



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ÇAĞDAŞ İSKANDİNAV SİNEMASINDA
YABANCILAŞMA OLGUSU**

S. Yankı ÖZCAN

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Nuray Hilal TUĞAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI

RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

TEMMUZ 2021



**ÇAĞDAŞ İSKANDİNAV SİNEMASINDA
YABANCILAŞMA OLGUSU**

S. Yankı ÖZCAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

TEMMUZ 2021

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

S. Yankı Özcan
06.07.2021

ÇAĞDAŞ İSKANDİNAV SİNEMASINDA

YABANCILAŞMA OLGUSU

Yüksek Lisans Tezi

S, Yankı ÖZCAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2021

ÖZET

Sinema filmleri, üretildikleri toplumun ve kültürün birer yansıması olarak, toplumu oluşturan bireylerin yaşam biçimlerinden dünya görüşlerine kadar pek çok boyutunu film dili aracılığıyla görünür kılmaktadır. İskandinav sineması gerek ele aldığı konular gerekse anlatı tarzıyla diğer ülke sinemaları içerisinde kendine has bir yere sahiptir. Modernleşmenin etkisiyle İskandinav ülkelerinde toplum ve bireyler giderek özgürleşmekte, ancak bu duruma tezat oluşturacak şekilde bir karmaşa ve yabancılaşma durumunun içerisinde yer almaktadır. Söz konusu yabancılaşma, yalnızlık ve kaos durumu İskandinav sinemasının son dönem örneklerinin temel izleklerini meydana getirmektedir. Bu tez çalışması, çağdaş İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun işleniş biçimini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. İlk olarak yabancılaşma olgusu açıklanarak, yabancılaşma olgusuna dair farklı disiplinlerin bakış açısıyla kuramsal bir çerçeve çizilmiştir. Daha sonrasında İskandinav sinemasının gelişim süreci hakkında tarihsel bilgiler verilmiştir. Son olarak *Sorun Yaratan Adam* (Den Brysomme Mannen, Jens Lien, 2006), *Oslo, 31 Ağustos* (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) ve *İkinci Kattan Şarkılar* (Sånger Från Andra Våningen, Roy Andersson, 2000) adındaki filmler, yabancılaşma olgusuna öznenin yapılandırılması açısından yaklaşan Lacanyen yaklaşım doğrultusunda psikanalitik film analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Analiz edilen filmlerde yabancılaşma olgusu, öznenin imgesel alandan Öteki olarak ifade edilen sembolik alana adım atmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun yansıtılmasında Lacan'ın psikanalitik yaklaşımındaki yabancılaşma tanımına uyum sağladığı sonucuna varılmıştır.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar :İskandinav sineması, Lacan, Psikanalitik film kuramı,
Kelimeler yabancılaşma
Sayfa Adedi : 241
Tez Danışmanı : Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan

THE PHENOMENON OF ALIENATION
IN CONTEMPORARY SCANDINAVIAN CINEMA

M.Sc. Thesis

S. Yankı ÖZCAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

July 2021

ABSTRACT

The films, as a reflection of the society and culture in which they are produced, It makes many aspects of the individuals who make up the society, from their lifestyles to their worldviews, visible through the language of film. Scandinavian cinema has a unique place among the cinemas of other countries, both with its subjects and its narrative style. With the effect of modernization, society and individuals in Scandinavian countries are gradually liberating, but in contrast to this situation, they are in a state of confusion and alienation. Alienation, loneliness and chaos constitute the main themes of the last period examples of Scandinavian cinema. This thesis aimed to reveal the way the alienation phenomenon is handled in contemporary Scandinavian cinema. First, the phenomenon of alienation has been explained and a theoretical framework has been drawn from the perspective of different disciplines on the phenomenon of alienation. Afterwards, historical information about the development process of Scandinavian cinema is given. Finally, the films *Den Brysomme Mannen* (Jens Lien, 2006), *Oslo, 31. August* (Joachim Trier, 2011) and *Sånger Från Andra Våningen* (Roy Andersson, 2000) have been analyzed with the psychoanalytic film analysis method in line with the Lacanian approach, which approaches the phenomenon of alienation in terms of structuring the subject. The phenomenon of alienation in the analyzed films emerged when the subject stepped from the imaginary field to the symbolic field, which is expressed as the Other. In this context, it has been concluded that the reflection of the alienation phenomenon in Scandinavian cinema complies with the definition of alienation in Lacan's psychoanalytic approach.

Science Code : 115702

Key Words : Scandinavian cinema, Lacan, Psychoanalytic film theory, alienation

Page Number : 241

Supervisor : Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam boyunca bana hem manevi hem de teknik anlamda destek olan, yol gösteren, bilgi ve birikimini benimle paylaşan, beni sabırla dinleyen, çalışmam üzerine yeniden düşünmemi ve çalışmamı istediğim yönde geliştirmemi sağlayan, öğrencisi olmaktan onur duyduğum değerli danışmanım sayın Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan’a,

Yorum ve katkılarının yanı sıra, beni destekleyen, bana her zaman güvendiğini gösteren ve beni onore eden tutumları için değerli hocam sayın Prof. Dr. Mehmet Toplu’ya,

Jürimde yer alan, tezimi özenle okuyan ve yorumlarını benimle paylaşan değerli hocam sayın Dr. Öğr. Ü. Sena Coşkun’a,

Geldiğim yerde olmamın tek sebebi olan, bana her zaman inanan ve güç veren canımdan öte sevdiğim her koşulda kayıtsız şartsız yanımda olan biricik annem Nazan Özcan’a, canım teyzem Şehnaz Karatepe’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

“Kendisinin ve dünyasının bilincinde olmak, insanın korkutucu neşesi, nimeti ve lanetidir” (May, Aşk ve İrade, 2010, s. 402).

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLoların LİSTESİ.....	x
GÖRSELLERİN LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR	xiv
1. GİRİŞ	1
2. YABANCILAŞMA OLGUSU	13
2.1. Modernleşmenin Gelişimi	13
2.2. Yabancılaşma Olgusu ve Yabancılaşma Olgusuna Yönelik Temel Yaklaşımlar	23
2.2.1. Yabancılaşma Olgusuna Genel Bakış.....	25
2.2.2. Marksist Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma	30
2.2.3. Sosyolojik Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma	34
2.2.4. Varoluşçu Geleneğe Yabancılaşma	38
2.2.5. Psikolojik Yaklaşımda Yabancılaşma	48
2.2.6. Varoluşçu Psikolojide Yabancılaşma	57
2.3. Yabancılaşmanın Getirisi: Mutlu Olmama Hali- Mutsuzluk	65
3. İSKANDİNAV SİNEMASI.....	77
3.1. İskandinav Hakkında	77
3.2. İskandinav Sineması.....	86
3.2.1. Norveç Sineması.....	94
3.2.2. İsveç Sineması	106

	Sayfa
3.2.3. Danimarka Sineması	120
3.3. Yabancılaşma Olgusunun Sinemadaki İzleri.....	133
4. FİLM ANALİZLERİ	145
4.1. Psikanalitik Film Kuramı	145
4.1.1. Psikanalitik Terimler	151
4.1.1.1. İmgesel (hayali), simgesel (sembolik) ve gerçek (reel) evre	151
4.1.1.2. Jouissance.....	154
4.1.1.3. Objet petit a.....	154
4.1.1.4. Öteki.....	155
4.1.1.5. Topografik ve yapısal model.....	156
4.2. Psikanalitik Yöntem ile Filmlerin Analizi.....	159
4.2.1. <i>Sorun Yaratan Adam</i> (Den Brysomme Mannen).....	159
4.2.1.1. <i>Sorun Yaratan Adam</i> (Den Brysomme Mannen) filminin konusu	159
4.2.1.2. <i>Sorun Yaratan Adam</i> (Den Brysomme Mannen) filminin psikanalitik analizi	160
4.2.2. <i>Oslo, 31 Ağustos</i> (Oslo, 31. August).....	176
4.2.2.1. <i>Oslo, 31 Ağustos</i> (Oslo, 31. August) filminin konusu.....	176
4.2.2.2. <i>Oslo, 31 Ağustos</i> (Oslo, 31. August) filminin psikanalitik analizi	176
4.2.3. <i>İkinci Kattan Şarkılar</i> (Sånger Från Andra Våningen)	191
4.2.3.1. <i>İkinci Kattan Şarkılar</i> (Sånger Från Andra Våningen) filminin konusu.....	191
4.2.3.2. <i>İkinci Kattan Şarkılar</i> (Sånger Från Andra Våningen) filminin psikanalitik analizi	192
5. SONUÇ	209
KAYNAKLAR	219
EKLER.....	235

	Sayfa
EK 1 Tablolar	235
EK 2 Dogma filmler	239
ÖZGEÇMİŞ	241



TABLULARIN LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 1. Psikanalitik analizi yapılan filmler.	235
Tablo 2. Den Brysomme Mannen filminin aldığı ödüller.....	236
Tablo 3. Oslo 31. August aldığı ödüller.....	237
Tablo 4. Sångers Från Andra Våningen filminin aldığı ödüller.	238
Tablo 5. Dogma 35 filmleri.....	240



GÖRSELLERİN LİSTESİ

Görsel	Sayfa
Görsel 4.1. Andreas'ın karşılandığı yer ve 'Velkommen' yazısı- İmgesel evre...	160
Görsel 4.2 Doğa- simgesel alana gidiş.	162
Görsel 4.3. Ayna evresi ve yabancılaşma.	163
Görsel 4.4 Simgesel alana giriş.	163
Görsel 4.5 Bedeni parmaklıklara saplanmış bir insanın görüntüsü.	164
Görsel 4.6 Büyük Öteki.	164
Görsel 4.7 Objet petit a peşinde.	166
Görsel 4.8 Simgesel alanda yabancılaşma.	167
Görsel 4.9. Jouissance ve büyük Öteki.	168
Görsel 4.10 Sembolik alan- gerçek alan.	168
Görsel 4.11 Sembolik alandaki delik.	169
Görsel 4.12 Sembolik alandaki delik.	169
Görsel 4.13 Andreas ve iki kadın.	170
Görsel 4.14 Gerçeğe ulaşma çabası.	171
Görsel 4.15 Dürtülerinin peşinde.	171
Görsel 4.16 Bakış.	173
Görsel 4.17 İnsanlar mutlu.	173
Görsel 4.18 Andreas'ın getirildiği hissiz dünyadan çıkarılması.	175
Görsel 4.19 Oslo'dan görüntüler.	176
Görsel 4.20 Anders'in kendiyle yüzleşmesi- imgesel ve simgesel alan.	178
Görsel 4.21 Anders'in doğaya yönelmesi- Gerçek düzen.	178
Görsel 4.22 Ölüme yaklaşmak.	179
Görsel 4.23 Ötekinin bakışı.	180
Görsel 4.24 Anders'in iş görüşmesi için yolda- müzik.	181

Görsel	Sayfa
Görsel 4.25 Thomas ve Andres konuşurken.	182
Görsel 4.26 Anders'in oturduğu kafe ve Anders kafedekilerin konuşmalarını dinlerken- ses ile bilinçdişi.....	185
Görsel 4.27 İçki ve Anders'in 10 ay sonra ilk buluşması.	186
Görsel 4.28 Anders'in gece kulübüne girişi ve duvardaki resimler- büyük Öteki	187
Görsel 4.29 Anders gece kulübünde simgesel alandan uzaklaşmaya çalışırken...	187
Görsel 4.30 Anders piyano çalarken.	188
Görsel 4.31 Anders'in ölüme gidişi.	189
Görsel 4.32 Film boyunca çeşitli sahnelerde Anders'le gösterilen mekanların filmin sonunda da gösterimi.	190
Görsel 4.33 Anders'in boğulmak istediği göl ve odası.	190
Görsel 4.34 Pelle'nin patronu Lennart'la konuşması- İmgeselden Simgesele	193
Görsel 4.35 İşinden ayrılmak istemeyen kişinin feryadı.....	194
Görsel 4.36 Oedipus kompleksi.	195
Görsel 4.37 Sembolik alan ve parçalanmış özne.	196
Görsel 4.38 Ayna evresi.....	197
Görsel 4.39 Sembolik düzendeki çaresizlik.	197
Görsel 4.40 Bakış.	198
Görsel 4.41 Alan derinliği ve Kalle'nin işyeri.	199
Görsel 4.42 Bakış.....	199
Görsel 4.43 Hayat bir yoldur.....	200
Görsel 4.44 Tomas'ın akıl hastanesindeki odası.....	201
Görsel 4.45 Perdesi açık pencere ve bakış.	201
Görsel 4.46 Kalle ve İsa heykelleri.	202
Görsel 4.47 Tren istasyonu ve ölümler dünyası.	203
Görsel 4.48 Çocuk tehdidi.	204

Görsel	Sayfa
Görsel 4.49 Bir barda hayat hakkında sorgulama yapan iki kişi.....	205
Görsel 4.50 Gerçek alana ulaşma çabası.....	206
Görsel 4.51 Sembolik alandaki sıkışmışlık hissi.	206



KISALTMALAR

Kısaltmalar	Açıklamalar
AB	Avrupa Birliği
ABD	Amerika Birleşik Devletleri
DVD	Digital Versatile Disc (Çok Amaçlı Sayısal Disk)
NFF	Norveç Film Fonu
KM	Kilometre
NOMESCO	Nordic Medico-Statistical Committee (Nordik Mediko- İstatistik Komitesi)
TV	Televizyon
VOD	Video on demand (talep üzerine Video)

1. GİRİŞ

Filmler, canlandırdıkları toplumların birer parçasını oluşturarak çeşitli karşılaşmalar sunmaktadır (Diken & Laustsen, 2007). Filmler hakkında konuşulduğunda toplum; toplum hakkında konuşulduğunda ise filmler akla gelmektedir (Demir, 2014, s. 22). Aynı toprak parçası üzerinde bir arada yaşayan insanların tümü olarak tanımlanan toplum kavramının (Marshall, 2005, s. 732) yansıtılmasında büyük öneme sahip olan sinema filmleri, aynı şekilde toplumu oluşturan bireyleri ele alarak onların yaşantıları, duygu durumları gibi özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Sanat sineması daha etkili hale geldikçe, insana ait durumlar ön planda yer almış ve geçerliliğini sürdürmeyi başarmıştır. Bergman, Fellini, Kurosawa ve diğerlerinin çalışmaları, modern edebiyat eğitimi almış eleştirmenleri gerçeklik ve yanılsama, sanatçının mesleği, modern yaşamın yabancılaşması, sevmenin zorluklarını vurgulayan yorumlar önermeye teşvik etmiştir (Bordwell, 1991, s. 108). Bu anlamda sinemanın edebiyattan felsefeye, sosyolojiden psikolojiye birçok farklı disiplini etkilediği ve söz konusu alanlara katkısı olduğu söylenebilmektedir.

Bazı filmler, içinde yaşanılan dünya hakkında olumsuz ya da olumlu sorgulamalar yapmaya olanak tanımaktadır ve söz konusu sorgulamalar, insanların hayatlarını değiştirecek kadar derinleşebilmektedir. İnsanlardaki duygu değişiminin nedeni, bu tür filmlerin yaşamla ilgili doğru ve önemli bir şey göstermesidir. Bir film, insanları güçlendirebildiği gibi hayal kırıklığına da uğratabilir, çünkü insanlar filmde yansıtılan ile kendi hayatları arasında benzerlikler bulmaktadır. Bu tarz filmler, yalnızca insanları eğlendirdikleri için değil, aynı zamanda hayatın anlamı üzerine bir düşünme biçimine neden olduğu için önem taşımaktadır. Söz konusu filmler, karakterlerin ve olayların tasviriyle insanların nasıl yaşadığını göstermekte ve belirli koşulların somut tasvirlerini vermektedir. Bir film, felsefi bir denemeninkine benzer iç görüler sunsa da filmin bu somut tasviri hakkında bir denemenin soyutlamasında kolayca yeniden üretilmeyen bir şey bulunmaktadır. Sonuç olarak, filmler felsefi tanımlamaların doğruluğunu değerlendirmek için kullanılabilir (Pamerleau, 2009, s. 1-2). Köklü bir sanat sineması geçmişine sahip İskandinav sineması, bu bağlamda sinemanın yalnızca eğlendirme amacına hizmet eden filmler üretmemekte,

aynı zamanda yaşamın anlamı, huzursuzluk, mutsuzluk ve yabancılaşma gibi temaları da kendine özgü bir bakış açısıyla ele almaktadır.

Yabancılaşma olgusunun İskandinav sinemasının gerek anlatısal gerekse biçimsel olarak önemli bir boyutunu oluşturduğu önermesinden yola çıkarak bu çalışmada, belirlenen örneklem çerçevesinde son dönem İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun ele alınış biçimleri incelenmektedir. Bu doğrultuda çalışmanın giriş kısmında öncelikle İskandinav ülkelerinin coğrafi ve demografik özellikleri ortaya konmuş, ardından yabancılaşma kavramı açıklanmış, son olarak ise çalışmanın amaç, örneklem ve yöntem gibi temel özellikleri ortaya konmuştur. Çalışmanın kuramsal kısmında ise ilk olarak Yabancılaşma olgusu farklı disiplinlerin bakış açısından açıklanmış, ardından İskandinav sineması tarihsel süreç içerisinde ele alınmış ve son olarak ise çalışmanın örneklemine oluşturan Sorun Yaratan Adam (Den Brysomme Mannen, Jens Lien, 2006), Oslo 31 Ağustos (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) ve İkinci Kattan Şarkılar (Sånger Från Andra Våningen, Roy Andersson, 2000) filmleri psikanalitik film kuramına göre çözümlenmiştir.

İskandinavya; Norveç, İsveç ve Danimarka ülkelerinden oluşmaktadır. Bazı kaynaklarda jeolojik ve ekonomik gerekçelerle Finlandiya'nın, Kuzey Germen (veya İskandinav) dillerinin konuşulması nedeniyle de İzlanda ve Faroe Adaları'nın bu bölgeye dahil edildiği görülmektedir (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2020). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çeşitli ülkelerle yaptıkları ortaklıklar ile sinema alanında hızlı bir üretim sürecine giren İskandinavya ülkelerinin coğrafi konumları, zorlu iklim şartları gibi durumlar göz önüne alındığında kendi içlerinde şekillenen sosyal ve kültürel yapılarının sinemada farklı bir anlatım stili ve estetiğinin oluşmasına zemin hazırladığı görülmektedir. Bu nedenle İskandinav sineması, kendine has özelliklerini oluşturan bir anlatım şekli ve sinema estetiğini yansıtmaktadır.

İskandinav Sinemasının uluslararası alanda genel olarak önemli bir etkisi olmamasına rağmen, belirli dönemlere ait film yapımcıları ve filmleri geniş çapta tanınmıştır. Genellikle Ingmar Bergman veya Carl Theodor Dreyer gibi sinemacılara karşı duyulan ilgi ve bu sinemacıların nitelikli yapımları hem yerel hem de uluslararası film akademisyenleri arasında önemli bir ilgi uyandırmasına neden olmuştur. (Marklund & Laine, Oxford University Press, 2017). Kültürel, ekonomik ve doğal yapısıyla diğer ülkeler tarafından örnek alınan İskandinav ülkelerinde intihar

oranlarının yüksekliği ve bu durumun yabancılaşma olgusuyla ilişkisi, paradoksal bir yapının oluşumuna zemin hazırlamaktadır. İçinde bulunulan toplumun bakış açısının yansıtılması ve birtakım olguların aydınlatılması açısından sinema önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan değerlendirildiğinde İskandinav sinemasının 2000 yılından sonra ağırlıklı olarak işlediği temel konular, yabancılaşma olgusu bağlamında şekillenmektedir.

Köklerini felsefeden alan yabancılaşma kavramı genel olarak bireylerin birbirlerinden, içinde bulundukları sosyal gruplardan, belirli bir süreçten ve hatta kendilerinden uzaklaşması olarak ifade edilmektedir (Karakaş, 2018; Bilimler Akademisi, 1991; Marshall, 2005, s. 798). Hegel ve Marx'tan Erich Fromm, Rollo May, Boss ve Binswanger, Heidegger ve Sartre'a kadar uzanan son yüz elli yılın sosyal ve politik teorisyen ve filozoflarının eserlerinde yabancılaşma çeşitli bağlamlarda kullanılmıştır (Franklin, 1979, s. 88). Örneğin yabancılaşma, daha özel anlamlarda

“ psikiyatride, normalden sapmaya; çağdaş psikoloji ve sosyolojide, kişinin kendisine, içinde yaşadığı topluma, doğaya ve başka insanlara karşı duyduğu yabancılık hissine işaret eder. Felsefede, yabancılaşma, şeylerin, nesnelerin bilinç için yabancı uzak ve ilgisiz görünmesi, daha önceden ilgi duyulan şeylere, dostluk ilişkisi içinde bulunulan insanlara karşı kayıtsız kalma, ilgi duymama, hatta bıkkınlık ya da tiksinti duyma” olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, 1999, s. 906).

On dokuzuncu yüzyılın sonlarında psikoloji felsefeden ayrılrsa da temelinde hem felsefi hem de psikolojik anlamda meydana gelen yabancılaşmanın unsurları bir noktada kesişmektedir ve bu bağlamda varoluşçu psikoloji alanı ortaya çıkmıştır. Bunun yanında toplumların ve toplumları oluşturan bireylerin hayatları üzerinde sosyolojik yönden meydana gelen değişimlerin de etkisi bulunmaktadır. Yabancılaşma konusunun çok geniş anlamları içermesi nedeniyle temel yabancılaşma türlerinin incelenmesi bu noktada önem taşımaktadır. Modernizmle başlayan yenilik ve değişimlere karşı toplumlar ve toplumları oluşturan bireyler bütün olarak incelendiğinde yalnızca sosyolojik ya da Marksist anlamda bir yabancılaşma yaşanmadığı görülmektedir. Modernizmin getirdikleriyle kendilerine özgürlük sunulan bireylerin aslında sunulan özgürlüğün içinde ne kadar sınırlandırılmış bir hayat yaşadıkları ve varoluşlarını bir noktada sorguladıkları anda bir nevroz olarak da yabancılaşma yaşadıkları görülmektedir. Marksist, sosyolojik, varoluşçuluk ve psikoloji disiplininin yabancılaşma kavramına farklı yaklaşım biçimleri olsa da bu

alanların kavramı ele alış biçimlerinde oldukça yakın bağlar bulunmaktadır. Bu anlamda her biri birbiriyle insanın yapısını etkilemesi bakımından ilişki içindedir. Sosyolojik bağlamda ele alınabilecek birtakım değişimler hem toplumu hem de bireyi etkilemektedir ve bu etkinin sonucunda yaşanan bir yabancılaşma, psikolojik açıdan ortaya çıkabilecek yabancılaşma çeşidinin temelini oluşturmaktadır. Buna göre kesin çizgilerle ayrılamayan yabancılaşma şekilleri, birbirlerini hem etkilemekte hem de beslemektedir. Psikolojik, felsefi, ekonomik, kültürel ve sosyolojik boyutlara sahip olan yabancılaşma kavramı, toplum ve birey açısından hayatlarında karşılaşacakları bir olgu olarak yerini korumaktadır.

Herhangi bir etkene maruz kalınmasıyla meydana gelen kavranması zor ve ilk kez karşı karşıya kalınan yabancılık duygusunu oluşturan durumlarda ya da tutarsız durum olarak adlandırılabilen, sahip olunan mevcut ipuçlarının farklı bilgilere yönlendirildiği anlarda bireyin yaşamında belirsizlik oluşmaktadır (Budner, 1962; akt. Karataş & Uzun, 2018, s. 1269). Başka bir ifadeyle var olan ve olası uyarının tanımlanması, değerlendirilmesi, değerlendirme sırasında ortaya çıkabilecek zorluklar ve değerlendirmenin ardından belirli bir farklılığın algılanması belirsizlik kavramını meydana getirmektedir. Buna göre toplumun bir parçası olan birey, birçok yönden yabancılaşma yaşayarak belirsizlik ile karşı karşıya kalmaktan kaçınmamaktadır. Belirsizlik ve yabancılaşma, birbirini besleyerek mutsuzluk kavramının doğmasına neden olmaktadır.

Mutluluk; yaşamdan eksik bir biçimde değil, bir bütün olarak kalıcı ve eksiksiz bir yaşam doyumunu ifade etmektedir (Michalos, 1980, s. 507). Gerçek mutluluk Rousseau'ya (2018, s. 46, 53) göre, güç ve irade arasında mükemmel bir denge kurularak sahip olunan arzular ile güçler arasındaki farkın azaltılmasıyla gerçekleşmektedir. Ancak o zaman tüm güçleri kullanıldığında, ruh dinlenecek ve insan kendini gerçek konumunda bulacaktır. Yalnızca arzuların sınırlandırılması ya da artırılması yeterli değildir, eğer arzulardan yoksun kalınırsa varlığın tadı çıkmamaktadır; arzular artıkça da kontrolden çıkılarak daha kötü durumlara yol açmaktadır. Doğal durumdan koparılan insan, gerçek mutluluğu bulamamaktadır. Hayatta karşılaşılan birtakım zorluklar, insanların daha sonra gelecek mutluluklarının tadını çıkarmaları için gereklidir. 2014 yılında yapılan bir araştırmada mutluluk ve belirsizlik durumuna tahammülsüzlük arasında pozitif olmayan bir ilişki olduğunun

sonucuna varılmıştır (Sarıçam, 2014, s. 7) . O halde bütünüyle yaşamdan tatmin olma ve söz konusu tatmin duygusunun sürekli bir hal alması durumunda bireylerin oluşturduğu toplumların yer aldığı bölgelerde mutluluğun artması ve belirsizliğe tahammülsüzlüğün sayıca azlığının beklenmesi gerekmektedir.

Bu anlamda İskandinav ülkelerine bakıldığında antidepresan ilaç kullanım miktarının yüksekliğinin yanında intihar oranlarının fazla olması bir tür yabancılaşma durumunun mevcudiyetini göstermektedir. Yabancılaşmanın ardından gelen belirsizlik ortamına karşı tahammülsüzlük ve en son aşama olarak mutlu olmama hali ortaya çıkmaktadır. İskandinav Bakanlar Kurulu'na bağlı bir istatistik komitesi olan Nordik Mediko- İstatistik Komitesi'nden (Nordic Medico-Statistical Committee/NOMESCO) alınan ve İskandinav İstatistiksel veri tabanında yer alan verilere (Nordic Statistic Database, 2015) göre, 2000 - 2015 yılları arasında 10 yaşından 80 yaş ve üstüne kadar olan kadın ve erkeklerin ortalama 100 bin kişi başına düşen intihar etme oranları şu şekildedir: Danimarka 12,12, Finlandiya 18,9, Norveç 11,3, İsveç 12,8. İntihar oranları cinsiyete göre değerlendirildiğinde ise Danimarka'da 100 binde 6,2 kadın ve yüz binde 18,2 erkek , Finlandiya'da yüz binde 8,9 kadın ve yüz binde 28,8 erkek, Norveç'te yüz binde 6,4 kadın yüz binde 16,2 erkek, İsveç'te yüz binde 7,4 kadın ve yüz binde 18,2 erkek oranıyla erkeklerin kadınlardan daha fazla intihar ettiği görülmektedir.

Bir sivil toplum kuruluşu olan Freedom House'un yayınladığı insan hakları ve siyasal haklar bakımından dünyanın en özgür ülkeleri raporuna göre (2020) 151 ülke arasından %100 özgür ülke olarak Norveç, Finlandiya ve İsveç olmak üzere 3 ülke sıralanırken, Danimarka'daki oran %97 olarak karşımıza çıkmaktadır. 2000-2011 yılları arasında da aynı şekilde İsveç, Norveç, Finlandiya ve Danimarka'nın dünyanın en özgür ülkeleri arasında yer aldığı görülmektedir (the Freedom House Survey Team). Bununla birlikte 2020 yılında 180 ülke arasında basın özgürlüğü sıralamasının yayınlandığı bir başka rapora göre ise ilk 4 sırada Norveç, Finlandiya, Danimarka ve İsveç yer almaktadır (Reporters Without Borders).

2020 yılında Birleşmiş Milletler tarafından yayınlanan Dünya Mutluluk Raporu'nda (s. 20-22) 2017-2019 yıllarını kapsayan mutluluk sıralamasında 153 ülke arasından ilk 7 sırada İskandinav ülkeleri olan Finlandiya, Danimarka, Norveç ve İsveç yer almaktadır. Birçok çalışmada İskandinav ülkelerinde görülen yüksek intihar

oranları; İskandinav ülkelerinin küçük bir alana konumlanmaları, İskandinav ülkelerindeki olumsuz hava koşulları ve İskandinav toplumunun homojenliği konuları ile ilişkilendirilmektedir. Söz konusu raporda ise bu tarz kalıplaşmış ifadelerden kurtulmak adına birtakım görüşler sunularak, intihar oranlarının yüksekliği yerine mutluluk oranlarındaki artış vurgulanmaktadır. Raporda sunulan görüşlerden en önemlisi de İskandinav ülkelerinin mutlu olmasındaki nedenin büyük bir oranda hükümetin sahip olduğu kurumların fazlasıyla iyi çalışmasıyla ilişkilendirilmesidir (Martela, Greve, Rothstein, & Saarl, 2020, s. 128-146). Aynı şekilde 2018-2020 yıllarını kapsayarak 149 ülkeyi içine alan Birleşmiş Milletler tarafından 2021 yılında yayınlanan Dünya Mutluluk Raporu'na (s. 20) göre de Finlandiya ve Danimarka sırasıyla ilk iki sırada yer alırken altıncı sırada bulunan Norveç'i yedinci sıradaki İsveç izlemektedir; fakat Dünya Mutluluk Raporu'na göre her ne kadar en mutlu ülkeler İskandinav ülkeleri olarak sıralansa da o bölgelerde yaşanan intihar oranlarının oldukça fazla olduğu belirtilen istatistiklerde görülmektedir.

Yaşam doyumu, yargı kriterlerinin kişiye bağlı olduğu, kişinin yaşamının bilinçli bilişsel yargısıdır (Pavot & Diener, 1993, s. 164). Bireylerin iyi bir yaşam ve başarı için sahip oldukları birbirlerinden farklı standartları olması nedeniyle bireylerin yalnızca belirli alanlarla ilgili memnuniyetlerinin yanı sıra kendi yaşamlarına ilişkin küresel yargılarını da değerlendirmek gerekmektedir (Frisch, Cornell, Villanueva & Retzlaff, 1993; akt. Pavot& Diener, 1999, s. 164-165).

Acıdan uzaklaşılması ve kişinin her herhangi bir olay veya durumdan aldığı zevkin artmasıyla elde edilen mutluluk türü hedonik mutluluk; kişinin kendini gerçekleştirme ve hayatında anlamlı bir amaca sahip olma yoluyla elde edilen mutluluk türü ise ödemonik mutluluk olarak tanımlanmaktadır (American Psychological Assosiation, 2020). Mutluluk, Batı toplumlarında ev ortamı ve yakın arkadaş çevresindeki ilişkilerden oluşan anlam ve duygular içerisinde kendine yer bulmaktadır. Aristoteles'in kişinin, doğasına uygun olarak, kolektif ve toplumla uyumlu bir şekilde yaşaması gerektiği görüşü, Batı toplumlarında tam tersi bir hal almaktadır. Buna göre toplumsal ve sosyal konular daha az değerli olmaktadır. (FAVE, Brdar, Freire, Vella-Brodrick, & Wissing, 2010, s. 204).

Yabancılaşma olgusunun yapılanmasında önemli bir yere sahip olan hedonizm ve ödemoni, bireysel refahın önemli bileşenlerini oluşturmakla birlikte ülkelere göre

farklı derecelerde mevcuttur. Hedonik mutluluk, İskandinavya'da ortalamanın üzerindedir. Hedonik mutluluktaki varyasyonun yalnızca %15'inin ve ödemonik mutluluktaki varyasyonun %7'sinin ülke düzeyinde açıklanabildiğini, geri kalanın ise bireyler arasındaki farklılıklarla açıklandığını göstermektedir (European Social Survey, 2015). Hedonik mutluluğun çoktan aza doğru yaşandığı ülkeler açısından sıralaması şu şekildedir: Danimarka, Norveç, Finlandiya ve İsveç.

Hedonik mutluluk, kişinin acıdan uzaklaşmasını ve herhangi bir durumdan aldığı zevkin artmasını sağlamakla birlikte, kalıcı bir mutluluğu tam anlamıyla getirememektedir. Yalom'un (2005, s. 105) da vurguladığı gibi acıların büyük bir bölümü arzularla hareket etmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır ve ardından gelen bir anlık tatminle mutlu olunmaktadır; fakat kısa bir süre sonra bu tatmin hissi, can sıkıntısına dönüşerek bir arzu daha ortaya çıkmaktadır. İnsanın doğasından kaynaklanan daha fazlasını isteme dürtüsü, her zaman var olan bir olgu olarak yerini korumaktadır. Uygarlığın oluşturulmasında temel şart, içgüdülerin yok sayılmasıdır. İçgüdüler bir şekilde tatmin edilmediğinde ve kişi kendini gerçekleştirecek alanı bulamadığında umutsuzluk, huzursuzluk ve yabancılaşma gibi olumsuz olgular ortaya çıkmaktadır. Modernitenin oluşumuyla birlikte kent yalnızlığı; yalnızlığın ortaya çıkardığı yabancılaşma ve tepkisizlik kavramlarıyla karşılaşmaktadır.

Bu bağlamda kendini gerçekleştiremeyen insanların sahip oldukları ödemonik anlamda mutluluklarının yetersizliği sebebiyle bir tür yalnız bırakılmışlık ve sınırlanmışlık hisleri açığa çıkmaktadır. Yirmi birinci yüzyılda insanların temel problemlerinin boşluk olduğunu ileri süren May, onların ne istediklerinin ve ne hissettiklerinin bilincinde olmadıkları ve bunun sonucunda duyulan kaygının artması üzerinde durmaktadır. Bu durumda ortaya çıkan kararsızlıklar sonucunda May'in (1997, s. 16) de belirttiği üzere insanlar, kendilerini anlamsız bir boşlukta hissetmeleri nedeniyle acı veren güçsüzlük duygusu ve ortaya atılmışlık fikirleriyle savaşmak zorunda kalmaktadırlar. Toplumsal hayatta ve insan ilişkilerinde başarılı olamayanlar yardım aramaya yönelmektedir; fakat aradıkları yardımın arkasında insanların beraber oldukları kişilerin kendi eksikliklerinin tamamlanması beklentisi yatmaktadır. İstenilen bu durumun gerçekleşmemesi halinde ise sinirli ve her daim kaygı dolu özelliklerdeki insanlar ortaya çıkmaktadır.

