaynak olarak gördüğünü, ailesinin gözünde insan yerine bir *nesne* olduğunu ve bir değerinin olmadığını anlar. Yine de rutin, sıkıcı ve boş hayatını sürdürmek zorunda olan Gregor’un çalışma koşullarının son derece boğucu olması, onu yıpratın ve yabancılaşmasına neden olan unsurlardan biridir. Geçim kaygısı nedeniyle hayatını işi ekseninde şekillendirmek zorunda kalan Gregor kendine olduğu kadar, çevresine ve sosyal hayata da yabancılaşır. Gregor bu durumu şöyle dile getirir:

Aman Tanrım... ne kadar da yorucu bir uğraş seçmişim meğer! Günlerim hep yolculuk etmekle geçiyor. İşin bu yanı, mağazadaki asıl masabaşı işine oranla çok daha yıpratıcı, üstelik yolculuğun benim için bir de aktarma trenlerin peşinden koşmak, düzensiz ve kötü yemeklere yargılı olmak, insanlarla sürekli değişen, asla süreklilik kazanamayan, hep içtenlikten uzak ilişkiler kurmak zorunluluğu gibi sıkıntıları da var. (Kafka, 2018, s. 20).

Ailesinin tek geçim kaynağı olan Gregor’un, işi ile kendini gerçekleştirecek, kendi özünü ortaya koyacak yerde; istemediği bir işte tekdüze, mekanik bir şekilde çalışmaya mecbur kalması, onun yabancılaşmasına neden olan unsurlardandır. Bu bağlamda modern zamanlarda, kapitalist üretim süreciyle birlikte; modern bireyin yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik gibi sorunları, kişinin kendine özgü bir benlik oluşturamaması “yabancılaşma süreci böceklikle bitmeyen ve kurumuş bir böcek ölüsü olarak nesneleşmesi süren Gregor Samsa”da vücut bulur (Parla, 2015, s. 163).

Kafka eserinde, kendi bireysel düşüncesine göre değil de, başkaları tarafından söylenen, benimsetilen şeylere göre yaşayan ya da yaşamak zorunda kalan modern insanın önce kendi kendisi olmaktan çıkması, sonra da insan olmaktan çıkmasını çarpıcı şekilde ortaya koyar. Sonuç olarak Kafka, insanların kendi benliğinden vazgeçtiğinde ya da kendi özünü oluşturamadığında neler olabileceğini anlatır. Modern insanın “kendisinin bir yüzü olduğunu unutması, kişi olduğunu ve karşısında kişilerin bulunduğunu unutması... kendi yüzünü silmesi ve insanların yüzünün onun gözünde silinmesi” sorununu dile getirir (Kuçuradi, 2016, s. 16).

İnsanın “varolanlar arasında bir varolan, şeyler arasında bir şey, bir sayı, kurumlarla ilişkisi merkeze alınarak değerlendirilen” (Kızıltan, 1986, s. 129) anonim, yabancılaşmış,

edilgen bir birey haline gelmeye başlamasını, Kafka, Dönüşüm adlı öyküsünden başka, *Dava* ve *Şato* adlı eserlerinde, benlikten yoksun, birer maskeden ibaret olan isimsiz karakterleriyle de ortaya koymuştur. Kafka, kendi benliklerini oluşturmamayan, ya da kendi benliğinin farkında olmayan yabancılaşmış modern bireyi bu eserlerinde (*Dava*, *Şato*) yalnızca bir harfe indirgeyerek ifade etmiştir. Böylece kendi benliğini, özünü ortaya koyamayan, kendi kendisini hızla unutmaya başlayan yabancılaşmış insanın kendini ve insani özelliklerini yitirilişini ortaya koymuştur.

Albert Camus de eserlerinde korku çağı olarak adlandırdığı bir çağda, 20. yüzyıl insanının yabancılaşmasını anlatır. Eserlerinde kendine ve dünyaya yabancı, uyumsuz bireylere odaklanan Camus açısından, kendisinin yaptığı şey yalnızca kendi zamanında, sokaklarda bulduğu bir düşünce üzerine kafa yormaktan başka bir şey değildir (Camus, 1998: 20). Camus, bu düşünceyi denemelerinde olduğu kadar, roman ve öykülerinde de ortaya koymuştur. Camus *Yabancı* adlı romanında, ortalama bir modern insan olarak nitelendirilebilecek Meursault'un yaşamını anlatır. Camus'un *Yabancı* adlı romanının ana karakteri Meursault'nun çevresine yabancı oluşu ve ilgisizliği henüz romanın ilk cümlelerinde açıkça görülmektedir. Meursault'nun annesinin ölüm haber karşısındaki kayıtsızlığı karakterin yabancılaşması hakkında önemli bir ipucu vermektedir: "Anam ölmüş bugün. Belki de dün, bilmiyorum. İhtiyarlar Yurdu'ndan bir telgraf aldım: 'Anneniz vefat etti. Yarın kaldırılacak. Saygılar.' Bundan bir şey anlaşılmıyor. Belki de dündü." (Camus, 2003, s. 6). Meursault'nun annesinin ölümü karşısında kayıtsız kalması onun çevresine yabancılaşmasının önemli bir göstergesidir. Tamamen hissizleşmiş gibidir, en yakınının ölümü karşısında bile tepkisiz kalır. Romanda, daha sonra, Meursault, tekdüze ve sıkıcı yaşamını hergünkü olağanlığı içinde sürdürmeye devam eder. Sonrasında bir adam vurur ve bunu kasıtlı olarak mı yoksa kazara mı yaptığından bile emin değildir. Sonuç olarak mahkemeye çıkar, yargılanır ve idam edilir. Yaşadığı trajik olaylara rağmen olan biten her şeye kayıtsız kalır. Çünkü kendine dair bir farkındalığı yoktur. Romanda, Meursault'un yabancılaşması o kadar ciddi boyutlara ulaşmıştır ki, idam edilmeden önce hapiste kaldığı bir dönemde yüzünü dahi tanıyamaz hale gelir:

"Bir gün gardiyan bana, 'beş aydır buradasın,' deyince sözüne inandım, ama bunu aklım almadı. Benim için sanki bu hücremde yuvarlanıp giden aynı gündü ve ben aynı işi yapıp duruyordum. O gün gardiyan gittikten sonra yemek kabımda yüzümü seyrettim. Bana öyle geldi ki, gülümsemeye çalıştığım halde, görüntüm ciddi duruyordu. Kabı oynattım. Yeniden gülümsedim ama görüntüm hep o aynı ciddi, o aynı üzgün halini bırakmadı. Gün sona

eriyordu. ... Tepe penceresine yaklaştım, günün son ışığında bir kez daha görüntüme baktım. Yine ciddiye.” (Camus, 2003, s. 40).

Tabakta, kendi yüzünün yansımasını seyreden ve kendini tanıyamayan Meursault, daha sonra sesinin de kendisine artık yabancı geldiğini fark eder: “Ama, aynı zamanda, aylardır, ilk kez kendi sesimi açık açık duydum. Bu ses ne zamandır kulaklarımda çınlayan sese benziyordu. O vakit anladım ki, bütün bu zaman içinde kendi kendime konuşmuşum.” (Camus, 2003, s. 40). Meursault’nun kendisinden çıkan sesi başkasının sesi zannetmesi, kendi yüzünü tanıyamaması; kendisine ne kadar yabancılaştığını ve bunları dahi idrak etmesini sağlayabilecek kadar bir benlik bilincinden yoksun olduğunu ortaya koymaktadır. Bu durum Kierkegaard’ın ölümcül hastalık umutsuzluk adını verdiği sorunu hatırlatır. Kierkegaard açısından umutsuzluğun bu biçimi, kişinin ben/benlik olduğunun farkında olmamasını, insanların çoğunlukla kendileri hakkında oldukça düşük bir kavrayışa sahip olup, bir insanın ulaşabileceği nihai nokta olan ben olmak hakkında asla bir fikirleri olmadıklarını ifade eder. Dolayısıyla benlik bilincine sahip olmayan insanların durumu bodrum, zemin kat ve birinci kattan oluşan bir eve sahip olan ancak, evin bodrum katında oturmayı tercih eden insanın haline benzer (Kierkegaard, 2017a, s. 53). Bu bağlamda, Meursault, kendi haline gelmeyi başaramadığı, bir benliği olduğunun farkına varamadığı sürece umutsuzdur.

Camus, Meursault karakterini roman boyunca kendine ve dünyaya olduğu kadar içinde bulunduğu toplumun değerlerine de yabancı bir birey olarak sunmuştur. Meursault’nun toplumun değerleri ve ahlak anlayışına yabancı oluşu çarpıcı bir şekilde mahkeme salonunda ifade edilmiştir: “Bana, sanki bir tramvay banketi önündeydim de bütün bu adsız yolcular, yeni gelenin gülünç taraflarını bulmaya çalışıyorlardı gibi geldi. Bunun budalaca bir şey olduğunu çok iyi biliyordum. Çünkü onların burada aradıkları gülünç bir şey değil, suçtu.” (Camus, 2003, s. 41) Bu ortamda Meursault birey konumundayken mahkeme jürisi Heidegger’in deyişiyle *herkes* alanını temsil eder. Meursault bu *herkes* alanının değerlerine yabancıdır. Bu durum romanda şu şekilde ifade edilir :

... Bu kapalı salondaki bütün bu kalabalıktan da biraz sersemlemiştim. Mahkeme salonuna bir kere daha baktım, ama hiçbir çehreyi ayırt edemedim.... Aynı zamanda burada kendimi fazla ve biraz da davetsiz bir misafir gibi hissetmemin yarattığı o garip izlenimin neden ileri geldiğini de anladım. (Camus, 2016d, s. 78-79)

Böylece Meursault’un içinde bulunduğu topluma yabancı oluşu, aidiyetsizliği belirgin bir hal almıştır.

Romanın sonunda, Meursault, sadece cinayet işlediği için idam edilmemiştir. Ortega Gasset açısından akıldışı olan *göreneklere* uyumlu olmadığı için de hayatı elinden alınmıştır. Meursault, Gasset'e göre (2017, s. 27) bireye çevresi, başkaları veya *herkes* tarafından benimsetilen, bireyin şu ya da bu oranda benimseyip uygulamak zorunda kaldığı insani davranış kalıpları olan başka bir deyişle öyle düşünülür, öyle söylenir ya da öyle yapılır diye yaptığımız şeyler olan *görenekleri* benimsemediği için de idama gönderilmiştir. Meursault yaşamının son anlarına kadar *herkes* alanında kalmakla birlikte, herkesin inançlarına sahip olmayan, yüzeysel değerlerine inanmayan bir karakterdir. Bu nedenle, herkesin değerleri, onun için *hepsi birdir*. Dolayısıyla Meursault'nun asıl suçu herkesin değerlerine yabancı oluşudur. Albert Camus'nün belirttiği gibi “bizim toplumumuzda, annesinin cenazesinde ağlamayan her insan ölüm cezasına çarptırılma riskini göze almıştır.” (http-2).

Modern zamanlarda insanın belirgin özelliği; kendi olmaktan hatta insan olmaktan çıkma tehlikesiyle yüzyüze olması, varolanlar arasında bir varolan, bir nesne ya da bir sayıya indirgeniş olması, yığının bir parçası, isimsiz, anonim bir varolan olma yolunda ilerliyor olmasıdır. Ortega Gasset'e göre (2017, s. 230) yaşamımızda temel olan düşünceleri dahi kendi başımıza düşünmüş değilizdir. Onları içinde yaşadığımız herkes alanında “otomobil motorundaki yağ gibi, baskı yoluyla içimize sindikleri biçimiyle” kullanmak zorunda kalırız. Camus *Düşüş* adlı romanında, romanın başkarakteri ceza yargıcu Jean Baptiste Clamence üzerinden modern insanın yabancılaşmasının yukarıda sözü edilen boyutunu da dile getirir. Romanda Clamence'in yaşamı kabaca iki ayrı döneme ayrılmıştır. Clamence, ilk dönemde, her şeyini bırakıp Amsterdam'a göç etmeden önce, halinden memnun Paris'in önde gelen, saygın avukatlarından biridir. İkinci dönemindeyse Amsterdam'a göç etmiş, kendini sorgulayan, yargılayan bir Clamence vardır. Clamence Paris'teki yaşantısında herkes alanında, onların değerlerine sıkı sıkıya bağlı bir yaşam sürdürmektedir ancak kendinden ve yaşamından son derece hoşnuttur. Clamence'e göre kendisi son derece yardımsever, nazik ve anlayışlı biridir. Meslek hayatında da, kendini kusursuz olarak gören Clamence, rüşvet almayan, kimseye dalkavukluk etmeyen, yoksullardan hiçbir zaman para almayan biridir. Nezaketine ise diyecek söz yoktur. Otobüste ya da metroda yerini kime layıkça ona bırakmak, yaşlı bir kadının düşürdüğü bir şeyi yerden alıp kalıp haline gelmiş bir gülümsemeyle ona geri uzatmak alışkanlık haline getirdiği davranışlardır. Hatta o kadar düşünceli biridir ki, ne zaman yolda karşıdan karşıya geçmeye çalışan bir kör görse hemen koşar ona yardım

eder, üstelik bu yardımından sonra onu selamlar. Bu doğrultuda Clamence'in de; Gasset'in (2017, s. 143) belirttiği gibi, bilgi çekmecesinde sakladığı, insanın genel davranış kurallarının neler olduğu hakkında basmakalıp fikirleri bulunduğunu anlarız. Böyle biri olmasından kendisi hoşnut olduğu kadar, başkaları, çevresi başka bir deyişle *herkes* de ondan hoşnuttur. Heidegger'e göre herkes tarafından iyi bilinme ya da takdir görme, anonim kişinin belirgin bir özelliğidir. Kişi, herkesin taleplerine itaat eder, ölçü ve sınırlarını kabullenir. Böylece kişi kendisi olmak yerine, otantik varoluşunu, şahsiyetini kaybeder ve hergünkü yaşamında basit mekanik davranışlar, adetler ve alışkanlıklara bağlı olarak yaşamını sürdürür. (Magill, 1992, s. 55-56). Kendi olanaklarını herkes benliğine teslim eden Clamence; otantik benliğinden, başka bir deyişle kendinden nasıl uzaklaştığını, herkes alanının anonim bir parçası olmayı ve orada kaybolup gitmeyi nasıl başardığını, yani *düşmüşlük* halindeki varoluşunu şöyle ifade eder:

Ortak çizgileri, birlikte geçirdiğimiz deneyimleri, paylaşmakta olduğumuz zaafı, kibar tavır, bende hüküm süren haliyle günün adamını ele alırım. Böylelikle herkesin olan ve de hiç kimsenin olmayan bir portre çizerim. Kısacası, karnaval maskelerine, hani o karşısında, 'Ben bu adama rastladım yahu!' dediğimiz, hem sadık, hem basitleştirilmiş maskelere hayli benzeyen bir maske. (Camus, 2016c, s. 97).

Clamence, bu şekilde "doğruluk duygusu, haklı olmanın verdiği doyum, kendini değerlendirmenin sevinci..." içinde yaşamaktadır (Camus, 2016c, s. 19). Bu nedenle Clamence, Heidegger'in dile getirdiği herkes alanında *kaygısız* bir şekilde yaşamını sürdürmektedir. Bu bağlamda Clamence, kendi benliğine dair otantik bir anlayıştan uzaktır. Clamence hergünlük içinde herkes gibi olma gayreti içindedir. Dolayısıyla *herkes* gibi olmaya çalışan Clamence, olanaklarından vazgeçer ve sahici/otantik olmayan bir varoluş sürdürür. Heidegger'e göre otantik varoluşa doğru yol almak için varolanın kendine yeniden bakıp kavraması ve kendini herkes alanından çıkarması gerekmektedir (Mounier, 2007, s. 107). Clamence kendini ve yaşamını gözden geçirmeye başladıktan sonra, ikiyüzlülüğünü ortaya çıkaran itirafları birbiri ardına gelmeye başlar: "... elimden geldiği kadar, rolümü oynamaya devam ediyordum yalnızca. Etkileyici, zeki, erdemli, iyi yurttaş, öfkeli, bağışlayıcı, dayanışmacı, yapıcı vb. olmayı oynuyordum" (Camus, 2016c, s. 63) der. Clamence rolünü layığıyla yerine getirdiğinin bilincindedir. Fakat Gasset'in (2017: 52) de belirttiği gibi "her birimizin kendi yaşamı yapmacıklığı kaldırmaz, kendi kendimize numara yaptığımızda ... numara yaptığımızı biliriz, numaramız hiçbir zaman tam başarılı olamaz, alttan alta yalan olduğunun hep farkındayızdır, kendi kendimizi

tümüyle inandıramayız...” Clamence belleğine doğru çıktığı yolculukta kendini ve yaşamını yeniden değerlendirirken oynadığı rollerin sahteliğine dair itiraflarına devam eder: “Bir körü üzerine çıkmasına yardım ettiğim bir kaldırımda bırakırken, selamlıyordum. Bu şapka çıkarış kuşkusuz ki ona yönelik değildi, çünkü bunu göremezdi o. Öyleyse kime yönelikti? Halka. Rolden sonra selamlar.” Clamence, ayrıca, kendi firmasının tabelasının ne olacağını da belirtir: “...Çifte bir yüz, sevimli bir Janus ve bunların üzerinde firmanın formülü: ‘Güvenmeyin ona’ Benim kartlarımda ise ‘Jean-Baptiste Clamence, Komediya oyuncusu’” (Camus, 2016c, s. 37). Kendini artık başka bir içgörüyle değerlendiren Clamence, *herkes* alanına tabi olan yaşamını: “... yaşamın yüzeyinde ilerliyordum, sözcükler içinde, hiçbir zaman gerçek içinde değil.” ifadesiyle özetler (Camus, 2016c, s. 39). Clamence böylece ne gerçek yaşamı ne de kendi otantik benliğini yeterince derin ya da kökten bir şekilde tanı(ya)madığı itiraf eder. *Düşüş*’te, Clamence herkes alanındaki yaşamı ise şöyle ifade eder:

Brezilya ırmaklarındaki o küçük balıklardan söz edildiğini herhalde işitmişsinizdir, hani binlercesi ihtiyatsız yüzücüye saldıran, birkaç saniyede onu küçük lokmalarla yiyip bitiriveren ve ortada tertemiz bir iskeletten başka bir şey bırakmayan balıklardan? İşte böyledir onların örgütlenmesi. ‘Temiz bir yaşama razı mısınız? Herkes gibi?’ Evet diyorsunuz doğal olarak. Nasıl hayır diyebilir insan? Tamam. Sizi temizlerler. Bir iş, bir aile, örgütlenmiş boş zaman işte budur.’ Ve küçük dişler tene saldırır, kemiklere kadar yer. (Camus, 2016c, s. 12).

Camus, *Düşüş* adlı romanında Clamence karakteri üzerinden, herkes alanındaki sahte, yapay bir yaşamı, kişinin böyle bir yaşama nasıl kolaylıkla düşebileceğini *herkesin* bireyin üzerindeki sindirici etkisini gözler önüne serer. Böyle bir yaşam tarzı nedeniyle, bireyin kendi otantik benliğinden ne denli uzaklaşabildiğini, birtakım roller, maskeler altında düşmüşlük halinde varolabildiğini gösterir. Camus, romanında, Kierkegaard’ın deyişiyle ölümcül hastalık umutsuzluğun pençesinde olan, kendi haline gelmeyi bir türlü başaramayan modern insanı resmeder.

Elias Canetti ise *Körleşme* adlı romanında Profesör Kien üzerinden modern insanın yalnızlık, iletişimsizlik gibi yabancılaşma ile ilgili problemleri üzerinde durur. Kien, kendini ve tüm yaşamını tek bir alana, bilime adamıştır. Kien’e göre “kişi öteki insanlardan uzak durduğu oranda hakikate yaklaşırdı. Bilim ve hakikat ise eşanlamlı kavramlardı onun düşüncesinde” (Canetti, 2005, s. 32). İnsanın bir nesne gibi önceden belirlenmiş bir öze sahip olmayıp, sürekli bir oluş-değişim durumunda olması, başka bir deyişle olma yolunda olması onu nesneden ayıran temel unsurlardan biridir. Nesnelerin

varoluşu yoktur. İnsan ise önce varolur, ardından kendini, yaşam yolculuğu boyunca biçimlendir, inşa eder. Başka bir deyişle insanın sabit ve değişmez bir doğaya sahip olduğu söylenemez. Bu nedenle insanın varoluşu hep belirsizdir, eksiktir. Bun nedenle insan tamamlanmaya çabalar. Ancak Sartre açısından bu, beyhude bir çabadır. *Körleşme*'de Kien'in gerçekleştirmek istediği de bu beyhude çabadır: "Tek bir tutkusu vardı tüm yaşamı boyunca: gerçekte ne ise, o olarak kalmak; kendi kişiliğini salt bir ay, ya da bir yıl süreyle değil, ama ömrünün sonuna dek yitirmemek" (Canetti, 2005, s. 32). Ne ise o olmak, -Sartre'ın deyişiyle 'kendinde varlık'- nesnenin varlığına tekabül eder. Kendinde varlık "...kendine dönmeksizin, kendini aşmaksızın, kendiyle dolu olarak, kendine karşı donuk olarak yalnızca olduğu şeydir. Kımıltısız, gizsizdir..." (Mounier, 2007, s. 75). Kien de, ne ise o olmak, seçtiği tipte çakılı kalmak, değişmemek, sabit bir doğaya sahip olmak başka bir deyişle varoluş olmaktan çıkmak ister. Ancak önceden belirlenmiş bir özü olmayan insan için bu durum mümkün değildir. Sartre'a göre insan asla tamamlanmış olarak var olamaz, sürekli olduğu şeyin ötesine geçer ve kendini aşar. Bu nedenle nesne gibi olduğu şey olarak kalmaz. (Z. Esenyel, 2015, s. 228). Dolayısıyla insan için varoluştan kaçmak mümkün değildir. Ancak insan varoluşunun değişkenliği, belirsizliği Kien için bir sorundur: "Gerçekte yüzlerini her an değiştiriyorlar, bir gün bile aynı rolde kalmıyorlardı" (Canetti, 2005, s. 34). Bu nedenle Kien yaşamda ve insanlarda bilimsel bir kesinlik ve değişmezlik aramaktadır.

Kien'e göre insan kendisiyle, çevresiyle ve yaşamla ilgili hakikatlere yalnızca bilim ile ulaşabilir. Bu nedenle Kien kendini gerçek yaşamdan, insanlardan soyutlamış ve yabancılaşmıştır. Evinde, kitapları arasında, insanlarla mümkün olduğunca iletişimden kaçınarak yalnızlık içinde yaşamını sürdürür. Dış dünyadan kendini soyutlayan Kien, yabancılarla konuşmadığı gibi evine de kimseyi kabul etmek istemez. Ayrıca Kien böyle yaparak herkesten uzaklaşarak hakikate yaklaşacağını düşünür (Kızıltan, 1986, s. 145): "Günlük yaşam, yalanlardan kurulu yüzeysel bir düzendi. Yanından geçenlerin her biri yalnızca bir yalancıydı. Bu yüzden zahmet edip suratlarına bakmıyordu bile. Kitleyi oluşturan şu kötü oyuncuların hangisinin yüzü çekici gelebilirdi ki ona!" (Canetti, 2005, s. 34). Kitleyi oluşturan insanların hergünkü yaşantısında herkes benliğine düşmüşlüğüne de dile getiren Kien *herkesin* dışında kalmak ister. Herkes alanında insanlar bir ben değil, yığınlar arasında sadece biridir; insanların arasında yalnızca anonim bir kişidir. Herkes alanındaki anonim kişi ise bu alanın beklenti ve davranış kalıplarına göre hareket eder:

Yapıyorlar, ama ne yaptıklarının bilincinde değiller: birtakım alışkanlıklar edinmişler, ama bunun nedenini bilmiyorlar: ömürleri boyunca dolaşıp durdukları halde yollarını bulamıyorlar: kitleden ayrılmayan, koyun gibi onun peşinden gidenler için doğaldır bunların tümü. Üstadımız... bize İnsan her zaman kendisini kitleden ve onu oluşturanlardan korumasını bilmelidir diye sesleniyor. (Canetti, 2005, s. 120).

Başka bir yerde ise şöyle der:

Çocuklar futbol oynuyorlardı. Yetişkinlerse kazanç ardında koşuyorlar, boş zamanlarını sevişmekle geçiriyorlardı. Sekiz saat uyumak, sekiz saat da hiçbir şey yapmaksızın, leş gibi oturabilmek uğruna, geriye kalan tüm zamanları tiksindikleri işlere adıyorlardı. Sonra bu insanlar, yalnız midelerini değil, gövdelerinin bütününe tanrıları kılmışlardı. (Canetti, 2005, s. 30).

Profesör Kien açısından, bilimle uğraşmayan her bir kişi, kitlenin parçasıdır. Ancak Kien için bilim insanları da kitlenin içinde yer almaktadır. Bu yüzden, kendini fildişi kulesine kapatmış olan Kien, çalışmalarını ve bilgisini yalnızca kendine saklar, herhangi bir üniversitede ders vermez. Ona göre bilim insanları da gündelik yaşantısında, herkes alanında, düşmüşlük halinde yaşayan ve kendini lakırtı, merak ve belirsizliğe bırakıp otantik benliğinin üzerini örten kitleden farksızdır. Kien, sırf zaman geçirmek için gevezelik etmek ve görmek, anlamak, ile ilgili olmayan bir merakla zamanını doldurmaya çalışan meslektaşlarının hayatını şu şekilde ifade eder:

Zamanlarının büyük çoğunluğunda sessiz, ürkek ve uzağı görebilmek yetisinden yoksun farelere tıpatıp benzeş bir yaşam sürdürenler, iki üç yılda bir geldikleri bu kongrelerde ansızın sığındıkları kalıpların dışına çıkarlardı. Yerlere yapışarak birbirlerini selamlayan o münasebetsiz kafalarını bir araya getirirler, ağızlarında bomboş sözler geveledikten sonra, şölenlerde de birbirlerinin onuruna kadeh kaldırırlardı. Benliklerinin en derin noktacığın dek duygulanırlar, sevinçten coşarak bilimin bayrağını dikerler, ne denli yüksek amaçlar uğruna didindiklerini vurgulayarak, bilimsel ereklerini dile getirirler, sonra da aynı andı bütün dillerde yineleyip dururlardı (Canetti, 2005, s. 36).

Hor gördüğü herkes alanından kaçınan Kien, bilimsel bilgiyi yaşamındaki anlamlı tek değer olarak görmektedir. Dolayısıyla, yalnızca kitaplarına değer vermektedir. Böylece gerçek yaşama ve çevresine giderek yabancılaşan Kien için taşlaşmak, daha cazip görünmektedir: “Taş olmak iyiydi, taşın köşeleri ise daha da iyiydi.” (Canetti, 2005, s. 197). Canetti Profesör Kien’in kişiliğinde, yaşamının merkezine tek bir şeyi koyarak gerçek yaşama ve insanlara yabancılaşmış ve katılaşmış bir insana odaklanmaktadır. Böyle bir yaşamda sevgi, dostluk, şefkat gibi insani değerler dahi Kien’in katılaşmış kabuğundan içeriye sızmayı başaramaz. Gerçek yaşama ve insanlara sırt çeviren Kien’in taşlaşmış ruhundan içeri girmeye çalışan her şey parçalanır. İnsanın kendini herhangi bir

şeye indirgemesi, onun haricinde hiçbir şeyi görmek ya da duymak istememesi durumunda, Kien’de olduğu gibi, körleşme kaçınılmazdır.

Yabancılaşma ve modern sanat arasındaki ilişki yalnızca Kafka, Camus ve Canetti gibi yazarlarla sınırlı değildir. Bu yazarların haricinde James Joyce, Herman Hesse, Virginia Woolf, Jean-Paul Sartre, T.S. Eliot ve Samuel Beckett gibi yazar ve şairlerin eserlerinde de benzer ilişki karşımıza çıkabilmektedir. Max Scheler’in de belirttiği gibi modern zamanlar, “insanın ilk kez kendisi açısından bütünüyle problemli bir hale dönüştüğü bir dönemdir” (Barrett, 2016, s. 70). Bu nedenle, modern insanın yabancılaşması, insanın bu dünyadaki yalnızlığı, yabancılığı ve kendine dayanak noktası olarak gördüğü değer ve güvencelerini kaybetmiş insanın kaygısı gibi sorunlar, yukarıda adı geçen sanatçılar tarafından, neredeyse takıntı derecesine ele alınmıştır. Yukarıda bahsi geçen sanatçıların, yabancılaşma konusunu, içerik açısından birbirlerinden farklı şekillerde ele aldıkları görülmektedir. Ayrıca bu sanatçı ve düşünürlerin, eserlerinde, içerik olarak yabancılaşmayı biçimsel açıdan da yeni bir şekilde sundukları söylenebilir. Sartre’a göre (2008, s. 35) sanatta:

Biçim konusunda önceden söylenebilecek bir şey yoktur ve biz de bir şey söylemedik: Herkes kendi biçimini kendi yaratır, ondan sonra da bunun üzerinde yargıya varılır. Konunun biçimi yarattığı doğrudur... Kısacası bütün iş ne yazmak istediğini bilmektir. Ve bildikten sonra geriye bunu nasıl yazacağına karar vermek kalır.

Sartre’ın bu sözleri doğrultusunda anlaşılabilecek temel sonuç, sanatçının yeni bir biçim oluşturmada, içeriğin yönlendirici bir unsur olduğudur. Başka bir deyişle yeni bir biçimin oluşmasında, içeriğin önemli bir etkisinin olduğu söylenebilir.

20. yüzyıla kadar okur çoğunlukla, kendi dünyasının fiziksel koşullarına benzer bir dünyadaki kişilerin başlarından geçen somut olayların öyküsüne alışmıştır. Bu döneme kadar edebi eserlerin ana izleklerinden biri olan yolculuk, aynı zamanda bir anlatı kalıbıdır. Joseph Campbell’ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında genel hatlarını çizdiği bu kalıbın izini; masallardan mitlere, dini metinlerden edebi metinlere varıncaya kadar sürmenin mümkün olduğu söylenebilir. Campbell’ın, (2019, s. 27): “Belki de bazılarımız barış nehrini ve ruhun hedefine giden yolu bulmadan önce karanlık ve dolambaçlı yollardan gitmek zorundadır” ifadesinin bu anlatı kalıbının özünü oluşturduğu söylenebilir. Campbell eserinde kahramanın yolculuğunun *ayrılma*, *erginlenme* ve *dönüş* şeklinde bir kalıbı olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre “bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin zafer kazanılır: kahraman bu gizemli macerada

benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.” (2019, s. 35) Ancak her eserin, bu anlatı kalıbının içindeki gibi masalsı, fantastik unsurları taşıması şartı bulunmamaktadır. İçinde fantastik unsurlar barındırmayan bir edebi eserde de bu anlatı kalıbı bulunabilir. Bu anlatı kalıbına göre *ayrılma* kısmında kahraman, bir çağrı sonucu evinden, yurdundan, ailesinden ayrılır ya da -somut ve soyut anlamda- bir arayış yolculuğuna çıkar. *Erginlenme* bölümünde ise kahramanın, çeşitli zorlu aşamalardan, sınavlardan geçer ve daha yetkin bir ruhsal düzeye ulaşır. Başka bir deyişle bir dönüşüm yaşar. *Dönüş* bölümünde ise kahraman, hikayenin sonunda kendi benliğini bulur, -somut ve soyut anlamda- engellerden kurtulmuş olarak geri döner. Ayrıca, kahraman, yolculuğu boyunca karşılaştığı ve aştığı zorluklardan edindiği erdemlerle daha olgunlaşmış bir halde döner.

Edebi yazın tarihinde, izlek ve anlatı kalıbı olarak yolculuğun en temel örneği olarak Homeros’un *Odyseia* adlı eseri örnek olarak gösterilebilir. Bir yolculuk destanı olan *Odyseia*’de destanın kahramanı Odysseus’un denizlerde bir yerden başka bir yere savrulduğu, sıra hasretiyle geçen sürgün yolculuğu ve yersiz-yurtsuzluğu anlatılır. *Odyseia* destanının kahramanı Odysseus, Truva savaşı için evinden, yurdundan ve ailesinden ayrılmış, savaştan sonra yaklaşık on yıl boyunca da denizlerde savrulmuştur. Yolculuk esnasında çeşitli sınavlardan geçmiş, güçlükleri alt etmiş ve sonunda daha olgun bir şekilde yurduna ve ailesine dönmeyi başarmıştır. Odysseus farklı ve zorlu aşamalardan geçerek, yolculuğunu, daha olgun ve kendi içsel benini bulan bir kahraman olarak tamamlamış, manevi doygunluğa erişmiştir. Yolculuğunun sonunda içindeki “bilgeliği, gücü ve ışığı keşfetmiş, kendini bulmuştur. Kahraman artık aydınlanmıştır.” (İşler ve Özer, 2008, s. 50).

Yolculuk izleği ve anlatı kalıbı ile üretilen eserler, Aristo’dan (Poetika) 20. yüzyıla kadar süregelen mimetik estetik anlayışıyla üretilmiştir. Bu nedenle okuyucu, her şeyi bilen bir anlatıcının ışığında, neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak mantıklı bir şekilde ilerleyen, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan, dolayısıyla başı-sonu belli olan, olayların kronolojik olarak ilerlediği, kapalı yapıdaki eserlere alışkındır. Bu tür eserlerde okuyucuya yabancı olmadiğı bir dünyada yaşayan kahraman yansıtılır. Böylece okuyucu eserin kahramanıyla kendini özdeşleştirir. Eserin sonuna doğru ise bir katharsis (arınma) yaşar. Sonuçta eserin başlangıcındaki gibi dengeli, olağan dünyaya tekrar kavuşulur. Aristo’nun (2018, s. 20) belirttiğı gibi hikayede “olasılık ya da zorunluluk esasına göre birbirini izleyen olaylar boyunca bedbahtlıktan bahtiyarlığa ya da

bahtiyarlıktan bedbahtlığa” doğru ilerlenir. Aristo’nun Poetika’sından 20. yüzyıla değin süregelen edebi gelenekte, okuyucu, eserden kimi kez etkilenmiş, kimi kez duygulanmış, kimi zaman ders almış kimi zaman da bilgilenmiştir. Kendi dünyasına benzer bir dünyadaki karakterlerin, başından geçen somut maceraların ya da yolculukların öyküsü anlatılmıştır. Bu tarz bir anlatı yapısının, insanın ve yaşamın rasyonel ve anlaşılır bir bütün olduğuna inanılan bir kültürde ortaya çıktığı söylenebilir. Sonuç olarak, bu tarz bir anlatı yapısına sahip eserlerde okuyucunun yabancılaşması pek mümkün görünmemektedir (Ecevit, 2018, s. 34).

20. yüzyıla gelindiğinde ise yolculuk izleği ve anlatı kalıbı hala devam etmektedir ancak içerik ve biçim bağlamında köklü değişiklikler yaşanmıştır. 20. yüzyılda, modern insanın yabancılaşması sorunu “20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. (Ecevit, 2018, s. 36). Bu nedenle edebi gelenekteki anlatı kalıbı –aynı zamanda izlek- olan yolculuk; çatışma ve kahramanın eylemlerine bağlı olarak ilerleyen somut bir yolculuktan, soyut ve içsel bir yolculuğa dönüşmüştür. Artık önemli olan karakterlerin somut eylemleri değil, içsel-zihinsel yolculuklardır. Karakterler artık, Ecevit’e göre (2018, s. 42) “soyut *homo-viator*lardır” Bu nedenle yabancılaşmış modern insanın zihninin derinliklerini ve iç dünyasını odağa alan modernist sanatçılar, Aristo’nun Poetika adlı eserinde belirlediği *mimetik* estetik anlayışından, hikaye anlatımından uzaklaşmışlardır. Dolayısıyla, modernist sanatçıların eserlerinde mantıklı neden-sonuç ilişkisi, doğrusal bir şekilde akan zaman, kapalı son, her şeyi bilen, tutarlı bir anlatıcı, özdeşleşme, dış dünyayı olduğu haliyle yansıtmaya gibi mimetik estetiğe ait unsurlar bulunmaz. Modern sanat “yalnızlaşmanın, yabancılaşmanın, anlam yitiminin doruğa ulaştığı bir çağın” ürünüdür (Ecevit, 2018, s. 56). Bu nedenle, modernist sanatçı, eserini geleneksel anlatı kalıplarının dışında oluşturmuştur.

20. yüzyıl modern sanatında dış dünyayı doğrudan yansıtmak yerine, dış dünyadan alınmış bir gerçeklik parçası ile öznel gerçekliğin birbirine karıştığı bir dünya sunulur. Hikaye anlatmak yerine, bireye ve onun zihninin derinliklerine dalmak, psikolojisini ortaya koymaya çalışmak önemli hale gelmiştir. Bireyin iç dünyasını ve bilincini betimlemek için de monolog, bilinç akışı gibi teknikler kullanılmıştır. Neden-sonuç zinciriyle birbirine bağlanan olayların kronolojik bir şekilde ilerlediği doğrusal zaman anlayışı yerine, görece hale gelmiş zaman, kronolojik bir şekilde ilerlemez, bunun yerine öznel zaman ön plana çıkarılır. Böylece zamanda ileri-geri atlamalar, sapmalar, yinelemeler görülür. Ayrıca eserler sonlanmaz yalnızca biter. Modernist eserler mimetik

estetiğe sahip eserler gibi kapalı yapıda olan eserler değildir. 20. yüzyıl modernist estetiğin tüm bu nitelikleriyle, sanatta özdeşleşmeye dayalı mimetik estetikten yabancılaştırma estetiğine doğru bir geçiş yaşandığı söylenebilir: “Yabancılaştırma estetiği, somut görüntüyü yabancılaştırarak yeniden kurgularken... görünürde alışık olduğumuz, bize yabancı olmayan bir dünyanın özünde yatan kaotik çelişkileri, belirsizliği, anlaşılmazlığı gözler önüne serer. Bu nedenle de, çağın insana yabancı gerçekliğiyle örtüşür” (Ecevit, 2018, s. 37)

Modernist eserlerde (hem içerik hem de anlatı kalıbı olan) kahramanın yolculuğu, mimetik eserlerdeki gibi amaç yönelimli kahramanın, belli bir amaca yönelik yaptığı somut eylemlere bağlı olan yolculuk yerine, bireyin, soyut, içsel yolculuğu haline gelmiştir. 20. yüzyıla değin süregelen eyleme dönük tuttuğunu koparan, tutarlı, dengeli kahraman tökezlemiş, parçalanmış ve edilginleşmiştir. (Tilbe, 2019, s. 148). Benlik bilincinin yitimi, kaygı, iletişimsizlik, yalnızlık, aidiyetsizlik ve boşluk duygusu gibi yabancılaştırma ile ilgili sorunlarla boğuşan modern kahraman, geleneksel kahraman özellikleri göstermez. Modernist eserlerde karakterler; ne istediğini bilen, belirli bir amacı olan sabit, durağan veya hikayenin sonunda kendini bulmuş olan bir benliğe sahip olan tutarlı, tanımlanabilir bir karakter olarak sunulmaz. Modernist sanatçılar insanların iç dünyasını “...ruhsal bir savaş alanı ve çözümsüz bir bilmece...” olarak görmüşlerdir (Kacıroğlu, 2018, s. 4). Bu nedenle modernist eserlerde karakterler somut eylemlerinden ziyade iç dünyasıyla vardır. Karakterlerin belli bir somut amacı, birtakım soyut idealleri bulunmaz. Böylece karakterleri, birtakım kalıplara sığdırmanın zorlaştığı, neredeyse imkansız hale geldiği söylenebilir. Ayrıca karakterlerin kimi zaman geçmişi, ailesi hatta kendisi bile tanıtılmaya değmez. Bazılarının adı ve soyadını dahi belirtme gereği görülmez, yalnızca bir harften ibarettirler (Tilbe, 2019, s. 149). Böylece yüzü giderek silikleşen modern kahraman, çağının kahramanı olması bir yana kendi hayatının kahramanı bile değildir. Silikleşmiş, belirsiz bir yüze sahip, amaçsız, eylemsiz kendinden emin olmayan bir karakter haline gelmiştir. Geleneksel kahraman gibi, maceranın, somut bir yolculuğun içinde olan, karşılaştığı güçlükleri alt eden bir figür değil, kendi içine, içsel dünyasına gömülmüş bir karakterdir. Yukarıda bahsedilen nedenlerin, alımlayıcının, eserin kahramanı ile mimetik estetikte olduğu gibi özdeşleşmesine izin vermediği, aksine alımlayıcının yabancılaştığı söylenebilir.

Modernist eserlerde, dışsal gerçeklikten çok, içsel gerçeklik ön plana çıkmıştır. Karakterlerin iç dünyası, zihni, belleği eserin merkezine alındığı ve içsel gerçeklik daha

çok önem kazandığı için neden-sonuç ilkesine dayalı olarak ilerleyen dışsal/somut ve sürükleyici olay zinciri ortadan kalkmıştır. Yerine karakterin ufak bir çağrışımla, geçmişe veya geleceğe gidebilme olanağı ve zihin/bellek yolculukları geçmiştir. Bu doğrultuda, modern kahramanın içsel yolculuğunda zaman da ardışık ya da doğrusal bir biçimde ilerlememektedir. Bunun yerine, karakterin iç dünyasına bağlı olarak değişen, geçmişe ya da geleceğe doğru sıçramalar yapan ‘psikolojik zaman’ anlayışı geçmiştir. Modernist edebiyatta karakterin zihni, belleği her türlü akılcı kısıtlamalardan uzakta; zihinsel deneyimin bireyin yaşamındaki önem derecesine, bu nedenle de zihinsel deneyimlerin içeriklerine ve yoğunluklarına göre değişen bir zaman anlayışı ile sunulmuştur. Başka bir deyişle karakterlerin iç dünyası, her birey için farklı olarak algılanan bir zaman anlayışı ile sunulmuştur (Childs, 2010, s. 72).

20. yüzyıl, şayet bir zamanlar batılı insanın sandığı gibi her şeyin bir nedeni olduğu, yaşamdaki her şeyin takdiri ilahi ya da rasyonel sebeplerle açıklandığı, yaşamdaki her ayrıntının bir bütünün parçası olduğu şeklinde bir sistem olarak kabul edildiği bir dönem olsaydı, sanatçıdan tutarlılık, mantık ve bütünlük beklenebilirdi (Barret, 2016, s. 58). Oysa modern sanatçılardan böyle bir şey beklemek mümkün değildir. Bu nedenle modern sanatçıların eserlerinde, içeriğe bağlı olarak, daha önceleri bir eserin en önemli özellikleri olarak görülen; olay örgüsünde, zamanda, mekanda tutarlılık, bütünlük gibi unsurların önemini kaybettiği söylenebilir. Benzer şekilde dış dünyanın gerçekliği üzerinde önemle durmak yerine, insanın iç dünyası ve psikolojik gerçekliğine önem vermek, insanı tüm karmaşıklığıyla ortaya koymak önem kazanmıştır. Daha önce belirtildiği gibi, 20. yüzyıl modern sanatında kahramanın yolculuğu hala devam etmektedir ve bu yolculukta önemli değişiklikler gerçekleşmiştir. Modernist sanatçılar, kahramanın yolculuğunu; belli bir başı, ortası ve sonu olan, olasılık ve zorunluluk esaslarına dayalı ve kapalı yapıda olan bir hikaye biçiminde *yansıtmak* yerine; yalnız, uyumsuz ve kahraman özelliklerinden uzak bir bireyin soyut/içsel yolculuğuna odaklanmışlardır.

William Barrett’e göre (2016, s. 70) “Mars’tan gelen bir gözlemci dikkatini... romanlarımızda, oyunlarımızda, resimlerimizde ... ortaya konduğu şekliyle insan tasavvuruna çevirse, tümüyle boşluk ve deliklerle dolu, yüzü olmayan, şüphe ve olumsuzluklarla delik deşik ve tamamen sonlu bir yaratık görecektir. Albert Camus ise 17. yüzyılı matematik, 18. yüzyılı fizik 20. yüzyılı ise “korku çağı” olarak adlandırmıştır (Camus, 1998, s. 57). Sanatta dışavurumculuk da böyle bir çağda ortaya çıkmıştır. Hermann Bahr’a göre “...daha önce hiçbir dönem böyle bir dehşetle, bu kadar derin bir

ölüm korkusuyla sarsılmamıştı. Dünya hiçbir zaman ... mezar kadar sessiz olmamıştı. İnsan hiç bu kadar anlamsızlaşmamış, hiç bu kadar ürkek olmamıştı.” (2017, s. 283). Dışavurumculuk, yoğun değer bunalımının yaşandığı, kentleşmiş modern sanayi dünyasında ortaya çıkmıştır. Dışavurumcu sanatçılar açısından, sanayi kapitalizmine ait kurumlarındaki çalışma koşullarının insanı meta üretiminin hizmetine sunması, insanın imgelemi ve zihnini hiçe sayması, insan doğasını mahvetmektedir. Bu nedenle, modern toplumda, insanlar giderek kendine ve çevresine yabancılaşmaktadır. Bunun sonucunda ise ruhsal açıdan sağlıklı bir toplum ortaya çıkmaktadır (Sheppard, 2017, s. 296). Yalnızca makinenin bir dişlisi haline gelen, kendi özünden uzaklaşan ya da kendi özünü ortaya koyamayan başka bir deyişle yabancılaşan modern insanın, dışavurumcu sanatın odağına yerleştiği söylenebilir. Bu bağlamda dışavurumculuk “...toplum ve değerler açısından yaşanan derin bir bunalıma denk düşer.” (Palmier, 2017, s. 310). Dışavurumcu sanatçılar da, kaygı, anlamsızlık, yalnızlık gibi yabancılaşmaya bağlı sorunları içerik düzlemine taşımışlar, biçim açısından özgüllüklerini ise, yeni anlatım yollarıyla, sözü edilen içerikten ortaya çıkarmışlardır. Bu nedenle, dışavurumcu sanatın içerik ve biçim özelliklerini, 20. yüzyılda insanların içinde bulunduğu dünyayı anlamakta ve anlamlandırmakta zorluk çektiği sıkıntı ve kaygı atmosferinden ayrı düşünmek mümkün değildir.

Leyla Varlık Şentürk’e göre (1999, s. 158) dışavurumcu resim modern insanın yabancılaşmasını en iyi şekilde ortaya koyan akımdır. Giderek kendine ve topluma yabancılaşan, toplum içinde kaybolup anonimleşen modern insan, dışavurumcu resimde, yeni bir biçimle ortaya koyulmuştur. Örneğin Edvard Munch, modernist ressamlar arasında, yabancılaşmanın ve endişenin ressamı olarak bilinmektedir. Peter Gay’e göre (2017, s. 148) Munch’un en bilinen resmi olan “Çılgılık” modern insanın *kaygısının* bir dışavurumudur. Edvard Munch’ın “Çılgılık” adlı tablosunda, modern insanın içinde bulunduğu *kaygı* dışavurumcu bir estetikle resmedilmiştir. Munch gibi diğer dışavurumcu ressamların da eserlerinde görülebileceği gibi dışavurumcu resim “ne öykü anlatır ne de ders verir. İzleyicilerini daha dindar, daha ahlaklı, daha vatansever, ... cinsel olarak daha uyarılmış yapmayı” amaç edinmemiştir (Gay, 2017, s. 102). Dışavurumcu ressamlar, eskiden olduğu gibi İncil tasvirleri, büyük savaşlar ya da soylu kişilerin yansıtmak ya da dış dünyayı olabildiğince taklit etmek yerine, kendi içsel tepkilerini dışavurmak için çabalamışlardır. Dışavurumcular “...gölgenin ve karanlığın uğursuz etkileri ... ile yabancılaşmanın niteliği üzerinde yoğunlaşmıştır” (Childs, 2010, s. 148).

Tiyatroda ise, içerik olarak modern insanın yabancılaşması, yeni bir biçimle absürd (uyumsuz) tiyatrodaki ortaya koyulmuştur. Samuel Beckett, Eugene Ionesco ve Jean Genet gibi sanatçıların başını çektiği absürd tiyatro İkinci Dünya Savaşından sonra ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası dönemde insanlar yoğun bir şekilde anlamsızlık, iletişimsizlik, yalnızlık ve benlik bilincinin kaybı gibi sorunlar yaşamışlardır. Bu dönemde milyonlarca insan kitleler halinde öldürülmüş, kentler yakılıp yıkılmış, insanların yapabileceklerinin bir sınırının olmayışı dehşet uyandırmıştır. Aydınlanma düşüncesinin ilerlemeci tarih anlayışı ve daha iyi bir dünya ülküsü paramparça edilmiştir. Yaşamından ve geleceğinin belirsizliğinden endişe ve korku duyan insanlar birbirlerine de yabancılaşmışlardır (Şener, 2006, s. 298). Bu dönemde insani değerlerin yitimi hiç olmadığı kadar yoğun bir şekilde gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, absürd tiyatrodaki, insanın ölümlü olduğu, yaşamın bir anlamı ya da amacı olmadığı, evrenin mantık yasalarıyla açıklanamayacağı, bireye aklın yerine ilkel içgüdülerin egemen olduğu gösterilmek istenmiştir.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarının ardından insanların içine düştükleri bunalım, sıkıntı, boşluk ürküntüsü ve tedirginlik öylesine uç boyutlarda duyumsanır ki kişi kendine yönelir, kendisi ve yaşadığı dünya arasındaki uyumsuzluğu sorgulamaya, algılamaya çalışır. Ancak bu sorgulama onu ... derinden sarsar. Her şey rastlantısal olduğundan yaşamın da varlığın da amacı yoktur (Genç, 2007, s. 90).

Böyle bir ruh hali içinde eserlerini üreten sanatçılar, modern insanın yalnızlık, uyumsuzluk, anlamsızlık, kaygı, benlik kaybı gibi yabancılaşmaya ilişkin sorunlarını absürd tiyatrodaki içerik düzlemine taşımışlardır. Absürd tiyatronun sanatçıları modern insanı; yabancılaşmış, yalnız ve eylemsizlik içinde, uyurgezer bir ruh hali ile ortaya koymuştur. Belli bir amacı olmayan, büyük bir boşluk duygusuyla yitip giden modern insan, absürd tiyatrodaki, yaşıyormuş gibi görünmekten çok, yalnızca oyalanır (Genç, 2007, s. 79).

Yukarıda sözü edilen izlekler, absürd tiyatronun biçimsel özelliklerinin oluşmasında da etkili olmuştur. Dolayısıyla, absürd tiyatrodaki, *mimetik* estetiğe dayalı geleneksel tiyatronun biçimsel özellikleri reddedilmiştir. Bu nedenle absürd tiyatrodaki, geleneksel tiyatrodaki gibi karakterlerin eylemlerine bağlı olarak ilerleyen bir hikaye anlatımı, karakter gelişimi ya da kahramanın yolculuğu gibi unsurlar bulunmamaktadır. Absürd tiyatrodaki somut eylemlerin yerine, zihinsel yolculuklar, benlik arayışları gibi motifler ile insanlık halleri resmedilmeye çalışılmıştır. Belirli bir amacı ya da arzusu olmayan yabancılaşmış karakterlerin, genel özellikleri hatta bazen isimleri bile belirsizdir. Geleneksel tiyatrodaki gibi mantıklı bir neden-sonuç ilkesine dayanmayan

absürd tiyatrodaki, ne zaman ve mekanda bir tutarlılık, ne de karakterlerin kişilik özelliklerinde bir tutarlılık bulunmaktadır. Anlamı olmayan bir yaşamda kendine ve dünyaya yabancı olan modern insan oyunun odak noktasıdır. Dolayısıyla, oyunların mantıklı bir gelişimi, kapalı bir sonu, çatışma unsurları ve gerilim gibi geleneksel öğeleri bulunmamaktadır. Absürd tiyatrodaki amaç bir hikaye anlatmak değil, bir karakterin iç dünyasını, endişelerini yani içsel bir yolculuğu ortaya koymaktır. (Şener, 2006, s. 302).

Geleneksel tiyatrodaki hikayenin akışı izleyicide merak uyandırır. İzleyici, şimdi ne olacak? Sorusunu sorar, bu soru üzerine düşünür ve bir yanıt bulmaya çalışır. Ancak absürd tiyatrodaki soru değişir. Seyircinin aklındaki sahnede şimdi ne olacak? sorusu sahnede ne oluyor? sorusuna dönüşür (Şafak, 2014, s. 18). Amacı izleyiciyle sahne arasında duygusal bir yakınlık kurmak, başka bir deyişle izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak olmayan absürd tiyatrodaki amaçlanan, seyirciyi rahatlatmak ya da sakinleştirmek değil, tam tersine rahatsız etmektir (Genç, 2007, s. 86).

Çağın yaşam gerçekliklerinden biri olan yabancılaşma sorunu, 20. yüzyılda modern sanatın dilinde, farklı dallarda -söz gelişimi edebiyatta, resimde ve tiyatrodaki karşılığını bulmuştur. Modern sanatçılar, sanatın çeşitli dallarında kendine yer bulan yabancılaşma sorununu ifade etmek için yeni biçimsel arayışlara yönelmişler, ortaya çıkardıkları yeni bir estetik anlayışıyla yabancılaşma sorununu ifade etmişlerdir.

19. yüzyılın sonlarına doğru keşfedilen sinemanın yabancılaşma sorununu göstermede ayrıcalıklı bir yerinin olduğu söylenebilir. Bu ayrıcalığı sağlayan ise sinemanın dilidir. Sinemanın dili, edebiyatla kıyaslandığında, soyutlamaya daha az elverişlidir. Edebiyatta, insan sözcüklerle anlatılır. Sözcükler gerçeğin yerine geçerler ve okuyucular, sözcüklerle belirtilen gerçeği zihninde canlandırır. Sinema ise gerçeği gerçeğe anlatan sanat dalıdır. Jean-Luc Godard'ın deyişiyle “sinemada kimse gökyüzünün mavi mi yoksa gri mi olduğunu söylemek zorunda değildir. Yalnızca o oradadır...” (Aktaran Savaş, 2013, s. 294).

En genç sanat dalı olan sinema sanatında da kendine yer bulan yabancılaşma sorunu, sinemada yeni bir biçimle ifade edilmiştir. Modern sinemanın yönetmenlerinin, filmlerinde içerik olarak yabancılaşma sorununu ortaya koymak için yeni biçimsel arayışlara girdikleri, bu arayışın sonucunda da çağdaş anlatının birtakım özelliklerini ortaya çıkardıkları söylenebilir.

3.3. Sinemada İçerik Olarak Yabancılaşma

Modern zamanların önemli bir gerçekliği olan yabancılaşma sorununun insanı anlamaya ve anlatmaya çalışan sinemanın dilinde ele alınması da kaçınılmaz olmuştur.

Örneğin Ingmar Bergman, yol filmlerinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilen *Yaban Çilekleri* (Smultronstället, 1957) adlı filmde, içerik olarak yabancılaşmaya bağlı sorunları ele almıştır. Filmde 78 yaşındaki Profesör Isak Borg'un somut ve soyut anlamdaki yolculuğu üzerinden modern insanın yabancılaşmaya bağlı sorunları ele alınır. Filmin başkarakteri olan Profesör Borg, fahri doktora unvanını almak üzere Lund Üniversitesine doğru bir yolculuğu çıkar. Borg'un gelini olan Marianne de Profesör'ün yolculuğuna eşlik eder. Borg'un Lund Üniversitesi'ne gitmek üzere başlayan yolculuğu, belleğinin derinliklerine yaptığı, kendiyle ve yaşamıyla yüzleştiği bir yolculuk haline gelir.

Film Profesör Borg'un neden hayatını insanlardan uzak ve yalnız bir şekilde geçirdiğini ifade ettiği sahne ile açılır. Borg filmin açılış sahnesinde: “İnsanlarla olan ilişkilerimizde temelde onların karakter ve davranışlarını tartışır ve değerlendiririz. İşte bu yüzden bu sözde ilişkilerin tümünden kendimi geri çektim. Bu benim yaşlılık günlerimi daha da yalnız kıldı” der. Bu ifadeler, -filmin ilerleyen bölümlerinde daha açık bir şekilde ortaya çıkacak olan- Borg'un yalıtılmışlığını ve bu nedenle kendisine ve çevresine olan yabancılaşmışlığını ortaya koyar. Borg, yolculuğa çıkmadan önce kendisinin de belirttiği gibi garip ve rahatsız edici bir rüya görür. Rüyasında, harabe evlerle dolu bir sokakta, yolunu kaybetmiş bir durumdadır. Hiç kimsenin olmadığı bu sokakta bir saat görür. Saatin akrep ve yelkovanı yoktur. Bunun üzerine Borg, kendi saatine bakar. Ancak kendi saatinin de akrep ve yelkovanı bulunmamaktadır. Endişelenmeye başlayan Borg, bir süre sonra, sırtı kendisine dönük bir adam görür. Adam Borg'a döner, ancak yüzü yoktur. Yüzü olmayan adam yere düşer ve kanı sokağa akmaya başlar. Bu sırada, kilise çanının sesi duyulur ve sürücüsü olmayan, tabut taşıyan bir at arabası sokağa girer. Yere düşen tabuttaki cesedin eli, Borg'u kendine doğru çekmeye çalışır. Tabut biraz açıldıktan sonra, tabuttaki kişinin de Borg olduğu ortaya çıkar. Borg'un gördüğü bu rüya, yolculuğu sırasında kendisiyle hesaplaşması için önemlidir. Çünkü bu rüya sahnesiyle ortaya koyulan ölüm gerçeği onu kaygılandırır. Kaygı ile “hayata atfedilen bütün manalar, anlamlandırmalar sarsılmakta, insan her şeyi sorgulamaya başlamaktadır” (Bollnow, 2004, s. 69).

Borg ve Marianne yolculuğa çıktıktan sonra aralarında birtakım konuşmalar gelişir. Marianne bu konuşmalarda, çevresindeki insanlara kayıtsız, soğuk ve umursamaz olan

Borg'un çevresine yıkılmaz duvarlar örmüş olduğunu gün yüzüne çıkarır. Borg, Marianne'ın değişimiyle bencil ve insafsız biridir. Kendi dışında kimseyi umursamaz. Çevresindeki insanlara karşı bir çivi kadar serttir. Yaklaşık bir ay kadar önce Evald ile sorunları olduğu için yardım isteyen Marianne, Borg'un verdiği cevabı hatırlatır. Borg, Marianne ve Evald'ın evlilikleriyle ilgili sorunlarını umursamamış, yardıma ihtiyacı olan Evald ve Marianne'e tedavi olmak için bir psikiyatra ya da bir papaza gitmelerini önermiştir. Marianne yolculuklarının hemen başında en yakınındaki insanları dahi umursamayan, yabancılaşmış bir durumda olan Borg'un benliğiyle yüzleşmesine olanak tanır. Yabancılaşmış bir durumda olan Borg için "...sanki her şey kayıtsızlığın kara bulutları tarafından yutulmuş gibidir" (Bollnow, 2004, s. 69). Yaşlı Profesör'ün bu tutumu ve kimsenin içine girmesine izin vermediği duvarları, ona yalnızlıktan başka bir şey getirmemiştir.

Profesör Borg ve Marianne'in yolculukları daha sonra birkaç yolcunun daha onlara katılmasıyla devam eder. Borg, Marianne ile birlikte annesini ziyaret eder. Annesi de tıpkı Borg gibi yalnız ve çevresinden soyutlanmış bir durumdadır. Yaşlı kadın da Borg gibi son derece soğuk ve duygusuz biridir. Annesinin soğuk-duygusuz yüzünde ölüm düşüncesi bir kez daha karşısına çıkar. Annesinin Borg'a gösterdiği saatin de –daha önce rüyasında gördüğü saatler gibi- akrep ve yelkovanı yoktur. Bir süre sonra yaşlı annenin evinden ayrılan Borg, Marianne ve onlara katılan Victor, Sara ve Anders ile birlikte yolculuklarına kaldıkları yerden devam ederler. Bu kez sürücü koltuğunda Marianne bulunmaktadır. Profesör ise bu sırada uyumakta ve rüya görmektedir. Rüyasında bir zamanlar aşık olduğu Sara'yı görür. Sara, elindeki aynayla Borg'u kendisiyle yüzleştirmeye çalışır. Sonra profesöre: "Sen yakında ölecek olan üzgün ve yaşlı bir adamsın" der. Sara sözlerine Borg'un kardeşi Sigfrid ile evleneceğini söyleyerek devam eder. Borg'dan ise aynaya bakıp gülümsemesini ister. Borg ise "acıtıyor" diyerek yanıt verir. Bunun üzerine Sara, emekli bir profesör olarak neden acıttığını bilmesi gerektiğini söyler ve "o kadar çok şey biliyorsun ve hiçbir şey bilmiyorsun" der. Çünkü hayatını bilime adanmış olan profesör Borg, kendi benliğine ve duygularına yabancılaşmıştır. Borg'un rüyasındaki yolculuğu devam eder. Bir sorguç tarafından davet edildiği bir binaya girer, binadaki dersliklerden birinde sorguç tarafından sınanır. Ancak profesör ne mikroskoptaki bakteri örneğini tanımlayabilir ne de tahtadaki yazıyı anlamlandırabilir. Sorguç tahtadaki yazının bir doktorun ilk görevi olduğunu söyler. O görev ise af dilemektir. Ancak Borg bu görevi unutmuştur. Sorguç, profesöre duygusuzluk, bencillik

ve acımasızlıkla suçlandığını belirtir ve suçlamayı yapan karısıyla yüzleştirilir. Borg, karısının onu aldattığını görür. Karin, bu olayı Borg'a anlatsa dahi onun ne söyleyeceğinden emindir. Yine her zaman olduğu gibi, bir Tanrı'yım gibi davranıp, senin için üzgünüm diyeceğini, söyleyeceği hiçbir kelimenin bir anlamı olmayacağını çünkü onun bir buz kadar soğuk olduğunu yanındaki adama söyler. Borg daha sonra sorguca cezasının ne olacağını sorar. Sorguç ise cezasının her zamanki gibi yalnızlık olduğunu ifade eder. Kierkegaard'a göre (2017, s. 36) insanların büyük bir kısmı "tinsel yazgılarının fazla bilincinde olmadan" yaşamını sürdürmektedir. Profesör Borg da kendine ve çevresine yabancılaşmış, benliğinin fazla bilincinde olmadan yaşayan insanlardan biridir. Fakat Borg'un ölüm gerçeği ile yüzleşmesi, ölüm karşısında *kaygı* duyması yabancılaşmış bir yaşamdan kurtulması için ilk adım olmuştur. Ayrıca yolculuğu sırasında karşılaştıkları, rüyaları ve belleğinin derinliğine yaptığı yolculuklar, kendi benliğinin ve yaşamının farkına varmasına neden olmuştur. Hayatının büyük bir kısmını kalın duvarların ardında, duygusal açıdan buzlaşmış ve yabancılaşmış bir şekilde geçiren profesör Borg filmin sonuna gelindiğinde hizmetçisi Agda, oğlu Evald ve gelini Marianne ile daha yakın ilişkiler kurmaya, buzlarını eritmeye çalışır. Çünkü yolculuğu boyunca yaptığı zihinsel yolculuklar onu biraz değiştirmiş, benliğinin ve yaşamının farkına varmasına neden olmuştur. Borg, filmin sonunda uykuya dalarken yine çocukluğundan bir anıyı hatırlar. Başka bir deyişle film biterken bir yolculuğa daha çıkar (Laderman, 2006, s. 255).