Siyasal ve ekonomik koşulların yeterli oluşuyla bir mutluluk arayışı, toplumu ve toplum içinde yaşayan bireyleri duyarsızlaştırmaya ve mekanikleştirmeye götürmektedir. Nüfusun çoğunluğuna yaşaması için gerekli araçları temin eden zengin toplumlarda varlıklarını sürdüren insanlar buna rağmen uğrunda hayatlarını devam ettirecek bir amaç ya da zamanlarını harcayacak anlamlı bir şey bulmakta zorluk çekmektedirler (Frankl V. E., 1994, s. 84). Günümüzde refah seviyesi yüksek olarak tanımlanmış İskandinav ülkelerinde, bu refah seviyesine karşıt olarak hissizleşme, huzursuzluk, yabancılaşma gibi duygu durumlarıyla baş edememe tarzında olgular göze çarpmaktadır. Dünya Mutluluk Raporlarında mutluluk derecesi olarak İskandinav ülkelerinin en üst sıralarda yer almasına rağmen bu ülkelerde görülen aşırı miktarda antidepresan ve alkol tüketimi ile yüksek intihar oranlarının varlığı birçok araştırmada belirtilmektedir (Oxfeldt, Nestingen, & Simonsen, 2017, s. 435).

Ekonomik anlamda bir sorunlarının olmadığı görülen, kişi başına düşen yıllık milli gelirin 50 bin 339 dolara ulaştığı İsveç, 58 bin 439 dolar ile Danimarka ve 67 bin 989 dolar ile Norveç (IMF, 2020) gibi İskandinav ülkeleri, belirtilen özgürlük oranlarıyla dünya sıralamasında birinci sırada yer almalarının yanında söz konusu bu ülkelerde sosyal ilişkilerin azlığı ve intihar oranlarının sayıca fazla olmasının nedeninin kişilerin farkındalıklarının yüksekliğinden kaynaklandığına dair birtakım görüşler bulunmaktadır. Gelişmekte olan ülkelerde ekonomik, siyasal ve toplumsal sorunların yaşanması, bu ülke insanların yaşamın anlamı üzerine düşünme ya da kendini gerçekleştirme gibi Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinin en yukarısında yer alan ihtiyaçları giderme fırsatı bulamamalarına yol açmaktadır. Bu nedenle çeşitli kurumlar tarafından yapılan çalışmalardan da faydalandığında toplumların refah seviyesi arttıkça başka duyguların ön plana çıkmakta olduğu ve sonunda yaşamı anlamlandırma arayışının önem kazandığı görülmektedir. Doğası, sanatı, kültürü ve refah toplum yapısıyla diğer birçok ülke tarafından görünür olan İskandinav kültürü, aynı zamanda arka plana atılan söz konusu mutluluğun gerisindeki uygarlığın yarattığı belirsizlik ve mutsuzluk duygularıyla iki farklı duygu durumunu ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu özelliklere sahip İskandinav toplumunda meydana gelen yabancılaşma olgusunun İskandinav sinemasında işleniş tarzının hangi özelliklere dayandığının ortaya çıkarılması önemli görülmüş ve bu tez çalışmasında İskandinav sineması incelenmiştir. Toplum içine doğan ve yine toplum içinde hayatını devam ettiren bireyin bir özne biçiminde kurularak sinemada yer almasının yanı sıra toplumun ve

bireyin farkında olmadıkları duygu, düşünce ve anlamların sinemada yansıtılması onların farkındalığını arttırmada, çevresi ve kendisiyle ilgili düşünmesine yardımcı olmaktadır.

Bu çalışmanın konusunu yukarıda da ifade edildiği gibi yabancılaşma olgusunun çağdaş İskandinav sinemasında nasıl ele alındığını çözümlemek ve incelemek oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmada esas olarak toplumsal bir dışavurum biçiminde günümüz dünyasının bir panoramasını ortaya koyan ve içinden çıktığı toplum ve kültürlerin güncel sorunlarını film dili, görüntü düzenlemesi ve söylem yoluyla ortaya koyan sinema filmleri aracılığıyla 2000-2011 tarihleri arasında gerçekleştirilmiş üç İskandinav filminde yabancılaşma olgusunun nasıl ele alındığının çözümlenmesi amaçlanmıştır. Bu temel amaç doğrultusunda çalışmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

1. Yabancılaşma olgusu İskandinav sinemasında nasıl ele alınmıştır?
2. İskandinav sinemasında yer alan yan konuların yabancılaşma olgusuyla ilişkileri nedir?
3. İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun ele alınışı farklı filmlerde aynı şekilde mi gerçekleşmiştir?

Bu çalışmada nitel bir araştırma modeli tercih edilmiş olup, Sorun Yaratan Adam (Den Brysomme Mannen, Jens Lien, 2006), Oslo 31 Ağustos (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) ve İkinci Kattan Şarkılar (Sånger Från Andra Våningen, Roy Andersson, 2000) olmak üzere üç filminin çözümlenmesinde ise psikanalitik film kuramı kullanılmıştır. Çalışmanın analiz kısmının örneklemini oluşturan ve yukarıda adı geçen filmler seçilirken örnekleme türlerinden, olasılık dışı örnekleme türleri içerisinde yer alan amaçlı örnekleme tercih edilmiştir. Söz konusu filmlerin gerek anlatı gerekse film dili açısından İskandinav sinemasının yakın tarihli örneklerinden oluşmasına dikkat edilmiştir.

Aynı dönemlerde ortaya çıkan psikanaliz ve sinema; toplumsal ve tarihsel gelişmelerin de katkılarıyla birbirleriyle etkileşim olanağını yaratmıştır. Kültür, dil başka bir deyişle kurallar ortamında meydana gelen değişimlerin araştırılması için filmler bağlamında psikanalitik film kuramından faydalanılmaktadır (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 315). Psikanalitik film kuramı bulunulan dönemdeki sosyal, kültürel

ve ekonomik yapılar ile bilinç ötesinde yer alan korkuların da incelenmesi açısından hem bireyler hem de toplum temelinde öneme sahiptir. Psikanalitik film kuramı psikanalitik kavramlar yardımıyla karakter incelemesi yapmaya, filmi çeken yönetmenin zihinsel yaşamının filmle bağlantı kurulmasına ve filmi izleyenlerin film karşısındaki anlamlandırma süreçlerinin aydınlatılmasına olanak tanımaktadır (Terbaş, 2013, s. 5). Bunların yanında anti sosyal kişilik bozukluğu ve nevroz gibi hastalıklar ile semptomlar sinema aracılığıyla açığa çıkarılmanın yanı sıra pekiştirilmektedir (Oskay, 1982, s. 61). Bu durum, çağdaş toplumların içinde bulundukları vaziyetin anlaşılması bakımından filmlerde temsil edilen toplumsal yapının ve kurmaca karakterlerin analiz edilmesinde psikanalitik film kuramı önemli bir yer oluşturmaktadır.

Literatür tarandığında Türkiye’de İskandinav sineması ile ilgili yapılan çalışmaların sayıca azlığı göze çarpmaktadır. Genellikle yabancılaşma konulu tez çalışmalarında yeni Türk sinemasına ve ağırlıklı olarak Ömer Kavur, Semih Kaplanoğlu, Lütü Ömer Akad ve Nuri Bilge Ceylan filmlerine yer verildiği görülmektedir (Atış, 2008; Çaban, 2009; Savaş, 2001; Toprak, 2011; Ertaş 2018; Yedekçi, 2016; Nas, 2013; Diril, 2020). Bununla birlikte İskandinav ülkelerinden yalnızca Danimarka sinemasını ele alarak kötülüğün mitolojik kökenlerinin araştırıldığı tez çalışması (Kartal, 2019) ile Aki Kaurismäki ve Ingmar Bergman gibi yönetmen odaklı İskandinav sinemasına ait tez çalışmalarıyla karşılaşmaktadır (Kadioğlu, 2020; Koçak, 2016; Karakulah, 2017). Bunların yanında yalnızca İskandinav sinemasını ele alan absürt konulu bir doktora tezi bulunmaktadır (Özkan, 2018). Buna göre, İskandinav sinemasına dair yapılan tez çalışmalarının azlığı ve yabancılaşma olgusunun İskandinav sinemasıyla ilişkilendirilerek yazılan bir tez çalışmasının olmaması da dikkate alındığında, İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun incelendiği bu tez çalışmasının alana sağlayacağı katkı bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Bütün bu bilgiler ışığında hem film izleyicisinin hem de film metnindeki söz konusu karakterlerin psikolojik olarak oluşan kaygılarının ve arzularının perdede nasıl yansıtıldığının kavranmasında Lacan’ın insan zihninden toplumsallığa uzanan bir anlayışta incelenebileceği görüşünden yola çıkılmıştır. Bu çalışmada yabancılaşma, insan zihninin toplumsal koşullar altında şekillendiği ve böylece bireyin hem

kendinden hem de toplumdan uzaklaşması temelinde ele alınmıştır. Bu doğrultuda örnekleme oluşturan filmler Lacan'ın temel psikanalitik kavramlarından yararlanılarak, müzik, mekân, kostüm, renk ve doğa gibi analiz başlıkları da dahil edilerek incelenmiştir.

Konunun tam anlamıyla bir bütün olarak işlenebilmesi adına İskandinavya'yı oluşturan tek bir ülkeye ait filmler yerine İskandinavya bölgesini oluşturan Norveç, Danimarka ve İsveç ülkelerine ait filmler tercih edilmiştir. Diğer bir ifade ile kent yaşamında yer alan ve bu durumdan hoşnut olmayarak bulunduğu toplumdan uzaklaşıp gerçek mutluluğa ulaşmak amacındaki zihinsel açıdan parçalanmış karakterlerin yer aldığı İskandinav filmleri ele alınmıştır. Tez çalışması kapsamında tercih edilen söz konusu filmler, bu çalışmanın konusu olan yabancılaşma olgusunun toplum, birey ve psikolojik açıdan belirgin bir şekilde yansıtıldığı filmlerdir. Bu filmler, 2000-2011 yıllarını içine almalarıyla zaman dilimi olarak da uygarlaşmış bir toplumun görüntüsünü vermektedir. Bu açıdan bakıldığında günümüz sinemasındaki örneklerin ele alınması önem oluşturmaktadır. Ayrıca incelenmek üzere tercih edilen üç film, farklı alanlarda kazandığı ödüller açısından da bir tür görünürlük sağlamıştır (EK 1).

Tüm bu istatistikler ve kuramsal bilgiler değerlendirildiğinde İskandinav sinemasıyla ilgili yapılacak bir çalışma alana katacağı değer ve bu konuyla ilgili açacağı farklı tartışmalar ve gelecekte yapılacak araştırmalar bakımından önem kazanmaktadır.

Bu çalışma, giriş ve sonuç bölümleri dahil olmak üzere toplam beş bölümden oluşmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi girişi ifade eden birinci bölümde tezin konusu, amacı, önemi, kapsam ve sınırlılıklardan bahsedilmiştir.

İkinci bölümde ilk olarak modernleşmeye bağlı yabancılaşma olgusunun oluşumuna dair literatür taraması yoluyla elde edilen bilgilere yer verilmiştir; ardından yabancılaşmanın oluşum süreçleri ve yabancılaşmanın çeşitli geleneklerdeki kullanım alanları belirtilip Marksist düşünce geleneğinde, sosyolojik düşünce geleneğinde, varoluşçu gelenekte, psikolojik yaklaşımda ve varoluşçu psikolojide yabancılaşma biçimleri konuyla ilgili sınırlamalar çerçevesinde kavramın temsilcileri temelinde açıklanmıştır. Son olarak da yabancılaşmanın yol açtığı mutsuzluk halinden bahsedilmiştir.

Üçüncü bölümde hem Türkçe literatürde neredeyse hiç kaynak bulunmaması hem de bu alana katkı sağlanmasının gelecekte bu konu hakkında yapılacak çalışmalara yol gösterici olması amacıyla İskandinav sineması hakkında ilk olarak genel bilgiler verilip ardından İskandinav ülkeleri olan Norveç, İsveç ve Danimarka sinemasının tarihi kapsamlı bir şekilde ele alınmıştır. Bu bölümün sonunda ise yabancılaşma olgusunun her kültürde farklı biçimlerde de olsa sinemada varlığını gösterdiği vurgulanarak dünya sinemasındaki örnekleri belirtilmiştir.

Dördüncü bölümde ilk olarak filmlerin analizinde tercih edilen psikanalitik film kuramı, anlaşılır kılınması amacıyla temel terimleriyle birlikte açıklanmıştır; ardından sırasıyla *Sorun Yaratan Adam* (Den Brysomme Mannen, Jens Lien, 2006) ve *Oslo 31 Ağustos* (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) ve *İkinci Kattan Şarkılar* (Sånger Från Andra Våningen, Roy Andersson, 2000) olmak üzere 2000-2011 yıllarını kapsayan, yakın tarihli, üç adet film örneğinin psikanalitik çözümlemesi yapılmıştır.

Sonuç bölümü olan beşinci bölümde ise bu çalışmanın tamamlanmasıyla ulaşılan sonuçlar ortaya konmuştur.

2. YABANCILAŞMA OLGUSU

Bu bölümde, modernleşmenin gelişimi konusunda bilgi verilerek, yabancılaşıma olgusuna yönelik temel yaklaşımlar açıklanmıştır. Son olarak yabancılaşımanın bir getirisi olarak mutsuzluk kavramıyla ilgili bilgiler verilmiştir.

2.1. Modernleşmenin Gelişimi

Hem maddi hem de manevi değerlere işaret eden uygarlık (*civilisation*) kelimesi on altıncı yüzyılda kullanılan uygar (*civile*) ve uygarlaştırmak (*civiliser*) kelimelerinden hareketle Fransa’da on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmıştır (Braudel, 1996, s. 27-28). *Civis* Latinceye yurttaş, vatandaş; *civilis*, vatandaşları ilgilendiren; *civitas* ise Eski Çağ Roma’sında vatandaşlık anlamına gelmektedir (Coşkun, 2010, s. 31). *Civilis* kelimesinin askeri olanı değil politik olanı ön plana çıkarmasıyla uygarlığın insanlığa bağlı olduğu ve mutluluğa hizmet etmesi gerekliliği anlam kazanmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 104). 1756 yılında iktisatçı Marki de Mirabeau ilk kez *civilisation* kelimesini kullanmıştır. Uygarlık, bir halkı diğer halklardan farklı kılarak onun özgün tarafını ortaya çıkmasına katkı sağlayan bunun yanında yaşayış şekillerinin, inançların, sanatsal ve düşünsel faaliyetlerin, kullanılan aletlerin, çalışma yöntemlerinin, siyasal-sosyal örgütlenme biçimlerinin bütününe içine alan ve gelişme yolunda ilerleme göstermiş, ideal ölçülere fazlasıyla yaklaşmış bir topluluk olarak ifade edilmektedir (Tanilli, 2006, s. 13). Uygarlıklar mekanlarla, toplumlarla, ekonomilerle ve zihniyetlerle anlam kazanmaktadır; coğrafya, sosyoloji, iktisat ve psikoloji bilimlerine göre tanımlanarak bir bütün oluşturmaktadır (Braudel, 1996, s. 33).

İnsanlar yeni bir güç üretemedikleri ve yalnızca var olan güçleri birleştirip kontrol ettikleri için, onlara direnen engellerin üstesinden gelmek, onları yönlendirmek ve kendilerini korumak adına, bir araya gelerek uyum içinde ilerleyen güçler toplamı yaratmaları gerekmektedir (Rousseau, 1999, s. 54). Doğal bir halde yaşayan insanların sözleşme yaparak toplum yaşamına geçmeleriyle uygarlığa adım attığı, böylece can ve mal güvenliğinin sağlanması, adaletin yerine getirilmesi gibi konularda ortak kuralların konulduğu görüşü doğal insanı ve uygar insanı ayırma noktasında önemlidir. Batı Avrupa’da on sekizinci yüzyılda, Rönesans’ın sonuçlarının bilim, sanat, teknoloji, ticaret gibi iktisadi ve sosyal gelişmeler açısından hızla ilerlediği bir dönem olarak

düşünceler geçmişle olan ilişkilerinden uzaklaşmış ve ileriye yönelik bir tutum içine girmiştir. Bu noktada Batı Avrupa’da, uygarlık (*civilisation*) yeni bir hayat görüşünün ifade edilmesi için kullanılmıştır. Özellikle Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra diğer ülkelerin güç kazanmasıyla ve görünür olmalarıyla Avrupa’nın tek uygarlık olduğu görüşü uygarlıkların çokluğu düşüncesine yaklaşmıştır. Uygarlıkların homojen olduğu söylenemez; bu anlamda bir uygarlık, farklı uygarlıklarla ilişki halindedir, uluslararasıdır ve ilişkinin sonucu olarak söz konusu uygarlık değişmeye ve dönüşmeye başlar (Tanilli, 2006, s. 19). Uygarlık, insan hayatını hayvanlardan ayırarak hem insanlar arasındaki ilişkilerin düzenlenmesi hem de insanların doğadan korunması olarak iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamı biçiminde de ifade edilmektedir (Freud, 2018, s. 48).

Osmanlı Türkçesi’nden ortaya çıkarılan medeniyet kelimesinin müdûn köküne sahip Arapça’da şehir şehre mensup olan, şehirli anlamında kullanılan medine isminden geldiği bilinmektedir. Kentte oturanların yaşama biçimlerini ifade eden Arapça bir sözcük olan medeniyet, Atatürk döneminden önce Türkçedeki belli yasalara uyarak şehirde yaşıyan halk anlamındaki uygarlık kelimesinin yerine kullanılmıştır (Kutluer, 2003, s. 296). Belirli bir topluluğa özgü teknik kuruluşlar ile sosyal davranışlar kültürü oluştururken uygarlık uluslararası ortak değerler düzeyindeki davranış, anlayış ve yaşama araçlarının bütününe ifade etmektedir. Burada sözü edilen ortak değerlerin kaynağını kültürler oluşturmaktadır (Memiş, 2004, s. 2-4). Bu anlamda kültür ve uygarlık kavramları iç içe geçmektedir. Kültür;

“Bir insan cemiyetinin devlet hayatında,
Fikir hayatında, yani ilimde, içtimaiyatta [toplum bilimlerinde] ve güzel sanatlarda;
İktisadi hayatta yani ziraatta, sanatta, ticarete, kara, deniz ve hava münakalatçılığında [taşımacılığında] yapabildiği şeylerin muhassalasıdır [toplamıdır]” (Tarih Vesikaları Dergisi, 1958; akt. İnan, 2009, s. 383).

Bir milletin medeniyetinden bahsedildiğinde kültürün tanımında yer alan bu üç özellik anlaşılması gerektiği vurgulanmaktadır (Tarih Vesikaları Dergisi, 1958; akt. İnan, 2009, s. 383). Her topluluğun medeniyet, yani uygarlık seviyeleri aynı değildir ve oluşan farklar iktisadi, fikir ve devlet yaşamlarında ayrı ayrı hissedilebileceği gibi hepsinin toplamı biçiminde de etkisini gösterebilmektedir. Yüksek kültüre sahip milletler sahip oldukları kültürü yalnızca kendi topraklarında değil neredeyse tüm

dünyaya yaymaktadırlar ve yaygın kültür böylece çağdaş uygarlık ya da Avrupa medeniyeti gibi medeniyetler oluşmaktadır.

Başka bir ifadeyle, uygarlık kelimesinin düşünce tarihinde çağrıştırdığı anlamların ortak noktası şehir hayatının getirisi olan siyasal, kurumsal, sosyal, ekonomik ve kültürel alanlarda gerçekleştirilebilecek fırsatlar ve birikimlerin elde edilebilirliğidir. Ayrıca bir toplumdaki kültürel unsurların bütüncül ve etkin bir anlayışla süregelmesini sağlayan uygarlık, zihinsel ve maddi kültür unsurlarının birleşimiyle anlam kazanmaktadır.

Uygar duruma gelmek, medenileşmek anlamında kullanılan uygarlaşma (Türk Dil Kurumu, 2019) kavramı, endüstri devriminden on dokuzuncu yüzyılın başlarına doğru modernleşme kavramıyla ilişkilendirilerek nüfusun aşırı derecede artışı, nüfusun artmasıyla şehirleşmenin hız kazanması ve geleneksel düzenin akıl yardımıyla çözüme kavuşturulması gibi konular çevresinde anlamlı hale gelmiştir (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 105). Morris'e (2002, s. 14) göre, modern devlet fazlasıyla merkezileşmiş idare ve kontrol araçlarına sahip bir siyasi örgütlenme biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda kaotik ve örgütlü olma durumları aynı anda yer almaktadır. Eski ve geleneksel toplumların modern olmalarının yolunu açan süreçler olarak adlandırılan modernleşme; sınırların genişlemesi, bilim ve teknolojiye yenilikler, sanayi ve nüfus hareketlerinin etkisiyle siyasi, kültürel, ekonomik ve toplumsal açıdan değişimleri ifade etmektedir (Cevizci, 1999, s. 604).

Rasyonel düşüncenin hâkim olduğu modern dünyada aklını kullanan insanların daha mutlu olacağı görüşünün tersine insanlık modernleşen dünyada ruhsuz ve yüzeysel bir şekilde kendi çıkarını her şeyin üzerinde tutmaktadır bunun yanında var olan birtakım kitlesel kuvvetlerin de farkında olarak kendine yer bulmaktadır (Adorno & Horkheimer, 2010, s. 105). Modern toplumların özelliklerini tam anlamıyla ifade edebilmek oldukça zordur. Toffler, toplumların gelişim süreçlerini değerlendirdiğinde tarım devrimini birinci dalga, sanayi devrimini ikinci dalga ve sanayi sonrası teknolojik gelişmelerin yer aldığı dönemi ise üçüncü dalga olarak adlandırmaktadır (2008, s. 16). Modern toplum, genel olarak sanayileşme, kentleşme ve demokratikleşme süreçleri ile bilgiye dayalı deneysel analitik yaklaşımın ön planda olduğu bir döneme vurgu yapılarak açıklanmaya çalışılmaktadır (Wagner, 2003, s. 3).

Bu süreçler uzun bir zaman dilimini ve geniş mekanları içine almakta; çeşitli toplumlarda etkisini göstermektedir.

Giddens modern toplumların bir başka deyişle modernliğin doğasını kapitalizm (pazarlar için meta üretimi), sanayicilik (doğanın üretken tekniklerle dönüşümü), gözetim (bilginin kontrolü ve faaliyetlerin devletin elinde toplanması) şeklinde bölümlere ayırarak açıklamaktadır (Held & Thompson, 2003, s. 11).

Dünyanın her yerinde insanlar tarafından paylaşılan bir yaşamsal deneyim tarzı- mekân ve zamanın deneyimi, benliğin ve başkalarının deneyimi, yaşamın olasılıklarının ve tehlikelerinin deneyimi mevcuttur. Bu deneyimlere Berman (1988, s. 13), modernite adını vermektedir. Macionis'in Sosyoloji (2017, s. 639) kitabında ise Sanayi Devrimi'nin getirdiği değişiklikler modernite olarak adlandırılırken sanayileşmeyle başlayan sosyal değişim süreci modernleşme olarak ifade edilmektedir.

Peter Berger (1977; akt. Macionis, 2017, s. 623-624) modernleşmenin dört boyutundan bahseder: geleneksel toplulukların azalması, kişisel seçim olanağının genişlemesi, sosyal çeşitliliğin artması, geleceğe yönelim ve artan zaman bilinci. Çok uzun süredir insanlar sosyal yaşamın aile ve mahalle etrafında gerçekleştiği küçük topluluklar halinde yaşamışlardır. Her ne kadar bu tarz geleneksel yaşamlar kişilerin seçim aralığını sınırlandırırsa da aidiyet, kimlik ve amaç duygularını iyi bir şekilde sağlamaktadır. Endüstri öncesi toplumlarda insanlar hayatlarının tanrılar, ruhlar gibi insan dışı varlıklar tarafından yönlendirildiğine inanmaktaydılar fakat geleneğin gücü zayıfladıkça insanlar için bireyselleşme hayatlarında önemli bir yer tutmuştur. Modern kültürde insanlar hayatlarının kontrolünü ele geçirmişlerdir. Geleneksel toplumlardaki güçlü aile bağları, güçlü dini inançlar uyumu güçlendirir ve çeşitliliğin artmasını engeller. Modernleşmeyle birlikte daha fazla bireysel seçim şansı kazanan insan rasyonelleşmektedir. Şehirlerin büyümesi bürokrasinin genişlemesi çeşitli geçmişlere, inanışlara, etnik kökenlere, sosyoekonomik statülere sahip insanların birlikte yaşamasına olanak tanımaktadır. İnsan yaşamının gün ışığı ve mevsimler tarafından düzenlendiği geleneksel yaşamdan saatin ve dakikaya odaklanan modern yaşama adım atan insanlar vakit nakittir anlayışını benimser ve geçmişe değil geleceğe yönelik fikirlerini ortaya koymaktadır.

Modern dönemdeki toplumsal değişim süreci kültürel anlamda, bilimin gelişmesi ve düşüncenin laikleşmesiyle eleştirel ve yenilikçiliğin artması yönünde; ekonomik anlamda, modern sanayi ile teknolojik yeniliklerin oluşması bağlamında; siyasal anlamda ise ülkelerin aralarındaki güçlerini artırma, servetlerini büyütme ve üstünlük sağlama mücadelelerinin ortaya çıkması açısından incelenmektedir (Giddens, 2012, s. 82-83). Toplumsal değişimin tam anlamıyla açıklanması her şeyin değiştiği ve değişmek zorunda olduğu dünyada kolay değildir.

Bu nedenle modernlik kavramı ister nazik ve demokratik ister devrimci, travmatik ve otoriter türden olsun radikal bir kırılmayla değil daima yaratıcı yıkım ile ilgilidir çünkü edebiyat, sanat, şehir planlama, endüstriyel organizasyon, politika ve yaşam tarzı gibi farklı alanlardaki şeyleri yapma veya temsil etme tarzında olup olmadığına veya bu tür alanların tümünde değişim olup olmadığına karar vermek genellikle zordur (Harvey, 2015, s. 1).

Sanayi devrimiyle birlikte gelen makineleşmenin sonucu olarak fabrikaların oluşumu, haberleşme kanallarının gelişimi gibi genel olarak toplumsal düzeni oluşturan birçok gelişme olmuştur fakat bu durumun yanında oluşan düzenin birliğini bozan, sosyal çatışmaların yaşandığı ve psikolojik dengesizliklerin hüküm sürdüğü bir yaşam alanı da mevcudiyetini korumaktadır (Toffler, 2008, s. 49). Sanayi toplumu başka bir deyişle modernliğe adım atan toplumda, tarım toplumuyla karşılaştırıldığında üretim ve tüketim bağlamında farklılıklar gözlemlenmektedir (Giddens, 2012, s. 73,794). Denetim altına almak, hâkim olmak ve düzen sağlamak amacıyla yola çıkan modern insanın gerçekte sistem tarafından belirli bir inanca sürüklendiği, kendisine yöneltilen rollere karşı çıkmayıp boyun eğdiği görülmektedir (Baudrillard, 2010, s. 35). Üreticiler kendi ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla değil para kazanmak için üretirken, modern insan da sahip olduğu nesneleri tüketememektedir. Tüketememe durumu beğeni ile ilgili bir anlamın dışına çıkmakta ve çeşitli dış yapılar için içerisine girmektedir. Modern düzen simgesel olarak adlandırılabilir bir düzenin içerisinde anlam kazanmaktadır, yani temel olarak doğal malzemelerin hüküm sürdüğü sözlü yapılara boyun eğen bir önceki uygarlık yerini işlevsellik, hesap ve üretim odaklı nesnel, rekabetlerle dolu aynı zamanda dönüştürücü yapılarını barındıran fallik denilebilecek modern dünyanın yeni düzenine bırakmıştır (Baudrillard, 2010, s. 37-38). Modernleşen toplumlarda iş bölümüne dayalı olarak

birbirlerinin eylemlerinin sonuçlarına bağımlılığın arttığı bu dönemde Durkheim'ın (2013, s. 180) organik dayanışma dediği durum ortaya çıkmaktadır. Modern dünyanın soyutlamaya dayalı bir *fecalite*, yani dışkısalılık düzeni olduğunu vurgulayan Baudrillard (2010, s. 37-38) aynı zamanda böyle bir dünya için “giderek daha kusursuz biçimler oluşturulmasını sağlayacak tek bir içerik, bu içeriğe çeki düzen veren yüceltilmiş bir saldırgan anal oyun, söylev, düzen, sınıflandırma, herkese seslenme biçimidir” ifadesini kullanmaktadır.

Uygarlaşmanın sonucunda oluşan modern toplumlarda etkisini gösteren dönemin siyasal, ideolojik, teknolojik gelişmelerini hem etkileyen hem de onlardan etkilenen fazlasıyla geniş bir alana yayılan entelektüel hareket olarak modernizm kavramıyla karşılaşılmaktadır. (Marshall, 2005, s. 508). Genel bir ifadeyle yeni olanı geleneksel, alışılmış olana tercih etme tavrı olarak modernizm, Aydınlanma'nın yol açtığı entelektüel dönüşümün temelini dünyevileşme, hümanizm ve demokrasi ilkeleri içerisinde ilerleyen akılcı, ilerlemeci ve bilimci ideoloji olarak açıklanmaktadır (Cevizci, 1999, s. 603). Rönesans, Reform ve Aydınlanma Çağı birbiriyle aynı doğrultuda ilerleyip gelişerek modernizmin ortaya çıkmasında etkili olduğu söylenebilmektedir.

Duygusallığın ya da rastgeleliğin yer almadığı verimlilik ilkesine göre hareket etmeyi vurgulayan rasyonalite, yani akılcılık Weber'e göre hem Sanayi Devrimi'ne hem de kapitalizme yol açan modern toplumun temelini oluşturmaktadır. Buna göre akılcı sosyal toplulukların yedi özelliğine vurgu yapar (Macionis, 2017, s. 101-102). Ayırt edici sosyal kurumlar, büyük ölçekli kuruluşlar, özel görevler, kişisel disiplin, zaman bilinci, teknik yeterlilik ve gayri şahsilik bu bağlamda önem taşımaktadır. Avcı ve toplayıcı topluluklarda tüm faaliyetlerin merkezi ailedir ve modernleşmeyle birlikte insan ihtiyaçlarının verimli bir şekilde karşılamak için her alanda uzmanlaşmış yeni kurumlar ortaya çıkmaya başlamıştır ve giderek kapsam alanını genişleterek ölçeklerini büyütmüşlerdir. Geleneksel toplumlarla kıyaslandığında modern toplumlarda uzmanlaşma ön plandadır ve öz disipline önem verilmektedir. Zaman bilincinin artarak her dakikanın önemli hale geldiği modern toplumlarda genel olarak aile bağlarına göre değil eğitimlerine ve yeteneklerine göre değerlendirilir. Artan teknik yeterlilikle birlikte dünya gayri şahsi bir özellik kazanmaktadır.

Uygarlaşmanın ve modernleşmenin ardından toplum yapısını etkileyen gelişmelerle birlikte insanlar daha önce yaşadıkları şehirlerle kıyaslandığında fazlasıyla modernleşmiş yapılarda ve ileri yönetim sistemleriyle yaşamlarını sürdürmeye başlamışlardır. Bu durum ilk başta olumlu ve özgürleştirici bir alımlamaya neden olsa da toplum bu sefer de bu şehirlerin içine hapsolmuştur. Spengler'in (1997, s. 338,401) de ifade ettiği gibi günümüz insanların mağaralarda yaşayan taş devri insanlarından farkı şehirlerdeki taş binalarda yaşamasıdır. Bir anlamda dünya mağarasının içine hapsolmuş modern mağara insanı ortaya çıkmaktadır.

Hayatın her alanına etki eden dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik modern hayatın getirilerindendir. Kalıplaşmış ve sınırları belirlenmiş modern şehir hayatı insanların birtakım içgüdüsel ve akıldışı özelliklerinin gerçekleşmesine olanak tanımamaktadır (Simmel, 2006, s. 90). Bu sınırlanmış hayat içerisinde hem doğasına uygun yaşayamayan hem de özgürleştirici bir ortam gibi görünen bir yapı içerisinde bile olsa bir çeşit bıkkınlık hissiyle kendini tam anlamıyla gerçekleştiremeyen insanlar mevcut düzene uyum sağlayamadıkları için boşluğa düşmektedirler. Fizyolojik olarak açıklanması gerekirse bıkkınlığın sebebi sinirleri uyaran birbirine zıt unsurların hem hızlı bir şekilde değişim göstermesi hem de aşırı derecede yoğun ve sıkıştırılmış bir halde olmalarıdır (Simmel, 2006, s. 91). Bu anlamda insanların değer atfettikleri olay ya da şeylere karşı ilgilerinin azalması, donukluk hissi, seçim yapmadaki isteksizlik, tepkisizlik ve anlamsızlık duygusu söz konusudur. Aynı zamanda ekonomik açıdan bakıldığında maddileşmenin arttığı, her şeyin parasal anlamda bir değerinin olduğu görülmektedir. Durumların, olayların veya şeylerin değerlendirilmesi sırasında antropolojik bakışın önemli bir yeri vardır (Kuçuradi, 2013, s. 20). Modern hayatla birlikte değerın mahremiyet veya mülkiyetin aksine buluş, haber, denetim ve nesnel mesajları sürekli izleyebilme olanağı temellinde yakın bir ilişkisi bulunmaktadır (Baudrillard, 2010, s. 32).

Bireyciliğin olduğu modern toplumlarda birçok grubun kesişim noktasında kendini bulan birey, kendisine sunulan geleneksel toplum bağlarından kopmuş özgürlük ortamında daha fazla yalnızlaşmakta ve çevresindeki yapılarla bir bağ kuramamaktadır (Van Der Loo & Van Reijen, 2014, s. 19). İnsanlar çevresiyle ilişkilerini, yaşantılarını, kendi bağlamında değerli gördükleri durumları ya da olayları

bulundukları modern dünya mağaralarından tam anlamıyla kavrayarak analiz edememektedirler.

Kasaba hayatındaki samimilik, insanların her an birbirleriyle temas halinde olma durumu modernleşmenin etkisiyle kurulmuş akıllı ve gelişmiş şehir hayatında kendisini göstermemektedir. Şehir hayatında birçok kişiyle temas halinde olma gerekliliği, kalıcı olmayan ilişkileri beraberinde getirdiğinden mesafe önemli bir kavram olmaktadır. Mesafelik bir süre sonra insanın kendine ve çevresine yabancılaşması, güveneni kaybetmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır.