Görel 3.2. *Isak Borg ve Marienne (Yaban Çilekleri)*

Andrey Tarkovski'ye göre sinemanın "...gücünün kaynağı, zamanı, bizi her gün, hatta her saat saran gerçekliğin maddesine çözölmez ve hakiki bağlarla bağlamış olmasıdır." (2008, s. 49). Bela Tarr'ın filmleri de bu bağlamda değerdendirilebilir. Örneğin Tarr'ın *Lanet* (Karhozat, 1988) adlı filminde, yabancılaşmaya bağlı sorunlardan bir olan anlamsızlık, yoğun bir şekilde ortaya koyulmuştur. *Lanet*; Karrer adında, yaşamında evli bir bar şarkıcısını beklemekten başka yapacak bir şeyi olmayan yalnız bir adamın, anlamsızlık içinde savruluşunu gözler önüne serer. Bir zamanlar endüstri merkezi olan ama artık insanların çoğunun işsiz kaldığı, yıkık-dökük binalardan oluşan küçük bir kasabada yaşayan Karrer anlamsız yaşamına bir anlam katabilme umuduyla, aşık olduğu kadını birlikte olmaya ikna etmeye çalışır. Bu kadın, Karrer'in anlamsız yaşamında değerdendiği tek insandır. Fakat kadının hayatında Karrer'in hiçbir anlamı ve değeri yoktur. Bu nedenle Karrer'in beyhude çabaları sonuçsuz kalır. Kierkegaard'a göre (2017b, s. 35) eğer:

Her şeyin altında hiç doymak bilmeyen uçsuz bucaksız bir boşluk olsaydı... İnsanlığı bir araya getiren hiçbir kutsal bağ olmasaydı, her bir insanın soyu topraktan, tıpkı ormanın dibindeki sarmaşık yaprakları gibi orada burada rastgele biter olsaydı ve her nesil bir

sonrakini ormandan gelen kuş sesleri gibi takip ediyor olsaydı, nesiller yeryüzünden, bir geminin denizdeki, havanın çöldeki hareketi gibi ... geçip gider olsaydı ... o vakit hayat ne boş ve kasvetli olurdu!

Kierkegaard'ın *Korku ve Titreme* adlı yapıtında geçen bu ifadelerin, *Lanet* filminde, Karrer'in yaşamında somutlaştığı söylenebilir. Bu durum filmin hemen başında, açılış sahnesiyle görselleştirilir. Film, çamurların ve su birikintilerinin üzerinde durmadan hareket eden teleferik vagonlarının görüntüsüyle açılır. Teleferik vagonlarının aynı hat üzerinde tekdüze bir biçimde durmadan hareket eder. Bir süre sonra kamera geri çekilir ve bir pencerenin önünde, karanlıkta, bu anlamsız döngüyü seyreden bir adam kadrja girer. Teleferik vagonlarının tekdüze ve anlamsız döngüsünün, Karrer'in içinde bulunduğu yabancılaşmayı, anlamsızlığı temsil ettiği söylenebilir. Karrer'in yaşamı da anlamsız bir döngüden ibarettir. Zamanının büyük bir kısmını köhne bir barda sürekli içerek harcar. Aşık olduğu kadını beyhude bir şekilde birlikte olmaya ikna etmeye çalışmaktan başka hiçbir arzusu yoktur. Kendisi de bu durumu şu sözlerle ifade eder: "Kaderimin daha iyi olacağına umut edecek cesaretim bile yok... Ben bir enkazım, bir şeyler yapmaya cesareti olmayan..."



Görsel 3.3. *Lanet*

Filmin başından itibaren yaratılan atmosferin, Karrer'in içinde bulunduğu durumu, anlamsız yaşamını yansıtır nitelikte olduğu söylenebilir. Filmde, yıkık-dökük mekanlar ile çevrili bir ortamda yağmurun, sisin, rüzgarın ve çamurun hiç eksik olmadığı kasvetli bir atmosfer göze çarpar. Neredeyse hiç kimsenin olmadığı, hiçbir hayat belirtisinin olmadığı ıssız sokaklarda yalnızca başıboş köpekler ve Karrer amaçsızca dolaşır. Karrer'in içinde bulunduğu durum; Tanrı'nın öldüğü kıyametvari bir atmosferde, insanların içine işlemiş, her yere kök salmış bir anlamsızlık duygusuyla başıboş bir şekilde sürüklenen insanın durumudur. Karrer'in anlamsız ve bir amaçtan yoksun yaşamı Bertrand Russell'ın (1998: 8) kurmaca karakteri olan Porphyre Eglantine'nin *Hiçliğin Türküsü* adlı şiirinin şu dizelerini akıllara getirir: "...Bu korkunç boşlukta/ bu sonsuz boşlukta/Her yanım kum/Alabildiğine parlak, boğucu".

Karrer, filmin sonuna gelindiğinde daha da umutsuz bir durumdadır. Aşık olduğu kadın ile birlikte kurtulabileceğini düşündüğü anlamsız yaşamından kurtulmayı başaramadığı gibi daha beter bir hale gelmiş durumdadır. Bulunduğu durumdan, içine fırlatılmış olduğu dünyadan kurtulamaz. Gasset'e göre (2017, s. 12) "her birimiz kendi ortamımızda birer kazazede olarak yaşarız. Suyun yüzeyinde kalabilmek için ister istemez o ortamı kulaçlamak durumundayız" Karrer'in, fırlatıldığı ortamdan kaçmak, suyun yüzeyinde kalmayı başarmak için attığı kulaçlar, daha da dibe doğru batmasına yol açar. Filmin sonunda, yasadışı işler çeviren barmen, aşık olduğu kadın ve kocasını polise ihbar ederek hepsine ihanet eder. Karrer'in bu ihaneti bir özyıkıma neden olur. Film biterken, yoğun bir şekilde yağan yağmurun altında, çöplükte, bir köpek ona havlayarak saldırır. Karrer ise dört ayak olup köpeğin çevresinde döner ve köpeğe havlar. Böylece Karrer'in uç boyutlara ulaşan yabancılaşması, kendisini bir köpek haline getirmesiyle vurgulanır.



Görsel 3.4. *Lanet* filminin sonunda Karrer'in köpekleşmesi

Gece, (La notte, 1961) Michelangelo Antonioni'nin evli bir çift üzerinden iletişimsizlik, benliğe yabancılaşma gibi sorunları ele aldığı filmidir. Film evli bir çift olan Giovanni ve Lidia'nın ölümcül bir hastalığı bulunan Tommaso'yu hastanede ziyaret etmeleriyle başlar. Filmin başında Giovanni ve Lidia, hastaneye vardıktan sonra Giovanni'nin kullandığı arabadan inerler. Asansör ile Tommaso'nun bulunduğu odaya giderler. Çift, odaya girene kadar birbirleriyle konuşmazlar, hatta birbirlerinin yüzüne dahi bakmazlar. Aralarındaki görünmez duvarların hissedildiği çift, sanki zoraki bir şekilde biraraya gelmişler ve istemedikleri bir görevi yerine getiriyorlarmış gibi bir haldedirler. Giovanni ve Lidia'nın suskunluğu, hastaneden ayrıldıktan sonra da bir süre daha devam eder. Filmin başındaki bu sahneler, filmin geneline yayılacak olan iletişim sorununu belirginleştirir.

Estetik insanın önemli değerlerden biri hazdır. Çünkü estetik insan sıkıntısını dağıtmak ve eğlenmek ister. Kendi benliğiyle yüzleşmekten kaçınmaya çalışır. Bu nedenle yalnızca yemek, içmek ve cinsel doyuma ulaşmak gibi temel ihtiyaçlarını gidermeye çalışır. (Taşdelen, 2017, s. 194-195). Giovanni, hastaneden ayrılırken kendisinden kibrit isteyen ve daha sonra odasına çeken nemfomanyak bir kadının odasına girer. Kadının onu öpmesine karşılık verir. Ölümcül bir hastalığa yakalanmış olan arkadaşının odasından çıktıktan hemen sonra yaşanan bu olay, Giovanni'nin bir estetik

insan olduğunu gösterdiği söylenebilir. Bir estetik insan olan Giovanni yabancılaşmış, benliğini kaybetmiş durumdadır; “...kendini tanımaz, sözcüğü sözcüğüne kendini ancak giysi olarak tanır, ancak dışsal yaşam olarak bir beni vardır” (Kierkegaard, 2017a, s. 64). Kendini yalnızca giysi olarak tanıyan Giovanni, içselliğinin, benliğinin farkında olmayan bir kişidir.

Kendinin farkında olmayan Giovanni, en yakınındaki insanlara da yabancılaşmış durumdadır. Bu nedenle çoğu zaman Lidia’yı anla(ya)madığı görülür. Gherardinilerdeki partiye gitmeden önce Lidia, Giovanni ile baş başa kalabileceği bir yere gitmek ister. Belki de baş başa kalarak Giovanni ile arasındaki uçurumu biraz olsun kapatabileceğini düşünür. Ancak birlikte zaman geçirmek için gittikleri barda yalnızca striptiz izlerler. Lidia’nın iletişim kurma ve aralarındaki uçurumu kapatma umutları boşa çıkar. Lidia Giovanni’ye “... bazen yanımdayken çok içine kapanık oluyorsun” der. Lidia’nın bu sözleri aralarındaki yabancılaşmayı ve iletişim sorununa işaret eder. Ancak Giovanni bunun farkında değil gibidir. Lidia’ya dans eden kızı belirterek: “ Saçmalık. Ona bir bak. Hiç fena değil.” der ve kızın dansını izlemeye devam eder. Baş başa kalmak için gittikleri yerde birbirlerini anla(ya)mazlar. Dolayısıyla iletişim kurmakta yine başarısız olurlar.



Görsel 3.5. *Giovanni ve Lidia (Gece)*

Estetik insan topluluk halinde yaşamaktan hoşlanır. Topluluk içindeki yaşam estetik insan için ihtiyaçlarını karşılaması için gereklidir. Çünkü estetik “ kişi kendisinden kurtulmak için ötekini arar, kendi bilincini askıya almak için ötekine sığınır. Toplu halde

yaşama biçimi estetikçi açısından sıkıntıyı geçiştirecek bir yaşama biçimidir” (Taşdelen, 2017, s. 193-194). Dans bittikten sonra ikisi de sıkılmış durumdadır. Bu nedenle Lidia’nın belirttiği gibi bir şeyler yapmak gerektiği için Gherardinilerdeki partiye giderler. Parti boyunca Giovanni ve Lidia, birbirlerinden gittikçe uzaklaşırlar, farklı yönlerle doğru giderler. Gece boyunca çok nadir yan yana gelirler ve neredeyse birbirini tanımayan yabancılar halini alırlar. Çiftin amaçsızca dolandıkları bu parti, çiftin arasındaki bağın çoktan kopmuş olduğunu gözler önüne serer (Serdaroğlu, 2008, s. 153).

Giovanni ve Lidia parti bittikten sonra, sabaha karşı, sonunda baş başa kalırlar. Çiftin birbirlerine olan uzaklığı ve özellikle Giovanni’nin benlik yoksunluğu filmin sonunda açık bir şekilde ortaya koyulur. Filmin sonunda, kendine yabancılaşmış bir durumda olan Giovanni ve Lidia davetlisi oldukları partiden ayrılırlar ve ev sahibinin golf sahasına doğru yürürler. Giovanni ve Lidia golf sahasında bir yere oturduktan sonra Lidia eşi Giovanni’ye bir mektup okur. Okuduğu mektup Giovanni’nin bir zamanlar Lidia’ya yazdığı bir aşk mektubudur. Ancak Giovanni mektubu kendinin yazdığını hatırlayamaz. Lidia’ya mektubu kimin yazdığını sorar. Kierkegaard’a göre (2017a, s. 54) “umutsuzluğunu bilmeyen umutsuzluk dünyada en sık rastlanandır...” Başka bir deyişle kişinin bir benliği olduğunun farkında olmaması umutsuzluğun nedenidir. Belki bir zamanlar bir ben olduğunun bilincinde olan Giovanni, kendine tamamen yabancılaşmış ve benliğini kaybetmiş bir durumdadır. Eşi Lidia’ya yazdığı mektubu hatırlayamayacak kadar kaybolmuş bir durumdadır.

Kızıl Çöl (Il deserto rosso, 1964) filminde Antonioni, iletişimsizlik, benliğe yabancılaşma, boşluk duygusu gibi sorunlara odaklanır. Giuliana film boyunca bir sığınak arayışı içerisinde. Ancak kendine ve en yakınındakilere dahi yabancılaşmış durumda olduğu için aradığı sığınağı bir türlü bulamaz. Filmin başlamasından kısa bir süre sonra Giuliana’nın daha önce başarısız bir intihar girişiminde bulunduğunu öğreniriz. Giuliana, bu girişimden ufak sıyrıklarla kurtulmayı başarmıştır. Fakat yaşadığı şoku bir türlü atlatamamış durumdadır. Bu nedenle, film boyunca çevresindeki insanlardan umutsuzca yardım ister (örneğin Corrado’dan). Giuliana’nın yardım çağrıları ise her seferinde sonuçsuz kalır. Albert Camus’nün ifade ettiği gibi modern yaşamda “insanlar arasında sürüp giden uzun diyalog” sona ermiş durumdadır (1998, s. 58). Artık insanlar, aynı dili konuşsalar dahi birbirlerinin söylediklerini anla(ya)maz hale gelmiş durumdadırlar. Birbirlerini anla(ya)mayan insanlar ise gerçek bir iletişim kuramazlar. Filmin bir bölümünde, Giuliana, eşi ve burjuva arkadaşları bir barakada toplanırlar. Barakada içki

içerler, sohbet ederler fakat birbirleriyle iletişim kurmaktan çok uzaktırlar. Konuşmaları, Heidegger'in gündelik yaşamda, herkes alanında, otantik olmayan bir varoluş sergileyen Dasein'in temel özelliklerinden biri olan lakırtı ya da gevezeliği akıllara getirmektedir. Lakırtı ya da gevezelik insanların birbirleriyle iletişim kurmasını ve kendi otantik varoluşunu kavramasının üzerini örten gündelik boş konuşmalardır. Mounier'e göre (2007, s. 103) lakırtı "insanın kendisi ile dünya ve insanlar arasında her türlü gerçek ilişkiden kopmuş, kökünden sökülmüş bir varoluşu yaşama tarzıdır" Giuliana, eşi ve burjuva arkadaşları birbirleriyle gerçek bir iletişim kurmak yerine yalnızca yüzeysel bir ilişki kurarlar. Yalnızca konuşmuş olmak için konuşurlar. Örneğin Max, bıldırcın yumurtasının afrodizyak etkisinden söz eder. Bunun üzerine diğer burjuvalar da bu bağlamda gevezelik ederler: Corrado, Ürdünlü erkeklerin kahvaltıda koyun yağı ve bal yediğinden bahseder, Ugo köpekbalığı yüzgecinin enerji arttırıcılığından söz eder. Birbirleriyle kurdukları ilişkiler yalnızca lakırtı düzeyinde kalır. Lakırtı ise bu insanların otantik varoluşunun üzerini örter.



Görsel 3.6. *Kızıl Çöl*

Kızıl Çöl filminde Daha önce intihar girişiminde bulunmuş olan Giuliana barakadan ayrıldıktan sonra, arabayı denize doğru sürer ve son anda durur. Giuliana, önceki intihar girişiminden sonra Corrado'ya hastanede kaldığı süreçten söz eder. Giuliana, hastanede tanıştığı hasta bir kızıdan söz eder ki bu kişi aslında kendisidir. Doktor ona "sevmeyi öğrenmelisin. Birini sevmeyi ya da bir şeyi sevmeyi. Kocanı, oğlunu, bir işi, bir köpeği

bile olabilir.” demiştir. Ancak o; ne ailesini, ne işini, ne köpeği, ne de ağaçları sevememiştir. Böylece Guliana, içindeki boşluk duygusunu dile getirir. İçindeki boşluk duygusu o kadar büyümüş bir durumdadır ki içinde sevgiye ve sevmeye yeteneğine yer bırakmamıştır. Bu boşluk, olumlu duygulara yer bırakmadığı gibi, benliğini de yutmuş durumdadır. Giuliana, kendisini gizleyerek Corrado’ya anlattığı hastane sürecinin bitişini şu ifadelerle anlatır: “Hastaneden ayrıldığı zaman kendine soruyordu: Kimim ben?” Boşluk duygusunun kendisini ele geçirdiği Giuliana, içindeki boşluk duygusuyla mücadele edemez. Bunun sonucunda, boşluk duygusu, benlik bilincini de yutmuştur. Bu nedenle çevresindeki herhangi bir kişiden koptuğu, uzaklaştığı gibi kendinden de kopmuş bir durumdadır. Bu boşluk ise onun acı çekmesine ve mutsuz olmasına neden olur.



Görsel 3.7. *Giuliana, (Kızıl Çöl)*

Fromm’a göre (2014, s. 191) “yabancılaşmış insan mutsuzdur.” *Kızıl Çöl* filmindeki Corrado karakteri de yabancılaşmış mutsuz insanlardan biridir. Üst sınıf burjuvalardan biri olan Corrado, bir fabrika sahibidir. Maden mühendisliği okumuştur fakat kendi işini yapmaz. Kendisi bu durumu “niyetim aşağı inmekti, ama şimdi bunun yerine buradayım! Hayat böyle işte.” diyerek ifade eder. Babasının ölümünden sonra firmanın bütün sorumluluğunu devralmak zorunda kalmıştır. Kapitalist toplumda yalnızca işçi sınıfı değil, üretim araçları sahibi de yabancılaşır (bkz. s.17). Çünkü çalışmasının ürünü, kendi emeğinin ürünü değildir. Bu nedenle kişi kendi potansiyelini özgürce işe katamaz ve kendini gerçekleştiremez. Bu da o kişinin yabancılaşmasına yol açar. “Yabancılaşmanın

etkilerine bağılı olarak kapitalistler de insani güçlerinden yoksun kalmakta, dolayısıyla da sadece nesneleri satın alarak var olabilmektedirler.” (Demir, 2018, s. 68). Corrado da istemediğı bir işi yapmak ve istemediğı bir hayatı yaşamak zorunda kalmış ve sahibi olduğı fabrikanın bir esiri olmuştur. Üreterek kendini gerçekleştirmek yerine, emeğın ürünlerini satın almaya ve daha çok para kazanmaya çalışarak kendini gerçekleştirmeye, tanımlamaya çalışır. Bu durum onun yabancılaşmasına ve mutsuz olmasına yol açmıştır. Kendisi bu durumu: “Aslında ne burada ne de orada mutlu değilim...” ifadesiyle dile getirir.

Yabancılaşmaya bağılı sorunlar, Türk sinemasında da ele alınmıştır. Örneğın, Ömer Kavur’un Yusuf Atılgan’ın aynı adlı romanından uyarlanan *Anayurt Otel* (1987) adlı filmi yalnızlık, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi yabancılaşmaya bağılı sorunları içerik olarak ele alır. Filmin başkarakteri Zebercet’in adım adım yabancılaşmasını ve sonunda intihara sürüklenişini gözler önüne serer.

Filmin başındaki monoloğında kendini tanıtan Zebercet yedi aylıkken doğmuş, sünnet olduğı yaz annesini kaybetmiş, orta ikideyken okulu bırakmış, askerden terhis olduktan sonra babasıyla birlikte otel işletmeciliğı yapmaya başlamış, babasının vefatından sonra Anayurt Otel’ni tek başına yönetmeye başlamıştır. Otel tek başına yöneten Zebercet’in son derece sıkıcı, tekdüze ve mekanikleşmiş bir hayatı olduğı göze çarpar. Neredeyse tüm gün boyunca oteldedir. Mecbur kalmadıkça dışarı çıkmaz. Sürekli otelin işleriyle ilgilenir. Arada sırada rutin işlerini halletmek için otelden dışarı çıkar. İşlerini hallettikten sonra da oyalanmadan otele geri döner. Yaşamının büyük çoğunluğı otelde geçiren Zebercet, dış dünyadan soyutlanmış bir durumdadır. Sürekli otelde olduğı için içinde bulunduğı kasabadaki hayata dahil olmaz. Zebercet’in bu soyutlanmışlığı, iletişim sorunlarını da beraberinde getirmiştir. İnsanlarla ilişkileri yüzeyseldir. Herhangi bir yakını, dostu yoktur. Bu bağlamda hem otel içinde hem de otel dışında bir yabancı olduğı söylenebilir. Örneğın Zebercet’in berberde tıraş olduğı sahnede bu durum vurgulanır. Berberin “buralı mısınız?” sorusuna karşılık Zebercet buralı olmadığını ve bir işi için geldiğini söyler. Başka bir deyişle bir yabancı olduğunu belirtir. Zamanının büyük bir çoğunluğı insanlardan ve gündelik yaşamdan soyutlanmış bir şekilde sürdüren Zebercet otelin dışında süregiden hayata da yabancılaşmış bir durumdadır. Örneğın pazar yerinde geçen bir sahnede, Zebercet’in yabancılığı gözler önüne serilir. Herkesin dua etmek için ellerini açtığı anlarda Zebercet, boş gözlerle çevresine bakınır. Ne olup

bittiğini anlayamamış gibi bir hali vardır. Bu nedenle, ne yapacağını bilemez bir halde çevresine şaşırması bir şekilde bakınmakla yetinir.

Zebercet'in sürekli aynı biçimde tekrar eden monoton yaşamı, makinemsi bir yaşamı gözler önüne serer. Makinemsi bir yaşamda sürekli aynı edimleri anlamsızca tekrarlayan Zebercet'in yaşamının saçmalığı (absürd) ilk kez otelde kalan emekli subay tarafından belirtilir:

EMEKLİ SUBAY: Altı gündür hiç dışarıya çıkmadım. Hep oturur musunuz böyle?

ZEBERCET: Evet efendim. İşim bu benim.

EMEKLİ SUBAY: Güç bir iş. Yardımcınız da yok. İyi dayanıyorsunuz.

ZEBERCET: Gerçekten güç bir iş mi?

EMEKLİ SUBAY: Ne dediniz? Çok sağlamsınız.

Emekli subay, Zebercet'in her gün anlamsızca tekrarlayan yaşamının ağırlığını, saçmalığını ifade eder. "Aynı biçimde ve donuk bir yaşamın" günleri, insanın yaşamındaki dekorların yıkılmasına neden olur (Camus, 2015, s. 31). Zebercet, yaşamının saçmalığının belki de farkındadır. Fakat içinde taşıdığı umut, onu yaşama bağlayan tek dayanak noktasıdır. Bir gece gecikmeli Ankara treniyle Anayurt Otel'i'ne bir kadın gelir. Kadın otelde bir gece kalmış, ertesi gün bir köye gitmiştir. Zebercet ise saçma yaşamına bir anlam katabilecek olan gizemli kadının geri dönüp yeniden hayatına dahil olacağını düşünür, hayalini kurar. Kadın döndükten sonra belki de hiçbir zaman karşılayamadığı sevgi ihtiyacını giderebilecektir. Bu nedenle gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın, Zebercet'in bütün yaşantısına etki eder, onun yaşama amacı, dayanak noktası olur. Böylece Zebercet, kadının tekrar hayatına adım atacağı günü beklemeye koyulur. Bir gün, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının otelde unuttuğu havlusunu almak için, iki adam otele gelir; bu adamlar köydeki Baytar beyin adamlarıdır ve kadın, bu adamın konuğudur. Uzun süre kadının geri döneceğini umut eden, bekleyen Zebercet adamların gelişiyse, kadının bir daha geri dönmeyeceğini anlar. Kadının bir daha geri gelmeyeceğini anlamak Zebercet için sonun başlangıcı olur. Yaşamına anlam katabilecek tek dayanak noktasını yitirdikten sonra bir süre kasabada amaçsızca dolaşır. Akşam bir meyhanede içki içer, sinemaya gider. Bir süre sonra da otele geri döner.

Ertesi sabah uyandıktan sonra otelde tek başına kalan Zebercet kendine "Neden? Neyi bekliyorum?" diye sorar. Saçma duygusu, "...insanın dünyadan kopmasıyla ve insanın dünyaya yabancılaşmasıyla açığa çıkmaktadır" (Erdem, 2015, s. 189). Saçma duygusunun farkına varan kişi ise ya zamanla iyileşir ya da intihar eder (Camus, 2015, s.

31). Saçma duygusunun ve yaşamının anlamsızlığının derinden derine farkına varan Zebercet ise intihar etmeyi seçer.



Görsel 3.8. *Zebercet, (Anayurt Oteli)*

Zeki Demirkubuz bazı filmlerinde içerik olarak yabancılaşmaya bağlı sorunları ele alan yönetmenlerden biridir. Örneğin yönetmenin *Bekleme Odası* (2003) adlı filminde yabancılaşmaya bağlı boşluk duygusu, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi sorunların ele alındığı söylenebilir. Demirkubuz bu sorunları, Dostoyevski'nin Suç ve Ceza adlı romanını filmleştirmek isteyen Ahmet adlı yönetmen üzerinden ele almıştır.

Film Ahmet'in bilgisayarının klavyesinin sesleri ile açılır. Filmin senaryosunu yazmaya çalışmaktadır. Ahmet'in çalışma odasındaki bazı nesneler göze çarpar. Örneğin Dostoyevski'nin çerçevelenmiş fotoğrafı duvarda asılıdır. Benzer şekilde Suç ve Ceza romanının kahramanı olan Raskolnikov'un bir illüstrasyonu da duvarda asılıdır. Raskolnikov illüstrasyonun altında ise –aslında Karamazov Kardeşler romanının kahramanlarından Ivan Karamazov'un bir ifadesi olan- *Tanrı yoksa her şey mübahtır* yazısı göze çarpar. Ahmet'in yabancılaşması; bu yazının işaret ettiği anlamlardan biri olan, yaşamın herhangi bir anlam, amaç ve değerden yoksunluğu bağlamında düşünülebilir.

Ahmet, Suç ve Ceza adlı romanı sinemaya uyarlamak istemektedir ancak filmin senaryo aşamasında tıkanmıştır. Benzer şekilde yaşamı da bir duraklama noktasına girmiş, filmin adıyla da vurgulandığı gibi bir bekleme odası halini almıştır. Çevresindeki

insanlarla ilişkisi kopma noktasına gelmiştir. Herhangi bir şey yapacak gücü ya da arzusu kalmamış gibidir. Bu nedenle çoğu zaman edilgin bir durumdadır. Zahit Atam’a göre (2011, s. 413) Ahmet’in “... dünyası ve ilişkileri anlamsız denecek kadar dardır, sıgırdır, içine kapalıdır, farklı ilişkilerinin kesişimleri büyük oranda boş kümedir”. Filmin başlarında sevgilisi Serap’tan ayrıldığı sahne Ahmet’in yabancılaşma sorununa ve kayıtsızlığına örnek olarak gösterilebilir. Serap, Ahmet ile konuşmaya çalışırken Ahmet boş gözlerle televizyon seyrederek. Serap’ın söylediklerine ilgisizdir, “hayatında başka biri mi var?” sorusuna yalan söyleyerek “evet var.” der. Yanında ağlamaya başlayan ve evini terk eden Serap’a karşı hiçbir yakınlık ve ilgi göstermez. Sigarasını içip boş gözlerle televizyon seyretmeye devam eder. Ahmet’in anlamsızlık ve boşluk duygularıyla boğuştuğu söylenebilir. Herhangi bir şeye inanmayan Ahmet’in hiç kimseye ve hiçbir şeye ilgisi yoktur. Hiçbir şey yapacak gücü ya da isteği olmayan Ahmet’in bezginliği film boyunca üzerinden atamadığı bir durumdur. Asistanı Elif geldiği zaman da bu durum gözler önüne serilir. Ahmet filmi çekmek istemediğini belirtir. Problemin ne olduğunu öğrenmek isteyen Elif’e “... gücüm yok Elif, sokağa çıkmaya bile gücüm yok” yanıtını verir.

Bulantı romanının kahramanı Roquentin: “Bana tutku verecek herhangi bir şeye ya da kimseye artık rastlayamayacağını biliyorum” (Sartre, 2017a, s. 214) der. Film boyunca herhangi bir amaçtan yoksun olan Ahmet’in edilginliği ve isteksizliğinin, Roquentin’in bu ifadelerini yansıttığı söylenebilir. Ahmet’in bu edilginliği, filmin önemli bir motifi olan televizyon seyretme sahneleriyle vurgulanır. Ahmet, “... konuşmak istemediği, kendinde aktif olarak bir şeyleri yapacak gücü bulamadığı zaman, hem zaman dolgusu hem de kendi içine gömülürken, çevreden kendini soyutlamak için” televizyon seyretmektedir (Atam, 2011, s. 424). Örneğin asistanı Elif ile de, -Serap ile olan konuşmasında olduğu gibi- yanında oturan ve iletişim kurmaya çalışan kişiye karşı kayıtsızdır. Varlığı ve yokluğu bir anlam ifade etmez. Bu nedenle yine kayıtsız bir şekilde televizyon seyrederek. Elif’in söylediklerini umursamaz.

Tolstoy, yaşamının bir bölümünde anlamsızlık duygusuyla boğuşmuştur. Anlamsızlık duygusunu ise şu sözlerle ifade etmiştir: “Üzerinde durduğum zeminin parçalandığını, üzerinde duracağım bir şey kalmadığını, ... yaşamak için bir nedenimin kalmadığını hissettim” (Aktaran Yalom 2018, s. 562). Anlamsızlık duygusuyla boşlukta sallanan Ahmet ise, çevresindeki insanları umursamadığı için sonunda yaşamın kökten yalnızlığını hisseder. Filmin sonlarına doğru evinde yalnız olduğu bir günün akşamında,

elinde silahıyla, yaşamına son vermeyi düşünür. Fakat intihardan vazgeçer. Filmin sonunda ise Ahmet'in her zamanki yaşamına geri döndüğünü, *Bekleme Odası* başlığını taşıyan bir senaryo yazmaya koyulduğu izleriz.



Görsel 3.9. Ahmet, (*Bekleme Odası*)

Michael Haneke *duygusal buzlaşma üçlemesinde* (Yedinci Kıta, Benny'nin Videosu, Tesadüfi Bir Kronolojinin 71 Parçası) iletişimsizlik, yalnızlık, anlamsızlık gibi sorunları ele almıştır. Üçlemenin ilk ayağını oluşturan *Yedinci Kıta* (Der siebente Kontinent, 1989) adlı filminde yabancılaşmaya bağlı sorunları, orta sınıf bir aile üzerinden ele alır.

Film –ilerleyen bölümlerde tekrarlanacak olan- bir araba yıkama sahnesi ile açılır. Açılıştaki araba yıkama sahnesi ile filmin ilerleyen bölümlerde izleyicinin ne ile karşılaşacaklarına dair bilgi verilir: Monoton, mekanikleşmiş edimlerden ibaret bir yaşamı olan birbirine yabancılaşmış bir ailenin iletişim sorunları sezdirilir.

Filmin başındaki araba yıkama sahnesinden sonra ailenin sıkıcı ve tekdüze yaşamı gözler önüne serilir. Ailenin yaşamı her sabah saat 06.00'da çalan alarm ve radyonun sesi ile başlamaktadır. Alarmin sesine uyanan Anna ve Georg her zamanki edimlerini, mekanik bir şekilde gerçekleştirmeye koyulurlar. Ailenin mekanikleşmiş edimleri kesik kesik, parçalar halinde gösterilir. Önce bir el alarmı kapatır. Çift birbirine günaydın der. Yataktan kalkılır, dişler fırçalanır. Anna, Eva'yı uyandırır. Georg ayakkabılarını giyer. Balıklara yem verilir. Kahve hazırlanır. Kahvaltı masasına oturulur. Kahvaltıdan sonra

Georg ve Anna işe, Eva okula gider. Yönetmen, günlük rutinlerini gerçekleştiren ailenin görüntülerini parçalar halinde göstermiştir. Karakterleri bir bütün olarak göstermek yerine, kesik kesik göstermiştir. Edimleri gerçekleştirenlerin kim olduklarının bir önemi yoktur. Her zamanki işlerini mekanik bir şekilde yerine getiren makinelerden bir farkları bulunmamaktadır. Her gün anlamsızca bir makine gibi tekrarladıkları edimleri, duygularını ve tutkularını buzlaştırmıştır. Bu durum modern insanın özelliklerinden birini gün yüzüne çıkarır. Bu özellik ise modern insanın “görev gereği, prensip gereği, iş icabı” birtakım davranışlarda bulunmasıdır (Taşdelen, 2017, s. 46). Modern insan yaşamını *akılcı* bir şekilde düzenleme yoluna gitmiştir. Bu nedenle yaşamı son derece monoton ve mekaniktir. Örneğin filmde, ailenin tüm yaşamını aynı edimlerin bıkırtıcı tekrarı oluşturur. Monoton ve mekanik bir yaşamı olan ailenin yapması gereken her şey planlı ve programlıdır. Ancak bu durum, olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Makinemsi edimler, ailenin duygularını yok etmiştir. Bu nedenle “...heyecanın, içtenliğin ve içselliğin ortadan kalkması, ... yapıp edilen şeylerin yüzeyselliği sorununu ortaya çıkarır. Artık yapılan her şey yüzeysel ve göstermelidir” (Taşdelen, 2017, s. 46). Örneğin Georg’un ebeveynlerine gönderilmek üzere yazılan mektuplar, samimiyetten yoksun ve kendi durumlarına ilişkin kuru bilgiden ibarettirler. Georg’un ebeveynleri ile iletişim kurmak yerine yüzeysel durum bilgilerini iletme üzere yazılmışlardır.

Görünürde oldukça sıradan bir yaşamı olan ailenin ciddi sorunları olduğu göze çarpar. Örneğin, film boyunca aileyi yalnızca gündelik edimlerini mekanik bir şekilde gerçekleştirirken izleriz. Gündelik edimlerini makinemsi bir şekilde yerine getiren aile mecbur kalmadıkça ne birbirleriyle ne de çevrelerindeki insanlarla iletişim kurmazlar. Aile üyeleri arasında kapanmaz uçurumlar dikkat çeker. Sanki bir aile değil, birbirine yabancı üç insan bir evi paylaşmaya mecbur kalmış gibidir. Film boyunca tekrarlanan rutinler ile ailenin iletişimsizliği gözler önüne serilir. Film boyunca üç kez tekrarlanan araba yıkama sekanslarında, kahvaltılık sahnelerinde, evde televizyon izlerken, alışveriş yaparken birbirleriyle iletişime geçmezler. Birbirleriyle yalnızca mecbur kaldıkları için konuşurlar. Ancak bu konuşmalar gevezelik düzeyinde dahi değildir. Yalnızca yapılması gereken şeyleri belirten duygudan yoksun ifadelerdir. Ailenin iletişimsizliği, birbirlerine ve çevrelerine olan yabancılığı duygularının buzlaşmasına neden olmuştur. Duyguların buzlaşması ise, duygularını bir an için bastıramayan biri karşısında yaşadıkları şaşkınlık ile gözler önüne serilmiştir. Aile bir akşam eve dönerken bir trafik kazası görürler. Yol kenarında yatan üstleri örtülü kazazedeleri izlerler. Daha sonra araba yıkama sahnesine

geçilir. Araba yıkarken Anna, her ne kadar kendini bastırmaya çalışsa da başarılı olamaz ve ağlamaya başlar. Georg ise ne yapacağını bilemez bir halde donuk bakışlarıyla Anna'yı izler. Georg'un duygularının buzlaşması, bu tür olaylar karşısında nasıl tepki vereceğini, nasıl davranacağını bilemez hale gelmesine yol açmıştır. Ailenin iletişim sorunları, birbirlerine karşı soğuk ve mesafeli oluşları giderek yalnızlaşmalarına yol açmıştır. Georg ve Anna bu yalnızlığı kanıksamış durumdadır. Ancak küçük Eva ara sıra bu duruma tepki verir. Önce okuldayken görme yetisini kaybettiğini söyler. Ancak beklediği ilgiyi bulamaz. Anna durumu öğrendikten sonra Eva ile iletişim kurmaya çalışmaz. Bunun yerine, Eva'yı tokat atarak cezalandırır. Eva filmin ilerleyen bölümlerinde bir kez daha ilgi çekmeye çalışır. Bu kez derste kaşınmaya başlar. Ancak öğretmeninden de beklediği ilgiyi göremez. Film boyunca, Eva'nın beklediği ilgiyi kimse göstermez. Annesi ile iletişimi sabahları duyduğu günaydın sözcüğünden ve akşamları yatmadan önce duyduğu iyi geceler sözcüğünden ibarettir. Babası ile aralarında neredeyse hiç konuşma geçmez (Ertaylan, 2018, s. 133).

İçtenliğin, duyguların ortadan kalktığı akılcı modern toplumda insanlar arasındaki yüzeysel ve araçsal ilişkiler, birbirlerine giderek artan bir biçimde yabancılaşmalarına neden olmuştur. Filmde iletişim sorunları olan birbirine yabancılaşmış aile, "...dış dünya ile yalnızca tek bir kanaldan ve ancak tek bir yolla iletişime girebilmektedir. Bu yol da dış dünyaya sahip olmak ve onu tüketmek biçiminde ortaya çıkmaktadır" (Fromm, 1997'den Aktaran Ertaylan 2018, s. 128). Filmdeki yabancılaşmış aile içlerindeki boşluğu, tüketerek gidermeye çalışırlar. Kişinin daha çok tüketmek için daha fazla paraya gereksinimi vardır. Filmde ailenin refah düzeyi oldukça yüksektir. Buna rağmen Georg ihtiyacı olmadığı halde işinde daha çok yükselmeye çalışır. Böylece Georg daha çok kazanacak ve aile daha çok tüketebilecektir. Çünkü modern kapitalist toplumda insanın değerini belirleyen tüketim nesneleri başka bir deyişle metaldır. Ayrıca tüketmek ve metala sahip olmakla kişi içindeki boşluğu doldurmaya çalışır. Kişinin içindeki boşluğu metalar aracılığıyla doldurmaya çalışması da giderek artan bir biçimde yabancılaşmasına neden olmaktadır (bkz. s. 17-18). Filmde ailenin tüketim kültürünü kanıksamış bir halde oluşu, alışveriş sekanslarında gözler önüne serilmiştir. Hatta küçük Eva dahi tüketim kültürüyle bütünleşmiş bir durumdadır. Annesi ve babasının alışverişe gideceklerini öğrendikten sonra "bana da bir şey alacak mısınız?" diye sorar. Annesi Eva'nın ne istediğini sorar. Eva ise "güzel bir şeyler" yanıtını verir. Aslında ne istediğini

bilmemektedir. Bir şeye da ihtiyacı yoktur. Fakat alışverişe gidildiği için, kendisine de bir şeyler alınmasını istemektedir.

“On dokuzuncu yüzyıl ‘Tanrı öldü’ demişti; yirminci yüzyıl ise ‘insan öldü’ demeliydi. Araçlar amaçlara dönüştürüldü, nesnelerin üretimi ve tüketimi yaşamının gayesi oldu ve yaşama eylemi, bunların emrine verildi. İnsanlar gibi davranan nesneler ve nesneler gibi davranan insanlar üretir olduk” (Fromm, 1996’dan Aktaran Ertaylan 2018, s. 128). Filmde *nesneler gibi davranan* yabancılaşmış aile, intihar kararı alır. Modern yaşamda “insanların büyük bir çoğunluğunun kitle toplumunun gereklerine uygun olarak sürdürdüğü yaşamın mekanikliği ve tekdüzeliği insanlara kendi varoluşlarının değerini ve amacını sordurtur” (Erdem, 2015, s. 190). Filmde ailenin anlamsız tekrarlardan kurulu makinemsi yaşamı, intihar kararı almalarına neden olmuştur. Bu kararı almak onlar için zor olmamıştır. Çünkü yaşamlarının anlamsız ve değersiz olduğunu düşünmektedirler. Georg yazdığı mektupta “yaşadığımız hayatı şöyle bir anımsayınca sonu kabullenmek zor değil” der. Aile intihar etmeden önce sahip oldukları tüm nesnelerin yıkımına başlar. Önce tüm bankadan tüm paralarını çekerler, paraları yırtıp tuvalete atarlar. Ardından sahip oldukları tüm metaları paramparça ederler. Sahip oldukları nesnelerin yıkımını bitirdikten sonra hepsi ilaç içerek intihar eder. Ölümü ise mekanik yaşamlarının rutinlerinden biri olan televizyon izleme edimiyle beklerler.



Görsel 3.10. *Georg, Anna ve Evi (Yedinci Kıt)*

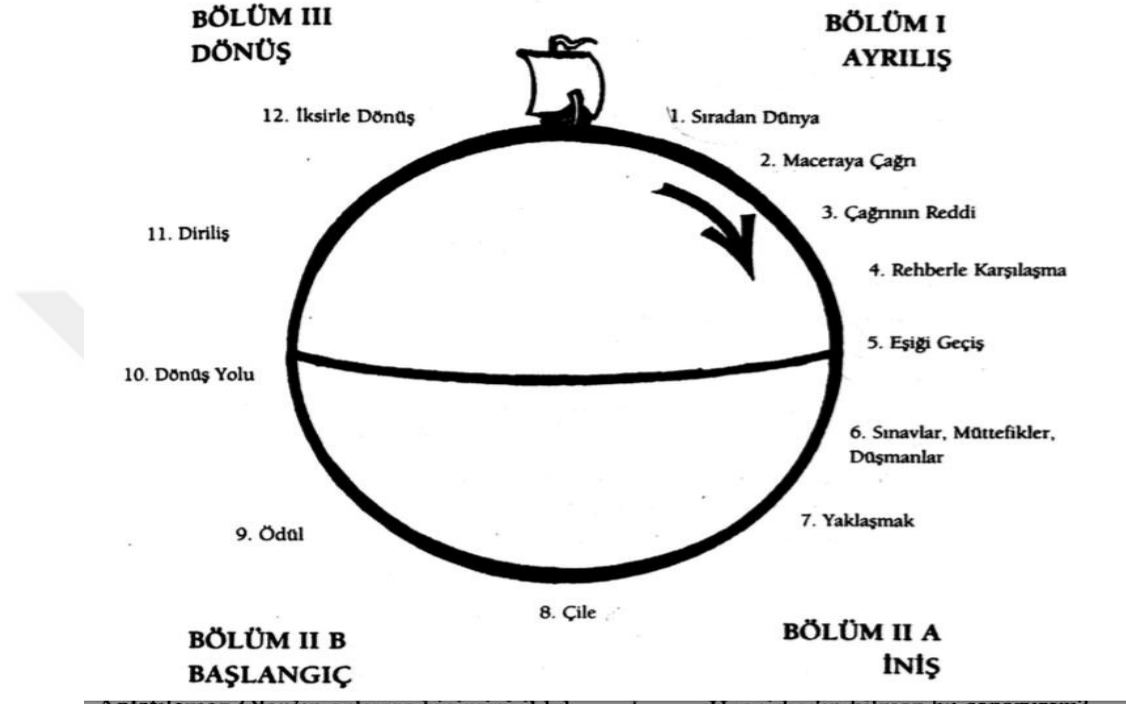
Yabancılaşma sorunu, bu konuyu ele alan sanatçıların eserlerinde içerikte farklılaşmıştır. Bu sorunu ele alırken de sinemanın geleneksel anlatı kalıplarından vazgeçmişler ve yabancılaşma sorununu daha etkili ifade edebilecek bir biçim arayışına girmişlerdir. Böylece sinemada çağdaş anlatının oluşmasına katkıda bulunmuşlardır.

3.3.1. Sinemada Geleneksel Anlatı, Çağdaş Anlatı ve Yabancılaşma

Sinema, modern bir sanat olarak ortaya çıkmasına rağmen, uzun bir süre anlatı yapısı olarak, -günümüzde de kullanılmakta olan- Aristotelesçi yansıtmacı geleneksel anlatı kullanılmıştır. Bunun nedeni sinemanın sanat olduğu kadar bir endüstri olmasıdır. Aslında modern bir sanat olarak ortaya çıkan sinema, "...hikaye anlatımını, temsili eylemlerin mantıksal ardışıklığını tercih etmiş; kişiliklerin, edebi türlerin klasik tiplere yöntemlerini ve özdeşleşme tekniğini yeniden güncelleştirmiştir." Üstelik bu geriye dönüş, diğer sanat dallarında Aristotelesçi yansıtma sisteminin kurallarının terk edildiği bir dönemde gerçekleşmiştir. (Gönen, 2008, s. 35). Bu nedenle yukarıda sözü edilen tarzda üretilen filmler geleneksel/klasik anlatı sineması olarak adlandırılır. Bu anlatı yapısı ile üretilen filmlerde ise *kahramanın yolculuğu* kalıbının kullanıldığı söylenebilir. Bu kalıp edebi metinlerde bulunduğu gibi sinemada da bulunmaktadır. Christopher Vogler, Joseph Campbell'ın kahramanın yolculuğu kalıbından yararlanarak, bir amaç doğrultusunda hareket eden kahramanın yolculuğu kalıbını açıklamıştır. Bu kalıpta bir kahraman bulunmaktadır. Bu kahramanın yolculuğu, yolculuk amacı, yolda karşılaştıkları olaylar farklılık göstermektedir. Ancak olaylar farklılık gösterse de kahramanın geçtiği temel aşamalar büyük benzerlik göstermektedir. (Arslantepe, 2008: 239). Vogler'a göre "kahramanın yolculuğu kalıbı evrenseldir ve her tarihte, her kültürde kendini gösterir. İnsan ırkının kendisi gibi sonsuz çeşitlikteyse de temel biçimi değişmemiştir. (2011, s. 44).

Kabaca üç bölüme ayrılan bu kalıpta; kahraman sıradan dünyanın sınırlarından uzaklaşır, yabancı topraklarda/özel dünyada hayatta kalıp, ödül kazanıp yabancı topraklardan/özel dünyadan kaçır ve o dünyayı hatırlatan bir şeyle döner (Vogler, 2011, s. 30). Üç bölümden oluşan bu kalıpta, kahraman, on iki aşamadan geçer. Kahraman başlangıçta *sıradan dünyasında* tanıtılır. Bir sorun ortaya çıkar ve kahramanın bu sorunu çözmesi gerekir. Böylece kahraman *maceraya çağırılır*. Başlangıçta gönülsüzdür, *çağırılır reddeder*. Bir *rehber* tarafından cesaretlendirilir, motive edilir. Böylece *ilk eşiği geçer* ve özel dünyaya geçer. Özel dünyada *sınavlara* tabi olur ve bu süreçte *müttefikler*

ve *düşmanlar* edinir. İkinci eşiği geçerek *mağaranın en derin yerine* yaklaşır. Burada büyük bir *çileye* göğüs gerer. Böylece *ödüle* sahip olmaya hak kazanır ve sıradan dünyaya *dönüş yoluna* girer. Üçüncü eşiği geçerek *diriliş* deneyimiyle birlikte değişim geçirir. Son olarak sıradan dünyaya bir ödül ya da hazineyle, başka bir deyişle *iksirle döner* (Vogler, 2011, s. 61-62).



Görsel 3.11. Kahramanın Yolculuğu

Kahramanın Yolculuğunun Aşamaları

1. Sıradan Dünya

Kahramanın yolculuğu anlatı kalıbını kullanan hikayelerin, filmlerin büyük çoğunluğu kahramanları ve izleyicileri Sıradan Dünya'dan Özel Dünya'ya götüren yolculuklardır. Bu nedenle kahraman için bir bağlam sunması ve Özel Dünya ile bir karşıtlık sunması açısından filmlerin başlangıcında kahraman Sıradan Dünya'sında sunulur. Özel Dünya ile karşılaştırıldığında Sıradan Dünya genellikle sakindir (Vogler, 2011, s. 142-143).

Sıradan Dünya'nın filmin öyküsü ve karakter açısından birtakım işlevleri bulunur. Sıradan Dünya'nın önemli işlevlerinden biri filmin öyküsünün dramatik sorusunu ortaya atmaktır. Kahraman amacına ulaşacak mı, sorunlarının, kusurlarının üstesinden gelebilecek mi, düşmanlarını yenebilecek mi, kazanacak mı, aradığını bulacak mı?

Ayrıca Sıradan Dünya’da dramatik sorular sorulduktan sonra, kahramanın dışsal ve içsel sorunlarını ortaya atılır. İçsel sorunlardan yoksun karakterler ne kadar kahramanca davranırsa davranırsınlar yavandılar. Bu nedenle içsel bir soruna, kusura ihtiyaç duyulur. Kahramanların öykü ilerlerken öğrenecekleri bir şeyler olmalıdır. İzleyiciler öğrenen, gelişen, değişen ve yaşamındaki hem içsel hem de dışsal sorunlarıyla uğraşan kahramanlar görmek isterler (Vogler, 2011, s. 144).

Sıradan Dünya’nın bir başka önemli işlevi ise kahramanı izleyiciye tanıtmak, izleyicinin kahramanla özdeşleşmesini sağlamak ve böylece izleyiciyi kahramanın yolculuğunun öyküsüne dahil etmektir. Bunun için kahramana birtakım nitelikler, özgür olma, güçlü olma, başarılı olma, anlaşılma isteği gibi birtakım arzular verilir. Ayrıca kahramanın inandırıcı olması ve izleyicinin daha kolay özdeşleşmesi için, kahramana birtakım zayıflıklar, kusurlar, eksiklikler verilir ya da çelişkili nitelikleri içinde barındıran bir kahraman sunulur. Bu özellikler sayesinde kahraman, daha gerçekçi ve inandırıcı görünür (Vogler, 2011, s. 72-73). Sıradan Dünya’nın bir diğer önemli işlevi de filmin temasının ilk kez belirtileceği yer olmasıdır. Filmin öyküsünün ne hakkında olduğu, filmin ne anlatmaya çalıştığı belirtilir. Sonuç olarak bu aşamada, kahramanın yolculuğuna kısa bir giriş yapılır; kahraman tanıtılır, sorunlar ve çatışmalar ortaya atılır, izleyicinin özdeşleşip hikayeye katılması sağlanır ve tema hakkında ilk bilgiler verilir.

2. Maceraya Çağrı

Her şeyin sakin ve olağan olduğu *sıradan dünyada* değişim ve dönüşüm tohumları atılır. Bu tohumların çimlenmesi için ise yeni bir enerji gerekmektedir. Sıradan dünyada bu tohumların çimlenmeleri için biraz enerji gerekmektedir. Bu gereken yeni enerji ise Maceraya çağrıdır. (Vogler, 2011, s. 159). Maceraya çağrı bir haber biçiminde ya da bir haberci aracılığıyla gelebilir. Bu aşamada kahramana bir sorun ya da bir macera sunulur (Örneğin bir savaş ilanı). Maceraya çağrı; beklenmedik olaylar ya da tesadüflerin yaşanması, altın ya da hazine gibi kahramanı ayartacak şeylerin baştan çıkarıcılığı, kahramanın yaşamındaki bir eksiklik yoluyla gerçekleşebilir. Ayrıca bazı filmlerin hikayesinde, maceraya çağrı, kahramanın başka seçeneğinin kalmamasıyla ortaya çıkabilir. Örneğin kahraman kafasına bir darbe yer ve gözlerini açtığında kendini bir anda zorla çalıştırılan bir köle olarak bulur. Bu durumda kahraman için ister istemez macera başlamıştır (Vogler, 2011, s. 160-164). Maceraya çağrı bir tür seçim sürecidir. Olağan yaşamda bir dengesizlik yaratan bir sorun ortaya çıkar ve bir kahraman bu sorunu çözmek

için gönüllü olur. Eğer kahraman gönülsüz ise tekrar tekrar Maceraya çağrı gerçekleşir. Kahramanın maceraya atılması için ayartılması, cesaretlendirilmesi ya da motive edilmesi gerekmektedir. Maceraya çağrı ile karşılaşan kahraman artık sıradan dünyanın sakin, dengeli ortamında kalmaz (Vogler, 2011, s. 51).

3. Çağrının Reddi

Bu aşama kahramanın korkusu ya da isteksizliği ile ilgilidir. Çünkü bir belirsizliğe doğru atılacak olan, birtakım sorunlara göğüs gerecek olan kahramanın kendisidir. Bu aşamada kahraman kendini henüz yolculuğa bırakmamıştır. Bir dönüm noktasındadır. Bu dönüm noktasını aşmak için bir başka etken gerekmektedir (Vogler, 2011, s. 52).

4. Rehberle Karşılaşma

Çağrıyı reddeden kahraman bir dönüm noktasındadır. Bilinmeyen bölgeye girmeden hazırlık yapmak amacıyla çağrıyı reddetmek, kahraman açısından olumsuz bir durum değildir. Çünkü kahramanı bilinmeyene doğru bir yolculuk beklemektedir. Kahraman maceraya atılmadan önce, kahramanı korumak, eğitmek, çalıştırmak, ona yol göstermek ya da yoluna ışık tutmak gibi işlevleri olan bir rehberle karşılaşmalıdır. *Rehber* bu aşamada kahramanın korkusunu alt etmesine yardımcı olur, ona birtakım armağanlar verir ya da kahramanı motive eder. Böylece rehberle karşılaşan kahraman, rehber aracılığıyla bilgi ve kaynak elde ederek, korkusunu yener ve maceraya atılmak için cesaretlenir. Bunun sonucu olarak da kahraman yolculuğunun bir sonraki aşamasına ilerler (Vogler, 2011, s. 179).

Kahramanın yolculuğunun önemli arketiplerinden biri olan rehberler, genellikle yaşamlarının bir döneminde sıkıntılara göğüs germiş, tehlikeler atlatmış kahramanlardır. Tecrübelerini ve bilgeliklerini aktarabilecek bilgiler edinmişlerdir. Rehber arketipinin dramatik işlevi öğretmektir. Rehber yeri geldiği zaman kahramanı koruyan, ama genellikle kahramanı eğiten, ona yol gösteren ve yoluna ışık tutan bir karakterdir. Rehber arketipinin bir diğer dramatik işlevi de kahramanı motive etmektir. Kahramanın cesaretini toplayıp harekete geçmesini sağlamaya çalışır. Bunun için de kahramanın yolculuğunda işine yarayacak bir armağan verebilir. Bu armağan bir silah, bir anahtar küçük bir ipucu ya da bir öğüt olabilir (Vogler, 2011, s. 86-89).

Rehber arketipi genellikle bilge yaşlı bir adam ya da kadınla özdeşleştirilir. Ancak rehber bazen ne bilge ne de yaşlı bir karakterdir. Filmin hikayesindeki en budala karakter

bile kimi zaman kahramana rehberlik edebilir. Bazı filmlerde ise rehber arketipi bir karakter olarak yer almaz. Bunun yerine kahramanın bir düşüncesi, ahlaki kuralı ona rehber olabilir. Kimi zaman kahraman, geçmişte bir kişinin ona verdiği bir öğütü hatırlayabilir. Ayrıca rehber arketipinin enerjisi kahramana kılavuzluk edebilecek bir kitap ya da başka bir nesne ile de sağlanabilir. Sonuç olarak rehber arketipi kahramanı motive eden, ona kılavuzluk eden, armağanlar veren ve her zaman bir karakter ile vücut bulmasına gerek olmayan bir arketiptir (Vogler, 2011, s. 94-95).

5. İlk Eşiği Geçiş

Bu aşamada kahraman özel dünyaya olan yolculuğunun eşiğinde durmaktadır. Kahraman çağrışı kabul etmiş, gerekli hazırlıkları yapmıştır. *İlk eşiği geçiş* kahramanın yolculuğunda bir dönüm noktasıdır. Bu aşamada kahramanın özel dünyadaki maceralarına geçiş yaşanır. Vogler'e göre (2011, s. 196) bu aşama tıpkı uçakla uçmak gibidir. Tüm hazırlıkları yapılan, pistte ilerleyen bir uçağın yerden ayrılıp uçmaya başladığı andır.

6. Sınavlar, Müttefikler, Düşmanlar

İlk eşiği geçen kahraman özel dünyada bazı meydan okumalar, sınavlar ile karşılaşır. Yolculuğuna devam eden kahraman bu süreçte *müttefikler* kazanır ve *düşmanlar* edinir. Bu aşamanın en önemli işlevlerinden biri sınanmadır. Bu süreçte kahramanlar ilerideki daha büyük çilelere hazırlıklı olmak için bir dizi deneme, meydan okuma ile sınanır. İkinci bölümün başındaki bu aşama kahramanı zorlayan engellerden oluşur. Ancak daha sonra gerçekleşecek olaylar gibi bir ölüm kalım meselesi teşkil etmezler. (Vogler, 2011, s. 200-201). Bu aşamada kahramanlar Özel Dünya'yı öğrenmeye, oraya uyum sağlamaya başlarlar.

7. Mağaranın Derinliklerine Yaklaşmak

Özel dünyaya uyum sağlayan kahraman artık yolculuğun çilesine göğüs germeden önce kısa bir süre çilenin kapısında duraksamasının vakti gelmiştir. Bu aşamadaki kahraman “sınavlardan geçip kamp alanına ulaşan ve zirveye doğru son bir tırmanışa koyulacak dağcılar gibidir.” (Vogler, 2011, s. 209).

Burada hikâye yavaşlamaktadır. Kahraman en büyük korkusuyla ya da en büyük tehlikeyle karşılaşmadan önce harita gözden geçirilebilir, saldırı planları ya da keşifler yapılabilir. Kendinden emin kahramanlar bu aşamayı, hazırlıkları atlayabilmektedir. Ateşten gömleği

giymeden önce kahramanın bir molaya, bir sigaraya, eğlenceye ya da bir romantik duruma ihtiyacı olabilmektedir. Yaklaşma, dönüm noktasını işaret etmelidir, heyecan artmalıdır. (Voytilla 1999'dan Aktaran Arslantepe 2008, s. 248).

Kahramanın yolculuğunun bu aşaması; üniversite öğrencisinin vize sınavı için çalışması ya da avcının avını saklandığı yere kadar izlemesine benzetilebilir. (Vogler, 2011, s. 210).

8. Çile

Kahraman yolculuğunun bu aşamasında mağaranın en derin yerindedir. Kahraman, burada şimdiye kadarki en büyük rakip/düşman/gölge ile ya da en büyük korkusuyla yüzleşir. *Çile*, kahraman açısından duygusal bir bunalım ya da ruhsal bir kriz anı da olabilir. Ancak bu aşamanın en önemli gerçeği ölüm kalım meselesidir. Kahraman yeniden doğmak için ölmelidir. Kahramanın yolculuğu kalıbını kullanan geleneksel anlatılı filmlerin büyük kısmında kahraman bir şekilde ölümle ya da ona benzer bir şeyle -en büyük korkusunun gerçekleşmesi, bir denemesinin başarısız olması, eski bir kişiliğin ölümü, bir ilişkinin bitmesi- yüzleşir. Kahraman, genellikle -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümden bir şekilde kurtulmayı başarır ve kahramanın -gerçekten ya da mecazi olarak- yeniden doğumu gerçekleşir. Böylece artık hiçbir şey eskisi gibi değildir. (Vogler, 2011, s. 223-224). Bu nedenle kahraman, bu aşamada bir değişim ve dönüşüm yaşar. Kahraman artık değişmiş bir haldedir, eski sınırlı görüşü gitmiş, yerine yeni bir bilinç gelmiştir. Benliğinin sınırları genişlemiş ya da kaybolmuştur (Vogler, 2011, s. 242).

9. Ödül

Kahramanın yolculuğunun bu aşamasında, çile anındaki kriz geride bırakıldıktan sonra kahraman -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümden kurtulduğu için *ödüllendirilir*. Kahramanın en büyük korkusuyla ya da ölümle yüzleşmesi, başka bir deyişle çileden kurtulması, birtakım sonuçları beraberinde getirir. Kahraman bu aşamada -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümden kurtulmanın getirdiği bir rahatlama yaşar, kutlamalar ve eğlenceler yapılır. Bu aşamanın önemli bir işlevi de kahramanın aradığı şeyi ele geçirmesidir. Örneğin “hazine avcıları hazineyi ... kararsız bir kahraman özsaygıyı” kazanır. Bir alışveriş yapılmış, kahraman -gerçekten ya da mecazi anlamda- ölümü göze alıp riske girmiştir. Bunun karşılığında da bir şey elde etmelidir (Vogler,

2011, s. 248-250). Bu aşamadaki bir başka önemli ödül ise kahramanın yeni algı ya da bir içgörü kazanmasıdır. Artık kahraman yaşamı, dünyayı ve kendini farklı bir gözle görür, algılar. Örneğin kendini aldatmak isteyenleri fark edebilir. Ayrıca kahramanın elde ettiği içgörü; onun kendini daha iyi tanımasına, kim olduğunu daha iyi anlamasına ve geçmişte yaptıklarını daha derin bir içgörüyle değerlendirmesine neden olabilir. Başka bir deyişle kahramanın gözündeki perdenin kalktığı söylenebilir (Vogler, 2011, s. 254).

10. Dönüş Yolu

Çile aşamasından sonra ödül kazanan, değişen, birçok ders alan kahraman bu aşamada bir tercihle karşı karşıyadır. Özel dünyada mı kalacak, yoksa sıradan dünyaya dönüş yoluna mı girecek? Böyle bir ikilemde kalan kahramanların büyük çoğunluğu Sıradan Dünya'ya geri dönmeyi tercih eder ve yeni hedeflerine doğru yola koyulur (Vogler, 2011, s. 261.) *Dönüş yolu* kahramanın kendini bir kez daha serüvene hazırladığı bir aşamadır. Kahraman bir dış kuvvet ya da bir iç motivasyonla Sıradan Dünya'ya dönüş yoluna sapacak ve Özel Dünya'da edindiklerini son kez sınayacaktır (Vogler, 2011, s. 263).

11. Diriliş

Kahramanın yolculuğunun bu aşaması çile aşamasına benzeyen ancak ondan daha farklı bir ölüm ve yeniden doğum aşamasıdır. Kahraman bir kez daha, bu kez daha ciddi bir biçimde, -gerçekten ya da mecazen- ölümle yüz yüze gelip rakipler ya da düşmanlarından kurtulmalıdır. Tehlike ve risklerin en yüksek seviyede olduğu diriliş aşamasında, kahraman bir kez daha değişmeli, değiştiğini de eylemleriyle kanıtlamalıdır. Kahraman daha önce özel dünyaya girerken nasıl eski kişilik özelliklerini bir kenara bırakıp değiştiyse, sıradan dünyaya dönerken de değişmelidir. Bu nedenle eski niteliklerinin ve kişilik özelliklerinin en iyi taraflarını ve yolculuğu boyunca öğrendiği bilgeliği yansıtabilmelidir (Vogler, 2011, s. 271-272).

Yolculuğun bu aşamasını çile aşamasıyla karıştırılmaması için üniversite metaforu kullanılabilir. Yolculuğun çile aşaması vize sınavı olarak değerlendirilirken, diriliş aşaması final sınavı olarak görülebilir. Bu bağlamda yolculuğun *diriliş* aşaması filmin dramatik yapısındaki doruk noktasına denk gelir. Bir örnek vermek gerekirse; Western filmlerinde sıklıkla karşılaşılan klasikleşmiş son düello sahneleri filmin doruk noktası, başka bir deyişle kahramanın yolculuğunun diriliş aşamasıdır (Vogler, 2011, s. 273-274).

Diriliş aşamasının önemli bir niteliği de, kahramanın yol boyunca öğrendiklerini özümsemişliğini göstermesi için bir fırsat niteliği de taşımasıdır. Doruk noktası olarak görülen bu aşamada kahramanın gerçekten değiştiğine dair somut, elle tutulur bir işaret verilir. Sınanmadan geçen kahramanın eski benliğini artık geride bıraktığı ve yeni bir benlik edindiği, eylemleri ya da dış görünüşüyle yansıtılır (Vogler, 2011, s. 286).

12. İksirle Dönüş

Yolculuğu boyunca boğuştuğu sorunlardan kurtulan kahraman, artık sıradan dünyaya, evine döner. Ancak kahramanın bu dönüşü sıradan bir dönüş değil özel dünyadan getirdiği bir *iksirle dönüş*tür. Bu iksir güç, hazine, para, şöhret olabileceği gibi özgürlük, mutluluk, huzur, bilgelik, aşk ya da diğer insanlarla paylaşılacak bir öykü biçiminde de olabilir.

Kahramanın yolculuğunun bu aşamasının önemli bir işlevi nihai ödül ve cezaları belirlemektir. Düşmanlar/rakipler yaptıkları kötülüklerden dolayı hak ettiği cezayı alırken, kahramanın elde ettiği iksir de hak edilenden fazlası değildir. Ödül ve ceza verilmesindeki en önemli neden ise bir tamamlanmışlık hissi sağlamak ve filmin öykü dünyasındaki dengenin yeniden sağlandığını vurgulamaktır (Vogler, 2011, s. 297). İksirle dönüş aşamasında, kahramanın yolculuğunun başında ortaya atılan sorunlar ve çatışmalar çözülmüş ve bozulan denge yeniden sağlanmış olur. Böylece film tamamlanmış, kahramanın yolculuğuna son nokta konulmuş olur.

On iki aşamadan oluşan kahramanın yolculuğu anlatı kalıbında hikaye anlatımı için gerekli olan, bazı önemli arketipler de bulunmaktadır. Bu arketiplerin en önemlisi kahramandır. Kahramanın bu anlatı kalıbında birtakım dramatik işlevleri bulunmaktadır. Bu işlevlerin başında özdeşleşme gelir. Kahramanın yolculuğu kalıbında özdeşleşme, izleyiciyi hikayeye dahil etmek, izleyicinin filmin hikayesinden hoşlanmasını sağlamak için gereken en önemli unsurdur. Bu nedenle kahramanın genel kitle tarafından benimsenmesi ve izleyicilerin kendilerini kahramanın yerine koymalarını sağlamak için ona birtakım nitelikler, arzular ve amaçlar verilir. Ayrıca kahramanın yalnızca bir yönüyle ortaya çıkan biri yani bir *tip* olmaması için birbiriyle çelişebilen birçok niteliğe, zayıflıklara ve eksikliklere sahip olabilir. Böylece kahraman daha inandırıcı ve insani görünür ve izleyicinin özdeşleşmesi kolaylaşır. Kahramanın kişilik özellikleri ve motivasyonları inandırıcı değilse izleyicinin özdeşleşmesi güçleşir ve bu nedenle izleyici kendini filmin akışına bırakamayabilir. Kahramanın bir diğer dramatik işlevi eylemdir. Filmde genelde en etkin olan kişi kahramandır. Yolculuğu boyunca birtakım dışsal

sorunlarla, düşmanlarla boğuşur ve karşısına çıkan her türlü engeli aşmaya ve amacına ulaşmaya çalışır.

Kahramanın bir diğer dramatik işlevi de gelişimdir (Vogler, 2011, s. 73). Yolculuğunun başında birçok engel ile karşılaşan kahraman, yolculuğunun sonunda engelleri aşıp amacına ulaşır. Ancak kahraman bu süreçte yalnızca eyleme dayalı dışsal bir yolculuk yapmaz. Dışsal eylemleri onun içsel bir yolculuk da yapmasına, değişmesine, gelişmesine ve öğrenmesine de yol açar. Bu nedenle yolculuğu sırasında birtakım dışsal sorunlarla boğuşan kahraman içsel bir yolculuk da yapmış olur. Yolculuğa çıkıp tehlikelerle karşılaşan kahraman bu süreçte her zaman bir yöne doğru değişim geçirir. Aristo'nun Poetika'da (2018, s. 20) belirttiği birbirini izleyen olayların bedbahtlıktan bahtiyarlığa ya da tam tersi yöne doğru ilerlemesi gibi kahraman da, zayıflıktan güce, korkaklıktan cesarete, kötümserlikten iyimserliğe doğru bir değişim geçirir. İzleyici filmin sonunda kahramanın ne kadar "...yol kat ettiği, nasıl değiştiği ve eski dünyasının şimdi ne kadar başka görüldüğü konusunda..." fikir sahibi olur (Vogler, 2011, s. 293).

Kahramanın yolculuğu kalıbında bir diğer önemli arketip ise *gölge* arketipidir. Gölge arketipi filmin hikayesindeki düşmanlar ya da rakipler denilen figürler ile yansıtılır. Vogler'a göre (2011, s. 120) gölge kahramanın dışında bir karakter aracılığı ile yansıtılabileceği gibi, kahramanın içinde bir tür iç gölge olarak da yansıtılabilir. Dr. Jekyll ve Mr. Hyde bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Kahramanın yolculuğu kalıbında gölge arketipinin en önemli dramatik işlevi ise çatışma yaratmaktır. Çatışma yaratmak için de kahramana meydan okumaya, onunla karşı karşıya gelmeye layık bir düşman/rakip yaratılır. Gölge arketipi aracılığıyla kahraman –gerçekten ya da mecazen- ölüm kalım durumuna sokulur ve böylece kahramanın en iyi özellikleri ortaya çıkarılır. Bu nedenle bir filmin kötü/düşman/rakip karakteri ne kadar güçlü olursa filmin de o kadar iyi olma olasılığı artar (Vogler, 2011, s. 118). Böylece güçlü bir çatışma yaratılmış olur.

Kahramanın yolculuğu anlatı kalıbını kullanan geleneksel anlatı sinemasının en önemli amacı bir hikaye anlatmaktır. Hikaye anlatmaya çalışan geleneksel anlatı sinemasının da değişmeyen birtakım özellikleri bulunmaktadır. Geleneksel anlatı sinemasında olaylar mantıklı neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak kronolojik bir şekilde ilerler. Filmin başı, sonu net bir şekilde bellidir. İzleyicinin filmle özdeşleşmesi, kendini kahramanın yerin koyması ve haz alması amaçlanır. Ayrıca filmde güçlü bir çatışma unsuru bulunur.

Geleneksel anlatı sinemasında amaç izleyiciyi yormayan, kolay anlaşılır bir öykü anlatmak olduğu için, filmin hikayesi mantıklı neden-sonuç zincirine bağlı olarak çizgisel bir biçimde ilerler. Aristoteles Poetika’da bu durumu olabilecek olan olayların “...olasılık ya da zorunluluk esasına göre” birbirini izlemesi olarak belirtmiştir (2018: 23). Her olay bir sonraki olayın ortaya çıkmasına hizmet eder. Her sahnede bir önceki sahnedeki olayın bir sonucunu ve bir sonraki sahnede meydana gelecek olan olayın nedenini içinde barındırır. Sahnelerin arasında hiçbir boşluk bırakmadan düğümler atılır, çatışmaların ivmesi yükselir, izleyicide giderek artan bir merak duygusu ve gerilim duyguları bir araya gelir (Ersümer, 2013, s. 38). Her sahnenin bir önceki ve sonrakiyle mantıklı neden-sonuç zinciriyle bağlanması, seyircide, doğrusal bir şekilde ilerleniyormuşçasına bir izlenim yaratır. Neden-sonuç mantığıyla birbirini izleyen olaylar seyircinin kendini filme kaptırmasına neden olur. Neden-sonuç ilişkisindeki herhangi bir aksaklık bu izlenimin bozulmasına neden olur. Seyircinin izlediği öyküye kendini kaptırmasına engel olur. Bu durum seyircinin özdeşleşme sürecinden kopmasıyla sonuçlanır (Ersümer, 2013, s. 102). Bu nedenle neden-sonuç zincirinin bozulmamasına dikkat edilir.

Geleneksel anlatı sinemasında iyi bir öykü anlatmak için izleyicinin kahramanla aynı dilekte bulunmasını sağlamak, başka bir deyişle özdeşleşme amaçlanır. Bu nedenle daha önce belirtildiği gibi kahramana birtakım nitelikler, amaçlar ve istekler verilir. Amaç yönelimli olan kahraman amaçlarına ulaşmak için bıkip usanmadan yoğun bir şekilde çaba sarf edip, mücadele eder. Ersümer’e göre (2013, s. 91) geleneksel anlatılı filmlerde amaç yönelimli karakterler gerçek yaşamdaki bir insanla karşılaştırılamayacak derecede azimli, berrak, ısrarcı ve tutarlıdır. Bu nedenle kahraman oluşturulurken gerçek yaşamdan referans almak yerine idealize edilir. Kahraman amacına giden yolda kendisini bütünlüklü ve eksiksiz hisseder. Kahramanın zayıflıkları, kusurları olsa bile filmin sonunda bu tür içsel sorunlarını alt eder. Böylece izleyicinin özdeşleşmesi, filmin hikayesine dahil olması ve filmde haz alması sağlanır. Ancak izleyicinin özdeşleşmesi, kendini hikayenin akışına bırakabilmesi ve haz alabilmesi için başka unsurlar da gereklidir. Bu unsurlardan biri de çatışmadır.

Vogler’a göre (2011, s. 409) bir filmin öyküsünün:

... Tatmin edici ve eksiksiz olarak ifade edilmiş addedilebilmesi için birlik duygusuna – ahenge- ihtiyacı vardır. Onu tutarlı bir çalışma halinde birleştiren tek bir temaya gereksinim duyar. Ama bir öykünün gerilim ve hareket olasılığı yaratabilmesi için, belli seviyede ikilik ya da dualist bir açı da gerekmektedir.

Sözü edilen ikilik ya da düalist açı da çatışma anlamına gelmektedir. Geleneksel anlatı yapısına sahip her film içinde mutlaka bir çatışma barındırır. Çatışma, filmin hikayesindeki olayların, durumların ve karakterler arasındaki ilişkilerin gelişimini ve değişimini tetikleyen temel unsurdur. Dolayısıyla çatışmanın, yanıtlanacak soruların, üstesinden gelinecek sorunların olmadığı diğer bir deyişle her şeyin sorunsuz olduğu bir yerde filmin hikayesi ilerleyemez. Bu nedenle filmin hikayesinde bir düşünce ya da bir kahramanın karşıt kutbu (örneğin bir karşı düşünce ya da bir düşman) yaratılır. Filmin hikayesi güven hakkındaysa derhal bir kuşku olasılığı ortaya çıkar. Güven kavramına karşı çıkmak ya da onu sınamak için zıt kutbu oluşturan kuşku gereklidir. Filmin kahramanı bir şeyin peşinde koşuyorsa, amacına ulaşmasını engellemeye çalışan, kahramana meydan okuyan bir gölge arketipi başka bir deyişle düşman/rakip ortaya çıkar (Vogler, 2011, s. 409). Çatışma, filmin ilerlemesini sağladığı gibi merak ve gerilim unsurları da yaratır. Başka bir deyişle zıt kutupların çatışması izleyiciyi çeker. İzleyici: Kim kazanacak? kim hayatta kalacak? hangi görüş baskın gelecek? (Vogler, 2011, s. 413) gibi soruların cevaplarını merak eder. Filmin sonunda bu soruların cevaplarının verilmesini bekler. Çatışmaların yatıştırılması ve soruların yanıtlanmasıyla film, kapalı bir son ile biter.

Geleneksel anlatıya sahip filmlerin hemen hepsi kapalı yapı biçimindedir. (Ersümer, 2013, s. 106). Bu nedenle hiçbir açık kapı bırakmayan kesin olarak belirlenmiş sonları bulunur. Dolayısıyla film sürecinde yaratılan çatışma, gerilim ve merak unsurları ve bu unsurlara bağlı olarak ortaya çıkan soruların yanıtlanması gerekir. Sorular yanıtlanınca filmin başındaki gibi dengeli, düzenli bir dünyaya yeniden kavuşulur. Kahramanın yolculuğunun “olay örgüsü çizgisi bir noktada başlayıp, bir çember çizdikten sonra yine ilk nokta ile, başlangıç noktası ile birleşir. Bu durum, izleyicide oluşacak herhangi bir yarım kalmışlık hissini engellediği gibi, anlatının kapalı yapısının da göstergesidir” (Ersümer, 2013, s. 97).

Geleneksel anlatılı filmler; tüm sorunların çözülmesi bu nedenle de izleyiciye düşünecek bir alan bırakmaması ve peri masallarına benzeyen mutlu bir son ile bitmesi gibi nedenlerden dolayı sıklıkla eleştirilir. Bu eleştirilerin temelinde sinemanın diğer sanatlardan farkı, onun ayırt edici özelliği yatmaktadır. Bu özellik daha önce belirtildiği gibi sinemanın gerçeği gerçeğe anlatan bir sanat dalı olmasıdır. Sinemanın yüzey gerçekliğini göstermesinin ötesinde gerçek yaşama ilişkin sorunları son derece gerçekçi bir şekilde gösterme potansiyeli de bulunmaktadır. Ancak geleneksel anlatı sineması

gerçeklik yanılsaması sunan bir anlatı yapısıdır. Bu nedenle, geleneksel anlatı sinemasında, çağın gerçekliklerinden birine odaklanmak yerine izleyicinin haz alması ve eğlenmesine önem verilir. Başka bir deyişle Aristoteles'in (2018, s. 15) Poetika adlı eserinde belirttiği gibi "...acıma ve korku yoluyla bu gibi duygulardan arınma sağlamak." yani katarsis amaçlanır. Bu amaca ulaşmak için de tamamen kahramanın yolculuğuna, amacına odaklanılır ve izleyiciyi rahatsız edebilecek (örneğin hakim ideolojiye veya ahlak anlayışına ters düşebilecek) unsurlardan kaçınılır. Hikaye kahramanın yolculuğu ile sınırlandırıldığı için, içinde bulunulan çağın gerçekliği görmezden gelinebilir. Kahramanın yolculuğunun hikayesi boyunca, yaşanan döneme dair sosyal, politik ve ekonomik koşullar göz ardı edilebilir. Bu tarz bir sinema gerçeklik yanılsaması sunan bir sinemadır. Bu nedenle geleneksel anlatı yapısına sahip filmler bir tür savunma mekanizması olarak görülebilir. "İzleyiciler kendilerini kişisel yaşamlarını unutarak ve perdedeki karakterlerle duygusal ilişki kurarak kendi sorunları ve çatışmalarından kaçarlar. Bir savunma mekanizması gibi, iyi bir filmi izlemek de geçici olarak kişisel çatışma ve sorundan kurtulmayı sağlar" (Indick, 2011, s. 59). Geleneksel anlatı sineması, Alfred Hitchcock'un 'sıkıcı parçaları kesip çıkarılmış yaşam' tanımına uyar. İnsanı, yaşamı, gerçekliği ve gerçekliğin duygusunu gözlemeye veya yakalamaya çalışmaz. Bunun yerine onun bir kopyasını sunar. Yukarıda daha önce bahsedilen anlatı yapısına dair unsurlar ile seyirciyi bağlamanın temel kurallarına uyarak gerçeklik yanılsaması yaratır (Arnes, 2011, s. 93). Gerçeklik yanılsaması yaratan geleneksel anlatı sineması ise, gerçek yaşamdan hiçbir şeyin görünmediği çizgi filmler gibidir. Bu tür filmler seyircinin dünyayı, gerçek yaşamı bir süreliğine de olsa unutmasına ve seyircinin gözlerini dünyaya kapamasına yol açar. Bu bağlamda eğlence ve haz almaya yönelik geleneksel anlatılı filmlerin seyirciyi gerçeklikten uzaklaştırdığı söylenebilir. Wenders'a göre (2001, s. 390) filmler aracılığıyla, insanları gerçeklikten uzaklaştırmak değil, insanların gerçekliğe belli bir açıdan bakmasını sağlamak amaçlanmalıdır. 20. yüzyılın önde gelen sanat formu olan sinema, seyirciye gerçek yaşamdan kaçış sunmak yerine, ona dünyayı ve yaşamı anımsatmalıdır. Bu bağlamda yabancılaşma sorunu, diğer sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatında da üzerine düşülen sorunlardan biri olmuştur. Ancak kahramanın yolculuğu kalıbını kullanan geleneksel anlatı sinemasının, yabancılaşma sorununu etkili bir şekilde ele almasının mümkün görünmediği söylenebilir. Bu durumun nedeni ise yukarıda bahsedilen anlatı yapısını oluşturan unsurlarıdır.

Yabancılaşma sorunu aşk, ayrılık, ölüm, savaş, inanç-inançsızlık, yoksulluk, yalnızlık gibi binlerce yıldır sanatın değişmeyen konularından biridir (Savaş, 2019: s. 24). Ancak yabancılaşma sorununun giderek arttığı, farklı biçimlere büründüğü modern zamanlarda, bu sorunu ifade etmek için sanatın dilinde yeni biçimlere gerek duyulmuştur. Bu bağlamda sinemada geleneksel anlatının, yabancılaşma sorununu ifade etmede yetersiz kaldığı söylenebilir. Dolayısıyla sinemada çağdaş anlatının ortaya çıkmasında yabancılaşma sorununun etkili olduğunu söylemek mümkündür.

Sinemada çağdaş anlatının göze çarpan en temel özelliği, geleneksel anlatı sinemasının tersine yalnızca bir öykü anlatma aracı olarak kullanılmamasıdır. Bu durumun temel nedeni ise çağdaş anlatının yaşama, yaşam gerçekliğine odaklanmasıdır. Christian Metz (2012, s. 31) “... bir öykünün, bir öykü olduğu nasıl anlaşılıyor?” sorusunu sorar ve şöyle yanıtlar: “Bir öyküyü dünyanın geri kalanından ayıran ve gerçek dünya ile birbirine karıştırılmasını önleyen bir başlangıcı ve bir de sonu vardır” Bunun yanı sıra, “gerçek hiçbir zaman öykü anlatmaz” der (Metz, 2012, s. 36). Sinemada çağdaş anlatıda çağın yaşam gerçeğine odaklanılır. Bu gerçek de geleneksel anlatı sinemasının aksine bütünlüklü ve tamamlanmış değildir. Bunun yerine parçalı, dağılmış bir gerçektir.

Bir öykü anlatabilmek için, o öyküyü oluşturacak parçaların belli bir sıraya göre dizilmesi zorunludur. Söz konusu sırayı ya da sıralamayı yapacak olan ise akıldır. Oysa 20. yüzyılın gerçeğini paramparça eden de aynı akıldır; her şeyi kendince belli bir sıraya sokan, öncelikleri-sonralıkları belirleyen, belirlediğini sanan akıldır (Savaş, 2013, s. 295-296).

Geleneksel anlatı sinemasının tutarlı, bütünlüklü bir öykü anlatma aracı olduğu söylenebilir. İnandırıcı ya da gerçekçi olmasa da öyküler insanları çekerler. Öyküler insanlığa istedikleri her şeyi verirler. Baş, sonu belli olmayan karmaşık, bütünlüksüz ve parçalanmış bir yaşama karşı bütünlük ve tutarlılık sunar. Bu bağlamda insanlara, yaşamda belli bir anlam ve amaç olduğu hissini sağlar. Geleneksel anlatı yapısının öykü anlatma işlevi insanların en büyük korkularının üstesinden gelmesine yardımcı olur: İnsan kendini Tanrı’sız bir dünyada belirsizlik içinde savrulan bir varlık olarak görmek yerine tutarlılık, bütünlük ve düzenin hakim olduğu bir evrenin, önemli bir parçası olarak görmek ister. İşte bu yüzden hikayeler genellikle mutlu bir son ile biter (Wenders, 2001, s. 213). Wim Wenders açısından hikayeler yalandan başka bir şey değildir. Herhangi bir anlam, amaç ve bütünlüğün olmadığı yerde bunlar varmış gibi gösterir (2001, s. 218). 20. yüzyıla gelindiğinde, bu çağda yaşananlar, insan aklına, ilerlemeye olan sonsuz güvenin yerle bir olmasına neden olmuş, hikayeler artık insanın kendisini kandırmasına yetmez hale gelmiştir.

Gilles Deleuze'e (Kovacs, 2015, s. 54) göre: "Modern gerçek bu dünyaya inanmıyor oluşumuzdur... İnsan ile dünya arasındaki ilişki kopmuştur." Sinema artık, Deleuze'ün dünyaya inançsızlık adını verdiği yabancılaşma sorununu odağına almalı, insan ve yaşam arasındaki bu kopuk ilişkiyi onarmalıdır. İletişimsizlik, yalnızlık, anlamsızlık, yersiz-yurtsuzluk, benlik bilincinin yitimi ve boşluk duygusu gibi yabancılaşmaya bağlı problemlerin her yeri kapladığı bir çağda sanatçıdan eserlerinin içeriğini çağının gerçekliklerine bağlı olarak ele alması ve içeriği, ele aldığı gerçekliğe uygun bir biçimle sunması beklenebilir. Sinemada çağdaş anlatının da bu bağlamda olduğu söylenebilir. Sinemada çağdaş anlatılı filmlerin özellikleri onların "... başkalarıyla, dünyayla, gelecekle bütün temel bağlantılarını kaybetmiş, hatta kendi kişiliğinin temellerini yitirmiş olan yabancılaşmış bir kişi hakkında" olmasının sonuçlarıdır (Kovacs, 2015, s. 76). Yabancılaşmaya bağlı sorunların giderek arttığı bir dünyada, geleneksel anlatı sineması bu sorunları sunmada yetersiz kalmıştır. Bu nedenle çağdaş anlatı sinemasında geleneksel anlatının kalıpları zorlanmış ve bu kalıpların dışına çıkmıştır. Örneğin Antonioni'nin *Yolcu*, (Professiona reporter, 1975) adlı filminde bu ilişki görülebilir. Filmde, Afrika'da görev yapmakta olan belgeselci David Locke, kaldığı otel odasına bitişik bir odada kalan bir adamı ölü halde bulur. Locke pasaportlardaki fotoğrafları değiştirerek adı David Robertson olan bu adamın yerine geçer. Locke'un amacı kimliğinden, geçmişinden bunların getirdiği sorumluluklardan/yüklerden kurtulmaktır. Ancak Robertson silah kaçakçısıdır ve karanlık bir geçmişe sahiptir. Robertson'ın geçmişinden haberi olmayan, kendi geçmişinden ve kimliğinden kurtulmaya çalışan Locke'un yaşam yolculuğu tıpkı yerine geçtiği kişi gibi bir otel odasında son bulur.

Yalnızlık, boşluk duygusu, benlik krizi gibi modern insanın yabancılaşmaya bağlı sorunları filminin içerik düzlemini oluşturmaktadır. Film, geleneksel anlatı kalıplarına uygun bir şekilde somut bir amaç (örneğin düşman ülkenin bir ajanının kimliğini ele geçirip gizli belgelere ulaşmak vs.) için kimlik değiştiren bir adamın öyküsünü anlatmaz. Filmin başkarakteri olan Locke benliğinden, kimliğinden, geçmişinden kurtulmak istemektedir. Yolcu filmi, kimlik değişimi insanın kendi benliğinden uzaklaşma, otantik olmaktan kaçma başka bir deyişle kendine yabancılaşma, başkalaşım üzerine bir filmidir (Bütev, 2017, s. 15). Modern insanın yabancılaşmasını filmlerinde temel izlek haline getirmiş olan Antonioni, Yolcu filminde olduğu gibi, anlatı biçimini de, içerikle bağlantılı olarak oluşturmuştur. Bu doğrultuda Yolcu filminde mantıklı neden-sonuç ilişkisinden

oluşan kapalı bir sona sahip, bütünlüklü bir anlatı bulunmamaktadır. Antonioni kahramanın yolculuğu anlatı kalıbını ters çevirmiş ve içsel bir yolculuğa odaklanmıştır. Yönetmen, bütünlüklü bir yapı sunmak yerine parçalanmış bir yaşam gerçekliğine koşut olarak parçalı bir yapı tercih etmiştir. Bu yapı ile öykü anlatmak yerine modern yaşamın önemli bir gerçekliği olan yabancılaşma sorunu üzerinde durmuştur. Karakterin dışsal eylemlerinden ziyade iç dünyasına odaklanmıştır. Bu durum da izleyicinin özdeşleşmesine engel olmuştur. Tedirgin, kuşkulu belli bir amacı olmayan yabancılaşmış karakterler ile izleyici özdeşleşmede sorun yaşar. Bu nedenle “Kopuk anlatımların, havada kalan karşılıklı konuşmaların ve hiçbir yere varmayan olayların sebebini burada aramak gerekir” (Cardullo, 2010, s. 20).

Çağdaş anlatı sinemasının özellikleri şu şekilde sıralanabilir: Neden sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerleyen bir öyküden çok insanlık durumuna, karaktere yoğunlaşma, olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi, epizodik yapı, olay örgüsü içinde eylemden ziyade karakterin ruhsal dünyasına ve tepkilerine odaklanma, neden-sonuç zincirine bağlı olarak ilerlemeyen ya da çizgisel olarak sunulmayan zaman ve açık uçlu bir anlatı (Kovacs, 2015, s. 71).

Çağın yaşam gerçekliğinden beslenen çağdaş anlatının yukarıda belirtilen biçimsel özellikleri bütünlükten yoksun, parçalanmış, anlamını yitirmiş bir dünyadan ve yabancılaşmaya bağlı sorunlarla boğuşan modern insandan beslenmiştir. Bu nedenle çağdaş anlatı; öyküdeki olayların mantıklı bir şekilde neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlediği, belli bir başı ve sonu olan, içinde güçlü çatışma unsurları bulunan özdeşleşme temelli bir anlatı yapısı değildir. Örneğin Jean-Luc Godard’ın *Serseri Aşıklar* (A bout de Souffle, 1960) filminde geleneksel anlatı kalıplarını kırar. Filmin geleneksel anlamda bütünlüklü bir öyküsü yoktur. Neden-sonuç zincirinin kırıldığı başı sonu belli olmayan, bölük pörçük, parçalı bir yapısı bulunmaktadır. Filmin başkarakterleri Patricia ve Michel geleneksel anlatılı filmlerdeki gibi belli bir amaca yönelik hızla ilerleyen karakterler değildir. Motivasyonları, davranışlarının ardında yatan nedenler belirsizdir. Bu nedenle geleneksel anlamda birer ‘kahraman’ değildirler. Benzer şekilde Michelangelo Antonioni’nin *Serüven* (L’Avventura, 1960) adlı filminin başında Anna adlı bir karakter kaybolur. Ancak bulunamaz. Dahası kaybolan karakterin varlığı veya yokluğu umursanmaz. Antonioni’nin *Batan Güneş* (L’eclisse, 1962) adlı filmi ise bir çiftin ayrılmasıyla başlar. Ancak çiftin ayrılmasının nedenleri izleyiciye sunulmaz.

John Orr’a göre (1997, s. 19). modern insanın başlıca sorunu onun yoğun bir şekilde yaşadığı değer bunalımıdır. Bordwell’e göre (2010, s. 130) ise çağdaş anlatı sinemasının içerik ve biçim düzlemi yönetmenlerin “...modern yaşam üzerine yargılarını ifade etme girişimi ve insanlık halleri...” belirlemektedir. Bu insanlık hallerinin en göze çarpanı ise modern bireyin yabancılaşma sorunudur. Dolayısıyla çağdaş anlatılı filmlerin içerik ve biçim düzlemi de bu sorun etrafında şekillenmiştir. Bu bağlamda geleneksel anlatıdaki gibi mantıklı neden-sonuç zinciri bulunmamaktadır. Çağdaş anlatıda bu zincir gevşer ya da tamamen kırılır. Bordwell’e göre (2010, s. 125) neden-sonuç zincirine bağlı olay örgüsü çağdaş anlatıda geleneksel anlatıdaki gibi akılcı bir şekilde düzenli değildir. Dolayısıyla olay örgüsünde boşluklar bulunmaktadır. Çağdaş anlatı, içerik olarak “...çağdaş yabancılaşma ve iletişim eksikliği gibi mevcut psikolojik sorunlarla ilgilenir.” Bu bağlamda karakterin iç dünyasına, psikolojik dalgalanmalarına yapılan vurgu, neden sonuç ilişkisinin kopmasına ve epizodik bir yapının ortaya çıkmasına neden olur (Bordwell, 2010, s. 126-127). Geleneksel anlatı sinemasında her sahne, bir önceki sahnenin sorduğu soruya bir yanıt verir ve bir sonraki sahnenin sorusunu içinde barındırır. Dolayısıyla geleneksel anlatı sinemasında bir sahne filmin bağlamından bağımsız olarak kendi başına anlamlı değildir. Anlamanın oluşması neden-sonuç ilişkisine bağlıdır. Çağdaş anlatı sinemasında ise bu tür bir bağ bulunmamaktadır. (Ersümer, 2013, s. 103). Birbirlerinden bağımsız görünen epizotların kendi başına anlamları bulunur. Bu epizotlar ise bir düşünceyi dile getirmek ya da bir kahramanın iç dünyasını betimlemek için oluşturulabilir. Bu epizotlarda aksiyon gelişimi yaşanmaz. Daha çok karakterin ruh halinin betimlenmesi için işlevsel parçalardır. Theodoros Angelopoulos’un *36 Günleri* (Meres Tou 36, 1972), *Kumpanya* (O Thiasos, 1975), *Avcılar* (Oi Kynigoi, 1977) adlı filmleri yukarıda bahsedilen epizodik yapıya örnek teşkil eden çağdaş anlatılı filmlerdendir.

Çağdaş anlatı yapısındaki boşlukların ve epizodik yapının sonucu olarak izleyicinin düşünsel faaliyetinde bir dönüşüm gerçekleşir. Bazı filmler dört tarafı çevrili duvarlar gibidir. Filmin görüntülerinin gösterdiklerinden başka seyircinin görebileceği bir şey yoktur. Görüntüler arasında tek bir boşluk yoktur. Bu nedenle seyircinin zihninin ve gözlerinin gezinmesine imkan tanınmaz. Seyirci filme kendinden, deneyimlerinden hiçbir şey ekleyemez. Bu filmler yalnızca geleneksel hikaye anlatma biçimine uygun unsurları içinde barındırırlar. Ancak bu unsurların bir lezzeti yoktur. Çünkü film bittikten sonra seyircinin zihninde filmin görüntüleri gezinmeye devam etmez (Wenders, 2001, s. 381).

Bu tür filmler, akılcı neden-sonuç zincirine dayanan ve izleyiciye herhangi bir kapı aralığı bırakmayan geleneksel anlatılı filmlerdir. Bu bağlamda seyirci geleneksel anlatıda bundan sonra ne olacak? sorusunun cevabını merak ederken çağdaş anlatıda neden böyle oldu? sorusu üzerine düşünmek zorunda kalır.

Çağdaş anlatının bir diğer önemli özelliği motive olmuş, kararlı ve amaç yönelimli bir kahramanın eylemlerine bağlı olarak ilerleyen yolculuğunun hikayesinin anlatılmaya çalışılmamasıdır. Geleneksel anlatılı filmlerde kahraman belirli bir amaç doğrultusunda dışsal bir yolculuk yapar ya da istekleri doğrultusunda hedefine doğru ilerler. Kahramanın kişiliği bir tutarlılık ve süreklilik arz eder. Kahramanın yalnızca bir yönü baskın bir şekilde ortaya çıkar. İyi veya kötüdürler; genellikle arası yoktur (Ersümer, 2013, s. 91). Ancak çağdaş anlatılı filmlerde karakterlerin ne iyi ne de kötü tarafları baskındır. İkisinin ortasında belirsiz bir alanda dolaşabilirler. Bu bağlamda çağdaş anlatıda, geleneksel kahraman özelliği taşımayan karakterin belirli bir amacı da olmayabilir. İç dünyasında bir karmaşa hakim olabilir. Kendi benliğini tanıyamayan, kendine olduğu kadar çevresine ve dünyaya yabancılaşmış bir karakter olabilir. Bu yüzden de istekleri ve amaçları konusunda belirsizlik hakim olabilir. Dolayısıyla karakterler perdede, daha çok amaçsızca dolanırken, ruhsal dünyalarının derinliklerinde gezerken görülebilir. Bu bağlamda çağdaş anlatıda karakterin eylemleri yerine yabancılaşmış bireye, bireyin iç dünyasına odaklanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla çağdaş anlatılı filmlere iç düşünme filmleri de denmektedir. Bükler'e göre (1985, s. 102) çağdaş anlatıda karakterin işlevi "...soyut bir sorunu ortaya çıkarmaktır, somut bir sorunu çözmek değil. Geleneksel anlatı filmi adaletin gerçekleşip gerçekleşmediğini tartışır... Oysa çağdaş anlatı filmi adalet kavramını tartışır."

Çağdaş anlatıda karakterlerin motivasyonlarının belirsizliği "...olaylar dizisinin... epizodik olması üzerine temellenen bir yapıyı destekler." Eğer geleneksel anlatılı filmin kahramanı önceden belirlenmiş bir hedefe doğru hızla ilerliyorsa çağdaş anlatılı filmin kahramanı da bir durumdan diğerine edilgen bir biçimde sürüklenip durmaktadır (Bordwell, 2010, s. 129). Bu bağlamda klasik kahraman, amacına ulaşmak için önündeki engelleri bir bir aşmak için çabalarırken, çağdaş anlatılı filmin –kahraman özellikleri taşımayan- kahramanı iç dünyasındaki engelleri aşmak için çabalamaktadır. Çağdaş anlatıda kahramanın yolculuğu kalıbı hala sürmektedir. Ancak bu kalıp büyük bir dönüşüm geçirmiştir. Bu bağlamda, çağdaş anlatılı filmlerde kahramanın yolculuğunun ağırlıklı olarak içsel bir yolculuk olduğunu söylemek mümkündür. Ancak geleneksel

anlatılı filmler izlemeye alışmış seyirciler için bu tür bir yolculuğa kendini bırakmak, filme dahil olmak başka bir deyişle özdeşleşmek neredeyse imkansız hale gelmiştir.

Geleneksel anlatı sinemasının en belirgin özelliği özdeşleşmedir. Özdeşleşme sayesinde, izleyicinin filme dahil olması, kendini filmin akışına kaptırması böylece konforlu bir biçimde, perdede sunulan hikayeyi izlemesi amaçlanır. Ancak çağdaş anlatı sineması özdeşleşmeye izin vermeyen veya özdeşleşmeyi kontrol altında tutan bir yapıdadır. Geleneksel anlatı sinemasında kahramanın nitelikleri, amaçları, -özgür olma, güçlü olma, mutlu olma gibi- birtakım istekleri izleyicinin özdeşleşmesini sağlar. Ayrıca kahramanın baskın bir özelliğinin ortaya çıkarılması ve film boyunca bu özelliğin eylemleriyle yinelenerek vurgulanması izleyicinin özdeşleşmesini kolaylaştıran unsurlardandır. Ancak çağdaş anlatı sinemasının -kahraman özellikleri taşımayan- kahramanı için aynı şeyleri söylemek mümkün değildir. Çağdaş anlatı sinemasının -kahraman özellikleri taşımayan- kahramanının davranışları, amaçları belirsiz olabilir. Perdede görülen kişi kararsız ve -çoğu insanın perdede görmekten pek hoşnut olmadığı- zayıf bir karakter olabilir. Geleneksel anlatı sinemasındaki kahraman gibi iyi ve kötü kalıplarına (başka bir deyişle kahraman ve gölge arketiplerine) tam olarak uymayan, "...ne alçak, ne onurlu, ne kahraman ne de böceğin teki..." olmayı başaramamış bir karakter olabilir (Dostoyevski, 2012, s. 7). Davranışlarının ardında yatan nedenler belirsiz olabilir. Ayrıca karakterler belli bir amaç ve isteklerden yoksun oldukları için eylemsiz, edilgin bir halde olabilirler. Çünkü tüm değerlerin değerlerini kaybettiği, çalkantılar, belirsizlikler ve felaketlerle dolu bir dönem, modern bireyin "...eyleme olan inancını yıkmıştır" (Gönen, 2008, s. 28). Modern birey artık, boşluk duygusu, anlamsızlık, yalnızlık gibi yabancılaşmaya bağlı sorunların kısırcındadır. Bu nedenle çağdaş anlatı sinemasında perdede gördüğümüz kişi "... yaşamak alışkanlığını yitirmiş, aksaya aksaya yürüyen ..." bir bireydir (Dostoyevski, 2012 s. 191). İşte çağdaş anlatı yapısına sahip filmlerde, kahramanın yukarıda belirtilen özellikleri nedeniyle, izleyicinin özdeşleşmesi engellenir ya da kontrol altına alınır. Karakterle özdeşleşemeyen dolayısıyla filme de dahil olamayan izleyici filme yabancılaşır ve filmde rahatsızlık duyar. Çağdaş anlatı sinemasında, izlediği filmde rahatsızlık duyan ve artık rehavete kapılamayan izleyiciden, edilgen konumundan uzaklaşması ve izledikleri hakkında düşünmesi, yorum yapması beklenir. Çağdaş anlatı sinemasında, özdeşleşme sürecinin kırılmasıyla, izleyiciye izlediğinin kurmaca bir yapıt olduğu telkin edilir. Bu bağlamda izleyicinin

gerçeklik yanılsamasına kendini kaptırması değil, filmde sunulan gerçeklik üzerine düşünmesi, o gerçekliği sorgulaması beklenir.

Geleneksel anlatı sinemasının temelinde özdeşleşme unsuru bulunduğu için kurnaca olduğunu gizlemeye çalışan bir anlatım biçimi uygular. Bu nedenle de izleyicinin sinemasal araçları fark etmemesini sağlar. Çağdaş anlatıda ise izleyiciden edilgin konumundan uzaklaşması, zihinsel olarak filmle etkileşim halinde olması, insanlık durumu ve yaşam gerçekliği üzerine düşünmesi beklenir. Bu doğrultuda çağdaş anlatı sinemasında sinemasal araçlar görünür kılınarak da izleyicinin özdeşleşmesi engellenir ve seyirci filmde yabancılaştırılmaya çalışılır. Bu sayede izleyicinin yabancı olduğu bir dünyaya fırlatılmış olan modern insanın yalnızlığı, yersiz yurtsuzluğu ve kaygıları üzerine düşünmesi, bu tür sorunlardan kaçmak yerine anlamaya çalışması beklenir. Bu bağlamda çağdaş anlatı yapısına sahip bir filmde anlatıcı bir figür ortaya çıkabilir ya da oyuncuların biri doğrudan kameraya bakarak konuşabilir, izlenilenin bir film olduğunu vurgular ve böylece özdeşleşme denetim altına alınır. Başka bir yöntem olarak, görüntülerin neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak sıralanması yerine uyumsuz görüntüler kurgu yoluyla birleştirilebilir. Çağdaş anlatıda amaçlanan izleyicinin modern yaşamın gerçekliklerine, sorunlarına eleştirel bir gözle bakmasıdır. Jean-Luc Godard'ın *Ona Dair Bildiğim İki Üç Şey* (2 ou 3 choses que je sais d'elle, 1967) adlı filmi ile Federico Fellini'nin *Amarcord* (1973) adlı filminde bu yöntemlerin örneklerini görmek mümkündür.

Çağdaş anlatı sinemasında seyircinin izlediği filmi eleştirel bir gözle bakmasını sağlayan bir diğer unsur da açık son unsurudur. Bu unsurun kaynağında ise çağdaş anlatının geleneksel anlatı sineması gibi bir öykü anlatma aracı olmaması bulunmaktadır. Geleneksel anlatılı filmlerde seyircinin özdeşleşebileceği bir öykü anlatmak amaçlandığı için, filmler kesin bir sonla biterler. Filmin başında ortaya atılan sorular ve çatışmalar filmin sonunda yanıtlanırlar. Böylece izleyicinin aklında herhangi bir soru işareti kalmaz. Ancak çağdaş anlatı sinemasında bu türden bir kapalı son bulunmamaktadır. Çağdaş anlatı sineması gerçeklik yanılsaması sunmaya çalışmaz. Bunu yerine gerçeklikten, yaşamın kendisinden beslenir. Bu bağlamda yaşamın da belli bir başı ve sonu bulunmaması gibi, çağdaş anlatılı filmlerin de net bir başı ve sonu bulunmamaktadır. Bir sonun bulunmaması ise, filmin seyircinin zihninde devam etmesine neden olur. Wenders'a göre (2001, s. 161) bazı filmlerde seyirci hiçbir şey keşfedemez. Bu tür filmlerde keşfedilecek hiçbir şey yoktur, belirsiz olan hiçbir şey yoktur, her şey açık ve

nettir. Dolayısıyla bu filmler farklı yorumlara açık değildir. Ancak bazı filmlerde, izleyici sürekli olarak küçük detayların farkına varır. Bu tür filmler farklı yorumlamalara açık kapı bırakır. Örneğin François Truffaut'nun *400 Darbe* (Les Quatre Cents Coups, 1959) filminin sonunda Antoine Duanel ıslah evinden kaçır ve denize doğru koşar. Film Antoine'ın yüzünün dondurulmuş karesiyle biter. Ancak bu durum seyircide bir bitmemişlik hissi uyandırır. Film, geleneksel anlatılı filmlerdeki gibi tüm soruların yanıtladığı, sorunların ve çatışmaların çözüldüğü kapalı bir son sunmaktan çok uzaktır. Bir belirsizlik hakimdir. Film bundan sonra Antoine'a ne olacağı ile ilgili hiçbir ipucu vermez. Önemli olan da Antoine'a ne olacağı değil, onun içinde bulunduğu durumdur. Bir başka örnek olarak da Antonioni'nin *Gece* (La Notte, 1961) adlı filmi gösterilebilir. Filmin sonunda Giovanni ve eşi Lidia sabaha karşı davetlisi oldukları partiden çıkarlar ve ev sahibinin golf sahasına doğru yürürler. Giovanni ve Lidia golf sahasında bir yere oturduktan sonra Lidia eşi Giovanni'ye bir mektup okur. Okuduğu mektup Giovanni'nin bir zamanlar Lidia'ya yazdığı bir aşk mektubudur. Ancak Giovanni mektubu kendinin yazdığını hatırlayamaz. Bunun üzerine Lidia artık Giovanni'yi sevmediği dile getirir, Giovanni ise Lidia'ya tekrar sahip olmaya çalışır. Kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış evli bir çift üzerinden modern bireyin iletişim sorunlarına odaklanılan filmde, film boyunca ortaya koyulan yabancılaşma sorunu filmin sonunda Lidia'nın Giovanni'ye "artık seni sevmiyorum" demesiyle karakterler tarafından fark edilir. Ancak filmde, yabancılaşma iletişimsizlik ve yalnızlık gibi sorunlarla boğuşan evli çiftte bundan sonra ne olacağı ile ilgili bilgi verilmez. Film öylece biter. Film soruların yanıtladığı, sorunların çözüldüğü kapalı bir son sunmak yerine yanıtı belirsiz sorularla biter.

Çağdaş anlatı sinemasında dikkatimizi çeken bir başka şey de zamanın sunumunun geleneksel anlatı sinemasına göre oldukça farklı oluşudur. Olayların neden-sonuç zincirine bağlı olarak çizgisel bir şekilde ilerlediği geleneksel anlatı sinemasının aksine çağdaş anlatı sinemasında zaman çizgisel bir biçimde akmaz. Zaman akılcı neden-sonuç zincirinin kısıtlamasından kurtulur. Jean-Luc Godard bir filmin başı, ortası ve sonu olması gerektiğini düşünür; ama bunların belirtilen sıraya göre yani kronolojik bir biçimde olması gerekmediğini ileri sürmüştür (Armes, 2011, s. 249). Akılcılık kısıtlamasından kurtulan çağdaş anlatılı filmlerde zamanda ileri veya geri atlamalar, sıçramalar gerçekleştirilebilir. Zamanın bu biçimdeki bir sunumu da öznel zaman anlayışını gösterir. Çağdaş anlatı sinemasında öznel zaman,"...Henri Bergson'un zaman ve bellek üzerine yaptığı sezgici yorumlardan ve çağdaş romanlardaki *bilinç akışı* (stream

of consciousness) tekniğinden beslenmektedir ” (Serdaroğlu, 2008, s. 101). Özne zaman; belleğimiz yoluyla sürekli bir akış halinde olan geçmiş, şimdi ve gelecek içinde yolculuk ettiğimiz çizgisel olmayan bir zamandır. Ayrıca süre bakımından da bireyden bireye değişen bir zamandır. Bu bağlamda çağdaş anlatı sinemasında “Geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik bir sıra olmaksızın iç içe geçmiş gibidir” (Topçu, 2016, s. 62). Zamanın bu şekilde bir sunumu “çağdaş insanın parçalanmış yaşamını ve zaman algısını yansıtmaktadır.” (Yılmaz, 2011, s. 75). Çağdaş anlatı sinemasında öznel zamanın kullanılmasıyla modern insanın yabancılaşma sorununun sunumu konusunda yönetmen daha geniş olanaklara sahip olmuş olur. Yönetmen, yabancılaşmış bireyin içsel yolculuğunu zamanda atlamalar yaparak sunabilir. Theodoros Angelopoulos’un *Sonsuzluk ve Bir Gün* (Mia aioniotita kai mia mera, 1997) adlı filmi örnek gösterilebilir. Filmde yaşlı ve tanınmış bir yazar olan Alexandros’un içsel yolculuğu anlatılır. Angelopoulos’un deyişiyle”...Gerçek ilişkinin anlamını anlamamış; başkalarını gerçekten görüp tanımaya vakit ayırmamış...” yaşamının büyük bir kısmını sevdiklerinden uzakta, sürgünde geçirmiş her yerde yabancı kalmış bir yazarın yolculuğu anlatılır (Bachmann, 1997, s. 128). Alexandros bu yolculuğunda sık sık ölmüş eşi Anna’yı anımsar. Ancak zamanda yapılan bu atlama geleneksel anlatı sinemasındaki zamanda geriye dönüşten (flashback) oldukça farklıdır. Filmde, zamanda yapılan geriye atlamada Alexandros’un dış görünümü hiç değişmeden kalır. Zamanda yapılan bu tarz bir atlama geleneksel anlatı sinemasının akılcı neden-sonuç ilişkisinin dışındadır. Geleneksel anlatı sinemasında da zamanın kronolojik akışı bozulabilir. Ancak bu bozulma seyirciye akılcı bir biçimde açıklanır. Seyircinin aklının karışmasına ya da kafasında soru işaretleri oluşmasına izin verilmez.

Geleneksel anlatı sinemasının en göze çarpan özelliği “uylaşımlara dayalı olmasıdır” (Ersümer, 2013, s. 85). Geleneksel anlatı sineması hem içerik hem de biçim açısından üzerinde uzlaşmış, fikir birliğine varılmış unsurları içinde barındırır. Biçim açısından daha önce bahsedildiği gibi kahramanın yolculuğu anlatı kalıbının kullanıldığı geleneksel anlatı sinemasında, içerikte, geleneksel ve yerleşik değerlerin savunulduğu görülür. Toplumsal değer yargılarını ve genel ahlak anlayışını savunan ve bunları sağlamlaştırmaya çalışan geleneksel anlatı sineması, seyircinin kendini güvende hissetmesini sağlamakla birlikte, seyirciye eleştirel düşünme olanağı tanımaz. Seyirciye eleştirel düşünme olanağı tanımamasının yanında, seyircinin gerçek yaşamdaki sorunlarını göz ardı etmesine böylece bir süreliğine hoşnutluk duymasına yol açar. Başka

bir deyişle bu süreç boyunca seyircinin, başını kuma gömen bir devekuşu gibi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Wollen açısından geleneksel anlatı sineması “... hoş rüyaları rüşvet olarak sunarak kitleleri uyutan ve onların tepkilerini yumuşatan bir uyuşturucu olarak görülür” (Aktaran Gürkan, 2015, s. 77). Çağdaş anlatı sinemasında ise bu durumun tersi amaçlanır. Çağdaş anlatı sinemasında geleneksel ahlak anlayışına başkaldırı gerçekleştirilir. İzleyici rahatsız edilerek, filmde yabancılaştırılarak yerleşik değerleri sorgulaması sağlanır. Seyircinin gerçek yaşama ilişkin sorunlar üzerinde düşünmesi, bu sorunlar karşısında eleştirel bir tavır alması amaçlanır. Modern yaşamın önemli bir gerçekliği olan yabancılaşma sorununun giderek arttığı bir zamanda sinemadan kitleleri uyutması değil, kitlelerin gözündeki perdenin kalkmasına yardımcı olması beklenebilir. Gilles Deleuze çağdaş anlatı sinemasına bu bağlamda önemli bir işlev yükler. Bu işleve göre çağdaş anlatı sineması “...insan ile dünya arasındaki kayıp ilişki için zihinsel bir vekildir” (Kovacs, 2015, s. 54). Bu bağlamda çağdaş anlatı sinemasında amaç bir hikaye anlatmaktan çok, varoluşsal bir kriz ya da kaygı nedeniyle acı çeken modern insanı betimlemektir. Bu nedenle vurgulanan dışsal eylemler değil, içgörüler ya da içsel yolculuklardır (Fabe, 2010, s. 194).

Çağdaş anlatı sinemasında genellikle dışsal eylemlere vurgu yapılan kahramanın yolculuğu kalıbı alt üst edilmiş; yolculuk, yabancılaşmış modern bireyin iç dünyasına ve zihnine doğru yönelmiştir. Bu tür yolculuklar ise sinemada yol filmleri türüyle ortaya koyulmuştur.

3.4. Sinemada Yol-Yolculuk İzleği ve Yabancılaşma Arasındaki İlişki

Sinemada yolculuk izleği, 1960’lı yılların sonuna doğru ortaya çıkan yol filmlerinde konu ve içerik bağlamında kendine yer bulmuştur. Ancak yol filmlerinde yolculuk izleğine değinmeden önce yolculuk kavramına kısaca değinmek yararlı olabilir.

Yolculuk kavramı denildiğinde ilk akla gelen şeylerden biri sözcüğün mecaz anlamıdır. Yani insanın yaşam yolculuğudur. Başka bir deyişle “yaşayan insan bir yolcudur ve hayat bir yolculuktur” (Polat, 2018, s. 125). İnsanın doğduğu ilk andan itibaren başlayan yaşam yolculuğu, ancak insan öldüğü zaman noktanır. Yolculuk denildiğinde insanın yaşam yolculuğundan başka insanın kendine, kendi içine doğru yaptığı arayış yolculuğu da akla gelir. Dolayısıyla yolculuk kavramıyla işaret edilen, yalnızca dıştan yapılan bir yolculuk değildir. Yaşamda bir yolcu olan insanın içte ve dışta olmak üzere, iki düzeyde yolculuk yaptığı söylenebilir. İçsel yolculuğun kişinin kendi

içine doğru yaptığı bir tür arayış yolculuğu olduğu söylenebilir. İnsanın kendini arayışı ve yaşamını anlama konusundaki zorlu yolculuğu ise kişinin yaşamı boyunca sürer (Bostancı, 2018, s. 60).

İnsanın bir nesne gibi önceden belirlenmiş, verili bir özü bulunmamaktadır. İnsanın varoluşunun özünden önce gelmesi onun önceden belirlenmemiş ve tamamlanmamış olduğunu gösterir. Dolayısıyla insan sürekli bir oluş, değişim halindedir. Bu bağlamda insanın varoluşu yolda olmaktır. Yolda olmak ise, insanın arayış yolculuğunun yaşamı son bulana kadar devam edeceği anlamına gelmektedir. Bu yolculuk boyunca, insanın önceden çizilmiş bir rotası ve bir pusulası bulunmamaktadır. Bu nedenle insanın yolculuğunu, Nuri Bilge Ceylan'ın ifade ettiği gibi, (Yücel, 2016, s. 159) “bulanık suda yolunu bulmaya çalışan bir balık” gibi sürdürmeye mahkum olduğu söylenebilir.

Gabriel Marcel, insanın yaşamının bir yolculuk ve insanın da bir yolcu olması durumunu insanı *homo viator* yani gezgin insan olarak adlandırarak dile getirmiştir. Marcel açısından yol, insanı “... ötelerde var olan ve bugüne değin hiç keşfedilmemiş, sırlı bir ülkeye götürecek olan patikalardır.” (Bayraktar, 2018, s. 198). Burada yolun bir patika olarak vurgulanmasının nedeni ise insanın arayış yolculuğunun kolay olmadığına dair bir göstergedir. Bu yolculukta insanın yoldan sapması ya da yolunu kaybetme tehlikesi de bulunmaktadır. Ancak Marcel açısından “insan bu patikalarda yoluna tıpkı maceracı bir gezgin, bir *homo viator* gibi devam etmelidir.” (Bayraktar, 2018, s. 198). İnsanın yolculuğuna devam etmesi aynı zamanda arayış halinde olduğuna da işaret eder. İnsanın yolculuğu boyunca neyi aradığı sorusu ise insanın kendini araması, tanınması şeklinde yanıtlanabilir. Ayrıca bu soru “neyi kaybettiysen, neyse yitirdiğimiz onun arayışı” şeklinde de yanıtlanabilir (Savaş, 2019, s. 4).

Yolculuk izleği sanatın dilinde ilk kez Homeros'un *Odysseia* destanında kendine yer bulmuştur. Destanda, daha önceden Truva savaşı için evinden ayrılan Odysseus'un yaklaşık on yıl süren Truva savaşı bittikten sonra eve ulaşma yolculuğu anlatılmıştır. Odysseus'un zorlu yolculuğu yaklaşık on yıl sürmüş ve Odysseus sonunda evine ulaşmayı başarabilmiştir. Bu yolculuğu sırasında Odysseus dışsal yolculuğun yanında içsel bir yolculuk da yapmıştır. Destanda Odysseus'un ev arayışı, sıla hasreti dile getirilmiştir. Ancak Odysseus evine ulaştıktan sonra da yolculuğu tamamlanmamıştır. Odysseus evine ulaştıktan sonra Ithaka kralı olarak kimliğini ortaya koymak, kim olduğunu kanıtlamak zorundadır. Laderman'a göre (2006, s. 6) destan boyunca Odysseus'un yolculuğunun sonunun başka bir deyişle eve varmasının sürekli uzaması,

yolculuğunun rotasının sapması, eve ulaşmanın, kendini tekrar evde hissetmenin ne kadar zor olduğunu göstermektedir.

Homeros'un destanı, kendinden sonra üretilen eserleri konu, içerik bağlamında etkilemiştir. Örneğin Geoffrey Chaucer tarafından yazılan *Canterbury Hikayeleri*, Cervantes'in *Don Kişot*'u, John Steinbeck'in *Gazap Üzümleri* ve Jack Kerouac'ın *Yolda* adlı eserinin kökleri Homeros'un destanına dayandığı ileri sürülebilir. Vogler'a göre (2011, s. 47) "kahramanın öyküsü özünde bir yolculuktur daima... Bu gerçek bir yere doğru yapılan fiziksel bir dış yolculuk olabilir...Ama kahramanın, zihninin, kalbinin ya da ruhunun derinliklerine bir iç yolculuk" yapması da kaçınılmazdır.

Yolculuk izleği yalnızca edebi eserlerde değil, sinema sanatında da bulunmaktadır. Yolculuk izleği, sinema sanatında özellikle yol filmlerinde kendine yer bulmuştur. Yol filmleri, Amerikan sinemasında bir tür olarak, 1960'lı yılların sonuna doğru *Bonnie ve Clyde* (Bonnie and Clyde, Arthur Penn, 1967) ve *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) adlı filmler ile ortaya çıkmıştır. Ancak yol filmleri türünün kökenleri, çok daha eski tarihlerde yapılmış, ancak başlangıçta yol filmi olarak adlandırılmamış yolculuk izleğine sahip bazı filmlere dayanmaktadır. Bu duruma verilebilecek en temel örnek ise *Oz Büyücüsü* (The Wizard of Oz, Viktor Fleming, 1939) filmi olduğu söylenebilir.

Yol filmlerinin en belirgin özelliği karakterlerin yaptığı yolculuktur. Bu yolculuk; fiziksel bir dış yolculuk olmasının yanı sıra, kahramanın kendi içine doğru yaptığı içsel bir yolculuktur. Tolstoy, "tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar; ya şehre bir yabancı gelir ya da bir insan bir yolculuğa çıkar" demiştir. Yol filmlerinde filmin başkahramanı evinden, yerinden, yurdundan ayrılıp bir yolculuğa çıkar. Kahraman, yolculuğun sonunda değişir, farklı bir insan haline gelir. Bu değişim gerek fiziksel gerekse ruhsal olarak gözle görülür bir biçimde gerçekleşir (Sayıcı, 2019a, s. 93). Bu filmlerde kahraman yolculuğu kötü amaçları için kullanan (örneğin soygun yapmak vs.) bir kişi ya da yolu evi haline ya da yaşam tarzı haline getirmiş yalnız bir kahraman olabilir. Bazı yol filmlerinde ise iki arkadaşın yolculuğuna odaklanılmıştır (Lopez'den Aktaran Laderman 2006, s. 17).

Morton'a göre yol filmleri "yaşam yolunun metaforlarıdır." Bu filmlerin (1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan yol filmlerinin öncülleri) gelenekselleşmiş senaryosu ise şöyledir:

Sorunlu bir adam, (kadın ya da ikili) kendini arayışın peşinde yola vurur. Yol boyunca onu ışığa doğru yönlendiren ilginç insanlarla karşılaşır. Adam olgunlaşır, onu sıkran sorunların

üstesinden gelir, bir kaybın acısını atlatır ya da olay örgüsünün mantıklı çözümlenmesine ulaşması için neye ihtiyaç duyuluyorsa onu gerçekleştirir (Morton, 2008, s. 154).

Örneğin yol filmlerinin öncüllerinden biri olan *Oz Büyücüsü* filminin kahramanı Dorothy'nin yaptığı yolculuk bu bağlamda değerlendirilebilir. Filmde Dorothy düşlerinde bir yolculuğa çıkar. Yolculuğu sırasında çeşitli engellerle karşılaşır. Dostlar ve düşmanlar edinir. Yolculuğunu tamamlar ve evinde bu düşsel yolculuğundan uyanır. *Oz Büyücüsü* filminde Dorothy'nin yolculuğunun amacını oluşturanın, yol filmlerinin izleklerinden biri olan ev arayışının olduğu söylenebilir. Dorothy düşlerinde bir kasırgadan dolayı evinden uzağa hiç bilmediği bir yere düşmüş ve ayrı kalmıştır. Bunun sonucunda da evine ulaşmak için 'sarı taşlı yol'u takip ederek evine ulaşmaya çalışmıştır. Sonunda da evine ulaşmayı başarmıştır. Dorothy dönüş yolunu tamamladığında ise artık değişim geçirmiş, farklı bir kişi haline gelmiştir. Bu değişimin en güçlü örneği ise, filmin başlarında evinden kaçmak isteyen Dorothy'nin filmin sonunda sarf ettiği "ev gibisi yok" cümlesiyle ifade edilmiştir. Burada dile getirilen ev yalnızca Kansas'taki küçük evi değil, kendi ruhudur (Vogler, 2011, s. 305). Dorothy, yolculuğu sonunda kendi gerçekliğine de ulaşmış ve bir aidiyet duygusu da kazanmıştır. Dorothy filmde bu durumu "en çok istediğim şeyi aramaya kalkarsam, kendi arka bahçemden öteye bakmayacağım. Çünkü orada değilse, onu zaten kaybetmedim demektir" sözleriyle ifade etmiştir. Bu film ile yol filmlerinin ev, arayış ve kendini keşif izleğinin tohumları atılmıştır (Dickinson, 2008, s. 124).



Görsel 3.12. Dorothy, Korkuluk, Teneke Adam ve Aslan Zümrüt Şehir'e giden sarı taşlı yolda

Yol filmlerinde karakteri hareket etmeye, yola çıkmaya iten birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsur yol filmlerindeki ev izleğiyle bağlantılı olabilir. Kahraman ev arayışıyla yola çıkabileceği gibi ev ortamından uzaklaşmaya çalışarak da yolculuğa çıkabilir. Yol filmlerinde kahraman için ev, kısıtlayıcı bir alanı ya da baskı unsurunu ifade edebilir. Bu nedenle kahraman için terk edilmesi gereken bir sıkıntı ya da tehlike alanı olarak gösterilebilir (Sargeant ve Watson, 2008, s. 26) Bu filmlerde ev; kalıcılığı, hareketsizliği, düzeni ima eder. Yol ise hareketi, değişimi ve düzensizliği, belirsizliği belirtir. Yol kişinin kendi gerçekliğine, kendi benliğine ulaşmak için göze alması gereken belirsiz bir süreç olarak da görülebilir. Ev ise bir uyum mekanı gibidir. Başka bir deyişle insanın ulaşmaya çalıştığı, içinde kendisini kendi gibi hissettiği uyuma kavuştuğu yerdir (Dellaloğlu, 2018, s. 36). Yol filmlerinin öncülerinden biri olarak kabul edilen *Gazap Üzümleri* (The Grapes of Wrath, John Ford, 1940) filmi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Amerika'da büyük buhran döneminde geçen filmde, filmin kahramanı Tom Joad hapisten çıkıp evine gider. Vardıktan sonra ailesinin elli yıldır yaşadığı evi doğal felaketler ve ekonomik sebeplerden dolayı terk etmek zorunda kaldığını öğrenir. Bir süre

sonra ailesiyle bir araya gelen Joad, ailesiyle birlikte iş, huzur ve yeni bir ev bulmak için California'ya doğru yola çıkar. Joad ailesinin zorunlu yolculuğu onları kötü bir durumdan diğerine savurur. Filmin sonunda, filmin kahramanı olan Tom Joad, önemli bir değişim, dönüşüm geçirir. Ancak yolculuğu tamamlanmaz. Daha fazla öğrenmek ve mücadele etmek amacıyla Joad yolculuğunu ailesinden ayrılarak sürdürmeye devam eder. Yersiz-yurtsuz bir gezgin olmayı kabullenir. Ailesi de filmin sonunda yeni bir ev bulamayacağını anlar ve yolculuğuna devam eder. Büyük Buhran dönemi Amerika'sı döneminde geçen *Gazap Üzümleri* filminde, yol-yolculuk ve ev arayışı izleği ile sosyal ve politik eleştiri bir araya getirilmiştir. (Laderman, 2006, s. 27). Bu filmin, yol filmlerinin gelişim sürecinde önemli bir etkiye sahip olduğu söylenebilir. Laderman'a göre (2006, s. 30) yol filmlerinde, film sona ermesine rağmen karakterlerin yolculuklarının devam ettiğinin vurgulanmasının bir örneği bu filmde bulunmaktadır. Filmin sonunda Tom Joad ve ailesinin farklı bağlamlardaki arayış yolculuklarının sürdüğünün gösterilmesi bu durumun bir göstergesidir.