Modern hayat insanın farklı bir bilinçlilik seviyesinde olmasını gerektirir. Doğadan kopma ve bir anda karşı karşıya kalınan karmaşa, yüzeysellik, hızlılık durumları insanı duygusal davranmaktan alıkoymaktadır. Modern şehir hayatında, kişinin iç güvenliği yerini belirsiz bir gerilime, huzursuzluğa bırakmaktadır (Simmel, 2006). Doğaya hâkim olmak daha fazla özgürleşmek ve gelişmek adına ortaya çıkan modernleşme olgusuyla daha fazla uzmanlaşmaya gidilerek insanların birbirine bağımlı kalması sağlanmaktadır. Birey kendini bir çıkmazın içinde bulur; çok hızlı bir biçimde değişen, kalabalıklaşan ve akılcılaşan çevresinde çaresizlik hisseder. Modern insan bir yandan özgürleşirken bir yandan da duygusal bağlarını koparmıştır ve bu yüzden güvensizlik içindedir (Mucchielli, 1991, s. 43-44). Max Weber'in söylemiyle akılcılaşmanın etkisiyle modern insan, bir yandan mitlerden ve büyülerden uzaklaşırken diğer yandan zincire bağlanıp kafeslenir (Van Der Loo & Van Reijen, 2014, s. 27). Modern olmak insanlara macera, neşe, güç ve insanların ve dolayısıyla dünyanın değişimini sunarken tam tersi olarak da her şeye sahip olmak duygusuyla birlikte gelen ve sahip olunanların yok edilmesi tehdidinin yer aldığı ortamı da beraberinde getirmektedir. Bunların yanında, tecrübeyle birlikte modern ortamların etnisite, sınıf, coğrafya, milliyet, din ve ideoloji gibi sınırlandırmaların önüne geçerek bütün insanlığı birleştirme gücü bulunmaktadır. Söz konusu bu tarz bir birlik çözülme ve yenilenmenin, çelişki ve mücadelenin keder ve belirsizliğin yer aldığı ayrılık birliği olarak ifade edilmektedir. Sonuç olarak Marx'ın ifade ettiği üzere modern olmak, katı olan her şeyin eridiği ve buharlaştığı bir evrenin parçası olmaktır (Berman, 1988, s. 15).

Böylece modernleşme kendini paradoksal, yani çelişkili ve düşünceler arasında tartışmaya sebep olan bir anlamda konumlandırmaktadır. Birey, daha fazla

özgürleşmek adına oluşturulan kurallarla çevrili hayatında rasyonelitenin artmasıyla isteklerini gerçekleştirme ve özgürleşme konusunda beklediğini bulamamaktadır; böylece bireysel seçim yapma gücü azalmakta ve bir anlamda kendi çöküşünü yaratmaktadır. Farklılaşma, akılcılaşma, bireycilleşme ve evcilleştirme olmak üzere modernleşmenin dört adet paradoksu tanımlanmaktadır (Van Der Loo & Van Reijen, 2014, s. 40). Farklılaşma sürecinde toplumsal birimlerde birçok farklı parçaya ayrılarak ölçek azalışı; iş bölümü ve uzmanlaşmanın bir anlamda iş birliğini ve birbirlerine bağımlı çalışmaya neden olmasıyla da ölçek artışı gözlenmektedir. Akılcılaşma paradoksu farklılaşma paradoksuyla ilgisini korumaktadır. Farklılaşmayla verimli ve amacını gerçekleştirmeye yönelik her biri farklı çalışan birimler bütünü görmezden gelinerek çoğulculuşma sağlanmaktadır. Bunun yanında ise birbirinden ayrılmış kültürel sistemlerin kendi köklerinden ayrılarak birbirleri içine karışması ve davranışları düzenleyen anlamların görecelileşmesiyle genelleşme durumu ortaya çıkmaktadır. Bireycilleşme paradoksunda bireylerin yüksek sevide farklılaşmış modern toplumlarda kişi, grup ya da örgütlerle ilişki kurma imkânı oldukça fazladır ve bu sayede özgürlük hissi oluşmaktadır. Modern birey kendini geleneksel kurumların etkisi altında görmez, aksine kişisel duygularının etkisi altında hareket ettiğini düşünmektedir, fakat kurumların görevini yapmadığı durumlarda birey kendi kimliğini koruyamamakta ve özgürlük hissi yerini acizlik ile güçsüzlük hissine bırakmaktadır. Evcilleştirme paradoksu ise bireyin coğrafi ve biyolojik çevresini daha fazla denetlemesine bağımlılıklardan uzaklaşmasına imkân vermesine rağmen başka bir yönden bakıldığında kendine, teknik araçlarına ve başka insanlara daha da bağımlı hale gelmektedir. Doğal sınırlamalardan kendini özgürleştiren bireyin gittikçe kendi oluşturduğu sosyal ve psikolojik koşullara ve teknik altyapılara bağımlılıkları artmaktadır. Tüm bu paradokslar bireyin her alanda sorgulama yapmasına ve ikilemde kalmasına yol açmaktadır.

Toffler'in (2008, s. 17) sözünü ettiği üçüncü dalga ise yeni bir yaşam tarzı olarak ortaya çıkmaktadır. Fabrikadaki eski üretim süreçlerinden farklı, yeni bir aile yapısı yeni davranış biçimlerine kadar elektronik ev olarak adlandırılabilen kurumları kapsamaktadır. Standartlaşma, merkezi yönetim şekillerinin, para, enerji ve gücün tek elde toplanmasını olanaksız kılacak teknoloji ağırlıklı bir sistem söz konusu olmaktadır. Modernliğin yapısal anlamda küreselleştirici olduğu söylenmektedir; buna bağlı olarak modern kurumların temelinde bu özellik, yerinden çıkarılmışlık ve

düşünümsellik durumlarını içine alacak şekilde görülmektedir (Giddens, 1994, s. 62). Küreselleşme, uzak yerleşim yerlerini birbirlerine bağlayarak yerel oluşumların kilometrelerce uzaktaki olaylarla şekillenmesi veya aksine dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması şeklinde tanımlanmaktadır (Giddens, 1994, s. 62). Başka bir ifadeyle küreselleşme bilgi, teknoloji, ekonomik, siyasal ve kültürel olarak ulusal sınırların aşılarak uluslararası ortama yayılımı olarak nitelendirilmektedir.

Postmodernizm kavramı, Baudelaire'in modernite görüşünün büyük bir kısmını içine alan parçalanma, kaos, gelip geçicilik ve süreksizliği özgül bir şekilde kapsamaktadır. Postmodernizm, sözü edilen bu durumları aşmaya veya karşılaştığı durumlara tepki vermeye çalışmamaktadır. Gelen değişimin hâkim olduğu kargaşa içinde kendine yol bulmaktadır (Harvey, 1997, s. 21,60). Postmodernizmin tam olarak belirlenmiş bir anlamı bulunmamaktadır ve araştırmacılar bu kavramı çeşitli şekillerde ifade etmektedirler. Modernizmden kopma anlamında tanımlandığı gibi modernizmin devamı şeklinde de tanımlanmaktadır. Postmodernizmde önemli görülen yaşanan tecrübelerdir ve çoğulculuk, farklılık, özgürleşme temelleri üzerinde yer almaktadır. Bilgi ve iletişim teknolojilerin gelişimiyle toplumların yapısı değişmektedir ve daha bağımsız bir yapının içinde yaşamak fikri belirli açılardan gerçekleşse de tam anlamıyla uygulanamamaktadır. Bu sefer de çok farklı kültürlerin bir aradalığı yerel kültürlerin yok olmasına neden olmakta ve uyum sağlayamayanların toplumdaki bölünmelerine, soyutlanmalarına yol açmaktadır. Teknolojinin gelişimiyle gözetim toplumuna dönen bir dünyada insanların özgür ve mutlu hissetmesinden söz edilememektir. Hem modern hem de postmodern olarak adlandırılan modern dönemin devamı olan dönemde birey kendini yalnız ve amaçsız hissetmektedir. Birey, hızlı yaşam, parçalanmışlık duygusu, zaman ve imkânsızlık durumlarını belirsiz ve anlamsız bulmakta ardından da yabancılaşma olgusu belirlemektedir. Frankl'ın (2009, s. 113) da belirttiği gibi insan, kendi amaçları ve sahip olduğu değerleri uğruna hem yaşayabilme hem de ölme yetisine sahiptir. Varoluşsal olarak insanın kendini bulma arayışı her dönemde açığa çıkmaktadır.

Modernleşme teorilerinden kitle toplumu olarak modernite kavramına vurgu yapan yapısal işlev teorisine göre modernleşmeyle birlikte yaşam ölçeği artmaktadır ve oluşan kültürel çeşitlilikle birlikte gelen hızlı sosyal değişim, modern toplumlardaki insanların istikrarlı kimlikler geliştirmelerini ve yaşamlarında anlam bulmalarını

zorlaştırmaktadır. Sosyal çatışma başka bir deyişle sınıflı toplum teorisine göre modern kapitalist toplumlar, zenginliği birkaç kişinin elinde toplayarak yaygın bir yabancılaşma ve güçsüzlük duyguları üretmektedirler (Macionis, 2017, s. 639). Kitle toplumu ve sınıf toplumu teorisinin makro seviyede yaklaşımlar olmasına rağmen modernleşmenin bireysel yaşamları nasıl etkilediğine dair mikro seviyede sonuçlar çıkmaktadır. Kitle toplumunda artan kimlik sorunlarıyla birlikte insanlar başkalarına yönelik yüzeysellik, tutarsızlık ve değişimle işaretlenmiş akışkan kimlikler geliştirmektedirler. Güçsüzlük sorunlarının ortaya çıktığı sınıf toplumu teorisinde ise birçok insan ekonomik belirsizlik ve güçsüzlükle karşılaşmaktadır.

Marcuse'a göre, modern toplum pek çok insanın ihtiyacını karşılayamadığı için irrasyoneldir ve teknolojik gelişmeler insanların kendi yaşamları üzerindeki kontrolünü azaltmaktadır. Bu nedenlerle zenginliğin ve gücün ayrıcalıklı azınlığın elinde toplandığı modern toplumlarda insanlar acı çekmektedir (Macionis, 2017, s. 640).

İnsan ve insan yaşamı modernizmin sunduğu kalıplar ve kalıp sunmadığını iddia eden postmodern dönemlerin kendine özgü sınırlılıkları içerisinde gelişmektedir, böylece farklı açılardan yabancılaşan insan, kalıpların arkasına sıkışmış bir halde yapay bir dünyada yer almaktadır. Mekanikleşmenin arttığı modern çağda, hatta bilgi çağı olarak nitelendirilebilecek küresel dünyada da insanların ifadeleri tektipleşmekte ve grileşmektedir. Bu tektipleşmenin bir anlamda yabancılaşmanın birçok şekilde ortaya çıkması, farklı disiplinlerin de bu konu hakkında çeşitli yaklaşımlar geliştirmesine yol açmıştır.

2.2. Yabancılaşma Olgusu ve Yabancılaşma Olgusuna Yönelik Temel Yaklaşımlar

Literatürde ekonomik, siyasi, psikolojik, felsefi, sosyal, dini, toplumsal, kültürel ve daha birçok alanda yabancılaşma kavramına rastlanmaktadır. Geniş bir alanı kapsayan yabancılaşma konusunu sınırlamak adına bu çalışmada temel düşünce geleneklerinin anlayışlarına yer verilmiştir. Bu kapsamda konunun tüm alanlarına hâkim olmak amacıyla temel oluşturması açısından ilk önce Marksist düşünce geleneğinde yabancılaşma ve sosyolojik düşünce geleneğinde yabancılaşma konuları hakkında bilgi vermek gerekmektedir. Bu alanlardaki yabancılaşma çeşitleri anlatıldıktan sonra varoluşçu gelenekte, psikolojik yaklaşımda ve varoluşçu

psikolojide yabancılaşma teması hakkında bilgi verilmiştir. Tez konusunu oluşturan yabancılaşma olgusunun bu çalışmada varoluşçu ve psikolojik açıdan incelenmesi önem oluşturmaktadır. Felsefe ve psikoloji birbirleriyle bağlantılı alanlardır fakat psikoloji felsefeden bağımsızlığını on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ilan etmiştir.

Filozoflar, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğine kadar tecrübeleri doğrultusunda sezgi ve genelleme yaparak insan doğası konusunda araştırmalar yapmışlardır. Filozoflar tarafından insanın doğası hakkında ortaya atılan birçok sorunun cevabını bulmak adına biyolojik ve fiziksel bilimlerde kullanılan araç ve yöntemler uygulanmaya başlandığında, yani insan zihninin incelenmesi için büyük bir titizlikle dikkatli bir biçimde denetim altına alınan deney ve gözlemlere güvenildiğinde psikoloji felsefi köklerinden ayrılarak farklı bir kimlik kazanmaya başlamasıyla büyük bir dönüşüm gerçekleşmiştir (Schultz & Schultz, 2008, s. xiii).

Birtakım yaklaşım farklılıkları olsa da birçok filozofun tartıştığı konular psikoloji biliminin konusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle birbirinden kopmuş gibi görünen bu iki alan aslında birbirine sıkı bir şekilde kökten gelen bağılıkları nedeniyle yakın alanlardır. Bu nedenle felsefenin ilgilendiği bir alan olan varoluşçu yabancılaşma ile psikolojik açıdan yabancılaşmanın temelleri bir noktada kesişir öyle ki varoluşçu psikoloji adında bir alan ortaya çıkmıştır. Hatta sosyolojik açıdan değişimlerin toplumların ve bireylerin hayatlarını etkiledikleri açıktır. Bu anlamda sosyoloji, felsefe ve psikoloji birbirini etkilemekte ve birlikte gelişim göstermektedirler.

Çok yönlü bir anlama sahip olan yabancılaşma kavramının tek bir açıdan değerlendirilmesi bu kavramın sahip olduğu niteliklerden arındırılmasına neden olacağı için kesin ve net bir tanımının varlığı üzerinde ya da belirli bir bakış açısının doğruluğu noktasında iddiada bulunmak olası görünmemektedir. Özellikle de küresel dünya düzeninde birçok alanda ve birçok şekilde yabancılaşma durumu gözlenmektedir. Ortaya çıkan çeşitli yabancılaşma biçimleri ne kadar farklı gibi görünse de temelde toplumu oluşturan bireyleri ele alması bakımından benzerdir. Buna göre, yabancılaşma temel anlamda toplumun etkisi altında kalan birey odaklı anlaşılmalıdır. Toplumlara oluşturan çeşitli özellikler ve yapılar bulunmaktadır ve sosyolojik açıdan meydana gelen birtakım değişiklikler toplumu ve bireyi etkilemektedir. Buna bağlı olarak sosyolojik açıdan yaşanan bir yabancılaşma varoluşçu ve psikolojik

açından meydana gelecek yabancılaştırmanın temelini oluşturmaktadır. Kesin çizgilerle ayrılmayan yabancılaştırma biçimleri birbirlerini etkilemekte, beslemekte ve geliştirmektedir. Marksist düşünce geleneğinde, sosyolojik düşünce geleneğinde, varoluşçu gelenekte, psikolojik yaklaşımda ve varoluşçu psikolojide görülen yabancılaştırmalar dünyada karşılaşılan yabancılaştırma türlerinden yalnızca bir kısmıdır.

2.2.1. Yabancılaştırma Olgusuna Genel Bakış

Yabancılaştırma terimi çağlar boyunca birçok disiplinde farklı hatta çelişkili anlamlarda kullanılmıştır (Darity, 2008, s. 75; Rottenstreich, 1989; Marx, 2013). Genel olarak yabancılaştırma terimi, bir yandan özne ile kendisi arasındaki ilişkiyi ve diğer yandan özne ve öznenin tarih, güç ve otorite ile ilişkisini düzenleyen uzaklaştırma duygusunu açıklamak amacıyla tercih edilmektedir (Darity, 2008, s. 75).

Yabancılaştırmanın insan ile insan dışında; tanrı, dünya veya tabiata yönelik gerçekleştirilebileceğine dair fikirler bulunmaktadır. İnsanın yabancılaştırmasının topluma ayak uyduramaması şeklinde ortaya konulduğu durumların yanı sıra toplumların da yabancılaştırılabileceği öne sürülmektedir. Hatta bu noktada topluma ayak uyduramayanlar yabancılaştırılmış sayılmazken onların durumları bir zihin hali veya bir his olarak adlandırılmaktadır. Bu şekilde bir zihin hali olduğu görüşündekiler durumu psikopatolojik hatta objektif bir vaka olarak ele almaktadırlar. Yabancılaştırma durumunu zihin hali sayanlar psiko patolojik olarak değerlendirme yaparken durumun arzu edilmediğini kabul etmelerine rağmen patolojik olarak da değerlendirilmesinin gereğinin olmadığını savunarak bu konuyu ekonomik, politik sosyolojik veya felsefe konusu içerisinde ele almaktadırlar (Petrović, 1987, s. 238-239).

Kendini toplumdan uzak hissetmenin bir anlamda yabancılaştırmanın teknik ya da zanaattan farklı olarak yaratıcı bilim insanlarının ve sanatçıların yaşamlarında ortaya çıkabileceğinin yanında zihinsel- duygusal bozukluklarla ilgili olabileceği vurgulanmaktadır. Ayrıca yabancılaştırma durumunda özgecilik önemli bir yer tutmaktadır; mevcut sosyal düzende sınırlandırılmak zorunda kalan fedakârlık gösteren insanların çoğu toplumdan uzaklaşmaktadırlar (Nettler, 1957, s. 676-677). Hırslı ve kendi çıkarlarını her şeyin üstüne konumlandıran kişiler fedakâr davranışlar sergileyen insanların bulunduğu bir ortamda birlikte yer aldıklarında karşılaştıkları uyumsuzluk nedeniyle küçük ölçekte bir sorun ortaya çıkmaktadır. Fedakâr davranışı

hayat görüşü olarak benimsemiş insanlar belirli bir süre sonra tek tipleşmiş ve dayanışmanın öneminin kalmadığı toplumda gösterdikleri özgeci davranışın bir öneminin olmadığını farkına vararak bu davranışlarından vazgeçmektedirler, başka bir deyişle kendi davranışlarına, kendilerine ve topluma karşı yabancılaşma yaşamaktadırlar.

Etimolojik olarak bir başkasına ait olan veya bir başkasıyla ilgili olan anlamındaki *alienus* kelimesinden türeyen başka bir şeyi yapmak, alıp götürmek, kaldırmak anlamına gelen *alienare* fiilinin ve diğer, başka ve bir diğeri anlamına gelen *alius* teriminin kaynaklık ettiği *alienatio* kelimesi yabancılaşma kavramının Latince kökenini oluşturmaktadır (Schacht, 1970, s.1; Darity, 2008, s.75). Bu tarzda bir yabancılaşmanın anlamsal olarak mekânsal ve varoluşsal bir önemi bulunmaktadır. *Alienatio* terimi temelde Yunanca terim olan *alloiosis*'in Latince karşılığıdır. Tıpkı *ectasis*'in kişinin kendi benliğinden dışarıya taşınma veya kopma durumunu ifade etmesi gibi, yabancılaşma da kendisinin ötesine geçmiş bir insanın dönüşümünü ifade etmektedir (Rotenstreich, 1963, s. 551). *Alienatio* veya *alloiosis* teriminin altında yatan anlamların birleşmesi, bir insanın Tanrı'yla veya Bir'le bütünleşmek için kendisinin üzerine çıktıktan sonra kendine yabancılaştığı bir süreçten kaynaklanan değişikliği göstermektedir.

Platon'un Devlet adlı eserinde Sokrates'in cesur ve bilge ruhun dış etkilere en az etkilendiğinden ve çok az değiştiğinden bahsettiğinde *alloiosis* terimi görünmektedir. Bunun yanında *alienatio* terimi St. Augustine'de geçmektedir. St. Augustine'deki *alienatio mentis*, zihnin acizliği değildir. Bu terim duyulardan yükselme eylemi olarak, ilahi alana ulaşma anlamı taşıyıp, olumsuz bir yabancılaşma eylemi olmaktan çıkarak Tanrı ile birliğe ulaşılmasına yol açan olumlu bir eylem haline gelmektedir (Rotenstreich, 1963, s. 551-552).

Plotinus *alloiosis* terimini tefekkür eden ruhun kendi aleminden çıktığı, daha yüksek bir alana ulaşıp onunla birleştiği durumla açıklayarak bunu bir yabancılaşma olarak nitelemektedir (Rotenstreich, 1989, s. 3). Burada ruh kendi bilincini kaybetmekte, kendinden uzaklaşmakta ve yüksek bir seviyede bulunan Bir'e yaklaşmaktadır. Dolayısıyla yabancılaşma insanın bilişsel yükselişinin zirvesidir ve insan konumundan ayrılış sonsuzluğun tamlığına katılma olarak bireysel bir süreçtir.

Yabancılaşma kavramının ilk defa felsefî anlamda bir kavram olarak kullanılmasını sağlayan Hegel'dir (Marx, 2013; Schacht,1970, s.7). Hegel, yabancılaşma kavramını insan için iki farklı anlamda ele almıştır. İlk kullanımda kendine yabancılaşma olarak kişinin gerçek durumu ile özsel doğası arasında yaşanabilecek ayrılık veya uyumsuz ilişkiye atıfta bulunulur. İkinci kullanımda ise, yabancılaşmanın üstesinden gelme ve birliğin yeniden kazanılmasıyla bağlantılı olarak, tikellik ve iradenin teslimiyetine veya fedakarlığına atıfta bulunulur (Schacht, 1970, s. 35). İlk anlamındaki yabancılaşma durumu bir kişinin kendini kavramasında belirli bir değişiklik meydana geldiğinde kasıtlı olmayan bir şekilde belirir ve bireysellik fikrinin ortaya çıkmasıyla kendisiyle aynı öze sahip Tin'in görünümlerinden olan toplumsal töze yabancılaşır. İnsanın emeği ve bilgisinin işin içine katıldığı siyasal, sosyal ve kültürel kurumlar toplumsal tözü oluşturmaktadır; bir anlamda insan ruhunun nesnelleşmesiyle oluşmuştur. Zamanla toplumsal töz birey için öteki haline gelmiştir dolayısıyla kendi ruhuna yabancılaşmıştır. İkinci anlamdaki yabancılaşma durumu arzu edilen bir amacı, toplumsal töz ile birliği güvence altına alma niyetiyle bilinçli bir vazgeçme ya da teslim olmayı içerdiğinden kasıtlı bir anlamı işaret etmektedir (Hegel, 1986, s. 36). Birey kendisinin farklı olmasını sağlayan tüm özelliklerini toplumsal için feda ederek birlik sağlanır ve insan özünün yansımaları oluşturan toplumsal tözle bütünleşen insan kendi özüyle de barışmaktadır.

Özne ve nesnenin özdeşliği olan Tin'in kendine dönüş etkinliği doğayı oluşturur. Bu nedenle yabancılaşma Hegel'de kendi içinde kendinin yok edilmesini kapsamakta ve yabancılaşma öteki varlık olarak kendine yer bulmaktadır. Bilinç yabancılaşmış nesnedir ve kendine yabancılaşmış özü oluş yadsır (Marx, Yabancılaşma, 2013, s. 10-11).

İtalyan İşçiliğinin materyalist görüşünde yabancılaşma, insan zamanı ile kapitalist değer arasındaki ilişki olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle hem beden hem de ruhun şeyleşmesini ifade etmektedir. Yirminci yüzyılın Hegelci-Marksist geleneğinde, yabancılaşma kavramı, özellikle bedensellik ve insan özü arasında var olan ilişkiyi vurgulamaktadır. Hegel için yabancılaşma (Entausserung) kelimesi, benliğin ötekileşmesine, varlık ile var olan arasında var olan tarihsel ve dünyevi ayrılığa işaret etmektedir (Berardi, 2009, s. 22-23).

Ergil (1980, s. 73) genel düzeyde, bireysel düzeyde ve davranış düzeyinde yabancılaşmayı tanımlamaktadır. Genel düzeyde yabancılaşma toplumsal kurumlara dayanan kurallara, ilişkilere, değerlere ve beklentilere bireyler tarafından mesafeli durulmasıyla ortaya çıkmaktadır. Bireysel düzeyde yabancılaşma, var olan yapıların işleyiş süreçlerinde bireylerin kontrolüyle oluştuğu bilgisine dair meydana gelen deneyimsel kayıplar bulunmaktadır. Davranışsal düzeyde yabancılaşmada ise ortaya çıkan uzaklaşmayı ve kayıpları telafi etmek amacıyla yeni bağlılık arayışları görülmektedir. Bu bağlılık süreci bazı durumlarda yerini toplumsal süreçlerden uzaklaşmaya, kendini soyutlamaya bırakmaktadır.

Rousseau'ya (2018, s. 9) göre, uygar olarak nitelendirilen bireyler aslında bir kölenin hayatından farksız bir yaşam biçimini benimseyerek doğar ve ölürlər, bunun yanında insanların bilgelikleri kölelerin ön yargısına benzemektedir ve toplumlarda süregelen adetler insanları kontrol altına alarak yaşayışlarını her açıdan sınırlamaktadır. Burada insanın yaşamı süresince inşa ettikleri kurumlar tarafından sınırlandırıldığı bir çeşit hapsolme hali vurgulanmaktadır. Doğa durumunda mutlu ve iyi olan insan uygarlaşmanın sonucu olarak yozlaşmaktadır. İnsanlar kendileri olmak yerine toplumun isteklerine boğun eğip hayatlarını onların istekleri doğrultusunda şekillendirerek bir açıdan yabancılaşılmaktadırlar. Başka bir deyişle yabancılaşma toplum tarafından köleleştirilmedir. Rousseau yabancılaşma yaşamamak için doğa durumuna geri dönmenin gerekliliğine inanmamaktadır. Diğer bir açıdan ise yabancılaşma, bazı sosyal ortamlarda ortaya çıkan bir sorun, belirli toplumlara bağlı sosyal bir hastalıktır. Kişi bireysel seçimler yaparak yabancılaşmadan kurtulamamaktadır ve mevcut sosyal ortamları değiştirilebilirse, yaşadığı toplumun temel özelliklerini dönüştürebilirse bu durumdan kurtulma olasılığı olmaktadır (Schmitt, 2003, s. 22). İnsanın kendi özgürlüğünden vazgeçmesinin yaratılışına uygun olmadığını söyleyen Rousseau (2012, s. 5-12), tek bir kişiye bireylerin özgürlüğünü devretmesinin mantıklı olmadığını ifade eder. Bir malın devri ile özgürlüğün devri çok farklı şeylerdir. Özgürlük bir mal gibi tek bir kişinin ellerine, bir başkasına devredilemez. Bu fikirlerine rağmen Rousseau, özgürlüğün verilmesi anlamında bir yabancılaşmanın ancak özgürlüğün tek bir kişiye verilmesiyle değil de genel bir iradeye, yani topluma verilmesiyle daha doğrusu özgürlükten kopmayarak toplumla bütünleşme şeklinde gerçekleşebileceğini söylemektedir (2012, s. 15). Bütün haklarını topluma devreden herkes kimsenin yönetimi altına girmeyecektir ve böylece kendileri

o bütünün parçasını oluşturacaklardır. Rousseau Hegel'i bütüne katılma anlamında etkilemiştir (Schacht, 1970, s. 12-13).

Schacht (1970, s. 2-4) kişilerarası uzaklaşma olarak yabancılaşma, mülkiyet devri olarak yabancılaşma ve zihinsel bozukluk olarak yabancılaşmadan söz etmektedir. *Alienatio*'nun başlıca Latince kullanımlarından biri mülkiyetle bağlantılıdır ve *alienare*, bir şeyin mülkiyetini başka bir kişiye devretmek anlamına gelmektedir. Bir şeyin başka birine ait olması anlamında kullanımı devretme işlemlerinde günümüzde de kullanılmaktadır.

Yabancılaşma aynı zamanda on beşinci yüzyılda zihinsel yetilerin kaybı ve dolayısıyla deliliğin varlığı anlamına gelmiştir. Ayrıca on dokuzuncu yüzyılın ortalarında zihinsel olarak rahatsız olan hastalarla ilgilenen doktorlara *-alienists-* yani akıl hastalıkları uzmanı denilmiştir (Darity, 2008, s. 75). On ikinci ve on beşinci yüzyıllar arasında konuşulan orta çağ İngilizcesinde yabancılaşma Tanrı ile insan arasındaki uzaklaşma gibi anlamlarda teolojik bağlamlarda tanımlanmaktadır (Schacht, 1970, s. 7). Daha sonraki yıllarda ise duygulara veya sevgiye yüz çevirmek, başlangıçta kendisine yakın hissedilen bir başkasından hoşlanmamak, düşmanca davranmak, hoş karşılanmamak ya da artık bir şey hissetmemek anlamlarında kullanılarak kişilerarası bağlamda yerini almaktadır. Bunun yanında yabancılaşma kişilerarası ilişkilerde eski yakınlıkların bir tür değişikliğe uğramasının sonucunda örneğin önceki yıllarda yakın olan insanların araya uzun bir ayrılık girdiğinde birbirlerini tanımadıklarını hisseden yabancılar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Burada düşmanlık duygusu söz konusu değildir; önceden kişileri birleştiren bağlar ortadan kalkmıştır ve hatta bu durumdan pişmanlık bile duyulmaktadır.

Feuerbach ise yabancılaşma kavramının din kurumlarından kaynaklandığını düşünmektedir. Tanrı, Feuerbach'a göre, kendi kendine yabancılaşmış bir insandır ve aynı zamanda insanın özünün mutlaklaştırılarak kendisinden uzaklaştırılmasıdır (Cevizci, 1999, s. 907). Tanrı'nın zenginleştiği ölçüde insan yoksullaşır (Feuerbach, 2008, s. 62). Feuerbach bu noktada insanın kendini Tanrı'ya bir nesne olarak sunduğunu ve Tanrı'nın ölümsüzleşmesine neden olduğu sürece kendisini tükettiğini vurgulamaktadır. İnsan, kendisinden daha üstün özelliklere sahip yabancı bir varlık yaratarak onu kendi üstüne koyması nedeniyle köleleşmekte ve kendi kendisine yabancılaşmaktadır.

Bu tanımların yanı sıra yabancılaşma kavramını sosyo psikolojik olarak ele alan Seeman, (On The Meaning of Alienation, 1959, s. 783-784) bireye ve bireyin bulunduğu toplumun koşulları ile duygu durumlarına bağlı olarak bir çeşit hastalık olarak niteleyip yabancılaşmayı güçsüzlük, anlamsızlık, normsuzluk, izolasyon ve kendinden uzaklaşma olmak üzere beş ayrı kategoride incelemiştir. Modern dünyada birey hayatı konusunda çevresindeki olaylar üzerinde istediği kontrolü sağlayamamakta, bu süreçte eylemleri ve amaçları noktasında paralellik olmamasının sonucu olarak bağlantı kuramayarak amaçlarına ulaşmak için toplum tarafından konulmuş kuralların ihlal edilebileceğine inanıp toplumun değer verdiği olguların birey için hiçbir anlam ifade etmemesiyle birlikte kendinden uzaklaşma gerçekleşmektedir.

Marksist düşünce geleneğinde, sosyolojik düşünce geleneğinde, varoluşçu gelenekte, psikolojik yaklaşımda ve varoluşçu psikolojide karşılaşılan yabancılaşma tarzları temel noktalarıyla bir sonraki bölümde incelenmiştir.

2.2.2. Marksist Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma

Marx, ilkel komünal toplum hariç tüm toplumları üretim araçlarına sahip olan ve üretim araçlarına sahip olmayan şeklinde iki sınıfa ayırmaktadır. Bu iki sınıf arasında üretim araçlarına sahip olan tarafın üretim araçlarına sahip olmayanlar üstünde kurduğu baskı nedeniyle sömürüye dayalı çelişkili ilişkiler meydana gelmektedir (Suğur, 2013, s. 38). Modern toplumda yaşayan bireylerin tümü üretim araçlarına sahip değildir ve hayatlarına devam etmek amacıyla ücretli bir işte çalışmaları gerekmektedir. Emekle üretilen mal, nesne ya da ürün olsun bunlar başkaları için üretilmektedirler ve bu noktada meta kavramı ortaya çıkmaktadır. Bizim dışımızda bir nesne olan meta sahip olduğu özelliklerle her çeşit insan ihtiyaçlarını gidermektedir ve bir ürünün meta olması için kendi ihtiyacının karşılanması amacıyla üretilmiş olmaması gerekmektedir (Marx, 2011, s. 47,172).

Marx'a göre, kendi faaliyetlerinin ürünleriyle güçsüz, bağımlı ve adeta bir köle gibi bir ilişki içinde olan insan yücelttiği bağımsız ve güçlü nesneler dünyası ortamında kendine birçok biçimde yabancılaşmaktadır (Cevizci, 1999, s. 907). Başka bir deyişle Marx (2013, s. 8), yabancılaşma kelimesiyle işçinin kapitalist bir düzende zorla çalıştırılması, kapitalistin işçinin çalışmasıyla elde ettiği ürünü sahiplenmesi ve son

olarak kapitalistin mülkiyetinde yer alan işçinin karşısına köleleştirici bir anlamda yabancı güç olarak çıkan üretim araçlarından işçinin ayrılmasını anlatmaktadır. Bu anlamda Marx, yabancılaşmayı yalnız içsel nedenlere değil, dışsal nedenlere de dayandırarak materyalist bir bakış açısıyla iktisat ile ilişkili bir şekilde incelemektedir.

Marx, modern kapitalist toplumlarda yabancılaşmanın dört şekilde meydana geldiğini göstermektedir. İlk ve genel olarak yabancılaşma, işçinin kendi emeğine olan yabancılaşmasıdır. Burada işçinin emeği sonucunda elde ettiği ürün işçilere ait değildir, aksine onu kâr için satan kapitalistlere aittir. Buradan hareketle Marx, işçiler işlerine ne kadar çok yatırım yaparlarsa o kadar çok kaybedeceklerini düşünmektedir (Macionis, 2017, s. 98). Dışsal dünyaya ve duygusal doğaya emeğiyle sahip olan işçi gösterdiği çabayla bağlantılı olarak kendisini iki açıdan yaşama araçlarından mahrum bırakmış sayılmaktadır; ilk olarak duyusal dünya kişinin kendi emeğinin nesnesi olmaktan uzaklaşmakta, ikinci olarak dolaysız bir anlam içeren yaşama aracı fiziksel bir beslenme olmaktan çıkmaktadır. Bu iki açıdan bakıldığında işçinin işleyecek bir nesne olarak bir iş ve yaşama araçlarını kabul etmesi nedeniyle kendi yarattığı nesnenin kölesi olduğu açıkça görülmektedir. Bu noktada insan ilk olarak bir işçi ardından ise fiziksel bir özne olarak varlığını koymaktadır, böylece insan aşırı seviyede bir kölelik biçiminin yansıması şeklinde sadece bir işçi olduğu müddetçe fiziksel özne olarak yaşamını sürdürebilir ve sadece fiziksel bir özne olarak işçi kalabilir (Marx, 1844: El Yazmaları, 2013, s. 76-77).