Gazap Üzümleri filminden beş yıl sonra Edgar G. Ulmer'in *Detour* (1945) adlı kara filminde ise yolculuk izleği kara film anlatısıyla sunulmuştur. *Gazap Üzümleri* filminde değişim, umut ve bir tür aydınlanmayı temsil eden yolculuk, *Detour* filminde bu tür bir ütopya sunmanın çok uzağındadır. Yol manzaralarıyla açılan film daha sonra filmin başkarakterinin gece, yol kenarında tek başına yürüdüğünü gösteren görüntülere geçer. Yol kenarında bir tesise giren başkarakter Al Roberts bir müzik kutusundan gelen şarkıdan oldukça rahatsız olur. Bu müzik ona, aşık olduğu kadın olan Sue ile evlenmek için Los Angeles'a yaptığı ve kendi yıkımına neden olan yolculuğu hatırlatır. Bir süre sonra Roberts yolculuk hikayesini –dış ses ile- anlatmaya başlar. Yolculuğuna başladığında Roberts'ın aklında evlenmek, dolayısıyla da sabit, düzenli bir yaşam sürdürme hayali vardır. Ancak bu amaçla çıktığı yolculuk, yolda yaşadıkları, Roberts'ın motivasyon kaynağını olduğu kadar kimliğini de tamamen yitirmesine neden olur. Filmde çoğunlukla Roberts'ın sesinden anlatılan yol hikayesi; yolculuğun kişinin eleştirel bir şekilde kendi içine dönmesine, kendi içine bakmasına neden olduğu kadar, kişinin kendi benliği de dahil olmak üzere, tanıdık olan her şeyin nasıl tehlikede olduğunu da gösterir. (Laderman, 2006, s. 31-32) Roberts'ın Los Angeles'a ulaşmak için otosop çektiği kişilerden biri olan Haskell bir süre sonra nedeni bilinmeyen bir şekilde uykusunda ölür. Roberts da bu durumdan kurtulmak, hapse girmemek için Haskell'in kıyafetleri, eşyaları, arabası ve kimliğini alıp yolculuğuna devam eder. Böylece Roberts Haskell'in yerine

geçmiş olur. Yeni bir kimlikle yolculuğuna devam eden Roberts California sınırında polis çevirmesine girer. Polislere Haskell'dan aldığı kimliği gösterir. Filmin bu sahnesinde Roberts'ın yeni bir kimliğe mecazi anlamda geçişi, topografik sınır geçişiyle desteklenmiş, ifade edilmiştir. Roberts yolculuğunun sonuna kadar da eski gerçek kimliğinden ve benliğinden kaçmak zorunda kalmıştır (Laderman, 2006, s. 33). Yolculuğuna devam eden Roberts bir süre sonra, otostop çeken Vera adlı bir kadını arabasına alır. Vera, Haskell'ın arabasını tanır ve Roberts'ı (Haskell'ı öldürüp arabasını ve kimliğini çaldığını söyleyerek) istediklerini yapması (Haskell'ın yerine geçip Haskell'ın babasının mirasını almak) için tehdit eder. Laderman'a göre (2006, s. 34) bir süre -Vera'nın dayatmasıyla- otelde kalan Roberts ve Vera'nın durumu, Roberts'ın özlemine duyduğu sıradan, rutin bir yaşamı, düzeni temsil eden ev yaşamının parodisini sunar. Çünkü Roberts otelde hapsolmuş bir durumdadır. Filmin sonlarına doğru, otelde Vera'yı yanlışlıkla öldüren Roberts, gelecek ümidi olmadan ve kendi kimliğinden kaçmaya mahkum olarak tekrar yollara düşmek zorunda kalır. *Detour* filminde, yol filmlerinin yolculuk izleğine bağlı olarak ortaya çıkan bazı özellikleri bulunmaktadır. Bu özellikler, kendinden sonra üretilen yol filmlerini de etkilemiştir. Yol filmlerinde karakterler daha iyi bir yaşam, daha iyi bir gelecek arzusu amacıyla da yolculuğa çıkabilirler. Örneğin filmde Sue adlı karakter, içinden bulunduğu yaşam koşullarından kaçmak için Los Angeles'a doğru yolculuğa çıkar. Roberts'ın yaşamı da sıkıcı ve boğucudur. Piyanistlik yaptığı kulübün dışı, şehrin sokakları bu boğuculuğu destekler niteliktedir. Şehrin sokakları, genellikle yoğun bir sis tabakasıyla örtülmüş durumdadır. Bu durum da klostrofobik bir atmosfer oluşmasına neden olmuştur. Roberts da yaşamını katlanır kılan tek kişi olan Sue ile evlenmek için yolculuğa çıkmıştır. (Orgeron, 2008, s. 55).

Watson'a göre (2008, s. 44) bazı ortak noktaları olması bakımından Western yol filmlerinin babasıdır. Western filmlerinde yolculuğun bir motif olarak kullanılması, yolculuk ve arayış gibi unsurların tematik ve estetik açıdan kullanılması açısından yol filmlerinin öncüsü olduğu söylenebilir. Ayrıca yalnız bir karakterin at ile ya da at arabasıyla, çöl ya da doğa manzarasında yaptığı yolculuk yol filmlerini görsel ve tematik açıdan etkilemiştir. Örneğin John Ford'un *Posta Arabası* (Stagecoach, 1939), *Sarı Kurdeleli Kız* (She Wore a Yellow Ribbon, 1949) ve *Çöl Aslanı* (The Searchers, 1956) adlı filmleri bu bağlamda değerlendirilen filmlerdendir (Laderman, 2006, s. 23).

Bu filmlerden *Çöl Aslanı* yol filmlerinin asıl müjdeleyicisi sayılabilir. Film, Ethan Edwards'ın Texas'taki çiftlik evine yerleşmek için evine dönmesiyle açılır. Bir süre sonra Ethan'ın ailesi Kızılderililer tarafından öldürülür ve kardeşinin kızı Debbie esir alınır. Bunun üzerine Ethan Debbie'yi kurtarmak ve Kızılderililerden intikam almak amacıyla yolculuğa çıkar. Bu amaçla yaklaşık beş yıl boyunca yolculuk yapar. Filmin sonunda ise Debbie'yi kurtarır. *Çöl Aslanı* filminin kapanış sahnesi birçok yol filmi için ilham vericidir. Çiftliğe davet edilen Ethan içeri girmeyi reddeder. Bir süre evindeki kişileri izledikten sonra geri dönüp yürümeye başlar. *Çöl Aslanı*'nın kahramanı Ethan, filmde geleneksel kahramandan oldukça farklıdır. Arzuları ve kimliği kolayca tanımlanamayan ve filmin sonunda evini bulamayan bir karakter olarak arayış yolculuğunu sürdürecektir (Watson, 2008, s. 52). Filmin bir bölümünde Ethan karakterinin “insan atı ölene kadar yolculuğuna devam eder. Sonra bu yolculuğu kendi ayaklarıyla sürdürür” ifadesi karakterin yolculuk ve arayış eğilimlerini vurgular niteliktedir. Filmin yukarıda ifade edilen son sahnesi ile Ethan karakterinin, bir yere ya da yöne ait olma duygusunu kaybetmiş bir halde, yersiz-yurtsuz bir karakter olarak arayış yolculuğunu sürdüreceği vurgulanır. Ancak filmde neyi neden aradığı belirsiz kalır. *Çöl Aslanı* filminde olduğu gibi, yol filmlerinde gezginin sabit bir yerde –evde- kalmayıp arayış yolculuğuna devam etme arzusu, 1960'ların sonu ve 1970'lerin başlarında üretilen yol filmlerinin karakteristik özelliklerinden birini oluşturmuştur (Orgeron, 2008, s. 67).



Görsel 3.13. *Ethan Edwards, (Çöl Aslanı)*

Yukarıda bahsedilen öncü filmler, 1960'lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider* gibi yol filmlerinin asıl başlangıcını oluşturan filmler ve bu filmlerden sonra üretilen filmler üzerinde etkili olmuştur. 1960'lı yılların sonu ve 1970'li yılların başlarında üretilen yol filmleri, Geleneksel Hollywood sinemasının küllerinden doğmuş olan Amerikan bağımsız sinemasının örnekleri olarak gösterilmiştir. Bu dönemdeki yol filmlerin oluşum sürecinde önemli bir etkisi olan eser ise Jack Kerouac'ın *Yolda* (On The Road, 1957) adlı romanıdır. Kerouac, *Yolda* adlı romanında, yolculuk izleğini yalnızca fiziksel anlamda bir yer değiştirme olarak değil, içsel bir arayış yolculuğu olarak da ortaya koymuştur. Romanın başkarakterleri Amerika'yı dolaşırken, kendi içlerine, benliklerine doğru da yolculuk yaparlar. Ayrıca romandaki karakterlerin yolculuğu önceden planlanmış belirli bir rotaya göre ilerlemek yerine, anlık arzulara bağlı olarak gelişir. Romanın iki başkarakterleri Sal ve Dean Moriarty'nin yolculuklarında önemli olan, bir yere varmak yerine yolda olma ve yolda olmanın getirdiği özgürlük düşüncesidir. Romanda Sal ve Dean karakterlerinin sürekli yolda, arayış halinde olması, onların gezgin ve aidiyetsiz yaşam tarzları, yolculuğu ve değişimi evin temsil ettiği rutin ve değişmezlik gibi kavramlara karşı yüceltir. Roman, bir süre sonra, geleneksel muhafazakar değerlere (aile değerleri, Protestan çalışma etiği, orta sınıf materyalizmi) karşı oluşu nedeniyle *karşı-kültür* manifestosu haline gelmiştir (Laderman, 2006, s. 10). Bu dönemde üretilen yol filmlerinde, romanın da etkisiyle:

Yollar aralarda kalmış boşluklar gibidir ... Yol üzerinde kesinlik diye bir şey yoktur, sadece olasılıklardan söz edilebilir. Yolculuklar bir hedef noktaya odaklanmış olsalar da sapmalar her zaman mümkündür. Öteki yolculuklar ise, asla bir hedef nokta belirlemez ya da hedefe ulaşmaya çabalamaz; belirgin bir ereksel amacı olmaksızın giderek alanı genişleyen gezinmelere dönüşür (Sargeant ve Watson, 2008, s. 24).

Bonnie ve Clyde ve *Easy Rider* gibi yol filmlerinin gerçek başlangıcını temsil eden filmler, kendilerinden sonra üretilen yol filmlerinin iki farklı koldan gelişmesine yol açmışlardır: Arayış yol filmleri (*Easy Rider*) ve kanun kaçağı yol filmleri (*Bonnie ve Clyde*). Arayış yol filmleri genellikle yolda olmaya, bir çeşit farkındalığa ve bir yöne doğru yolculuğa (örneğin benlik arayışı, keşfi, yaşamın anlamının arayışı ya da gerçek Amerika'nın arayışı) vurgu yapar. Kanun kaçağı yol filmleri ise karakterlerin işledikleri bir suç yüzünden kanundan ve kolluk kuvvetlerinden kaçışına vurgu yapar. Ancak bazı filmler bu iki farklı koldan özellikleri içlerinde barındırırlar (Laderman, 2006, s. 20). *Bonnie ve Clyde* ve *Easy Rider* filmlerinin açtığı yolda ilerleyen yol filmlerinde; yolda

olmak, arayış, ev(sizlik), özgürlük, aidiyet(sizlik), yalnızlık, anlamsızlık gibi izlekler filmlerin içeriğini oluşturur hale gelmeye başlamıştır.

Bonnie ve Clyde filminde yolculuğa ve sürekli hareket halinde olmaya vurgu yapılması nedeniyle, film, gerçek yol filmlerinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Filmin başlangıcından itibaren yolculuğa ve hareket halinde olmaya önemli bir vurgu yapılmıştır. Film Bonnie karakterinin ev içindeki sahnesiyle açılır. Bonnie odasında son derece sıkılmış, bunalmış hatta kapana kısılmış gibi görünür. Bonnie yatağının üzerindeyken, başını yatağın demirlerinin arkasına koyması ile hapishane vurgusu yapılır. Dolayısıyla bu sahneden şu sonuç çıkarılabilir: Bonnie sıkılmış, huzursuz ve kısıtlanmıştır. Bu kısıtlanmışlığa neden olan ise boğucu ev yaşamıdır. Bonnie daha sonra çalmak amacıyla annesinin arabasının etrafında dolanan Clyde'ı fark eder. Evden çıkıp arabanın ve Clyde'ın yanına gider. Filmin ilerleyen dakikalarında, sabitlik, baskı ve boğuculuğu temsil eden ev yaşamından kurtulmak, yolculuğa çıkmak ve özgürleşmenin önemi vurgulanır. Bu durum Clyde ilk kez bir yeri soyduktan ve Bonnie'yi de yolculuğuna ortak ettikten sonra gerçekleşir. Yol filmlerinde yolculuk “daha iyi bir geleceğin peşinde olan... kahramanlara çoklu olasılıklar sunar” (Sargeant ve Watson, 2008, s. 28). Film ilerledikçe Bonnie ve Clyde'ın çetesi (Barrow çetesi) aralarına yeni kişilerin katılımıyla genişler. Film boyunca vurgulanan temel motif ise hareket halinde olmamanın yarattığı tehlikedir. Filmde, Barrow çetesi ne zaman hareket halinde olmayı bırakıp bir yerlerde konaklasa, kolluk kuvvetlerine karşı savunmasız bir durumda kalır. Yolculuk ise Barrow çetesi için özgürlük ve mutluluk anlamına gelir (Laderman, 2006, s. 55-56). Filmin başlarındaki restoran sahnesinde bu durum vurgulanır. Clyde, Bonnie hakkında birtakım yorumlar yapar: “... bir kafede iş buldun. Şimdi ise her sabah kalkıyorsun ve bundan nefret ediyorsun... Evine gidip odanda oturuyorsun ve şöyle düşünüyorsun: ne zaman ve nasıl bundan kurtulacağım?” Clyde, bu sorunun cevabını “işte şimdi biliyorsun” diye yanıtlar. Böylece Clyde, yolculuğun, yolda olmanın özgürlüğün anahtarı olduğunu ima eder.

Filmin ilerleyen bölümlerinde Bonnie karakteri hem *Bonnie ve Clyde* filminin hem de diğer yol filmlerinin karakteristik bir özelliğine vurgu yapan sözler sarf eder: “Başlangıçta gerçekten bir yere gittiğimizi düşünüyordum. Ancak biz sadece gidiyoruz.” *Bonnie ve Clyde* filminde yol ve yolculuk filmin odak noktasına alınmıştır. Kanun kaçağı karakterlerin yolculuğunun anlatıldığı filmde, hareket halinde olmak aracılığıyla sosyal ve yasal sınırların ötesine geçmeye ve özgürleşmeye vurgu yapılmıştır. Ayrıca, filmde

yenilenen hapisane olarak ev ve özgürleşme olarak yolculuk ve hareket motifi aracılığıyla alternatif bir yaşam tarzına vurgu yapılmıştır. Filmdeki Barrow çetesinin yolculuğu aracılığıyla vurgulanan sabit, durağan ev kavramı ya da stabil kimlikten kurtulma arzusu, boğucu ev yaşamının reddi, yerleşmiş sosyal rol ve kimliklerden kaçmak (Sargeant ve Watson, 2008, s. 27) gibi unsurlar özellikle *Easy Rider* ve sonrasında çekilen yol filmlerinin habercisi konumundadır.



Görsel 3.14. Barrow Çetesi, (*Bonnie ve Clyde*)

Yol filmleri türünün başlangıcı olarak kabul edilen *Easy Rider*'ın ise *Bonnie ve Clyde* filminden farklı olarak arayış yol filmi kategorisinde olduğu söylenebilir. Filmin tanıtım afişindeki: “Bir adam Amerika’yı aramaya gitti. Ama onu hiçbir yerde bulamadı.” ifadesiyle bu durum vurgulanmıştır. Wyatt ve Billy içinde yaşadıkları topluma yabancı ve aidiyet duygusu olmayan karakterlerdir. Robin Wood (Aktaran Sayıcı 2019a, s. 131) *Easy Rider* filmindeki genel havanın ev kavramının yıkılması olduğunu” belirtmektedir. Bu bağlamda filmin iki başkarakteri Wyatt ve Billy Los Angeles’tan New Orleans’taki Mardi Gras etkinliklerine doğru bir arayış yolculuğuna çıkarlar. Filmin kahramanları her ne kadar belirli bir rotaya göre yolculuk yapıyorlarmış gibi görünse de, filmin ilerleyen bölümlerinde bir yere varmaktan çok yolda olmak vurgulanmıştır. Filmde, kahramanların arayış yolculuğu ile Amerika’nın güneyindeki muhafazakar toplumun, bağnazlığı ve ırkçılığı da gözler önüne serilir. Bu durumun ilk sinyalleri, filmin başlarında Billy ve Wyatt’ın akşam bir motelde kalmak için durduklarında verilmiştir. Motel görevlisi Billy ve Wyatt’ın dış görünüşünü fark ettikten sonra onlara motelde oda vermez. Böylece, muhafazakar toplumun Wyatt ve Billy gibi insanları dışlayıp, farklı oldukları nedeniyle

ötekileştirmesi ve onları kabul etmemesi vurgulanmıştır. Filmin ilerleyen bölümlerinde yol filmlerinin karakteristik özelliklerinden biri gözler önüne serilir. Yol filmlerinin önemli unsurlarından biri dinlenme noktalarıdır. Bu noktalar bir motel, yol kenarında bir tesis olabilir. Ayrıca karakterler doğada bir kamp ateşinin başında da dinlenebilirler. Bu çeşitli noktalar da karakterlerin temel ihtiyaçlarını giderdikleri yerlerdir. Daha önemlisi, bu dinlenme/durak noktaları, birlikte yolculuk eden karakterlerin kendilerini açtığı, kaygılarını dile getirdikleri ve karakterler arasındaki ilişkilerin gelişmeye başladığı yerlerdir (Orgeron, 2008, s. 66). *Easy Rider* filmindeki kamp ateşi sahnesinde Wyatt, Billy ve yolda karşılaştıkları bir otostopçu sohbet ederler. Wyatt otostopçuya “hiç kendinden başka biri olmak istedin mi?” diye sorar. Ancak alaycı bir yanıt alır. Wyatt ise kendi sorusuna ciddi bir biçimde yanıt verir: “asla başka biri olmayı istemedim” der. Wyatt’ın *başka biri olmak* sorusu ile kişinin benliğinin sorgulanması ve somut anlamdaki yolculuğun içsel bir yolculuğa dönüşmesi vurgulanmıştır. Yol filmlerinde yolculuk, yolda olmak yalnızca insanların belirli bir rotaya göre ilerlemesi ya da mesafe kat etmesi değil, çevresinin, şartların ve insanların da değişmesidir. Bu noktada içsel/zihinsel yolculuklar da gözler önüne serilir (Sayıcı, 2019b, s. 834). Filmin daha sonraki bölümlerinde Billy ve Wyatt’a George adlı bir karakter katılır. Ancak George ile olan yolculukları kısa sürer. Ormanda kamp yaptıkları bir sahnede kasabalılar tarafından saldırıya uğrarlar ve George hayatını kaybeder. Bu sahnede ise filmin kahramanlarının *hareketsizliğinin*, onları toplumun bağnazları için av konumuna düşürdüğü vurgulanır (Laderman, 2006, s. 72-73). Kahramanlar, George öldürüldükten sonra yolculuklarına devam ederler. Yolda karşılaştıkları bir hippie topluluğunun yanında kısa süre kalırlar. Ancak bir yerde uzun süre sabit bir şekilde kalmak istemedikleri için yolculuklarını sürdürürler.

Filmin sonlarına doğru New Orleans’a ulaşan Wyatt ve Billy, yolculuklarına devam ederler. Ancak artık:

...rotadan çıkmışlardır. Bu rotasızlıkları bir önceki on yılın Beat yaşamını anımsatsa da, Wyatt ve Billy daha ziyade bezgin, bitmiş hayaletlerdir, ruhları George’un ölümüyle göçüp gitmiştir. New Orleans’ı aştıktan sonra Beckett stili bir umutsuzluk döngüsüne saplanmışlardır. Harekete geçmeyi beceremeyen Beckett’in karakterlerine zıt olarak durmayı beceremiyorlardır, ama sonuç aynıdır (Daniel, 2008, s. 97).

George’un ölümünden sonra film giderek daha karamsar hale gelir. Wyatt açısından, hem kendi yolculukları hem de gerçek Amerika’yı arayışları başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Muhafazakar toplumun baskıcı değerlerinden kaçmayı başaramamışlardır. Bu da yolun, yolculuğun ve yolda olmanın ve yolda olmak istemenin

sonuna gelindiğinin işaretidir. (Laderman, 2006, s. 76-78). Billy ve Wyatt, yolda ilerlemeye devam ederlerken nedensiz yere taşralılar tarafından öldürülmeleriyle yolculukları ve film son bulur.



Görsel 3.15. Billy ve Wyatt, (*Easy Rider*)

Easy Rider ve *Bonnie ve Clyde* yol filmlerinin karakteristik özelliklerinin şekillenmesine neden olan filmlerdir. Ancak *Easy Rider* sonrası üretilen yol filmlerinde birtakım önemli değişimler meydana gelmiştir. *Easy Rider* filminin sonunda oluşan karamsar atmosfer, 1970’li yılların başında ortaya çıkan yol filmlerinde kendini göstermiştir. Bu dönemde ortaya çıkan yol filmlerinde yolculuk, evin temsil ettiği sabitlik, hareketsizlik ve baskı unsurlarından kaçışın getirdiği rahatlamayı temsil etmez. Wood’a göre (Aktaran Laderman 2006, s. 19) *Easy Rider* sonrası yol filmlerinde, ev ile olan bağlarını yitiren karakterlerin amaçsız yolculukları ön plana çıkmaya başlamıştır. *Easy Rider* öncesi yol filmleri, genellikle kahramanın elde edilmesi zor görünen amacına ulaşması ve eve dönmesiyle sonuçlanırken, *Easy Rider* sonrası yol filmlerinde, (örneğin Beş Kolay Parça, Çift Şeritli Yol, Ölüm Noktası) kahraman, hayallerinin ya da amaçlarının beyhudeliğiyle karşı karşıya kalır ve yolculuğunda anlamsızca sürüklenir (Laderman, 2006, s. 37). Bu dönemin yol filmlerinde yolculuk; keşif, içgörü ve özgürlüğe yol açmaktan ziyade, karakterin ümitsiz bir şekilde sürüklenmesine ve hiçbir yere varamamasına vurgu yapar hale gelmiştir. Belirli bir amaç, rota ve heyecandan yoksun

olan bu yolculuklarda, kimi zaman karakterlerin arayışları sonuçsuz kalmış, kimi zaman da bu arayışların anlamsızlığına vurgu yapılmıştır.

1970’li yılların başındaki yol filmlerinde, karakterlerin yaşadığı psikolojik karmaşa ön plan çıkarılmıştır. Dolayısıyla sosyo-politik vurgudan ziyade karakterin psikolojik dünyasına vurgu yapılmıştır (Laderman, 2006, s. 83). Başka bir deyişle yol ve yolculuk kişinin kendi içine doğru yaptığı varoluşsal bir arayış haline gelmiştir. Bu nedenle, bu yolculuklarda sosyal eleştiri yerine bireyin iç dünyası ön plana alınmıştır. Ön plana alınan birey ise yabancılaşmaya bağlı anlamsızlık, aidiyetsizlik, boşluk, yalnızlık ve iletişimsizlik gibi sorunlarla boğuşan modern bireydir. Bu modern birey arayış halinde olmaktan ziyade boşlukta sürüklenmektedir.

Yol filmlerinde “yolun içsel bir aydınlanmaya götürdüğü fikri hakimdir” (Sayıcı, 2019b: s. 834). Ancak, yabancılaşmış modern insanın merkeze alındığı yol filmlerinde yolculuk, içsel bir aydınlanma yerine karakterin giderek daha fazla kaybolmasına neden olabilir. David Laderman’a göre (2006, s. 84) bu bir tür paradokstur: hareket halinde olunmasına rağmen ilerleyememe, başka bir deyişle *sürüklenme*. Dolayısıyla bu karakterlerin yolculukları, amaçsızca gezintiler haline gelir. Bağlantısızlık, iletişimsizlik, parçalanmışlık ve yalıtılmışlık gibi anahtar motifler, yalnız bir karakterin yolcuğunda somutlaştırılarak gözler önüne serilir (Archer, 2016, s. 18). Barbara Klinger’e göre (Aktaran Laderman 2006, s. 36) 1970’li yılların başlarında üretilen yol filmlerinin özellikleri: “genel atmosferin umutsuz ve sinik olduğu karamsar bir dünya görüşü, coğrafi, sosyal ve ahlaki açıdan ev ve aile değerlerine karşı duruş ve anlatıda kapalı sonun reddidir (film bitse de kahramanın yolculuğunun devam ettiğinin vurgulanması).” Son tahlilde, bu filmler, aidiyetsiz, yalnız ve yersiz-yurtsuz karakterlerinin; gidecek bir yeri-yurdu ya da bir amacı olmadan bezgin bir şekilde yaptığı yolculuklardır.

Beş Kolay Parça’nın (Five Easy Pieces, Bob Rafelson, 1970) yukarıda bahsedilen türdeki yol filmlerinden olduğu söylenebilir. Filmin kahramanı Bobby Dupea, ne özgürleşmeye ne gerçek Amerika’yı bulmaya ne de, kendi benliğini bulmaya çalışır. Dolayısıyla filmde yolculuk, muhafazakar değerlerin ya da sistemin bir eleştirisine yol açmak yerine kahramanın iç dünyasındaki karmaşayı gözler önüne serer. Yol filmlerindeki kahramanın yolculuğun bu değişimi, kendinden önceki yol filmleriyle olan farkına da ışık tutar. Filmin merkezine hiçbir yere uyum sağlayamayan modern bireyin benlik krizinin ve aidiyetsizliğinin yerleştirilmiş olması, bu farkı belirgin kılan unsurdur. *Beş Kolay Parça* filminde, yol ve yolculuk kahramanın ruhsal karmaşası ve belirsiz

arzusunun sembolü haline gelmiştir. Film, hiçbir yere uyum sağlayamamış bir kahramanın hiçbir yere gitmeyen, ilerlemeyen yaşamında nasıl sıkışıp kaldığını gözler önüne serer. Petrol rafinerisinde işçi olarak çalışan Dupea, arkadaşıyla içki içip, kumar ya da bowling oynamaktan başka bir şey yapmaz. Filmin bir bölümünde Catherine Dupea'yı şu şekilde tanımlar: “arkadaşlarını, aileni, işini sevmeyi bırak, kendini sevmeyen ve saygı duymayan bir insansın” der. Dupea, bu hiçbir yere gitmeyen yaşam tarzında boğulmaktadır. Bir süre sonra Dupea'nın orta-üst sınıf varlıklı bir aileden geldiğini öğreniriz. Dupea iki farklı sınıfın yaşam tarzında aradığını bulamamış, iki yaşam tarzına da uyum sağlayamamıştır. Dupea için iki yaşam tarzı boğucu ve dayanılmazdır. Bir tür açmazda olan Dupea kelimenin tam anlamıyla ne yapacağını bilemez bir durumdadır. Nereye gideceğini yaşamını nasıl sürdüreceğini bilemez bir haldedir. Ancak bir süre sonra Dupea bir yolculuğa çıkar. Bu yolculuk ise kendi köklerine başka bir deyişe ailesine ve evine doğru bir yolculuktur. Filmde Dupea'nın sabitliğe, hareketsizliğe katlanamaması ve yolculuk arzusu, filmin başlarındaki trafik tıkanıklığı sahnesinde gösterilmiştir. Dupea “neden günün en güzel saatinde karıncalar gibi dizilip kendimizi zehirlemeyelim ki?” cümlesiyle öfkesini dışavurduktan sonra bir kamyonetin kasasına atlar ve kamyonetin kasasındaki piyanoyu çalmaya başlar. Trafik açıldıktan sonra, Dupea kamyonetten atlamaz. Daha sonra akşam saatlerinde Dupea'nın kamyonetten indiğini görürüz (Laderman, 2006, s. 89). Böylece Dupea'nın -memnun olmadığı yaşamında sürüklenişi gibi-, kamyonetin kendini nereye olursa olsun sürüklemesine izin vermiş olduğu gözler önüne serilir. Dupea'nın evine, ailesine olan yolculuğu için bazı itici güçler bulunmaktadır. Dupea'nın yolculuğunun itici gücünü oluşturan ise sevgilisi Rayette'in hamile olduğunu öğrenmesidir. Yerleşik hayata geçip bir yere bağlı olmak, Dupea için zaten katlanılmaz olan yaşamını daha da boğucu hale getirecektir. Bunun üzerine Dupea petrol rafinerisindeki işini bırakıp, kardeşini ziyaret etmek için bir yolculuğa çıkar. Kardeşinden babasının hasta olduğunu öğrendikten (ki bu da içinde bulunduğu bataklıktan kaçmak için bir bahanedir) sonra da kendi evine doğru yolculuğa çıkar (Laderman, 2006, s. 91). Yolculuğa istemeyerek de olsa Rayette ile birlikte çıkmak zorunda kalır. Bu durum da onu giderek artan bir biçimde öfkelerir. Rayette'in hamileliği Dupea'nın kaçmaya çalıştığı durağan ev yaşamını temsil etmektedir. Filmin sonuna doğru geldiğinde, bir süre ailesiyle birlikte vakit geçirmiş olan Dupea, Rayette ile birlikte dönüş yolculuğuna çıkar. Ancak bu dönüş yolculuğu, Dupea'nın yaşamının bilinmeyen bir yöne doğru sürüklenişini gösterir. Filmin son

sahnesi Dupea'nın, kendini bulamadığını ve hala kayıp olduğunu etkili bir biçimde ortaya koyar. Dolayısıyla yolculuğunun pek bir şeyi değiştirmedığını gösterir. Dupea babasıyla konuştuğu bir sahnede kendi durumunu şöyle özetler: “Ben çok dolaşırım. Bir şey aradığımdan değil, bir yerde uzun kaldığımda kötüleşen durumlardan uzaklaşıyorum.” Dupea'nın sarf ettiği bu sözler, arayış yolculuğuna çıkan bir kahramanın aradığı şeyi bulmasını değil, kahramanın yaşam yolculuğunda sürüklenmekten başka bir şey yapmadığına işaret etmektedir. Bir benzin istasyonunda benzin almak ve temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla durdukları son sahnede, Dupea eşyalarını aracında bırakıp bir tıra biner, Rayette ve eski yaşamını arkada bırakır. Filmin sonunda da yolculuğuna devam eden Dupea'nın nereye gittiğini bilmeyiz. Bu durum Dupea'nın her nereye giderse gitsin bulunduğu yere kendini ait hissedemeyen, yersiz-yurtsuz bir kahraman olduğunu gösterir (Laderman, 2006, s. 93). *Beş Kolay Parça* filmiyle yol filmlerinde yolculuğun iyileştirici ve aydınlatıcı olduğu düşünülen gücü tersyüz edilmiştir. Filmin sonunda kahramanın yolculuğuna benliğini bulamadan devam etmesi, yol filmlerinin dönüşümünü kanıtlar niteliktedir.



Görsel 3.16. Bobby Dupea, (*Beş Kolay Parça*)

Yukarıda bahsedilen dönüşümü gösteren bir diğer film ise *Çift Şeritli Yol* (Two-Lane Blacktop, Monte Hellman, 1971) adlı yol filmidir. *Çift Şeritli Yol* filminde yolculuk ya da yolda olmak fikri boşlukta süzülme ya da sürüklenmek ile bir tutulmuştur. Yolculuk ve yolda olmak düşüncesi değişim, dönüşüm ve arayış gibi klasik anlamlarının oldukça uzağındadır. *Çift Şeritli Yol* filmi yolda olmanın, yolculuğun ve

arayışın anlamı yerine, kendinden önceki yol filmlerinden farklı olarak yolculuğun anlamsızlığı üzerinde durur. Film ülke çapında bir araba yarışından diğerine koşan kahramanların yolculuğunu gözler önüne serer. Ancak filmin kahramanları geleneksel kahramanlardan oldukça farklıdır. Belli bir amaçları, hedefleri olmayan bu kahramanların isimleri dahi yoktur (Sürücü, Tamirci, G.T.O, Kız). Film, Sürücü ve Tamirci'nin bir araba yarışından sonra polisten kaçmalarıyla başlar. Bir süre sonra yolculuklarına gezgin bir genç kız katılır. Daha sonra yolda karşılaştıkları biriyle –G.T.O- Washington'a kadar sürecek bir yarış yapmaya karar verirler. Bu yarış her ne kadar bir amaç belirtse de, bu amaç film ilerledikçe buharlaşır. Başka bir deyişle herhangi bir anlamı ya da amacı olmayan bir yolculuğa, sürüklenmeye dönüşür. Bu amaçsız ve anlamsız yolculukları sırasında G.T.O, Sürücü'ye (The Driver) kendinden, geçmişinden, ailesinden ve işinden söz etmeye başlar. Ailesini ve işini nasıl kaybettiğini anlatacağı sırada Sürücü onun sözünü keser ve “duymak istemiyorum. Benim sorunum değil” der. Bu durum G.T.O'nun yolculuğu bir tür yaşam tarzı haline getirmesinin nedenini açıklar. G.T.O'nun evin temsil ettiği istikrarlı, durağan bir yaşam tarzında başarısız olduğunu gösterir. Sürücü'nün yanıtı ise, iletişimsizliğini ve yabancılaşmışlığını gözler önüne serer (Laderman, 2006, s. 95). Film boyunca Sürücü ve Tamirci'nin iletişimsizliği gözler önüne serilir. Sürücü ve Tamirci genellikle sessiz kalarak yolculuk ederler. Nadiren birbirleriyle iletişime geçerler. Ancak bu iletişime geçme, geleneksel yol filmlerinde olduğu gibi yolculuk eden kahramanın yol boyunca karşılaştıkları ve deneyimledikleri sayesinde –kendi benliğine, yaşamın anlamına ya da her ne arıyorsa ona yönelik- bir tür farkındalık geliştirmesi ve bunun sonucunda kendi içini açması biçiminde değildir. Konuşmaları Sürücü ve Tamirci'nin tek ilgilendikleri konu olan arabalar üzerinedir. Örneğin filmin başında yol kenarında lastikleri değiştirmek için durdukları sahnede birbirlerine bir süre hiçbir şey söylemezler. Sonunda Sürücü, yarıştıkları aracın motoru hakkında bir şeyler söyler. Sürücü ve Tamirci'nin arabalardan başka hiçbir şeyle ilgilenmiyor oluşu filmin bir başka sahnesinde de vurgulanır. Sürücü ve Tamirci yol kenarındaki bir tesiste yemek yerler. Daha sonra yola koyulmak üzere arabalarına binerken birinin (Kız) onların arabasına binmiş olduğunu görürler. Arabaya binmiş olan Kız'ı gördükten sonra Sürücü ve Tamirci ona da arabalar dışındaki her şeye nasıl davranıyorlarsa öyle davranır. Kız ile hiçbir şekilde ilgilenmezler, tek kelime etmezler (Laderman, 2006, s. 99). Sürücü ve Tamirci'nin yolculukları, yolculuğun iyileştirme ve değişim gücünden yoksundur. Kahramanların amaçsızca sürüklenişleri yaşam yolculuklarının boşluğunu ve

anlamsızlığını da gözler önüne serer. Sürücü ve Tamirci, T.S. Eliot’ın Oyuk Adamlar (The Hollow Men) adlı şiirini akıllara getirir: “Bizler içi oyuk adamlarız/Bizler içi doluk adamlarız/Birlikte Eğilen/Kafaları Saman Tıkılı. Yazık!” (Aktaran May 2018, s. 20).



Görsel 3.17. *Sürücü, Tamirci, Kız (Çift Şeritli Yol)*

Filmin bir diğer karakteri olan G.T.O ise yol filmlerinin geleneksel kahramanlarına daha yakın durmaktadır. Sürücü ve Tamirci’nin içi boş benliklerinin tersine konuşkan ve kendini ifade etmeye çalışan biridir. Yolda karşılaştığı ve arabasına aldığı herkese kendini ve geçmişini anlatır. Bu durum G.T.O.’nun, Sürücü ve Tamirci’nin tersine, konuşmak, başkası tarafından duyulmak, görünür olmak ve anlaşılmak istemesinin bir göstergesidir. Bu nedenle G.T.O.’nun yolculuğu, psikolojik ve duygusal açıdan bir tür terapi olarak görülebilir (Laderman, 2006, s. 104). G.T.O. film boyunca yanında her kim oturuyorsa ona kimi zaman hayallerinden kimi zaman kendinden söz eder. Ancak arabasına binen her kişiye farklı hikayeler anlatır. Dolayısıyla G.T.O.’nun söylediklerinin hangilerinin gerçek hangilerinin sahte olduğu anlaşılmaz. G.T.O.’nun yolculuğunda kendinden sürekli farklı bir biçimde bahsetmesi, benliğini ve kimliğini sürekli yeniden oluşturması, varoluşu özünden önce gelen gezgin-insanın arayış yolculuğunun henüz sonlanmadığını ve yolculuğu devam ettiği sürece sonlanmayacağını gösterir. Filmin sonuna gelindiğinde G.T.O’nun hala yollarda olması, yolculuk ve arayış arasındaki bağı kanıtlar niteliktedir. Filmin sonuna gelindiğinde Sürücü ve Tamirci’nin “anlamı silinmiş, boşluk içinde, nihilist” (İnam, 2018, s. 44) yolculuğu, amaçsızca sürüklenmeleri, G.T.O.’nun arayış yolculuğu ve Kız’ın gezginliği devam eder.



Görsel 3.18. *G.T.O. (Çift Şeritli Yol)*

Ölüm Noktası (Vanishing Point, Richard C. Sarafian, 1971) ise yol filmlerinin iki farklı kolu olan arayış yol filmleri (Easy Rider, Beş Kolay Parça, Çift Şeritli Yol) ile kanun kaçağı yol filmlerinden (Bonnie ve Clyde, Kanlı Toprak) birtakım unsurları içinde barındırır. Başka bir deyişle *Ölüm Noktası* filmi iki eğilimi de bir araya getirir. Yol filmlerinde, türün geleneksel filmlerinin çoğunda eş cinsiyetlerin yolculuğu anlatılır (Sargeant ve Watson, 2008, s. 29). Ancak *Ölüm Noktası*’nda, yalnız bir karakterin yolculuğuna odaklanılması ve bu yolculuğun arayış yerine somut ve soyut anlamda bir kaçıışı temsil etmesi bakımından kendinden önceki yol filmlerinden ayrılır. *Ölüm Noktası* araç teslimat servisinde sürücü olarak çalışan Kowalski’nin San Francisco’ya olan yolculuğuna odaklanır. Filmin başlarında bir aracı teslim eden Kowalski durup dinlenmeden diğer aracı da teslim etmek ister. Bir süre sonra da bir arkadaşıyla bahse girer. Yeni aracı 36 saatte Denver’den San Francisco’ya ulaştırmak için hız kesmeden, süratli bir yolculuğa çıkar. Trafikte tüm kuralları ihlal ettiği için Kowalski’nin peşine polisler takılır ve film kısmen de olsa kanun kaçağı yol filmlerinden unsurlar taşır. Böylece yolculuk somut anlamda kaçış haline gelir. Ancak Kowalski’nin flashbackler ile yaşam yolculuğunun izlerini gördüğümüz sahnelerde, soyut anlamda da kaçış halinde olduğu ortaya koyulur. Bu flashbackler ile Kowalski’nin bir dönem polislik yaptığını, daha sonra bir süre profesyonel bir araba yarışçısı olduğunu ve sevgilisinin öldüğünü öğreniriz. Flashbacklerden sonra, polis soruşturmasında Kowalski’ye dair yeni bilgiler ediniriz. Kowalski Vietnam Savaşı’na katılmış, savaşta yaralanmış ve 1964’te terhis

edilmiştir. Kowalski'nin geçmişine dair tüm bu bilgiler, onun geçmişteki işlerinde yaşadığı sorunları, uyumsuzluğunu ve sağlıklı bir romantik ilişki kuramadığını gösterir. Kowalski'nin kendini bulamamış bir uyumsuz olduğunu işaret eder. Bu bağlamda Kowalski'nin kendi asla bulamayacak ve kendinden ve yaşam yolculuğundan memnun olmayacak kayıp bir ruh olduğu anlarız. Yolculuğunu son sürat sürdürmesi ile paralel olarak, son hızla kendinden de kaçışı gözler önüne serilir. (Laderman, 2006, s. 114).



Görsel 3.19. *Ölüm Noktası*

Filmin sonuna gelindiğinde Kowalski'yi durdurmak için yolun buldozerler ile kapanmış olduğunu görürüz. Ancak Kowalski yolun kapalı olduğunu görmesine rağmen son sürat buldozerlerin üzerine, *ölüm noktasına* doğru sürer ve aracı havaya uçar. Kowalski anlamsız yolculuğunu bu şekilde sonlandırmıştır. Yolculuğu boyunca ne kendini ne de yaşamının anlamını bulmuştur. Film boyunca Kowalski'nin somut ve soyut anlamda kaçışı ve filmin sonundaki intiharı gözler önüne serilmiştir. Bu bağlamda Kowalski'nin yolculuğunun hiçbir yere varmayan bir kaçış yolculuğu olduğu söylenebilir.

1970'li yılların başlarında üretilen yol filmlerinde (Beş Kolay Parça, Çift Şeritli Yol, Ölüm Noktası) yabancılaşmaya bağlı anlamsızlık, aidiyetsizlik, boşluk, yalnızlık ve iletişimsizlik gibi sorunlarla, yolculuk izleği arasında ilişki gözler önüne serilmiştir. Bu filmlerde yolculuğun olumlu, iyileştirici özellikleri yerine olumsuz tarafları üzerinde durulmuştur. Başka bir deyişle, yabancılaşmış karakterlerin anlamsız ve amaçsız bir şekilde savruluşları yansıtılmıştır. Karakterler bu yolculuklarında önemli bir değişim-

dönüşüm geçirmemiş, kimi zaman aradığı şeyi bulamamış, kimi zaman da hiçbir şey aramadan anlamsızca sürüklenmiş ve yolculuğunun anlamsızlığı gözler önüne serilmiştir. Bu dönemin yol filmlerinin bir diğer önemli özelliği de yolun kendisinin kahramanlar için bir ev haline gelmesidir. “Tekerlekler üzerinde bir barınak”ta yaşam yolculuğunu sürdüren bu karakterler yolculuklarında kaybolmuşlardır (Sargeant ve Watson, 2008, s. 27). Sonuç olarak bu filmlerin “yabancılaşma ve kaygı üzerinden yol aldığı” söylenebilir (Sargeant, 2008, s. 198).

Amerikan sinemasında 1970’lerin ortalarından itibaren yol filmleri türü bir önemli bir değişim geçirmiştir. Bu değişimin en önemli sebebi, Steven Spielberg’in *Denizin Dışları* (Jaws, 1975) ve George Lucas’ın *Yıldız Savaşları* (Star Wars, 1977) gibi büyük ticari beklentilerle yapılmış dev bütçeli (blockbuster) filmlerin ön plana çıkmaya başlamasıdır. Bu nedenle yol filmlerinde de geleneksel Hollywood sistemine doğru bir dönüş yaşanmıştır. Yolun, yolculuğun ya da yolda olmanın dolayısıyla arayışın, keşfin ve değişimin önemi ortadan kalkmıştır (Archer, 2016, s. 29). Yol filmlerinin yeniden canlanması ise Avrupa sinemasında gerçekleşmiştir. Yol filmleri denilince akıllara gelen ilk Avrupalı yönetmenlerden biri olan Wim Wenders’in filmleri, geleneksel Hollywood yol filmlerinden içerik ve biçim bağlamında ayrışır.

3.5. Wim Wenders Sineması



Görsel 3.20. *Wim Wenders*

Wim Wenders sinemasına geçmeden önce yönetmenin yaşamı ve içinde bulunduğu dönemin Alman sineması hakkında bilgi vermek yararlı olabilir.

6 Mayıs 1945'te, Almanya, Müttefik Kuvvetler'e kayıtsız şartsız teslim oldu. 14 Ağustos 1945'te Ernst Wilhelm Wenders Almanya'nın Düsseldorf kentinde dünyaya geldi. O dönemlerde Almanya 2. Dünya Savaşı'ndan yenik ayrıldığı için Amerikan işgali altındaydı. Dolayısıyla Wenders'ın ve yaşatlarının çocukluğu, Amerika'nın kültür emperyalizmi altında geçmiştir. Wenders, çocukluğu ve Amerika'yı şu şekilde bağdaştırır:

Amerika ile ilgili ilk anılarım her şeyin daha iyi olduğu mitik bir ülke hakkındadır....Kuzenlerimden birinin amcası Amerika'daydı ve onun sayesinde bir oyuncak silahım ve çok sevdiğim bir Kızılderili şapkam vardı. O zamanlar Almanya'da oyuncak yoktu ve bildiklerim yalnızca Amerikan oyuncaklarıydı ki onlar da harikaydı... 3 ya da 4 yaşlarındayken ülkemizin işgal altında olduğunu bilmiyordum. Hiçbir fikrim yoktu. Elbette birlikleri, askerleri, tankları görmüştüm, fakat benim için tüm bunlar bir gösteriydi (Aktaran Geist 1984, s. 1).

Wenders, bilinçli bir şekilde kültürel ve tarihsel açıdan amnezik olan ve ısrarlı bir biçimde korkunç Nazi geçmişini görmezden gelmeye çalışan bir toplumda yetişmiştir

(Beicken ve Kolker, 1993, s. 7). Wenders, savaş sonrası Alman toplumunu şu şekilde ifade etmiştir:

İlk güçlü etki, yabancı kültürlerle kapılmak ve başkalarının tarihinde boğulmak oldu. 50'lerin başlarında ve 60'larda hakim olan Amerikan kültürüydü.... Ancak Amerikan emperyalizminin etkisi Almanların kendi geçmişleriyle yaşadıkları problemlere dayanıyor. Bu problemleri unutmamanın bir yolu da Amerikan emperyalizmini kabul etmek oldu... İşgalci güçler hiçbir zaman reddedilmedi, aksine kabul gördü, suçluluk duygusundan ve açılan deliği kapatmak için (Aktaran Arslan ve Erdoğan ve Olcay 2004, s. 16).

Wenders ve aynı kuşaktan insanlar, Almanya'nın Amerika tarafından kültür emperyalizmine maruz kaldığı dönemlerde, Amerikan kültürünü benimsemek zorunda kalmıştır. Wenders, 11 yaşındayken, Almanya'da yayın yapan Silahlı Kuvvetler Radyo Ağı'nı (Armed Forces Radio Network) dinlemeye başlamıştır. Bu yayın sayesinde Chuck Berry, Elvis Presley, Little Richard, Roy Orbison ve Gene Vincent gibi sanatçıların şarkılarını dinleme fırsatı yakalayabilmiştir. 15 yaşına geldiğinde ise Raymond Chandler'ın dedektif romanlarına ilgi duymaya başlamıştır (Beicken ve Kolker, 1993: s. 7). (Dedektif romanlarının etkisi daha sonra *Amerikalı Arkadaş* ve yine bir dedektif romanı yazarı olan Dashiell Hammett'in yaşamından esinlenerek Hollywood'da çektiği *Hammett* adlı filmlerinde kendini göstermiştir.) Wenders için müzik -özellikle de rock türü- önemli bir enerji ve zevk kaynağıdır. Ayrıca müziğin kendini arayışında ne kadar etkili olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

Diğer herkes gibi minnettar olduğum, yerli olmayan ilk şeydi. Onu bana sevmeyi öğretecek kimse yoktu. Aksine bana, onu sevmemeyi öğreten, ne kadar işe yaramaz ve zevksiz olduğunu söyleyen çok fazla insan vardı... Fakat bir bakıma rock'n'roll her şeyi yapmama yol açtı: Film yapmama neden oldu. Rock'n'roll olmasaydı belki şimdi bir avukat olurum.

Ve birçok insan başka biri olurdu (Aktaran Beicken ve Kolker, 1993, s. 11).

Amerikan kültürünün ve özellikle de rock müziğin, Wenders açısından dönemin Alman gençleri üzerinde önemli bir etkisi olmuştur: "Bence rock müzik birçok insana ilk kez bir kimlik hissi verdi." (Beicken ve Kolker, 1993, s. 12). Wenders için o dönemlerde Alman kültürü lekelenmiş, kirlenmiş gibi görünmüştür. Naziler Alman müzikal geleneğini ideolojik amaçlarına uygun olarak kullandıkları için klasik müzik bile Wenders açısından tehlikeli görünüyordu. Bu yüzden rock müzik Wenders için " (Aktaran Beicken ve Kolker 1993, s. 12) : "Beethoven'a tek alternatifti çünkü o zaman kültürün bana sundukları karşısında güvende değildim, çünkü hepsinin tamamen faşizm olduğunu düşünüyordum, saf faşizm; başından beri güvende olduğum ve faşizm ile ilgili olmayan tek şey rock müzikti."

Düzenli olarak kiliseye giden Katolik ailesi, Wenders'ı da kiliseye gitme konusunda zorlamıştır. Ancak Wenders çoğu zaman kilisenin yakınlarında bulunan bir salonda, pinball makineleri ile oynamayı kiliseye gitmeye tercih etmiştir. Kilisedeki kalabalığa karışma konusundaki isteksizliğine rağmen, Wenders'ın ilk düşündüğü mesleklerden biri papazlıktır. Ancak bu konudaki hevesi, bir süre sonra solmuştur. Wenders, daha sonra neden hayal kırıklığına uğradığı konusuna açıklık getirmiştir. Kilise ve katolisizm ile uyumsuzluğunu şu şekilde ifade etmiştir: “Katolisizmin... bir düşünme biçimi olarak kapitalizm ve baskı ile çok ilişkisi var” (Aktaran Beicken ve Kolker 1993, s. 8).

Wenders, yönetmen olmadan önce farklı mesleklerdeki arayışını sürdürmüştür. Yüzyıllardır doktorlar ve eczacıların yetiştiği ailesinden etkilenecek, aile geleneğini takip etmiştir. Bu amaçla Freiburg'a tıp eğitimi almak için gitmiştir. Yaklaşık bir yıl tıp eğitimi aldıktan sonra üniversiteyi çok otoriter bulduğu için bırakır ve doktor olmaktan vazgeçmiştir. Wenders yaşamındaki bu dönemi şu şekilde ifade etmiştir: “6-7 yıl boyunca üniversite ile başa çıkmak... ve sonra tıp hakkındaki düşüncelerim ile pek ilgisi olmayan hastane sistemiyle başa çıkmak zorunda olmak... Doktor olmak isterdim, fakat bu şekilde değil” (Aktaran Geist 1984, s. 5).

Wenders tıp eğitiminden vazgeçtikten sonra felsefe okumaya kara vermiştir, ancak bir dönem sonra felsefeden de vazgeçmiştir. Arayışını sürdüren Wenders, felsefeden vazgeçtikten sonra École des Beaux-Arts'ta resim eğitimi almak için Paris'e gitmiştir. Okula kayıt olabilmek için, insan figürü çizimi şartı bulunması, Wenders'ın hoşuna gitmemiştir. Kendisine anlamsız gelen bu uygulamayı saçma bulan Wenders, bir tanıdığının tavsiyesine kulak verip Johnny Friedlaender ile çalışmaya başlamıştır. Altı ay boyunca Wenders sabahları Friedlaender'in stüdyosunda geçirmiştir. Öğleden sonraları boş zamanı olan Wenders, bu zamanını Paris Sinematek'inde harcamaya başlamıştır. O günlerde sinematekte günde dört film izleyen Wenders, 1977 yapımı *Amerikalı Arkadaş* (Der Amerikanische Freund) adlı filmini Sinematek'in kurucusu Henri Langlois'e adamıştır. Sinematek'te izlediği filmler sayesinde bir sinema tutkunu haline gelen Wenders resimden vazgeçip sinema eğitimi almaya karar vermiştir. Bu amaçla Paris'teki ünlü film okulu IDHEC'e başvuru yapmış, ancak kabul edilmemiştir. Wenders, 1967 yılında Münich'te yeni kurulan Film ve Televizyon Yüksek Okulu'na kayıt olup okulun ilk öğrencilerinden biri olmuştur. Okulun yeni kurulmuş olması, müfredatın yapılandırılmamış olması Wenders'a istediğini yapma özgürlüğünü tanımıştır. (Beicken ve Kolker, 1993: s. 8-9). Wenders okul döneminde hem kısa filmler çekmiş hem de

dergilerde film eleştirmenliği yapmıştır. Film eleştirmenliği yaptığı dönemde Amerikan sinemasının etkisinde kalmıştır. Film okulundaki öğrenim hayatının sonuna geldiğinde, diploma filmi olarak, *Kentte Yaz* (1970) adlı filmi çekmiştir. Wenders sinemasına geçmeden önce, dönemin Alman sineması hakkında açıklama yapmak yararlı olabilir.

Hitler yılları Alman film endüstrisine onarılamaz bir hasar vermiştir. Yüzlerce yönetmen, yapımcı, senarist, teknisyen ve yapımcı bu dönemde Almanya'dan kaçmak zorunda kalmıştır. Fritz Lang, Billy Wilder, Douglas Sirk, Max Ophuls, Otto Preminger, Edgar Ulmer, Max Reinhardt, Elisabeth Bergner ve Peter Lorre gibi tanınmış yönetmen ve oyuncular Amerika'ya kaçmak zorunda kalmışlardır. Amerika'ya gelen bu yönetmenlerin ve oyuncuların büyük bir kısmı Almanya'ya geri dönmemiştir (Geist, 1988, s. 2).

Savaş sonrası yıllarda, Alman sinemasında enkaz filmleri (Trümmerfilme) olarak adlandırılan filmler hakimdir. Bu filmler genellikle Berlin'in enkazları arasında çekilmiş, savaş sonrası dönemde Almanya'nın dramını yansıtmaya çalışan filmlerdir. Ancak enkaz filmlerinin dönemi kısa ömürlü olmuştur. (Geist, 1988, s. 2-3). Savaş sonrası dönemde ekonomik açıdan toparlanma ve refah dönemine giren Almanya'da geçmişle muhasebeden uzak duran filmler üretilmeye başlanmıştır. Savaş sonrası dönemde filmler çeken Will Tremper, dönemin film yapımcılarının tavrını şu şekilde ifade etmiştir: "Eski yapımcıların yaptığı Alman filmlerinin hepsinin, Almanya ile ilgili hiçbir şey görünmemesi için yapıldığına inanıyorum. Filmleri Hamburg ve Münih'te çekiyorlardı fakat o yerlerden hiçbir izin arka planda olmadığına emin olmaya çalışıyorlardı. Araçların plakalarına bile bir şeyler yapıyorlardı" (Aktaran Geist 1988, s. 3). Bu dönemin en popüler film türü ise yurt filmleri (Heimattfilm) olarak adlandırılan filmlerdir. Yurt filmleri Almanya'nın Nazi geçmişiyle hesaplaşmaktan kaçınan, apolitik filmlerdir. Genellikle eğlenceye dayalı, yurdun güzelliklerini göstermeye çalışan ve halk şarkılarına yer veren yurt filmleri, şehir merkezlerinde değil, doğa görüntülerinin ön planda olduğu kırsal bölgelerde geçer. İçinde çoğunlukla bir aşk hikayesini barındıran yurt filmlerinde evlilik ve aile gibi geleneksel değerlere vurgu yapılmıştır (Bilis, 2017, s. 95).

1962 yılına gelindiğinde ise Alman sinemasının gidişatından rahatsız olan bir grup genç yönetmen, 1955'ten beri Oberhausen Kısa Film Festivali'ne ev sahipliği yapan Oberhausen kentinde bir araya gelir ve Oberhausen Manifestosu'nu ilan ederler:

Geleneksel Alman sinemasının yıkılışıyla birlikte, bizim tarafımızdan reddedilen bu ekonomik temelli film yapımındaki tavır ve uygulama tarzı nihayet defediliyor. Böylelikle

yeni sinema, hayat bulma şansına eriyor. Alman kısa filmlerinin uluslararası festivallerdeki başarıları gösteriyor ki Alman sinemasının geleceği, sinemanın uluslararası dilini konuşabildiğini gösterenlere dayanıyor. Bu yeni sinema yeni özgürlük biçimlerine ihtiyaç duymaktadır: Kurulu endüstrinin gelenek ve alışkanlıklarından, ticari partnerlerin müdahalelerinden, ve son olarak diğer yerleşik çıkarların hakimiyetinden kurtulmak. Biz yeni Alman sineması için sanatsal, biçimsel ve ekonomik planlara sahibiz. Hepimiz ekonomik riskleri almaya hazırız. Eski sinema öldü. Biz yenisine inanıyoruz (Beicken ve Kolker, 1993, s. 29).

Manifestoyu ilan ederek yerleşik sinema endüstrisine karşı çıkan yönetmenlerin öncelikli hedefi Alman sinemasının yenilenmesidir. Çünkü:

Genç yönetmenler için hiçbir şey, arketip Alman türünden, 1930'lardan, 1960'ların başına kadar kesintisiz geleneğiyle taşralı heimat sinemasından daha sinsi değildir. Bu türün Almanya ormanları, manzaraları, görenekleri, mutluluğu ve güvenliğiyle ilgi düzgün, zengin renkli görüntüleri, onlara aldatıcı kitsch bir film gibi görünmekteydi; temalar ve biçimlerin 1930'lardan 1960'lara sürüklenişinden de rahatsız oluyorlardı (Kaes 2003'ten Aktaran Liman, 2010, s. 219).

Genç Alman yönetmenler bu nedenle yeni arayışlara girmişlerdir. Fransız Yeni Dalga akımının da etkisiyle auteur sinema anlayışını benimsemişlerdir. Onlara göre bir film, yönetmenin bireysel çabasının ürünü olmalıdır. Manifesto ile yeni bir sinemadan bahseden akımın yönetmenleri, bu yönde filmler çekmeye çalışmışlardır. Alexandre Kluge, Herbert Vesely, Edgar Reitz, Jean-Marie Straub akımın ilk yönetmenlerindendir. Bu yönetmenler, konu, içerik, biçim ve biçem bağlamında önceki sinema anlayışında ayrılmışlardır. Bu yönetmenler filmlerinde ülkeyi faşist rejime götüren anlayışı eleştirmiş ve geleneksel kalıpların dışında filmler üretmişlerdir (Liman, 2010, s. 219).

1962 yılında Herbert Vesely'nin çektiği *Geçmiş Yılların Ekmeği* (Das Brot der frühen Jahre) adlı film akımın ilk filmi olma niteliğini taşır. Film, manifestonun içeriğine uygun olarak Almanya'nın geçmişine eleştirel bir bakış sunmuştur (Oylum, 2016, s. 31). Akımın önde gelen yönetmenlerinden biri olan Alexander Kluge ise 1966 yılında *Geçmiş Veda* (Abschied von Gestern) adlı filmi çekmiştir. Film, savaş nedeniyle sarsılan, Doğu Almanya ve Batı Almanya arasında bir gezgine dönüşen, savaş sonrası topluma uyum sağlamakta başarısız olan bir kadına odaklanır. Kluge, filmde, seyircinin özdeşleşmesi yerine düşünsel olarak katılımını sağlamaya çalışmıştır (Beicken ve Kolker, 1993, s. 30).

1970li yıllara gelindiğinde Yeni Alman Sineması'nın ikinci nesil yönetmenleri kendilerini göstermişlerdir. Volker Schlöndorff, Jean-Marie Straub, Rainer Werner

Fassbinder, Werner Herzog ve Wim Wenders akıma dahil olmuşlardır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ya da Fransız Yeni Dalga akımlarının aksine Yeni Alman Sineması'nın yönetmenlerinin filmlerinde konu, içerik, biçim ve biçem bağlamında ortak öğeler bulunmamaktadır. Wenders (2001, s. 460) bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: “Yeni Dalga akımının yönetmenlerinin aksine estetik ya da kültürel izlencemiz yoktu, düzenli bir biçimde birbirimizi gördüğümüz ve konuştuğumuz zamanlarda filmlerin içerik ve biçimlerine dair tek kelime etmemiştik.” Bu yönetmenleri bir araya getiren şey ise, Alman filmlerinden şüphe duyan ya da rahatsız olan seyircilere ulaşma amacıdır (Cook ve Gemünden, 1997, s. 15). Bu seyircilere ise, Alman sinema endüstrisinin yerleşik kurallarından bağımsız olarak çektikleri filmler ile ulaşmaya çalışmışlardır.

Wim Wenders, Werner Herzog ve Rainer Werner Fassbinder'in başını çektiği Yeni Alman Sineması'nın ikinci nesil yönetmenleri, ulusal film kültürü inşa etmeye çalışmışlardır. Bu yönetmenler, Batı Almanya'da kendileri gibi Amerikan filmleriyle yetişmiş insanlara, Amerikan filmlerinde olmayan şeyleri de içinde barındıran filmler yaparak ulaşmak zorunda kalmışlardır. Bu nedenle gerilim, melodram ya da Wenders'ı düşünecek olursak yol filmi gibi türleri araç olarak kullanmışlardır (Cook ve Gemünden, 1997, s. 13). Ancak bu türleri dönüştürerek geleneksel kalıplarının dışına çıkarmışlardır. Örneğin Fassbinder, Douglas Sirk'ün melodram türünde ürettiği filmlerinden etkilenmiştir. Yönetmen, filmlerinde melodramı bir araç olarak kullanmıştır. Filmlerinde Brecht'in yabancılaştırma öğeleri ile melodramın arasında bir sentez oluşturan Fassbinder, kapana kısılmış ve bastırılmış işçi sınıfı ve küçük burjuvaların yaşamlarına odaklanmıştır (Beicken ve Kolker, 1993, s. 34). Bu filmlerde sıklıkla sosyo-politik konulara doğrudan yer vermiştir. Örneğin sınıfsal sömürü ve eşcinsellik gibi konuları ele almıştır. Bu bakımdan Yeni Alman Sineması'nın en politik yönetmenlerinden biridir. Ancak Jean-Luc Godard ve Jean Marie-Straub gibi Marksist yönetmenlerin kitlelerden kopuk filmlerine karşılık Fassbinder, Marksist anlayışa sahip daha geniş kitlelerce benimsenen filmler çekmiştir (Teksoy, 2014: 815).

3.5.1. Wim Wenders'ın Yol Filmleri Üçlemesinde Yolculuk İzleği Bağlamında Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı Arasındaki İlişki

Fassbinder gibi Wenders'da Amerikan sinemasının etkisi altında kalmıştır. Amerikan sinemasının bir türü olan yol filmlerinden etkilenmiştir. Bu etki yönetmenin

ilk filmi olan *Kentte Yaz*'dan itibaren kendisini göstermiştir. Yönetmenin ilk filmiyle birlikte kendisini gösteren bir diğer durumun ise, Amerikan yol filmlerinden ve kahramanın yolculuğu anlatı kalıbından farklı, kendine özgü bir tarzı olduğu söylenebilir.

Sinemada geleneksel yol filmlerinde belirli aşamalardan geçen kahramanın yolculuğuna odaklanılmıştır. Belirli bir amacı olan kahraman evinden uzaklaşıp somut ve soyut anlamda bir yolculuğa çıkar. Somut anlamda, kahraman, güvenli ortamı olan evinden uzaklaşır. Başka bir deyişle yer değiştirir. Soyut anlamda ise kahraman kendi içine doğru başka bir deyişle kendi benliğine doğru içsel bir yolculuğa çıkar. Kahraman somut anlamdaki bu yolculuğu sırasında, yolculuğuna ışık tutacak bir rehber, dost ve düşmanlar edinir. Kahraman yolculuğu boyunca çeşitli engellerle ve rakiplerle karşılaşır. Karşılaştığı bu engelleri bir şekilde aşar ve rakiplerini alt eder. Sonuç olarak kahraman değişmiş ve dönüşmüş bir şekilde geri döner. Kahramanın filmin başındaki hali ile filmin sonundaki hali arasında içsel ve dışsal bağlamda önemli ölçüde bir değişim gerçekleşir. Bu değişim ise genellikle olumlu yönde olur. Kahraman “umutsuzluktan umuda, zayıflıktan güce, budalalıktan bilgeliğe” doğru bir değişim yaşar (Vogler, 2011, s. 47).

Wim Wenders'ın yol filmlerinde, bir kahramanın somut ve soyut anlamda yaptığı yolculuğa tanık oluruz. Ancak Wenders'ın yol filmleri, kahramanın yolculuğu kalıbından ve dolayısıyla da geleneksel yol filmlerinden ayrışır. Wenders'ın yol filmlerinin kahramanları, *Amerikalı Arkadaş* filmindeki Ripley karakterinin dile getirdiği gibi, kendini ve çevresindeki insanları giderek daha az tanıyan kahramanlardan oluşur.