İşçinin ürettiği ürün üzerinde bir etkisi veya kontrolü kalmaz, kendi nesnesinin kölesi olmaktadır, çünkü ürettiği ürün başkaları tarafından alınmaktadır. Bu şekilde emeğinin ürününe yabancılaşma gerçekleşmektedir. İşçi üretim yaptığı miktarda yoksullaşır ve işçi ne kadar meta ortaya koyarsa bir meta olarak kendisi de ucuzlamaktadır (Marx, 1844: El Yazmaları, 2013, s. 75).

Üretim eyleminde görülen yabancılaşma Marx'ın yabancılaşma şekillerinden ikincisidir. İnsanlar ihtiyaçlarını karşılamak ve kişisel potansiyellerini geliştirmek için çalışmaktadırlar, ancak kapitalizm işçilerin ne yaptıkları ya da nasıl yaptıkları konusunda onlara herhangi bir söz hakkı vermemektedir (Macionis, 2017, s. 98). Yapılan işin büyük bir kısmı rutin görevlerin tekrarıdır ve hiçbir tatmin sağlamaz, böylece üretim eylemleri kendi içinde amaç olmaktan uzaklaşarak yabancı bir eyleme dönüşmektedir. İşçinin üretim eylemi sırasında verdiği emek yalnızca satılabilir değeri

olan bir meta halini almaktadır. Marx'a (2013, s. 78) göre, çalışmak işçinin özel varlığına ait değildir ve işçinin dışında olması nedeniyle çalışma sırasında işçi kendini inkâr edip ve mutsuz olmakla birlikte fiziksel ve zihni enerjisini özgür bir biçimde geliştirmeyerek bedenini harcayarak zihnini yok etmektedir. Buna ek olarak iş işçiye değil, başka birisine aittir ve bu sayede işçi çalışırken kendine değil, başkasına ait olmaktadır. Kapitalizmin insanları makinelere dönüştürmesi günümüzde işçileri makinelerle değiştirmemize karşılık gelmektedir.

Üçüncü olarak işçi özüne, yani türsel varlığına yabancılaşmaktadır. Fiziksel ihtiyaçların zorlaması altında hayvanların da ürettiğini kabul eden Marx sadece insanın güzellik kanunlarına uygun olarak üretim yaptığını vurgulayarak insan üretiminin tek başına fiziksel ihtiyaçlardan bağımsız özgür üretim olduğunu savunmaktadır (Schacht, 1970, s. 78). Marx insanın kendi geçim araçlarını üretmeye başladığı zaman kendini hayvanlardan ayırdığını ifade etmektedir ve buradan da üretimin insan türü için özel olduğu sonucu çıkmaktadır. Yapılan üretimle kendisini ortaya koyarak diğer varlıklardan ayrılan insandan türsel varlığının özünü meydana getiren ürettiği nesnesi alındığında insan türe yabancılaşmaktadır. Marx'a (2013, s. 82) göre, insanın emeğiyle ürettiği nesne kendisinden uzaklaştırıldığında yabancılaşan bir konuma yerleşen emek, insanı sahip olduğu gerçek türsel nesnelliğinden kopararak doğa tarafından insanın hayvanlar karşısındaki mevcut üstün konumunun elinden alınmasına yol açmaktadır. Yine aynı biçimde yabancılaşan emek, insanın türsel yaşamını onun fiziksel olarak var olmasının bir aracı haline getirir ve sonuç olarak başka bir ifadeyle yabancılaşma nedeniyle bu noktadan sonra insanın sahip olduğu kendi türü konusundaki bilinci tür yaşamının bir araç olduğu durumunu ifade etmiş olur.

Marx, insanların çalışma yoluyla topluluk bağları kurduğunu söyleyerek endüstriyel kapitalizmin çalışmayı işbirlikçi olmaktan çok rekabetçi kıldığına vurgu yapmaktadır (Macdonis, 2017, s. 98). Böylelikle insanlar birbirlerinden ayrılır ve arkadaşlık ilişkileri azalmaktadır. İnsan ilişkileri kapitalizmin etkisiyle pazar ilişkilerine dönmüştür ve böylece insanlar, sahip oldukları insani niteliklerle değerlendirilmek yerine pazardaki yer veya statüleriyle değerlendirilmektedir (Cevizci, 1999, s. 907). En sonunda dördüncü olarak insan başka insana yabancılaşmaktadır. İnsanın yaşam etkinliğinden ve kendisinin verdiği emeğin sonucunda ürettiği ürününden başlayarak türsel varlığına yabancılaşmasının doğal bir

sonucu olarak insanın insana yabancılaşması durumu ortaya çıkmaktadır (Marx, 1844: El Yazmaları, 2013, s. 82-83). Çünkü insan kendisiyle karşı karşıya kaldığı ölçüde diğer insanlarla da karşılaşır ve insanın emeği, emeği karşılığında elde ettiği ürün ve kendisiyle olan ilişkisi için söylenebilecek her şey insanın karşılaştığı diğer insanlarla olan emek ürün ilişkisinde de söylenebilir. Bir işe girmek için çabalayan ve ardından bulduğu işte kalmak ve daha üst konumlara çıkmak için uğraşan insan bu tarz bir rekabet ortamında diğer insanlara yabancılaşması kaçınılmaz olur.

György Lukacs (1998, s. 24-25), Marksist kuramda şeyleşmeyi yabancılaşma kavramının altında ele alır. İnsanların kendilerine insani varlıklar olarak değil, tıpkı bir manipülasyon nesnesi biçiminde davranılmasını çalışmaya yabancılaşan insanlarla ilişkilendirir (Marshall, 2005, s. 709). Lukacs, insanlar arasındaki ilişkilerin nesneler arasında geçiyormuş gibi algılanmasını şeyleşme olarak ifade etmektedir. İnsanlığın toplumsal faaliyetlerinin ürünleri insanlığa kendi üretimleri şeklinde görünmemektedir, aksine insanlığa kendilerini zorla sokmaya çalışan yabancı, nesnel bir sistem aracılığıyla üretilen ürünler gibi görünmektedir (Lukacs, 1998, s. 158-162).

Lukacs, şeyleşme kavramıyla yabancılaşma olgusuna Marx'ın işçinin ürettiği nesnenin kendisinden bağımsız bir hal almasından farklı şekilde yaklaşarak bu durumu sadece işçiler üzerinden değil, topluma ve bütün insanların ürünlerine etki etmesi şeklinde açıklama getirmektedir. Aslında insanlar tarafından üretilen ürünler metaya dönüştüklerinde üreticileri olan insanların müdahale edilemez bir hal alarak uymak zorunda kaldıkları bir kurala bağlı olmayan kendi aralarında var olan bağımsız sistemler aracılığıyla gerçekleşen bir işleyişin olduğu yanılığı ortaya çıkmaktadır. Ürünleri üzerinde bir hakimiyet kuramayan insan pasif bir konumda yer alarak ürünler tarafından belirlenecek hale gelmektedir. Bunun yanında nesneler arası ilişkiler halini alan insan ilişkileri şeyleşir, insanlar yabancılaşır. Marx'ın görüşlerine katılan Lukacs ayrıca Weber'in rasyonelleşme kavramından da yararlanarak şeyleşmenin iş sürecinden topluma ve oradan da insan bilincine etki ettiğini söylemektedir, böylece yalnızca kapitalizm odaklı bakmayarak bürokrasi ve rasyonelleşmeyi de işin içine katmaktadır.

Marcuse (1990, s. 10-11) ise iş yaşamından toplumsal yaşama kadar devam eden teknolojik rasyonelitenin tek boyutlu davranış ve düşünce kalıpları ortaya çıkardığını belirtmektedir. Üretim sistemleriyle oluşturulan ürünler tarafından insanlara birtakım

hayatlar sunulmakta hatta bazı durumlarda kalıplaşmış yaşayış biçimleri dayatılmaktadır. Çeşitli pazarlama teknikleriyle her alanda karşılaşılan bu ürünler tarafından çevresi kuşatılan insan bir noktadan sonra karşı koyamaz duruma gelmekte ve yanlış bilinç geliştirerek tek boyutlu bir insan biçimine dönüşmektedir. Bu koşullarda benimsetilen inançlarla tam bir özdeşlik kuran insan yabancılaşmaya zorunlu hale gelmektedir.

İnsanlar makineleşmiş çalışma tarzıyla aptallaştırıcı, insanlık dışı, tüketici ve köleleştirici bir ortamda kendilerini bulmaktadırlar (Marcuse, 1990, s. 22). Teknolojik gelişmeler bir açıdan insana özgürlük sağlasa da kapitalist koşullar kişilere ancak kendilerine sunulan seçenekler arasından tercih yapma şansı vermektedir. Bunun yanında iş bölümünün özelleşmesiyle emek yabancılaşması görülür çünkü yapılması gereken birtakım işlevler önceden belirlenmiş koşullar altındayken insan kendi hayatını yaşayamamaktadır. Kendi hayatlarını yaşayamayan, yetilerini geliştiremeyen insanlar yabancılaşmış bir şekilde görevlerini sürdürmektedirler. Marx'la bu konuda aynı tarafta görünen Marcuse bazı noktalarda Freud'un fikirlerinden de yararlanmaktadır. İçgüdülere sahip olan insanlar doğa ve diğer insanlarla çatışma içine girmektedirler. Marcuse (1998, s. 51) emeğin bireyin yaşam süresinin neredeyse tamamını kapsadığı acılı olarak nitelendirebilecek bir durumu yansıttığını söylemekle birlikte yabancılaşmış emeğin doyum yokluğuna neden olarak haz ilkesinin olumsuzladığına vurgu yapmaktadır. Emek vererek bir şey üreten insan haz duygusunu beslemektedir, bu durum Freud'da içgüdülerin kontrol altına alınmasıyla açıklanmaktadır. Marcuse emeğin kapitalist sistemin içinde dönüşüme uğradığını belirtmektedir.

2.2.3. Sosyolojik Düşünce Geleneğinde Yabancılaşma

Modernleşmenin etkisiyle içinde bulunulan bürokratik ve rasyonel işleyişte insan topluma ve kendine yabancılaşmış konumda varlık göstermektedir (Cevizci, 1999, s. 907). Geleneksel olan her değerden neredeyse kopma seviyesine gelen toplum bu işleyiş içerisinde kendini yalıtlanmış, hiçbir şeye güvenemez ve inançsız şekilde bulmaktadır. Sosyolojik düşünce geleneğinde Durkheim, Simmel ve Weber'in yabancılaşma anlayışları literatürde önemli bir yer tutmaktadır.

Herhangi bir toplumda var olan normların ortadan kalkması ve karışıklıkla birlikte çatışmaların olduğu durumu ifade eden Durkheim'in kullandığı anomi kavramı Marx'ın yabancılaşma fikriyle karşılaştırılmaktadır (Marshall, 2005, s. 32-33).

Durkheim, sosyal bağların kopmasıyla insanların yalnız ve izole bir şekilde yaşadıklarını belirtmektedir (Darity, 2008, s. 76). Başka bir deyişle insanlar yüksek iş bölümü ve gelişmiş teknolojilere sahip modern toplumlarda meydana gelen yeni değerlere ayak uyduramadıklarında normsuzluğa, anomiye, yani bir anlamda amaçsızlık ve umutsuzluk duygusuna (Giddens, 2012, s. 48) maruz kalmaktadırlar. Yoğun ve hızlı değişim süreçleri yaşayan modern toplum geleneksel yaşam biçimleri, dinsel inançlar, gündelik kalıplar ve ahlak üzerine yeni değerleri ortaya koymadan çeşitli toplumsal problemler yaratarak insanlar üzerinde yıkıcı ve sarsıcı etkide bulunmaktadır. Mekanik dayanışmadan organik dayanışmaya geçişte iş bölümünün artışına bağlı olarak çok yönlü üretim ve tüketim ilişkileri sayesinde toplumsal bütünleşme sağlanmakta ve dayanışma artmaktadır, fakat bunun yanında çok hızlı ilerleyen ekonomik değişimler uzmanlaşma koşullarına, ahlaki değişimlere ayak uyduramaz ve anomik bir iş bölümü ortaya çıkmaktadır.

Yaşam koşulları değişmiş toplumlarda ihtiyaçlara yönelik ölçütler aynı kalmamaktadır ve bu durumlarda insanlar toplum düzeninden yavaş yavaş kopmaktadır. Bu tarz kopmayla birlikte ortaya çıkan temel arzularıyla birlikte insan, psikolojik açıdan anlamsızlık ve düzensizlik durumunda kendini bulmaktadır (Durkheim, 2002, s. 289-290). Sonuç olarak, ortaya çıkan bu arzuların daha güçlü bir disipline ihtiyaç duydukları bir sırada daha fazla başıboş kalması nedeniyle bu tür bir bozulma, kuralsızlık ve anomi durumu daha da güçlenmektedir. İnsan arzusu hayvan içgüdüsünden farklı olarak kendini sınırlayamamaktadır ve bunu yalnızca toplumsal düzenlemeler aracılığıyla yapabileceğinden bozulan bir düzende ortada kalmışlık duygusu belirlemektedir.

Simmel, farklılaşmış toplumlarda insanların, gündelik yaşantıları üzerinde kontrol gücüne sahip olamayıp kaçınılmaz bir şekilde yabancılaşacaklarını kabul ederek insanlar arasındaki hem duygusal hem de kişisel bağların zayıflamasının önemli olduğuna vurgu yapmaktadır. Ona göre paranın bir değişim aracı olarak egemenliği modern sosyal sistemlerde yabancılaşma duygusunu azaltmaktadır (Kabakcı, 2010, s. 186-187). Bu anlamda Marx'ın düşüncesinin aksine paranın

kullanımının mekânsal bakımdan uzak birçok farklı toplum arasında bağ oluşturup daha geniş alanlarda insanlar arasındaki alışverişin olanaklılığını gerçekleştirmesine bağlamaktadır. Para sayesinde bireyler hayatları üzerinde gündelik yaşamda bir açıdan kontrol olanaklarının arttığını gösteriyor gibi olsa da yaşanan bu toplumsal süreçler, bireylerin toplumdaki yerini farklı konumlandırmaktadır. Bireylerin farklı seçenekler arasından seçim yapmalarını sağlayan toplumsal ilişkileri olumlu karşılayan Simmel, diğer bir yandan ise bireylerin toplumun sahip olduğu kolektif karaktere yabancılaşmaları konusunda bir endişe yaşamaktadır (Kabakcı, 2010, s. 209). Artan rasyonelleşmeyle birlikte toplumsal hayat nesneleşmekte ve toplumsal ilişkilerdeki dinsel ve geleneksellik ortadan kalkarak mantık, para, hukuk ve akıl gibi kişisel olmayan standartlarla bütünleşmektedir. Bu sayede bireysel olarak özgürleşme ve toplumsal adalet sağlanmaktadır, fakat bunun yanında yaşamdaki duygusallık yitirilmektedir. Paranın aracılığıyla geleneklerin oluşturduğu duygusal bağlar koparak rasyonellik artmaktadır.

Simmel (2005, s. 459-460), modern yaşamdaki iş bölümünün bir sonucu olarak, insanların faaliyetlerinin nesnelleştirilmiş sonuçlarını oluşturan eserlerin çoğaldığını ve çeşitlendiğini söylemektedir ve buna bağlı olarak herhangi bir kişinin kendi benliğine dahil edebileceği kültürel nesnelerin sayısının azaldığına vurgu yapmaktadır. Nesnel kültür giderek daha karmaşık, uzak ve erişilemez hale gelmekte, böylece belirsiz ve parçalanmış insan yaşamları ortaya çıkmaktadır. Ayrıca iş bölümü, üretim sürecinin parçalanmasına neden olduğundan üretilen nesneler insanlar için anlamlı hale gelmemektedir, aksine anlamın oluşması için sahip olması gereken birliği kaybetmektedirler.

Akılcı olmayan eylemler Simmel'in anlayışıyla nesnelerin doğrudan deneyimlenmesinden açığa çıkmakta ve varoluşsal karşıtını şeylerin entelektüel deneyiminde bulmaktadır. Rasyonelliğin arttığı modern toplumlarda Simmel, yabancılaşmayı özne ve nesne arasında büyüyen bir ayrılık olarak tanımlamaktadır (Arditi, 1996, s. 93). Kimliklerin artışı ve bu anlamda bireylerle sosyal bağlar kurmaları yönünde olanak sağlayan rasyonellik, diğer yandan sosyal yapı içerisinde mesafe artışına neden olarak yabancılaşmayı arttırmaktadır.

Para, seçim özgürlüğü sağlayarak ihtiyaçların kısıtlanmasını engellemektedir, nesneler kolayca elde edildiği için sonrasında bir kenara atılarak nesnelerle uzun süreli

bağlılıklar kurulamamaktadır. Bunun yanında insanlar para sayesinde çeşitli etkinliklere katılmaktadır, fakat bu etkinlikler duygusal bağlardan yoksun otomatlaşmış biçimlere dönmüş bir sistem ortaya çıkarmaktadır, böylelikle bireylerin kişisel olarak tanıma gereği ortadan kalkmaktadır (Kabakçı, 2010, s. 212-213). Bütün bunlar dikkate alındığında Simmel’de para ve paranın etkisinde varlığını sürdüren modern şehir hayatı yabancılaşmayı yaratmaktadır. İnsanlar arasında nitel bağlar yerine nicel bağlar kurulmaktadır ve buna bağlı olarak bireysel kültürün yerini nesnel kültürün almasının sonucunda bireyselliğin korunması adına çevresine mesafe koyan insanlar bulunmaktadır. Yalnızlaşan ve yabancılaşan insan aidiyetsizlik duygusuna kapılarak anlam arayışına girmektedir, fakat birey nesnel kültüre uyum sağlayarak kendisine yabancılaşmaktadır.

Weber’ e göre, toplumsal düzen içerisinde formalizasyon ve rasyonalizasyon eğilimlerinin artışı kişisel bağların azalmasına neden olurken kişiselilik içermeyen bürokrasinin gücü artmaktadır (Cevizci, 1999, s. 907-908).

Weber’in görüşünde kültürel varlık olan insan toplumsal hayatın içinde genellikle başkalarına yönelik birtakım anlamlara sahip eylemlerde bulunmakta ve buna bağlı olarak insan eylemi toplumsal niteliğe sahip olmaktadır. Geleneksel, duygusal, değerle ilişkili akılcı ve amaçsal akılcı olarak dört tane toplumsal eylem tipi ortaya koyarak geleneksel otorite, karizmatik otorite ve yasal-ussal otorite şeklinde ideal tipte üç otorite ve örgüt biçiminden söz etmektedir. Planlı düşünmeye dayalı açık bir şekilde belirlenmiş amaca odaklanarak bu amaca ulaşmak için en uygun araçları edinmiş bir eylem tipi olan akılcı rasyonel eylemin modern toplumda önemli bir yeri vardır. Bu tarz toplumlarda yasal- ussal otorite baskındır yani yönetim yasalarla bürokratik bir şekilde gerçekleşmektedir (Suğur, 2013, s. 42).

Weber, endüstriyel kapitalizmin oldukça üretken olduğu ve modern toplumun yaygın bir yabancılaşma yarattığı konusunda Marx ile aynı fikirdedir ama bu yabancılaşma Marx’ın öngördüğü gibi ekonomik eşitsizlikten kaynaklanmamaktadır. Weber’e göre, bürokrasinin sayısız kural ve düzenlemesi yabancılaşmayı getirmektedir, çünkü böyle bir ortamda insan biricik olarak değil, bir sayı veya vaka olarak ele alınmaktadır (Macionis, 2017, s. 99). Büyük kuruluşlar uzmanlaşmış ve standartlaşmış işleri beraberinde getirirken modern toplumun her şeyi düzenleyen bu kurallar sistemi içerisinde insanın ruhu yıpranmaktadır. Modern birey, Weber’e göre;

“ona sonsuza dek sabit bir yürüyüş rutini öneren, durmaksızın hareket eden bir mekanizma içindeki küçük bir dişli” dir (1978: 988, orijinal 1921; akt. Macionis, 2012, s. 102). Hem emeğin metalaşması hem de bireyin mekanikleşmesi insanlıktan çıkan bir bireyin oluşmasına neden olmaktadır ve rasyonalizasyonun artması insanların bir açıdan robotlaştığının göstergesi halini almaktadır. Rasyonel amaç insanların maddi ihtiyaçlarının karşılanmasıyla birlikte bürokrasinin getirileriyle insanların değerlerinden koptuğu bir durum oluşmaktadır (Aydın, 2010, s. 19). Modern toplum, bilimsel, rasyonel düşüncüyü ön plana alarak insanların geçmişle olan bağlarının kopmasıyla Weber’in deyimiyle büysüz bir topluma dönmektedir (Macionis, 2017, s. 627). Bürokratik yönetimler insanın değerini ve özgürlüğünü ortadan kaldırmakta, insan hayatı herhangi bir kaçış imkânı bırakmayan yasalarla çevrilmiştir. Weber, modern toplumların karşı karşıya kalacakları bu tarz bir ortamı demir kafese benzetmektedir (Suğur, 2013, s. 42). Bireyler bir makinedeki dişliye indirildiğinde ya da biçimsel rasyonalizasyonun karşı konulmaz bir verimlilikle ortaya çıktığı bir demir kafese hapsedildiğinde, özgürlük ve eylemlilik kısıtlanmaktadır (Kim, 2020). Sonuç olarak bireyler arası etkileşim azalarak insanlar nesnelerin tutsağı olur ve kendisine yabancılaşır bu anlamda Marx’ın vurguladığı meta fetişizminin etkisi görülmektedir.

2.2.4. Varoluşçu Gelenekte Yabancılaşma

Varoluşçuluk, felsefi anlamda Ahmet Cevizci’ye (1999, s. 890) göre, doğal nesnelerin varlık tarzıyla insanın varoluşu arasındaki çatışmayı temel alarak ne bilince ne de iradeye sahip olan nesneler dünyasına bilinç ve irade sahibi insanın adeta fırlatılmış olduğunu savunan bir felsefe akımıdır. Varoluşçuluk sorunu temelde endişe, yabancılaşma ve saçma gibi kelimelerle bağlantılı olmasıyla günümüzün bir ürünü gibi görünmesine karşılık neredeyse her çağa uygun olabilecek bir akımdır (Strathern, 1999, s. 5).

Varoluşçuluk terimi İkinci Dünya Savaşı’nın ardından popüler hale gelmiştir ve varoluşçuluk sosyal psikoloji, ahlaki felsefe, psikoterapi, zihin felsefesi ve kültürel teoriye katkıda bulunan bir alanı temsil etmektedir (Webber, 2018, s. 19). Bu nedenle tam olarak belirli bir tanımı yoktur çünkü birçok disiplinden beslenerek çeşitli alanlarda etkisini sürdürmektedir. Özellikle yirminci yüzyılda meydana gelen savaşların insanların psikolojileri üzerinde olumsuz etkilere neden olmasıyla birlikte

modernleşen ve makineleşen dünyaya ayak uydurmakta zorluk çekilmiştir. İnsanlarda geleneksel düzenden farklı, yeni bir ortama girilmesiyle görülen korku duygusunun artmasıyla ortaya çıkan yalnızlık, bir çeşit aldatılmışlık, kendini anlama ve varoluşunu sorgulama isteği belirlemektedir. Bu kadar rasyonelleşmenin, gelişmenin yanı sıra özgürlük vaatleriyle dolu bir dünyada baskılanmış ve kontrol altına alınmış birey, Žižek'in (2002) de bahsettiği gibi gerçeğin çölüne ulaşmakta zorlanır. İktidar, teknoloji, üretim ve gerçeklik ilişkilerinin iç içe geçmiş olduğu modern dünyada hissizleşen, bu dünyaya ayak uyduramayan, her şeye karşı güvenini yitiren ve hayatının anlamını sorgulayan insan, boşluğa düşmüş gibi hissederek ve varoluşunu bir yere koymaya çalışarak çevresine ve kendisine yabancılaşmaktadır.

Bilginin ilerlemesi adına ödenilen bedel uzmanlaşmadır ve bu bedel uğrunda insan yaşaması gereken günlük hayatının somut ve olağan durumlarından uzaklaşmaktadır (Barrett, 1962, s. 6-7) . İnsanın yaşadığı toplumda bile kendisini yabancı hissetmesi kaçınılmaz bir sondur. İnsan Tanrı'ya, doğaya ve maddi ihtiyaçları karşılayan devasa sosyal ağıta yabancıdır. Bunların dışında yer alan en kötü yabancılaşma çeşidi ise insanın kendi benliğine yabancılaşmasıdır. Toplumda kendisine verilen belirli görevleri yerine getirmeye çalışan insan otomatikleşmiş bir şekilde bilinç düzeylerini düşürüp içgüdülerini kontrol altına alarak yaşamaktadır, fakat bir şekilde insanın insan olmasından kaynaklı birtakım dürtülerine engel olmaması ve kırılma noktası yaşayıp varlığının ne olduğunu sorgulayıp yabancılaşmış ortamdan kendisine huzursuzluk veren her şeyden kurtulma yollarını araması doğaldır.

Barrett (1962, s. 3) Irrational Man adlı kitabında Kierkegaard'ın bir hikayesinden söz etmektedir. Hikâyede kendi hayatından son derece soyutlanan var olduğunu bile bilmeyen birinin kendisini ölü olarak bulduğunu ve ancak o zaman varoluşunu fark ettiğini anlatmaktadır. Uygarlığın bir sonucu olarak insanlık bu hikayedeki gibi kendi sonunu getirecek zemini hazırlamıştır. Modernleşmenin başlattığı bu değişim sürecinde insanların yaşayışlarında gözlemlenen birtakım değişiklikler sonucunda sistematik ilerleyen ilişkilerin arasında varoluşun özüne varmadan insanın hayatı son bulabilir ya da insanın kendisi hayatına son verebilmektedir. Oluşturulan bu sistemler nedeniyle gerçeklerle yüzleşmekten korkan, makinelerin arkasına saklanan dalgın bir insan modeli meydana gelmektedir. Yabancılaşan insanlar düzenlerinin bozulmaması adına yönetimlerde ve sosyal hayatta

sorun olduğunu düşündükleri yerlerde sisteme uyum sağlayarak yaşamlarına devam etmeyi tercih etmektedirler. Tam da bu noktada varoluşçu anlamda yabancılaşmadan söz edilebilir. Bu anlamdaki bir yabancılaşma Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde (1999, s. 908) bir insanın hem diğer insanlara hem de aynı oranda kendisine, kendi benliğine aykırı düşmesi şeklinde ifade edilmektedir. Bireyin başkalarının istekleri doğrultusunda hareket etmesi, toplumsal kurumların yarattığı baskıdan kurtulamaması, sorumluluktan kaçması ve rahatını bozmak istememesi bireyin gerçek benliğinden, yani özünden ayrılmasıyla açıklanmaktadır.

Bu tez çalışmasında varoluşçu gelenekte yabancılaşma konusu açıklanırken konunun önde gelen isimleri olan Kierkegaard, Heidegger, Camus ve Sartre'in fikirlerine yer verilmiştir.

Yabancılaşma olgusu kapsamlı bir biçimde yalnızca varoluşsal anlamda özellikle Heidegger ve Sartre gibi varoluşçu filozoflar açısından değerlendirilmemektedir, aksine bu filozoflar daha çok Hegel ve Marx temelli bir anlayış çevresinde çalışmalar yapmışlardır (Schacht, 1970, s. 197-198). Özellikle direkt olarak yabancılaşma kelimesinin kullanılmamasına rağmen varoluşçu gelenekteki fikirler temel anlamda yabancılaşma konusunu aydınlatıcı fikirler sunmaktadır.

Kierkegaard'a (Kahkaha Benden Yana, 2013, s. 233,236,238) göre, modern çağ bir bekleyiş, yapılan şeylerle memnun olunamayan ve ani heyecanların ardından gelen duyarsızlığı ve miskinliğiyle komediye çok yakın ama bir yandan da tutkudan yoksun akıl ve tefekkür çağıdır. Tüm bu çelişkileri içinde barından çağda yaşamının bir getirisi olarak kişinin kendini, ne olduğunu sorgulaması kaçınılmazdır.

Kierkegaard (Kahkaha Benden Yana, 2013, s. 203, 205);

“Neredeyim ben? Dünya denen bu şey nedir? Bu kelimenin anlamı nedir? Beni bunun içine kim çekti de şimdi orada bırakıp gidiyor? Ben kimim? Dünyaya nasıl geldim? Bana neden sorulmadı, neden yolu yordamı öğretilmeden sanki bir “ruh satıcısı”ndan alınmış gibi bir kenara itildim? Yoksa deli miyim? O zaman en iyisi beni susturmak; çünkü insanlar özellikle delilerin ve ölmek üzere olanların söylediklerinden korkarlar. Deli ne demek? Halkın saygısına mazhar olmak ve akıllı biri olarak görülmek için ne yapmam gerekiyor? Neden hiç cevap yok?”

sorularıyla yaşamına, varoluşuna, kim olduğuna dair anlamlar ve cevaplar arayarak aslında bir anlamda yabancılaşma kavramının ana hatları çerçevesinde

gezindiği görülmektedir. Akıl hastalığının delilik kelimesi ile ifade edildiği göz önünde bulundurulduğunda kendisini toplumdaki diğer insanlardan farklı gören ve bu durumda dışlanan kişinin tekrar onların arasına girmek, uyum sağlamak adına kendi kişiliğinden kopup başka bir insanın özelliklerine sahip biri gibi davranması gerektiğini ifade etmektedir ve bu durumda da kendi benliğinden uzaklaşan insan, yabancı bir insana dönüşmektedir.

İnsan hayatında kaygının önemli bir yeri olduğunu vurgulayan Kierkegaard (2013, s. 37,155,156) insanın tin aracılığıyla ruh ve bedenin birleşiminden oluştuğunu ifade ederken hayvanlardan farklı olarak bir sentez ürünü olmanın insanın özgürlüğün olanağı durumunda yer alan kaygı duyma gücüne sahip olmaya uygun olduğunu ifade etmektedir. Yaşayan bir insan için hem ölüm korkusu hem de sonsuz bir yaşam düşüncesi kaygı yaratan bir durumdur. Özellikle belirsizliklerin fazlaca hüküm sürdüğü modern bir çağda insanda oluşan bu tür bir kaygı kişinin kendinden bir adım uzaklaşmasına neden olmaktadır. Ölümsüzlük fikri yaratacağı sonuçlar açısından belirli bir güç ve ağırlığa sahipken bu fikrin benimsenmesi açısından bakıldığında korku duygusunu barındıran bir hayatı tam anlamıyla yeniden yaratacağı için ölümsüzlük fikrinin bir sorumluluğa neden olduğu belirtilmektedir (Kierkegaard, Kaygı Kavramı, 2013, s. 139). Bu sorumluluk insanın taşıyamayacağı bir yük haline geldiğinde umutsuzluk ve bezginlik hali ortaya çıkmaktadır. Birtakım insanların amacı yaşamak, yaşamdan zevk almaktır, buna karşılık bazıları için ise yaşamın anlamı ölmektir diğer bir ifadeyle yaşamın hiçbir değerinin olmadığı kabul edildiğinde yaşam değer kazanmaktadır (Kierkegaard, 2005, s. 730,744). Kendi hayatına yabancılaşan insan ne amaç doğrultusunda yaşamını sürdürdüğünü bilmeden mevcut varlığının farkındalığının sebep olduğu dehşet duygusuyla yavaş yavaş bilinçsizliğe doğru adım atmaktadır. Buna göre yaşam ölümle birlikte anlam kazanmaktadır.

Medeniyetin gelişimi ile birlikte artan iletişim ortamında kişinin bireysel çabalarıyla kendini geliştirmesi ve öğrenmesi yolu ellerinden alınarak abartı dolu bir yaşamın oluşumu gözlenmektedir. İnsanların gerçeklikle ilgisi olmayan boş sözleri ve gevezelikleri eylemlere tercih ettiğini vurgulayan Kierkegaard, bu durumun toplum tarafından ilginç ve heyecan verici olduğu görüşündedir (2005, s. 277, 505). Bu görüş doğrultusunda hareket eden kişi doğruyu söylemesi, gerçekliği çarpıtma davranışından uzak kalması onu nihai hedef olan toplum tarafından kabul görmesini sağlamanın

aksine belki de ilgisizliğin son noktasına geldiğinde dışlanmasına neden olacaktır. İnsanların bir soyutlama aracı olan dili kullanmalarıyla hayvanlardan ayrılması durumunda somut bir şekilde var olan gerçeklikler zamanla kullanım amacına bağlı olarak soyutlaşmakta ve kaybolmaktadır (Kierkegaard, 2005, s. 535). Kişi tarafından dil aracılığıyla üretilen birtakım düşünceler dolaylı olarak aktarılmaktadır. Bu dolayım bir anlamda yabancılaşma nedeni olarak ortaya çıkmaktadır. Kierkegaard (2013, s. 260) suskunluğun içebakışın, iç dünyanın özü olduğunu vurgulamaktadır. Dili kullanmalarıyla hayvanlardan ayrılan insanların bunun bir avantaj gibi görünmesinin aksine ikiyüzlü veya boşboğaz olarak konumlandırılma olasılıkları yüksektir (Kierkegaard, 2005, s. 755).

Fikrin bir kişi ile anlam kazandığını ve kamuoyunun ise en fikirsiz olgu olduğunu belirten Kierkegaard'a göre, kamuoyu yalnızca bir sayıdır (2005, s. 730,735). Hayatının anlamsızlığının ve umutsuzluğunun anlaşıldığı anda modern dünyanın ağır yükünü kaldıramaz duruma geldiğinde kişinin bir seçim yapması gerekmektedir. Böyle bir durumda taklitçiliği, diğerlerine benzemeyi tercih eden kişi için Kierkegaard'ın (2010, s. 44) anlayışında bir yığın içinde kaybolarak bir numara olmak çok daha basit ve güvenlidir. Numaralandırılan kişi yabancılaşmayı kabul etmiştir.

Varoluşun getirilerinden olan karşılaştırarak yaşamak fikriyle hareket eden insanlar sürüye ayak uyduran diğerleri gibi hayatlarını devam ettirirlerken bir yandan da kıskançlık duygusu açığa çıkmaktadır (Kierkegaard, Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler, 2005, s. 740). Herkesin aynılaştırılmaya çalışıldığı gelişmiş toplumlarda kendilerini farklı hissettirecek birtakım öğeler sunulurken aslında herkes birbirine benzemektedir. Bu sayede de insanlarda kıskançlık duygusunun belirmesi engellenmektedir. Kıskançlık duygusunun bastırılmasıyla insanlar hissettikleri fikirlerden bir an olsun uzaklaşmakta ve hatta fikirleri bilinçaltılarında kalsa bile dışa vurdukları biçimiyle dönüşüme uğramaktadır. Bir çeşit kendini kandırma yoluyla ortaya çıkan bu durum kişinin yine kendini başka birine dönüştürmesinin yolunu açmaktadır. İnsanlar yaşam arzularını kaybetmemek adına doğumun acısını unutmak için bir an önce yaşamın içine atılmaya çalışıp mutlu olmayı arzularken bir ölümle karşılaşıldığında ise huzur içinde göçmek, rahat bir şekilde yatmak gibi ifadeler kullanarak ölüm olgusunun ifade ettiği anlamı yumuşatmak eğilimindedir.

Kierkegaard’a (2005, s. 754) göre, “Böylece doğum çığlığı ile ölüm çığlığı arasındaki arada annenin feryadı ile çocuğun zamanı gelip öldüğünde bu feryadı tekrarlaması arasında, yaşam arzusunu artırmak için her şeyi yaparız”.

Açık bir şekilde kendini kandırmak ve ikiyüzlölük yabancılaşmanın belirtilerindendir. Kişi kendi yaşamı hakkındaki fikirlerini mümkün olana uygun olarak oluşturulduğunda, arzu ve iktidar arasında daima bir tutarsızlık meydana geldiğinde kişi yabancılaşmaktadır (Schmitt, 2003, s. 20). Samimiyetten uzaklaşarak toplumun koyduğu belirli ölçütlere göre yaşamak yabancılaşmanın farklı bir boyutunu oluşturmaktadır.

Başkaları tarafından anlaşılmayı önemsemeyen ve hayatı süresince yalnızlığa katlanabilen bir kişi “...insanlığın hayvânî yönünü temsil eden sosyalleştiriciden (socializer) en uzaktaki kimsedir” (Kierkegaard, 2005, s. 724). Yalnız olmak toplumdan uzaklaşmak anlamına gelir. Toplum ise aslında insanın hayvani yönünü bir şekilde hem kısıtlayan hem de çeşitli arkadaşlıklarla ve paylaşımlarla rahatlamasına yardımcı olan bir yapıyı ifade etmektedir, fakat susarak insan bazen toplumla karşı karşıya gelmemekte ve uyum içinde yaşamını sürdürmekteyken kendiyile baş başa kalacağı anlamını fark ettiği anda hayatın yüklerini üzerinde hissetmektedir ve buna rağmen bazı anlarda gerçeği öğrenme, ufkunu genişletme ve düşüncelerini ifade etme pahasına kendini belirgin hale getirmek zorundadır. Kierkegaard’a (2010, s. 46) göre, görünür bir şekilde kendi benliğin bilincinde olarak hiçbir şey tehlikeye atılmadığı müddetçe insan alçak sıfatıyla nitelendirilebilecek seviyede dünyada var olan bütün imkanları elde etmekte ve ben’ini kaybetmektedir.

Umutsuzluğu ben’in ölümcül hastalığı olarak vurgulayan Kierkegaard, bu tarz bir hastalığın bedensel ölümle sonlanmasından ziyade, bu hastalığın işkencesinin can çekişme anında olduğu gibi kişinin ölümle savaşmasına karşı yine de ölememesi olduğunu belirtmektedir (2010, s. 26). Ölmek ile yaşamda karşılaşılan birtakım zorluklardan kurtulma düşüncesinden uzaklaşılmasına karşılık aslında yaşanan benin var olduğu sürece umutsuzluk duygusunun ölüm gibi bir yapıya sahip olmadığı anlaşıldığı anda kişide bir yandan belirsizliğe karşı kaygı da başlamaktadır. Bu durumda kendini gerçekleştirmeyen insan yine kendinden uzaklaşmaktadır.

Kierkegaard, umutsuzluğun iki biçimi olduğundan bahsederek bilinçsiz ve bilinçli umutsuzluk ayrımı yapmıştır (2010, s. 40-61). Buna göre, bilinçsiz umutsuzluk

kendi olmayı istememenin bir ürünü olarak ortaya çıkarken diğer yandan kendi olmayı istemek ise bilinçli umutsuzluğu oluşturmaktadır. Kendi olmayı istememek tercihinde karşılaşılan imkansızlıklarla umutsuzluğa düşmek insanın beninden memnun olmadığına ve hatta bunu bile bilmediğine işaret etmektedir ve yabancı bir kişi olma isteği o insanı varlığından uzaklaştırmaktadır; diğer bir deyişle umutsuzluk bir çeşit yabancılaşmaya sebep olmaktadır. Doğru bilinçli umutsuzluk içindeki kişi Kierkegaard'a göre, kendini bilmekte ve bu durumdan ancak inanan gerçek kişi olarak kurtulmaktadır (Strathern, 1999, s. 65).

Doğa tarafından mahkûm edilen ve varoluşun anlamının umutsuzluk olduğunu düşünmek insanda bir an için rahatlama yaratsa da kişi kendini kandırarak özgürlükten feragat etmektedir (Strathern, 1999, s. 36). Özgürlüğünü sınırlayan insan birine bağımlı olur ve kendinin farkına varamaz. Kendinin farkına varılması ve benin ne olduğundan uzaklaşmaması için bahaneler üretmek anlamsız hale gelmektedir. Ancak bilinçli bir seçimle kendini bir şekilde yaratmak ve varoluşunun sorumluluğunu almak insanı umutsuzluk duygusuyla olsa bile özgür yapmaktadır (Strathern, 1999, s. 37-38).

Heidegger ise yaşamı otantik (eigentlich) ve otantik olmayan (uneigentlich) şeklinde ikiye ayırmaktadır. Kişinin gerçekten kendine ait kararları ve seçimleriyle şekillenen ve yön verilen, kendi kendini belirleyen varoluş; özgürlük, yani otantik varoluş olarak nitelendirilirken zaman içinde tüketilen kişisellikten uzak sosyal beklentiler ve gelenekler tarafından belirlenen ve ölümün zorunluluğu, kişinin ne olduğu ile yaptığından sorumlu olması gibi insanın temel koşullarıyla yüzleşmeyi reddeden varoluş tutsaklık, yani otantik olmayan varoluş olarak tanımlanmaktadır (Schacht, 1970, s. 201). Buna göre, insan sahip olduğu temel varlık koşullarıyla yüzleşmediğinde yabancılaşma durumu ortaya çıkmaktadır.

İnsanı ilgilendiren bütün araştırmaların varlık konusunda bilgi edinilmesini sağladığını vurgulayan Heidegger, Sein adı verilen varlık konusuna Dasein denilen insani gerçeklik bakımından yaklaşmıştır (Cevizci, 1999, s. 406). Dasein, bir anlamda kendi var oluşunun, varlığının gerçekliğiyle yüzleşebilen tek varlıktır ve bu noktada bilinçli özneye özgü varlık tarzını göstermektedir. Kendisiyle ve yaşamla ilgili tercihleri herhangi bir rasyonelleştirmenin etkisi olmadan tutkuyla ve özgürce yapabilmesi kendisine karşı gösterdiği içtenliği ve dürüstlüğü simgelemektedir, bunun

yanında Dasein'ın kendisine yabancılaşabildiği zamanlar da bulunmaktadır; kişi kalabalıklar içinde yaşadığında kendi kararlarını veremeyecek duruma geldiğinde ve varlıkla ilgili sorular sormadığında içten ve dürüst bir şekilde yaşamak yerine yabancılaşma kavramı araya girmektedir (Cevizci, 1999, s. 407). Heidegger bu fikrini şu cümlelerle ifade etmektedir: "...dünya içinde kaybolmuş olan herkes için, tekinsizliği içinde kendi başına kalan, hiçliğin içine fırlatılmış olan bir benlik kadar daha yabancı ne olabilir?" (2006, s. 263). Heidegger fırlatılmışlık meselesinde kalabalığın etkisini ise "Dünya-içinde-var olmaya fırlatılmış olan Dasein, aslında öncelikle herkes kamusuna fırlatılmış değil midir? Peki söz konusu kamu, herkesin özgün bir açılanmışlığından başka bir şey demek değil midir?" (2006, s. 176) Sorularıyla sorgulamaktadır. Bu durumda amorf bir yapıya sahip olan kalabalığın içinde kendi özünü ve amacını bulmakta zorlanan birey kendisinden uzaklaşmaktadır. Konunun derinine inildiğinde modernleşmenin etkisiyle kalabalıklaşan ve sınırlı alanlarda bir arada yaşamak zorunda kalan insan topluluklarının durumu bu bağlamda açıklanabilmektedir. Heidegger'in Dasein kavramı için önemli olan kendi kimliği bu kalabalık içinde sarsıntıya uğramaktadır.

Ahmet Cevizci'nin Felsefe Sözlüğü'nde (1999, s. 408) Heidegger'in görüşünün kişinin seçimler yapabilmesi, kendini öne sürebilmesi durumu gelecekle ilişkilendirilip *existans* adını alırken kişinin bir günün rutininde kaybolması şimdiyle hayat bularak düşmüşlük şeklinde ifade edildiğini vurgulamaktadır. Sıradan konular üzerinde gereğinden fazla meşgul olma eğilimiyle insanlar asıl gerçek konular üzerinde yoğunlaşamamaktadır ve buna karşılık kendi kararlarını verememektedirler. Kendi kararlarını verdiklerini düşündükleri anda bile geçmişle ilişkili olgusal kavramı devreye girerek insanların kendileri için önceden bazı ödevlerin belirlendiği ve buna göre sınırlandırıldıkları bir dünyada yaşadıklarından bahsedilmektedir. Tüm bu varlık koşulları ve zaman ilişkisi göz önüne alındığında hiçliğin neden olduğu ölüm korkusu, endişe, iç sıkıntısı, bunalım durumları ortaya çıkmaktadır. Bu tarz duygular kişinin içinde bulunduğu durumun farkına varmasını sağlamada yardımcı olarak kişiyi kendi varlığı hakkında düşüncelere itmekte ve içinde bulunduğu durumdan kurtulması için çeşitli yollar açmaktadır (Foulque, 1991, s. 48).

Camus, dünyanın amaç sahibi ve değer biçici bir konumda yer alarak insana karşı olan kayıtsızlık durumunu saçmalık başka bir ifadeyle anlamsızlık olarak

niteleyerek bu saçmalığın ortaya çıkışını Tanrı'nın yokluğu ve ölümün zorunluluğu ile ilişkilendirmektedir (Cevizci, 1999, s. 170). Ölüm ve acı insanın durumunun belirlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Dünyanın insanın mutlu olma arayışındaki tepkisizliğine rağmen insan bu akıldışı saçmalık karşısında mutlu olma isteğini korumakta ve mutluluğu ölümden sonraki bir hayatta aramak yerine bu duruma direnerek yaşamını sürdürmektedir. İntiharın bir çözüm olmadığını dile getiren Camus (1974, s. 74) için ölümün bilincinde olmakla, yani saçmanın varlığının kabulüyle; başkaldırı, özgürlük ve tutkunun oluşmasına yardımcı olduğunu vurgulamaktadır. Özgürlük ancak ölümün varlığının bilincinde yaşayarak ve ölümün sonuçlarını kabul ederek elde edilebilir (Camus, 2003, s. 93). Camus bilimin ve aklın dünyanın anlamını kavramada yardımcı olmayacağı görüşündedir; anlamını kavrayamadığı dünyanın akıl dışılığını vurgulayarak hiçbir şeyin açık olmadığını herkesin kaos ortamında bir yarış halinde olduğunu ve kesin bir şekilde bilinen tek şeyin yalnızca insanın yaşamını çevreleyen duvarların varlığı olduğunu belirterek ölüme mecbur bireyin kendisi ve evren arasındaki bu çatışmasını ifade etmektedir (Camus, 2010, s. 31,36).

İnsanın ortada kalmışlık hissinin ve dünyanın bir parçası olmadığı görüşünün verdiği yabancılaşma durumunu Camus (1974, s. 60-61);

“Ağaçlar arasında bir ağaç, hayvanlar arasında bir kedi olsaydım, bu yaşamın bir anlamı olurdu, daha doğrusu bu sorunun hiç anlamı olmazdı, çünkü dünyadan bir parça olurum. Bu dünya olurum, oysa şimdi tüm yakınlık gereksinimimle onun karşısındayım. Öylesine önemsiz olan bu us, işte beni tüm evrenin karşıtı yapan bu”

ifadeleriyle açıklamaktadır.

Günü gününe yaşamını sürdüren insan bir gelecek kaygısı ya da haklı çıkma endişesiyle doludur (Camus, 2010, s. 61). Bu durumun içindeki insan yaşamı boyunca tüm davranışlarını kalabalığın yönüne göre gerçekleştirir ve onlarla uyumlu olmaya çalışarak üretilen hedefler doğrultusunda sanki ölümsüz bir hayat sürecektiğine görece saygın bir şekilde yaşayarak kendine bir çeşit yalan söyler ve yaşamın saçma olduğunu kabul etmek istemez, fakat yaşamın anlamsızlığını fark eden kişi toplumda uyumsuz olarak yer almaktadır. Böylelikle kişi, sonucunu değiştiremeyeceğini bilse de birtakım kurallara özgürlük uğruna başkaldırmayı seçerek ölümün varlığının bilincinde yaşamakta ve bu durum onun için bir tutku halini almaktadır. Camus'a

(2010, s. 17) göre, ışıkların ve rüyaların aniden kaybolduğu bir dünyada insanın kendisini yabancı olarak görmesi kaçınılmazdır.

Sartre'ın fikrine göre, dünyada kendini terkedilmiş olarak hisseden ve umutsuzluk içinde varlığa gelen insan yaşamdaki seçimleriyle kendi özünü meydana getirmektedir. Şimdi ve geleceğe güvenemeyen insan kendisinin saçma bir dünyada yaşadığı inancını benimseyip doğmak, yaşamak ve ölmek anlamsızlığı içinde kendini merkez konumdan çıkartarak başkalarını görünür hale getirmektedir (Cevizci, 1999, s. 753). Yaşayan bir insan için seçim sadece sürekli bir olasılık değil, kendisi için bir ön koşuldur. Sözde seçim yapmamayı seçmek bile bir seçimdir ve seçme eylemi ilke olarak ondan önce gelmelidir (Darity, 2008, s. 327). İnsan olarak var olamayan tüm varlıkları kendinde varlık olarak adlandıran Sartre' a göre, özlerinin varoluşlarından önce geldiği bu varlıklar ne ise odurlar. Bunun yanında kendi için varlık olma imkânına yalnızca insanlar sahiptirler ve bu imkânı elde etmek için insanın kendi özünü kendisinin yaratması gerekmektedir (Sartre, 1978, s. xxi).

Özünü kendi başına oluşturmaya çalışan kişiye bu sorumluluk altında ezilerek varlığa geldiği andan beri bulantı duygusu eşlik eder. Bu durum şu ifadelerle belirtilmektedir; “İyi değilim! Hiç iyi değilim: Yine o pis şey geldi bana. Bulantı geldi” (Sartre, 1967, s. 30). “...Aynaya takılıyorum, kendimi seyrediyorum, kendimden tiksiniyorum...” (Sartre, 1967, s. 51). Sartre için toplum içinde yaşayan ve başkalarının sorumluluğunu hisseden insan özgür olabilmektedir (Cevizci, 1999, s. 753). Bu özgürlük bir noktadan sonra diğer insanların bakışları etrafında kişiyi anlam arayışına ve yabancılaşmaya götürmektedir.

Sartre bedenin üç varoluş boyutu olduğunu düşünmektedir. O, birinci olarak benim tarafımdan yaşandığı biçimiyle, yani öznel olarak deneyimlenen algılama ve eylem merkezi biçiminde; ikinci olarak vücudumun Öteki tarafından kullanıldığı ve bilindiği biçimiyle, yani bir başkası için var olduğu gibi, diğer nesneler gibi çeşitli gözlemlenebilir ve kullanılabilir özelliklere sahip bir nesne ve üçüncüsü benim tarafımdan ötekinin bildiği bir beden olarak deneyimlendiği haliyle bedenim (Sartre, 1978, s. 361). Bedenim, onu başkası tarafından bilinen bir şey olarak deneyimlediğimde, bana yabancı bir şeydir; çünkü öznel olarak deneyimlediğim için bedenimden radikal bir şekilde farklıdır (Schacht, 1970, s. 222). Bu durumda

nesnelerin egemenliğine giren insan yabancılaşmaktadır. Sartre'ın (2010, s. 458-459) ifadesiyle;

“Bedenim yabancılaşmış olarak aletler-arasından- bir-alet-varlığa, duyu organları-tarafından-kavranan-duyu-organi-varlığa doğru benden kurtulur ve bu da benim dünyamın başkasına doğru akan ve başkasının kendi dünyası içinde yeniden kavrayacağı somut çöküşüyle, yabancılaştıran tahribatıyla olur”.

Sartre, daha sonraki ifadelerinde insanın çalışmasıyla kendi yaşamını yeniden üretmek işini yapan insanın kendi gerçekliğine yabancılaştığını vurgulamakta ve onların başka bir şey olarak geri dönüp insanı belirleyecek mi sorusunu ortaya atmaktadır. Bu noktada yabancılaşmadan bahsettiği bağlam, kişinin kendi üretken faaliyetiyle ve ürünüyle olan ilişkilerinin ve bunların kendi benliğiyle ilgili sonuçlarının Marksçı bağlamıdır (Schacht, 1970, s. 227). Daha önce diğerinin bakışı ile ilişkilendirdiği yabancılaşma kavramını korumakla birlikte yeni görüşünde kişinin kimliğinin ortaya çıkışını, tam da Marx'ın yaptığı gibi, kendini nesneleştirme süreciyle ilişkilendirip insanın kendi ürününün ürünü olduğu noktasında bu sürece karşı öncekinden çok farklı bir tavır benimsemektedir.

Yukarıda bahsedilen görüşlere bakıldığında genel olarak toplumda var olmayla ve bu dünyadaki yaşam şartları ile yaşamın kendisi bakımından ilişkilendirilmiş ve bireyi etkileyen, varoluşunu sorgulattıran bir yabancılaşma durumundan bahsedilmektedir.

2.2.5. Psikolojik Yaklaşımda Yabancılaşma

Dünyanın günden güne değiştiği ve geliştiği düşünüldüğünde, zamanla temelleri atılmış olsa da bu değişimler sonucunda ülkeler kendilerini bambaşka bir yaşamda bulmaktadır. İçinde yaşanan sosyal ortamın ve o ortama ait kültürlerin toplumu ve dolayısıyla da bireyleri etkilememesi kaçınılmazdır. Bu açıdan bakıldığında genel anlamda psikolojik yabancılaşma bireyin hem çevresi hem de kendisiyle olan ilişkileri bağlamında incelenmektedir ayrıca bireyin benliğinde kişiliğini ve kendisini kaybetmesi olarak ifade edilmektedir (Rotenstreich, 1989, s. 77). İnsanlardan uzaklaşma başka bir deyişle yabancılaşma Horney'in (1991, s. 60) de belirttiği gibi coşkusal olarak nitelendirilebilecek düzeydeki tecrübelerde bir körelme şeklinde ortaya çıkan bireyin neyi sevip sevmediğiyle, kim olduğuyla, neyi aşağılayıp neden korktuğuyla ve ne umut edip neye inandığıyla ilgili bir belirsizlik durumudur. Ayrıca

yine ona göre bu şekilde bir kendine yabancılaşma ise tüm nevrozlarda görülen ortak özelliktir. Ahmet Cevizci'ye (1999, s. 906) göre ise yabancılaşma psikiyatride normalden sapmanın bir göstergesi; çağdaş psikolojide ise bireyin doğaya, içinde bulunduğu topluma, diğer insanlara ve kendisine yönelik oluşturduğu yabancılık hissidir.

Horney'e (1996, s. 92) göre, nevrotik olma durumu bireyin varoluşunun temelini zayıflamasına neden olmakta ve böylece nevrotik birey kendine yabancılaşarak bölünmeye başlamaktadır. Başka bir deyişle nevrotik oluşum yabancılaşmayla eşleştirilmiştir.

Kaygılı, tehlikeye karşı duyarlı, suçluluk hisleri ve çevresiyle ilişkilerinde etkisi olmayan kişi nevrotik olarak tanımlanmaktadır. Kendini çok fazla tehlikeli durumun içinde hissetmek algılamanın kısmen de olsa daralmasına sebep olarak benlikle gerçeklik arasında bir uyumsuzluk durumunu meydana getirmektedir. Bu durumdaki birisi diğer insanların davranışlarına anlam veremediği durumların kendisinden kaynaklandığını anlayamamaktadır. Sahip olduğu çaresizlik ve güvensizlik duygularıyla uğraşırken kendini merkeze alarak kendi bütünlüğünü korumaya çalışmaktadır. Güven eksikliğiyle dolu olan nevrotik kişi çevresinden güven sağlamak amacıyla insanların desteğini ve onayını sağlamaya yönelik davranışların gerçekleştirmesiyle bir süre sonra yük oluşturacağı gerçeğiyle diğer insanların kendisinden uzaklaşmasına yol açmaktadır. Bazı durumlarda ise tam tersi olarak çaresizlik duygusu içinde kalan kişi kendini savunmaya alarak saldırgan davranışlar ortaya çıkarmaktadır (Geçtan, 2003, s. 78).

Rekabetçi bir toplumda yaşamını sürdüren ve kendisini en alt konumda, yetersiz, boşlukta, güçten yoksun ve her şeyden yalıtılmış bir şekilde düşmanca tavırlar içerisinde hisseden birey, toplumun diğer üyelerinden daha üstün olma ihtiyacının giderilmesini istemektedir. Bu süreç boyunca özünü tam olarak yansıtamayan, kendi güvenliğini sağlama yolunda rekabetçi ortamın koşullarına uyarak arzu ve düşüncelerini dışa vuramayan birey kendisine yabancılaşmıştır (Horney, 1996, s. 17). İçinde bölünmüşlük hissi yaşayan kişinin zihinsel tarzda bir bulanıklık ögesinin varlığı ve buna bağlı olarak genel bir anlamda zayıflaması kendine yabancılaşma durumunu desteklemektedir ve bu noktadan itibaren kişi yerinin ne olduğunu veya kendisinin kim olarak var olduğunu bilmemektedir (Horney, 1996, s. 17).

Horney (1991, s. 33) nevrotik diğer insanlara yönelik geliştirilen temel çelişik tutumların bireyin temel çatışmasının kaynağı olduğunu vurgulamaktadır. Çocukluk dönemi göz önüne alınarak insanlara yönelme, insanlara karşı olma ve insanlardan uzaklaşma olmak üzere üç adet gelişim doğrultusunu açıklamaktadır (Horney, 1991, s. 34). İlk durumda kendi çaresizliğini kabul eden ve yabancılaşan birey, insanlara yönelerek kendini güvende hissetmek amacıyla onların sevgisini kazanmak istemektedir ve boyun eğme davranışı sergilemektedir. İkinci durumda çevresinde kendisine yönelen düşmanlığın varlığına inanarak bilinçli veya bilinçsiz duygu durumu içinde kavga halinde insanlara karşı durur, onlara hiçbir güveni kalmaz; başkaldırı ve öç alma isteği vardır. Üçüncü durum insanlardan uzak durma aşamasıdır. Kendisini anlamadıklarını düşündüğü diğer insanlarla ortak noktasının yokluğuna inanan birey kendisine ait dünya inşa etmektedir.

Kendine yabancılaşan birey tam olarak neyden hoşlandığından, ne istediğinden ve neye inandığından, yani ne olduğundan haberi olmayan bir konumda kendine yer bulmaktadır. Bu şekilde uzaktan kumandayla yönlendirilmiş ve içlerinde hiçbir hayat ışığı, enerjisi kalmamış insanlar ortaya çıkmaktadır.

Kendi gerçek varlığına tahammül edemeyen birey bu doğrultuda mücadele edebilmek adına kendine yönelik ideal bir imaj yaratmaktadır, fakat bu şekilde de ulaşılması zor olan kendi isteklerinin boyunduruğu altında ezilerek kendisini küçümsemeye başlamaktadır. Aynı anda hem kendini yücelten hem aşağılayan birey ideal imajı ve aşağılanan imajı arasında sıkışarak güvenle hayatını sürdürebileceği bir yer bulamamaktadır (Horney, 1991, s. 89).

Horney (1991, s. 107) bu noktada kültürel etkenlerin yabancılaşma konusunu değerlendirirken kültürün öneminden bahsetmektedir. Çelişkilerle dolu, karmaşık bir toplum yapısında adeta küçük bir dişli haline gelen insanın yabancılaşma durumu evrensel bir duruma dönüşerek insanca değerlerin zayıfladığı görülmektedir. Çözülememiş çatışmalarının yanında doyurulamayan hırslarıyla insanlar ruhsuz bir şekilde varlıklarını sürdürmektedir.

Erich Fromm (1990, s. 134) ise yabancılaşmayı kişinin kendisinden uzaklaştığı ve kendisini bir yabancı olarak hissettiği bir deneyim şekli olarak görmektedir. Buna göre, kişi kendisini dünyanın merkezine yerleştirmez ve gerçekleştirdiği eylemlerinin yaratıcısı olarak kendisini düşünemez. Yabancılaşmış insanın başka herhangi bir

kişiden koptuğu gibi, kendisinden de koptuğunu vurgulayan Fromm, bireyin kendisinin nesnelerin algılandığı şekliyle beş duyusu ve sağduyuyla algıladığını belirterek bu süreçte bireyin kendisiyle ve dış dünyayla üretici ilişkisi olmadığını görüşündedir (1990, s. 134). Fromm, benlik duygusunu yitiren ve bütünüyle kendisinden yabancılaşmış kişiyi nevrozlu olarak nitelemektedir (1990, s. 137). Bu durum hem içinde bulunulan toplumun sağladığı olanaklarla hem de kişinin kendi isteklerinin hayat bulmasıyla ilgili bir durumdur. Yaşamını sürdürmek için kurduğu planlarını gerçekleştirme konusunda çatışma yaşayanlar kendisinden ve diğer insanlardan uzaklaşmaktadırlar.

Yabancılaşmayı bir açıdan sosyo psikolojik anlamda ele alan Fromm, toplum ve bireyi birbirinden ayırmamaktadır; psikolojiye sosyolojinin unsurlarını da eklemektedir. Modern toplum tarafından mekanik yapısı gereği insanlara duygusal yönden bir tatmin verilmesi olanaksızlaşmaktadır. Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde yer alan güven duygusu, ait olma, sevgi, saygınlık ve kendini gerçekleştirme gibi isteklere (Johnson, Irizarry, Nguyen, & Maloney, 2018, s. 9) tüm insanların bulundukları toplumda sahip olmaya ihtiyaçları vardır. İnsanların benliklerinin oluşmasına, amaçlarının gerçekleşmesine ve nihayetinde hayattan tatmin olmalarına katkı sağlayan bu ihtiyaçların doyurulmadığı durumlarda dengeyi kuramayıp kendinden uzaklaşarak hem fiziksel hem de psikolojik olarak sağlıklı bireyler gelişim gösterememektedirler.

Suçluluk duygusunun baş göstermesi yabancılaşmanın kaçınılmaz bir sonucudur. Topluma tamamen uyarlanmış olmamak ve kendi vicdanlarını kaybetmemek insanların suçluluk duygusu yaşamamak için üzerinde kafa yordukları iki önemli konudur. Düşünme, ağlama, gülme, sevmek, yaratma yetileri ile sahip olduğu yeteneklerinin farkında olan insan yaşamının kendisine verilen tek şans olduğunu ve bu şansın elinden kaçırılmasıyla her şeyini kaybedeceğinin bilincindedir. Sonuç olarak Fromm'un (Fromm, 1990, s. 225) bakış açısından bakıldığında yabancılaşan insan hem kendisi olduğu aynı zamanda da kendisi olamadığı hem bir canlı hem de bir otomat kategorisinde bulunduğu ve kişi ve nesne özelliklerini bir arada taşıdığı için suçluluk duymaktadır. Bu tarz bir birey bir yandan kendine ait zaman kazanmaya çabalarken diğer yandan kazandığı zamanı tüketmekle uğraşır ve bir günü başarısızlıklarla mücadele etmeden atlattığına memnun olmaktadır.

Fromm, çağdaşlaşan toplumlarda hızla yükselen huzursuzluk duygusunun temel kaynağını benlik eksikliği olarak ifade etmektedir. Bu bağlamda başkalarının onayına ihtiyaç duyan yabancılaşmış bireyler kuşku dolu bir şekilde gelişen aşağılık duygusundan ancak topluma uymalarıyla kurtulmakta ve sonucunda kendinden uzaklaşarak öz saygılarının yitimine neden olmaktadır (Fromm, 1990, s. 223). İnsanların metayla özdeşleştirildiği bu tarz toplumlarda yaşam gücü kârlı bir yatırım aracı olarak görülmektedir. Otomatlaşmış insan ilişkileriyle birlikte güvenliğini sağlamak amacıyla kişilerin adeta bir sürü gibi birbirlerine yakın durmaları, birbirlerinden farksız birçok eylem, düşünce ve duygunun açığa çıkmasını sağlamaktadır (Fromm, 1995, s. 67). Aslında bireyler birbirlerine ne kadar çok yaklaşmaya çalışırlarsa o kadar birbirlerinden uzaklaşarak yalnız kalmaktadırlar. Fromm' a (1995, s. 67) göre, bu durumu aşmak adına bürokratik bir şekilde sürdürülen çalışma rutinleri yeterli gelmemektedir ve paranın gücüyle kendine yer bulmaya çabalayan insan bilinçsiz çaresizliğini tüketim ve eğlence endüstrisinin sunduğu ses ve görüntülerin pasif tüketimi ile yenmektedir. Sahte duygularla bulundukları topluma uymaya çalışan bireyler yalnızlıklarını bastırmaya çalışarak kendi duygularına yabancılaşmaktadırlar. Fromm (1990, s. 226), dış dünyayı sadece bir fotoğraf gibi algılayan, fakat iç dünyasında kendisiyle olan ilişkisinin kopuk olduğu kişiyi yabancılaşmış olarak nitelemektedir. Ona göre her iki kutbun yer aldığı, içsel ve dışsal algılama şekillerinden doğan kutuplaşmayla üretkenlik açığa çıkmaktadır, fakat birbirlerini tamamlayan yabancılaşma ve şizofrenide insan algılayışının birer kutupları eksiktir.

Kendisinin bir nesne gibi kullanıldığını hisseden mutsuz ve sağlıklı olmayan yabancılaşmış insan biraz olsun insan olmanın gerektirdiği ölçüde birtakım faaliyetlerde bulunarak kendisini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Fromm' a (1990, s. 227) göre, resim sanatıyla ilgilenmek, müzik yapmak ve dinlemek, bahçe işleriyle uğraşmak, kendin yap kendin kullan gibi birtakım etkinliklerle uğraşmak bu yolda etkili birer uğraş alanı gibi görünse de yabancılaşmanın doruğa ulaştığı modern dünya düzeninde tam anlamıyla bir kaçış yolu bulunmamaktadır.

Yabancılaşma kavramını doğrudan incelemeyen Sigmund Freud'un çalışmalarında yer verdiği örtük duygular başka bir ifadeyle insanların evrensel bir şekilde doğuştan sahip olduğu cinsellik ile saldırganlık eğilimleri bir açıdan

yabancılaşmanın kaynağını oluşturmaktadır (Çetindaş, 2019, s. 56). Bu nokta psikolojik açıdan değerlendirildiğinde kontrol altına alınamayan içgüdülerin kişinin öz denetiminde meydana getirdiği bir tür yabancılaşma vurgulanmaktadır. Bunun yanında özellikle çocukluk zamanlarında geçirilen travmalar ileri yaşlarda kurallarla çevrili uygar toplumlarda yabancılaşmanın sebepleri olarak gelişim göstermekte ve nevroza yol açmaktadır. Freud'un (2018, s. 16) uygarlık tanımı insanın birtakım ihtiyaçlarını gidermek ve doğa güçlerini kontrol altına almak için doğadaki zenginlikleri elde etmek maksadıyla sahip olduğu bilgi ve beceriyi aynı zamanda da toplumda yer alan insanların karşılıklı ilişkilerini ve hali hazırdaki zenginliğin paylaşımını sağlamak için gerekli düzenlemeleri kapsamaktadır. Uygarlığın Huzursuzluğu adlı kitabında Freud (2018), hiçbir açıdan sınırlandırılmayan ilkel bir şekilde hayatını sürdüren insanın mutluluk ve sağlık içinde bulunmasına karşın uygarlaşan toplumda uygar insanın her açıdan sınırlandırıldığını ve böylece bir nevroz halinin oluştuğunu anlatmaktadır. Bir açıdan toplumdaki kurallar sosyal insanın hayatını düzenlerken diğer yandan biyolojik yapı gereği hissedilmek istenen hazlar kontrol altına alınmaktadır. Bu şekilde bir yaşam zamanla insanda yabancılaşmaya yol açmaktadır.

Klasik psikanalize önemli katkılar sağlayan Freud'un görüşüne göre, kişilik oluşumu üç tane gücün etkileşimiyle gerçekleşmektedir. Kişiliğin dış dünyayla ilişkisi, devamlı bir çatışma halinde varlığını sürdüren toplumsal kuralları içeren süper ego ile biyolojik dürtüleri simgeleyen id kavramları ego adı verilen kavramla dengede tutulmaya çalışılmaktadır (Freud, 2002, s. 403) Bebeklikten çocukluğa doğru gelişimini devam ettiren ego her insanda değişiklik göstermektedir ve buna bağlı olarak yaşanan anksiyeteler de farklılaşmaktadır. (Geçtan, 1990, s. 27). Uygarlığın sınırlandırmaları sonucunda; içselleştirilen saldırganlık bireyin kendi benine yöneltilmektedir.