Wenders'a göre sinema sanatı “içinde bulunduğumuz zamanı, tiyatroya, müziğe ya da plastik sanatlara göre daha kesin ve kapsamlı bir biçimde belgeler” (2001, s. 313). Bu nedenle, 20. yüzyılın sanatı olan sinema içinde bulunduğu zamanın ruhunu ya da dönemin gerçekliğini ortaya koyar. Sinema; evsizlik, yersiz-yurtsuzluk ve aidiyetsizlik gibi modern çağın sorunlarını ele almak için ideal bir araçtır (Wenders, 2001, s. 476). Bu bağlamda, Wenders'ın yol filmleri, “yabancılaşmış kahramanların izinde” seyreder (Garwood, 2008, s. 271). Yönetmenin yol filmlerinde karşımıza çıkan yabancılaşmış kahramanın yolculuğudur. Yabancılaşmış kahramanların evlerinden uzakta yaptıkları arayış yolculukları, Wenders'ın yol filmlerinde sürekli tekrarlayan bir motiftir. Bu bağlamda yönetmenin yol filmlerindeki yol-yolculuk; benlik arayışı, anlamsızlık, iletişimsizlik, ev(sizlik), aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk gibi yabancılaşmaya bağlı sorunlar ile boğuşan modern bireyin yolculuğuna odaklanır. Kahramanların sürekli yolda olmaları ortak özellikleri olsa da, yolculuk nedenleri birbirlerinden ayrışır. Bu

yolculuklarda kahramanlar kimi zaman kendi benliklerinin arayışında kimi zaman da yönetmenin *Yola Çıkan – Wim Wenders'ın İlk Yılları* (Von einem der auszog - Wim Wenders' frühe Jahre, 2007) adlı belgeselde belirttiği gibi kahramanın “niçin yaşadığını bulmanın” arayışında yaptığı yolculuklardır. Bu bağlamda, bir kentin içinde ya da otobanda tek başına yolculuk eden ve bu sırada rock müzik dinleyen, arayış halinde olan bir kahramanın oluşturduğu mizansenin, Wenders'ın yol filmlerinde sıklıkla karşımıza çıktığı söylenebilir.

Wim Wenders ilk filmlerinden itibaren yol-yolculuk izleği bağlamında filmler üretmiştir. Wenders'ın yol filmleri; durmaksızın hareket halinde olan, sürekli yolculuk eden yersiz-yurtsuz gezgin-insanlar ile doludur. Bu gezgin-insanlar somut ve soyut anlamda yolculuk yaparlar. John Ford'un *Çöl Aslanı* filmindeki Ethan Edwards karakterinin filmin sonundaki –ailesinden geri kalanları uzaktan izleyip, çiftlik evinin içine girmediği ardından çöle doğru ilerlemeye başladığı– görüntüsünü ya da hareket halindeki bir aracın penceresinden çekilmiş bir kent veya otoban manzarasını, Wenders'ın neredeyse tüm yol filmlerinde görmek mümkündür (Beicken ve Kolker, 1993, s. 28). Genellikle yollarda olan, evinden uzakta ya da somut ve soyut anlamda kendini ait hissettiği ev olarak tanımlanabilecek bir yeri olmayan yalnız, gezgin-insanın yolculuğu, yönetmenin ilk filmlerinden itibaren ön plana çıkmaya başlamıştır.

Wenders'ın yol filmlerindeki gezgin insanların temellerini, yalnız bir karakterin amaçsızca sürüklendiği ilk uzun metraj filminde *-Kentte Yaz-* görmek mümkündür. Wenders'ın filmlerindeki evsiz gezgin-insanlar için, *Kentte Yaz* filminden itibaren, yolda olmak arayış anlamına gelmiştir. Yolda yaşayan gezgin-insanlar, kimi zaman bir şehirden diğerine kimi zaman bir ülkeden başka bir ülkeye doğru ilerler ve kaybettikleri ne ise onu ararlar. Kaybettikleri kimi zaman kendilerini ait hissedebilecekleri bir ev, kimi zaman kendi benlikleri kimi zaman ise yaşamlarının anlamıdır. Yönetmenin daha sonraki filmlerinde, arayış halinde olan bu gezgin-insanlar, farklı biçimlerde karşımıza çıkmıştır: Bir futbol maçının ardından amaçsızca gezinen, ortada hiçbir sebep yokken bir cinayet işleyen ve Avusturya sınırındaki bir köye yolculuğa çıkan kaleci Joseph Bloch (Kaleci'nin Penaltı Anındaki Endişesi, 1972), Amerika'daki yolculuğunu tamamladıktan sonra bir çocuk ile Almanya'ya dönüş yolculuğuna çıkan gazeteci Philip Winter (Alice Kentlerde, 1974), yazar olmak isteyen ve bunun üzerine bir yolculuğa çıkan ancak sonunda kendini Zugspitze dağının tepesinde hiçbir şey elde edememiş bir şekilde bulan Wilhelm (Yanlı Hareket, 1975), insanlardan uzakta, izole bir şekilde yaşayan ve

yolculuğunda kaybolmuş Bruno Winter ve intihar eğilimli Robert (Zamanın Akışında, 1976). Bu gezgin-insanların yolculuklarında göze çarpan durum, yabancılaşmaya bağlı sorunların giderek artan bir biçimde kendini göstermesidir.

Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan *Kentte Yaz* (Summer, in The City, 1970) Münih'teki bir hapishaneden çıkmış Hans adlı kahramana odaklanır. Filmde Hans Münih'te eski tanıdıklarını ziyaret eder. Bir süre sonra Berlin'e yolculuk yapar. Berlin'de eski kız arkadaşıyla kalır. Daha sonra Berlin'in sokaklarında amaçsızca dolaşır. Bir süre sonra, eski çetesinin kendini bulmasından korktuğu için Amsterdam'a gider. *Kentte Yaz*, yönetmenin sonraki yol filmlerinin temellerini oluşturmuştur. Filmde Hans, iletişim sorunları yaşayan, yalnız ve yersiz-yurtsuz bir kahraman olarak şehrin sokak ve caddelerinde amaçsızca sürüklenir. Bu sürüklenişi sırasında eski arkadaşlarıyla da karşılaşır, sohbet eder ancak gerçek bir iletişim kuramaz. Karakterler kitaplar, filmler ve deneyimleri hakkında konuşurlar. Ancak iletişime geçmezler (Geist, 1988, s. 16). Yersiz-yurtsuz bir karakterin amaçsız yolculuğu ve rock müzik kullanımıyla *Kentte Yaz*, Wenders'in gelecekteki filmlerinin habercisidir.



Görsel 3.21. Hans, *Kentte Yaz*

Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter, 1972) ise yazar Peter Handke'nin aynı adlı romanından uyarlanmıştır ve Handke – Wenders işbirliğinin ilk basamağını oluşturan filmidir. Filmde kalecilik yapan Joseph Bloch, bir futbol maçından sonra, şehirde yalnız bir şekilde ve amaçsızca dolaşır. Arada sırada sinemaya gider. Bir süre sonra sinemanın biletçisi olan Gloria ile bir gece geçirir. Ertesi gün ise –Camus'nün Yabancı adlı romanının baş karakteri Meursault gibi– nedensiz yere Gloria adlı karakteri öldürür. Bloch daha sonra da Avusturya-Macaristan sınırındaki bir köye gider. Köyde bir restoran işleten eski kız arkadaşıyla görüşür. Bir süre köyde amaçsızca dolaşır. Bir futbol maçında tanımadığı bir kişiyle penaltı ve kaleci hakkında sohbet eder. Filmde Bloch karşılaştığı insanlar ile sohbet eder. Ancak çoğu zaman iletişime geçemez. Elsaesser'e göre (1997, s. 247), Wenders'ın yol filmlerinde yalnız kahraman, karşılaştığı diğer insanlarla uzun süreli bir etkileşime girmez. *Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi*'nde de bu durum gözler önüne serilir. Film boyunca Bloch'un yabancılaşımlığına, yalnızlığına ve amaçsız bir şekilde gezinmelerine şahit oluruz. Ayrıca birbirleriyle konuşan insanların birbirlerini anlamaması ve iletişim kopukluğu gösterilir. Örneğin Bloch ile eski kız arkadaşı Hertha arasındaki diyalogda bu durum gözler önüne serilir:

BLOCH: Dışarıda tuhaf bir koku var.

HERTHA: Dün yan komşulardan biri öldü.

BLOCH: Garsonun ortopedik ayakkabı mı giyiyor?

HERTHA: (Pencereden dışarı bakarak) Bu o bisiklet olmalı.

BLOCH: Hangi Bisiklet?

HERTHA: Dilsiz çocuğun bisikleti.

Film boyunca karakterlerin eylemsizlikleri, iletişimsizlikleri ve yalnızlıkları ön plana çıkarılmıştır. Karakterler çoğu zaman birbirleriyle iletişime girmeye dahi çalışmazlar (Geist, 1988, s. 24). Böylece yönetmenin yol filmlerinde karakterlerin bazı özelliklerinin ilk örneklerine şahit oluruz. Wenders'ın yol filmlerinin karakterleri eyleme geçmek yerine edilgin bir izleyici olmayı tercih ederler. Bu yüzden yolculuklarında sıklıkla gözlem yaparlar. Ancak bu, kimi zaman kendi benliklerine kimi zaman da yersiz-yurtsuz yaşamlarına yönelik bir tür iç gözlemdir (Elsaesser, 1997, s. 246).



Görsel 3.22. *Joseph Bloch, (Kalecinin Penaltı Anındaki Endişesi)*

Alice Kentlerde, Wenders'ın yabancılaşmış kahramanın yolculuğuna odaklandığı yol filmleri üçlemesinin ilk ayağını oluşturur. Filmde Philip Winter, Amerika'daki yolculuğunun sonuna gelmiş bir gazetecidir. Ancak yazması gereken makaleyi yazamamış bir durumdadır. Bunun üzerine Almanya'ya dönmeye karar verir. Ancak yolculuğuna tek başına değil Alice adlı bir çocukla devam etmek zorunda kalır. Filmin sonuna gelindiğinde Winter ve Alice'in yolculukları bir trende devam eder. Filmde, Amerika'daki yolculuğu sırasında dünya ile olan bağlantısını kaybetmiş bir gazetecinin yolculuğu aracılığı ile yersiz-yurtsuzluk, evsizlik, iletişimsizlik gibi yabancılaşmaya bağlı sorunlar ortaya koyulmuştur. Filmin içeriği ise geleneksel anlatı yapısına sahip yol filmlerinden farklı bir biçim ile sunulmuştur.



Görsel 3.23. *Philip Winter, (Alice Kentlerde)*

Yanlış Hareket ise yol filmleri üçlemesinin ikinci ayağını oluşturan filmidir. Filmde, yazar olmak isteyen Wilhelm, annesinin tavsiyesiyle Almanya’da bir yolculuğa çıkar. Wilhelm yolculuğu boyunca çeşitli insanlarla karşılaşır. Filmin sonuna gelindiğinde Wilhelm’de yol ve yolculuğun değiştirici, dönüştürücü etkileri gözlenmez. Wenders’ın ilk uzun metraj filminden itibaren ortaya çıkan gezgin-insan karakterleri, diğer insanlarla çok az etkileşime geçen, izole olmuş ve gönüllü sürgün durumundadırlar. Yolculukları boyunca bu sürgünlükten kurtulmak, yabancılaşma sorunlarının ve kaygılarının üstesinden gelmek, böylece kendilerini ve yaşamlarını daha özgür bir şekilde gözlemlemek konusunda her zaman tam olarak başarılı olmayabilirler (Beicken ve Kolker, 1993, s. 47). *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm, yolculuğunun sonunda başladığı yerededir: Yazar olma hayalinden hala çok uzaktadır. Yolculuğu süresince ne kendini bulabilmiş ne de insanları sevmeyi başarabilmiştir.



Görsel 3.24. *Wilhelm, (Yanlış Hareket)*

Wenders'ın yol filmleri üçlemesinin son ayağını oluşturan film ise *Zamanın Akışında* adlı filmidir. Filmde sinema projeksiyon makinesi tamircisi olan Bruno ile eşinden ayrıldığı için bunalıma girmiş olan Robert'ın Doğu Almanya sınırındaki yolculuğu anlatılır. Birbirleriyle çok az diyalog kuran ikilinin yolculuğu, filmin sonuna gelindiğinde farklı yönler doğru devam eder. *Zamanın Akışında* filmi, *Yanlış Hareket*'ten farklı olarak, yol ve yolculuğun küçük de olsa bir değişime neden olabileceğini göstermiştir.



Görsel 3.25. *Bruno ve Robert, (Zamanın Akışında)*

Wenders'ın yol filmlerindeki yabancılaşmış kahramanların yolculuğu geleneksel yol filmlerinden ayrılır. Wenders'ın yol filmlerindeki gezgin-insanlar belirli bir yere ulaşmaya çalışmadan, amaçsız bir şekilde yolculuk ederler. Yolculuklarında genellikle daha önceden çizilmiş belirli bir rota bulunmaz. Wenders'a göre (2001, s. 194) filmlerindeki gezgin-insanlar "...hiçbir yere gitmezler. Daha doğrusu herhangi bir yere varmaları önemli değildir. Önemli olan ... hareket halinde olmaktır. Onların amacı budur: Yolda olmak" Örneğin *Zamanın Akışında* filminin kahramanları Bruno ve Robert bir yerde olmak, bir yere ulaşmak arzusuyla yolculuk yapmazlar. Wenders'ın yol filmlerinin kahramanlarının yolculukları, Amerikan yol filmlerinde olduğu gibi polisten kaçan kanun kaçaklarının yolculukları hakkında değildir. *Alice Kentlerde* filminde Philip Winter, *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm ve *Zamanın Akışında* filminde Bruno ve Robert kendi istekleriyle sürekli yolda olan gezgin-insanlardır. Kahramanlar, durmak bilmeyen yolculuklarını kendi içsel huzursuzluklarından ve kaygılarından dolayı yaparlar (Beicken ve Kolker, 1993: s. 44). Wenders izleyiciden; bir yere ulaşmak gibi bir amacı olmayan gezgin-insanları, zamanın akışında, yolculukları boyunca kendi benliklerini, evlerini ya da yaşamlarının anlamını ararken keşfetmesini ister.

Wenders'ın yol filmlerindeki gezgin-insanların yolculukları yol-yolculuk izleğinin değişim ve ilerlemeyi vurgulayan klasik anlamının uzağındadır. Wenders'ın yol filmlerinde, somut anlamda ileri doğru yapılan yolculuk, soyut anlamda geri dönüşe işaret eder. Başka bir deyişle kahramanların zamanının akışında ileri doğru yaptıkları

yolculuklar, bir bakıma dönüş yolculuklarıdır. Bu dönüş ise kahramanın benliğine doğru içsel bir dññstür (Elsaesser, 1997, s. 245). Kahramanlar yolculuklarında bu tür bir içe bakış gerçekleştirirler.

Wenders'ın yol filmlerindeki gezgin-insanlar, görme ve duyma yetilerini kaybetmişlerdir. Gezgin-insanların görme ve duyma yetilerini, başka bir deyişle kendilerini ve dünyayı algılama güçlerini kaybetmelerine neden olan ise yaşadıkları yabancılaşma sorunudur. Bu nedenle, gezgin-insanların, çoğu zaman iletişim problemi yaşadığı ve kendilerini ifade etmede sorun yaşadıkları gözler önüne serilmiştir (McCormick, 1997, s. 89).

İçsel bir yolculuk yapan kahramanlar her zaman, evsizlik, yersiz-yurtsuzluk, iletişimsizlik ve benlik kaybı gibi sorunların üstesinden gelmeyi başaramayabilirler. Başka bir deyişle olumlu yönde bir değişimden bahsetmek söz konusu olmayabilir. Wenders'a göre (Aktaran Kuzniar 1997, s. 225) yol filmlerinde karakterler pek değişmezler. Bu nedenle uzun yol kat etseler de içsel anlamda fazla ilerleyemedikleri söylenebilir.

Wenders'ın yol filmlerinin biçim ile olan ilişkisine bakıldığında, yönetmen, kahramanın yolculuğu kalıbının dışında bir biçim kullanmıştır. Bu bağlamda Wenders, yol filmlerinde mantıklı neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak çizgisel bir şekilde ilerleyen başı-ortası-sonu belli, kapalı bir sona sahip tutarlı bir yolculuk hikayesi anlatmaz. Wenders bu durumu şu şekilde ifade etmiştir:

On film çektikten sonra biri görüntüler ile hikaye anlatmayı mesleğim olarak gördüğümü düşünebilir. Fakat buna asla gerçekten inanmadım. Belki de benim için görüntüler hikayelerden her zaman bir şekilde daha önemli olduğu içindir, hatta şunu söyleyebilirim ki 'hikaye' görüntüleri bulmam için bir bahaneden daha fazlası değildir (1997, s. 42).

Wenders, geleneksel bir yolculuk hikayesi yerine, geleneksel kahraman arketipinin özelliklerinin uzağında bir baş karaktere, onun somut ve –özellikle de- soyut anlamdaki yolculuğuna odaklanır. Bu yolculukta amaçlanan ise bir hikaye anlatmak değildir. Wenders (2001, s. 176) yol filmlerinde içinde bulunduğu zamanı ve -kendisi de dahil olmak üzere- çağın insanını göstermek istemiştir. Yabancılaşmaya bağlı sorunların giderek arttığı modern zamanlarda öyküler Wenders'a göre (2001, s. 218) “yalandan başka bir şey yaratmazlar; ve en büyük yalan da onların, tutarlılığın olmadığı yerde bir tutarlılık yaratmalarıdır.” Bu nedenle, Wenders'ın yol filmlerinde, kahramanın yolculuğu anlatı kalıbı yerine çağdaş anlatı biçiminin kullanıldığı söylenebilir.

Wim Wenders, *Zamanın Akışında* filminden sonra kariyerinde farklı bir döneme doğru yol almaya başlamıştır. Wenders'ın *Kentte Yaz* ile başlayıp *Zamanın Akışında* adlı filmine kadar olan ilk döneminden sonra kariyerinde yeni arayışlara girmiştir. *Amerikalı Arkadaş*'ın bu yeni arayış döneminin ilk filmi olduğu söylenebilir. Yönetmenin *Amerikalı Arkadaş*'ın ardından çektiği *Hammett* (1982) ve *Paris, Texas* (1984) adlı filmleri konu ve içerik bağlamında yol filmleri üçlemesiyle kısmen benzerlik taşırlar. Ancak biçim bağlamında farklı özelliklere sahiptirler. *Amerikalı Arkadaş*, *Hammett* ve *Paris, Texas* adlı filmlerin geleneksel anlatı yapısının özelliklerini taşıdıkları söylenebilir.

Francis Ford Coppola'nın yapımcısı olduğu *Hammett* adlı filmi Wenders Hollywood'da çekmiştir:

Hollywood'da, bir stüdyoda, kendini filmin merkezi olarak gören bir yapımcı ile çekilmiş bir Amerikan yapımı... Bu gelenek benim için bir mitti, Amerikan sineması beni uzun süredir etkiliyordu, Francis Ford Coppola'nın beni davet etmesi ve onun için gelip *Hammett*'ı yapmamı istemesi benim için büyük bir meydan okuma ve fırsattı (Aktaran Geist, 1988, s. 82).



Görsel 3.26. *Dashiell Hammett (Hammett)*

Filmde, dedektif romanı yazarı Dashiell Hammett'in, kendini romanlarında geçen türden bir hikayenin ortasında bulması konu edinilmiştir. Wenders'ın alışık olmadığı tarzda, stüdyo sisteminde çektiği *Hammett*, yönetmenin Hollywood'da çektiği ilk filmidir. Ancak Wenders, Hollywood stüdyo sisteminde çalışmaktan memnun kalmamıştır: “Üç ayrı makinede, üç ayrı odada çalışan üç kurgucu vardı. Yöntem, daha önce yaptığım

kurgudan çok daha farklıydı, daha az kişiseldi. Hikaye ve görüntülerin bana ait olmadığını hissediyordum. Hikaye ve görüntüler burada stüdyoya, yapımcıya aitti.” (Wenders, 1997, s. 43). Stüdyo sisteminde çalışmaktan memnun kalmayan ve bu sisteme uyum sağlayamayan Wenders, *Olayların Gidişi* (Der Stand der Dinge) adlı bir film çeker. *Hammett* filmine kadar kişisel filmler çeken Wenders, *Olayların Gidişi*’nde kendi sinema anlayışı ve film yapım süreci ile Amerikan sineması arasındaki farklılığa odaklanır. *Olayların Gidişi* filmindeki yönetmen Friedrich Munro kendini Hollywood tarzı film yapımının karşısında konumlandırır. Ona göre “hikayeler yalnızca hikayelerde bulunur.” Wenders’ın tutumunun da bu yönde olduğu söylenebilir. *Olayların Gidişi* filmi de *Hammett* filminin aksine, geleneksel öykü anlatımı öğelerini (amaç yönelimli karakter, neden-sonuç ilişkisi, özdeşleşme vs.) barındırmaz. Film üç bölümden oluşur. Son bölümde film içindeki filmin yönetmeni Friedrich Munro, filmin ortadan kaybolan yapımcısını Los Angeles’ta bir mobil evde (karavan) bulur. Munro ve yapımcı Gordon arasında geçen konuşma, Hollywood stüdyo sisteminin yönetmenden beklentileri ile kişisel filmler çeken yönetmenler arasındaki farkı ortaya koyar:

GORDON: Hikaye olmadan bir filmi inşa edemezsin. Hiç duvarları olmayan bir ev inşa etmeye kalktın mı?

FRIEDRICH: Neden duvarlar? Karakterler arasındaki alan yükü taşıyabilir.

GORDON: Gerçeklik hakkında konuşuyorsun... Sinema akıp giden yaşam hakkında değildir. İnsanlar bunu görmek istemezler.

Yukarıda belirtilen diyaloglardan başka, *Olayların Gidişi* filminin, üç bölümden oluşan çağdaş anlatılı yapısı da Friedrich’in görüşlerini destekler niteliktedir. Filmin sonuna gelindiğinde yapımcı Gordon’ın kaçtığı ve borçlu olduğu tefeciler Gordon ve Friedrich’i vurarak öldürürler. Kolker ve Beicken’e göre (1993, s. 112) filmin sonunda birbirine zıt iki farklı sinema anlayışını temsil eden Gordon ve Friedrich’i öldürülmesi, Wenders’ın yeni bir sinema anlayışına doğru yol aldığını ve bu filmin bir tür geçiş ayını olduğunu göstermektedir. Çünkü bu dönemde:

“Alternatif sinema izleyicisi kayboluyordu, kişisel filmlerin dağıtım olanakları azalmaya devam ediyordu... Modernist hareket sonlanmıştı. Wenders için seçim belliydi... Ticari film yapımının ruhunda saklı olan faşizme sövüp saymaya ve aynı zamanda ticari film yönetmeni olmaya devam etmesi gerekiyordu. İçinde, kendisi gibi yalnızca geçerli görüntüler üzerinde ısrarcı olan Friedrich’i ve Francis Coppola gibi ticari filmler yapan Gordon’ı barındırması gerekiyordu” (Beicken ve Kolker, 1993, s. 110).



Görsel 3.27. Avrupalı yönetmen Friedrich Munro ve Amerikalı yapımcı Gordon, (*Olayların Gidişi*)

Olayların Gidişi filminden sonra Wenders'ın, kariyerine bu bağlamda yön verdiği söylenebilir. *Paris, Texas* filmi Wenders'ın sinemadaki yolculuğunun yeni döneminin başlangıcını temsil eder. Wenders, önce *Paris, Texas* ile geleneksel anlatı yapısına yönelmiş, ardından *Berlin Üzerinde Gökyüzü* (Der Himmel über Berlin, 1987), bu filmin devamı niteliğindeki *Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!* (In weiter Ferne, so nah! 1993) ve *Dünyanın Sonuna Kadar* (Until the End of the World, 1991) ile yeni bir anlatı yapısına yani postmodern anlatı yapısına doğru yol almıştır.

Yönetmen, 2000 yılından sonra ise kariyerine Amerika'da devam etmiştir. Bu dönemde Wenders; *Sırlar Oteli* (The Million Dollar Hotel, 2000), *Bolluk Ülkesi* (Land of Plenty, 2004), *Kapımı Çalma Sakın* (Don't Come Knocking, 2005), *Palermo'da Yüzleşme* (Palermo Shooting, 2008), *Her Şey Güzel Olacak* (Every Thing Will Be Fine, 2015), *The Beautiful Days of Aranjuez*, (2016) ve *Derin Sular* (Submergence, 2017) adlı filmleri çekmiştir. Wenders'ın yukarıda belirtilen filmleri, yönetmenin ilk dönemindeki yol filmlerinden konu, içerik, biçim ve biçem bağlamında ayrılır. Yönetmenin 2000 sonrası Amerika'da çektiği filmlerin, daha önceleri karşı koymaya çalıştığı ticari Amerikan sinemasının kalıplarına yakın kişisel olmayan filmler olduğu söylenebilir. Kendisi de bu durumu kabul etmiştir: “Bunların hepsi geçmişte kaldı; ben artık ‘auteur’ bir yönetmen değilim” (Ertan 2000'den Aktaran Liman 2010, s. 229). Wenders'ın, filmlerinde yolculuk izleğini kullanmasının, yabancılaşma sorunlarını ele almaya çalışmasının, biçim

olarak çağdaş anlatı yapısını kullanmasının ve filmlerinde ulaşım araçlarına (otomobil, motosiklet, tren, uçak, vapur, feribot) sıklıkla yer vermesinin yönetmenin filmografisindeki göze çarpan detaylar olduğu söylenebilir. Ayrıca tek başına otomobil kullanan, boşluğun hakim olduğu çorak manzaralarda yolculuk eden, iletişim kurmakta zorlanan yalnız karakterler, yönetmenin sıklıkla kullandığı görsel motiflerdendir. Yukarıda ifade edilen özellikler ve yönetmenin yolculuk izleğini ele aldığı filmlerinde kahramanın yolculuğu kalıbının özelliklerini kullanmaktan kaçınması nedeniyle Wenders'ın auteur bir yönetmen olduğu söylenebilir. Wenders, Hollywood film üretim sisteminden –*Hammett*- hariç kaçınan bir yönetmendir. İş bölümü ve uzmanlaşma üzerine kurulu Hollywood tarzı film üretim sistemi modern bir fabrikaya benzetilebilir. Bu fabrikada yönetmenin en önemli görevi senaryoyu görselleştirmektir. Senaryoyu genellikle senaristin yazdığı bu fabrika sistemiyle üretilen filmlerde, yönetmenin bireysel yaratıcılığının ön plana çıkamadığı ve yönetmenin kendi yaşamından ve kişiliğinden izler bulmanın kolay olmadığı söylenebilir. Ancak Wenders, yolculuk izleğini ele aldığı filmlerinde senaryoları da kendisi (bazen de Sam Shepard ve Peter Handke gibi yazarlar ile birlikte) yazmaktadır. Dolayısıyla bu filmlerde Wenders'ın bireysel yaratıcılığı ön plana çıkabilmektedir. Ayrıca Wenders'ın yaşamından ve kişiliğinden izler taşıyabilmektedir. *Yola Çıkan- Wim Wenders'ın İlk Yılları* adlı belgeselde yönetmen; *Alice Kentlerde, Dünyanın Sonuna Kadar, Ne Kadar Uzak, O Kadar Yakın!* ve *Lisbon Story* adlı filmlerinde Philip Winter, *Yanlış Hareket* adlı filmde Wilhelm ve *Zamanın Akışında* adlı filmde Bruno Winter olarak seyirci karşısına çıkan Rüdiger Vogler'i alter egosu olarak gördüğünü ifade etmiştir. Bu nedenle yönetmenin filmlerinde, Vogler aracılığıyla, bireysel sorunlarını da yansıttığı söylenebilir. Bu bağlamda Wenders'ın, yukarıda ifade ettiği açıklamasının aksine, bir zamanlar auteur bir yönetmen olduğu ileri sürülebilir.

4. BULGULAR VE YORUM

Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* adlı filmlerinde içerik olarak yabancılaşma sorununun yolculuk izleği bağlamında çağdaş anlatı biçimiyle perdeye taşındığı söylenebilir. Çalışmanın bu bölümünde, her filmin içeriği ve biçimi ayrı ayrı başlıklar altında ele alınacaktır. Her filmde alanyazın kısmında ifade edilen benlik kaybı, boşluk duygusu, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, anlamsızlık ve iletişimsizlik gibi yabancılaşma sorunlarının

hangilerinin nasıl ele alındığı ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Filmlerin içeriğini ortaya koymak için antropolojik yöntemden yararlanılacaktır. Antropolojik yöntem ile üçlemeyi oluşturan filmlerin içerikleri ortaya çıkarıldıktan sonra, bu filmlerin sinema tarihindeki yeri ve sinemaya getirdiği yenilik ifade edilecektir. Filmlerin içerikleri antropolojik yöntem ile ele alındıktan sonra biçimleri yeni eleştiri yöntemi ile ortaya çıkarılacaktır. Yeni eleştiri yöntemi ile filmler dönemin tarihsel, ideolojik koşullarından bağımsız bir şekilde ele alınacaktır. Bu sayede doğrudan eserin biçimsel özelliklerine vurgu yapılacaktır.

4.1. Alice Kentlerde



Görsel 4.1. Alice Kentlerde filminin afişi.

Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 1974

Yönetmen: Wim Wenders

Senaryo: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg

Görüntü Yönetmeni: Robby Müller

Kurgu: Peter Przygodda

Müzik: Can

Uzunluk: 110 dakika

İlk Gösterim: 17 Mayıs 1974

Kişiler:

Philip Winter: Rüdiger Vogler

Alice van Damm: Yella Rottländer

Lisa van Damm: Lisa Kreuzer

Angela: Edda Köchl

Polis Memuru: Hans Hirschmüller

Editör: Ernest Boehm

Özet

Alman bir gazeteci olan Philip Winter, Amerikan manzaraları hakkında bir hikaye yazmak için görevlendirilmiştir. Winter bu amaçla Amerika’da dört hafta boyunca yolculuk yapar. Yolculuğu sırasında hikayesine kaynak sağlaması için polaroid fotoğraf makinesi ile fotoğraflar çeker. Ancak makalesini yazmayı bir türlü başaramaz. Bunun üzerine gazetesinin irtibat bürosunun bulunduğu New York’a dönmeye karar verir. Winter, büroya geldiğinde yayımcısına hikayesine kaynak sağlayacak fotoğraflar çektiğini ve notlar aldığını ancak hikayesini henüz tamamlayamadığını söyler. Editöre, Amerikan manzaraları hakkındaki hikayesini Almanya’da bitireceğini söyler ve Münih’e dönmeye karar verir. Ancak Almanya’ya uçak bileti bulamaz. Görevli, iniş personelinin grevi yüzünden Almanya’ya hiçbir uçuşun olmadığını belirtir. Görevli, Almanya’ya uçuş olmadığı için Winter’i Amsterdam uçağına bindirmeyi önerir. Böylece Winter, Amsterdam’dan otobüsle Münih’e dönebilecektir. Winter bu sırada kendisi gibi Almanya’ya dönmek isteyen Lisa adlı bir kadın ve dokuz yaşındaki kızı Alice ile karşılaşır. Lisa ve Alice de Amsterdam’a bilet alırlar. Uçak ertesi gün kalkacaktır. Geceyi geçirmek üzere New York’taki arkadaşı Angela’nın evine gider. Angela Philip’e evinde

kalamayacağını söyler. Bunun üzerine Philip de geceyi Lisa ve Alice ile birlikte geçirir. Uçuş günü Lisa, Alice'i Philip'e emanet ettiğini ve onlarla Amsterdam'da buluşacağını belirten bir not bırakır. Ancak Lisa'yı Amsterdam'da bulamazlar. Böylece Philip ve Alice'in zoraki yolculukları başlar. Philip Alice'i büyükannesine götürmek zorunda kalır. Alice büyükannesinin Wuppertal'de yaşadığını söyler. Bu amaçla Philip ve Alice Wuppertal'a doğru yolculuğa çıkarlar. Wuppertal'da Alice'in büyükannesinin evini ararlar. Bir süre bu arayışı sürdürürler. Ancak daha sonra Alice, Philip'e büyükannesinin evinin Wuppertal'de olmadığını söyler. Bunun üzerine Philip, Alice'i karakola götürür ve polisler teslim eder. Ancak Alice polis karakolundan kaçır. Philip ile birlikte kaldıkları yere geri döner ve orada Philip'i bulur. Polisten büyükannesinin evinin Ruhr bölgesinde olabileceğini öğrenmiş olan Alice, Philip'e büyükannesinin evinin fotoğrafını da gösterir. İkili yolculuklarına kaldıkları yerden, Ruhr bölgesine doğru devam ederler. Alice'in büyükannesinin evini bulurlar. Ancak evde büyükannesi değil, İtalyan bir aile ikamet etmektedir. Parası tükenen Philip, kendi ailesinin yanına gitmeyi önerir. Bunun üzerine Rhine nehrini geçip Philip'in ailesinin yanına gitmek için feribota binerler. Feribotta, Alice'in nerede olduğunu arayan polis, Philip ve Alice'i fark eder. Philip'in yanına gelerek Alice'in annesi ve büyükannesinin Münih'te olduğunu söyler. Polis, Alice'i Münih'e giden bir trene bindirir. Philip de, Alice ile birlikte, Münih'e giden trene biner. Film biterken Philip ve Alice Münih'e doğru yeni bir yolculuğa çıkarlar.

Soren Kierkegaard'a göre (Aktaran May 2018, s. 13) “yola çıkmak kaygıyı çoğaltmaktır; yola çıkmamaksa kendini kaybetmektir... Ve en üst anlamıyla yola çıkmak kendi benliğinin farkına varmaktır.” *Alice Kentlerde* filmi bu bağlamda ele alınabilir. Film ele almadan önce kısaca Wim Wenders'ın sinemaya bakışına değinmek yararlı olabilir.

Wim Wenders açısından 20. yüzyılın sanatı olan sinema, birçok şeye tanıklık etmiştir. Örneğin sinema 20. yüzyılın başındaki تنها şehirlerin, kalabalık mega şehirlere dönüşümüne tanıklık etmiştir. Bu şehirlerin 20. yüzyıldaki savaşlarda yıkımına şahit olmuştur. Daha sonra gökdelenlerin yükselişlerine ve kenar mahallelerin ortaya çıkışlarına tanık olmuştur. Bu bağlamda sinema 20. yüzyıl insanının da aynası olmuştur. Bu nedenle sinema, içinde bulunduğu dönemin insanının ve gerçekliğinin bir tür tarihsel belgesidir (Wenders, 2001, s. 375). Sinemanın tarihsel bir belge olma işlevi, onun yalnızca somut gerçekliği ortaya koyması bağlamında değildir. Filmlerin, içinde bulunulan çağın ruhunu da ortaya koyduğu söylenebilir. Yönetmenlerin de, çağın ruhunu

ya da gerçekliğini kendi öznel bakış açısına göre ortaya koydukları ileri sürülebilir. Bu bağlamda, Wim Wenders da içinde bulunduğu çağın ruhunu ya da gerçekliğini yol filmleri üçlemesinde, kendi öznel bakış açısına göre ortaya koyduğu ileri sürülebilir. Wenders'ın yol filmlerinde ortaya koyduğu gerçeklik ise yabancılaşma sorunudur.

Wenders *Yola Çıkan - Wim Wenders'ın İlk Yılları* adlı belgeseldeki bir röportajında, yol filmlerinde ortaya koyduğu yabancılaşma sorununun kendi gerçekliğinden beslendiğini belirtmiştir: "... Artık kim olduğumu ya da yaşamımı nasıl sürdüreceğimi bilmiyordum." Wim Wenders'ın *Alice Kentlerde* adlı yol filmi de, yönetmenin belirttiği gerçeklikten ortaya çıkmış filmlerinden biridir.

Alice Kentlerde, modern insanın yabancılaşmaya bağlı sorunlarını yolculuk izleği bağlamında ortaya koyar. *Alice Kentlerde* filmi, bir uçağın gidişini gösteren bir çekim ile açılır. Ardından sola doğru bir pan hareketiyle dalgalı bir denizin görüntüsüne geçiş yapılır. Daha sonra deniz kıyısındaki tahta yolun görüntüsüne kesme yapılır. Arka planda apartmanlar görünür. Çevrede ise hiç kimse yoktur. Kamera vinç hareketi ile aşağı doğru kayar ve filmin baş karakteri olan Philip Winter'i gösterir. Philip deniz kıyısındaki tahta yolun (boardwalk) altında yalnız başına oturmaktadır. Philip, elindeki polaroid fotoğraf makinesi ile denizin fotoğrafını çeker. Fotoğrafi çektikten sonra önce deniz kıyısındaki kendi gözüyle gördüğü manzaraya bakar. Kesmeyle Philip'in baktığı manzaraya geçilir. Plajda bulunan bir cankurtaran sandalyesi etrafında dolanan martılar ve denizin görüntüsünden, Philip'in çektiği fotoğrafa geçiş yapılır. Philip fotoğrafa baktıktan sonra bir şarkı mırıldanır: "Tahta yolun altında/ Deniz kenarında/ Bebeğimle bir battaniye üzerinde/ İşte olmak istediğim yer" (Under the boardwalk/ Down by the sea/ On a blanket with my baby/ That's where i wanna be). Filmin açılışını oluşturan bu sekans ile filmin baş karakteri olan Philip'in içinde bulunduğu ruh hali izleyiciye sezdirilir. Philip'in çevresindeki boşluk, yanında kimsenin olmaması ve yalnızlığı, Philip'in melankolik ruh halini ortaya koyar. Filmin görüntüleriyle oluşturulan bu ruh hali, mırıldandığı şarkının sözleri ile de desteklenir. Philip şarkının sözlerinde belirtildiği gibi tahta yolun altında, deniz kenarındadır. Ancak yanında kimse yoktur. Özlemini duyduğu birliktelikten yoksun durumdadır. Film ilerledikçe, Philip somut anlamdaki yolculuğuna devam ettikçe, Philip'in iç dünyasına doğru da bir yolculuğa çıkılır. Philip, deniz kıyısında eşyalarını topladıktan sonra arabasına atlayıp yolculuğuna kaldığı yerden devam eder.

Philip, Amerika'da dört haftadır yolculuk yapmaktadır. Yolculuğa çıkmasının nedeni, Amerikan manzaraları hakkında hikaye yazmakla görevlendirilmiş olmasıdır.

Filmin başlarında Philip'in, Amerika'daki yolculuğunun sonuna gelmiş olduğunu öğreniriz. Yolculuğu boyunca, hikayesine kaynak sağlaması için bol miktarda polaroid fotoğraf çekmiştir. Ancak hikayesini henüz tamamlayamamış durumdadır. Philip hikayesini tamamlayamamasına rağmen, gazetesinin irtibat bürosunun bulunduğu New York'a dönüş yolculuğuna çıkar. Dönüş yolculuğu sırasında, yol filmlerinin önemli unsurlarından biri olan dinlenme noktalarında (yol kenarında bir tesis, bir motel) kısa süreli olarak dinlenir. Bu noktalarda temel ihtiyaçlarını giderir. Philip'in ilk durak noktası yol kenarında bir tesistir. Philip burada kendine bir kahve alır. Ardından yolculuğu boyunca çektiği fotoğrafları pencerenin pervazına dizer. Bu sırada arka planda müzik kutusunun başında duran ve yalnız bir adam (Wim Wenders) göze çarpar. Adam müzik kutusundan bir parça seçer ve pencereden dışarıya doğru bakar. Philip de benzer şekilde boş gözlerle pencereden dışarı bakar. İkisi birlikte "çerçeve de iki yalnız figürdürler, her ikisi de varoluşlarındaki boşlukları doldurmaya çalışıyorlardır; biri görsel biri müzikal olarak" (Garwood, 2008, s. 274). Wenders'ın yol filmlerinde "rock parçalarından yapılan alıntılar, filmlerde doğrudan içeriksel bir işlevi vardır..." (Künzel, 1986, s. 33). Filmin yukarıda belirtilen sahnesinde bu durumun bir örneğine tanık oluruz. Sahnede, tek başına duran adamın seçtiği parçanın giriş sözleri duyulur: "Çok kötü hissediyorum / Bunalımda hissediyorum" (I feel so bad / I feel depressed). Şarkının sözlerinin, Philip'in somut ve soyut anlamda yaptığı yolculuğa devam ettikçe gün yüzüne çıkacak olan ruhsal durumuyla doğrudan bağlantısı bulunmaktadır.

Bu sahne ile birlikte yaratılan atmosfer aracılığıyla, yabancı bir ülkede tek başına yolculuk yapan Philip'in yabancılaşmaya bağlı sorunları olduğu ortaya çıkmaya başlar. Bu bağlamda, hüznü bir ruh hali ile yolculuğunu sürdüren Philip'in bir iç sıkıntısı olduğu ileri sürülebilir. Çünkü "hüzne yakalanan bir kişi istediği gibi hayata katılamamakta kendini bütün kainattan tecrit edilmiş hissetmekte ve artık neşesini kaybetmiş olan varlığının ızdırabını duymaktadır" (Bollnow, 2004, s. 75).



Görsel 4.2. *Philip, deniz kıyısındaki tahta yolun (boardwalk) altında*

Yol filmlerinde somut ve soyut anlamda yapılan yolculuk ile kahramanın olumlu anlamda içsel bir değişim geçirdiği fikri hakimdir. Kahraman, somut ve soyut anlamda yaptığı yolculuk sayesinde kimi zaman eskisinden farklı bir insan olur, kimi zaman içsel bir aydınlanma yaşar. Ancak, yabancılaşmış modern insanın merkeze alındığı Wenders'ın yol filmlerinde yolculuk, içsel bir aydınlanma, olumlu anlamda bir değişim yerine karakterin kendini giderek daha fazla kaybetmesine, yabancılaşmasına neden olabilir. Nitekim, Philip bu durumu gazetesinin irtibat ofisine geldiği zaman ilk kez ifade eder. Çalıştığı gazetenin editörüne, Amerikan manzaraları hakkındaki makalesini neden tamamlayamadığını belirtir: “Amerika’da yolculuk yaparken bir şey oluyor. Gördüklerin seni değiştiriyor.” Philip Amerika yolculuğu sonucunda bir değişim yaşamıştır. Ancak bu değişim olumlu yönde değildir. Kendisine bir şeyler olduğunun farkındadır. Ancak kendisine çarpanın henüz ne olduğunun tam olarak bilincinde değildir. Kierkegaard açısından bu durum umutsuz insanın durumudur:

...Umutsuzun durumu kendi gölgesi ardında gizlenir. Durumundan içten içe bayağı kuşku duyar, hatta umutsuzluğunu, hangi hastalık olduğunu söylemek için fazla istek duymadan bir hastalığın kuluçka döneminde olduğunun hissedildiği zamanki gibi hisseder. Bir an umutsuzluğunu hemen hemen fark eder, bir başka gün keyifsizliği ona, kendi dışında ve değişiminin umutsuzluğunu yok edeceği dışsal bir şeyden kaynaklanıyormuş gibi gelir. (Kierkegaard, 2017a, s. 57-58).

Yabancılaşmış durumda olan fakat bu durumu henüz tam olarak ifade edemeyen Philip Amerika'daki yolculuğunu tamamladıktan sonra Münih'e dönmeye karar verir. Editöre, hikayesini orada tamamlayacağını söyler. Ancak yer görevlilerinin grevi nedeniyle Almanya'ya uçuş bulamaz. Bu nedenle Amsterdam'a uçak bileti alır. Amsterdam'dan da otobüsle Almanya'ya yolculuk edebilecektir. Bilet aldığı sırada kendisi gibi Almanya'ya dönmek isteyen Lisa ve kızı Alice ile karşılaşır. Philip ertesi gün Alice ile birlikte zoraki yolculuğuna başlayacaktır. Çünkü Lisa, Alice'i Philip'e emanet ettiğini ve onları Amsterdam havalimanında karşılayacağını belirten bir not bırakmıştır.

Philip, Amsterdam'a yolculuğa çıkmadan önce, geceyi geçirmek üzere New York'ta yaşayan ve eski bir arkadaşı olan Angela'yı ziyaret eder. Angela ile olan diyalogları, Amerika yolculuğunun neden olduğu yabancılaşmayı ortaya çıkarır:

PHILIP: Tamamen kayboldum. Korkunç bir yolculuktu. New York'tan ayrıldıktan sonra hiçbir şey değişmiyor. Her şey aynı geliyor. Artık düşünemez hale geliyorsun...Özellikle bir şeylerin değişeceği fikrini. Kendime yabancılaştım. Görme ve duyma yetimi yitirdim... Böyle sonsuza kadar sürecektir zannettim. Bazı akşamlar, ertesi sabah geri dönmek için kesin kararlı oluyordum. Ama sonra sürmeye devam ediyordum... ve o iğrenç radyoyu dinlemek yok mu... Geceleri, hepsi birbirine benzeyen motellerde o barbar televizyonu izledim. Dünya ile olan bağımı kaybettim.

ANGELA: Sen bağlantını çok uzun zaman önce kaybettin. Bunun için Amerika'yı baştan başa dolaşman gerekmiyordu. Benliğini yitirince dünya ile olan bağlantını kaybedersin... ve sen bunu uzun zaman önce kaybettin. Bu yüzden hep kanıtı ihtiyaç duyuyorsun. Hala var olduğunun kanıtına... Bu yüzden sürekli fotoğraf çekiyorsun. Gördüklerini gerçekten kendin görüp görmediğini kanıtlamak için... Bu yüzden buraya geldin. Böylece birisi seni ve gerçekte kendine anlattığın hikayeleri dinleyebilecekti.

PHILIP: Doğru. Fotoğraf çekmemin kanıtlamakla ilgisi var. Fotoğrafın belirmesini beklerken, kendimi garip bir şekilde huzursuz hissediyorum. Çektiğim fotoğrafı gerçeğiyle karşılaştırmak için sabredemiyorum. Ama karşılaştırmak bile beni sakinleştirmiyordu. Fotoğraflar gerçeğin yerini hiç tutmuyordu.

ANGELA: (Araya girerek) Burada kalamazsın.

PHILIP: (Angela'nın ne dediğini umursamadan) ... Daha saplantılı bir şekilde fotoğraf çektim...

ANGELA: Sen gerçekten kendini kaybetmişsin.

Philip ve Angela arasındaki bu diyaloglar, Philip'in yabancılaşma sorununu gün yüzüne çıkarır. Philip yolculuğu sırasında benliğini kaybetmiş, kendine yabancılaşmış, görme ve duyma yetisini kaybetmiş ve bu nedenle dünya ile olan bağlantısını yitirmiş durumdadır. Bu bağlamda Philip'in, Kierkegaard'a göre (2017a, s. 42) "tehlikenin en

büyüğü” olan benlik kaybı sorunuyla karşı karşıya olduğu söylenebilir. Kierkegaard, “insan, her şeyden önce kendisini bilmeyi öğrenmelidir” der (Taşdelen, 2017: 64). Ancak insanın kendi benliğini bilmesi ya da benliğini oluşturması son derece zorlu bir yolculuktur. Çünkü insanın önceden belirlenmiş bir özü, doğası bulunmamaktadır. Bu bağlamda insanın önce varolduğu, ardından kendi benliğini, özünü oluşturduğu söylenebilir. Kişi kendi benliğini, yaşamın sunduğu olanaklar ve olasılıklar içinden seçer, kendi eylemleriyle benliğini, özünü oluşturur. Kişinin benliğini kendisinin seçmesi ya da kendi eylemleriyle kurması, başka bir deyişle varoluşunun özünden önce gelmesi, onun olmuş bitmiş bir şey olmadığını, tamamlanmamış olduğunu gösterir. Bu bağlamda insanın benliği, olanaklar ve olasılıklar doğrultusunda sürekli bir değişim halindedir. Bu nedenle:

Yaşamın bir noktasında bir kez bir ben olmuş olmak, her zaman ve sürekli ben olunacağı anlamına gelmez. İnsan, yaşadığı sürece varoluş içindedir ve ... varoluşun değişken oluşu, benliğin de değişken oluşudur. Her şey değişirken, insan bir oluşum içinde yaşarken, ... ne ise o, nasılsa öyle kalan bir varlık yoktur. Ben olmak bir defada ifa edilen bir görev değil, yaşam boyu süren bir varoluş ödevidir. Her an varoluşsal bir seçim ve kararlılıkla yüz yüze gelen insan, aslında kendini, kendi benini seçer; bu şekilde kim olmak istediğine karar verir. Bir kez kazanılan benliğin uygun varoluş edimleriyle desteklenmesi, geliştirilmesi ve sürekli kılınması gerekir; aksi halde benlik kaybolabilir (Taşdelen, 2017, s. 96-97).

Yaşamın kendisinin bir yolculuk, insanın da bu yolculukta oluşum ve değişim sürecinde olan bir yolcu olduğu düşünülürse, yolculuğun olanaklarında “insan her an kendi kendisi olmaktan çıkmak... benliğini yitirmek” tehlikesiyle karşı karşıyadır (Gasset, 2017, s. 40) Bu bağlamda düşünüldüğü zaman, Philip’in bu yolculukta kaybolmuş, benliğini yitirmiş ve kendine yabancılaşmış olduğu söylenebilir. Bunun sonucu olarak Philip, Amerika yolculuğu sırasında görme ve duyma yetisini kaybetmiş ve dünya ile olan bağlantısını yitirmiştir. Bu nedenle yolculuğu boyunca ısrarla fotoğraf çekmiştir.

Philip, kendini kaybetmesine yabancılaşmasına neden olan önemli nedenlerden birini, Angela ile olan konuşmasında belirtmiştir. Philip, Angela ile olan konuşmasında Amerika’da hiçbir şeyin değişmediğini, her şeyin birbirine benzediğini belirtmiş, gördüklerinin aynılığından ve monotonluğundan yakınmıştır. Kierkegaard’a göre “çevresinde büyük kalabalıkların toplandığını görmekle, dünyanın gidişatını kavramaya çalışırken bu kadar çok insansal işleri omuzlarına almakla ... kişi kendini unuttur” (Kierkegaard, 2017a, s. 43). Böyle bir durumdaki kişi anonim bir varlık konumundadır.

Bu nedenle kiři, otantik bir řekilde varolmak yerine kendinden uzađa dűřer, kendine yabancılařır. Otantik olamayan kiři, herkes alanında kaybolur. Bűylece ben olma olanađını kaybeder. Philip de Amerika yolculuđu sırasında bűyle bir ortam içinde bulunmuř, bu nedenle herkes alanında kendini kaybetmiřtir. Bir sűre Amerika’da yolculuk eden ve bu yolculuđuunda edindiđi izlenimleri kađıda dűkmesi gereken Philip’in, Amerika yolculuđu, benliđine dair yeni ufuklar amak yerine, benliđinin giderek kaybolmasına neden olmuřtur. Yolculuđu boyunca gűrdűklerinin ayırıcı űzelliđinin olmamasının Philip’in benliđini kaybetmesine neden olduđu sűylenebilir. Yolculuđu sırasında kaybolup kendine yabancılařan Philip, otantik olmayan bir varoluř içindedir ve kendi benliđini kavramanın uzađındadır.

Philip ve Angela arasında geçen konuřmada Philip’in karřısındaki kiři ile gerçek bir diyalog kurmaya çalıřmak yerine bir tűr monolog ile kendi kendine konuřmaya çalıřtıđı gűze çarpar. “űnkű iki insan arasındaki karřılıklı anlayıřa bađlı diyalog bitmiř, yerini iletiřimsizliđe bırakmıřtır. Adeta gűrűnmez bir fanus içinde yařayan insanın bir diđerine sesini duyurması olanaksızlařmıřtır” (Serdarođlu, 2008, s. 175). Nitekim Angela bu durumu: “...Bu yűzden buraya geldin. Bűylece birisi seni ve gerçekte kendine anlattıđın hikayeleri dinleyebilecekti.” diyerek ifade eder. Philip ve Angela arasında geçen konuřmada Philip’in kendine olduđu kadar çevresine olan yabancılařması ve iletiřim sorunu gűzler űnűne serilir. Philip, benlik arayıřı yolculuđuunda giderek kendi içine kapanmıř bir hale geldiđi için, çevresindeki insanları fark edemez durumdadır.

Alice Kentlerde filminin iki bűlűmden oluřtuđu sűylenebilir. Filmin ilk bűlűműnde Philip Amerika’da tek bařına yolculuk yapar. Bu yolculukta Philip benlik bilincini yitirmiř ve kendine yabancılařmıř durumdadır. Philip, Amerika’daki yolculuđuunda gűrme ve duyma yetisini kaybetmiř, bu nedenle de benlik bilincini kaybedip kendine yabancılařmıřtır. Bu durumun sonucu olarak da dűnya ile olan bađlantısını kaybetmiřtir. Philip’in gűrme ve duyma yetisini kaybetmesi dolayısıyla kendi benliđine yabancılařması yolculuđu boyunca çektiđi polaroid fotođraflar ile somutlařtırılmıřtır. Gűrme ve duyma yetisini kaybetmesine yol açan ise Amerika yolculuđu boyunca gűrdűkleridir. Bu bađlamda fotođraf-gerçeklik ve kiřinin gerçekliđi algılayıřı arasındaki iliřkinin Philip’in yabancılařma sorunu ile bađlantısı olduđu sűylenebilir. Fotođrafın somut gerçekliđi, o gerçekliđe en yakın biçimde sunma konusunda etkili araçlardan biri olduđu sűylenebilir. Bazin’e gűre (Aktaran Koker 2011, s. 29) fotođraf; gerçekliđi yakalama, onu muhafaza etme ve o gerçekliđin gűrűntűsűnű muhafaza etme arzusunun doruk noktasıdır.

Fotoğrafik görüntünün somut gerçekliğe oldukça yakın olması; fotoğrafik görüntünün somut gerçekliğin yerini tuttuğu yanılgısını ortaya çıkardığı söylenebilir. Somut bir gerçekliği fotoğraf aracılığıyla görmenin, insanı o somut gerçekliğe yakınlaştırdığı kabul edilebilir. Bunun sonucu olarak görülen gerçekliğin doğrudan, aracısız bir şekilde sunulduğu izlenimine kapılabilir. Kolker’a göre (2011, s. 20) bu izlenim nedeniyle “görüntüler yalan söylemez diye garip bir kültürel klişe” ortaya çıkmıştır. Fotoğrafın, insanların gerçekliği temsil etme itkisinin en önemli ürünlerinden biri olduğu söylenebilir. Ancak fotoğrafta sunulan gerçeklik, o gerçekliğin kendisi değil, onun *aracılık* edilmiş bir temsildir. Başka bir deyişle somut bir gerçekliğin görüntüsü, o somut gerçeklik değildir. Bu bağlamda “bir fotoğrafın konusu tarafsız değildir: Konu –bir kişi ya da bir şey- önce bir konu olarak seçilir ve daha sonra da kamera için ... hazırlanan bir tutum (örneğin bir gülümseme) pozlanır ya da görüntülenir” (Kolker, 2011, s. 21). Bu nedenle fotoğrafı çeken kişinin tarafsız olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla fotoğrafı çeken kişi bir kompozitördür. Fotoğrafı çeken kişi konuyu belli bir açıdan, belli bir mesafeden belli bir ışık altında ve belli bir objektif ile çeker. Çektiği görüntü üzerinde kendi amacı doğrultusunda değişiklikler (örneğin görüntüyü yeniden çerçeveyeleyebilir, kırabilir, renk üzerinde birtakım değişiklikler yapabilir) uygulayabilir. Böylece fotoğrafçının somut gerçekliğin görüntüsünü, gerçekliği kendi algılayış biçimine uydurmaya çalışabileceği söylenebilir. Bu bağlamda fotoğrafı çeken kişinin nesnel değil, öznel olduğu söylenebilir.

Filmin Amerika yolculuğu bölümünde Philip’in sürekli polaroid (polaroid olmasının sebebi, polaroidin çekilen fotoğrafı saniyeler içerisinde gösterebilmesi ve bu sayede görüntü ve gerçeklik arasında hemen karşılaştırma yapılabilmesidir.) fotoğraf çekmesi göze çarpar. Ancak, sürekli, çektiği fotoğrafın gerçekliğin yerini tutmadığından yakını. Bunu ilk kez bir benzinliğin fotoğrafını çektikten sonra -daha sonra ise Angela ile olan konuşmasında- ifade eder. Philip’in, çektiği nesnelerin ya da manzaraların fotoğraflarının, soyut bir anlam ifade etmesini umduğu söylenebilir. Fotoğrafta gördüğü gerçekliğin, kendisinin fotoğrafı çektiği andaki gerçekliği algılayış biçimini yansıtmasını umduğu söylenebilir. Ancak Philip’in, gerçekliğin somut temsilleri olan fotoğraflarda, aradığı soyut anlamı göremediği söylenebilir. Bu bağlamda Philip’in kafasının karışmasına neden olan soru(n) ortaya çıkar: Gerçekliği kendi algılayış biçiminin mi yoksa kameranın objektifinden geçen görüntünün mü doğru bir şekilde yansıttığı sorusu ve sorunu Philip’in zihnini meşgul eder. Philip’in gördüğü gerçeklik ile fotoğrafın temsil ettiği gerçeklik arasındaki uyumsuzluk ve fark onu rahatsız eder.

Philip'i rahatsız eden, görme ve duyma yetisini yitirmesine ve bunun sonucu olarak benliğini kaybedip yabancılaşmasına neden olan sorunun kökeninde ise Amerikan manzarası ve Amerikan televizyonunun ürettiği görüntülerin olduğu ileri sürülebilir. Philip bu durumu Angela'ya şu şekilde ifade etmiştir:” ...New York'tan ayrıldıktan sonra hiçbir şey değişmiyor. Her şey aynı geliyor. Artık düşünemez hale geliyorsun” Bu sorunun aslında filmin yönetmeni Wim Wenders'ın sorunu olduğu ileri sürülebilir. Filmde Philip'in Wenders'ın alter egosu olduğu başka bir deyişle yönetmenin Philip aracılığıyla aslında kendi yabancılaşmasını ifade etmeye çalıştığı söylenebilir. Çünkü Wenders, *Amerikan Rüyası* adlı yazısında bu sorunun kendisinin ilk Amerika yolculuğu sonunda ortaya çıktığını ifade etmiştir. Wenders ilk Amerika yolculuğundaki deneyimi şu şekilde ifade etmiştir: (Arslan, Erdoğan ve Olcay, 2004, s. 26)

Nereye baksam otoyollar, büyük tabelalar, moteller, benzin pompaları ve süpermarketler görünüyordu, fakat bunun dışında hiçbir şey görünmüyordu.... Günlerce seyahat ettim. Manzaralar gittikçe değişti. Daha Güney'e özgü ve daha sıcak oldu. Fakat harita üzerinde yüzölçümleri ve nüfuslarına göre ayrılan şehirlerin hepsi birbirine benziyordu. Her yerde aynı geniş caddeler ve tabii neonlu moteller, neonlu snack barlar, neonlu benzin istasyonları, neonlu süpermarketlerden başka hiçbir şey. Hiçbir şey 'geride' hiçbir şey.... Hafızamda geçtiğim yerler birbirinden ayrılmıyor, çünkü ilk bakışta ayırım sağlayacak bir şey yok.

Wenders'ın *Amerikan Rüyası* adlı yazısında ifade ettiği sorunun filmde sözel ve görsel olarak somutlaştırıldığı söylenebilir. Örneğin Philip otomobil kullanırken kendi kendine konuşmaya başlar. Yolda ilerlerken gördüğü reklam tabelalarında gördüğü yazıları ifade etmeye başlar: “The Shoot Pictures. Katlanamadığın her şeyi vur. Kanal 6 WTVR.” Philip reklam tabelalarında gördüğü yazıları okuduktan sonra reklam tabelalarının görüntüleri kadrāja girer. Benzer şekilde geceyi geçirmek için gittiği motelde de bu durum görselleştirilmiştir. Örneğin, Philip kaldığı motelin penceresini açtıktan sonra, motelin parlak neon tabelası kadrāja girer.

Philip yolculuğunda ilerlemeye devam ettikçe sorununun bir diğer ayağı giderek netleşmeye başlar. Bu durum öncelikle otomobilin radyosunda müzik dinlediği sırada sezdirilir. Radyoda çalınan müzik devam ederken birden yarıda kesilir ve bir reklam araya girer. Philip ise radyoyu tekmeledikten sonra “kes sesini. Sonunu hiç dinleyemedim” diyerek tepki verir. Philip, motelde kaldığı zaman da buna benzer bir tepki verir. Moteldeki televizyonda John Ford'un *Lincoln: Vatan Kuran Adam* (Young Mr. Lincoln, 1939) adlı filmi gösterilmektedir. Philip ise bu sırada televizyon açık bir şekilde uykuya dalmış durumdadır. Philip bir süre sonra uyanır. Ancak uyandıktan sonra, çok kısa bir

süreliliğine filmi izleyebilir. Çünkü radyoda olduğu gibi araya yine reklamlar girer. Philip araya giren reklamlara katlanamaz, öfkelenir. Önce televizyonu yumruklar, ardından da televizyonu ünitesinden düşürerek bozar. Wenders ilk Amerika yolculuğu deneyimine de yer verdiği *Amerikan Rüyası* adlı yazısında bu durumu şu sözlerle ifade etmiştir: “İstisnasız tüm görüntüler yapaylık ve hesap düzeyine indirgenmişti. Öyle sanıyorum ki, hepsi reklama ve propagandaya ayrılıyordu. On veya on iki kanallı bu televizyon gerçekten sadece reklam ve propaganda idi” (Arslan, Erdoğan ve Olcay, 2004: s. 26). Philip Winter’in şaşkınlığının, görme ve duyma yetisini kaybetmesinin kökeninde Wenders’in ifade ettiği sorunun yattığı söylenebilir. Winter’in, deneyimlediği Amerika yolculuğu, reklam yapma ve ticari kaygılarla sömürülen manzaralar ve yine aynı amaçla kullanılan görüntüler ile doludur. Graf’a göre (2002, s. 78-79) Wenders’in zihnini meşgul eden ticari kaygılar ve reklam amacıyla kullanılan nesne ve görüntülere kendileriyle ilgili olmayan yeni ve yabancı anlamların atfedilmesidir. Ayrıca bu atfetmelerin yarattığı tahribat da Wenders’in zihnini meşgul etmiştir. Çünkü sürekli yeni ve yabancı anlamların manzara, nesne veya görüntülere atfedilmesi onların sabit, değişmeyen ve tanınabilen görsel kimliklerini muhafaza etmesinin önüne geçmektedir. Bu durum filmde -biraz kaba bir örnek de olsa- görsel olarak vurgulanmıştır. Winter, bir benzin istasyonunun fotoğrafını çeker. Fotoğrafi çekmeden önce bisikletli bir çocuk Philip’e, dükkan sahibinin, dükkanın fotoğrafının çekilmesinden hoşlanmayacağını söyler. Philip çocuğa aldırmandan fotoğrafı çeker. Çektiği fotoğraf karesinde ise çocuk yer almaz. Fotoğrafın çekilmesinin hemen ardından gelen planda ise Philip’in çektiği fotoğraf kadrja girer. Kadrajda çekilen fotoğraf ve Philip’in sesi duyulur: “Asla gördüğünü yansıtmıyorlar.” Böylece yukarıda ifade edilen değişimin hızı vurgulanır.

Philip Winter, Amerikan televizyonunda sunulan görüntüler hakkındaki düşüncelerini Lisa ve Alice ile birlikte kaldığı otel odasında televizyon karşısında Lisa’ya açıklar: “Amerikan televizyonlarının barbar yönü her ne kadar bu da oldukça kötü olsa da, her şeyi reklamlarla kesmesi değil, eninde sonunda bütün programların reklama dönüşmesidir. Statüko için reklamlar. Her görüntü aynı iğrenç ve mide bulandırıcı mesajı veriyor. Bir çeşit övgü dolu küçümseme. Hiçbir görüntü sizi rahat bırakmıyor, hepsi sizden bir şey istiyor.” Philip’in Amerikan televizyonu hakkında ifade ettiği düşünceleri görseller ile desteklenmiştir. Philip düşüncelerini söyledikten sonra, televizyondaki bir dizi reklam kadrja girer.