“Üst ben olarak benin geri kalan bölümlerinin karşısında duran ve vicdan biçimini alarak, benin aslında başkalarında, yabancı bireylerde tatmin etmekten hoşlanacağı aynı katı saldırganlık eğilimini bene karşı gösteren bir ben bölümü tarafından devralınır. Katı üst ben ile hâkimiyeti altındaki ben arasındaki gerilime suçluluk duygusu deriz; bu, kendini cezalandırılma gereksinimi şeklinde dışa vurur” (Freud, 2018, s. 80-81).

Otorite ve üst ben karşısında oluşan korku; suçluluk duygusunun oluşum noktalarıdır. Otoriteye karşı hissedilen korku duygusu insanı içgüdülerinin

tatmininden vazgeçmeye zorlarken üst bene duyulan korku da dış engellemeler yardımıyla etkisini artırmaktadır.

Jung açısından yabancılaşma daha çok kişiliğin oluşum ve gelişim süreçleriyle ilgilidir. Jung tarafından benlik (ego), bireysel (kişisel) bilinçdışı ve kolektif (ortak-toplumsal) bilinçdışı olarak üç bölümde incelenen kişilik; *persona* ve gölge kavramlarıyla birlikte önemli bir yapıyı oluşturmaktadır (Bakırcıoğlu, 2012, s. 47).

Bilinçli olma durumu benlikle açıklanırken, bilinç seviyesinde bulunmayan ama her daim bilinç seviyesine ulaşabilecek kolayca hatırlanan ya da bastırılmış anılar bireysel bilinç dışı olarak tanımlanmaktadır. Bunların yanı sıra doğumdan itibaren toplumda yaşayan tüm insanlarda var olan, fakat doğrudan bilincinde bulunmayan buna rağmen tüm deneyim, davranış ve duyguları etkileyen toplumsal miras olarak açıklanan kolektif bilinç dışı önemli bir yapıyı oluşturmaktadır (Boeree, 2006, s. 3).

Kolektif bilinçdışının bir bölümünün benliği etkilemesi kaygı verici bir izlenim oluşturmaktadır. Jung (2006, s. 233) bireysel bilince bilinçdışı kalması gereken bir şeyin karışmasından dolayı ortak bir içeriğin ben'e bağlanmasının her zaman bir yabancılaşma, yani akıl hastalığına yol açacağını belirtmektedir. Dünyayı ve insanları değişmiş gösteren söz konusu yabancı içerik, bilinçten ayrıldığında birey akıl hastalığı olarak nitelendirilen durumdan kurtularak kendini daha sağlıklı hissetmektedir. Bu tür bir yabancılaşma kolektif bilinçdışının edinilmesi sırasında bireyin benliğinde meydana gelerek kişinin kendi benliğinden uzaklaşmasına neden olmaktadır. Diğer bir ifadeyle toplum kurallarıyla bağdaşmayarak bilinçdışındaki hayvani ve ilkel özelliklerini yansıtan istek ve içgüdüleri oluşturan gölge kavramının (Bakırcıoğlu, 2012, s. 4) varlığı toplum içinde her ne kadar birtakım sorunlara yol açsa da gölgesi ile karşılaşp yüzleşen kişi bunu dengeli bir şekilde gerçekleştirdiğinde kendi özünü, gerçek benini bilmektedir. Bu yabancılaşmada kişinin gölgesinden tamamen uzaklaşması ve bütünüyle toplumun kurallarının yer aldığı kolektif bilinç dışına katılması söz konusudur.

Jung'un kavramlarından yola çıkarak ulaşılabilen bir başka yabancılaşma çeşidi de kolektif bilinçdışından uzaklaşarak gerçekleşen bir yabancılaşmadır. Kişinin bulunduğu sosyal ortama katılamaması ve bütünleşememesi sonucunda yaşanan kimlik sorunu nedeniyle kendisine, topluma ve hatta doğaya bile yabancılaşan bireyler ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte toplumsal yaşama ayak uydurmak amacıyla birtakım

özelliklerin gizlenmesi ve insanlar üzerinde etki yaratmaya yönelik toplum tarafından *persona* diğer bir anlamıyla maske oluşturulmaktadır (Bakırcıoğlu, 2012, s. 4). Bu maskeyle kendisinden ve hatta uyum sağlamaya çalıştığı toplumdan da bir kopuş sağlayan bireyin yabancılaşmaması kaçınılmaz bir hal almaktadır.

Jung'un kişiliğin oluşumunda gerekli olarak yer verdiği sosyal ve kültürel kazanımlar Lacan tarafından kişiliğin oluşmasına engel olarak görülmektedir. İnsan zihninin içerisinde bir yapı kuran Freud'un aksine Lacan, zihinden toplumsallığa süregelen bir düşünce tarzı geliştirmiştir. Lacan, insanın bir anlamda kültürel özne olma yolunda egonun yaşamını temsil eden, dış dünyadan farklı bir özne olma duygusuna sahip olmadığı imgesel alan; kültür, dil, ahlak dünyasını vurgulayan simgesel alan ve bu iki alanın dışında kalarak bilinmeyen ile dille ifade edilmeyen alanı kapsayarak insanın kendi gerçeğini oluşturan Gerçek alan olmak üzere üç adet aşamadan geçtiğini vurgulamaktadır (American Psychological Assosiation, 2020). Lacan 1950'li yıllarda biri ayna aşaması ve egonun oluşumuyla diğeri ise dil ve öznenin oluşumuyla olmak üzere iki tane yabancılaşmadan söz etmektedir (Homer, 2005, s. 24;71).

Lacan'ın imgesel alanda ortaya çıkan ve sembolik alana geçişin başlangıcını oluşturan ayna evresinde bebek kendini bir bütün olarak görmekte ve zihninde oluşturduğundan daha fazla bilgiyle ben kavramını yani bir görülen yanılısama aracılığıyla kendini tanımlayıp onunla özdeşim kurarak kimlik oluşturmaktadır (American Psychological Assosiation, 2020). Ayna evresini var olan içsel baskıları yetersizlikten beklentiye sürükleyen bir dram olarak tanımlayan Lacan'ın (Écrits, 2005, s. 3) ifadesiyle “.....mekânsal özdeşleşmenin cazibesine kapılan özne için, bedenin parçalanmış bir görüntüsünden benim “ortopedik” dediğim şeye doğru ilerleyen fanteziler ortaya çıkar; bütünlüğünün biçimi - ve nihayetinde yabancılaştırıcı bir kimliğin donmuş zırhı”. Böylece bebek ayna görüntüsüyle, yani kendi görüntüsüyle özdeşleşmektedir ve bu durum yaşanmadan kendini bütün bir varlık olarak algılayamamaktadır.

Bunun yanı sıra yabancılaşma durumu imgenin bir şekilde benliğin yerini alarak görüntünün benlikle karıştırılması açısından gerçekleşmektedir (Homer, 2005, s. 25). Bu nedenle, birleşik bir benlik duygusu, bu benliğin bir öteki olması, yani bizim ayna imajımız pahasına edinilmektedir. Homer'in (2005, s. 26) ifade ettiği gibi Lacan'daki

yabancılaşma, zihinde farklı bir kavram oluşturma ve bunu gerçeğe dönüştürme bağlamında bebeğin farkındalığının başka bir yerde yol açtığı varoluş eksiği olarak tanımlanmaktadır. Bu anlamda değerlendirildiğinde özne bir şeye ya da kendisine yabancılaşmamaktadır tersine özne kendi varlığında yabancılaşmaktadır, yani yabancılaşma öznenin kurucusudur.

Lacan, 1960'lı yılların ortalarından itibaren ise ikiye ayırdığı yabancılaşma fikrinden uzaklaşarak öznenin gösteren tarafından belirlenen tek bir süreci detaylandırmaktadır (Homer, 2005, s. 71). Gösterenin öznesi, yani sembolik düzen ve dil tarafından belirlenerek kurucu bir biçimde parçalanmış, bölünmüş olan özne yabancılaşmış özne olarak adlandırılmaktadır.

Gerçekte bulunmayan, fakat arzunun mekânı olarak nitelendirilen dil ve yasayı içine alan sembolik düzenin tamamı büyük öteki olarak ifade edilmektedir. Varlığın bir anlamda öznenin, Öteki'de oluşturduğu anlam dünyasında bir kısmının gölgede kalmasıyla yabancılaşma yaşanmaktadır (Lacan, 2013, s. 224). Lacan'a (1994, s. 12) göre, insani arzu Öteki'nin arzusunun arzusu olmakla birlikte insan arzulananı arzulamaktadır, böylece "insan kendini ancak dilde, yani Öteki'nin nezdinde gene Öteki tarafından ona dayatılan bu yabancı ortamda, kendine yabancılaşmış olarak imleyebilir". Bu şekildeki ötekileşme ve yabancılaşma bilinçdışının koşulu olmakla birlikte özne kendini imlerken temelde Öteki'nin arzusunu dile getirmektedir. Bu durumda yabancılaşma bir kader niteliği taşımaktadır (Soler, 1995a: 49; akt. Homer, 2005, s. 72) ve insan sembolik alan içinde dilden kaçamamakta belli bir konuma yerleştirilmektedir. Kültürün simge düzenine geçişinin öznenin yarılmasını beraberinde getirdiğini belirterek öznenin kendisini sosyokültürel bir simgeleştirme içerisinde ayrı tutacağını ve kendisinin sahip olduğu otantik fenomenolojik tekbenciliğinden de kopuş yaşayacağını vurgulayan Saffet Murat Tura'nın (2010, s. 179) da ifade ettiği gibi özne kendisini sosyokültürel kodlar aracılığıyla düşündüğünde kendisine yabancılaşmaktadır ve bu tarz bir yabancılaşma ise bilinçdışına neden olmaktadır. Lacancı özne dil yoluyla yabancılaşma süreci ile arzunun ayrılması şeklinde iki hareket yoluyla oluşturulmaktadır (Homer, 2005, s. 74). Dil ile söylemin nesneleşmesi sırasında özne anlamını yitirmektedir (Lacan, *Écrits*, 2005, s. 52). İnsan kendi gerçekliğini toplumsallaşmış simgeler çevresinde düşündüğünde kendi gerçekliği ile düşüncesi arasında fark açılmaktadır.

Kültür simgesel düzenle birlikte birtakım metaforlar oluşturarak bir bastırma durumu olarak tanımlandığında birey biyolojik bir varlıktan kültürel özneye doğru temel dürtülerine toplumsallığa uygun çeşitli tatminler sağlamak adına ilerlemektedir (Tura, 2010, s. 71). Simgesel arzular toplum tarafından kabul edilebilecek daha uygar simgelerle yer değiştirmektedir.

Genel olarak yorumlandığında psikolojik açıdan ele alınan yabancılaşma toplumu ve sosyal koşulları içine alarak değerlendirilmektedir. Bireyin ve toplumun bu noktada ayrılmayacağı fikri temelinde toplumun da her zaman bir değişim ve gelişim içinde bulunmasının gerçeğiyle yüzleşildiğinde yabancılaşma, psikoloji, birey ve toplum birlikte ele alınması gereken konular olarak konumlanmaktadır.

2.2.6. Varoluşçu Psikolojide Yabancılaşma

Öncülüğünü Ludwig Binswanger'ın yaptığı varoluşçu psikoloji varoluşçuluktan kaynaklanan psikolojik teori ve uygulamaya genel bir yaklaşım olarak tanımlanırken insan deneyiminin öznel anlamını, bireyin benzersizliğini ve seçimde yansıtılan kişisel sorumluluğu vurgulamaktadır (American Psychological Association, 2020). Başka bir ifadeyle varoluşçu psikoloji insanın varoluşundan kaynaklanan birtakım temel verilerle karşı karşıya kalma ve yüzleşme şekillerini araştırıp inceleyen psikoloji dalı olarak tanımlanmaktadır (Koole, 2013, s. 37). İnsan üzerinde çalışması sırasında, onu parçalara ayırmayarak insanlığını bozmayan bir bilimin olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmaktadır (May, 2001, s. 12). İnsan olmanın gerektirdiği kaygı ve yabancılaşma duygularıyla varoluşsal korkularla yüzleşilebilmesine imkân veren varoluşsal psikolojide insanlar tarafından hayatın gerçekteki öneminin özgün bir bakış açısıyla anlamaları amaçlanmaktadır (Koole, 2013, s. 38). Kısacası çağdaşlaşan dünyadaki sürdürülen yaşamın içinde görülen yabancılaşma ve anlamsızlık duyguları etrafında yoğunlaşan varoluşçu psikoloji bu tarz duyguların diğer insanlarda ortaya çıkardığı psikolojik sorunlar ve duyarsızlıkları incelemektedir.

Binswanger'e (1963; akt. Olesen, 2006, s. 103) göre, dünyadaki insan, *umwelt*, *mitwelt* ve *eigenwelt* olmak üzere üç alanda aynı anda tek bir birlik halinde yaşamaktadır. *Umwelt* insanı çevreleyen, nesnelerin ve biyolojik dürtüler ile ihtiyaçların olduğu doğal dünyayı; *mitwelt* insanların diğerleriyle kurdukları bağların yer aldığı sosyal dünya, yani kişilerarası ilişkiler dünyasını; *eigenwelt* ise benliğin

öznel fenomenolojik kendi dünyasını tanımlamaktadır (Olesen, 2006, s. 106-107). Doğal çevre, yani *umwelt* bireyin potansiyel güçlerini ortaya çıkarabilmesi açısından önemlidir ve doğal çevreye uyum sağlamak mecburiyetinde olarak temel anlamda biyolojik varlığını sürdürmek ve doyum sağlamak gerekmektedir. Sosyal dünya, paylaşılan dünya bir başka ifadeyle *mitwelt* insanlara özgüdür ve etkileşim gerektirir. Bu noktada sosyal dünya içerisinde kendine yer bulamayan, kurduğu ilişkileri kaybeden bireyler topluma yabancılaşma yaşamakta ve böylece onların diğer insanlara karşı güven duygusu yok olmaktadır. Bunların yanı sıra kişinin kendi içindeki öznel dünyayı tanımlayan *eigenwelt* insanın kendisiyle olan ilişkisine odaklanmaktadır. Bireyin iç dünyasında yer alan istekler düşünceler ve tecrübelerle birlikte varoluş bilincini ön planda tutarak kendisi için yaşamak durumu söz konusudur. İnsana özgü bir çeşit farkındalık duygusunu tanımlayarak canlı cansız tüm varlıklarla ilişki kurarken kim olunduğunun kavranması güven duygusu vermektedir. *Eigenweltte* kurulan bu farkındalık bozulduğunda insanı boşluk duygusu kaplayarak kendine ve çevresine yabancılaşma yaşamasına, yalnızlaşmasına neden olmaktadır.

Otto Rank insanları ortak özellikleri göz önüne alarak ortalama insan, nevrotik ve artist olmak üzere üç bölüme ayırmaktadır (Geçtan, 1998, s. 223). Her çocuk doğumun ardından yaşamda bilinçli olarak kendi çıkarları için değil, kendilerini onlara karşı gösterecekleri ayrılık suçluluğundan kurtarmak adına anne ve babalarının istekleri doğrultusunda ve daha sonra toplumun kuralları çerçevesinde hayatını sürdürüp topluma uyum sağlayıp bireyleşme düşüncesinden uzaklaşarak ortalama insan şekline dönüşmektedir. Çevresinden saygı gören ortalama insan toplumun değerleri korunduğu sürece varlığını sürdürmektedir, fakat Geçtan (1998, s. 224) Rank'ın amacının topluma uyum sağlamayı gerçekleştirmek değil, aksine önemli olanın kişinin iç dünyasında değişiklik yaratmak olduğunu vurgulamaktadır. Topluma uyum sağlama sırasında kişi kendini isteklerini gerçekleştirmekten alıkoyduğu sürece kendinden uzaklaşmaktadır. Yaratıcı bir bütünleşme yaşayan, kendi istemini gerçekleştiren ve toplumun beklentilerinden kopmanın neden olduğu sıkıntıya katlanmayı göze alan ve zaman zaman nevrotik davranışlar sergileyen insanlar artist olarak adlandırılmaktadır (Geçtan, 1998, s. 224). Bu sayede hem kendi isteğini yerine getiren hem de beraberlik gereksinimini insanlarla yaratıcı ilişkiler içinde bulunarak tatmin eden kişi isteminin doğruluğuna inandığı ve diğer insanların da bu durumu

kabul ettiğini hissettiği anda yaşam ve ölüm korkularının neden olduğu ikilemler konusunda çözümler sunabilmektedir.

Nevrotik ise yaşamın karşıt eğilimlerini birleştirebilmek için çaba gösterip başaramayan engellenmiş bir artisttir (Geçtan, 1998, s. 225) . İçinde bulunduğu durumu kendi iç dünyasına uygun olarak anlamaya çalışmaktadır, insanların kendisi hakkında ne düşündüklerini önemsemektedir ve etrafında gerçekleşen olayların kendisiyle ilgisinin olup olmadığını tam olarak anlayamamaktadır. Ayrıca kendini fazlasıyla eleştirerek değersiz görürken bu değersizlikle karşılaşmamak için davranışlarını kısıtlama yoluna gitmektedir, fakat bu durumda da kendini ortaya koyamamış bir şekilde değersizlik duygusunu yaşamaktadır. Uyumdan bahsedilemeyen nevroitik kişi için iki adet sorun çözme yöntemi bulunmaktadır: egosunu her türlü yaşantının içine atmak ve egosunu yaşamdan uzaklaştırmak (Geçtan, 1998, s. 226). Kişi, ilk seçenekte ya mevcut egemenlikler altına girmekte ya da başkaldırıcı davranışlar sergilemektedir; bu sayede bir anlamda çevrenin içinde egosunu kaybederek ölüme çağrıda bulunmaktadır. İkinci seçenekte ise kişi duygusal dünyasını çevreden kendini yalıtılmaktadır ve böylece çevre ile birleşme, insanlarla birleşme durumu bireyselliğin yitimi kaygısını, yani ölüm korkusu açığa çıkmaktadır.

Tüm insanlar boyun eğme ve kendi kararlarını vererek kendilerini belirleme eğilimlerinin neden olduğu çatışma ortamının içine doğmaktadırlar. Yaşamı özü insanın bağımsız bir varlık olma uğraşından kaynaklanmaktadır. Bunun yanında insanların dölyatağındaki varoluşa dönme eğilimleri olduğunu vurgulayan Rank (2014, s. 9) bu durumu ölüme ulaşma isteği olarak belirtmektedir. Hem bağımsızlık yolunda ilerlemenin ürkütücülüğü hem de bireysellik kaybedilerek çevrenin egemenliğinde kendine yer bulan insanlarda çaresizlik duygusunun oluşması kendimize ya da çevremize ihanet etmenin verdiği suçluluk hissinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Döl yatağı içinde yaşamını ortak bir şekilde sürdüren cenin doğumla birlikte ölmek zorunda kalmaktadır ve bu durumda yeni insanlarla çeşitli bağlar kurmak, bağımsız olarak yaşamak amacıyla bu ortak beraberliği bırakmaktadır; adeta doğmak için ölmektedir (Geçtan, 1990, s. 43). İnsan bağımsızlığa kavuştuğu anda ürkütücü dünyanın ortasında kalmaktadır ve diğerleri tarafından reddedilme, sevgisiz kalma ve hayatıyla ilgili planladığı şeylerin gerçekleştirilmesi sırasında engellerle karşılaşması

korku dolu bir yaşamın kapılarını açmaktadır. Geçtan (1990, s. 44) insanın kendi yaşamını sürdürmesinden kaynaklanan bu korkuyu Rank'ın yaşam korkusu olarak ifade ettiğini vurgulamaktadır. Suçluluk yaşam korkusuyla birlikte var olmaktadır; bağımsız davranışlar diğer insanların reddedilmesini gerektirebildiği gibi kişinin kendisinin ya da diğerleri tarafından davranışlarının bir şekilde onaylanmaması sonucunda da suçluluk duygusu etkisini göstermektedir. Yaşamdan bu derece korkan bir kişi yaşama yabancılaşma yaşamaktadır. Diğer bir yandan yaşama isteği ise yaratıcı potansiyeliyle birlikte bireyleşmenin önünü açmaktadır. Ortak yaşama dönüldüğünde bireyleşme de yitirilmektedir ve çevre ile bütünleşmek birtakım sorumlulukların azaltması, daha güvenli bir ortam sunmasına rağmen kişi kendine eşlik ettiği korku ve suçluluk duygularıyla çevresinin egemenliği altına girmeyi tercih etmemektedir. Bu durum Geçtan'ın (1990, s. 44) ifade ettiği gibi Rank'ta ölüm korkusu olarak tanımlanmaktadır. Ölüm korkusu bireyi yaşama uğraşına yoğunlaştırırken yaşam korkusu ise sarf edilen bu uğraşın ketlenmesine yol açmaktadır. Söz konusu ölüm ve yaşam korkusunun kendi aralarında oluşturdukları çatışma insanın temel çatışmasıdır. İnsan aklı sayesinde yaptığı seçimlerle birlikte kendi yaşamına yön verebilmektedir. Freud bu çatışmayı içgüdüler ile açıklamaya çalışmıştır ve doğum travmasını ilk kaygı olarak tanımlayıp ardından cinsel nedenlerle açıklamalarda bulunmuştur. Geçtan, Rank'ın Doğum Travması (2014, s. 8-9) adlı kitabının önsözünde insanın yaşamındaki kaygıların büyük bir bölümünün doğum anında meydana gelen ayrılık kaygısının ortaya çıkmasının sonucu olduğunu vurguladığını ifade ederken doğum travmasıyla kaybettiklerini tamamlamak adına annesinin yardımıyla bebeğin çevredekilerle bağlar kurmaya devam ettiği düşüncesinde olduğunu belirtmektedir.

Her yeni ilişkinin kurulması için bir diğerinin son bulması hayatta karşılaşılan bir olgudur ve bu ayrılık kaygısı her daim insana eşlik etmektedir. Bu düşünceye göre, doğum travması insanların geleceğini belirlemektedir ve anne rahmindeki tamlığın verdiği his yerini doğumdan sonraki ayrılık duygusunun bölünmüşlüğüne bırakmaktadır. İnsan kendisini tam olarak hissettiği anne rahmine geri dönme isteğiyle orayı cennetle eşdeğer olarak belirtmektedir. İlksel travmayı yaşamış olan çocuk anneden ayrılmanın verdiği bilinçle karanlık oda veya sıcak bir yatak ona rahim olarak sunularda sembolik bir şekilde ikame sağlanmaktadır (Rank, 2014, s. 32-33). Kaygısını gidermeye çalışan kişi doğumdan önceki yerini aramaktadır ve kendini güvende hissettiği birine yakın olmak istemektedir. Rank (2014, s. 159) bu durumu şu

ifadelerle anlatmaktadır: “Geri dönme peşindeki ben, kaygı sınırı tarafından her defasında ileri doğru itilir, cenneti geçmişte değil, anneyi taklit ederek şekillendirilmiş olan dış dünyada ve eğer bu olmuyorsa, görkemli arzu ikameleri olan din, sanat ve felsefede aramaya yönlendirilir”. Modernleşen ve kalabalıklar içinde var olan dünyada insan kaygı dolu yaşantının verdiği panikle ve çaresizlikle kendine, yaşama, çevresine yabancılaşmakta ve saf mutluluğu aramaktadır.

Frankl ise çalışmalarında özgürlük, sorumluluk, anlam ve değer arayışı kavramlarından bahsetmektedir (Corey, 2013, s. 137). Yaşamın anlamı kişiye, yere ve zamana göre değişiklikler göstermektedir (Frankl V. E., 2009, s. 93,122). Anlam bulma peşinde olan insan anlamlardan, değerlerden yoksun kaldığını hissettiğinde boşluğa düşmekte ve kendisinden uzaklaşmaktadır.

Frankl (2009, s. 124-125), sorumlu bir varlık olan insanın yaşamın anlamını kendi içinde değil, dünyanın keşfedilmesiyle gerçekleştirebileceğini vurgulayarak insan varoluşunun kendi aşkınlığı olarak yüklediği temel özellik doğrultusunda insanın bir anlam ya da başka bir insana, yani kendi dışındaki bir şeye yöneldiğini belirtmekte ve yaşamın anlamının insan tarafından üç yoldan keşfedilebileceğini öngörmektedir: birincisi bir iş yapmak veya bir eser yaratmak; ikincisi bir insanla etkileşimde bulunmak veya bir şey yaşamak; üçüncüsü ise kaçınılmaz olarak gelecek acıya bir tavır geliştirmektir. İnsanların anlamsızlık duygularına karşılık anlam arayışları modernleşen çağın koşulları altında kitle nevrozu olarak adlandırılan varoluşsal boşluk içinde ilerlemektedir (Frankl V. E., 2009, s. 143). Frankl’ın (2009, s. 120) deyimiyle yirminci yüzyılın yaygın bir olgusu olan varoluşsal boşluk kavramına içgüdülerin kaybı ve geleneklerin yok oluşu olmak üzere insanın yaşadığı iki yönlü kayıp neden olmuştur. Ona göre, bazen neyi arzuladığını bile bilmeyen insana içgüdü veya gelenekler yol gösteremez. Böyle bir durumda uydumculuk adı verilen diğer insanların yaptıkları arzulanır veya bunun yerine totalitercilik denilen diğer insanların kendisinden yapılmasını istenilen şeyler yerine getirilmektedir. İnsanlar kendi istemlerini unutarak uygarlaşan dünya sistemine ayak uydurmak zorunda hissederek peşinde oldukları anlamları bir şekilde geri plana atarak unutmakta ve kendilerini tanıyamamaktadırlar. Frankl’ a (1994, s. 23) göre, Freud’un fikrinin aksine yaşamda anlam arayışına yönelmek nevrotik olmayı zorunlu kılmaz, aksine anlam arayışı insan için ayırt edici bir niteliktir.

Yaşanan intiharlar, depresyon, uyuşturucu ve saldırganlık gibi pek çok olgu ile emeklilerin ve yaşlıların zaman zaman yaşadığı krizlerin büyük bir kısmı varoluşsal boşluk kavramıyla anlam kazanmaktadır. Frankl (2009, s. 121-122), varoluşsal boşluğun kendini ortaya çıkardığı birtakım kılıf ve maskelerden söz ederek engellenen anlam isteminin en ilkel güç sistemi olarak adlandırılan para sistemiyle birlikte dengelendiğini belirtip herhangi bir koşulda engellenen anlam isteminin ise çoğunlukla haz istemiyle yer değiştirdiğini vurgulamaktadır. Ona göre bu durumun kaçınılmaz bir sonucu olarak pek çok koşulda varoluşsal engellenme cinsel dengeleme ile sonuçlanmaktadır ve varoluşsal boşlukta cinsel libido yayılmaktadır.

Sonlu bir varlık olan insanın özgürlüğü de sınırlıdır ve koşullara yönelik tavır alabilme durumu özgürlük olarak nitelendirilmektedir (Frankl V. E., 2009, s. 144). Özgürlük kişiye kendini gerçekleştirebilme olanağı sunarken bir yandan da toplumun çeşitli yönlerden baskıları ve sınırlandırmalarıyla özgürlük kavramının anlamı başka bir noktaya gitmektedir. Frankl'ın (2009, s. 147) da ifade ettiği gibi özgürlük, sorumluluk kavramıyla yaşanmadığı müddetçe bozulması, yani kendi özünden uzaklaşması kaçınılmazdır. Sorumlulukların farkında olarak anlam arayışını sürdüren ve bu yolda kendini gerçekleştirme amacıyla adımlar atan insanın hayat için bir umudu olmaktadır aksi taktirde varoluşsal bir boşluğa düşmekten kendini alamayacak durumlara düşmesi kaçınılmazdır.

Yaratıcı bir şekilde veya zevk peşinde koşarak hayattan tatmin olmak ve çeşitli anlamlara ulaşmanın yanı sıra acının kendisinde de anlamın olduğu gerçeği unutulmamalıdır. Frankl'a (2009, s. 82) göre kader, ölüm ve acı yaşamın koparılamaz parçalarını oluşturmaktadır ve ölüm ile acı insanın yaşamının tamamlanmasını sağlamaktadır. Acı çekmek kişinin birtakım olay ya da durumlara karşı farkındalıklarını artırarak yaşamdaki anlam arayışlarına çeşitli katkılarda bulunmaktadır, fakat bu acı çekme durumu her zaman anlam yaratmada başarılı olamamaktadır. Allport'un Frankl'ın (2009, s. 8) görüşünü ifade ettiği üzere acı çeken kişi varoluşunda bir sorumluluk ya da anlam bulamadığında birtakım nevrozlar ortaya çıkmaktadır. Bu nevrozlar kişiyi gerçek yaşamdan uzaklaştırarak hayatı sorgulamasına kendine ve topluma yabancılaşmasına bazen de yaşamdaki varlığının bir anlamı olmadığını düşünerek yaşamına son vermesine neden olmaktadır.

Frankl'a (1994, s. 83) göre insan, yaşamı süresince gerilimleri yok etmek yerine onlara ihtiyaç duyarak çoğunlukla gerilim arar ve modernleşmeyle birlikte değişen toplumdaki var olan gerilimi yeterli bulmamakta ve zaman zaman spor gibi etkinlikler aracılığıyla çeşitli gerilimler oluşturmaya çalışmaktadır. Buna göre anlam arayışı içinde olan insanın kendini gerçekleştirirken karşılaştığı ufak tefek gerilimler motive edici olabilmektedir. Birçok insanın çağdaşlaşan dünyada anlam ve amaç yoksunluğu içinde bulunmasını açıklarken Frankl (1994, s. 83) insanın artık Sigmund Freud'un aksine cinsel olarak engellenmediğini belirterek varoluşsal olarak engellendiğini vurgulamasının yanı sıra Alfred Adler'in çalışmalarında yer alan aşağılık duygusunun yerini anlamsızlık, boşluk duygusu ve boşunalık anlamlarını içeren varoluşsal boşluğun aldığını ifade etmekle birlikte varoluşsal boşluğun temel belirtisinin ise can sıkıntısı olduğunu altını çizmektedir.

Bir başka varoluşçu psikolog Rollo May ise çalışmalarında özgürlük, ölümle yüzleşme sorumluluğu kabul etmek gibi konular üzerinde çalışmalar yapmıştır ve ona göre asıl zor olan şey insanların yalnız oldukları ve sonunda ölümle yüzleşmek zorunda kalacakları bir dünyada yaşayabilmeleridir (Corey, 2013, s. 138). Bu durumu kabul etmeyip inkâr noktasına gidenler kendi benliklerinden uzaklaşmaktadırlar.

May'a (2001, s. 42) göre, cesaret psikolojik erdemleri olanaklılaştırmakta ve insan varoluşunun geçerli kılınabilmesinde önemli rol oynamaktadır. Başka bir deyişle benliğin bir gerçekliğe sahip olması, yani insanın insan olması onun kararlarına ve bu kararlara bağlılığıyla orantılıdır.

Fiziksel, moral ve toplumsal cesaret çeşitlerinden bahseden May (2001, s. 43-45, 46) toplumsal cesaret konusunda Otto Rank'ın ifade ettiği yaşam ve ölüm olmak üzere iki korku türüyle karşılaşıldığını vurgulamaktadır. Yalnızlık, bireyin korkuları ve boşluk duygusuyla birlikte ortaya çıkmaktadır (May, 1997, s. 29). İç dünyasında nelerin var olduğunu tam anlamıyla bilemediğinde birey, bu belirsizlikten kurtulmak adına etrafındaki diğer insanlarla bağlantı kurma yolunu tercih etmektedir (May, 1997, s. 28). Kendini terkedilmiş bulmak korkusu ve başkasına dayanma ihtiyacı ile kendi benliğini ve bağımsızlığını yitirme korkusu insanın sahip olduğu temel korkulardandır. Bu korkular aşılmadığında bir yere ait olamama ve kendini gerçekleştirememeye gibi durumlarla karşı karşıya kalan birey kendine ve topluma yabancılaşmaktadır.

Bireyin hayatına yön verecek gücü bulamayarak hiçbir eylemde bulunmaması boşluk hissini açığa çıkarmaktadır ve aslında kendi geleceği ile başkalarının davranışlarını yönlendiremeyeceğinin farkına vardığında bir çeşit şartlanma birikimi oluşmaktadır, böylece istek ve arzuların bir değeri kalmayarak vazgeçme noktasına gelinmektedir (May, 1997, s. 26). Dışla bir duygusuzluk ilişkisiyle bağlantılı olan içteki boşluk durumu ve bu durumun yarattığı duygusuzluk uzun vadede korkaklığın oluşmasına neden olmaktadır ve bu nedenle “bağlanışımızı her zaman kendi varlığımızın merkezinde temellendirmek zorundayız, yoksa hiçbir bağlanma otantik düzeye varamaz” (May, 2001, s. 40-41). Buna göre umutsuzluğun varlığına rağmen ilerleyebilmek bir cesaret göstergesidir ve insanlar kendi fikirlerini önemseyip varlıklarını görünür hale getirerek hem kendilerine hem de topluma karşı bir farkındalık oluşturarak kendilerini gerçekleştirmektedirler. İç yaşamında kendini yeteri kadar tanımayan ve bunu dışarıya doğru bir şekilde gösteremeyen kişiler bir yabancılaşma yaşar ve duygusuzluk artmaktadır.

Oysal’ın çevirmenin notu olarak belirttiği gibi May (2001, s. 40) açısından baskı dolu dünyanın kişiyi içe dönük bir karaktere dönüşmesini zorunlu bırakmasıyla duygusuzluk durumu ortaya çıkarak kimlik problemiyle karşılaşmaktadır. Duygusuzluğun bir sonraki aşamasının şiddet olduğunun öne sürülmesiyle örneklendirmesini aşırı cinsellikte açığa vurumunda gösterilmektedir.

Yirmi birinci yüzyılın bir getirisi olarak bakıldığında “binlerce maskenin altında en yakın dost olarak terk edilmişliğimizi” bulmamız kaçınılmaz olmaktadır. (May, 1997, s. 33). Yalnızlık ve ait olamama hisleri böylece bireyler üzerinde etkisini göstermektedir. Bireyler tarafından en büyük değer olarak kabul edilen kabul görmek ve sevilme isteklerine bağlı olarak onların kaygıları yalnızlık ve toplum tarafından kabul edilmeme korkusu olduğu görülmektedir.

Bireyin bilinçaltında yer alan, yüzleşmeye cesaret edilemediği ve devamlı rahatsızlık veren psikolojik çelişkiler ve iç çatışmaların neden olduğu nörotik kaygıdan bahseden May, bu endişenin bireyin kim ve ne olduğu konusundaki yönelimini yok ettiği ve çevresindeki gerçeklerden soyutlanmasına yol açtığını vurgulamaktadır (1997, s. 43-44). Kaygı, yön kaybının oluşması ve oluşan bu yön kaybının korunması nedeniyle bireyi boğmaktadır (May, Aşk ve İrade, 2010, s. 188).

Son olarak varoluşçu psikolog olan Irvin Yalom'un çalışmaları incelendiğinde araştırmalarına yön veren birçok filozof bulunduğu görülmektedir; örneğin Kierkegaard'dan yaratıcı kaygı, umutsuzluk, korku ve dehşet, suçluluk ve hiçlik Nietzsche'den: ölüm, intihar ve irade; Heidegger'den otantik varlık, ilgi, ölüm, suçluluk, bireysel sorumluluk, ve izolasyon; Sartre'dan anlamsızlık, sorumluluk ve seçim; Buber'den kişilerarası ilişkiler, terapide ben / sen perspektifi ve kendini aşma kavramlarını alarak bu kavramlar üzerinde çalışmalarını sürdürmüştür (Corey, 2013, s. 144). Yalom (1999, s. 19) ölüm, özgürlük, yalıtım ve anlamsızlık olmak üzere temelde dört tane temayı göz önüne alarak insan kaygılarına hitap etmektedir.

Varoluşsal ve kişilerarası yalıtımın içiçe geçtiğini ve ayrılamayacağını vurgulayan Yalom (1999, s. 20,570,560) dünyadan yalıtılmış bireyin anlamsızlıkla karşı karşıya kalacağını belirtmektedir. İnsanlar doğadaki varlıklardan farklılaştıkça içlerinde sahip oldukları varoluşsal boşluk artmakta ve özgürlük, hayatın anlamını içine alan varoluşsal sorularla kendilerinden soyutlanmaktadırlar (Yalom I. D., 2009, s. 9-10).

2.3. Yabancılaşmanın Getirisi: Mutlu Olmama Hali- Mutsuzluk

Modernleşmeyle birlikte köy hayatından kent hayatına adım atan birey zaman kavramıyla tanışmıştır. Birey, sanayi devriminden önce güneşe bakarak hayatına yön verdiği zamanlardan adeta bir otomata dönmüş bir biçimde var olduğu döneme adım atmıştır. Fabrikadaki iş saatlerine uyum sağlamaya çalışan insan hız ve kaos ortamıyla tanışmıştır. Çekirdek aile yapısına giderek toplumsal değişimler yaşayan modern dünya hem kalabalıkları hem de yalnızlığı bir arada bulundurarak çelişkili bir durum içinde kendini bulmaktadır. Akılcılığın en fazla hissedildiği bu dönem savaşların ardından kendini sorgulattırıp başka bir aşamaya geçerek çeşitli soruların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ardından gelen bilgi teknolojilerindeki gelişmeler, ülkeler arası ekonomik ve ideolojik faaliyetlerin etkileriyle küresel bir döneme adım atan birey daha fazla özgürlük elde edeceği bir ortamın aksine içine hapsolacağı bir başka dünya yaratmıştır. Eklektik bir yapıya sahip olan bu dönemde gerçeklikten söz edilememekte, şüphe duygusu fazlasıyla yaşanmakta ve kalıplaşmalardan kurtularak bireyselleşme ön plana çıkmaktadır.

Uygarlığın gelişimiyle birlikte insanlar kendilerini adeta protezli tanrı olarak tanımlamaktadır (Freud, 2018, s. 50). Mükemmelliğe ulaşma amacındaki bireyin huzursuzluklarını en aza indirmek ya da mutlu olmak yolunda birtakım girişimlerinin olduğu bilinmektedir. Su kanallarının inşası, toprağın verimli bir şekilde işlenmesi, teknolojiyle birlikte üretilen çeşitli alet-araçlar ve toplumun uyması gereken birtakım normların oluşturulması gibi insan yararına olan gelişimlerin yanı sıra insanlar yalnızca haz almak için güzellik adı altında sanatla uğraşmakta; park, çiçek ve bahçe gibi alanlar inşa etmektedirler. Buradan da anlaşılacağı üzere uygarlık yalnızca yarara yönelik bir yapıyı kapsamamaktadır. Uygarlık fazlasıyla yüksek ruhsal etkinliklere, yani dinsel ve felsefi değerlere ayrıca sanatsal ve bilimsel çalışmalara verdiği önem ile bir bütündür (Freud, 2018, s. 52).

Uygarlıkla birlikte topluluk içinde daha fazla yaşama fırsatı elde eden insanlar kendilerine uygun yerleşim yerlerinde toplanmaktadırlar. Cinsel ihtiyaçlar için ya da şefkat duygusuyla olsun bir şekilde kurulan aile kendini insanların meydana getirdiği uygarlıktan daha üstün görerek bağımsızlığını ilan etmektedir ve uygarlıkla eş zamanlı bir hareket gözlenmeye olasılığı bulunmaktadır. Ayrıca, uygarlığın gelişimiyle sevgiyi oluşturan cinsel ilişkiye zaman ayırmak iş yoğunluğundan ötürü azalacağı için sevgi tatmini mecburiyetten öteye gidememektedir (Freud, 2018, s. 60-61). İçgüdülerin tatminini sağlayan sevgi uygarlığın oluşum ve gelişim sürecinde sevgiye ayrılan zamanın azalması nedeniyle içine düşünülen boşluk yine sevgi ile doldurulmaya çalışılmaktadır.

“... çocuk varlık âlemine, varoluşun acısı içinde gelmektedir. Ama eğer çocuk hemen çılgılık atmıyorsa da (vakit geldiğinde) kesinlikle atacaktır-ölüm çılgılığı aslında doğumda atılan çılgılıktır” (Kierkegaard, 2005, s. 755). Kierkegaard’ın bu ifadesinden de anlaşılacağı üzere dünya mutlu olma halinin yaşanması için uygun bir yer gibi görünmemektedir.

Bütünüyle rasyonel bir özgürlük, eşitlik ve sınırsız ilerlemenin olduğu, bilim ve teknolojiyle insan özerkliğini güvence altına alan, giderek daha otomatik hale gelen icatların olduğu bir dünyanın hayaliyle hareket eden uygarlıklar zamanla insan ruhunun, bedeninin ve zihninin varlığın organik koşullarından radikal bir şekilde yabancılaşmaya gitmektedirler. Halton (1997, s. 264) bu durumu modern hata ve varlığın dayanılmaz aydınlanması terimleri ile ifade etmektedir.

Henrik İbsen, Peer Gynt adlı eserinde bireyin kendi olmasını başka bir ifadeyle kendilik halini bir soğan üzerinden anlatmaktadır. Kimliğini keşfetme, kendini bulmaya çalışma sürecinde birey soyulan her bir kabuk tabakasının altından başka bir kabuk tabakasının geldiğini ve ulaşabileceği bir özün, çekirdeğin yokluğunu kavramaktadır (Fromm, 1994, s. 79). İnsan böylece kuşkulu bir durumun içinde yer almakta çevresindeki düzenlere ayak uyduramamaktadır.

Varoluşsal boşluk kavramı insanın insan olmasından dolayı katlanmak durumunda kaldığı bir olguyu işaret etmektedir. Güvenlik duygusundan uzak bir dünyada seçimler yapmak zorunda kalan insan ilkel hayattan daha modern bir hayata adım atarken daha fazla kayıplar yaşamıştır. İçgüdülerinin kullanılmasının fayda sağlamadığı ve çoğu zaman ne yapmak istediğini bilmediği bu ortamlarda yaşamını devam ettirebilmesi adına birey ya diğer insanların yapmak istediklerini kendi istiyormuş gibi davranır ve bu yolda ilerler ya da başkalarının onun yapmasını istediği şeyi yapar. Bu durumlardan birincisi konformizm ikincisi ise totalitarizmi ifade etmektedir. Varoluşsal boşluk esas olarak bir can sıkıntısı durumunu göstermektedir (Frankl V. E., 1992, s. 111-112). Fromm (1990, s. 316), can sıkıntısı durumunu en kötü ruhsal acı türlerinden biri olarak tanımlamıştır. Bu durumdaki insan hem kendisini hem de yaşamında ne yapacağını bilememekte ve can sıkıntısına dayanamamaktadır. İnsan maddi anlamda hiçbir yarar sağlamasa bile enerjisini boşaltmak amacıyla edilgin olmaktan kurtulmaya çalışmaktadır. Çoğu insan iş dışında sahip olduğu boş zamanlarda ne yapacağını bilememekte ve can sıkıntıları artmaktadır. Artan can sıkıntısı ileri aşamalarda kendinden uzaklaşma olarak baş göstermektedir.

Konformizm veya diğer bir anlamıyla uymacılık (Türk Dil Kurumu, 2019) kavramının modernleşme süreciyle kullanımı artmıştır. Konformizm kişinin başkalarının fikir, yargı veya eylemleriyle uyuşmasını sağlamak için yaşam şeklini, fikir, yargı veya eylemlerini değiştirmesi anlamına gelmenin yanı sıra ikinci bir anlam olarak da bu özelliklerin bir sosyal grupta veya duruma dayalı normatif standartlarla uyuşmasını sağlaması biçiminde ifade edilmektedir (Karakaş, 2018). Günümüzde toplum tarafından sevilmenin temel şart olduğuna ve ekonomik güç ile şahsi saygınlığın yalnızca bu şekilde kazanılabileceğine inanılmaktadır (May, 1997, s. 30). Toplum tarafından sevilme hissinin gerçekleşebilmesinin altında da konformizm yatmaktadır. Uyuma kelimesi olumlu bir anlama sahip gibi görünse de söz konusu bu

durumda, toplumda yaşayan bireylerin gerçek isteklerinin bulunup ve gerçekleştirilmesi aşamasının göz ardı edilmesine neden olmaktadır. Fikirleri önemsinmeyen ve başkalarının yaşantılarına uyum sağlayan bireyin huzursuz ve mutsuz olması kaçınılmazdır.

İnsanlar yabancıların saldırılarından ve birbirlerine karşı verebilecekleri zararlardan kurtulmak, kendi uğraşlarıyla kendi hayatlarını geçindirmeleri ve en önemlisi mutluluk içerisinde yaşayabilmek amacıyla genel bir güç oluşturma gerekliliğinin farkına varmışlardır ve devlet kavramını kurmuşlardır (Hobbes, 2007, s. 129-130). Bu sayede çatışmalardan uzak bir şekilde huzur ortamı oluşturarak hayatın mutluluk içerisine geçmesi hedeflenmektedir.

Modern toplumun getirilerinden biri belirsizlik ortamıdır. Belirsizlik, nitel araştırmalarda kontrolden çıkma, belli olandan daha az hissetme ve güvende hissetmeme hissi olarak tanımlanırken (Hilton,1988; akt. Criger, Nancy & Jones, 1996, s.38), nicel araştırmalarda deneyime anlam atayamamaktan kaynaklanan bilişsel bir durum olarak tanımlanmaktadır (Mishel, 1988; 1990; akt. Criger, Nancy & Jones, 1996, s.38). O halde belirsizliğin, bilişsel ve duygusal yönleri kapsayan zihinsel bir durum olduğu söylenebilmektedir. Yaşanan olayların ve karşılaşılan durumların anlamını açıklamak konusunda meydana gelen bir tür yetersizliğin sebep olduğu bilişsel durumdur.

İpucunun olmadığı yeni bir durum, ipucunun bulunduğu karmaşık bir durum ya da birbirinden farklı ipuçlarının farklı bilgiler sunduğu çelişkili bir durum belirsizlik yaratmaktadır (Budner,1962; akt. Sarıçam, 2014, s. 2). Boyun eğme bir anlamda uyma davranışı ve inkâr olarak verilen tepkiler kişinin hayatını tehdit ettiğini düşündüğü bir anın varlığında ortaya çıkmaktadır. Konformist bir tavır sergileyen birey gerçekte içinde bulunduğu duruma müdahale edemeyeceğini anlamakta ve o durumu kabul etmek zorunda kalmaktadır. Gerçek durumun algılayan bireye göre değiştirilmesi inkâr boyutunu oluşturmaktadır.

Belirsizlik durumuyla birlikte bireylerde kaygı durumunun oluşması hız kazanmaktadır. Çağımızın kara vebasası olarak nitelendirilen ve birçok biçimde ortaya çıkabilen, insanın kendi varlığına karşı hissettiği herhangi bir tehlikeye karşı oluşturduğu ilk tepki olarak nitelenen kaygı; insan sağlığı ve bireyin iç huzuruna büyük tehdit oluşturmaktadır (May, 1997, s. 37,40). Kaygı, tehdit edici veya tehlikeli olduğu

algılanan bir duruma veya uyarana yanıt olarak ortaya çıkan disforik (negatif ve hüzünlü) düşünceler, hoş olmayan hisler ve fiziksel değişikliklerden meydana gelen bir duygu olarak tanımlanmaktadır (Raglin, 2007, s. 139). Belirsizliğin olduğu ortamlarda kaygı durumu ortaya çıkmaktadır. Belirsiz olaylar veya durumlarla karşılaşıldığında insanlarda meydana gelen bilişsel, davranışsal ve duygusal seviyede pozitif olmayan tepki verme yatkınlığı belirsizliğe tahammülsüzlük olarak adlandırılmaktadır (Liao & Wei, 2011, s. 1221). Belirsizliğe tahammül edebilenler uyma davranışı sergilerken uyamayanlar ise çeşitli kaçış yolları aramaktadırlar. Bu kaçış yollarından bir tanesi iç dünyanın veya çevrenin neden olduğu ve kaygı duymasına kaynaklık eden durumların algılanmamasıdır. Bu durum, Geçtan'ın (2003, s. 46) ifade ettiği gibi kaygı durumunun açığa çıkmasına neden olabilecek özellikteki duygu ve düşüncelerin seçici olarak bilinçten uzaklaştırma yöntemiyle gerçekleştirilmektedir. Gerçek durumlarını kabul etmeyerek mutsuzluk ve yalnızlıklarını görmezden gelerek kendilerini mutlu göstermeye çalışırlar, çünkü asıl içinde bulundukları ruh halinin verdiği acıya katlanamamaktadırlar. Bu bağlamda düşünüldüğünde kendine bir kez daha yabancılaşan insan sorunlarını çözmemiş bir şekilde yaşamını sürdürmektedir.

Fransız devrimindeki özgürlük eşitlik ve kardeşlik fikri toplumların oluşturdukları birtakım ilkelere, kurallara uyulması koşuluyla mutlulukla sonuçlanacağına dayanılmıştır. Dolayısıyla iyi ilişkilerin olduğu ve ekonomik anlamda güçlülüğünü koruyan, gelir eşitsizliğinin görülmediği toplumlarda mutluluk oranlarının yüksek olması beklenmektedir.

Özgürlüğün, bireyci sosyal felsefe ve muhafazakâr görüşe göre, toplum üzerinde iki farklı etkisi olmaktadır (Veenhoven, 2000, s. 258). İnsanlar kendilerini neyin mutlu edeceğini bilmekte ve bu doğrultuda seçim yapmaktadırlar. Böylece özgürlük, bireyci sosyal felsefede insanları mutlu edebilecek ortamı sağlamaktadır. Muhafazakâr düşüncede ise kendileri için iyi olacak birtakım şeylere insanların tek başına değil, çeşitli kurumların karar vermesinin iyi olacağı vurgulanmaktadır. Özgürlük kavramı Ahmet Cevizci'nin Sözlüğü'nde (1999, s. 667) kişinin, başkalarının buyruk ve isteklerinin bir kenara bırakılarak kendi istekleri doğrultusunda davranabilme yetisi olarak ifade edilmektedir. Bu açıdan bakıldığında insanların bir tür seçme fırsatını elinde bulundurması şeklinde algılanabilmektedir. Seçim fırsatı ise kişisel, siyasi ve

ekonomik hayatta sınırlamaların olmadığı zamanlarda daha iyi değerlendirilmektedir (Veenhoven, 2000, s. 260). Seçme fırsatının olması mutlak bir özgürlük getirmez çünkü insanlar sınırlı sayıda seçim yapılabilmektedir. Bu anlamda birtakım kanun ya da toplumu sınırlayıcı güçlerin baskısı altında olmadan ancak sosyal bir özgürlük tartışma konusu olabilmektedir. Yapılan seçimler hem insanların bulunduğu toplumdaki fırsatlara hem de kişisel yetilere dayanmaktadır. Ekonomik olarak zayıf ülkelerde ekonomik anlamda iyi koşullarda olmak maddi anlamda bir özgürlük vereceğinden dolayı o ülkedeki insanlar kendilerini daha özgür hissedebilmektedirler (Veenhoven, 2000, s. 275). Özgürlük hissinin yarattığı durum ekonomisi iyi ülkeler için geçerli olmamaktadır; ekonomik özgürlüğün yüksek olması her zaman mutluluk getirmemektedir.

Yeni bir dünyanın getirilerini anlamlandırma aşamasında başarısızlık durumu ortaya çıkarak belirsizliğin oluşumu gözlenebilmektedir. Kültürlere, yani uygarlıklara özgü koşulların neden olduğu birtakım paradokslar insanlarda belirsizliğin görülmesine ve topluma yabancılaşmanın ardından gelen psikolojik olarak kendini yalnız ve soyutlamış hissi ortaya çıkmaktadır. Bu noktada mutluluğun tanımını yapmak önem oluşturmaktadır.

Mutluluk genel anlamıyla insanın daima başarılı olması ve arzuladığı şeylere sahip olmada sürekli bir şekilde başarı göstermesi olarak tanımlanmaktadır (Hobbes, 2007, s. 55). Bir başka tanıma göre ise mutluluk acılardan veya üzüntülerden uzak olma durumudur (Fromm, 1990, s. 220). Bu tanımda temel olarak birtakım yanlışlıklar bulunmaktadır. İnsan hayatı tam anlamıyla zihinsel dinginlik seviyesinde gelişimini sürdürememektedir. Algının ve arzunun hüküm sürdüğü hayat arzu ve korkuları da beraberinde getirmektedir (Hobbes, 2007, s. 55). Duyarlı insanlar yaşadıkları sürece acıdan uzak kalamazlar. Duyulan bu acı sadece içinde bulunan toplumların düzenlerindeki bozukluklardan kaynaklanmamaktadır. Acı, aynı zamanda insanın umduklarıyla ve gerçekleştirebilecek şeyler arasında bulunan büyük farkların olduğunun bilinciyle hayata karşı duyduğu üzüntü ve acıların eksilmemesinden de kaynaklanmaktadır (Fromm, 1990, s. 220). Veenhoven'a (1991, 2003, 2005; akt. Eryılmaz, 2020, s. 27) göre, mutluluk anlamlı yaşama kabiliyeti veya anlamlı yaşama temelinde bir yaşam sanatı olarak açıklanmaktadır. Hayatın bir bütün olarak değerlendirilmesi bu noktada önem kazanmaktadır.

Mutluluk kavramının göreceli olduğu düşüncesinde mutluluğun bütünüyle bilişsel bir açıdan ele alınması gerektiği vurgulanmaktadır (Veenhoven, 2000, s. 269). Bu anlayışta duygusal deneyim kabul edilmemekte ve ihtiyaçlar ihmal edilerek isteklere odaklanılmaktadır. Çünkü istekler göreceliyken ihtiyaçlar göreceli değildir. Bunun yanında duygusal teoride ise mutluluk daha çok nasıl hissettiğimizle ilgili olmaktadır ve çoğunlukla temel ihtiyaçların ne kadar karşılandığıyla ilgilidir.

Hobbes, mutluluğun insanların isteklerinin başarılı bir şekilde peşinden gidilmesiyle mümkün olduğunu iddia etmiştir ve DeSade ise his ve zevk arayışının yaşamın nihai amacı olduğuna inanmıştır (Ryan & Deci, 2001, s. 144). Mutluluk, zevk almak ve acıdan kaçınmak açısından tanımlandığında hedonik yaklaşımı ifade etmektedir. Eryılmaz'a (2020, s. 15) göre, mutluluğun hedonik biçimi hayattan haz almak üzerinedir. Hayattan haz almak konusunda önemli olan kısım, kişilerin geçmiş, şimdi ve gelecek durumlarına yönelik olumlu duyguları daha fazla deneyimleme ve deneyimlenen olumlu duyguların şiddetini artırmanın yollarının öğrenilmesidir. Bu tür bir yaklaşım çoğunlukla Modern Batı ülkelerinde endişe etme mutlu ol kalıp ifadesini karşılamaktadır (Peterson, Park, & Seligman, 2005, s. 26). Ödemonik yaklaşım ise insanın anlam anlayışı ve kendini gerçekleştirme süreçlerine odaklanmaktadır.

Birtakım araştırmacılar mutluluk halini bilişsel ve duygusal unsurlar çerçevesinde incelemiştir (Diener, Suh, Lucas, & Smith, 1999). Yaşam doyumunun yer aldığı genel doyum ve iş doyumunu ile evlilik doyumunu ve ekonomik doyumun yer aldığı özel doyum bilişsel unsurları içine almaktadır. Duyuşsal unsurlar açısından değerlendirildiğinde olumlu duygulanım ve olumsuz duygulanımla karşılaşılmaktadır.

Günlük yaşantıda karşılaşılan nasılsınız sorusunun cevabının hem duyuşsal hem de bilişsel geçmişinin araştırılması iyi oluş kavramını açıklamaktadır. (Ryan & Deci, 2001, s. 142). Sosyal, fiziksel ve ruhsal açıdan bütünüyle iyi olma hali iyi oluş kavramını kapsamaktadır.

Öznel iyi oluş, yaşamın doyum açısından değerlendirilmesi ve olumlu ve olumsuz duygulanım arasındaki dengeyi ifade ederken psikolojik iyi oluş, yaşamın varoluşsal zorluklarıyla ilişkili algısını gerektirmektedir (Keyes, Shmotkin, & Ryff, 2002, s. 1007).

Freud'a (2018, s. 36) göre, dar anlamda mutluluk fazlasıyla birikmiş ihtiyaçların daha çok ani bir tatminidir ve doğası gereğince kısa bir dönemi kapsayan görüngü şeklinde ortaya çıkmaktadır. Acı ve keyifsizliğin yokluğu ile yoğun haz duyguları mutluluğu sağlayabilecek durumlar olarak görünmektedir. Freud bu iki seçenekten en etkili olanının haz duyma isteği olduğunu belirtmektedir, fakat insan yaradılışı uzun süre mutluluğu yaşamaya programlanmamıştır ve çatışma halinde sürdürülen yaşam acı ile devam etmektedir. Freud (2018, s. 37), ağrı ve endişeleri yaşayan insan vücudu, acımasız dış dünya ve diğer insanlarla ilişkiler olmak üzere acının insanlığı üç taraftan sardığını ifade etmektedir. Birçok insan diğer insanlarla olan ilişkiler tarafından kaynaklanan acıların en katlanılmaz olduğu vurgulanmaktadır (Freud, 2018, s. 37). Uygar bir toplumda sayısız kültürlerin mevcut olduğu bir yaşam şeklinde sosyal bir varlık olan insanın bulunduğu ortamda etkileşime girmemesi kaçınılmazdır. İçgüdüsel olarak birtakım istekleri olan ve kendini bu istekleri gerçekleştirmek için sınırlandırılmış hisseden insan, ilişkilerinde de sorunlar yaşamakta ve mutsuz olarak acı duymaktadır.

Varoluşçu nevrozun getirdiği sorunlara karşı savunma mekanizmaları olarak varoluşçu boşluğu doldurmak adına çeşitli amaçlar ortaya atılmaktadır; yükümlülüklerini yerine getiremeyen insanların ya da sosyal bir tür olmaları bakımından arayışları ve bu arayışlarının sosyal statüyle taçlandırmak istemleri ile başarılı olamayan ya da diğer seçenekleri hiç denemeyen kişilerin bağımlılıklara yönelmeleri gibi birtakım durumlar göze çarpmaktadır (İlgar & İlgar, 2019, s. 209) . Şehir hayatının koşuşturmasına ayak uydurmak, işkolik olmak ve bunun yanında iş hayatındaki sorunlardan bir an olsun kaçabilmek amacıyla aşırı televizyon izleme alışkanlığı edinilebilmektedir, böylece yükümlülüklerini yerine getiremeyen kişiler ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında yüzeysel ve anlamsız ilişkiler kurularak ya da bir topluluğa üyelik gerçekleştirilerek sosyal açıdan kabul görme yöntemleri seçilmektedir. Sosyal açıdan kabul sağlandığında para, prestij gibi sosyal statü ihtiyacı ön plana çıkan birey birtakım girişimlerde bulunmaktadır, fakat bunların da insanın kendini gerçekleştirmeye yeterli olmadığına anlaşıldığı ya da diğer yöntemler denenmeden dış dünyadaki insanlarla olan ilişkilerinden kaynaklı yaşadıkları acılardan kurtulmak adına kişiler için inzivaya çekilme, kendilerini soyutlama yolunu seçmek bir yöntem iken bilime yönelmek de başka bir seçeneği oluşturmaktadır (Freud, 2018, s. 37-39). Bu sayede bilimin öncülüğünde hem kendilerini oyalayan hem

de insanlığa en iyiye ulaşmaları için büyük hizmetler veren doğaya hâkim olma arzusu içindeki insan, kendi mutsuzluğunu giderme yolunda adım atmaktadır. Ayrıca kumar oynama, aşırı alışveriş yapma ya da fazla yemek yeme gibi birtakım bağımlılıklar edinilerek içinde bulunulan rahatsızlık verici durumlardan uzaklaşma yolları seçilmektedir.

İnsanların kendi organizmalarını etkileyerek acılarını hafifletme uğraşları diğer bir yöntemdir. Kişiler var olan acılarını hissetmek istemezler ve fizyolojik olarak acıların varlıklarını bir an için unutmak adına genel olarak yabancılaşmış kişilerin kötü evlilik riskleri olmasının yanında intihara ve kimyasal bağımlılıklara yatkın oldukları bilinmektedir. Yabancılaşma bir tür suçlu davranışa yol açmaktadır (Nettler, 1957, s. 677). Anti sosyal olarak da nitelenen yabancılaşmış kişiler devamlı olarak topluma karşı kayıtsızlık ya da kötülük ile topluma yönelik suç arasında kalmaktadırlar. İnsanların davranışlarının temelindeki cinsel içgüdüü oluşturan libido kaydırmaları ise bu yolda kullanılan başka bir seçenek olarak görülmektedir (Freud, 2018, s. 37-39). Akıl mekanizmalarının çalışmasına yardımcı olan doğal enerji kaynağının başka yöne kaydırılması sırasında içgüdülerin amaçlarını dış dünya tarafından sınırlandırılmayacakları bir alana aktarılması sağlanmaktadır (Freud, 2018, s. 39). Genel olarak özellikle sanatsal alanda kendini göstererek bu yöneme bilgi ve yetenekleri belirli bir seviyenin üzerindeki başvuranların verdikleri uğraşından duydukları haz ve mutluluk hisleri hayallerindeki olguların tamamı ya da bir kısmı bile istedikleri gibi hayata geçtiğinde bütünüyle etkili olmasa da oldukça büyük miktarda artış göstermektedirler.

Din kavramı da huzursuzluktan kaçmak için kullanılan yöntemlerdendir (Freud, 2018, s. 44). İnsanların çoğu hayatın gerçekliğiyle baş edemeyerek fark etmek istemedikleri veya uzaklaşmak niyetinde oldukları durumları dış dünyadan tam olarak kopmadan içsel yolculuğa önem vererek yeniden kurgulamaya, ruhsal olarak tatmin olmaya çalışmaktadırlar, fakat bu yöntem huzursuzluktan kaçmak ve yabancılaşma durumundan kurtulmak için yeterli değildir. Marx insanların modernleşen dünyada oluşan yabancılaşmadan kendilerini kurtarmak amacıyla dini bir kaçış yolu olarak tercih etmesinin yanlış olduğunu vurgulamaktadır. Marx (2009, s. 131) halkın ahyonu olarak nitelediği din kavramını “ezilen yaratığın iç çekışı, kalpsiz bir dünyanın kalbi ve ruhsuz koşulların ruhu” olarak tanımlamaktadır. Buna göre halk için hayali bir

mutluluk oluşturan din ortadan kalktığında gerçek mutluluk ortaya çıkacaktır. Yaşamak istedikleri dünyayı yaşayamayanlar gerçek mutluluğu manevi alanda yaşamaya çalıştığında sorunlar meydana gelmektedir. Din, Marx'a (2009, s. 132) göre, insanın kendisi etrafında dönmediği, yani insanın kendisinin farkına varmadığı sürece etrafında döndüğü yanıltıcı bir güneştir.

Huzursuzluktan kurtulmak için akla ilk gelecek yollardan bir diğeri sevgidir. Türk Dil Kurumu'nun (2019) bir şeye veya bir kimseye yönelik bir tür bağlılık ve yakın ilginin oluşmasına yol açan içsel bir duygu ve sevmeye duyulan ilgi şeklinde tanımlanan sevginin, arayışı içindeki kişilerin keyifsizlikten kaçmanın ötesinde yalnızca olumlu olarak mutluluk peşinde oldukları görülmektedir (Freud, 2018, s. 42). Cinsel bir tatmin de sağlayan sevgi duygusunun sonucunda açığa çıkan ve insanı savunmasız bir biçimde tehlikelere maruz bırakan hazla saf anlamda bir mutluluğa erişmenin zor olduğu bilinmektedir. Toplum içinde kabul görmek ve sevilme yalnızlık oluşumunu engelleyerek müthiş bir güç meydana getirmektedir. Bu süreçte birey çeşitli sosyal grupların arasında bulunduğu için kendini fazlasıyla rahat ve güvende hissetmektedir. Bağımsızlığı arzulayan benliğinden vazgeçerek bu şekilde yalnızlıktan kurtulan insan bu sefer de iç gücünü reddetmiş olarak yaşamak zorunda kalmaktadır. "İçleri doldurulmuş insanlar ne kadar "birbirlerine yaslanırsa yaslanırlar" hep yalnız olmaya mahkumdurlar çünkü "içi boş" insanların onlara sevmeyi öğretebilecek bir dayanakları yoktur" (May, 1997, s. 34-35).

Modern insanın otomat haline gelerek maruz kaldığı yabancılaşma durumunda sevgi ve aile kavramları da sahip olduğu anlam ve işlevlerinden kopmaya başlamaktadır. Yabancılaşmış ve aşkın bir yapıyla birlikte evliliğin tanımında ifade edilmesi gereken önemli noktalardan biri de takım fikridir (Fromm, 1995, s. 68). Özellikle sanayileşme ile birlikte çalışma sürelerinin artmasıyla kendilerine vakit ayıramayan ve iş hayatında zor koşullarda çalışıp yorulan insanlar evliliği dayanılmaz yalnızlık duygusuna bir sığınak gibi görmektedirler. Aslında bu evlilik bir şefkat, saf bir sevgi duygusuyla değil, bir anlamda cinsel dürtülerin tatmini adına yapılmaktadır ve böylece kişi kendi duygularına yabancılaşmaktadır.

Tüm bu bahsedilen huzursuzluktan kaçma biçimlerinin sonucunda elde edilmek istenen mutluluk duygusu yaşanabilmektedir. Mutlu olma sürecinde bağımlı olunacak taraf önem taşımaktadır. Dış dünya aracılığıyla gelen umut duygusu ile dış dünyadan

kendini özgür bırakmadaki cesaret veya dış dünyanın arzuların hayata geçirilmesi yolundaki sahip olunan kuvvet inancı doğrultusunda bağımlı olunacak bir taraf seçilmesi mutlu olma sürecinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu süreçte umutsuzluğa düşmemek gerekmektedir. Ölümcül bir hastalık ben'in hastalığı ve çelişkili işkence olarak ifade ettiği umutsuzluk kavramı hakkında Kierkegaard (2010, s. 26) şu ifadeleri kullanmaktadır: “Sonsuza değin ölmek, ölmemekle birlikte ölmek, ölümlü ölmek demektir bu. Çünkü ölmek, her şeyin bitmesi anlamına gelir; ama ölümlü ölmek, ölümlü yaşamak demektir ve bunu tek bir an yaşamak, onu sonsuza kadar yaşamak demektir”.





3. İSKANDİNAV SİNEMASI

Bir ülkenin sineması bulunduğu yerin coğrafi, kültürel, ekonomik ve siyasi gibi birçok etmenden etkilenecek şekillenmektedir. Aynı zamanda belirli bir ülkede üretilen sinema o ülkede yaşayanlarda bıraktığı etkinin ya da o ülkenin kültürüne hâkim insanlar tarafından algılanmasının aynı sinema filminin diğer ülkelerdeki insanlarda oluşturduğu duygu durumuyla karşılaştırıldığında farklılık gösterdiği görülmektedir. Başka bir deyişle farklı kültürel geçmişleri olan, farklı dilleri konuşan ve hayata bakış açıları bulundukları ülkenin değerleri aracılığıyla şekillendirilen insanlar ve insanların oluşturduğu toplumların ürettikleri filmler ve bu filmlere karşı geliştirilen yorumlar, hissedilen duygular, söz konusu değerler etrafında yaşamamış ve benimsemiş olanlarla kıyaslandığında bir takım evrensel konularda dahi ortaya konulan yorumlar zaman zaman birbirleriyle örtüşmemektedir. Bu tarz farklılıklar o bölgenin sinemanın genel temasına, tekniğine ve daha birçok özelliğine yansımaktadır. Tüm bu konular dikkate alındığında bir ülkenin sinemasının özelliklerinin ne olduğu öncelikle o ülkenin tarihi ve yaşayışı gibi o ülkeye ait söz konusu diğer birçok özelliğın ne olduğunun bilinmesiyle yakından ilişkilidir. İskandinav Bölgesi kendine has kültürü, sanatı, doğası, diğer ülkeler tarafından takip edilen refah yaşantısıyla ön plandayken aslında göz ardı edilen bir durum olan mutluluğun arkasındaki uygarlığın yaşadığı bir çeşit huzursuzluk içinde olma durumu iki tezat düşüncenin bir araya gelmesiyle ilgi çekiciliğini korumaktadır.