Yukarıda ifade edilen nedenlerden dolayı Winter'in görme ve duyma yetisini kaybettiği ileri sürülebilir. Winter'in Amerika yolculuğunda maruz kaldığı görsel deneyim onu olumsuz yönde etkilemiştir. Winter çektiği fotoğraflarda, gördüğü ve algıladığı şeyi (bir duygu veya bir düşünce) bulmak istemektedir. Ancak filmin Amerika'da geçen bölümünde bunu bulamadığı için hayal kırıklığına uğrar. Çünkü Winter, her yerde aynı olan Amerikan manzarasının ve televizyonda ticari amaçlarla sömürülen görüntülerin bombardımanına maruz kalmıştır. Bu durumun, Winter'in körleşmesine yol açmış olduğu söylenebilir. Bunun sonucunda, Winter kendi benliğini ve dünya ile olan bağlantısını kaybetmiştir. Angela, Philip'in içinde bulunduğu durumu açıklamaya çalışmıştır. Sürekli fotoğraf çeken Philip'e hala var olduğunun kanıtlamak ve gördüklerini gerçekten görüp görmediğini kanıtlamak için fotoğraf çektiğini söylemiştir. Çünkü Philip'in görme yetisi tahrip olmuş durumdadır. Bu durumun, Philip'in kendi benliğini görememesine ya da algılayamamasına dolayısıyla benlik bilincini kaybetmesine neden olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle Philip'in boşluk duygusu hissetmesine neden olduğu söylenebilir. Bu durumdan kurtulmak için ise yeni bir görme biçimine ihtiyacı olduğu söylenebilir.

Filmin ikinci bölümünde Philip, Avrupa'da (önce Hollanda sonra Almanya) Alice ile birlikte yolculuk yapar. Philip'in, Alice ile birlikte olan yolculuğunun ilk varış noktası Amsterdam'dır. Philip Amsterdam'a giden uçakta bir fotoğraf çeker. Fotoğrafta bulutların üzerindeki uçağın kanadı ve gökyüzü görülür. Alice, fotoğrafı gördükten sonra Philip'e "çok hoş bir fotoğraf. Bomboş" der. Filmin bu sahnesinin Philip'in Amerika'daki yolculuğuna ışık tuttuğu söylenebilir. Philip'in benlik bilincini kaybetmiş bir durumda olduğu ve boşluk duygusu Philip'in çektiği fotoğraf ve Alice'in sözleri ile desteklenmiştir.

Philip, Amerika yolculuğu boyunca yalnız bir şekilde yolculuk yapmıştır. Bu yalnızlıkta kendi içine dönmüş, ancak boşluktan başka bir şey bulamamıştır. Sartre'ın (2017, s. 248) Bulantı adlı romanının kahramanı Roquentin gibi "ben deyince bir boşluk duygusuna" kapılmış durumdadır. Bu bağlamda, Philip'in benliğini bulması için diğer insanlara gereksinimi olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, Philip'in kalabalıktan uzaklaşıp, yalnız kalmasının ve o yalnızlıkta kendi içine dönmesinin, benliğini bulmasına yardımcı olmadığı söylenebilir. Sartre, "başkası hem varoluşum hem de kendimi bilişim için gereklidir" der. Çünkü başkası özneler-arası bir evren sağlar ve kişi bu özneler-arası evrende kendinin ne olduğu anlayabilir (2018, s. 61). Filmin ikinci bölümü bu bağlamda

değerlendirilebilir. İnsan, kendini diğer insanlar ile iletişime geçerek ve yolda anlayabilir. Bu bağlamda, Philip'in film boyunca yolculuk yapmasının; onun kaybolan benliğini aradığının, bir ben olmaya çalıştığının işareti olduğu söylenebilir. Yolculuk, yalnızca somut anlamda bir yer değiştirme değildir. Aynı zamanda kişinin kendine doğru yaptığı içsel bir yolculuktur. İnsanın kendine olan yolculuğu, kendi benliğini arama ya da kendi benliğini kurma yolculuğu olarak düşünülebilir. İnsanın benliği sürekli bir değişim halinde olduğu için de bu arayış yolculuğun hiçbir zaman tam olarak tamamlanamayacak türden bir yolculuk olduğu söylenebilir. Philip'in, Alice ile birlikte yaptığı yolculuk da bu bağlamda düşünülebilir. Ayrıca Philip, yeni bir görme biçimine ihtiyaç duymaktadır. Alice ile olan yolculuğu Philip'in tahrip olan görme yetisini kısmen onarabildiği bir yolculuk olarak değerlendirilebilir. Bu yolculukta ise Alice'in önemli bir rolü olduğu ileri sürülebilir. Çünkü Alice'in tahrip olmamış ve basit bir çocuk bakışına sahip olduğu söylenebilir.

Filmin Empire State binasındaki sahnesinde ikisinin görme biçimi arasındaki fark vurgulanır. Alice ve Philip, binanın tepesindeki dürbünler ile şehri izlerler. Philip'in bakışı yerde belirli bir noktada sabit kalmış durumdayken, Alice'in bakışı sürekli farklı yönlerde doğru hareket eder (Brady ve Leal, 2011, s. 178). Görme ve duyma yetisini yitirmiş, dünya ile olan bağlantısını kaybetmiş olan Philip'in benliğini yeniden oluşturması için Alice'in önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Alice'in, Philip'in görme ve duyma yetisini onarmasını sağlayabilecek, kendini ve dünyayı daha açık ve basit bir şekilde algılamasına kısmen de olsa yardımcı olabilecek bir vizyona sahip olduğu söylenebilir. Çünkü Philip'in aksine Alice'in çevresiyle ve dünya ile daha yakın ve doğrudan bir bağı, ilişkisi bulunmaktadır. İstek ya da ihtiyaçlarını doğrudan belirtir. Örneğin acıktığında yemek ister, kızdığında ya da sinirlendiğinde duygularını ve düşüncelerini belli eder. Amsterdam uçağında Philip ile adam asmaca oyunu oynarken Philip'in rüya kelimesini seçmesine itiraz eder. Çünkü rüya ona göre somut bir şey değildir (Brady ve Leal, 2011, s. 178).

Philip ve Alice birlikte Amsterdam'a geldikten sonra, havalimanı yakınlarındaki bir otele yerleşirler. Bir süre sonra şehirde kısa bir gezintiye çıkmak üzere kaldıkları otelden ayrılırlar. Şehre giden otobüsün gelmesini bekledikleri sırada Alice ve Philip arasında bir diyalog gelişir:

ALICE: Bana kendin hakkında bir şeyler anlat.

PHILIP: Bilmem.

ALICE: Gerçekten kendinle ilgili bana anlatacak bir şey bilmiyor musun?

PHILIP: (Başını hayır anlamında sallar)

ALICE: Kaç yaşındasın?

PHILIP: Otuz bir.

ALICE: Senin fotoğrafını çekmek istiyorum.

Alice bu sırada Philip'in çantasından polaroid fotoğraf makinesini çıkarır ve Philip'in fotoğrafını çeker ve "böylece en azından neye benzediğini bilirsin" der. Alice'in sahip olduğu çevresinde olan biteni basit bir şekilde görmesini ve anlamasını sağlayan çocuk bakışı Philip'in sahip olamadığı bir bakıştır. Philip'in tahrip olmuş görme yetisinin, çevresinde gördüğü şeyleri ve kendi hakkındaki düşüncelerini karmakarışık hale getiren bir bakış olduğu söylenebilir. Sahnede, Alice'in Philip'in fotoğrafını çekmesi ile fotoğrafın kişinin benliğine dair bir ipucu olabileceğine dikkat çekildiği gibi Alice'in dünyayı basit bir şekilde algılayışı da ortaya koyulmuştur. Alice için neye benzediğini bilmek kim olduğunu bilmek için yeterlidir. Bu sahnede, Alice Philip'in fotoğrafını çektikten sonra Philip kendi fotoğrafına bakar. Bu sırada Alice'in yüzü Philip'in fotoğrafına yansır. Böylece, Philip'in görme sorununun rehabilitasyonunda, Alice'in önemli bir rolü olacağı vurgulanır.

Philip'in Alice ile olan konuşmasında kendi hakkında Alice'e hiçbir şey söyleyememesi yolculuğunda benliğini kaybetmiş ve kendine yabancılaşmış bir durumda olduğunun göstergesidir. Bu durum, Philip'in içsellik yoksunluğunu ve boşluk duygusunu ortaya çıkarır. Çünkü boşluk duygusuna kapılan kişi; ne istediğine, ne hissettiğine ve kendi benliğine dair herhangi bir fikri olmayan insandır. Filmde, Philip'in yolculuğu boyunca sürekli fotoğraf çekmesinin, Philip'in benliğine yabancılaşması ve boşluk duygusuyla bağlantılı olduğu ileri sürülebilir. Çünkü "elinde fotoğraf makinesiyle 'turist', dünyayla yabancılaşmış bir ilişki içinde olan insanların en belirgin simgesi olup çıkmıştır. Sürekli resim çekmekle uğraştığından bu kişi, aslında makinenin aracılığı olmadan hiçbir şeyi göremez." (Fromm, 2014, s. 130). Benliğine yabancılaşmış olan Philip de benzer durumdadır. Daha önce de belirtildiği gibi, görme ve duyma yetisini ve dünya ile olan bağlantısını kaybetmiştir. Philip'in görme ve duyma yetisini yitirmiş, dünya ile olan bağlantısını kaybetmiş olmasının nedeni ise, Angela'nın belirttiği gibi benlik bilincini kaybetmesi, kendine yabancılaşmasıdır. Philip'in sürekli fotoğraf çekmesi, benlik ile görme ve duyma arasındaki ilişkiye işaret eder. Philip, sürekli fotoğraf çekerek yalnızca dış görünüşten ibaret içi boş bir insan olmadığını, vizörün ardında, fotoğrafı çeken bir 'ben' olduğunu kanıtlamaya çalışır. Fromm'a göre (2014, s. 159)

“yabancılaşmış kişiliğin en belirgin özelliği, gerçeklik duygusunun yok olmasıdır.” Philip’in görme ve duyma yetisini yitirip, dünya ile olan bağlantısını kaybetmiş olması onun gerçeklik algısını da kaybettiği söylenebilir. Çünkü Philip, dış dünyada gördüklerini algılayamadığı gibi, kendine yabancılaştığı için otantik benliğini de algılayamaz durumdadır.



Görsel 4.3. *Alice ve Philip ev arayışında.*

Alice ve Philip’in Avrupa yolculunda Alice’in annesi New York’tan Amsterdam’a gelmez. Bunun üzerine Philip, Alice’i büyükannesine götürmek zorunda kalır. İkilini yolculuğu Alice’in büyükannesinin evinin arayışında geçen bir yolculuk haline gelir. Bu nedenle önce Almanya’nın Wuppertal bölgesine, ardından da Ruhr bölgesine doğru arayış yolculuğuna çıkarlar.

Philip ve Alice’in Wuppertal’deki arayışları kısa süre sonra noktanır. Wuppertal’da bir süre yaptıkları beyhude arayışı sürdüren ikili bir kafede oturup dinlenmek ve bir şeyler yemek için arayışa kısa bir ara verir. Kafede oturup dinlendikleri sırada Alice, Philip’e büyükannesinin evinin Wuppertal’de olmadığını söyler. Philip bir süre bir şey söylemeden sessiz kalır. Bu sırada kafedeki müzik kutusundan gelen bir şarkı duyulur. Canned Heat adlı grubun On The Road Again (Yeniden Yolda) adlı şarkısının sözleri duyulur. Şarkının sözleri Alice ve Philip’in sonu gelmeyen yolculuğuna ışık tutar: “İlk kez yolculuğa çıktığımda/ Karda ve yağmurda/ Hiç param yoktu/ Gidecek bir yerim

bile yoktu/ Sevgili annem beni terk etti/ Ben çok küçükken (You know the first time I traveled/ In the rain and snow/ I didn't have no payroll/ Not even no place to go/ And my dear mother left me/ When I was quite young). Philip'in film boyunca ev olarak tanımlanabilecek bir yere sahip olmadığı görülür. Çoğunlukla ya otellerde kalır ya da yoldadır. Filmin Avrupa'da geçen ikinci yarısından itibaren belirginleşmeye başlayan ev arayışı motifinin, Philip ve Alice'in yolda olmasını sağlayan itici güç olduğu söylenebilir.

Alice, Philip'e büyükannesinin Wuppertal'de yaşamadığını söyledikten sonra Philip Alice'i polis karakoluna götürür. Alice ile olan yolculuğu Philip'e istemeden de olsa kısa süreli bir amaç vermiştir. Ancak Alice'i polis karakoluna bıraktıktan sonra belirli bir amacı kalmaz. Yolda belirli bir amacı olmadan yürürken Chuck Berry konserinin afişini görür. Konserden sonra arabasıyla otelinin önüne gelir. Bu sırada Alice arabaya biner. Karakoldan kaçan Alice büyükannesinin nerede yaşadığını öğrendiğini söyler. Alice yalnızca büyükannesinin evinin nerede olduğunu söylemekle yetinmez, Philip'e bir de evin fotoğrafını gösterir. Philip fotoğrafı gördükten sonra "bu, işleri kolaylaştıracak" der.

Alice büyükannesinin evinin Ruhr bölgesinde olduğunu öğrenmiştir. Ayrıca evin fotoğrafını da Philip'e gösterir. Bu nedenle Philip ve Alice Ruhr bölgesine doğru yolculuğa çıkarlar. Ruhr bölgesi ise Philip'in çocukluğunun geçtiği yerdir. Ruhr bölgesinde önce Oberhausen'e ardından Gelsenkirchen'e giderler. Sonunda evi bulurlar. Daha önceleri fotoğrafın gerçekliğin yerini asla tutmadığını düşünen Philip için bu durum oldukça şaşırtıcıdır. Alice'in eve doğru gittiği sırada Philip önce fotoğrafa sonra da eve bakar. Filmde ev ilk önce, Alice'in bölük pörçük anılarının bir ürünü olarak sunulmuş, ardından da fotoğrafik gerçeklik olarak gösterilmiştir. Nihayet ev gerçekten var olduğu ortaya çıkmıştır. Philip ise fotoğrafta görünen evin var olduğuna başka bir deyişle fotoğrafın gerçekliğin yerini tuttuğunu görünce şaşırır. "İnanılmaz" diyerek tepki verir. Daha sonra Alice, evde İtalyan bir kadının iki yıldır yaşadığını, kadının büyükannesi hakkında hiçbir şey bilmediğini Philip'e söyler. Ancak Philip, fotoğraftaki gerçekliği yansıttığını gördüğü için önce şaşırmış sonra da rahatlamış görünür. Filmin bu sahnesinde, Philip'in Amerika yolculuğunda tahrip olmuş olan görme yetisinin biraz da olsa olumlu bir yöne doğru ilerlemeye başladığı, dolayısıyla kaybettiği benliğini bulmada önemli bir umut ışığının yandığı söylenebilir.

Philip, Alice'in büyükannesini bulamadıkları için ailesinin yaşadığı yere gitmeyi önerir. Çünkü benzin alacak kadar bile parası kalmamıştır. Ailesinin yaşadığı yere

ulaşmak için feribot ile Rhine nehrini geçtikleri sırada, karakoldan kaçmış olan Alice’i arayan bir polis, Philip ve Alice’i fark eder. Alice’in annesi ve büyükannesinin Münih’te olduğunu söyler. Alice’i Münih’e giden bir trene bindirir. Philip de Alice’e yolculuğunda eşlik eder.

Yol filmlerinde evin; aidiyeti, düzeni ve uyumu temsil ettiği söylenebilir. Kişinin hep ulaşmak istediği, benliğini ve iç huzurunu bulduğu yer olarak görülebilir. Alice için bu durumun geçerli olduğu söylenebilir. Bu durum Alice’in büyükannesinin evini aramaya başladıkları zaman görsel olarak da somutlaştırılmıştır. Alice, büyükannesinin evinin fotoğrafı ile annesinin fotoğrafını arabadayken yan yana koyar. Dolayısıyla ev Alice için aileyi, aidiyeti ve huzuru temsil eder. Bu nedenle Alice için önemli olanın yolculuk yapmak ya da yolda olmak değil, evi ve ailesine ulaşmak olduğu söylenebilir. Bu bağlamda yolculuk, eve ulaşmak için katlanmak zorunda olduğu geçici bir durumdur. Philip için ise evin bir aidiyet, özdeşleşme ya da kendini bulma mekanı olduğu söylenemez. Ev; sabitlik, değişmezlik ve kalıcılık gibi kavramları da temsil eder. Yolculuk ve yolda olmak ise, evin temsil ettiği hareketsizlik, değişmezlik gibi kavramların aksine değişimi, hareketi ve dönüşümü temsil eder. Bu bağlamda Philip’in kendini ait hissettiği bir evi, yurdu bulunduğu söylenemez. Philip film boyunca hareket halindedir, hep yoldadır. Bir yerde uzun süre kalmaz. Bazı mekanlarda (motel, kafe) geçici bir süre bulunur. Philip’in yersiz yurtsuzluğu, film boyunca, kaldığı moteller ile vurgulanmıştır. Ülkeden ülkeye, kentten kente sürdürdüğü yolculuğunda kimi zaman yalnız, kimi zaman da Alice ile birlikte motellerde kalır. Philip’in filmin sonuna doğru çocukluğunun geçtiği ve ailesinin yaşadığı yere gitmek istemesinin sebebi ise parası kalmadığı için mecbur olmasıdır. Bu duruma rağmen Philip, çocukluğunun geçtiği ve ailesinin kaldığı eve gidemez. Bunun yerine Alice ile birlikte Münih’e doğru yeni bir yolculuğa çıkar.

Film Alice ve Philip’in hareket halindeki trenin helikopterden yapılan çekimi ile biter. Ancak, Philip ve Alice’in yolculuğu tamamlanmaz. Film bitmeden trende Alice ve Philip arasında son bir diyalog gelişir:

ALICE: Münih’te ne yapacaksın?

PHILIP: Hikayeyi bitireceğim.

Philip’in hikayeyi bitireceğini söylemesi, yabancılaşma sorununun üstesinden gelmeye başladığı anlamına geldiği söylenebilir. Ancak bu sorunun kesin olarak üstesinden gelip gelmediği belirsiz kalır. Philip, Alice ile olan yolculuğu boyunca eskisi

kadar sık fotoğraf çekmez, bir süre sonra da fotoğraf çekmeyi bırakır. Bu bağlamda, Philip'in görme ve duyma yetisini yeniden kazanmaya başladığı ve dünya ile olan bağlantısını düzeltmeye başladığı düşünülebilir. Ayrıca, kaybettiği ve aradığı benliğini bulmaya başladığı da söylenebilir. Ancak Rhine nehrini geçen feribottayken Philip yine fotoğraf çeker. Alice: “uzun zamandır fotoğraf çekmedin. Amsterdam’dan beri.” der. Bu nedenle Philip'in yabancılaşma sorununun üstesinden geldiği, kaybetmiş olduğu benliğini bulduğu söylenemez. Çünkü “benlik sabit bir şey değil, oluşan, dağılan ve dalgalanan bir varoluş durumudur” (Taşdelen, 2017, s. 98).



Görsel 4.4. *Alice ve Philip Winter, filmin sonunda tren yolculuğunda*

Wenders için film çekmenin başlangıcını oluşturan her zaman bir fikirdir (1997, s. 64). Dolayısıyla, kahramanın yolculuğu kalıbını kullanan geleneksel anlatılı filmlerdeki gibi önce hikayeyi oluşturmak ve dramatik yapıyı kurmak yerine, bir düşünceden beslendiği söylenebilir. Film, kahramanın yolculuğu kalıbına bağlı olarak oluşturulan bir yolculuk hikayesi olmanın uzağındadır. Bu bağlamda Wenders, *Alice Kentlerde* filmi ile içerik olarak modern insanın yabancılaşma sorununu yolculuk izleği bağlamında ortaya koymuştur. Filmin içeriğini kahramanın yolculuğu kalıbından farklı olarak çağdaş anlatı biçimi ile ortaya koymuştur.

Alice Kentlerde filminin, kahramanın yolculuğu kalıbının dışında olduğu söylenebilir. Yabancılaşmaya bağlı sorunlar ile boğuşan Philip karakteri, geleneksel kahraman tipinden oldukça farklıdır. Kahramanın yolculuğu kalıbındaki kahramanın belirli bir amacı bulunur, somut eylemlerde bulunur, zorlu engelleri aşar ve yolculuğunun sonunda amacına ulaşır. Philip'in ise belirli bir amacı olduğu söylenemez. Philip, filmin ilk yarısını oluşturan Amerika yolculuğu boyunca amaçsızca sürüklenir. Bu nedenle karakterin somut eylemleri yerine iç dünyasına odaklanılır. Filmin ikinci yarısını oluşturan Avrupa yolculuğunda ise Alice'i büyükannesine ulaştırmaya çalışır. Ancak Alice'i büyükannesine ulaştırmaya çalışması kahramanın yolculuğu kalıbındaki gibi bir amaç ya da hedef olduğu söylenemez. Çünkü kahramanın yolculuğu kalıbında kahraman genellikle hedefini kendi belirler ve kesin olarak bu hedefe ulaşır. Alice'i büyükannesine ulaştırmak ise Philip'in amacı ya da hedefi değil, bir süre katlanmak zorunda olduğu geçici bir durum olduğu söylenebilir. Filmde evi bulurlar ancak Alice'in büyükannesine ulaşamazlar. Bu nedenle arayışları sonuçsuz kalır.

Philip'in belirli bir amacının ve hedefinin olmaması, isteklerinin belirsizliği filmin neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak mantıklı bir şekilde ilerlemesini engeller. Filmde Philip'in motivasyonlarının belirsizliği, bir durumdan diğerine doğru edilgen bir şekilde sürüklenmesi mantıklı neden-sonuç ilişkisi ile doğrusal bir şekilde ilerleyen bir hikaye yerine, epizotlardan oluşan bir yapının ortaya çıkmasına neden olur. Bu epizotlarda Philip'in somut eylemleri yerine içsel yolculuğu ortaya koyulmuştur.

Kahramanın yolculuğu kalıbında kahramanın birtakım amaç ve isteklerin peşinden yılmadan koşması, tutarlı ve dengeli kişilik özellikleri sergilemesi nedeniyle izleyicinin özdeşleşmesi kolaylaşır. Kahraman amacına giden yolda kendisini neredeyse eksiksiz hisseder. *Alice Kentlerde* filminde, Philip'in epizodik bir yapı ile sunulan içsel yolculuğu ile; benlik kaybı, boşluk duygusu, iletişimsizlik, gibi yabancılaşmaya bağlı sorunların kısıpında olan yersiz yurtsuz bir karakter portresi çizilir. Başka bir deyişle Philip geleneksel kahraman kalıplarının (kahraman ve gölge arketipi) dışındadır. Epizotlar aracılığıyla içsel yolculuğu ortaya koyulan Philip'in geleneksel kalıpların dışında olan özellikleri nedeniyle izleyicinin özdeşleşmesi kontrol altına alınmıştır.

Kahramanın yolculuğu kalıbında amaç yönelimli kahramanın belirli bir karakteristik özelliği ön plana çıkarılır. Bu nedenle iyi veya kötü olarak kolaylıkla nitelendirilirler. *Alice Kentlerde* filminde ise bu durumun tersi söz konusudur. Philip, yabancılaşma sorunuyla boğuşan, kendi benliğini tanıyamayan, kendine olduğu kadar

çevresine ve dünyaya yabancılaşmış bir karakterdir. İç dünyası ve istekleri çoğu zaman belirsiz kalır. Çünkü kendini kaybetmiş bir durumdadır. Dolayısıyla kesin olarak iyi veya kötü bir tip olarak nitelendirilemez. İyi ve kötü tipinin ortasında belirsiz bir alanda olduğu söylenebilir. Bu nedenle filmde kahramanın yolculuğu kalıbındaki gibi güçlü bir çatışma unsuru bulunduğu da söylenemez. Geleneksel anlatı yapısına sahip filmlerde, çatışmayı ortaya çıkaran genellikle bir rakip ya da düşman tip (gölge arketipi) ile somutlaştırılır. Ancak *Alice Kentlerde* filminde bu bağlamda Philip'e karşı koymaya çalışan, onu engellemeye çalışan bir rakip ya da düşman bulunmamaktadır. Bu nedenle, hikayenin ilerlemesini sağlayan çatışma ögesi ile oluşturulan merak ve gerilim gibi özellikler *Alice Kentlerde* filminde bastırılmış durumdadır. Bu nedenle filmin sonunda yanıtlanması gereken sorular ya da sonlandırılması gereken çatışmalar bulunmamaktadır.

Kahramanın yolculuğu kalıbında kahraman film akışı boyunca eylemleri ve eylemlerinin sonuçlarına bağlı olarak doğrusal bir biçimde ilerler. Başka bir deyişle kahramanlar filmin sonunda olumlu yönde değişim gösterirler: “Yanlışlar yapan tiplerden sosyal açıdan yararlı tiplere dönüşerek kişisel gelişim sergilerler.” (Indick, 2011, s. 241). Kahramanın yolculuğu; amacına ulaşmış kahramanın olumlu yönde değişim göstermesi ve eve dönüşü ile son bulur. *Alice Kentlerde* filminde, Philip'in yabancılaşma sorununun üstesinden gelip gelmediği belirsiz bırakılmıştır. Bu nedenle Philip'in arayış yolculuğu henüz sonlanmamıştır. Bu bağlamda filmde geleneksel kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi kapalı bir son bulunmamaktadır. Filmin son sahnesi de bu durumu destekler niteliktedir. Son sahnede, Alice ve Philip yolculuklarına kaldıkları yerden devam ederler. Film, Philip ve Alice'in içinde olduğu, Münih'e doğru hareket halinde olan trenin helikopter çekimi ile biter. Ancak filmin sonlandığı söylenemez. Bunun yerine filmin sonunun ucu açık bırakıldığı söylenebilir. Filmin kapalı bir sonunun olmaması, seyircinin izlediği film üzerine düşünmesine, filmin zihninde devam etmesine neden olduğu söylenebilir. İzleyici böylece edilgin konumundan uzaklaşarak yönetmenin hangi insan ilişkilerini, yaşantı ve eylem olanaklarının, örneğini vermek istediği üzerine düşünebilir.

Alice Kentlerde filminin sinematografisi de filmin içeriğini destekler niteliktedir. Filmin yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma sorununa odaklanacağı filmin açılış sahnesinde ortaya koyulur. Siyah beyaz olan film, Philip'in iç dünyasını, ruhsal bunalımını destekler niteliktedir. Ayrıca açılış sahnesinde kullanılan kamera hareketleri, müzik ve görüntüler aracılığıyla Philip'in benliğini dolduran, onu huzursuz eden sıkıntı resmedilir. Bu sahnede gökyüzüne çevrilmiş olan kamera önce bir uçağın gidişini

gösterir. Kesme yapmadan sola doğru bir pan hareketiyle dalgalı bir deniz görüntüsü kadraja girer. Denizde, plajda ve yakın çevrede kimse yoktur. Kesme yapıldıktan sonra kamera vinç hareketi ile aşağı doğru kayar ve filmin baş karakteri olan Philip Winter'i gösterir. Philip deniz kıyısındaki tahta yolun altında tek başınadır. Bu sahnede kullanılan ıssız mekanlar, ve boşluğun hakim olduğu görüntüler Philip'in yalnızlığını ve boşluk duygusunu ortaya koyar. Dalgaların sesi ve kullanılan müzik de Philip'in ruhsal durumunu ve filmin atmosferini destekler. Filmin Amerika'da geçen ilk bölümünde Philip'in içinde bulunduğu durum görüntüler ve kullanılan mekanlar ile gösterilir. Ayrıca filmin genel atmosferi de bu araçlar ile desteklenir.

Filmde ulaşım araçlarının görüntüsü de sıklıkla gösterilmiştir. Philip'i sıklıkla bir otomobili tek başına kullanırken izleriz. Ayrıca uçak, otobüs, tren ve vapur da filmde kullanılan ulaşım araçlarıdır. Ulaşım araçlarının sıklıkla kullanılması filmin yolculuk izleğini destekler niteliktedir. Philip yolculuğunu bazen yalnız bazen de Alice ile birlikte sürdürür. Philip'i, Amerika'daki yolculuğunda genellikle tek başınayken ve araba kullanırken görüntülenir. Philip'in sık sık araba kullanırken görüntülenmesi, araba kullanırken tek başına oluşu; yalnızlığını ve yolculuğunda kaybolmuş bir halde sürüklenişini vurgular. Bu durum Philip'in gördüğü bir rüya ile de somutlaştırılmıştır. Philip, filmin başlarında bir motelde tek başınayken uyuyakalır. Philip'in rüyasında rotasının nereye doğru gittiği bilinmeyen sisli bir yolda ilerleyişin görüntüsü perdeye taşınır. Filmin Almanya'da geçen bölümünde ise Philip ve Alice'i ev arayışındayken izleriz.

Filmin sonuna gelindiğinde Alice ve Philip'i filmin önemli bir kısmında olduğu gibi bir ulaşım aracında (trende) yolculuk ederken izleriz. Filmin son sahnesinde önce birlikte yolculuk eden Alice ve Philip'i sonra da hareket helikopter çekimi ile hareket halindeki trenin görüntüsü zoom out ile gösterilir. Helikopterden yapılan çekim ile gösterilen bu görüntü ile filmdeki yolculuk izleğine ve arayışa vurgu yapılır. Hareket halindeki trenin görüntüsü aracılığıyla yolculuk ve arayışın devam ettiğinin gösterilmesi ile filmin açık uçlu sonu vurgulanır.

Filmde sıklıkla kullanılan mekanların başında moteller gelir gelmektedir. Philip'in film boyunca konakladığı yerler motellerdir. Philip'in somut ve soyut anlamda bağlı olduğu, kendini ait hissettiği bir evi, yeri-yurdu yoktur. Dolayısıyla filmde konaklama yeri olarak otellerin kullanılması Philip'in aidiyetsizliğini, yersiz-yurtsuzluğunu ve yalnızlığını ortaya koyar niteliktedir.

4.1.2. Yanlış Hareket



Görsel 4.5. Yanlış Hareket filminin afişi

Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 1975

Yönetmen: Wim Wenders

Senaryo: Peter Handke

Görüntü Yönetmeni: Robby Müller

Kurgu: Peter Przygodda

Müzik: Jürgen Knieper

Uzunluk: 103 dakika

İlk Gösterim: 22 Ekim 1975

Kişiler:

Wilhelm: Rüdiger Vogler

Laertes: Hans Christian Blech

Mignon: Nastassja Kinski

Therese Farner: Hanna Schygulla

Bernhard Landou: Peter Kern

Sanayici: Ivan Desny

Wilhelm'in Annesi: Marianne Hoppe

Janine: Lisa Kreuzer

Özet

Almanya'nın Glückstadt adlı kasabasında annesi ile birlikte yaşayan Wilhelm, yazar olmak istemektedir. Ancak yazar olmayı henüz başaramamıştır ve ne yapacağını bilemez bir haldedir. Huzursuz bir ruh hali içinde olan Wilhelm'e annesi bir yolculuğa çıkmasını önerir. Wilhelm'e, Bonn'a giden bir tren bileti alır. Yolculuk ertesi gündür. Wilhelm yolculuğa çıkmadan önce, kasabadaki kız arkadaşından ayrılır. Yolculuk günü geldiğinde annesi Wilhelm ile birlikte tren istasyonuna gelir ve Wilhelm'i uğurlar. Wilhelm, hareket saati gelen trene biner ve böylece yolculuğu başlar. Wilhelm, yolculuğu başladıktan kısa bir süre sonra, trende, sürekli burnu kanayan yaşlı bir adam (Laertes) ve dilsiz bir kız (Mignon) ile karşılaşır. Wilhelm'in, Bonn'a ulaşmak için Hamburg'a vardıktan sonra tren değiştirmesi gerekir. Laertes ve Mignon da Wilhelm ile birlikte tren değiştirirler. Wilhelm, tren değiştirdikten sonra bir diğer trende dışarıyı seyretmekte olan bir kadını fark eder. Laertes o kadının oyuncu Therese Farner olduğunu söyler. Tren yolculukları devam ederken, bir süre sonra Laertes kondüktörün kendisine verdiği notu Wilhelm'e iletir. Notta, Therese'nin telefon numarası yazmaktadır. Wilhelm, Bonn'a vardıktan sonra kaldığı otelden Therese'yi arar. Ertesi gün Therese Bonn'a gelir. Böylece Wilhelm'in yolculuğuna Therese de katılır. Wilhelm, Laertes, Mignon ve Therese şehirde bir yürüyüşe çıkarlar. Bir süre sonra onlara şair olmak isteyen Bernhard Landau adlı bir kişi daha katılır. Bernhard gruptakilere, amcasının civarda bir mülkü olduğunu ve orada kalabileceklerini söyler. Hep birlikte Bernhard'ın amcasının yaşadığı yere doğru yola

çıkartlar. Ancak, yanlışlıkla Bernhard'ın amcasının evinin yerine, intihar etmek üzere olan bir sanayicinin evine giderler. Sanayici onlara evinde kalabileceklerini söyler. Ertesi gün Wilhelm, Laertes, Mignon, Therese ve Bernhard birlikte gezintiyeye çıkartlar. Gezintileri sırasında Laertes Wilhelm'e eski bir nazi olduğunu söyler. Geceyi geçirdikleri eve geldikleri zaman ev sahibini kendini asarak intihar etmiş bir halde bulurlar. Bunun üzerine, yolculuklarına farklı bir yöne doğru devam etmeye karar verirler. Bernhard gruptan ayrılır. Geri kalanlar ise Therese'nin Frankfurt'taki evine doğru yolculuğa çıkartlar. Dördü birkaç gün Therese'nin evinde kalırlar. Bir süre sonra Wilhelm, yolculuğuna tek başına devam etmeye karar verir. Ancak tek başına yolculuğuna başlamadan önce, Laertes'i öldürmek ister. Wilhelm, Laertes'i feribottan atmaya kalkar, ancak daha sonra bunu yapmaktan vazgeçer ve Laertes'i serbest bırakır. Laertes, feribottan indikten sonra kaçarak uzaklaşır. Yolculuğunu tek başına sürdürmeye karar vermiş olan Wilhelm, Therese ve Mignon'dan ayrılır. Film, Wilhelm'in Zugspitze dağının zirvesinde, tek başına manzarayı izlediği sırada biter.

Nietzsche'ye göre (Aktaran May 2018, s. 13): "İnsan vardır kendisini aradığı için gider komşusuna; insan vardır komşusuna gidip kaybetmek ister kendisini. Kendinize duyduğunuz kötü sevgi bir zindana dönüştürür kimsesizliğinizi." *Yanlış Hareket* filminin genel atmosferi bu bağlamda düşünülebilir.

Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesinin ikinci ayağı olan *Yanlış Hareket* adlı filmi, Johann Wolfgang von Goethe'nin *Wilhelm Meister'in Çıraklık Yılları* (Wilhelm Meisters Lehrjahr, 1795) adlı romanının modernist bir uyarlamasıdır. Goethe'nin romanı, *Bildungsroman* (oluşum, kişisel gelişim romanı) adı verilen türün klasik bir örneğidir. Bildungsroman türünde, romanın kahramanı benliğini ve yaşamı keşfetmek için bir yolculuğa çıkar. Yolculuğunun sonunda kahraman, olumlu yönde değişmiş, kendini ve dünyadaki yerini bulmuş bir halde yolculuğunu tamamlar. Ancak *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm'in yolculuğunun klasik Bildungsroman türünde bir yolculuk olduğunu söylemek mümkün değildir. Wenders ve filmin senaristi Peter Handke sözü edilen türü tersyüz ederek romanın modernist bir yorumunu ortaya koymuşlardır. Peter Handke romanı nasıl değiştirdiğini ve uyarladığını şu sözlerle ifade etmiştir:

Hikayeyi tamamen değiştirmeyi amaçlamıyordum; sadece yola çıkan, yolculuk yapan, bir şeyler öğrenmeye çalışan, farklı biri olmaya çalışan, yalnızca bir kimse olmaya çalışan bir kişinin tarihsel durumunu almıştım. Eminim Goethe'nin aklında da bu vardı: Hareket ya da harekete geçmek. Farklılık; bilinç ve Alman manzarasında yatıyor, ki ikisi de oldukça değişti ve biraz sefil bir hal aldı (Wenders, 2001, s. 167).

Bu durumun nedeninin ise çağın ve insanın değişmesi olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Goethe'nin romanındaki gibi kahramanın olumlu yönde değiştiği, olgunlaştığı bir yolculuk hikayesini beklemenin, yabancılaşma sorununun giderek artan bir biçimde yaygınlaştığı 20. yüzyılda artık mümkün olmadığı söylenebilir.

Yanlış Hareket filmi Almanya'nın Glückstadt adlı kasabasının helikopter çekimi ile açılır. Kamera bir süre süzöldükten sonra kasabanın meydanına doğru yaklaşır. Ardından odasının penceresinin önünde, kasabanın üzerinden geçen helikopteri ve evinin önündeki meydanı izleyen Wilhelm görünür. Wilhelm, odasında bulunan plağı tekrar çaldıktan sonra pencerenin önüne gelir. Bu sırada meydanda yürümekte olan bir çift göze çarpar. Kolunda sarı bir bant ve elinde baston bulunan görme engelli bir adam ve adamın koluna girmiş bir kadın meydanda ilerlerken, Wilhelm birden pencerenin camlarını yumruk atarak kırar. Filmin bu sahnesi, Wilhelm'in kaçıp gitme ya da uzaklaşma arzusunu ortaya koyar. Yol filmlerinde karakterin yola çıkmasına neden olan birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsur ev ile bağlantılı olabilir. Yol filmlerinde ev, bazı karakterler için hep arzulanan aidiyet ve huzur alanıdır. Ancak bu durumun tersi de söz konusudur. Bazı karakterler için ev, uzaklaşılması gereken boğucu bir ortam anlamına gelebilir. Bu karakterler için ev, kısıtlayıcı bir alanı, sıkıcılığı, tekdüzeliği ya da baskı unsurunu ifade edebilir. Ayrıca kalıcılık hareketsizlik, değişmezlik gibi anlamlara da gelebilir. Wilhelm için evin, kendini ait hissettiği ve huzur bulduğu bir yer anlamına geldiğini söylemek mümkün değildir. Tersine, Wilhelm için evin; boğuculuk, sıkıcılık ve tekdüzeliğin hakim olduğu bir alan anlamına geldiği söylenebilir. Wilhelm'in evden uzaklaşma ve yola çıkma arzusu gördüğü rüya ile vurgulanır. Yolculuğa çıkmadan önceki gece Wilhelm rüyasında denizde ilerleyen bir gemi görür ve rüyasında şu kelimeleri mırıldanır: Zamanın akışında.



Görsel 4.6. *Wilhelm (Yanlış Hareket)*

Wilhelm'in odasından duyulan camın kırılma sesi üzerine annesi odaya girer ve Wilhelm'in kanayan ellerini görür. Wilhelm ellerini sararken annesi onun gitmesini, bir yolculuğa çıkmasını önerir. Bu sırada ona “sendeki bu huzursuzluğu ve memnuniyetsizliği kaybetme. Yazmak istersen buna ihtiyacın olacak” der. Wilhelm'in huzursuzluğunun bir kısmının deneyim yoksunluğundan kaynaklandığı söylenebilir. Çünkü Wilhelm küçük bir kasabada annesi ile birlikte yaşamaktadır. Annesi ile birlikte yaşadığı küçük kasaba ise –filmin ileriki bölümünde sanayicinin belirttiği gibi- *Almanya'nın ölü ruhları* ile doludur. Kasabanın sıkıcı atmosferi, Wilhelm yolculuğuna çıkmadan önce bisikletiyle kasabada gezintiye çıktığı sırada vurgulanır: Wilhelm bisikletiyle ilerlerken, arkasında gösterimde olan bir filmin tabelası görülür. Filmin adı *Kör Ölülerin Dönüşü*'dür (Return of the Blind Dead, 1973) (Plater, 2002, s. 66). Bu atmosfer görüntülerle de desteklenir. Wilhelm'in bisikleti ile geçtiği evinin önündeki meydan, yollar ve deniz kıyısı canlılıktan yoksun boş alanlardır. Wenders, Wilhelm'in yaşadığı kasabayı başka bir deyişle evini renksiz ve donuk bir yer olarak resmeder. Wilhelm deniz kıyısında bir evin içinde günlüğüne yazarken içinde bulunduğu durumu ortaya koyar: “Çaresiz değilim. Sadece kızgın ve bıkkın durumdayım. Sanki dilim yokmuş gibi iki gündür konuşmuyorum... Yazar olmak istiyorum. Ama insanları sevmeden bu nasıl olabilir?”

Yaşadığı yerde kızgın ve bıkkın bir durumda olan Wilhelm'in aynı zamanda iletişim problemleri de olduğu ortaya çıkar. Kendisinin de belirttiği gibi iki gündür kimse ile görüşmemiş ve kabuğuna çekilmiştir. “Çağdaş insan, insanlar dünyasına yabancılaşmasının yanı sıra, kendi dünyası içinde de tutsak durumundadır. Bu nedenledir ki kopukluk, ilişkisizlik, yabancılaşma ve duygusal donukluk yaşayan... insanların sayısı giderek artmakta”dır (Geçtan, 2016, s. 46). Bu durum Wilhelm ile kız arkadaşı Janine'in akşam saatlerinde görüştükleri sahnede somutlaşır. Janine “seni tekrar görmek istedim” der ve Wilhelm'i öpmeye çalışır. Ancak Wilhelm Janine'den uzaklaşır ve alaycı bir tavırla “üzerinde bu kıyafet varken sana bakamıyorum” der. Ardından da jestleri ve mimikleri ile Janine'den rahatsız olduğunu gösterir. Yolculuğa çıkacağı gün hazırlanırken, dış sesi ile kayıtsızlığını dile getirir: “Janine ve kıyafeti hakkında ettiğim hakaret... çoktan unuttum bile.”

Yolculuğuna başlamak üzere tren istasyonuna gelen Wilhelm, hareket saati gelen trene biner ve eşyalarını yerleştirir. Bu sırada Wilhelm'in dış sesi duyulur, yolculuğu hakkında bilgi verir: “Bu yolculukta kendim hakkında daha fazla bilgi edinmek niyetindeyim” der. Wilhelm'in bu sözleri, yolculuğunun yalnızca somut anlamda bir yer değiştirme değil, içsel bir arayış yolculuğu olduğunu ifade eder. Wilhelm bu arayış yolculuğunda kendini, benliğini arayacaktır. Ayrıca yolculuğu aracılığıyla yazar olma ideali için gerekli deneyimi kazanmaya çalışacaktır. Kendini tanıyamaz bir durumda olan Wilhelm'i, bu durumundan ve deneyim yoksunluğundan kurtarabilecek olan eylemin yolculuk olduğu söylenebilir. Yolculuk: “kişiyi kendisine döndüren ve varoluş gerçekliği ile tanıştıran ... insanın hiçbir sahte sorununun, hiçbir göstermelik edimin ardına sığınmadan, dürüstçe, açıkça, kendi kendisini aldatmadan, kendi kendisine yalan söylemeden kendi kendisiyle kuracağı...” bir iletişime neden olabilir (Taşdelen, 2017, s. 49). Kişi, somut ve soyut anlamda yolculuk ile kim olmalıyım ve nasıl yaşamalıyım? gibi kendi yaşamına ve varoluşuna ilişkin temel soruları kendine sorabilir. Ancak böyle bir şeyin gerçekleşmemesi de olanaklıdır. Çünkü insanın varoluşu oluşun imkanlarına bağlı olarak sürekli bir yolculuk, başka bir deyişle değişim halindedir. Bu nedenle, insanın yolculuğunda kendini bulması kadar, giderek kendine yabancılaşması ya da kendini bulamaması da olanaklıdır.

Trende, Wilhelm'in yolculuğunun giderek kendine yabancılaşması yönünde olacağının ilk işaretleri verilir. Wilhelm trende yolculuğuna devam ederken yanına aldığı kitaplardan birini okumaya başlar kitabın adı *Bir İşe Yaramazın Anıları*'dır (Aus dem

Leben eines Taugenichts, 1823). Romanda oğlu Taugenichts'ın işe yaramaz olduğunu düşünen babası, oğlunun artık hayatını kendisinin kazanmasını ister. Bunun üzerine Taugenichts bir yolculuğa çıkar (Çelik, 2018, s. 581). *Yanlış Hareket* filminde ise Wilhelm hayatının işe yaramaz olduğunu düşünür. Yolculuğa çıkmadan önce annesinin sözlerini Wilhelm'in sesinden duyarız: "... insanlar bir doktorun ya da marangozun ne kadar yararlı olduğunu ve benim hayatımın bu kadar yararsız oluşunu belirttiğinde gözümün korkmamasını söyledi" Bu bağlamda filmde, renksiz ve tekdüze bir yaşamı olan, kendinin ve yaşamının işe yaramaz olduğunu düşünen Wilhelm'in arayış yolculuğuna tanık oluruz.

Yolculuğuna başlayan Wilhelm'in trendeki kompartımanına tanımadığı iki kişi gelir. Kompartımana gelen kişiler Mignon adlı dilsiz bir kız ve Laertes adlı yaşlı bir adamdır. İkili Wilhelm'e yolculuğunda eşlik ederler. Wilhelm ve kendisiyle birlikte yolculuk eden Laertes ve Mignon akşam saatlerinde Bonn'a varırlar. Bir otele yerleşirler. Wilhelm, otele yerleşirken gerekli evrakları imzaladığı sırada evrakın meslek yazar kısmını bir süre durakladıktan sonra *yazar* olarak doldurur. İnsan " kendi varoluşunu seçme, tasarlama ve kim olacağına karar verme yetisi ile, her an değişebilen ve farklılaşabilen..." bir varolandır (Taşdelen, 2017, s. 120). Bu bağlamda kendini işe yaramaz biri olarak gören Wilhelm'in bu durumdan sıyrılıp bir yazar olma idealine tanık oluruz. Wilhelm kendinden sıyrılmak ve kendini bir yazar olarak görmek istemektedir. Olmak istenen benlik, kişinin gerekli irade ve çabayı gösterirse olabileceği ve olan beninin bir parçası haline getirebileceği benliktir (Savaş, 2017, s. 52). Yazarlık Wilhelm için olmak istenen benliktir. Yazar olmak, daha önce insanları sevmediğini belirten Wilhelm için belki de uygun değildir. Ancak Wilhelm, yine de kendini bir yazar olarak görmek ister. Kierkegaard açısından bu durum umutsuzluktur:

Bir şeyden dolayı umutsuzluğa düşerken aslında insan kendi için umutsuzluğa düşmektedir ve şimdi kendi ben'inden kurtulmaya çalışmaktadır. Böylece 'Sezar veya hiç olurum' diyen tutkulu kişi Sezar olamaz ve bundan dolayı umutsuzluğa düşer.... Sezar haline gelemediği için kendi olmaya katlanamaz. O halde, aslında hiçbir şekilde Sezar olamadığı için bu ben, Sezar olamamaktan dolayı umutsuzluğa düşer. ..Umutsuz olan tüm neşesini başka bir biçimde oluşturabilen bu aynı ben için Sezar olamamak, işte bu durumda katlanılması en güç şeydir. Daha yakından bakıldığında, onun için dayanılmaz olan, hiçbir şekilde Sezar olamamak değildir; hiçbir şekilde dayanamadığı kendi ben'inden kurtulamamasıdır. Sezar olsaydı, bunu yapabilirdi: ama Sezar olamadığına göre umutsuz kişimiz, ben'inden kurtulamaz. Özünde umutsuzluğu değişmemektedir, çünkü benliğine sahip değildir, kendi değildir. Sezar olarak kendi olamayacağı bir gerçektir ama kendi ben'inden kurtulmuş

olacaktır; Sezar olamayıp ben'inden kurtulamadığı için umutsuzluğa düşmektedir. (Kierkegaard, 2017a, s. 27-28).

Sabah otelde Wilhelm, Laertes ve Mignon kahvaltı yaparken Wilhelm onlara bir şiir okur. Şiirin bir bölümünde şu dizeyi ifade eder: “Her zaman ben olmadan her şeyin aynı şekilde devam edeceğini hissettim” der. Wilhelm, otelde dışarı çıktıktan sonra daha önce telefonda görüştüğü Therese'nin geldiğini görür. Bunun üzerine Wilhelm, Laertes, Mignon ve Therese birlikte gezintiyeye çıkarlar. Bir süre amaçsızca gezindikten sonra dinlendikleri yerde peşlerine takılmış olan Bernhard Landou adlı bir kişi kendini gösterir. Bernhard, şair olmak isteyen biridir ve sabah otelde Wilhelm'in okuduğu şiiri duymuştur. Wilhelm'e kendi yazmış olduğu şiiri okumak istemektedir. Wilhelm'in onay vermesi üzerine Bernhard şiirini okur. Şiirin bir kısmında şu dizeler geçer: “...Tüm evrende bir gölge bile olmadığımı hissettim. Berbatı.” Şiirin sonunda ise bir soru(n) vardır: “Neden dünya ile aramda kocaman bir fark olmalı?”

Wilhelm'in sabah otelde okuduğu şiirde ve Bernhard'ın okuduğu şiirdeki belirtilen dizelerde ortak olan temanın anlamsızlık duygusu olduğu söylenebilir. Modern insanın yabancılaşma sorununa bağlı olarak ortaya çıkan anlamsızlık; kişinin kendi varoluşuna anlam verememesi, yaşamının anlamsız ve değersiz olduğunu düşünmesini ifade eder. “Yaşamın doğaüstü bir örüntü izlediğine ve bu tasarım içinde belirli bir rolü olduğuna inanan insan tabii ki bu konuda fazla bir rahatsızlık yaşamaz” (Geçtan, 2016, s. 135). Ancak Tanrı'nın öldüğü modern zamanlarda en yüksek değerler değerlerini yitirmiş, yitirilen bu değerlerin yerine yenilerinin konulamaması yoğun bir değer bunalımının yaşanmasına neden olmuştur. Bu nedenle 20. yüzyılda, kişinin kendi varlığına ve yaşamına bir anlam verememesi giderek yaygınlaşan bir sorun haline gelmiştir. *Yanlış Hareket* filmindeki sanayici de bu sorunla yüzleşen insanlardan biridir.

Bernhard'ın da gruba katılmasıyla filmin karakterleri yolculuklarına devam ederler. Bernhard civarda amcasının evinin olduğunu ve herkesin orada kalabileceğini söyler. Bunun üzerine Bernhard'ın amcasının evine doğru yola koyulurlar. Fakat yanlışlıkla başka birinin evine girerler. Ev sahibi elinde tüfekle kendini gösterir. Ev sahibi bir sanayicidir. İntiharın eşiğinde olan sanayici durumunu gruptakilere şu sözlerle ifade eder: “Tüfeği ağzıma dayamıştım. Araba sesi duyduğumda bekledim ve arabanın durmasını ümit ettim. Burada yalnız yaşıyorum. Karım üç ay önce kendini astı”.

Beş kişilik grup geceyi sanayicinin evinde geçirir. Sanayici Wilhelm ile konuşur. Ancak konuşma karşılıklı iletişime dayanan bir diyalog değil, sanayicinin kendini ifade

etmeye çalıştığı bir monologdur. Sanayici Almanya'nın ölü ruhları üzerine bir konuşma yapar:

Almanya'daki yalnızlık hakkında biraz konuşmak istiyorum. Bence başka yerlerden daha gizli ve aynı zamanda daha acı verici. Bundan sorumlu olan, buradaki fikirlerin tarihi olabilir. Hepsi korkusunun üstesinden gelmeye yardımcı olabilecek bir yaşam biçimi arıyorlardı. Cesaret, dayanıklılık ve çalışkanlık gibi erdemlerin yayılması sadece korkudan uzaklaşmak içindi. Bunun böyle olduğunu farz edelim... Korku burada ya boş gurur ya da utanç olarak görülür. Bu yüzden Almanya'da yalnızlık, süpermarketler, eğlence alanları, yaya bölgeleri ve fitness merkezlerine uğrayan ... cansız yüzler tarafından maskelenir. Almanya'nın ölü ruhları.

Modern öncesi dönemlerde kişinin kendini yalnız hissetmesi daha zordur. Geleneksel toplumda insanları birbirlerine ve yaşama bağlayan din, milliyet, aile ve Tanrı inancı gibi değerler bulunmaktadır. İnsanlar bu değerler aracılığıyla kendilerini bir topluluğa ya da topluma ait hissederler. Böylece kendilerini huzurlu hissederler. Modern zamanlarda ise insan, her türlü geleneksel değerlerden kopmuş, dayanaklarını yitirmiş durumdadır. Geleneksel değerlerin yerine yeni ve kalıcı değerleri koymayı başaramayan modern insan, Tanrı'nın ölümünün ardından, yalnızlığı ve anlamsızlık duygusunu giderek yoğun bir biçimde hissetmeye başlamıştır.

Yalnızlığın yoğun bir şekilde hissedildiği modern yaşamda sanayicinin konuşmasında işaret ettiği bir diğer konu ise kişinin kendi olduğu gibi davranamaması, gerçek duygu ve düşüncelerini maskeleymesidir. Tezer Özlü'ye göre (1987, s. 15) “kent sokaklarında çıkan her benlik değiştirilmiş, takınılmış bir kişilik”tir. Sanayicinin anne ve babasının “bir çocuk korkmamayı bilmeli” ilkesi bu durumun bir örneği olduğu söylenebilir. Sanayici konuşmasında; modern yaşamda kişinin otantik benliği ile büründüğü kişiliği (persona) arasındaki yarılmayı gün yüzüne çıkarmıştır. Yalnızca kendisine sunulan rolleri, ondan beklenenleri yerine getiren kişi kendini tanıyamaz hale gelebilir. Kendi otantik benliğini gösteremeyen modern insan, giderek kendine yabancılaşarak otantik benliğini kaybedebilir. Bunun sonucunda sanayicinin belirttiği *cansız yüzler ve ölü ruhlar* ortaya çıkabilir. Wilhelm de bu kökten yalnızlığı hisseden Almanya'nın ölü ruhlarından. Kendi benliğini bulamadığı gibi işe yaramaz olduğunu düşündüğü yaşamına bir anlam ve amaç da bulamamış durumdadır.

Wilhelm, sanayicinin yalnızlık ve korku hakkındaki sözlerine bir karşılık vermez. Bunun yerine sanayicinin ucu kanlı kalemi dikkatini çeker. Ucu kanlı kalemi not defterine silen Wilhelm, bu kalem ile bir şeyler yazmaya başlar. Wilhelm'in bu hareketi,

yaratıcılığına katkı sağladığı ya da bir itici güç olduğu sürece başkalarının acılarıyla ilgiliymiş gibi göründüğünü ima eder (Brady ve Leal, 2011, s. 200).



Görsel 4.7. *Wilhelm ve Laertes*

Grup, geceyi sanayicinin evinde geçirdikten sonra bir gezintiye çıkar. Bir süre gezindikten sonra sanayicinin evine geri dönerler. Geri döndüklerinde sanayiciyi kendini asarak intihar etmiş olarak bulurlar. Daha önce Wilhelm'in başını çektiği grubun evine gelmesiyle son anda intihardan vazgeçmiş olan sanayici, sonunda intihar etmiştir. Üç ay önce kendini asarak intihar eden karısı gibi o da yaşamındaki kökten yalnızlığa ve anlamsızlık duygusuna daha fazla dayanamamış ve intihar etmiştir. Camus'ye göre (2015: 21) “yaşamın yaşanmaya değip değmediği konusunda yargıya varmak” ve kişinin yaşamına bir anlam bulması ivedilikle yanıtlanması gereken sorulardır. Sanayici, yaşamın yaşanmaya değmediği düşüncesine varmış ve bunun sonucunda intihar etmiştir. Sanayicinin intihar düşüncesine aniden karar verdiği söylenemez. Camus'ye göre (2015, s. 22-23)

Böyle bir edim, yüreğin sessizliğinde tıpkı büyük bir yapıt gibi hazırlanır. Bir gün bana intihar etmiş bir emlak yöneticisinden söz ederken, beş yıl önce kızını yitirdiğini, o zamandan beri çok değiştiğini, bu olayın onu ‘için için yediğini’ söylemişlerdi.... Düşünmeye başlamak için için yenmeye başlamaktır.... Kurt insanın yüreğindedir.

. Karısının ölümü, anlamsızlık duygusu ve yalnızlığı sanayicinin arkasına saklandığı dekorların yıkılmasına neden olmuştur. Camus'ye göre (2015, s. 48) insan her zaman kendi gerçeklerinin pençesindedir. Birtakım gerçekleri kabul eden ya da

benimseyen insanın onlardan bir daha ayrılması mümkün değildir. Bu bağlamda sanayicinin karısının ölümünün ardından yaşamın anlamsızlığı düşüncesinin pençesinde olduğu söylenebilir. Ölüm bilinci, dünyada gündelik oylanmaları arasında kendini kaybetmiş durumda olan insanın yaşamın anlamına yönelik kaygı duymasına neden olabilir. Kaygı duyan insanın, *neden* sorusunun yanıtsız kalması, bu sorunun cevabını öğrenmesinin imkansız olması, onu umutsuzluğa sürükleyebilir. Umutsuz durumda olan kişi “kendini bir tür içsel isteksizlik ile kendi dışındakilere ve dünyaya kapayarak intihar yolunu ... tercih edebilir” (Koç, 2008, s. 179).

Sanayicinin, dünya ile arasındaki süregelen bağının bir süre önce kopmuş olduğu ve yaşamının anlamsızlığıyla karşı karşıya kaldığı söylenebilir. Yalnızlığa ve anlamsızlık duygusunun ağırlığına daha fazla katlanamayan sanayici intihar etmeyi seçmiştir. Çünkü anlamsızlık duygusuyla karşı karşıya kalan insan, yaşamını sürdürmek için bir nedeninin olmadığı düşüncesine varabilir. Bunun sonucu olarak da yaşamına bir anlam ve değer katacak gücü kendinde bulamaz hale gelebilir. Yaşamına bir anlam ve değer katamayan sanayicinin, Yusuf Atılgan’ın *tutamak sorunu* adını verdiği sorunla karşı karşıya kalmış olduğu söylenebilir: “Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır.” (Atılgan, 2017, s. 148). Yaşamında bir tutamağı olmayan sanayici gibi insanlar için kendini öldürmek: “Yalnızca çabalamaya değmez demektir... İsteyerek ölmek, ... yaşamak için hiçbir derin neden bulunmadığının, her gün yinelenen bu çırpınmanın anlamsızlığının, acı çekmenin yararsızlığının içgüdüyle de olsa...” kabul edilmesi demektir (Camus, 2015, s. 23-24).



Görsel 4.8. *Wilhelm ve Sanayici*

Sanayicinin intiharından sonra Bernhard gruptan ayrılır. Geri kalanlar, Therese'nin Frankfurt'taki evine doğru yolculuğa çıkarlar. Therese'nin evine yerleştikten sonra Wilhelm kentte tek başına bir gezintiye çıkar. Gezintisi sırasında sık sık Wilhelm'in dış sesi duyulur: "Süpermarketlerde, oyun alanlarında, yüksek binaların camları ardındaki bütün bu insanların, bu ülkede ve yalnızca bu ülkede değil hayata nasıl katlandıklarını anlayamıyorum." Modern insanın başlıca sorununun temelinin yaşadığı yoğun değer bunalımının olduğu söylenebilir. Bunalıma yol açanın ise "...her şeyden çok benliğin bulunamamasından doğan huzursuzluk duygusunun neden olduğu söylenebilir (Fromm, 2014, s. 190). Yolculuğunda henüz benliğini bulamayan, otantik olmayı başaramayan Wilhelm, kendisi ve diğer insanlar arasına yıkılmaz bir duvar örmüş ve büyük bir boşluk ve anlamsızlık duygusu ile yönünü kaybetmiş bir durumdadır. Sanayicinin intiharından kısa bir süre sonra Wilhelm'in sarf ettiği bu sözler onun yaşamı anlamsız buluşunu ortaya çıkarır.

Yolcuğunda giderek yabancılaşmış bir hale gelen Wilhelm, insanların anlamsız bir yaşama nasıl katlandıklarını anlayamadığından yakınıdır. Tanrı'nın ölümünün ardından en yüksek değerlerin değerlerini yitirdiği modern yaşamda, Wilhelm de yaşama bir anlam veremez durumdadır. Wilhelm, "... değerlerin bulunmadığı, anlamdan ve amaçtan yoksun, kendi hiçliğine kayıp giden bir dünyada" (Nietzsche 1967'den Aktaran Diken

2011, s. 39) insanların yaşama katlanmalarını anlayamaz. Heidegger bu durumun, insanın yönünü kaybetmesi olduğunu ileri sürmüştür: “Yönünü kaybetme diyoruz çünkü en yüksek değer kaybolduğunda, insanın tutunabileceği ve kendini yönlendirmesini sağlayabilecek başka hiçbir şey kalmaz.” (Diken, 2011, s. 45) Yolculuğunda yönünü kaybetmiş bir durumda olan Wilhelm, Nietzsche’nin nihilizmin, anlamsızlığın haberini getiren Kaçık Adam’ının yakınmalarını hatırlatır: “Sürekli, boş yere geriye, öne, yana, bütün yönler atılıp durmuyor muyuz? Sanki sonsuz bir hiçte yolumuzu yitirmiyor muyuz?” (Nietzsche, 2003: 130). Wilhelm, somut ve soyut anlamda yaptığı yolculuğunda bir değere tutunamamış, hayatın anlamsızlığı ve boşluğunda yönünü kaybetmiş bir duruma gelmiştir: “Temelde ne olmuştur? Varoluş karakterinin ‘amaç’ anlayışı, ‘birlik’ anlayışı veya ‘gerçek’ anlayışı ile yorumlanamayacağına dair kabul edilse değersizlik duygusuna ulaşılmıştı. Varoluşun hiçbir hedefi ... yoktur.... dolayısıyla dünya değersiz görünmektedir” (Nietzsche, 2010, s. 58). Bu bağlamda, Wilhelm için insan yaşamında hiçbir anlam yokmuş ve her şey boşunaymış gibi görünmektedir.

Wilhelm yolculuğuna, kendini biraz daha tanımak ve işe yaramaz olduğunu düşündüğü yaşamına bir anlam ve amaç bulmayı umarak çıkmıştır. Ancak bu yolda ilerleyememiştir. Arayış yolculuğunda geldiği nokta, anlamsızlık ve boşluk duygusudur. Bu bağlamda Wilhelm’in yolculuğu amaçsız ve anlamsız bir sürüklenmeye dönüşmüştür. Film biterken Wilhelm, yeni bir yolculuğa çıkmaya karar verir. Yolculuğuna başladığı gibi yalnız olmayı tercih eder. Bu nedenle Therese ve Mignon’dan ayrılır ve Zugspitze’ye (Almanya’nın en büyük dağı) doğru yola çıkar. Therese ve Mignon’dan ayrıldıktan sonra yeni bir yolculuğa çıkan Wilhelm’in dış sesini duyarız:

Therese’ye Almanya’da kalmayı istediğimi söyledim çünkü onun hakkında yazabilmek için hala çok az şey biliyordum. Ama bu sadece bir bahaneydi. Aslında sadece yalnız kalmak istiyordum, hissizliğimde rahatsız edilmemek. Zugspitze’de mucize gibi bir olay bekliyordum. Fakat kar fırtınası yoktu. Neden kaçtım? Neden diğerleri ile değil, buradayım? Bir şeyi kaçırdığımı hissettim ve her yeni hareketle kaçırmaya devam ettim.

Wilhelm yolculuğu boyunca kendini benliğine, çevresindeki insanlara yabancılaşmasının üstesinden gelemeyiz. Yaşamına bir anlam katamadığı için yönsüz durumda ve yalnız bir halde kalmış durumdadır. Geçtan’a göre (2016, s. 137-138) varoluşsal boşluk duygusu, can sıkıntısı ve durgunluk ile birlikte gelir. Kendine ve dünyaya inanmayı başaramayan kişi yönünü bulamaz ve yaptığı her şeyin amacını soruşturur.

Gabriel Marcel, dünyaya fırlatılmış olan insanı rotasını kendi belirlemeye çalışan bir yolcu olarak olarak görmüştür. İnsan yaşam yolculuğu boyunca bir somut durumdan diğerine doğru sürekli bir yolculuk halindedir. Önceden belirlenmiş bir anlamı ve amacı olmayan bu yolculukta “gemiye binmiş olduğumuz anımsanır. Ne var ki, bir yandan, görünmez esintiler gemiye kılavuzluk ederken, öte yandan da, akıntıya kapılmak saltık ve umut kırıcıdır.” (Mounier, 2007, s. 69). Akıntıya kapılan insan insanlığını, benliğini kaybetmek tehlikesiyle karşı karşıyadır. Wilhelm’in yolculuğunda akıntıya kapılıp gittiği söylenebilir. Yolculuğu boyunca benliğiyle, çevresindeki insanlarla olumlu yönde bir ilişki ve iletişim kuramamıştır. Çevresinde olan bitenleri yalnızca edilgin bir şekilde gözlemlemiştir. Ancak ne gördüğünü tam olarak algılayamamıştır. Çünkü Wilhelm, filmin başındaki görme engelli adam gibi görmek ve fark etmek konusunda sorun yaşamaktadır. Therese, Wilhelm ile konuşmasında bu durumu ifade eder:

THERESE: Yoldaki tüyleri görüyor musun?

WILHELM: Evet. Neden?

THERESE: Bir şey fark ettin mi?

WILHELM: İyice bakmadım.

THERESE: Altında sarı bir gaga vardı. Fark etmediğin çok şey var.

WILHELM: Doğru. Gözlemlemek için bilinçli bir çaba sarf etmeliyim. Diğer herkes benden daha fazla ayrıntı fark ediyor.

Wilhelm’in, kendisinin de kabul ettiği gibi, algılamak ve fark etmek konusunda sorunları bulunmaktadır. Filmin bir bölümünde Therese, Wilhelm’e: “...genellikle hiçbir şey için endişelenmiyorsun” der. Bu nedenle, Wilhelm’in çevresindeki insanlara olan kayıtsızlığı, ilgisizliği ve yabancılığı bu bağlamda değerlendirilebilir. Çünkü Wenders’ın yol filmlerinde görme yetisi önemli bir motiftir. Wilhelm de *Alice Kentlerde* filminin yabancılaşmış baş karakteri Philip Winter gibi görme ve algılama sorunları yaşayan bir karakterdir. Philip’in dünya ile olan bağlantısının kopmasına, Wilhelm’in ise dünyaya kayıtsızlığına yol açan görme ve algılama sorunlarının, karakterlerin sıkıntısını çektiği yabancılaşmaya bağlı sorunlar ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Bu bağlamda, *Yanlış Hareket* filminde görme sorununu aşamayan Wilhelm, yolculuğuna kendini biraz da olsa tanımak ve işe yaramaz yaşamına bir anlam katmayı umarak başlamış, filmin sonunda, Zugspitze dağında, yönünü kaybetmiş bir şekilde yalnız kalmıştır. Filmin başında olduğu gibi, yalnızlığına gömülmüş ve insanları sevmeyi başaramamış durumdadır. Çünkü Wilhelm yolculuğu boyunca “kendi benliği ile engellenmiştir. Açıklık ve açık kalplilikten uzaktır. Başkalarını sevmekten yana kabiliyetsizdir ve kendi durumunu

anlamasını sağlayacak gerekli arkadaşlık duygusundan yoksundur. O, kendi içine kapalı durur, sert kabuğunu kıramadığı şahsi deneyinin küçük dairesiyle sarılmıştır.” (Magill, 1992, s. 112). Dolayısıyla Wilhelm somut ve soyut anlamdaki yolculuğunda; kendi haline gelmeyi ve yaşamına bir yön vermeyi başaramamış bir yabancı olarak kalmıştır.



Görsel 4.9. *Wilhelm, tek başına Zugspitze dağının zirvesinde*

Yanlış Hareket filminin, kahramanın yolculuğu kalıbının dışında olduğu söylenebilir. Yabancılaşmaya bağlı sorunlar ile boğuşan Wilhelm karakteri, geleneksel kahraman tipinin oldukça uzağındadır. Filmde Wilhelm, somut ve soyut anlamda bir yolculuk yapar. Ancak bu yolculuk geleneksel kahraman tipinin yolculuğundan oldukça farklıdır. Wilhelm’in yolculuğunun, somut bir amaca ulaşmak için önündeki engelleri kaldırmaya çalışan bir kahraman tipinin yolculuğu olduğu söylenemez. Wilhelm bir yolculuğa çıkar fakat bu yolculuğu kendi iradesiyle seçmez. Yabancılaşma sorunu olan Wilhelm huzursuz bir ruh hali içindedir. Bu nedenle annesi ona yolculuğa çıkmasını önerir. Wilhelm de içinde bulunduğu huzursuz ruh halinden ve evinden bir süreliğine de olsa kaçmak için yolculuğa çıkmayı kabul eder. Yolculuğa çıkan Wilhelm’in kararlılıkla peşinden gittiği bir amacının olduğu söylenemez. Yolculuğunda biraz kendini tanımak ve yazabilmek için gözlem yapmak ister. Bu bağlamda Wilhelm film boyunca etkin bir şekilde eylemde bulunmaz. Yalnızca edilgin bir şekilde gözlem yapar. Wilhelm’in etkin

bir şekilde eylemlerde bulunmayıp edilgin bir gözlemci olmasının nedeninin ise yabancılaşmaya bağlı benlik bilincinin yitimi, anlamsızlık, yalnızlık ve aidiyetsizlik gibi sorunlarının olmasıdır. Geleneksel kahraman tipinin en önemli özelliklerinden birisi kahramanın yolculuğu sonunda amacına ulaşması, sorunlarının üstesinden gelmesi ve önemli ölçüde bir değişim yaşamasıdır. Wilhelm'in ise, filmin sonunda, yabancılaşmaya bağlı sorunlarının üstesinden geldiği söylenemez. Yolculuğunda kendini bulamamış ve yaşamına bir anlam katamamıştır. Ayrıca insanları sevmeyi başaramadığı için, iletişim sorununun üstesinden gelememiştir. Bu nedenle filmin sonunda, başında olduğu gibi yalnız kalmıştır. Dolayısıyla Wilhelm'in geleneksel kahraman tipinin aksine olumlu yönde bir değişim yaşadığı söylenemez. Brady ve Leal'a göre (2011, s. 213) bu durum filmi çağının önemli bir dökümanı haline getirir. Çünkü yabancılaşmaya bağlı sorunların giderek yayıldığı bir çağda, geleneksel kahraman tipinin inandırıcılıktan uzak olduğu söylenebilir.

Wilhelm'in belirli bir amacının ve hedefinin olmaması, isteklerinin belirsizliği filmin mantıklı neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlemesini engeller. Filmde Wilhelm'in edilginliğinin ve amaçsız gezintilerinin, yolculuğunun bir sürükleniş haline gelmesine neden olduğu söylenebilir. *Yanlış Hareket* filmi, Wilhelm'in yolculuğu sırasında tesadüf eseri rastladığı kişiler üzerinden ilerler. Bu durum mantıklı neden-sonuç ilişkisi ile doğrusal bir şekilde ilerleyen bir hikaye yerine, epizotlardan oluşan bir yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu epizotlarda, edilgin bir şekilde yolculuk eden Wilhelm'in içsel yolculuğu ortaya koyulmuştur.

Kahramanın yolculuğu kalıbında kahramanın en önemli dramatik işlevi, izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak ve filme katılmasına yardım etmektir. *Yanlış Hareket* filminde yabancılaşmaya bağlı sorunları olan Wilhelm'in amaçsızlığı, edilgin olması ayrıca dengeli ve tutarlı kişilik özellikleri göstermemesi nedeniyle izleyici özdeşleşmek yerine yabancılaşır. Başka bir deyişle, Wilhelm'in geleneksel kahraman tipinin uzağında olması, izleyicinin özdeşleşmesine ve kendini filmin akışına kaptırmasına engel olur.

Kahramanın yolculuğu kalıbında geleneksel kahramanın belirli bir karakteristik özelliği ön plana çıkarılır. Bu özellik genellikle olumlu yönde olduğu için izleyici özdeşleşir ve kahramanın amacına ulaşmasını ister. Ancak bu durum izleyicinin kendini filmin akışına bırakması için tek başına yeterli değildir. İzleyicinin dikkatini canlı tutmak için merak ve gerilim unsurları gerekir ki bu da kahramana rakip/düşman (gölge arketipi) olan bir karakter tipi oluşturularak sağlanır. Kahramanın yolculuğunda rakip/düşman ile

karşılaşması çatışmayı ortaya çıkarır. Böylece izleyicinin merakı canlı tutulur. Çatışma ögesi ile, filmin sonunda yanıtlanması gereken birtakım sorular ortaya çıkar. *Yanlış Hareket* filminde ise bu durumun tersi söz konusudur. Filmde Wilhelm, geleneksel amaç yönelimli bir kahraman tipi değildir. Bu nedenle yolculuğunda onu engellemeye ya da alt etmeye çalışan gölge arketipi bulunmadığı için geleneksel anlamda çatışma ögesinin bulunmadığı söylenebilir. Ayrıca yabancılaşmış bir karakter olan Wilhelm, kesin olarak iyi veya kötü bir tip olarak nitelendirilemez. İyi ve kötü tipinin arasında belirsiz bir alanda olduğu söylenebilir. Dolayısıyla *Yanlış Hareket* filminde, kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi güçlü bir çatışma unsuru bulunduğu söylenemez. Bu durum, hikayenin ilerlemesini sağlayan merak ve gerilim gibi öğelerin bastırılmasına yol açmıştır. Bu nedenle filmin sonunda yanıtlanması gereken sorular ya da sonlandırılması gereken çatışmalar bulunmadığı söylenebilir.

Kahramanın yolculuğu; amacına ulaşmış kahramanın olumlu yönde değişim ve gelişim göstermesi ve eve dönüşü ile son bulur. *Yanlış Hareket* filminde ise kapalı bir son bulunduğu söylenemez. Filmin sonuna gelindiğinde Wilhelm, yabancılaşmaya bağlı sorunlarının üstesinden gelememiştir. Olumlu yönde bir gelişim ve değişim göstermemiştir. Filmin sonunda, hala yabancılaşmaya bağlı sorunlarının etkisi altındadır. Bu nedenle Wilhelm'in yolculuğu henüz sonlanmamıştır. Dolayısıyla film açık uçludur. Filmin son sahnesi de bu durumu destekler niteliktedir. Yolculuğunu tek başına sürdüren Wilhelm, filmin son sahnesinde Zugspitze dağındadır. Almanya'daki yolculuğunu sürdürecektir. Fakat Wilhelm'in yeni hareketinin yönü belirsizdir.

Çağdaş anlatı yapısı bulunan *Yanlış Hareket* filminde özdeşleşme, çatışma, kapalı son, mantıklı neden-sonuç ilişkisi amaç yönelimli karakter gibi kahramanın yolculuğu kalıbının özellikleri bulunmamaktadır. Bu bağlamda filmde geleneksel anlamda baş-ortası-sonu belli bir hikaye anlatılmadığı söylenebilir. Çünkü *Yanlış Hareket* filminde geleneksel anlamda bir çatışma unsuru bulunmamakta, yabancılaşma, epizodik yapı, açık uçlu son gibi çağdaş anlatı yapısına ait öğeler yer almaktadır. Filmin, yolculuk izleği ile modern insanın yabancılaşma sorunlarını ortaya koyduğu ve izleyicinin filme eleştirel bir açıdan yaklaşmasını sağladığı söylenebilir.

Yanlış Hareket filminin görsel yönünün içeriği ile ilişkili olduğu söylenebilir. Filmde kadraja alınan görsellerin Wilhelm'in ruhsal durumunun bir uzantısı işlevi gördüğü düşünülebilir. Filmin açılış sahnesinde bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Açılış sahnesine helikopter çekimi ile bir kasabanın görüntüsünü izleriz. Kamera giderek

yaklaşarak kasabanın meydanını gösterir. Bu görüntülere tedirgin edici bir müzik eşlik eder. Kasabanın meydanı gösterildikten sonra helikopterin geçişini izleyen Wilhelm'i ilk kez görürüz. Wilhelm odasında huzursuz bir ifade ile dışarıyı seyreder. Huzursuz ve sıkıntılı bir halde olduğunu jest ve mimikleriyle belli eder. Bu halde dışarıyı seyrederken dış dünya ile arasındaki engeli kaldırmaya çalışır. Bu amaçla pencerenin camını kırar. Filmin hemen başındaki bu mizansen ile Wilhelm için evin, kendini ait hissettiği, huzur bulduğu bir mekan değil, uzaklaşılması gereken boğucu bir ortam anlamına geldiği söylenebilir. Pencerenin camını kıran Wilhelm için ev, kısıtlayıcı bir alanı, sıkıcılığı, ya da baskıcı bir ortamı ifade eder. Böylece bu mizansende, Wilhelm'in içinde bulunduğu ortamdan uzaklaşma ve yolculuğa çıkma arzusunu somutlaştırılır.

Filmde karakterlerin yalnızlığı, birbirlerine yabancı oluşu ve iletişim sorunları oluşturulan mizansenler ile desteklenmiştir. Wilhelm, Laertes, Mignon, Therese ve Bernhard'ın Sanayici'nin evinde konakladıkları akşam, bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Oluşturulan mizansende Sanayici yalnızlık hakkında konuşmaya başlar. Ancak konuşması diyalog haline gelmez. Sanayici konuşurken kesme ile odada bulunan diğer kişilerin görüntülerine geçilir. Sanayici konuşurken kimsenin onu dinlemediği izlenimi uyandırılır. Örneğin kadraja alınan kişilerden Bernhard çoktan uykuya dalmış, Therese ise uyuklamaktadır. Laertes ve Mignon ise Sanayici'nin söyledikleriyle ilgilenmemektedir. Wilhelm ise Sanayici'nin söylediklerine herhangi bir karşılık vermez. Dolayısıyla karşılıklı diyalog gelişmez. Yalnızca Sanayici'nin monoloğuna tanık oluruz. Bu nedenle karakterler arasında bir iletişim kurulmaz.

Sanayicinin evindeki bu sahnenin, filmin genel atmosferini oluşturduğu söylenebilir. Çünkü Wilhelm de filmdeki diğer karakterler ile diyalog kur(a)maz. Dolayısıyla iletişim sorunları yaşar. Bu durum ise dış ses tekniği ile somutlaştırılmıştır. Filmde seyirciye, Wilhelm'in dış sesi aracılığıyla, iç dünyasına ilişkin bilgiler verilir. Örneğin metroda amaçsızca dolaştığı sahnede, insanların hayata nasıl katlandıklarını anlayamaması Wilhelm'in dış sesi ile dile getirilir. Wilhelm Zugspitze dağının zirvesindeyken Therese'den yalnızlığına sığınmak için uzaklaştığını itiraf eder. Wilhelm'in iç dünyası bu sahnede de dış ses tekniği ile verilir.

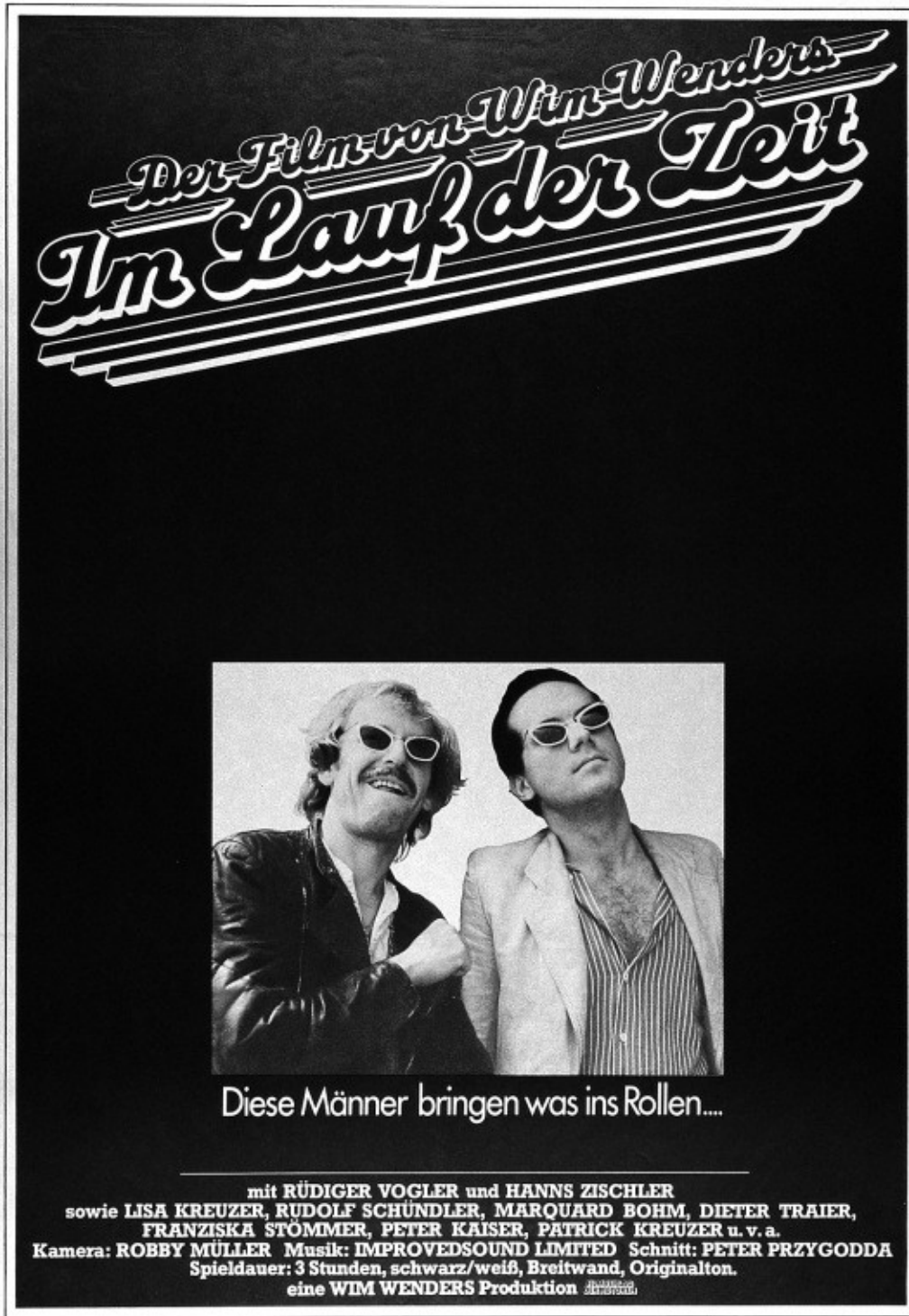
Filmdeki kadrajlar ile Wilhelm'in yalnızlığı görselleştirilmiştir. Örneğin kasabada bisikleti ile gezintiye çıkan Wilhelm'in geçtiği yerler kimsenin olmadığı ıssız mekanlardır. Filmin açılış sahnesinde pencerenin ardından tek başına dışarıyı seyreden Wilhelm'in görüntüsüne benzer kadrajlar sürekli tekrarlanır. Wilhelm, filmin sonunda da

sözü edilen görsele benzer bir kadraj ile görüntülenir. Wilhelm yine yalnızdır, çevresinde kimse kalmamıştır. Zugspitze dağının manzarasını sırtı seyirciye dönük bir şekilde izler. Film boyunca kullanılan dış ses de Wilhelm'in yalnızlığını ve iletişimsizliğini vurgular niteliktedir.

Filmde yolculuk izleği tren ve otomobil gibi ulaşım araçları ile vurgulanmıştır. Wilhelm bu araçlar ile farklı şehirlerde yolculuk yapar. Ayrıca Wilhelm, Laertes, Mignon, Bernhard ve Therese ulaşım araçlarını kullanmadan da hareket halindedirler. Grup sık sık birlikte gezintiye çıkar. Böylece yolculuk izleği ve arayış motifi bu gezintilerle de desteklenir.

4.1.3. Zamanın Akışında





Görsel 4.10. Zamanın Akışında filminin afişi

Filmin Künyesi

Yapım Yılı: 1976

Yönetmen: Wim Wenders

Senaryo: Wim Wenders

Görüntü Yönetmeni: Robby Müller

Kurgu: Peter Przygodda

Müzik: Axel Linstädt

Uzunluk: 175 dakika

İlk Gösterim: 4 Mart 1976

Kişiler

Bruno Winter: Rüdiger Vogler

Robert Lander: Hans Zischler

Pauline: Lisa Kreuzer

Robert'ın Babası: Rudolf Schündler

Eşi İntihar Eden Adam: Marquard Bohm

Sinema Sahibi: Franziska Stömmer

Çocuk: Patric Kreuzer

Özet

Bir karavanda tek başına yaşayan Bruno Winter, sinema projeksiyon makinesi tamircisidir. Karavanıyla Doğu Almanya sınırındaki kasabalardaki sinemaların projeksiyon makinelerini tamir eder. Bruno bir sabah karısından yeni ayrılmış olan Robert Lander ile karşılaşır. Bruno'nun karavanını park ettiği yerde Robert aracını hızla Elbe nehrine doğru sürer. Robert bir süre sonra batmakta olan arabasından çıkar ve kendisini izleyen Bruno'nun yanına gelir. Bruno Robert'a kuru giysiler verir. Böylece Robert Bruno'nun Doğu Almanya sınırındaki yolculuğuna katılır. İkilinin yolculukları devam ederken bazı durumlarla karşılaşır. Karısı arabayla ağaca çarpıp intihar etmiş olan bir adamla karşılaşır. Bir süre sonra ikilinin yolculuğu daha sonra yeniden bir araya gelmek üzere ayrılır. Robert sınır bölgesindeki küçük kasabalardan birinde gazete yayınlayan babasını ziyarete gider. Robert ziyaretinde babasıyla ve geçmişiyle hesaplaşır. Bu sırada Bruno küçük kasabaların birinde gişeci olarak çalışan Pauline adlı bir kadınla tanışır. Bruno ve Pauline birlikte bir akşam geçirirler ve ertesi sabah ayrılırlar. Daha sonra Bruno ve Robert yeniden biraraya gelirler. Birlikte Bruno'nun çocukluğunun geçtiği eve gitmeye karar verirler. Bruno'nun evi Ren nehri kıyısındadır. Eve ulaşmak için önce Robert'ın eski bir arkadaşının sepetli motosikletini ödünç alırlar. Ardından nehirde kayıkla geçerek eve varırlar. Ev terk edilmiş durumdadır. Bruno bir süre evin içinde gezinir. Ertesi sabah Bruno çocukluğuna ait anılar bulur. Mizah dergilerinin olduğu

bir teneke kutuyu bulup çıkarır. Bir süre sonra Bruno'nun çocukluğunun geçtiği evden ayrılırlar ve eski güzergahlarına kaldıkları yerden devam ederler. Filmin sonuna doğru Doğu Almanya sınırında Amerikan ordusuna ait terk edilmiş bir kulübede bir gece geçirirler. Kulübede yaşamları hakkında konuşurlar. Birlikte içki içerler ve sarhoş olurlar. Yaşamları hakkında birbirlerini suçladıktan sonra kavga ederler. Ertesi sabah Robert Bruno'dan ayrılır. Gitmeden önce ona “her şey değişmeli” yazan bir not bırakır. Film biterken, Bruno ve Robert yolculuklarına farklı yönlerle doğru devam ederler.

“Hiçbir yerde, hiçbir evde, hiçbir ülkede evde değilim.” der Friedrich Munro *Olayların Gidişi* adlı filmde. Geleneksel yol filmlerinde yolculuk, kahramanın bir yolculuğa çıkması ve sonunda evine, ait olduğu yere dönmesiyle tamamlanır. Örneğin Oz Büyücüsü filminde bir yolculuğa çıkan Dorothy filmin sonunda, *ev gibisi yok* der. Dorothy yolculuğunu evin, ailenin değerini fark etmiş bir şekilde tamamlar. Evin temsil ettiği güvenlik, huzur, düzen ve kalıcılık gibi kavramlar ona artık daha anlamlı gelmektedir. Çünkü Dorothy, filmin sonunda, kendini bulunduğu yere ait hissetmektedir.

Wenders'ın yol filmlerinde karakterlerin sürekli yolda olmasına neden olan birtakım unsurlar bulunmaktadır. Bu unsurlardan birinin ev kavramıyla bağlantılı olduğu söylenebilir. Wenders'ın yol filmlerinde kahraman, ev arayışıyla yolculuk yapabileceği gibi ev ortamından uzaklaşmaya çalışarak da yolculuğa çıkabilir. *Zamanın Akışında* filminde geleneksel yol filmlerinden farklı olarak evin; sürekli aranan, ulaşılmaya çalışılan, karakterlerin kendini ait hissettiği ya da huzur bulduğu bir ortam olduğu söylenemez. *Zamanın Akışında* filminin kahramanları için evin; kısıtlayıcı bir alanı, baskı unsurunu ya da hiçbir zaman aidiyet hissi vermeyen bir yeri temsil ettiği söylenebilir. Çünkü *Zamanın Akışında* filminde “yabancılaşma ve yön kaybı çok keskindir, ‘evde’ hissetmek olanaksız gibidir” (Mitchell, 2008, s. 302).



Görsel 4.11. *Bruno Winter'in evi*

Zamanın Akışında filminin hemen başında, yolculuk izleği vurgulanır. Filmin başlangıcında ıssız bir yolda son sürat ilerleyen bir arabanın görüntüsüne dikkat çekilir. Bu görüntüden sonra arabanın içindeki Robert'a kesme ile geçilir. Robert, başını arabasının camından dışarı çıkarmış bir halde son sürat ilerler. Bu sırada filmin yol filmlerinde yabancılaşmaya bağlı evsizlik, aidiyetsizlik ve yersiz-yurtsuzluk gibi sorunlara odaklanacağı sezdirilir. Çünkü Robert, arabasında son sürat ilerlerken bir evin fotoğrafını yırtıp atar. Robert, evin fotoğrafını yırttıktan ve bir süre kasabada amaçsızca gezindikten sonra, arabasını hızla Elbe nehrine doğru sürer. Bu sırada Elbe nehrinin kıyısında bulunan karavanında sabah rutinlerini gerçekleştiren Bruno Winter, arabasını nehre süren Robert'ı şaşkınlıkla izler. Robert su almaya başlayan araçtan çıkar, kendisini izleyen Bruno'nun yanına gelir ve ikilinin yolculuğu başlar.



Görsel 4.12. *Bruno ve Robert yolda*

Birlikte yolculuklarına başlayan Robert ve Bruno uzun bir süre birbirleriyle konuşmazlar. Bir tren istasyonuna varırlar. İstasyonda dinlenmek ve bir şeyler yemek için mola verirler. Bu sırada aralarında kısa bir diyalog gelişir:

ROBERT: Ne zamandan beri sinemalarda mekik dokuyorsun?

BRUNO: İki yıldır.

ROBERT: Yalnız başına? İki yıl?

BRUNO: (Onayladığını belirten bir jest yapar.)

ROBERT: Evin nerede peki? Nerelisin?

BRUNO: Karavanım Münih'e kayıtlı. Oradan almıştım.

ROBERT: Yalnızlıkla nasıl başa çıkıyorsun?

BRUNO: İdare ediyorum...

Bruno ve Robert arasında geçen diyaloglar Bruno'nun yalnızlığını ve kendini ait hissedebileceği bir evin yokluğunu ortaya çıkarır. Robert Bruno'ya evini, ait olduğu yeri sorduğu zaman Bruno Robert'a karavanının kayıtlı bulunduğu yeri söyler. Uzun süredir karavanıyla tek başına yolculuk eden Bruno için, yolculuğun kendisi ev arayışında geçen bir ara dönem ya da eve ulaşmak için katlanılması gereken bir rota değildir. Yolculuğun kendisi, Bruno için ev haline dönüşmüştür. Robert ise boğucu ve kısıtlayıcı ev ortamından kaçmıştır. Dolayısıyla evin temsil ettiği hareketsizlik, değişmezlik ve sabit sosyal rollerden de uzaklaşmıştır. Bu nedenle Robert gibi Bruno'nun da yabancılaşmaya bağlı aidiyetsizlik sorunu olduğu söylenebilir.

Robert ve Bruno istasyonda beklerken bir tren gelir. Robert trene binmek için hareketlendiğinde Bruno ona bir soru sorar:

BRUNO: Nereye gittiğin konusunda bir fikrin var mı?

ROBERT: Bakalım.

Robert'ın bu cevabı zihinsel durumunu ortaya çıkarır: Eve dönmeye niyeti olmayan Robert, yönünü kaybetmiş bir durumdadır. Nereye gideceğini ya da yaşamını nasıl sürdüreceğini bilemez bir haldedir. İstasyondaki güzergahları rastgele okumasının bu durumun işareti olduğu söylenebilir. Robert, istasyondaki güzergahları rastgele okurken Helmstadt adlı bir kasabanın da ismini okur. Helmstadt, Bruno'nun güzergahındaki kasabalardan biridir. Bunun üzerine Bruno'nun Helmstadt kasabasına doğru olan yolculuğuna Robert da katılır.

Yolculukları boyunca Bruno ve Robert arasında gerçek bir iletişim sağlayacak diyalog gelişmez. İkili yolda, hareket halindeyken iletişim kurmaz. Dinlenmek için durdukları zaman ise kendi içlerine dönerler. Başka bir deyişle bir yerde sabit kaldıkları anlarda da yolculuk ederler. Ancak bu yolculuk içsel bir yolculuktur. Kendi içlerine doğru yaptıkları yolculuklardır.

Çoğu zaman birbirleriyle iletişim kurmayan Bruno ve Robert, yolculuklarını sürdürürken kısa süreli bir yakınlık kurarlar. Bu kısa süreli yakınlık, çocukların bulunduğu bir sinema salonundaki hoparlörü onarmaya çalıştıkları sırada gerçekleşir. Bruno ve Robert beyaz perdenin arkasında, slapstick komedi filmlerini andıran bir performans sergilerler. Bu performans aracılığı ile aralarında sözel olmayan bir dille iletişim kurarlar. Ancak bu durum kısa sürelidir. Ertesi gün bir şeyler yemek ve içmek için durdukları yol kenarı büfesinde Bruno bu durumu ifade eder:

Merdivenin üzerindeyken birden bir korkuya kapıldım. Gölgemi izliyordum. Ve o sırada fark ettim ki sen de beni izliyordun. O kadar işte. O an durmak istedim. Sinirlenmiştim. Kendimi çaresiz hissettim... Ama sen aptalı oynamaya devam ettin. Ben de sana ayak uydurmak zorunda kaldım. Bu da beni daha çok sinirlendirdi.

Robert da Bruno'ya "beni de öyle" diyerek yanıt verir. Kendini herhangi bir yere ait hissetmeyen Bruno, Robert'ın varlığıyla tehdit altında hissettiği yalnızlığı ve izolasyonunun bozulabileceğini düşündüğü için sinirlenmiş durumdadır. Yolculuğunu uzun süredir yalnız sürdüren Bruno, Kierkegaard'ın yabancılaşmış *estetik* insanını akıllara getirir. Kierkegaard, *estetik* insanı kendisine ve çevresine yabancılaşmış bir durumda olan toplum dışı, asosyal bir birey olarak tanımlar: "O, kendisini bağlayacak hiçbir yükümlülük altına girmek istemez, kendisini bağlayacak her türlü sözden ve

davranıştan kaçınır. Sosyal rollere ve yükümlülöklere tümöyle yabancıdır.” (Taşdelen, 2017, s. 193). Yolculuklarına devam ederken Robert ve Bruno arasında geçen konuşmada bu durum daha açık bir şekilde vurgulanır:

ROBERT: Genoa’da karımdan ayrıldım.

BRUNO: Sana onu sormadım. Bana hikayelerini anlatmana gerek yok.

Bruno’nun Robert’in hikayesini duymak istemeyip yakın bir iletişimden kaçınması; uzun süre yalnız başına sürdürdüğü yolculuğunda giderek kendi içine kapandığını, insanlara yabancılaştığını ortaya koyar. Bruno başka birinin acılarını ya da sıkıntılarını paylaşmaktan kaçınır. Bu yüzden Robert’in hikayeleri ilgisini çekmez. Geçtan’a göre (1993, s. 151) böyle durumdaki bir insanın “...Tüm çabası kendi bütönlüğünü korumaya yönelik olduğundan diğer insanlarla ilgilenmez ve onlara verecek pek az şeyi olur... diğer insanlardan duygusal bir soyutlanma içine gömölür. Bağımsız ve kendine yeterli olarak kendisini çevreden koruduğuna inanır.” Bruno da yolculuğu boyunca çevresindeki insanlardan uzaklaşarak bir soyutlanma içine gömölümüş durumdadır. Kimseye ve hiçbir yere bir bağılılık ya da bir aidiyet hissetmez.

Bir *gezgin insan* olan Bruno için yolculuğun kendisi, evi haline gelmiş ve Bruno bu yolculukta kaybolmuş durumdadır. “Yol üzerinde her şey mümkün görünür, çünkü hiçbir şey durağan değildir.” (Sargeant ve Watson, 2008, s. 28). Bu bağlamda insanın yolculuğunun bir zorunluluk değil, olanak olduğu söylenebilir. Dolayısıyla insanın yaşam yolculuğu ve kendi benliğine olan yolculuğunun sürekli tehlike altında olduğu söylenebilir. Yabancılaşmaya bağılı sorunların giderek arttığı bir çağda, insanın yolunu ve kendini kaybetme tehlikesine açık durumda olduğu ileri sürülebilir. Yolculuğunda giderek kendi içine gömölümüş bir durumda olan Bruno, insanlar ile olan bağıını yitirmiş durumdadır. Bu nedenle insanlara ilgisiz ve yabancıdır.

Yolculuklarına devam eden Robert ve Bruno arasındaki konuşma şöyle devam eder:

ROBERT: Ne duymak istiyorsun?

BRUNO: Kim olduğunu.

ROBERT: Ben hikayemim.

Robert’in Bruno’ya verdiği cevap Sartre’in düşüncelerini akıllara getirir. Sartre açısından insanın varoluşu özünden önce gelir. Bu nedenle insan kendini tasarlar, inşa eder. İnsan kendini “...yaptığı gerçekleştirdiği ölçüde vardır; yani hayatından, edimlerinin toplamından ibarettir” (Sartre, 2018, s. 55). Robert’in belirttiğı gibi kişi hikayesidir. Birey kim olduğuna, kim olmak istediğine ve nasıl bir yaşam sürmek

istediğine kendisi karar verir. İnsan kendini ve edimlerini ise özgür bir şekilde seçer. Bu özgürlük, kişinin sırtına büyük bir sorumluluk yükler. Çünkü insanın varoluşu özünden önce geliyorsa; kişi kim olduğundan, kim olacağından ve edimlerinden sorumludur. İnsanın özgür bir şekilde kendini tasarlaması, seçmesi ve seçimlerinden sorumlu olması kişinin bulantı duymasına neden olur. Robert da bu bulantıyı duyan kişilerden biridir. Bu bağlamda Robert'ın, Sartre'cı anlamda sorumluluğunun altında ezilen ve bulantı duyan bir karakter olduğu söylenebilir (Beicken ve Kolker, 1993, s. 70). Bu durum, tren istasyonuna gelmeden önce, Robert'ın kendi kıyafetlerini giydiği zaman vurgulanır. Robert'ın kuruyan kıyafetlerini giydikten sonra midesi bulanır ve kusar. Kıyafetlerini giymesi, seçtiği, tercih ettiği benliğini ve yaşamını aklına getirir. Seçtiği yaşamının getirdiği yükümlülükler ise kendisine ağır gelmektedir. Bu nedenle tren istasyonuna vardıklarında Robert evine geri dönmek istemez. Robert, bu bağlamda, boğucu ev yaşamının getirdiği sorumluluktan kaçmış ve Bruno'nun yolculuğuna katılmıştır. Robert'ın yabancılaştığı boğucu ev yaşamından kaçarak başladığı yolculuğu, bir süre sonra arayış yolculuğuna dönüşmüştür.

Bruno ve Robert yolculuklarına dinlenmek için ara verdikleri bir akşam bir adamla karşılaşır. Gecenin bir yarısında, taş ocağında tek başına oturan adam bir süre sonra Robert'ın daveti üzerine karavana gelir. Adamın üzerinde kanlı bir ceket vardır. Bir süre sessiz kaldıktan sonra Robert'a hikayesini anlatır:

“Benim kanım değil. Ben arabada bile değildim. Bu karımın ceketi...Doğruca ağaca sürdü. Bir otelde birkaç gün geçirmiştik... Sonra dedi ki, bıktım! Yataktan bıktım, lavabodan bıktım, mutfaktan bıktım, lambadan bıktım, tablodan bıktım... Arabayı doğrudan ağaca süreceğini bile söyledi... O öldü. Sadece hayat vardır.”

İntihar eden kadının gündelik yaşamının anlamsız döngüsü, bilincinin devinimini başlatmış, uyandırmıştır:

Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde Salı çarşamba perşembe cuma cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün ‘neden?’ yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar... Bıkkınlık, makinemsi yaşamın edimlerinin sonundadır, ama aynı zamanda bilincin devinimini başlatır... Uyanışın ardından sonuç gelir zamanla; intihar ya da iyileşme (Camus, 2015, s. 31).

İntihar eden kadın anlamıştır ki “... yarın da böyle olacaktır, öbür gün de, tüm öteki günler de. Ve bu çaresiz buluş ezer onu. İşte böyle düşünce öldürür insanı” (Camus, 2016b, s. 35). Kadın da bu düşünceye katlanamamış ve intihar etmiştir. Adamın

hikayesini Robert'a anlatması önemlidir. Çünkü Robert da yabancılaştığı ev yaşamının boğuculuğundan kaçmıştır. Bu yaşam Robert'ın bulantı duygusunu hissetmesine neden olmuştur. Bu nedenle, karısından ayrılıp tesadüfen de olsa yolculuğa çıkmıştır. Bu yolculuk Robert için bir arayış yolculuğuna dönüşmüştür. Ancak kadın için ev yaşamı ve ev yaşamında vücut bulan hareketsizlik, değişmezlik ve rutin gibi durumlar, onun için katlanılmaz bir hale gelmiştir. Katlanamadığı ev yaşamının monotonluğu, değişmeyen anlamsız döngüsü, kadının sonunda intihar etmesine neden olmuştur.

İntihar eden kadının hikayesi Robert'ta *kaygı* uyandırmıştır. Kaygının uyanmasına yol açan ise ölüm gerçeğidir. İnsan ölümün hiçleştirciliğinden kaygı duymaktadır. Varken yok olmak, hiç olmamışçasına yok olup gitmek kişinin kaygı duymasına yol açmaktadır (Kılıçbay, 2004, s. 136). Heidegger açısından dünyaya fırlatılmış bir varolan olan Dasein, ölüm karşısında kaygı duyar. Ölüm, Dasein'in üstesinden gelemeyeceği ve kaçınamayacağı bir olanağı temsil eder. İnsan yaşamı kaçınılmaz bir şekilde ölüme doğru yol alır. Ancak ölüm insanın yaşam yolculuğunun sonunda değildir, yaşamın her anında olanaklıdır. (Mounier, 2007, s. 84). İnsanın yaşam yolculuğunun zorunlu olmayıp olanaklı olması, var olmama olasılığını da içinde barındırır. Bu bağlamda doğduğu andan itibaren ölüme doğru yol alan insan, ölüm karşısında kaygı duyar. Kaygı ise kişinin kendi varoluşuyla yüzleşmesine olanak tanır. Hissettiği kaygı sayesinde kendisi ile yüzleşen Robert, ertesi sabah Bruno'ya kendi yaşamını zihninde nasıl canlandırdığını şu sözlerle aktarır:

ROBERT: Eskiden bir mürekkep vardı, daha önce yazmış olduğun şeyleri silebildiğin ve aynı zamanda üzerine yeni şeyler yazabildiğin. Bense aynı şeyleri düşünmeye ve yazmaya devam ettim. Bu hayalden uyansam bile. Soyut tekrarlar, süreçler, patikalardı deneyimlediklerim ve aynı zamanda yazdıklarım. Bu da demek oluyor ki hayal etmek dairesel olarak bir tür yazma biçimiydi. Ta ki bir gün o hayallerimde başka bir mürekkep kullanmayı akıl edinceye dek. Bu yeni mürekkep ile artık yeni şeyler düşünebiliyordum, görebiliyordum ve yazabiliyordum. Sorun çözülmüştü.

BRUNO: Hiç sanmıyorum. Hala o mürekkebin içindesin.

Robert yaşamını ileri doğru akan bir yolculuk yerine, intihar eden kadının yaşamı gibi sürekli tekrarlardan oluşan bir döngü olarak zihninde canlandırır. Robert bu döngüyü kırmak ve geçmişle yüzleşmek için Bruno'dan kısa süreliğine ayrılır. Bunun için Doğu Almanya sınır bölgesindeki kasabalardan biri olan Ostheim'da küçük bir gazete yayınlayan babasını ziyarete gider.



Görsel 4.13. *Robert yolun sonunda*

Adamın intihar eden eşi hakkında anlattığı hikayeyi Bruno da duymuştur. Ancak Bruno'nun yaklaşımı Robert'tan farklıdır. Geceyi Bruno'nun karavanında geçiren adam, ertesi gün karavandan hemen uzaklaşmak istemez. İntihar eden eşinin ağaca çarpmış bir vaziyette bulunan arabasının götürülmesinden sonra gitmek istediğini belirtir. Bruno ise adamın varlığına katlanamazcasına karavandan uzaklaşır. Bir süre çevrede amaçsızca dolanır. Sonunda yakınlarda bulunan bir kuleye tırmanır. *Yanlış Hareket* filminin baş karakteri Wilhelm'in filmin sonunda yaptığı gibi, yalnız kalmak için uzaklaşır (Beicken ve Kolker, 1993, s. 74).



Görsel 4.14. Yalnızlığına sığınmaya çalışan *Bruno*

Bruno'nun kayıtsızlığı, ölümün kendisinde *kaygı* uyandırmasına engel olmuştur. Bu durum yabancılaşmış, Heidegger'in deyişiyle düşmüş (bkz. s. 29) durumda olan insanın tavrını akıllara getirir. Heidegger, düşmüş durumda olan Dasein'ın ölüm karşısındaki tavrını şu sözlerle ifade eder: "Sonunda herkes ölecek, fakat şimdilik sıra bizde değil." (Heidegger, 2008, s. 268). Bu ifade, yabancılaşmış insanın ölümü sıradan bir olaya indirgeyip maskeleyişine neden olur. Bu ifade ile kişi, herkesin bir gün öleceğinin farkındadır. Ancak bunu henüz gerçekleşmeyecek bir tehdit olarak görür. Ölümün solugunu her an ensesinde hissetmekten kaçınır. Böylece ölüm meselesini yukarıda belirtilen ifade nedeniyle kendi gündeminden uzaklaştırır. Bu sayede hergünkü oyalanmalarına geri döner. Doğduğu andan itibaren ölüme doğru yolculuk eden kişi hergünkü oyalanmalarına geri dönerek, -ölüm ona sürekli kendini gösterse de- ölüm meselesini bir kenara bırakmak ve üzerini örtmek için çabalar. Bruno da adamın varlığına, hatırlattığı ölüm gerçeğine daha fazla katlanamamış ve karavandan uzaklaşmıştır. Karavanına ancak adam gittikten sonra geri döner. Bruno'nun bu tavrı ölümün meselesinin üstünü örtüp, kendisini bu düşünceden uzaklaştırma hamlesi olarak görülebilir. Bruno, karavanına geri döndükten sonra bir not bulur. Robert Ostheim'a, babasını ziyarete gittiğini belirten bir not bırakmıştır. Filmin bu aşamasında Bruno ve Robert bir süre yalnız yolculuk eder.



Görsel 4.15. *Yolculuk araçlarının kesişmesi, Zamanın Akışında*

Robert'ın babasıyla yüzleşmesi kendi geçmişine ve benliğine yaptığı bir yolculuk olarak görülebilir. Robert'ın babasıyla olan yüzleşmesinin karşılıklı diyalog değil, bir tür monolog olduğu söylenebilir. Yıllar önce babasının Robert'a yaptığı gibi Robert da babasına konuşma hakkı vermez. Aralarında sağlıklı bir iletişim gerçekleşmez. Filmin bu bölümünde Robert'ın iletişim sorunları gün yüzüne çıkar. Bu sorun, film boyunca sezdirilmiştir. Robert, Bruno ile olan yolculuğu sırasında, her fırsatta telefona koşar, eşini aramaya çalışır fakat sonunda konuşmaktan vazgeçip telefonu kapar. Robert, babasıyla da iletişim kurmaya çalışmaz. Yalnızca onunla yüzleşmek ister. Konuşmasına ise şöyle başlar:

Seninle son konuşmaya çalıştığımda, sadece seni dinlemek zorundaydım. Masanın yanına dikilmiş, utanmış bir vaziyette seni dinlerken senin bir boşboğaz olduğunu söylemek istemiyordum...Tabi annemin de hiçbir zaman söz hakkı yoktu. İşte bunlardan bahsetmek istiyordum. Tüm hayatını seninle nasıl harcadığından. Neden ona hiç izin vermedin?

Robert'ın babasıyla yüzleşmesi ile, boğucu bulduğu ev yaşamından kaçışının kökenlerine dair izler ortaya çıkar. Robert'ın çocukluğunun geçtiği evdeki yaşam, babasının annesi ve kendisi üzerindeki yoğun baskısıyla geçmiştir. Bu durum kendi ev yaşamına da yansımıştır. Ev yaşamı Robert için boğucu, bulantı hissi uyandıran bir yaşamdır. Robert, bu nedenle eşinden ayrılmış ve kendini Bruno ile birlikte yollarda bulmuştur.

Robert babasıyla yüzleştiği gün, Bruno da yolculuğuna kaldığı yerden devam eder. Güzergahındaki sinema salonlarından birinin bulunduğu bir kasabaya varır. Burada bir kadınla tanışır. Kadınla akşam sinemada buluşmak üzere sözleşirler. Akşam sinemaya gelen Bruno kadının sinemada biletçi olarak çalıştığı görür. Kadın, kızıyla birlikte yalnız yaşadığını ve bu durumun böyle süreceğini belirtir. Bruno, sinema kapandıktan sonra, kadınla birlikte bir gece geçirir. Aralarında bir yakınlık olmaz. Çünkü ikisi de yalnızlık duvarlarını aşamadıkları gibi, bu duvarları aşmak için çaba da sarf etmezler.



Görsel 4.16. *Bruno Doğu Almanya sınırında*

Robert ve Bruno Ostheim’da buluştuktan sonra yolculuklarına kaldıkları yerden devam ederler. Bu kez Bruno’nun çocukluğunun geçtiği eve doğru yol alırlar. Robert’ın eski bir arkadaşının sepetli motosikletini ödünç alırlar ve Bruno’nun çocukluğunun geçtiği eve doğru yol almaya başlarlar. Akşam saatlerinde eve varırlar. Terk edilmiş durumda olan ev yıkık dökük bir haldedir. Bruno, çocukluğunun geçtiği evi yeniden keşfeder. Bir süre evin içinde, odalarda gezinir. Evin içinde gördüklerine dikkatlice bakar. Bir zamanlar ait olduğu bu evden kendi geçmişine dair izler arar gibidir. Bruno, bir süre daha evin içinde gezindikten sonra odalardan birinde bulduğu bir taşı evin camına fırlatır. Bir süre sonra evden çıkmış olan Bruno, Robert ile birlikte evin girişindeki merdivenlerde oturur. Robert evin içinde kalıp kalamayacakları sorar. Bruno ise sert ve kendinden emin bir şekilde hayır yanıtını verir. Bir süre sonra yalnız başına oturup ağlar.



Görsel 4.17. *Bruno ve Robert, Bruno'nun çocukluğunun geçtiği eve doğru giden yolda*

Geleneksel yol filmlerinde, yolculuğa çıkan kahraman yolculuğunun sonunda; özlemine duyduğu, kendini bulduğu ve kendini ait hissettiği evine sevinçle varır. Ev yalnızca somut bir mekan olarak algılanmamalıdır. Somut bir mekan olmasının yanı sıra evin temsil ettiği anlamlar da dikkate alınmalıdır. Ev geleneksel yol filmlerinde aile, sıcaklık, güvenlik, bağlılık, aidiyet gibi anlamları taşır. Somut ve soyut anlamda kişinin köklerini ifade eder. Ancak yabancılaşmanın giderek arttığı bir çağda modern insan, köklerinden kopmuş bir durumdadır. Heidegger'e göre (2013b, s. 12) bu durum, içinde bulunulan çağın ruhundan kaynaklanır. Bruno'nun durumu da bu bağlamda düşünülebilir. Bruno'nun çocukluğunun geçtiği evine dönüşü, sevinç yerine ıstırap vericidir. Bruno'nun, eve dönüş yolculuğu ile farkına vardığı kendini ait hissedebileceği ve bağlı kalabileceği bir evin yokluğudur. Çocukluğunun geçtiği ev, Bruno için kendini bulduğu ve kendini ait hissettiği bir ortam sağlamaz. Bir zamanlar annesi ile birlikte yaşadığı ev, artık Bruno için somut ve soyut anlamda kendini ait hissettiği bir mekan değil, yabancı bir yerdir. Artık özdeşleşebileceği ve kendini bulabileceği bir eve ait olmayan Bruno, kısa süre sonra çocukluğunun geçtiği evi terk eder.

Bir zamanlar annesi ile birlikte yaşadığı evi ardında bırakan Bruno ve Robert yolculuklarına kaldıkları yerden devam ederler. Bu sırada Bruno'nun güzergahındaki sinemalara uğrarlar. Bruno her zaman olduğu gibi bozulan projeksiyon makinelerini tamir eder. Filmin sonlarına doğru Bruno ve Robert Doğu Almanya sınırındaki terk edilmiş bir

kulübeye rastlar. Bu kulübede dinlenmek ve geceyi geçirmek isterler. Robert kulübenin içini kontrol eder. Geceyi geçirmek için uygun olduğunu anlayınca Bruno’yu da kulübeye çağırır. Bruno ve Robert kulübede içki içer. İçki içtikten sonra aralarında geçen şu diyalog nedeniyle kavga ederler:

BRUNO: Eğer onsuz olmaya katlanamıyorsan neden karına dönmüyorsun?

ROBERT: Bu mümkün değil.

BRUNO: Neden?

ROBERT: Onun yanındayken artık kendim olamam.

BRUNO: Neden onu arayıp duruyorsun o halde?

ROBERT: Kendini öldürmeye çalışabileceğinden korkuyorum.

BRUNO: Lanet olası korkak! Sen kendin için korkuyorsun. Onu asıl bu şekilde öldüreceksin...

ROBERT: Onu tanıyorsun.

BRUNO: Ama seni tanıyorum.

ROBERT: Ne söylediğini bilmiyorsun. Kamyonunda bir sığınakta yaşar gibi yaşıyorsun. Ve burada yalnızlık hakkında konuşuyorsun. Sana bir şey olmaz.

BRUNO: Ben yeterince yaşadım.

ROBERT: Ama artık yaşamıyorsun, bir ölü gibisin. İçinde hiç mi tutku yok?

Kulübede Robert ve Bruno arasında geçen yukarıdaki diyalog, Robert’ın yolculuğunun nedenini aydınlattığı söylenebilir. Ev yaşamı güvenli, sıradan bir yaşamı temsil eder. Ancak aynı zamanda sorumluluk, hareketsizlik, sabit roller ve rutin gibi boğucu kavramları da temsil eder. Robert, ev yaşamının temsil ettiği boğuculuktan uzaklaşmıştır. Robert’ın evinden uzaklaşmasının bir diğer önemli nedeni ise, sıradan ev yaşamının Robert’ın kendi benliğine yabancılaşmasına neden olmasıdır. Robert böyle bir yaşam tarzında kendi benliğine yabancılaşmış, başka bir deyişle otantik benliğini kaybetmiştir. Ev yaşamıyla bağdaştırılan hareketsizlik ve sabit roller, Robert’ın otantik benliğini kaybetmesine yol açmıştır.

Kierkegaard’a göre (2019, s. 270) “insan birden fazla kişinin bulunduğu bir yaşam ilişkisine adım atmamaya dikkat etmelidir. Bu nedenle dostluk zaten tehlikelidir, ama evlilik daha da beterdir. Evli çiftlerin tek bir kişi gibi olduğu söylenir, bu epey karanlık ... bir sözdür.” Robert geride bıraktığı ev yaşamına ve eşine geri dönerse otantik olamayacağını düşünmektedir. Bu durum dünya-içinde-varolan Dasein’in düşmüşlüğüne ortaya koyar niteliktedir. Heidegger’e göre (bkz, s.27-28) dünya-içinde-varolan Dasein dünya içinde varolması nedeniyle öteki Daseinlerle birlikte varolmaktadır. Bu bağlamda Dasein dünya-içinde-varolmak suretiyle bir ilişkisellik ağı içerisinde yer almaktadır.

Heidegger açısından Dasein bu ilişkisellik ağı içerisinde kendi benliğine ilişkin otantik bir kavrayıştan yoksundur ve bu nedenle ilişkisellik ağı içerisinde yitip gider. Bu nedenle Dasein'ın düşmüşlüğü, onun dünya-içinde-varolan olmasının bir sonucudur. Başka bir deyişle Dasein, hergünkü yaşamında kendinden başka Daseinlar ile karşı karşıya gelir ve kendini herkes benliğine bırakır. Hergünkü yaşamı içerisinde Dasein herkes gibi olma çabası içindedir. Herkesin anonimliği içinde “Biz de artık herkes gibi keyif alıp eğlenir oluruz. Herkes gibi sanat ve edebiyat okur, izler ve görüş beyan eder oluruz.... Herkesin rezil dediğine biz de rezil diyor oluruz.” (Heidegger, 2008, s. 133-134). Bu nedenle Dasein herkesin anonimliği içinde kendi benliğine ilişkin otantik bir farkındalığın uzağına düşer. Robert'ın ev yaşamının herkes alanına karşılık geldiği söylenebilir. Robert eşi ile birlikte olan ev yaşamından kendisi gibi olamadığını, otantik olamadığını başka bir deyişle kendine yabancılaştığını düşündüğü için uzaklaşmıştır ve yolculuğa çıkmıştır. Robert için yolculuğun hem *herkesin* anonimliği içindeki düşmüş yaşamından bir kaçış hem de otantik benliğini arayış anlamına geldiği söylenebilir. Camus'nün (2016b, s. 63) de ifade ettiği gibi “yolculuk ... sığınaktan yoksun bırakır bizi. Sevdiklerimizden, dilimizden uzakta kalınca, tüm desteklerimizden kopup maskelerimizden yoksun kalınca, kendi kendimizin yüzeyindeyizdir tümüyle.”

Kierkegaard açısından “...bireyin tarihi, bir durumdan ötekine devinerek ilerler” (2013, s. 111). Ayrıca insan yaşam yolculuğu boyunca kendisini seçme olanağına sahip olmakla, değişim yaşamaya adaydır. Robert'ın deyişiyle yolun kralı (king of the road) olan Bruno ise yalnız bir şekilde yolculuk yapmayı tercih etmiştir. Robert'ın ifade ettiği gibi kamyonunda tek başına bir sığınakta yaşar gibi yaşamaktadır. Kendini diğer insanlardan izole etmiş ve insanlara yabancılaşmıştır. Bruno, Robert'a bu durumu şu sözlerle ifade eder:

BRUNO: ... Bir erkek bir kadınla nasıl yaşar onu bilmiyorum.

ROBERT: Eğer bir şey imkansız gözüktüyorsa o imkansızlığı yaratan da sensin. Eğer değişmeyi hayal bile edemiyorsan ya da istemiyorsan o hayat, hayat değildir.

BRUNO: Elbet ben de isterim bir kadınla birlikte olmayı. Ama en az şimdiki kadar da özgür olmak isterim. Bundan bir daha asla vazgeçemem.

Bruno'nun yalnızlığı tercih etmiş olması, kendini diğer insanlardan soyutlaması ve hiçbir insana veya hiçbir yere bağlılık hissetmemesi, Kierkegaard'ın yabancılaşmış estetik insanını akıllara getirir. Estetik insan “kendisine ayak bağı olacak ve özgürlüğünü kısıtlayacak her türlü bağlantıdan, sözleşmeden ve yükümlülüğünden kaçınmak...” amacı güder (Taşdelen, 2017, s. 199). Estetik insanın “hiçbir bağlantı içinde olmaması,

toplumsal benliğinin çözümlümlük durumunu ifade eder. Bu çözümlümlüğün en ileri ifadesi, kamusal görevden, evlilikten ve arkadaşlıktan uzak durmaktır” (Taşdelen, 2017, s. 199). Sürekli yolculuk halinde olması ile yolun kralı haline gelmiş olan Bruno, yakın arkadaşlıktan, kadınlarla beraber olmaktan ve evlilik kurumundan kaçmaktadır. Örneğin bir sinemada biletçi olarak çalışan kadın ile geçirdiği zaman, hiçbir yere varmaz. Kadın ile aralarında bir iletişim gerçekleşmez. Bruno iletişim sorunlarını aşamaz. Bruno’nun insanlarla yakın bir bağ kuramaması ve yabancılaşması o kadar şiddetlidir ki bir kadın ile cinsel ilişkide bile kendini iliklerine kadar yalnız hissetmektedir. Bruno için yaşam, Tezer Özlü’nün (1987, s. 11) ifade ettiği gibi “...insanın genellikle bir başına kalması.”dır. Bruno:

Uykuda. Uykuyu ararken. Yollarda. Okurken. Pencereden caddelere bakarken. Giyinirken. Soyunurken.... Hiçbir şey aramazken. Herhangi bir kahvede oturan insanları görmezken, başka olgular düşünürken... Yosun kokusunu yeniden duymaya çalışırken, bir kavşakta karşıdan karşıya geçerken, arabalar dünyasında yaşadığını son anda algımlarken, büyük bir bulvarın tüm kahvelerinde oturanlardan hiçbirini tanımazken, bir mağazadan gelişigüzel yiyecek seçerken, ya da bir satıcıdan herhangi bir malı isterken, aynı anda özlem ve yalnızlıkları düşünürken, gidenleri, gelenleri, bölünenleri, ölenleri, doğanları, büyüyenleri, yaşamak isteyenleri, yaşamak istemeyenleri özlerken, severken, sevilirken, sevişirken...

kendini hep yalnız hissedenlerdendir (Özlü, 1987, s. 11-12). Çünkü Taşdelen’e göre (2017, s. 2017) yabancılaşmış estetik insanın iç dünyasında yaşamdan tatmin olmuşluk duygusu yoktur. Bu nedenle estetik insan olan Bruno içinde bir tür çoraklık hisseder. Bu bağlamda Bruno sürekli yolculuk halindedir.

Zamanın Akışında filminde, kadınların ev hayatı ve dolayısıyla da evin temsil ettiği baskı, sabitlik ve boğuculuk gibi kavramlar ile ilişkilendiriliyor olması da Bruno’nun bir yere bağlı kalmayıp sürekli yollarda olmasına neden olduğu söylenebilir. Bruno’nun bir kadınla nasıl yaşanacağı konusunda herhangi bir fikri yoktur. Geleneksel anlamda bir aile yaşamına yabancıdır. Bu nedenle Bruno’nun uzun süredir yalnız, insanlardan izole ve çevresine yabancı bir yolcu olduğu söylenebilir. Bruno’nun çevresine olan yabancılığı ve kendini hiçbir yere ait hissetmemesi, modern zamanlarda giderek artan yersiz-yurtsuz insanı gözler önüne serer. Geleneksel değerlerden köklü kopuşların yaşandığı modern yaşamda:

...yeri-yurdu olmayan insan türü sahne alır. Bu bir yokluğu değil, yokluğun varlığını dile getirir; yani kendini bir yere ait hissetmeyen yurtsuz insanı ve ... bir yere ait hissetmeme durumunun varlığa gelişini anlatır. Peki, insan şimdi neyi özler? Yönünü nereye döner? Nereye yönelir? Yönsüz, şaşırılmış ve kaybolmuştur, öylece dur(adur)ur. (Gür, 2019, s. 140).

Belirli bir amacı olmayan yolculuğunda, kaybolmuş bir durumda olan Bruno'nun evi, yeri-yurdu sayılabilecek, kendini ait hissettiği bir yer bulunmamaktadır. Daha önce çocukluğunun geçtiği eve Robert ile yaptığı yolculuk bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bruno bir zamanlar o evde vakit geçirmiştir, fakat artık kendini oraya ait hissetmez. Kendini artık oraya ait hissetmediği için, o evde uzun süre kalmaz ve kısa süre sonra yolculuğuna kaldığı yerden devam eder. Heidegger açısından modern insan yersiz-yurtsuzdur. Yersiz-yurtsuz insan ise kendini bir türlü evinde hissedemeyen ve nereye ait olduğunu bilemeyen insandır. Yersiz-yurtsuzluk, kişinin kendine ve çevresine yabancılaşmasının giderek arttığı bir çağın sonucudur (Topakkaya, 2018, s. 67-70). Kendini hiçbir yerde evinde hissedemeyen, aidiyet duygusu olmayan Bruno "...bir yönelim içinde olmayıp, bir şeylerle karşılaşmayıp, karşılaştıklarıyla arasındaki mesafeyi kaldıramayıp, onlarla yakınlık kuramamakta..."dır (Gür, 2019, s. 144). Bu nedenle Bruno sürekli hareket halindedir ve huzursuzdur. Bir yere "...bağlı olmak ve bağlı kalmak, oturmak, kök salmak yerini sağlamlaştırmak ve böylece sükuna ermek demek iken; bütün bunların tersi ise yurtsuz olmak, kökünden kesilmek, köksüzleşmek demektir." (Topakkaya, 2018, s. 71). Bu durumun doğal sonucu ise yer değiştirmek yani yolculuk etmektir. Bruno, hiçbir yere ve hiç kimseye bağlı değildir. Başka bir deyişle bir aidiyet duygusu yoktur. Bu nedenle Bruno için karavan biçimindeki kamyonuyla kat ettiği yollar evi haline gelmiştir.

Geceyi Doğu Almanya sınırındaki bir kulübede geçiren Bruno ve Robert, birlikte olan yolculuklarının sınırına ulaşmışlardır. Kulübedeyken Bruno ve Robert'ın yollarının ayrılacağı oluşturulan kadraj ile desteklenmiştir. Kadrajda Robert ve Bruno farklı yataklarda otururlar. Aralarında ise birbirlerini görmelerini engelleyen bir duvar yer alır. Böylece yolculuklarının farklı yönlere doğru olacağı vurgulanır. Nitekim sabah olduğunda Robert kulübeden ayrılır. Bruno uyandıktan sonra ise oluşturulan mizansen ile yalnızlığı vurgulanır. Bruno, Doğu Almanya sınırındaki kulübeden dışarı çıktıktan sonra, boşluğun hakim olduğu bir manzarada, tek başına avazı çıktığı kadar bağırır. Wenders böylece karakterin yalnızlığı somutlaştırır.

Bruno ve Robert yolculuklarına farklı araçlarda, farklı yollarda ve farklı yönlere doğru devam ederler. Robert çantasını alıp tren istasyonuna varır. Robert'ın şimdiki yolculuğunun uzlaşmadığı ev yaşamına doğru olduğu söylenebilir. Robert'ın gitmeden önce Bruno'ya bıraktığı notta yazarların bu durumu destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Notta "her şey değişmek zorundadır." yazmaktadır. Her bireyin "...kendine

özgü varoluşu vardır ve o kendine özgülüğü ile diğerlerinden ayrılır. Öyle ki bireyin kendine özgü varoluşu bile kendi içinde sürekli farklılaşmaya uğrar” (Taşdelen, 2017, s. 132). Nitekim Robert da, Bruno ile olan yolculuğunda değişimin zorunluluğunun farkına varmış ve kendini kendi gibi hissetmediğini düşündüğü, otantik benliğini kaybettiği evine doğru yeni bir yolculuğa çıkmıştır. Robert’ın film biterken evine doğru çıktığı yolculuk ise önceden sezdirilmiştir. Yolculuğu boyunca her fırsatta telefonla eşine ulaşmaya çalışan Robert, film biterken yine bu hareketini tekrarlar. Tolstoy’a (2009, s. 30-31) göre: “İnsan uzun bir yolculuğa çıktığı zaman, ilk iki, üç istasyona kadar hayalinde hep ayrıldığı yerle meşgul olur; sonradan, birdenbire, yolda geçirilen bir gecenin sabahında, düşünceleri gideceği yere doğru yönelir, artık o konuda hayaller kurmaya başlar.” Böylece Robert’ın eve dönüş yolculuğu başlar. Fakat Robert’ın eve dönüp dönmediği, yabancılaşmaya bağlı sorunlarının üstesinden gelip gelmediği belirsiz kalır. Çünkü filmin sonunda Robert’ın bir yere varışı değil, yolculuk halinde oluşu gösterilmiştir.

İnsan, daimi bir oluşum içinde ve yolculuk halindedir. Bu nedenle insanın varoluşunun doğasının hareket ve değişimdir (Taşdelen, 2017, s. 135) Tezer Özlü (1987, s. 36) *Yaşamın Ucuna Yolculuk*’ta “her an ve her yerde, daha önceleri ve şimdi hep sürekli bir yolculukta değil miyim? Böyle yaşamadım mı? Böyle yaşamıyor muyum? Böyle yaşamayacak mıyım?” diye sorar. Nitekim kulübede uyandıktan sonra Robert’ın yazdığı nota karşılık olarak Bruno “elimden geleni yapacağım” der ve yolculuğuna devam eder. Fakat Bruno için yolculuğun, yolda olmanın kendisinin evi haline gelmiş olması, bir yere ve bir insana bağlılığının olmaması, başka bir deyişle aidiyetsizliği nedeniyle yolculuğunun yönü belirsizdir. Bruno yolculuğuna devam edecektir fakat bu kez nereye olacağı belirsizdir. Nitekim film biterken kamyonunun içindeyken sinema salonları yol haritasını yırtıp atar.

Yabancılaşmaya bağlı sorunların birey üzerinde giderek etkisini artırdığı bir çağda “bir eylemsizlik, heyecansızlık, edilginlik ve durağanlık vardır.” (Taşdelen, 2017, s. 43). Zamanın Akışında filminin biçimi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Filmin biçim yapısı, çağdaş anlatı biçimine ait özellikler ile oluşturulmuştur. Filmin çağdaş anlatı biçimi ile oluşturulmasına yol açan ise içeriğidir.

Hintli guru Bhaqway Shree Rajneesh’e göre (Aktaran Yalom 2018, s. 628) “varoluşun bir amacı yoktur. Yalnızca bir yolculuktur.” Zamanın Akışında filminin iki baş karakteri Bruno ve Robert da film boyunca yolculuk yaparlar. Fakat bu yolculuk, kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi belirli bir hedefe ulaşmak için yapılan bir

yolculuk değildir. Yabancılaşmaya bağlı sorunları bulunan Bruno ve Robert'ın herhangi bir yere ya da hedefe ulaşmak gibi bir amacı yoktur. Bu nedenle filmde sık sık ölü zamanlara yer verilmiştir. Örneğin Bruno ve Robert'ın yolculuklarının ilk gecesinde, dinlenmek için bir yerde dururlar. Robert kamyonundan iner, demiryoluna doğru yürür. Bir süre geçip giden treni izler. Tren rayına koyduğu, üzerinden trenin geçtiği madeni parayı alır. Daha sonra Bruno'nun kamyonuna geri döner. Filmdeki bu anlar ölü zamanlardır. Robert'ın tren istasyonuna vardıktan sonra nereye gideceğini bilemeyip, tren istasyonundaki güzergah isimlerini tek tek okuduğu sahne de kahramanların amaçsızlığına örnek olarak gösterilebilir. Dolayısıyla filmin kahramanlarının, amaçsızlıkları ve edilgin oluşları nedeniyle, geleneksel kahraman tipinden farklı oldukları söylenebilir.

Bruno ve Robert'ın bir yere ulaşmak kaygısının ya da bir hedefinin olmaması, filmin mantıklı neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlemesini engeller. Filmde Bruno ve Robert, bir sinema salonundan diğerine ve bir kasabadan diğerine yolculuk ederler. Sinemadan sinemaya, kasabadan kasabaya sürekli devam eden bu yolculuklar, kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi, kahramanın önündeki engelleri aşması bağlamında yapılan yolculuklar değildirler. Daha ziyade, kahramanların bir yerden diğerine sürüklenişleri olduğu söylenebilir. Kahramanların bir yerden diğerine sürüklenişleri ise epizodik bir yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Kahramanın yolculuğu kalıbında kahramanın en temel dramatik işlevlerinden birisi, izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak ve filme katılmasına yardımcı olmaktır. Bu amaçla kahramana izleyicinin özdeşleşebileceği birtakım özellikler, amaçlar ve istekler ile donatılır. Kahramanın yolculuğun en etkin karakteri olması sağlanır. Zamanın Akışında filminde ise bu durumun tersi görülür. Bruno ve Robert'ın yabancılaşmaya bağlı sorunlarının olması onları amaçsızlığa ve edilginliğe sürükler. İstekleri çoğu zaman belirsiz kalır. Bu nedenle izleyicinin kahramanlar ile özdeşleşmesi ve film boyunca kendini kahramanların yerine koyması engellenir. Filmin açılış sahnesinden hemen önce geleneksel anlamda hikaye anlatımının en önemli özelliklerinde biri olan özdeşleşme engellenmeye çalışılır. Bu amaçla izlenilenin bir film olduğu bir yazıyla vurgulanır. Yazıda: "Bu film 1 Temmuz-31 Ekim 1975 tarihleri arasında, 11 haftalık bir süreçte Lüneberg- Hof arası Doğu Alman sınırı kasabalarında çekilmiştir." ifadesi yer alır.

Zamanın Akışında filminin kahramanlarının geleneksel kahraman tipinden farklıdır. Filmde kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi, izleyicinin kolaylıkla

özdeşleşebileceği kahramanların, olumlu özellikleri, baskın bir şekilde ortaya koyulmaz. Filmin kahramanlarının geleneksel kahraman tipinden farklı olması nedeniyle, güçlü bir çatışma unsuru yaratacak olan kahramana rakip/düşman (gölge arketipi) bir tip bulunmamaktadır. Çünkü kahramanlar amaçsızdırlar. Dolayısıyla amaçlarını engellemeye çalışan bir rakip ya da düşman bulunmamaktadır. Kahramanın yolculuğu kalıbında çatışma unsuru birbirinden neredeyse taban tabana zıt iki kahramanın yolculukları aracılığıyla da yaratılabilir. Yaşam biçimleri, düşünceleri ya da kişisel özellikleri bağlamında birbirine zıt iki kahramanın yolculuğu çatışma ögesini oluşturabilir (Vogler, 2011, s. 418). Zamanın Akışında filminin kahramanlarının düşüncelerinin ve kişisel özelliklerinin belirsizliği ya da kişisel özelliklerinin ve düşüncelerinin bir yönünün baskın bir şekilde gösterilmemesinin, bu yönde bir çatışmayı engellediği söylenebilir.

Biçim olarak kahramanın yolculuğu kalıbının kullanıldığı filmler; amacına ulaşmış kahramanın olumlu yönde değişim ve gelişim göstermesi ve eve dönüşü ile son bulur. Zamanın Akışında filminde ise bu özellikler bulunmamaktadır. Filmin sonuna gelindiğinde Bruno ve Robert farklı yönere doğru yolculuklarına devam ederler. Yersiz-yurtsuzluk, aidiyetsizlik, iletişimsizlik ve yalnızlık gibi sorunlarının üstesinden gelip gelmedikleri belirsizdir. Filmin sonunda Robert Bruno'ya "her şey değişmek zorundadır" yazan bir not bırakır. Olumlu yönde bir değişim ve gelişim yaşayabileceklerinin farkına varırlar. Fakat kahramanların filmin başlangıcına göre tamamen değiştikleri ve olumlu yönde geliştikleri söylenemez. Filmin sonuna gelindiğinde Bruno ve Robert farklı yönere doğru yolculuklarına devam ederler. Yolculukların yönü ise belirsizdir. Robert'ın eve dönüş yolculuğunu tamamlayıp tamamlayacağı belirsiz kalır. Bruno'nun ise yol haritasını yırtmış olduğu için yolculuğunun yönü belirsizdir. Bu nedenle film kapalı bir son ile bitmez yani açık uçludur.

Kahramanın yolculuğu kalıbının biçimsel özellikleri ile üretilen filmler "...eğlence şekline girmiş bir ders vermek niyetindeler. Hoşça vakit geçirme maskesi altında, ahlaki bir durum, bir mücadele ya da bir sonuç göstererek, sizi ahlaki olarak yükseltmek, karakterinizi biraz şekillendirmek istiyorlar" (Vogler, 2011, s. 392). Başka bir deyişle geleneksel anlamda bir hikaye anlatmak, kahramanın yolculuğu kalıbı ile üretilen filmlerin temel özelliğidir. Zamanın Akışında filminde ise özdeşleşme, çatışma, kapalı son, mantıklı neden-sonuç ilişkisi, amaç yönelimli karakter gibi kahramanın yolculuğu kalıbının özellikleri bulunmamaktadır. Bu nedenle filmde geleneksel anlamda başı-ortası-

sonu belli bir hikaye anlatılmadığı söylenebilir. *Zamanın Akışında* filminde; aidiyetsizlik, yersiz-yutsuzluk, iletişimsizlik ve yalnızlık gibi modern çağın sorunları üzerine düşünmenin amaçlandığı söylenebilir. Bu nedenle filmde geleneksel anlamda bir çatışma unsuru bulunmamakta, amaçsız kahraman, yabancılaşma, epizodik yapı, açık uçlu son gibi çağdaş anlatı yapısına ait öğeler yer almaktadır.

Zamanın Akışında filminin açılış sahnesinde filmin içeriğinde yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın ele alınacağı izlenimi verilmiştir. Film, hızla hareket eden bir otomobilin görüntüsü ile açılır. Filmin baş karakteri Robert otomobilin içinde bir evin fotoğrafını yırtıp atar ve otomobilini bir süre sonra hızla nehre doğru sürer. Bu arada paralel kurgu ile filmin bir diğer baş karakteri Bruno'yu, evi olan karavanında, uykudan yeni uyanmış bir halde ve günlük rutinlerini yaparken izleriz. Filmin bu sahnesi, iki baş karakterin birlikte yolculuklarının başlangıcını oluşturur. Ancak Bruno bir süredir tek başına yolculuk yapmaktadır. Karavanıyla özdeşleşen Bruno'nun yolculuğunun evi haline geldiği söylenebilir. Dolayısıyla kendini ait hissettiği bir evinin olmadığı düşünülebilir. Filmin bir bölümünde çocukluğunun geçtiği eve dönse ertesi gün hemen oradan ayrılır, yine karavanıyla yollara düşer.

Filmde baş karakterlerin iletişim sorunları olduğu söylenebilir. Robert'ın iletişim sorunları telefon aracılığıyla vurgulanır. Robert, Bruno ile olan yolculuğu boyunca her fırsatta ayrıldığı eşini telefon ile aramaya çalışır. Ancak telefonu konuşmadan kapatır. Bir başka örnek olarak da Robert'ın babasıyla yüzleştiği sahnede baskı makinesini kullanması gösterilebilir. Robert babası ile sözlü bir diyalog kurmak yerine, düşüncelerini bir metne döker ve o metni basar. Robert'ın bir telefon ile eski eşiyle konuşamaması ve babasıyla karşılıklı diyalog geliştirmek yerine düşüncelerini yazılı bir metin ile ifade etmesi, Robert'ın ruhsal durumunu görselleştirir. Bu bağlamda Robert'ın sözlü iletişim konusunda sorun yaşadığı söylenebilir.

Zamanın Akışında filminde manzara ile karakterlerin ruh halleri arasında koşutluk olduğu söylenebilir. Dolayısıyla çorak ya da boşluğun hakim olduğu manzaralar ve bu manzaralarda karakterlerin tek başına ya da yolculuk yaparken konumlandırılmasının karakterlerin ruhsal durumlarının uzantısı olduğu ileri sürülebilir. Boşluğun hakim olduğu manzaralar ve bu manzaralarda karakterlerin konumlandırılması (tek başlarınayken ya da karavanda yolculuk yaparken) ile Wenders, yabancılaşma atmosferini, filmin içeriğini görselleştirir. Karakterlerin boşluğun hakim olduğu

manzaralarda yolculuk yapması ise filmin içeriği olan yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmayı resmeder niteliktedir.

Filmde karakterlerin ruhsal durumlarını *zamanın akışında* izlerken sıklıkla ölü zamanlara yer verilmiştir. Kovacs’a göre (2016, s. 161) ölü zamanlar “... baş karakterin örneğin bir yerden bir yere giderken, beklerken hiçbir şeyin olmadığı yaşamındaki bir zaman sekansının temsilidir.” *Zamanın Akışında* filminde Bruno’nun günlük rutinlerini (örneğin tıraş olması, tuvaletini yapması) gerçekleştirmesi bu ölü zamanlara örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca karısı intihar eden adam Bruno’nun karavanına geldikten sonra Robert ve Bruno’nun karavandan inip amaçsızca dolaştığı anların da ölü zamanlar olduğu söylenebilir. Wenders’ın, ölü zamanları kullanarak, karakterlerin amaçsızlığını ve yolculuklarında sürüklenişlerini somutlaştırdığı söylenebilir.

5. SONUÇ

Modernite döneminde insan geleneksel bağlar ve değerlerinden kopmuş durumdadır. Aydınlanma Düşüncesi, Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali’nin sonuçları ve bilimsel gelişmeler insanın geleneksel değerlerinden kopmasına yol açmıştır. Bu değerlerin yerini dolduramayan modern insan, 20. yüzyıla gelindiğinde yoğun bir değer bunalımı ile karşı karşıya kalmıştır. Geleneksel bağlar ve değerlerinden kopmuş durumda olan modern insan, yaşamına anlam veren, kendisini güvende hissettiren dayanaklarını yitirmiştir. Eski değerlerini yitiren modern insan, kendini içinde bulunduğu dünyanın bir parçası değil, bir yabancı gibi hissetmeye başlamıştır. Bu durum kişinin giderek yabancılaşmasına neden olmuş, yabancılaşma, 20. yüzyılın ciddi sorunlarında biri haline gelmiştir.

Geleneksel değerlerin anlam ve önemini kaybettiği modern yaşamda yabancılaşma sorunu, pek çok sanatçı tarafından eserlerinde içerik olarak ele alınmıştır. Modernist sanatçılar, eserlerinde, içerik olarak yabancılaşmaya bağlı sorunları yeni bir biçim ile ifade etmişlerdir. Bunun sonucu olarak ayrılma erginlenme ve dönüş bölümlerinden oluşan kahramanın yolculuğu kalıbı ve gerçekliği yansıtmanın amaçlandığı mimetik estetik dönüşüme uğramıştır. Ayrıca geleneksel kahraman tipinin özelliklerini taşımayan bir kahraman ortaya çıkmıştır. Yabancılaşmaya bağlı sorunların içerik olarak ele alındığı, geleneksel kahraman tipinin bulunmadığı ve mimetik estetiğin özelliklerinin yıkıldığı yabancılaştırma estetiğinin, içeriğe bağlı olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Estetik anlayışında yaşanan bu değişim ve dönüşümün sonucu olarak kahramanın yolculuğunun

yönü de değişmiştir. Modernist eserlerde, kahramanın bir yerden başka bir yere doğru somut anlamda yaptığı yolculuk, içsel bir yolculuk haline gelmiştir.

Modernist sanatçıların eserlerinde içerik olarak ele alınan yabancılaşma, sinemanın dilinde de yönetmenler tarafından ele alınmıştır. Yabancılaşmaya bağlı sorunların içerik olarak ele alan yönetmenler, bu içeriği diğer modernist sanatçılar gibi yeni bir biçim yapısı ile ifade etmeye çalışmışlardır. Bu nedenle giriş, gelişme ve sonuç bölümünden ve on iki aşamadan oluşan kahramanın yolculuğu kalıbının değişim ve dönüşüm geçirdiği söylenebilir. Dolayısıyla bu filmlerde kahramanın yolculuğu kalıbındaki geleneksel kahraman tipinin ve rehber, müttefik ve gölge gibi arketiplerinin bulunmadığı söylenebilir.

Filmlerinde içerik olarak yabancılaşmaya bağlı sorunları ele alan yönetmenlerden biri de Wim Wenders'tır. Ancak Wenders, yabancılaşmaya bağlı sorunları kendine özgü bir biçimde yolculuk izleği bağlamında ele almıştır.

Bu çalışmada Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesini oluşturan *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* adlı filmlerinde içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma ve çağdaş anlatı yapısı arasında nasıl bir ilişki olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, üçlemeyi oluşturan filmlerin içerikleri, alanyazın kısmında ifade edilen yabancılaşma görünümleri kapsamında, antropolojik yöntem ile incelenmiştir. Üçlemeyi oluşturan filmlerdeki içeriğin, ele alınan filmlerdeki çağdaş anlatı yapısının hangi özelliklerinin oluşmasında etkili olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Çalışmada problem kısmında ifade edilen araştırma soruları kapsamında Wenders'ın yol filmleri üçlemesinde içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşma ve biçim olarak çağdaş anlatı arasında doğrudan bağlantı olduğu bulgulanmıştır.

İçeriğe yönelik çözümlemeler sonucunda üçlemeyi oluşturan filmlerde içerik olarak yabancılaşmaya bağlı aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, benlik bilincinin yitimi, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi sorunların ortaya koyulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmenin, yol filmleri üçlemesinde ele aldığı bu içeriği, yolculuk izleği bağlamında somutlaştırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Yönetmenin yukarıda sözü edilen içeriği yol filmleri üçlemesindeki karakterlerin fiziksel ve içsel anlamda yaptıkları yolculuklar bağlamında gösterdiği bulgulanmıştır.

Çalışmada yol filmleri üçlemesinde somutlaştırılan, yolculuk izleği bağlamında ele alınan içeriğin, bu filmlerde kahramanın yolculuğu anlatı kalıbından farklı bir biçimde ortaya koyulduğu bulgulanmıştır. Yolculuk izleği bağlamında ele alınan yabancılaşmanın bu filmlerdeki çağdaş anlatı yapsının bazı özelliklerinin oluşmasına neden olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Filmlerin içeriği, geleneksel kahraman tipinin özelliklerini taşımayan kahramanların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Üç filmde de kahramanların geleneksel kahraman tipine uymadıkları bulgulanmıştır. Üçlemeyi oluşturan filmlerdeki kahramanların geleneksel kahraman tipi gibi amaç yönelimli olmadıkları, tutarlı ya da bütünlüklü bir iç dünyasına sahip olmadıkları bulgulanmıştır. *Alice Kentlerde* filminde Philip Winter, *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm, *Zamanın Akışında* filminde ise Bruno Winter ve Robert Lander adlı karakterlerin yabancılaşma sorunları bulunmaktadır. Bu nedenle, çalışmada, bu karakterlerin geleneksel kahraman tipine uymadıkları bulgulanmıştır. Yabancılaşmaya bağlı sorunlar ile boğuşan yukarıda sözü edilen karakterler, geleneksel kahraman tipinin oldukça uzağındadırlar.

Yol filmleri üçlemesinde bu karakterler fiziksel ve içsel anlamda bir yolculuk yaparlar. Ancak karakterlerin yaptıkları yolculuklar geleneksel kahraman tipinin yolculuğundan oldukça farklıdır. Üç filmde de karakterlerin yolculuklarının, somut bir amaca ulaşmak için önündeki engelleri kaldırmaya çalışan bir kahraman tipinin yolculuğu gibi olduğu söylenemez. Çünkü üç filmde de yolculuğa çıkan karakterlerin kararlılıkla peşinden gittikleri bir amaçları bulunmamaktadır. Bu bağlamda karakterlerin etkin bir şekilde eylemde bulunmadıkları bulgulanmıştır.

Geleneksel kahraman tipinin en önemli özelliklerinden birisi yolculuğunun sonunda amacına ulaşması, sorunlarının üstesinden gelmesi ve olumlu yönde önemli ölçüde bir değişim yaşamasıdır. Üçlemedeki karakterlerin filmlerin sonunda, yabancılaşmaya bağlı sorunlarının üstesinden geldikleri söylenemez. Dolayısıyla bu karakterlerin geleneksel kahraman tipinin aksine olumlu yönde bir değişim yaşadığı söylenemez.

Üçlemedeki karakterlerin belirli bir amacının ve hedefinin olmaması, isteklerinin belirsizliği filmlerin mantıklı neden-sonuç ilişkisine bağlı olarak ilerlemesini engellemiştir. Bu durum mantıklı neden-sonuç ilişkisi ile doğrusal bir şekilde ilerleyen bir hikaye yerine, epizotlardan oluşan bir yapının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu epizotlarda ise edilgin bir şekilde yolculuk eden karakterlerin içsel yolculuklarına odaklanılmıştır.

Kahramanın yolculuğu kalıbında kahramanın en önemli dramatik işlevi, izleyicinin özdeşleşmesini sağlamak ve filme katılmasına yardım etmektir. Üçlemeyi oluşturan filmlerdeki karakterlerin amaçsız, edilgin olmaları ayrıca dengeli ve tutarlı kişilik özellikleri göstermekten uzak olmaları nedeniyle izleyici özdeşleşmek yerine yabancılaşır. Başka bir deyişle, üçlemedeki karakterlerin geleneksel kahraman tipinin uzağında olmaları, izleyicinin özdeşleşmesine ve kendini filmin akışına kaptırmasına engel olur. Başka bir açıdan bakılacak olursa, bu filmlerde özdeşleşmenin anlamsız hale getirildiği söylenebilir. Çünkü karakterlerin peşinden gidecekleri belirli bir amaçları yoktur. İzleyicinin kendini kahramanın yerine koymasını, onun istediklerini istemesini ya da amacına ulaşmasını istemesine neden olacak olan unsur ortadan kaldırılmıştır. Dolayısıyla izleyicinin özdeşleşmesi ve kendini filmin akışına kaptırması anlamsızlaştırılmıştır.

Kahramanın yolculuğu kalıbında geleneksel kahramanın belirli bir karakteristik özelliği ön plana çıkarılır. Bu özellik genellikle olumlu yönde olur. Bu nedenle izleyici özdeşleşir ve kahramanın amacına ulaşmasını ister. Ayrıca izleyicinin dikkatini canlı tutmak için merak ve gerilim unsurları bulunur. Bunu sağlayan da kahramana rakip/düşman (gölge arketipi) olan bir karakter tipidir. Kahramanın yolculuğunda sırasında rakip/düşman ile karşılaşması çatışmayı ortaya çıkarır. Böylece izleyicinin merakı canlı tutulur. Ayrıca çatışma ögesi ile, filmin sonunda yanıtlanması gereken birtakım sorular ortaya atılır. Yol filmleri üçlemesinde ise bu durumun tersi söz konusudur. Üç filmde de karakterler geleneksel amaç yönelimli bir kahraman tipi değildirler. Bu nedenle yolculuklarında onları engellemeye ya da alt etmeye çalışan gölge arketipi bulunmaz. Bunun sonucunda filmlerde geleneksel anlamda bir çatışma ögesinin bulunmadığı söylenebilir. Ayrıca üçlemedeki karakterler, kesin olarak iyi veya kötü bir tip olarak nitelendirilemezler. Dolayısıyla bu filmlerde kahramanın yolculuğu kalıbında olduğu gibi güçlü bir çatışma unsurunun bulunduğu söylenemez. Bu nedenle filmlerin sonunda yanıtlanması gereken sorular ya da sonlandırılması gereken çatışmalar bulunmadığı söylenebilir.

Kahramanın yolculuğu; amacına ulaşmış kahramanın olumlu yönde değişim ve gelişim göstermesi ya da eve dönüşü ile son bulur. Üçlemeyi oluşturan filmlerde ise kapalı bir son bulunduğu söylenemez. Filmlerin sonuna gelindiğinde üçlemeyi oluşturan filmlerdeki karakterler, yolculuklarına kaldıkları yerden devam ederler. Çünkü

karakterlerin yabancılaşmaya bağlı sorunlarının üstesinden gelebildikleri dolayısıyla olumlu yönde bir gelişim ve değişim gösterdikleri söylenemez.

Yol filmleri üçlemesinde benlik kaybı, aidiyetsizlik, yersiz-yurtsuzluk, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi modern çağın sorunları üzerine düşünmenin amaçlandığı söylenebilir. Çalışmada, bu duruma neden olanın, bu filmlerdeki içeriğe bağlı olarak şekillenmiş olan çağdaş anlatı biçiminin amaçsız kahraman, yabancılaştırma, çatışmanın bastırılması, epizodik yapı ve açık son gibi özelliklerinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç olarak, Wenders'ın yol filmleri üçlemesinde içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın, bu filmlerdeki biçim olarak çağdaş anlatı yapısının oluşmasında doğrudan etkisinin olduğu bulgulanmıştır. Filmlerde içerik olarak yolculuk izleği bağlamında ele alınmış olan benlik kaybı, aidiyetsizlik, yersiz yurtsuzluk, iletişimsizlik ve anlamsızlık gibi sorunların, bu filmlerdeki çağdaş anlatı yapısının amaçsız kahraman, yabancılaştırma, çatışmanın bastırılması, epizodik yapı ve açık son özelliklerinin oluşmasında doğrudan etkilerinin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çağdaş anlatı yapısı bulunan bu filmlerde özdeşleşme, çatışma, kapalı son, mantıklı neden-sonuç ilişkisi amaç yönelimli karakter gibi kahramanın yolculuğu kalıbının özellikleri bulunmamaktadır. Bu bağlamda filmlerde geleneksel anlamda başı-ortası-sonu belli bir hikaye anlatılmadığı söylenebilir. Geleneksel anlamda bir hikayenin olmadığı üç filmde de kahramanın yolculuğu kalıbında bulunan gölge arketipi, rehber arketipi ve müttefikler/yardımcılar gibi unsurların bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

5.1. Tartışma

Ioanna Kuçuradi'ye göre (2016, s. 60) “her halis sanat eseri insan realitesinin kısmi bir yorumu olup, işaret ettiği, bize gösterdiği şey, ... kişilerarası ilişkilerdeki değerler ve problemlerdir.” Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesinde göstermeye çalıştığı şeyler bu bağlamda düşünülebilir. Wenders'ın *Alice Kentlerde*, *Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* adlı filmlerinde, modern insanın yabancılaşmaya bağlı problemleri göstermeye çalıştığı söylenebilir. Yersiz-yurtsuzluk, kendini bir yere ait hissedememe, benlik bilincinin yitimi, anlamsızlık ve iletişimsizlik gibi problemlerin üç filmde de ele alınmış olduğu söylenebilir. Bu problemler üç filmde de bir baş karakter ve baş karakterin içinde bulunduğu kişiler arası ilişkiler aracılığıyla gösterilmeye çalışıldığı söylenebilir. *Alice Kentlerde* filminde Philip Winter, *Yanlış Hareket* filminde Wilhelm, *Zamanın Akışında* filminde ise Bruno Winter ve Robert adlı baş karakterler ve bu karakterlerin karşılaştığı

insanlar arasındaki ilişkiler üzerinden yabancılaşmaya bağlı problemler ele alınmıştır. Wenders, yarattığı karakterler üzerinden göstermeye çalıştığı yabancılaşmaya bağlı problemleri, geleneksel anlatı yapısı yerine çağdaş anlatı yapısı ile somutlaştırmıştır.

Yönetmenin, kahramanın yolculuğu kalıbının yabancılaşmaya bağlı sorunları ortaya koymada, çağdaş anlatı yapısına göre daha az elverişli olduğunu gösterdiği söylenebilir.

“Her kişi, ... sahip olduğu insan anlayışına göre; olayları ve durumları anlayışına, yorumlayışına göre; ... eserler ortaya koyar” (Kuçuradi, 2016b, s. 52). Wenders’ın yol filmleri üçlemesinde göze çarpan insan ve yaşam anlayışının yaşamın bir yolculuk, insanın ise bu yolculukta bir yolcu olduğu söylenebilir. Çünkü yönetmen, üçlemede insanın kişiler arasındaki problemlerini; sürekli yollarda, hareket halinde olan, kendini ait hissettiği bir evi-yurdu olmayan karakterler ve kişiler arası ilişkiler aracılığıyla ortaya koymaya çalışmıştır. Bu karakterler ve kişiler arası ilişkiler aracılığıyla insanın, yolculuğu sırasında, zaman zaman kendini kaybedebileceği, kendini arayış yolculuğuna çıkabileceğini göstermeye çalıştığı söylenebilir.

Wenders’ın *Alice Kentlerde, Yanlış Hareket* ve *Zamanın Akışında* adlı yol filmlerinin çağdaş anlatı sineması için yeni olduğu, bir yenilik getirdiği söylenebilir. Yabancılaşma sorununun Wenders’tan önce Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Robert Bresson ve Jean-Luc Godard tarafından ele alınmış olduğu söylenebilir. Wenders’ın getirdiği yeniliğin yabancılaşmaya bağlı problemleri ele alış tarzının olduğu söylenebilir. Wenders, sözü edilen problemleri, yol filmi türü aracılığıyla, yolculuk izleği bağlamında ele almıştır. Ancak Wenders’ın yol filmleri, Amerikan sinemasının yol filmi türünden ayrışır. Amerikan sinemasının yol filmi türünde; sorunları olan bir insanın yolculuğa çıkması, yolculuğu sırasında karşılaştıkları ve deneyimledikleri sayesinde olumlu anlamda bir dönüşüm yaşaması ve evine değişmiş bir şekilde geri dönmesi sürecini izleyen kalıbın sıkça kullanılmış olduğu söylenebilir. Bu filmlerde, ayrıca, yolculuğun çoğu zaman suçluların kanundan ve kolluk kuvvetlerinden kaçışına başka bir deyişle kovalamacaya (örneğin *Bonnie ve Clyde*, *Ölüm Noktası*, *Kanlı Toprak*) dönüştüğü söylenebilir. Bazı filmlerde yolculuğun özgürlük, bağımsızlık, alternatif bir yaşam tarzı ya da toplumun muhafazakar değerlerine bir başkaldırı anlamına geldiği söylenebilir (örneğin *Easy Rider*). Bazı filmlerde ise başka bir tür filmi içinde hem bir izlek hem de anlatı kalıbı (kahramanın yolculuğu) olarak kullanıldığı (örneğin *Posta Arabası*, *Sarı Kurdeleli Kız*, *Gazap Üzümleri*, *Detour*) söylenebilir. Kovacs’a göre

“yolculuk türünün Amerikan versiyonu büyük mesafeler boyunca araba ya da motosikletle yolculuk yapmaya, özgür ve bağımsız bir hayatı yaşamaya dayalı öyküleri anlatan yol filmidir.” (Kovacs, 2015, s. 111).

Wenders’ın yol filmleri üçlemesinde, yukarıda belirtilen Amerikan yol filmi kalıplarının kullanılmadığı söylenebilir. Andras Kovacs *Modernizmi Seyretmek* adlı eserinde çağdaş anlatılı filmleri türlere ayırmıştır. Fakat Kovacs’ın ifade ettiği türler; kahramanın yolculuğu kalıbına bağlı olarak oluşturulan geleneksel anlatılı filmlerdeki türlerden ayrışır. Kovacs’ın eserinde ifade ettiği türler ise şunlardır: Araştırma/Soruşturma, Gezinme/Yolculuk, Kapalı-Durum Dramı, Satir/Tür Parodisi ve Deneme Film. Wim Wenders’ın yol filmleri üçlemesinin yerinin bu türlerden Gezinme/Yolculuk kategorisi içinde olduğu söylenebilir. Kovacs’a göre (2015, s.109) Gezinme/Yolculuk türünde

karakter(ler) çoğu kez özel bir amacı olmadan dünyada yolculuk yaparlar. Çoğu durumda yolculuğun nedeni bir yere varmak ya da bir şeyleri bulmak değil, ama bir yeri terk etmek ya da kaçıktır. Bu türdeki başlıca anlatı amacı karakterin bir yere gitmesi değil, karakterin dünyasının sürekli değişen çevrenin yardımıyla araştırılmasıdır.

Wenders’ın, yol filmleri üçlemesinde; içerik olarak yabancılaşmayı yolculuk izleği bağlamında ele almasının, bu içeriği kahramanın yolculuğu kalıbına bağlı olarak oluşturmamasının başka bir deyişle geleneksel anlamda bir hikaye anlatmamasının, bunun yerine çağdaş anlatı ile karakterlerin ruhsal durumunu göstermeye çalışmasının yönetmenin filmlerinin ayırıcı özelliği olduğu söylenebilir.

Wenders’ın, yol filmleri üçlemesinde, yabancılaşma sorununu yolculuk izleği bağlamında çağdaş anlatı biçimiyle ele alması bakımından yenilik getirdiği söylenebilir. Bu filmlerde yeni bir bilgi edindiğimiz de ileri sürülebilir. Yönetmenin, yol filmlerinde, çocuğun bakışının kendimizi, çevremizi ve dünyayı algılamada ne kadar değerli olduğunun bilgisini verdiği söylenebilir. Örneğin *Alice Kentlerde* ve *Yanlış Hareket* adlı filmlerde yabancılaşma sorunu görme duyusunun yitimi ile ilişkilendirilmiştir. *Alice Kentlerde* filminde Philip Winter, *Yanlış Hareket* filminde ise Wilhelm görme, gördüğünün farkına varma ve algılama konusunda sorunları olan karakterlerdir. Philip Winter ve Wilhelm bu sorun nedeniyle kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış karakterlerdir. Ancak *Alice Kentlerde* filminde Philip ile birlikte yolculuk eden Alice’in çocuk bakışının saflığı ve basitliğinin, Philip’in görme sorununun kısmen de olsa rehabilite edilmesinde önemli bir rolü olduğu söylenebilir. Çünkü Alice’in dünya ile olan bağı, dünyaya bakışı doğrudan ve basittir. Kendini ve isteklerini açık bir şekilde ifade

edebilmektedir. Alice'in sayesinde Philip Winter'in, kendinde olmayan bu bakışı biraz olsun edinmeye başladığı söylenebilir. Bu nedenle, görme ve yabancılaşma sorununun üstesinden gelebilmesi için umut ışığı yakıldığı ileri sürülebilir.

Yanlış Hareket üçlemenin en karamsar filmidir. Bu filmde Wilhelm de Philip Winter gibi görme ve farkına varma konusunda sorunları olan bir karakterdir. Ancak *Yanlış Hareket* filminde, Wilhelm'in yabancılaşma sorunlarını aşabileceği konusunda hiçbir umudun olmadığı söylenebilir. Bu filmde Wilhelm kendine, çevresine ve dünyaya olan bakışını düzeltebilecek bir çocuk bakışının desteğinden yoksundur. Dolayısıyla filmin sonunda yaşamını nasıl sürdüreceğini bilemez bir halde yalnız kalmıştır. Benlik kaybı, anlamsızlık, iletişimsizlik, aidiyetsizlik gibi sorunlarının üstesinden gelememiştir.

Zamanın Akışında filminin sonunda ise çocuğun çevresini ve dünyayı son derece basit bir şekilde algılayışı vurgulanmıştır. Robert tren beklerken defterine bir şeyler yazan bir çocuk görür ve ona ne yazdığını sorar. Çocuk, Robert'a gördüğü her şeyi yazdığını söyler: Raylar, çakıl taşları, tren tarifi, gökyüzü, bulutlar, çantalı bir adam, gülümseme, bir yumruk, bir taşın fırlatılması. Robert'ın "bu kadar basit mi?" sorusuna çocuk "bu kadar basit" diyerek karşılık verir. Robert, gözlüğü ve çantası karşılığında çocuğun defterini alır ve yolculuğuna devam eder.

Sonuç olarak Wenders'ın, yol filmlerinde, çocuğun bakışının saflığına ciddi bir önem atfettiği, bu bakışın değerli olduğunu düşündüğü söylenebilir. Yönetmenin; yabancılaşma sorununu aşabilmemiz, kendimizi, çevremizi ve dünyayı daha açık bir şekilde görüp algılayabilmemiz için, yaşamı bir çocuğun gözleriyle görebilmenin önemini vurguladığı ileri sürülebilir.

5.2. Öneriler

Bu çalışmada Wim Wenders'ın yol filmleri üçlemesinde içerik olarak yolculuk izleği bağlamında yabancılaşmanın, bu filmlerdeki biçim olarak çağdaş anlatı yapısının hangi özelliklerinin oluşmasında etkili olduğu ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmanın sinemada içerik ve biçim ilişkisi üzerine yapılmış çalışmalara ve literatüre katkı sunabileceği düşünülmekte ve beklenmektedir.

Sinemada içerik ve biçim arasında nasıl bir ilişki olduğunun incelendiği bu çalışma benzer çalışmalar yapılarak devam ettirilebilir. Örneğin Türk sinemasında Ömer Kavur bazı filmleri bu tür çalışmalara konu olabilir. Ömer Kavur'un filmlerinde de yolculuk izleği önemli bir yer tutar. Kavur bu durumu şu cümleler ile ifade etmiştir:

Yolculuk, ele almayı sevdiğim üç-dört temadan bir tanesidir. Gerçek anlamda yapılan yolculukları filmimde kullanmayı severim. Çünkü ben de yolculukları severim. Fakat bir de içsel bir yolculuktan söz etmek mümkündür. Kişinin ya da bireyin kendi içsel yolculuğu ki bu bana göre daha da anlamlıdır (http-3).

Yönetmenin iletişimsizlik, yalnızlık, yolculuk, arayış gibi motifleri kullandığı *Amansız Yol* (1987), *Gece Yolculuğu* (1987), *Gizli Yüz* (1991), *Akrebın Yolculuğu* (1997) adlı filmleri yolculuk izleği bağlamında araştırma konusu yapılabilir. Benzer bir çalışma Theodoros Angelopoulos'un filmleri üzerinde de yapılabilir. Angelopoulos kendi filmlerini şu şekilde değerlendirmiştir: "...Filmlerim hep bir yolculuktur... bir film bir tek kentte geçse bile. Benim açımdan her film bir yolculuktur, her şey bir yolculuk, bir arayıştır" (Bachmann, 1997, s. 131). Bu bağlamda yönetmenin, *Kitera'ya Yolculuk* (Taxidi sta Kythira, 1984), *Arıcı*, (O Melissokomos, 1986) *Ulis'in Bakışı*, *Sonsuzluk ve Bir Gün* adlı filmleri yolculuk izleği bağlamında incelenebilir. Bu filmlerin içerikleri, biçim ve biçem özellikleri irdelenebilir.

KAYNAKÇA

- Alsan, N. (2012). *Eylem ve Düşünce Açısından 20. Yüzyıl*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Archer, N. (2016). *The Road Movie In Search of Meaning*. New York: Columbia University Press.
- Aristoteles (2018). *Poetika*. (Çev: A. Çokona ve Ö. Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Armağan, B. ve Gökçe, S. (2015). Edebi Görünümüyle Dasein: Gregor Samsa. *Current Research in Social Sciences*. 1 (2), 20-26.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme*. (Çev: Z. Özen Barkot). İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arslan, H. ve Erdoğan, Ş. ve Olcay, E. (2004). *Bir Wim Wenders Kitabı*. İstanbul: Es Yayınları.
- Arslantepe, M. (2008). Popüler Sinema Filmlerinde Hikaye Anlatımı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 10 (1), 237-256.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Atılğan, Y. (2017). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachmann, G. (2006). Akıp Giden Zaman: Sonsuzluk ve Bir Gün. (Çev: M. Harmancı). D. Fainaru (Ed.). *Theo Angelopoulos içinde* (121-134).
- Bahr, H. (2017). Dışavurumculuk. E. Batur (Ed.). *Modernizm Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi içinde* (280-285). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, W. (2016). *İrrasyonel İnsan*. (Çev: S. Özer.) Ankara: Hece Yayınları.
- Bauman, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraktar, L. (2018). Gayesi Olmayan Yolculuğun Anlamı: İnsan Ya Da Bergson'da Hayat Hamlesinin Yaratıcı Coşkusu. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.). *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk içinde* (191-202). İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Beicken, P. ve Kolker, R. P. (1993). *The Films of Wim Wenders: Cinema as Vision and Desire*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bilis, P. Ö. (2017). Alman Sineması: Yıldızı Bir Parlayan Bir Sönen Ülke Sineması Üzerine Tarihsel Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (52), 89-108.

Bollnow, O. F. (2004). *Varoluş Felsefesi*. (Çev: M. Beyaztaş). İstanbul: Efkâr Yayınları.

Bordwell, D. (2010). Sanat Sineması Anlatımı. A. Karadoğan (Ed.). (Çev: E. S. Onat). *Sanat Sineması Üzerine içinde* (125-177). Ankara: De Ki Yayınları.

Bostancı, N. (2018). Bir Yer Değiştirme ve Yanılsama Olarak Yolculuk. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.). *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk içinde* (60-77). İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Brady, M. ve Leal, J. (2011). *Wim Wenders and Peter Handke Collaboration, Adaptation, Recomposition*. New York: Editions Rodopi.

Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

_____ (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Bütey, S. (2017). Ben O Değilim Filminde Başkasının Varoluşçu Görüntüsü. *Sinefilozofi Dergisi*, 2 (3), 3-34.

Camcı, C. (2019). Kafka'nın "Yaşam Sürekli Bir Oyalayıştır" Sözü Üzerine. A. K. Çüçen (Ed.), *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*. (12), 29-39.

Campbell, J. (2019). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev: S. Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

Camus, A. (1998). *Denemeler ve Bir Alman Dosta Mektuplar*. (Çev: S. Eyüboğlu & V. Günyol). İstanbul: Say Yayınları.

_____ (2003). *Yabancı*. (Çev: V. Günyol). İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2015). *Sisifos Söyleni*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

- _____ (2016a). *Başkaldıran İnsan*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2016b). *Tersi ve Yüzü*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2016c). *Düşüş*. (Çev: T. Yücel). İstanbul: Can Yayınları.
- _____ (2016d). *Yabancı* (Çev. S. Tiryakioğlu). İstanbul: Can Yayınları
- Canetti, E. (2005). *Körleşme*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Payel Yayınları.
- Cardullo, B. (2010). *Sunuş*. (Çev: S. Özgül). Bert Cardullo (Ed.). *Michelangelo Antonioni* içinde (7-28). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Celan, P. (1995). *Bütün Şiirlerinden Seçmeler*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Kavram Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- _____ (2017). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Say Yayınları.
- Cevizci, A. ve Küçükalp, K. (2018). *Batı Düşüncesi Felsefi Temeller*. İstanbul: İsam Yayınları.
- Childs, P. (2010). *Modernizm*. (Çev: V. Yıldırım). Ankara: Sitare Yayınları.
- Cook, R. F. ve Gemünden, G. (1997). Introduction: Wim Wenders's Cinema of Displacement. R. F. Cook ve G. Gemünden (Ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and Postmodern Condition* içinde (9-29). Detroit: Wayne State University Press.
- Cöntürk, H. (2006). *Çağının Eleştirisi, İkinci Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çehov, A. (2006). *Bütün Oyunları I*. (Çev: M. Özgül). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Çelik, T. (2018). “Die Liden Des Jungen Werthers” ve “Aus Dem Leben Eines Taugenichts” Eserlerinde Doğa Olgusunun İncelenmesi. *The Journal of Academic Social Science*. (73), 576-588.
- Çiçek, N. (2015). Franz Kafka'nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi. *Beytulhikme an International Journal of Philosophy*. 5 (1), 141-162.

Çiçekler, A. N. (2010). *Sanayi Devrimi Döneminde İngiltere’de Çalışma Koşulları: Charles Dickens Romanlarından Yansımalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çiğdem, A. (2006). *Aydınlanma Düşüncesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çüçen, A. K. (2015). Varoluş Felsefesi Ya Da Varoluşçuluk Nedir? K. Çüçen (Ed.). *Varoluş Filozofları içinde* (15-47). İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Daniel, A. (2008). Tekmeleri Savurun: Easy Rider ve Karşı Kültür. J. Sargeant ve S. Watson (Ed.), *Kayıp Otobanlar: Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi içinde* (83-103). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Demir, Z. (2018). Karl Marx’ın Bakış Açısından Kapitalist Toplumda Yabancılaşma ve Sonuçları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 3 (5), 63-74.

Demirer, T. ve Markus, G. ve Özbudun, S. (2008). *Yabancılaşma Ve...* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Diken, B. (2011). *Nihilizm*. (Çev: A. Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Dostoyevski, F. M. (2012). *Yeraltından Notlar*. (Çev: A. Türkmen). Balıkesir: Altınpost Yayınları.

Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Elsaesser, T. (1997). Spectators of Life: Time, Place and Self in the Films of Wim Wenders. R. F. Cook ve G. Gemünden (Ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and Postmodern Condition içinde* (240-256). Detroit: Wayne State University Press.

Engels, F. (1997). *İngiltere’de Emekçi Sınıfının Durumu*. (Çev: Y. Fincancı). Ankara: Sol Yayınları.

Erdem, H. (2015). Albert Camus. A. K. Çüçen (Ed.) *Varoluş Filozofları içinde* (183-199). İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Ersümer, A. O. (2013). *Klasik Anlatı Sineması*. İstanbul Hayalperest Yayınları.

Ertaylan, A. (2007). *1990 Sonrası Türk Sinemasında Yabancılaşma Olgusu*.Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____ (2018). Fromm'un Yabancılaşma Kuramı Perspektifinden Haneke Sinemasındaki Yabancılaşmış Karakterlerin Analizi: 7. Kıt. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (77), 123-141.

Ertoyl, M. (2007). *Yabancılaşma Kader mi? Tercih mi?* Ankara: Lotus Yayınevi.

Esenyel, Z. Z. (2012). Yabancılaşmanın Ontolojik Boyutu: Heidegger'ci Bir Bakış. Z. Aşkın (Ed.). *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları 16. Kitap Heidegger*. (16) 54-68.

_____ (2015). Jean-Paul Sartre. A. K. Çüçen (Ed.) *Varoluş Filozofları* içinde (221-257). İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Esenyel, A. (2012). Varlığa İlişkin Otantik Bir Yorum Olanağı Olarak Ölüm. Z. Aşkın (Ed.). *Özne Felsefe ve Bilim Yazıları 16. Kitap Heidegger*. (16), 40-53.

_____ (2015). Fenomenolojiden Varoluşa Edmund Husserl ve Martin Heidegger. K. Çüçen (Ed.). *Varoluş Filozofları* içinde (135-163). İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Fabe, M. (2010). Avrupa Sanat Filmi: Federico Fellini'nin Sekiz Buçuk Filmi. (Çev: M. Taşkaya). A. Karadoğan (Ed.) *Sanat Sineması Üzerine* içinde (193-214).

Foulquie, P. (1998). *Varoluşçunun Varoluşu* (Çev: Y. Şahan). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Frankl, V. E. (2018). *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev: S. Budak). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Fraye, H. (2014). *Sanayi Çağı*. (Çev: B. Akarsu ve H. Batuhan). İstanbul: Doğu-Batı Yayınları.

Fromm, E. (1985). *Sevme Sanatı*. (Çev: I. Gündüz). İstanbul: Say Yayınları.

_____ (2014). *Sağlıklı Toplum*. (Çev: Y. Salman ve Z. Tanrısever). İstanbul: Pavel Yayınları

- _____ (2019). *Özgürlükten Kaçış*. (Çev: Ş. Yeğin). İstanbul: Say Yayınları.
- Garwood, I. (2008). Park Cepleri ve Ninniler: Wim Wenders'ın Yol Filmlerinde Rock'un Rolü. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.) *Kayıp Otobanlar Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (271-281). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.
- Gasset, J. O. Y. (2015). *Tarihsel Bunalım ve İnsan* (Çev: N. G. Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- _____ (2017). *İnsan ve Herkes* (Çev: N. G. Işık) İstanbul: Metis Yayınları.
- Gay, P. (2017). *Modernizm: Sapkınlığın Cazibesi*. (Çev: S. Erduman). İstanbul: Everest Yayınları.
- Geçtan, E. (1993). *İnsan Olmak*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- _____ (2016). *Varoluş ve Psikiyatri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geist, K. (1983). *The Cinema of Wim Wenders From Paris France to Paris Texas*. London: U.M.I ResearchPress
- Genç, H. N. (2007). Varoluş-Bilinç Ekseninde İki Uyumsuz Tiyatro Yazarı ve İki Oyun: Ionesco (Ders), Tardieu (Gereksiz Terbiye). *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (18). 77-96.
- Graf, A. (2002). *The Cinema of Wim Wenders The Celluloid Highway*. London: Wallflower Press
- Guignon, C. (2008). *Kimim Ben: Otantik Olmak*. (Çev: A.Tüzer). Ankara: Lotus Yayınları.
- Güngör, F. Ş. (2019). Felsefi İntihar Ya Da Absürdü Aşkınlaştırmak: Camus'nün Kierkegaard Eleştirisini Sorgulamak. A. K. Çüçen (Ed.) *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, (12), 115-137.
- Gür, A. (2019). Kış Uykusu: Varoluşçuluk Açısından Bir Yorumlama. A. K. Çüçen (Ed.). *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, (12). 138-149
- Gürkan, H. (2015). *Karşı Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (Çev: K. H. Ökten) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Heidegger, M. (2013a). *Hümanizm Üzerine*. (Çev: Y. Örnek). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

_____ (2013b). *Olmaya Bırakılmışlık* (Çev: M. Keskin). İstanbul: Avesta Yayınları.

Horney, K. (2017). *Nevrozlar ve İnsan Gelişimi*. (Çev: E. Erbatur). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Huberman, L. (1995). *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*. (Çev: M. Belge). İstanbul: İletişim Yayınları.

Indick, W. (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Çev: E. Yılmaz ve Y. Karaarslan). İstanbul: Agora Kitaplığı.

İşler, E. ve Özer, R. (2008). Söylenbilimde İki Farklı Arayış Öyküsü: Odysseus ve İason'un Yolculukları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1: (2), 43-51.

Jeanniere, A. (2000). Modernite Nedir? M. Küçük (Ed.). *Modernite Versus Postmodernite* içinde (95-107). Ankara: Vadi Yayınları

Kacıroğlu, M. (2018). Sanatta Modernizm ve Modern Şiir Üzerine Bir Deneme. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (5). 1-24.

Kadızaade, E. D. (2011). Hüseyin Cöntürk ve Yeni Eleştiri. *TÜBAR*, (29), 189-199

Kafka, F. (2018). *Dönüşüm*. (Çev: A. Cemal). İstanbul: Can Yayınları.

Kantarcıoğlu, S. (1983). T. S. Eliot'un Edebiyat Teorisi. (Önsöz). *Edebiyat Üzerine Düşünceler* içinde (5-18). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Karasu, B. (2016). *Narla İncire Gazel*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kılıçbay, M. A. (2004). Uygarlığın Ödülü Olarak Kaygı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (6), 135-138.

Kızıltan, G. S. (1986). *Kişinin Silinen Yüzü Çağımızda Yabancılaşma Sorunu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Kierkegaard, S. (2013). *Kaygı Kavramı*. (Çev: T. Armaner). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

_____ (2017a). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev: M. M. Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

_____ (2017b). *Korku ve Titreme*. (Çev: N. Beier). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

_____ (2019). Ekim Nöbeti: Bir Sosyal Öngörü Teorisi Denemesi. (Çev: Y. A. Yaman). A. K. Çüçen (Ed.). *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*. (12), (259-274).

Koç, E. (2008). Bir Umut Metafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Edebiyat Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (18), 171-194.

_____ (2017). Gabriel Marcel Felsefesinde Kişi Nosyonu. *SOBİDER*, (10), 1-17.

Kolker, R. (2009) *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev: F. Ertınaz, A. Güney, Z. Özen, O. Şakır, B. Tokem, D. Tunalı, E. Yılmaz). Ankara: Deki Yayınları.

Kuçuradi, İ. (2013). *Sanata Felsefeyle Bakmak*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

_____ (2016a). *Çağın Olayları Arasında*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

_____ (2016b). *İnsan ve Değerleri*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Kuzniar, A. (1997). Wenders's Windshields. R. F. Cook ve G. Gemünden (Ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and Postmodern Condition* içinde (222-239). Detroit: Wayne State University Press.

Küçükkalay, A. M. (1997). Endüstri Devrimi ve Ekonomik Sonuçlarının Analizi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (2), 51-68.

Künzel, U. (1985). *Wim Wenders*. (Çev: K. Çalışkan). İstanbul: Afa Yayınları.

Laderman, D. (2006). *Driving Visions Exploring The Road Movie*. Austin: University of Texas Press.

Liman, A. S. (2010). "Paris-Texas"tan "Palermo'da Yüzleşme"ye: Zamanın Akışında Wim Wenders Sineması ya da Rock Müzik Eşliğinde "Road Movies". *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, (29), 215-231.

Magill, F. (1992). *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasığı* (Çev: V. Mutal). İstanbul: Dergah Yayınları.

Mahiroğulları, A. (2011). Endüstri Devrimi Sonrasında Emeğin İstismarını Belgeleyen İki Eser: Germinal ve Dokumacılar. *İstanbul Journal of Sociological Studies*, (32), 41-53

Marx, K. (2013). *1844 Elyazmaları* (Çev: M. Belge). İstanbul: Birikim Yayınları.

_____ (2018). 1844 Elyazmaları. (Çev: K. Somer). B. Erdost (Ed). *Yabancılaşma* içinde (19-66). Ankara: Sol Yayınları

_____ (2018). Hegel'in Hukuk Felsefesine Katkı, Giriş. (Çev: K. Somer). B. Erdost (Ed.). *Yabancılaşma* içinde (16-19). Ankara: Sol Yayınları

McCormick, R. W. (1997). The Writer in Film: Wrong Move. R. F. Cook ve G. Gemünden (Ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and Postmodern Condition* içinde (89-109). Detroit: Wayne State University Press.

McFarlane, J. (2017). Modernizm ve Zihin. E. Batur (Ed.), *Modernizm Serüveni* içinde (267-279). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (Çev: O. Adanır). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Mitchell, S. (2008). Gizlerin Yolculuğu: David Lynch ve Yol. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.), *Kayıp Otobanlar: Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (285-312). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Morton, J. (2008). Öldüren Yol: Otobanda Dehşet. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.) *Kayıp Otobanlar Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (153-166). İstanbul Altıkırkbeş Yayınları.

Mounier, E. (2007). *Varoluş Felsefelerine Giriş* (Çev: R. Kırkoğlu) İstanbul: Say Yayınları.

Nietzsche, F. (2003). *Şen Bilim*. (Çev: L. Özşar). Bursa: Asa Yayınları.

_____ (2010). *Güç İstenci*. (Çev: N. Epçeli). İstanbul: Say Yayınları.

_____ (2011). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (Çev: M. Tüzel) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Orgeron, D. (2008). *Road Movies From Muybridge and Melies to Lynch and Kiarostami*. New York: Palgrave Macmillan.

Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev: A. Bahçıvan). Ankara: Ark Yayınları.

Osmanoğlu, Ö. (2016). Hegel'den Marcuse'ye Yabancılaşma. *Üsküdar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (3), 65-92.

Oylum, R. (2016). *Alman Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap Yayınları.

Özen, Z. (2004). *Sinema ve Modernizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Özler, E. (2016). *Sürgündeki Sinema: Tony Gatliff Filmlerinde “Yolculuk” ve “Kimlik” Arayışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özlu, T. (1987). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İzmir: Ada Yayınları.

Palmier, J.-M. (2017). Dışavurumculuk ve Sanatlar. E. Batur (Ed.). *Modernizm Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi* içinde (306-314). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Papppenheim, F. (2002). *Modern İnsanın Yabancılaşması* (Çev: S. Ak). Ankara: Phoenix Yayınları.

Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman Sanatı*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pehlivan, E. (2013). Wenders in Motion: A Study On The Way of Characterization in Wim Wenders' Road Movies. *Cinej Cinema Journal*. 2 (2), 82-109.

Plater, E. (2002). Taking Another Look at Wim Wenders's "Wrong Move". *Literature/Film Quarterly*, 30 (1), 65-73.

Polat, E. (2018). Arap Edebiyatında Metaforik Anlamda Yol ve Yolculuk. D. Depe ve İ. Şahin (Ed.). *Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk* içinde (125-136). İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.

Rifat, M. (2004). *Eleştirel Bakış Açıları*. İstanbul: Dünya Aktüel Yayınevi.

Russell, B. (1998). *Varoluşçunun Bunalımı*. (Çev: T. Araz). İstanbul: Toplumsal Dönüşüm Yayınları.

Sargeant, J. ve Watson, S. (2008). Haritaları Taramak: Bir Tür Olarak "Yol Filmi" Üzerine Notlar. (Çev: P. Özdoğru). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.), *Kayıp Otobanlar: Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (15-33). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Sartre, J.P. (2008). *Edebiyat Nedir?* (Çev: B. Onaran). İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2017). *Bulantı* (Çev: S. Hilav). İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2017). *Duvar* (Çev: E. Canberk). İstanbul: Can Yayınları.

_____ (2018). *Varoluşçuluk* (Çev: A. Bezirci). İstanbul: Say Yayınları.

Savaş, H. (2012). *Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti*. Ankara: Nirengi Kitap Yayınları.

_____ (2013). *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Sözcükler Yayınları.

Sayıcı, F. (2019a). *Sinemada Yol ve Yolculuk Kavramı Bağlamında Karakterin Dönüşümünün İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Serdaroğlu, F. (2008). *Antonioni'nin Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi Kapsamında Yabancılaşma ve Çağdaş Anlatı İlişkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sergeant, J. ve Watson, S. (2008). Haritaları Taramak: Bir Tür Olarak Yol Filmi Üzerine Notlar. J. Sergeant ve S. Watson (Ed.), *Kayıp Otobanlar: Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (15-33). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Sheppard, R. (2017). Alman Dışavurumculuğu. E. Batur (Ed.). *Modernizm Serüveni Bir Temel Metinler Seçkisi* içinde (295-305). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Şafak, Z. (2014). Absurdist Resonances in *No Exit* and *Endgame* Within The Framework of Existentialism and Absurdism. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (53), 13-32

Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Şentürk, L. V. (1999). Varoluşçuluk Felsefesi ve Resim Sanatı. *Anadolu Sanat*. (9). 157-165.

Taşdelen, V. (2011). Varoluş Felsefelerinde Varoluşun Özden Önceliği Sorunu. *Beytulhikme an International Journal of Philosophy*. 1 (1), 27-55.

_____ (2017). *Benlik ve Varoluş Kierkegaard Felsefesi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Hece Yayınları.

Teksoy, R. (2014). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi Cilt 2*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Tilbe, B. T. (2019). Antik Kahramandan Anti Kahramana: Kahraman Kavramının Kökeni ve Gelişimi. *Çeşm-i Cihan Tarih, Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 6 (1). 142-158.

Tolan, B. (1981). *Çağdaş Toplumun Bunalımı Anomi ve Yabancılaşma*. Ankara: Ankara İktisadi ve Ticari İlimler Akademisi Yayınları.

Tolstoy, L. N. (2009). *Kazaklar*. (Çev: L. Soykut). İstanbul: İletişim Yayınları.

_____ (2017). *İvan İlyiç'in Ölümü* (Çev: E. Altay). İstanbul: İletişim Yayınları.

Topakkaya, A. (2018). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Analizi. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, (8), 64-72.

Topçu, A. D. (2016). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri. A. Gürata ve F. D. Küçükçurt (Ed.). *Sinemada Anlatı ve Türler* içinde (49-94). İstanbul: Vadi Yayınları.

Tuğcu, T. (2002). *Yabancılaşma Problemi Hıristiyanlığın ve Marksizmin Kökeni*. Ankara: Alesta Yayınları.

Tülüce, H. A. (2016). Martin Heidegger'de Dasein Kavramı. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 245-259.

Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı* İstanbul: Bibliotech Yayınları.

Vogler, C. (2011). *Yazarın Yolculuğu Senaryo ve Öykü Yazımının Sırları*. (Çev: K. Şahin). İstanbul: Okuyan Us Yayınları.

Watson, S. (2008). At Sürmekten Araba Sürmeye: Bir Zamanlar Batı'da. (Çev: P. Özdoğan). J. Sargeant ve S. Watson (Ed.), *Kayıp Otobanlar: Yol Filmlerinin Sıra Dışı Tarihi* içinde (37-59). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.

Wenders, W. (1997). Reverse Angle. R. F. Cook ve G. Gemünden (Ed.). *The Cinema of Wim Wenders: Image, Narrative and Postmodern Condition* içinde (42-44). Detroit: Wayne State University Press.

Wenders, W. (2001). *On Film: Essays and Conversations*. London: Faber and Faber.

West, D. (2016). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (Çev: A. Cevizci ve H. Arslan). İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Yalom, I. D. (2018). *Varoluşçu Psikoterapi*. (Çev: Z. Babayiğit). İstanbul: Pegasus Yayıncılık.

Yaşar, G. A. (2011). Ortaçağ'dan Günümüze "Modernite": Doğuşu ve Sonrası. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (7), (10-26).

Yazıcı, E. (2002). Yirminci Yüzyılda Gelenekten Moderniteye Türk Sosyo-Kültürel Yapısında Gözlenen Değişmeler. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 4 (2), 223-245.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, H. (2011). Henri Bergson'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Çağdaş Anlatı Sinemasına Etkisi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13 (2), 61-78.

Yoksul, U. (2019). Yeni Eleştir Bağlamında Oya Uysal'ın Ürperti Şiiri Üzerine Bir Tahlil Denemesi. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi*, (19), 111-119.

Young, J. (2000). What is Dwelling? M. Wrathall ve J. Malpas (Ed.) *The Homelessness of Modernity and the Worlding of the World* içinde (187-205). London: The MIT Press Cambridge, Massachusetts.

Yücel, F. (2008). Gerçek, Sakladığımız Tarafı. M. Eryılmaz (Ed.) *Nuri Bilge Ceylan Söyleşiler* içinde (145-159). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Zariç, M. (2014). Yeni Eleştiri Kuramından Akademik Eleştiri Yöntemine. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 3, 99-121.

Zengin, İ. ve Zengin, M. O. (2013). Yol Filmlerinde Bir Anlatım Ögesi Olarak Yol ve Yolculuk Kavramları: *Easy Rider* Örneği. *Yeditepe Üniversitesi Global Media Journal*, 3 (6), 120-141.

İNTERNET KAYNAKÇASI

http-1:Gilson,Joseph

https://www.academia.edu/35593681/Movements_The_Crisis_of_Identity_in_Wim_Wenders_Road_Trilogy_Identity_The_word_itself_gives_me_shivers._Wim_Wenders

(Erişim Tarihi 15. 09 2019)

http-2: Jones, Josh <https://dusunbil.com/yabancinin-giris-bolumunu-albert-camusun-kendi-sesinden-dinlemeye-ne-dersiniz/> (Erişim Tarihi 09. 11. 2019)

http-3: (<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/337/omer-kavur%E2%80%99la-gizli-yuz-uzerine>). (Erişim Tarihi 10. 06. 2020)



ÖZGEÇMİŞ

Adı – Soyadı: İrfan Yalçın

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmiş:

- 2017 – Devam Ediyor, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı (Tezli) (YL)
- 2012-2016, Erciyes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema
- 2020 – Devam Ediyor, Araştırma Görevlisi, Bandırma OnYedi Eylül Üniversitesi, Ömer Seyfettin Uygulamalı Bilimler Fakültesi
- 2015, Stajyer, TRT, Belgesel Birimi