3.1. İskandinavya Hakkında

Etimolojik olarak değerlendirildiğinde Gaius Plinius Secundus Maior'un Baltık'ta büyük bir ada olduğunu belirtmek için kullandığı İskandinav kelimesi, Naturalis tarihçesinde Scadinavia biçiminde geçmektedir. Scandia / -ae'nin orijinal Latince biçimi Scadnia / -ae olabileceği düşünülmektedir ve burada eserin sonraki el yazmalarındaki dn'nin harf ve seslerin yer değiştirmesiyle nd'ye dönüştürülmüş olabileceği fikri egemendir (Elle, 2008, s. 1). Çalışmanın Latin örnekleri temel alındığında kelimenin Skaþ in-auj ȫ veya * Skað in-auj ȫ olarak Germen formu tekrar üretilmiştir. Bu bileşiğın son kısmı su üzerinde arazi veya ada anlamına gelmektedir. Bileşın ilk kısmı için ise skaðan'ın Germen kökü olan tehlike, hasar kelimelerinden türetilmiş olduğu bilinmektedir. İskandinavya kelimesi bu açıdan bakıldığında aslında sudaki tehlikeli toprak veya tehlikeli ada anlamına gelmektedir. Scadinavia ve Scandia

/ -ae kelimeleri kullanılarak Kattegat ile Baltık arasında, özellikle de Skåne'nin güneybatı ucundaki uzun Falsterbo resifleri arasında denizcileri tehdit eden resiflerin ve kumlukların neden olduğu tehlike ima edilmiştir (Elle, 2008, s. 1-2).

İskandinavya ve Nordik kelimeleri çoğunlukla birbirinin yerine kullanılsa da temelde yansıttığı anlam açısından bir ayrım noktası bulunmaktadır. Nordik; deri, göz ve saç rengi ile yüz ve boy özelliklerini içeren biyolojik niteliklere atıf yaparak ırkı vurgularken İskandinav kelimesi dildeki yabancı işaretler, cinsiyet rolleri, kültürel normlar ve sınıf durumu gibi etnik kökeni işaret etmektedir (Lunde, 2010, s. 9). Ayrıca İskandinavya ve Nordik Bölgesi'ni kapsayan ülkeler ve yerleşim yerleri farklılık göstermektedir.

MS 800-1050 yılları arasını içine alan Viking Çağı başladığında İskandinavya'da krallık bulunmamaktaydı ve sınırlar ülkeleri ayırsa da konuşulan diller arasında çok fazla fark ve ülkeler arasında belirgin bir siyasi ayrım yoktu (Berezin, 2006, s. 3). Norveç güçlendiği 1240 ve 1319 yılları ile on dördüncü yüzyıl ortasından on yedinci yüzyıl ortalarına kadar Danimarka'nın hâkim olduğu; İsveç'in yükselişi ve düşüşünü içine alan 1600'lerin başından 1718 yılına kadar olan süreçte İskandinavya'da birçok tarihi olay ve değişimler meydana gelmiştir (Berezin, 2006, s. 8,10,14).

Tarih boyunca İskandinavya'nın anlamı değişime uğramıştır ve çeşitli kategorilerde ifade edilmiştir. Danimarka ve Norveç, 1387'den 1814'e kadar tek bir ülke olarak yer alırken İsveç ve Norveç, 1814'ten 1905'e kadar ayrı krallıkların şahsi birliği yoluyla birleştirilmiştir (Morsing ve diğerleri, 2007; akt. Jensen, 2015, s. 313). 1536'dan 1814'e kadar Danimarka tarafından yönetilen Norveç, 1905'te İsveç'ten ayrılarak bağımsızlığını kazanmıştır (Hjort & Lindqvist, Part IV Reinventing the Reel: Transitions and Triumphs- Introduction, 2016, s. 268). On sekizinci yüzyılda Danimarka, Finlandiya, Norveç ve İsveç topraklarını içine alan İskandinavya; 1809 yılında Finlandiya'nın İsveç'ten ayrılıp Rusya'ya katılmasıyla birlikte; Danimarka, Norveç ve İsveç'i kapsamıştır. 1927 yılında bağımsızlığını kazanan Finlandiya tekrar İskandinavya'ya dahil edilmiştir (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. 1). Buna göre jeolojik olarak İskandinavya terimi Norveç, İsveç ve Kuzey Finlandiya'nın bir kısmını kapsamaktadır, fakat Danimarka jeolojik açıdan Kuzey Almanya Ovası'nın bir parçası olmasına rağmen kültürel, tarihsel ve dilsel açıdan hem Norveç'e hem de İsveç'e yakınlığı nedeniyle İskandinavya'ya dahil edilmiştir. Bunun yanında coğrafi özelliği

ile İskandinavya Bölgesi'yle bağlantılı olan Finlandiya'nın kullandığı dil, söz konusu diğer ülkelerden farklıdır (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. 1; Miles, 1996, s. 15; Berezin, 2006, s. 2; Tucker, 2012, s.1). Genel olarak bakıldığında İskandinavya terimi Danimarka, Norveç ve İsveç için kullanılan ortak bir terimdir (Miles, 1996, s. 15; Hilson, 2019; Crockett, 2017, s. 4).

İskandinav dilleri olarak adlandırılan Danca (Da), İsveççe (Sw), (Dano-) Norveççe (DN), (Yeni-) Norveççe (NN), Faroe dili (Fa) ve İzlandaca (Ic) olmak üzere kullanılan altı dil ve sayısız lehçe bulunmaktadır (Haugen & Markey, 1972, s. 11). İskandinav dilleri arasındaki bu tarz bir bölünmeye rağmen genellikle İskandinavya, İngilizce konuşulan ülkeler tarafından Danca, Norveççe ve İsveççe dillerinde Kuzey anlamını karşılayan Norden terimi ile ifade edilerek Danimarka, Finlandiya, İzlanda, Norveç ve İsveç ile Åland, Færo Adaları ve Grönland'ı kapsamaktadır (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. 1; Miles, 1996, s. 15; Haugen & Markey, 1972, s. 11; Hilson, 2019). Bu kullanım İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kurulan çeşitli Nordik kurumları sayesinde gelişen uluslararası bağlantıların güçlenmesiyle daha da pekiştirilmiştir (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. 1; Miles, 1996, s. 15).

İskandinavya ve Nordik kelimelerinin birbirleri yerine kullanılmasına rağmen tam olarak Nordik ifadesi Danimarka, Norveç, İsveç, Finlandiya ve İzlanda cumhuriyetleri ile Finlandiya altındaki Åland Adaları ve Danimarka'ya bağlı Færo Adaları ile Grönland'ı kapsamaktadır (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. 1; Miles, 1996, s. 15; Lunde, 2010. s. 9; Hilson, 2019). Coğrafi olarak yakın olmamasına rağmen İzlanda'nın İsveç, Norveç ve Danimarka'yla, çoğunlukla Vikingler nedeniyle birçok bağlantısı bulunmaktadır ve İzlandaca da İsveççe, Norveççe ve Danca ile Kuzey Cermen olarak adlandırılan aynı dil grubunda yer almaktadır (Berezin, 2006, s. 2). Norveç bölgesi ise, uzun kıyı şeridindeki ada kayalıklarını, ayrıca kuzeyde Spitzbergen ve Svalbard adaları grubunu ve Grönland kıyılarına yakın ıssız Norveç'in geniş balıkçılık bölgelerini belirlemede önemli olan Jan Mayen Adası'nı ve ayrıca Antarktika'daki Kraliçe Maud Bölgesi'ni de içermektedir (Miles, 1996, s. 15).

Anayasal monarşi ile yönetilen İskandinavya'yı oluşturan başkenti Kopenhag olan Danimarka'nın 42.926 km^2 lik bir alan kapladığı görülürken, Stockholm adında başkente sahip İsveç'in 447.435 km^2 yüzölçümü ile yer aldığı bilgisine ulaşılmakta ve son olarak Oslo'nun başkentlik yaptığı Norveç'in yüzölçümünün 323.808 km^2

olduğu belirtilmektedir (Nordic Council of Ministers, 2018). STATISTA adındaki şirketin 2020 yılını kapsayan verileri dikkate alındığında Danimarka'nın toplam 5,8 milyon (2,94 milyon erkek ve 2,86 milyon kadın), İsveç'in 10,33 milyon (5,2 milyonu erkek ve 5,13 milyon kadın) ve Norveç'in 5,37 milyon (2,71 milyon erkek ve 2,66 milyon kadın) nüfusa sahip olduğu bilinmektedir (Demographics of Scandinavia - Statistics & Facts, 2020).

Avrupa devletlerinin ve vatandaşlarının bir araya gelerek siyasi, kültürel, ekonomik ve sosyal alanlarda birbirleriyle kaynaşmasını öngören uluslar üstü bir yapıyı ifade eden Avrupa Birliğine 1 Ocak 1973 tarihinde Danimarka, 1 Ocak 1995 tarihinde İsveç üye olmuştur (EU member countries in brief, 2020). İskandinav ülkesinde biri olan Norveç ise gelişmiş yaşam standartları, petrol rezervlerinin zenginliği ve Avrupa balıkçılık sektörüne hâkim olması nedeniyle Avrupa Birliği'ne girmemektedir.

On dokuzuncu yüzyılda meydana gelen sanayileşme reformist bir refah devletinin gelişimi, kadın haklarındaki ve daha sonra aile biçimlerindeki değişikliklerle İskandinav ülkeleri üzerinde de etkilerini göstermiştir (The Nordic Countries, 2021). On dokuzuncu yüzyılda başlayan kitlesel göçler ve buna bağlı olarak nüfus artışı sosyal yapıların değişimine neden olan kentleşmeyi beraberinde getirmiştir. Avrupa'nın ekonomik yapılarındaki ve uluslararası ticaretteki değişiklikleri İskandinavya'nın ekonomik ve sosyal gelişimini etkilemiştir. Güneyde Baltık'tan kuzeyde Arktik Okyanusu'na kadar denizle çevrili bir konumda bulunan Nordik Bölgesi, Viking zamanlarından beri deniz, söz konusu bölgede yaşamını sürdüren halk için hem önemli bir geçiş yolu hem de besin kaynağı oluşturmaktadır (Karlberg, 2020). Danimarka'da tarım, Norveç ve İzlanda'da balıkçılığın artmasının yanında Norveç, İsveç ve Finlandiya'da ormancılığın İngiltere ve Almanya'daki taleplerinde artış gözlenmiştir. Temelde ihracata bağlı sanayileşmenin neden olduğu ekonomik büyüme denizaşırı taleplere ve yerli iş gücü rezervlerine dayanarak İskandinav iç pazarının gelişiminin yavaşlamasına neden olmuştur. Bu durum Danimarka'nın süt ve büyükbaş hayvan çiftçiliğine; Norveç, İsveç ve Finlandiya'daki orman kaynakları kullanımlarının önce kereste fabrikalarına, ardından kâğıt hamuru ve kâğıt endüstrisine; demir cevheri tedarikleri kullanan İsveç'in metal endüstrisine ve teknik mühendisliğe; ayrıca Danimarka ve Norveç'in diğer endüstri dalları için de

pazarlar açan gemi inşa endüstrisine yönelimler gerçekleştirerek İskandinav sanayileşmesinin farklı yönleri doğru ilerlemesinin önü açılmıştır (The Nordic Countries, 2021).

Danimarka, İsveç ve Norveç yirmi birinci yüzyılın başından itibaren sanayi ve tarım sektörlerine daha az önem vererek hizmet sektöründe ilerlemesini dengeli ve istikrarlı bir şekilde düşük işsizlik ve enflasyon oranlarıyla sürdürmektedir. Ekonomik açıdan belirli bir sorunu bulunmayan Danimarka, İsveç ve Norveç'in oluşturduğu İskandinavya'nın 2020 yılı verilerine göre yıllık ortalama kişi başına düşen milli geliri 5.8922,3 dolardır (IMF, 2020). 2019 yılında GSYH'nın sektörel dağılımları Danimarka'da tarım %1, sanayi %21, imalat %13 ve hizmet (+katma değer) %64,9; İsveç'te tarım %1, sanayi %22, imalat %13 ve hizmet (+katma değer) %64; Norveç'te tarım %2, sanayi %29, imalat %6 ve %57,2 hizmet (+katma değer) olarak belirlenmiştir (World Development Indicators: Structure of output, 2019). Sosyoekonomik bağlamda diğer ülkelerle karşılaştırıldığında işsizlik oranları Danimarka'da %4,8 İsveç'te %6,7 ve Norveç'te %3,3 oranla az bir seviyede yer almaktadır (The World Bank, 2020). 2019 yılı verilerine göre 15-64 yaş arası erkeklerin yıllık iş gücüne katılma oranı Danimarka'da %82,0, İsveç'te %80,7 ve Norveç'te %80,7 iken 15-64 yaş arası kadınların yıllık iş gücüne katılma oranı Danimarka'da %76, İsveç'te %75,7 ve Norveç'te 81,1'dir (OECD, 2021). Görüldüğü gibi kadınlar ve erkekler neredeyse eşit bir oranla iş gücüne katılarak ülke ekonomisine katkıda bulunmaktadır. Kalkınmanın yüksek olduğu İskandinavya Bölgesi'ne özgü İskandinav tarzı refah devleti modeli diğer birçok ülke tarafından takip edilmekte ve uygulanmaya çalışılmaktadır. İskandinav tarzı refah devleti modeli (Andersen, ve diğerleri, 2007, s. 13-14; Morsing ve diğerleri, 2017; Hofstede, 1980; akt. Jensen, 2015, s. 313) yüksek gelir vergilendirmesine dayanan etkili bir vergi sistemi temelinde sağlık, eğitim, çocuk bakımı, Ar-Ge gibi beşeri sermayeye yatırım için çok sayıda kamu ve/veya özel harcamaların finanse edildiği adil bir şekilde işleyen ve sistemden yurttaşların eşit olarak faydalandıkları bunun yanında güçlü işçi sendikaları ve işveren birliklerini, ücret koordinasyonunun önemli unsurlarını, işsizlik yardımlarını ve aktif işgücü piyasası politikaları için önemli bir rol içeren bir dizi işgücü piyasası kurumunun varlığıyla kapsamlı bir sosyal güvenlik sistemi olarak ifade edilmektedir.

Geniş bir bölgeyi kaplayan İskandinavya'da iklim bir bölgeden diğerine büyük ölçüde değişebilmektedir (Berezin, 2006, s. 25). Bölgedeki iklim kısmen yarı arktik olarak isimlendirilmektedir (Crockett, 2017, s. 4). Danimarka'daki iklim güney İsveç'le neredeyse aynıdır. Yaz aylarında ortalama yüksek sıcaklıklar yaklaşık 20 ° C ve kışın 0 ° C civarındadır. Yağışların çoğu Eylül, Ekim ve Kasım aylarında azalmaktadır. Kış aylarında ise az kar yağışı ve iç bölgelere göre daha az yaz ve kış sıcaklıkları değişimi olduğu kıyılarda rüzgârlı hava görülmektedir (Berezin, 2006, s. 25). İskandinavya'nın orta kesimlerinde yaz sıcaklıkları güneydekiyle hemen hemen aynıdır, fakat kışlar biraz daha soğuktur. Norveç'in batı kıyısındaki iklim, ülkenin geri kalanından büyük ölçüde farklıdır. Gulf Stream akıntısı nedeniyle kışlar daha ılıman ve yazlar daha serindir; özellikle eylül ayından aralık ayına kadar diğer ülkelere göre çok daha fazla yağmur yağmaktadır (Berezin, 2006, s. 25; Crockett, 2017, s. 4). Kuzeyde İsveç'teki Baltık kıyılarında, yaz sıcaklıkları İskandinavya'nın geri kalanına benzemektedir (Berezin, 2006, s. 25). Bununla birlikte, kuzeydeki kışlar, özellikle karla kaplı dağlık bölgelerde soğuk geçmektedir (Berezin, 2006, s. 25; Crockett, 2017, s. 4). Kuzey Norveç kıyıları ise çok daha ılıman bir iklime sahiptir ve buradaki limanlarda kuzey İsveç'teki Baltık Denizi limanlarının aksine tüm yıl boyunca buz görülmemektedir (Berezin, 2006, s. 25). Ayrıca aralık ayı sonunda meydana gelen kış gündönümü ile birlikte yansıyan Güneş ışık miktarının oldukça azaldığı yirmi yedi gün boyunca kutup geceleri Kuzey İskandinavya'ya hâkim olmaktadır (Crockett, 2017, s. 5). İklim şartlarının sert olduğu bu bölgelerde yaşayan insanlar karanlık kışlarla baş edebilmek için güneşlenme odaları inşa etmek ve sıcak ülkelere tatile gitmek gibi birçok yöntem geliştirmişlerdir.

Çok soğuk, çok sıcak veya çok yağışlı havalarının insanların ruh halleri üzerinde olumsuz etkiye sahip oldukları belirtilerek yaşam memnuniyetlerinin azaldıklarına dair birtakım görüşlerin yanında hava durumunda meydana gelen değişimlerin insanların psikolojilerine etki oranlarının çoğunlukla az olduğu görüşünü benimseyenler de bulunmaktadır (Martela, Greve, Rothstein, & Saarl, 2020, s. 131). Örneğin, tropik bölgelerde yaşayanlar; daha ılıman bölgelerdeki insanlara kıyasla kışın daha mutlu, ancak ilkbaharda daha az mutlu bulunmuştur (Connolly, 2013; Peng ve diğerleri, 2016; Rehdanz ve Maddison, 2005; akt. Martela, Greve, Rothstein, & Saarl, 2020, s. 131-132). Bu araştırmanın sonucuna tam olarak ters düşen bir çalışmada ise güneşli günlerde daha yüksek seviyelerde anlık mutluluk yaşanırken, yağmurlu

günlerde ruh halinin daha düşük olduğu sonucuna varılmıştır (1983; akt. Tsutsui, 2012, s. 3). Havanın ısınmasının, İskandinav ülkeleri gibi soğuk ülkelere yaşayan insanların yaşam memnuniyetini biraz olsun artırabildiğine dair çalışmalar bulunmaktadır (Rehdanz & Maddison, 2005; akt. Martela, Greve, Rothstein, & Saarl, 2020, s. 132).

Hava durumundaki değişimlerin insanların ruh halleri ve yaşam doyumu üzerindeki etkisinin az olduğu görüşü ise insanların bulundukları ortamın hava koşullarına belirli bir süre sonra alıştıkları ve olumlu-olumsuz bir etkisinin olmayacağı görüşüne dayanmaktadır (Tsutsui, 2012, s. 4; Martela, Greve, Rothstein, & Saarl, 2020, s. 132). Yapılan başka bir araştırmada ise İnsanların ruh hallerinin havadan nasıl etkilendiğine dair bireysel farklılıklar bulunmuştur (2011; akt. Tsutsui, 2012, s. 4). Sonuç olarak yaşanan çevrenin ve hava durumunun insanların ruh halleri üzerindeki etkisi görmezden gelinemez, fakat hava durumu ve mutluluk arasında belirli bir bağlantı kurmak için bireysel farklılıkların ve daha birçok değişkenin değerlendirmeye alınması gerekmektedir.

Uzun bir kıyı şeridine sahip İsveç'in yarısından fazlası; kuzey ve orta kesimlerinde iğne yapraklı, güney taraflarında ise yaprak döken ormanlardan oluşmaktadır. Kuzey batısı dağlık olan İsveç'te birçok sayıda ırmak, göl ve buzul ovası bulunmaktadır. Binlerce adaya sahip olan Norveç ise doğal fiyortlar ve dağlarla çevrilidir. Kum alanlarıyla kaplı Danimarka'da bataklıklar, buzul ovaları, ırmaklar ve adalar yer almaktadır (Berezin, 2006, s. 28-29). Kayak merkezleri, kırsal alanları, fiyortları, adaları, kamp alanları ve ormanlarıyla diğer ülkelere ayrılarak doğal güzelliklerin ön plana çıktığı İskandinav Bölgesi dünyanın çeşitli yerlerinde yaşayan birçok insanın ilgisini çekmektedir. Psikolojide doğal ortam ve yeşile maruz kalmanın stresi azalttığı ve zihinsel olarak ferahlık sağladığına dair araştırmalar bulunmaktadır (Krekel & MacKerron, 2020, s. 99). Şehir hayatının kalabalıklığından ve hızından kaçmak isteyenler doğallığın içinde mevcut streslerini azaltmak ve huzuru yakalamak adına bu tarz yerleşim yerlerini tercih etmektedirler.

Friluftsliv denilen bisiklete binmek, yürüyüş yapmak gibi doğayla başbaşa kalınabilecek etkinlikler İskandinav kültürüne özgüdür. İskandinav ülkelerini de kapsayan başka bir kişinin arazisinde arazi sahibinin iznini veya bir otorite tarafından verilmiş bir izin gerektirmeyen ve başka şekilde yasaklanmayan tüm faaliyetlerle bağlantılı *everyman's rights* adında kimsenin zarar görmediği ve rahatsız edilmediği

sürece kırsal alanlarda, ormanda ve açık arazide dolaşılabilirliğini, geçici olarak kamp yapılabilirliğini ve toprak sahibinin izni olmadan burada belirli doğal ürünleri kullanılabileceğini gösteren birtakım haklar bulunmaktadır (Berezin, 2006, s. 26-27; Tuunanen & Tarasti, 2015, s. 9).

Bunların yanı sıra İskandinav ülkelerinde kültür sanat, spor ve daha birçok alanda çeşitli festivaller düzenlenmektedir. İsveç'te Göteborgs Kulturkalas (Göteborg Kültür Festivali) adında şehir festivali, Parkteatern adında açık hava tiyatro festivali ve Dalhalla Summer Music adı verilen müzik festivali gerçekleştirilmektedir. Nordik ülkelerde kutlanan ama özellikle İsveç kültürüne özgü yazın gelişimin, doğurganlığın ve doğanın canlanmasının kutlandığı Midsommar (Yaz Gündönümü) önemli bir yer tutmaktadır. Norveç'te Pstereo Müzik Festivali, Gladmat Yemek Festivali, Festspillene i Bergen (Bergen Uluslararası Festival) ve spor alanında Holmenkollen skifestival (Holmenkollen Kayak Festivali) düzenlenmektedir. Ayrıca şehirde var olan kültürel çeşitliliği kutlamak amacıyla düzenlenen müzik ağırlıklı bir festival olan Melafestivalen (Mela Festivali) ve Norveçli yazar Henrik Ibsen'in yazdığı tiyatro eserinin adıyla anılan tiyatro, müzik ve doğayla birleşen The Peer Gynt Festivali Norveç'teki festivallerden bazılarıdır. Danimarka'da ise müzik, dans ve geleneksel performansların gerçekleştiği Horsens Middelalderfestival (Horsens Orta Çağ Festivali), müzik festivali olan Roskilde Festival, fotoğraf alanında Kopenhag Fotoğraf Festivali ve bilim, doğa, sanat, yemek içerikli Bloom Festivali düzenlenen festivaller arasında yer almaktadır (Kayıran, 2017; Daily Scandinavian, 2014). Bu festivallere ek olarak sinema alanında Norveç'te Bergen Uluslararası Film Festivali, Tromsø Uluslararası Film Festivali, Arctic Film Festivali, Norveç Uluslararası Film Festivali; Danimarka'da Kopenhag Uluslararası Belgesel Film Festivali, Kopenhag Uluslararası Film Festivali, Kopenhag Yahudi Filmleri Festivali ve İsveç'te Lund Uluslararası Fantastik Film Festivali, Göteborg Film Festivali, Stockholm Uluslararası Film Festivali gibi daha birçok festival düzenlenmektedir.

Genel olarak rahatlık hissi şeklinde tercüme edilen ve Danca/ Norveççe bir kelime olan neredeyse tüm dünyanın ilgisini çeken *hygge* kavramı İskandinav ülkelerinde sıklıkla kullanılmaktadır (Johansen, 2016, s. 1). Başka bir deyişle benlik ve içe bakışla ilgili farkındalık kelimesinin aksine İskandinavya refah duygusunu yansıtan *hygge* sosyal olmak, dışa bakmak, yakınlık, sakinlik, dostlar ile birlikte

hayattaki küçük şeylerden zevk almak anlamına gelmektedir. Dünya nüfusunun yarısından fazlasının kentsel alanlarda yaşadığı hesaba katıldığında (Johansen, 2016, s. 5) kentin insanlara sunduğu sosyal, ekonomik, kültürel ve politik fırsatlar göz ardı edilememektedir. Kentin sahip olduğu bu tarz olanaklara rağmen kentlerde yaşayanların akıl sağlıklarında meydana gelen bozulmalarla birlikte baş gösteren intihar oranlarındaki artış bir diğer olasılığı da gözler önüne sermektedir. Ne kadar uygar bir toplum olunursa olunsun modern hayat şartları bir noktadan sonra kentsel varoluşa ayak uydurmaya çalışan insanları yavaş yavaş hem zihinsel hem de fiziksel olarak tüketmektedir ve bu şartlarda yaşayan insanlar önce topluma ardından kendilerine yabancılaşmaktadırlar. Bir şekilde içine düştükleri standartlaşmış ve otomatlaşmış hayatın farkına varabilen ve sorgulama gücünü bulan kişiler hayatın anlamı, neden var oldukları gibi konular üzerinde düşünmeye başlamaktadır. Tam da bu noktada şehir hayatının zorluklarını fark eden ve içinde yaşadığı dünyanın bedeni ile zihni üzerinde tahribata yol açtığını anlayan kişi biraz olsun kalabalıktan ve duygusuzluktan uzaklaşmak adına doğaya, sanata ve kendine rahatlık hissi verecek kişilere veya mekanlara yönelmektedir. Uygarlaşmayla birlikte aslında bir açıdan kendilerinden uzaklaşmaya başlayan insanlar çeşitli kaçış yöntemleriyle kurtulmaya çalıştıkları durumlardan aslında tamamen uzaklaşmamakta ve *hygge* gibi kavramlara benzer ürettikleri çözümler yetersiz kalmaktadır. Örneğin (Pickles, 2016) Henrik Ibsen, Edvard Munch, Vilhelm Hammershøi, Harriet Backer, Martin Anders Nexø, Selma Lagerlöf ve August Strindberg de dahil olmak üzere birçok sanatçı ve yazar, on dokuzuncu yüzyıl İskandinav toplumuna egemen olan sosyal uyumluluk ve kayıtsızlığın boğucu etkisine karşı çıkmışlardır ve bunu eserlerinde yansıtmışlardır.

Bir arada yaşamak zorunda oldukları anlamsız ve boşluk içindeki hayatın ne kadar özgürlük ve demokrasi sunsa da bu şekildeki bir yaşam biçiminde her daim birilerine bağımlı olarak yaşayacakları gerçeğiyle yüzleşmeleriyle kendilerini kandırmamayı tercih eden insanların isyanlarını dışa vurmak adına eserler üretmeye çabalamaları, fikirlerini çeşitli yollarla ifade etmeye çalışmaları ve dünyaya sırtlarını dönmeleri farkındalık yaratmaları açısından önem taşımaktadır. Bireylerin iç hesaplaşmaları ve hayatla ilgili tüm sorgulamalarına rağmen refah seviyesi ve vatandaşlarına birçok alanda tanıdığı haklar sayesinde özgürlüğü çağrıştıran İskandinav ülkeleri hem ekonomik hem kültürel hem de doğal yaşamı açısından

insanlar tarafından diğer ülkelere göre yaşamak için tercih edilen bölgeler arasında yer almaktadır.

3.2. İskandinav Sineması

İskandinavya'yı oluşturan ülkelerde ortaya çıkan sinema filmlerinin özellikleri genellikle birbirlerinden farklı ve oldukça bireysel şekilde ortaya konulurken bazı durumlarda ise İskandinav birliğini ön plana çıkaracak şekilde iş birliğine dayanmaktadır (Soila, Widding, & Iversen, Introduction: film production as a national project, 2005, s. 4-5). Özellikle ulusal olarak farklılıklarını ortaya koymak adına her ülke kendine ait kültürlerini yansıtacak ve sahip olduğu teknolojileri kullanarak hem ulusal özellikleriyle ayırt edici hem de bütün dünya tarafından bilinebilecek evrenselliğe sahip bir sinema yaratma gayreti içindedir. Günümüzde artan küreselleşmeyle birlikte hem yerel bağlamla bağlantılı hem de tema ve türde küresel boyutu birleştiren bir yapıya sahip İskandinav sineması ayrıca ulusal, bölgesel ve uluslararası unsurları birleştiren Nordik Film & Tv Fonu gibi desteklerle ulus ötesi ortak yapımlarda kendini göstermektedir (Mellen, 2012, s. 201-202). Ayrıca bu dönemde Avrupa kültür politikasındaki dinamik büyüme ve birleşik, görsel-işitsel bir Avrupa pazarı ve Avrupa ortak yapımı ve dağıtımı için artan politika çabaları, 1989'da Eurimages'in ve 1991'de AB MEDIA programlarının yaratılmasına da yansımıştır (Bondebjerg, 2016, s. 22).

Özellikle Hollywood sinemasının günümüzdeki baskınlığı göz önünde bulundurulduğunda farklı tarz sinema özelliklerinin yer aldığı dünyanın çeşitli ülkelerine ait sinemalara karşı ilginin artması kaçınılmazdır. Bu anlamda İskandinav filmlerinde İngilizceden farklı olarak kullanılan ulusal dillerin varlığı ve söz konusu filmlerin her ne kadar küresel anlamda işbirliklerinin olmasına karşın Hollywood ile kıyaslandığında diğer ülkelere yeterince pazarlanmaması nedeniyle İskandinav sineması, dünya çapında bir bilinirliğe tam anlamıyla ulaşmasa da küreselleşen dünyada farklılıkların içinden aynılığa giden bir doğrultuda ilerleyerek gelişmesini ve etkisini devam ettiren Hollywood yapımlarına karşı güçlü bir alternatif oluşturmaktadır.

Genel olarak İskandinav ülkelerine ve biraz daha genişleyen perspektiften ele alınarak Nordik ülkelere ait filmler incelendiğinde doğa tasvirinin ve buna bağlı

olarak ortaya çıkan egzotizmin yoğunluğu ile karamsar ve kederli ruh halini ifade eden melankoli durumu göze çarpmaktadır. Bu özelliklerin yanında İskandinav filmlerinde melankoliyle yakından bağlantılı bir şekilde yer bulan içe dönüklük, asetik ve yaşamı reddeden ve toplumdan soyutlanarak birey ile Tanrı ilişkisine yaklaşan dinsel bir çizgi vurgulanmaktadır (Soila, Widding, & Iversen, Conclusion , 2005, s. 226-227). Filmlerde yer verilen İskandinavya'nın sahip olduğu iklime, yer şekillerine ve bitki örtüsüne uyum sağlayan doğa tasvirleri ile mutsuzluk, hoşnutsuzluktan aşırı üzüntü, motivasyon eksikliği, karamsarlık ve çaresizliğe kadar değişen günlük yaşantıyı aksatacak olumsuz bir duygusal durum olarak ifade edilen depresyon ve yabancılaşma hali İskandinav sineması için ortak özellikler arasındadır. Bunların yanında yine de farklı toplumların kendilerine ait belirleyici, birbirinden farklı birçok özelliği bulunması nedeniyle İskandinav sinemasının bütünüyle homojen bir yapıda olduğu söylenemez.

Üç İskandinav başkentinin *scape* son ekinin orijinal anlamı doğrultusunda, tek ve aynı sinema manzarası (*cinescape*) yani gözün tek bir görünümde içerebileceği, bir durumu ve dünya görüşünü ifade eden bir kapsam olarak görülme eğiliminde olduğu iddiasını destekleyen çok sayıda kanıt olduğu da vurgulanmaktadır. Bu durumda, küresel film ve televizyon izleyicileri Kuzeye baktıklarında, sinematik imge doğrultusunda hayali bir şehir manzarası olan İskandinavya'nın başkentinin fark edildiği pek çok çalışmada belirtilmektedir (Koskinen, 2016, s. 217-218). İskandinav film imajında bir tür birlik kurmak isteyenler açısından genellikle farklı toplumlar arasındaki benzerliklerden yararlanarak hızlı ve kesin yargılarda bulunmak kimi zaman kolay olsa da bu davranış doğru bir sonuca götürmemektedir. Örneğin, İskandinavya dışında herhangi bir ülkede yaşayanların İskandinav filmini neredeyse İsveç filmi ve dar anlamda İsveç filminin ise Bergman ve Mattson ile özdeşleştirilme eğilimi bulunmaktadır (Soila, Widding, & Iversen, Conclusion , 2005, s. 227-228). İsveç'in yanında Danimarkalı yönetmenlerden Carl Theodor Dreyer ve Lars von Trier'in filmleri de diğer ülkeler tarafından oldukça fazla tanınmaktadır ve çoğunlukla İsveç gibi yalnızca Danimarka filmi İskandinav film kültürünü oluşturur biçiminde yanlış bir algı söz konusu olmaktadır. Ayrıca Norveçli film yönetmeni Bent Hamer, Mutfak Hikayeleri (*Salmer fra kjøkkenet*, 2003) filmiyle tanınırlık açısından üst sıralarda yer almaktadır. Tüm bunların yanı sıra özellikle son zamanlarda Roy Andersson, Joachim Trier ve Jens Lien gibi birçok yönetmen ve çeşitli tarzlardaki

filmler Norveç, Danimarka ve İsveç sinemasında yer almakta; yapımlar ve yönetmenler günden güne gelişim göstermektedir. Bu nedenle İskandinav sinemasını tek bir ülke ya da birkaç yönetmen temelinde açıklamak yerinde bir yaklaşım olmamaktadır.

2002-2006 yılları arasında yayınlanan bir rapora göre Danimarka, Norveç ve İsveç'ten gelen filmlerin toplam sinema kabulleri %71 Ulusal (kendi ulusal pazarlarında Danimarka, Norveç ve İsveç filmleri), %5 İskandinav (diğer İskandinav pazarlarındaki Danimarka, Norveç ve İsveç filmleri) ve %24 AB (AB36'nın geri kalanında üç ülkenin kabulü) olmak üzere üç kategoriye ayrılmaktadır (Bondebjerg & Redvall, A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture, 2011, s. 7-8). Bu sonuçlardan ulusal olmayan İskandinav pazarının ulusal pazardan daha az önemli ve dağıtım alanında da bir eşitsizliğin olduğu aynı zamanda da İskandinavya'ya özgü doğal kültürel bir birliktelik duygusunun yer almadığı görülmektedir.

Ortak yapımlar, İskandinav iş birliği oluşturmak, yaratıcı, ulus ötesi ağların geliştirilerek birçok izleyici kitlesine ulaşmak için önemli olmakla birlikte İskandinavya'nın geri kalanında bir filmin başarısı için kesin ve yeterli bir faktör değildir. Bondebjerg ve Redvall'in çalışmasında (2011, s. 9) İskandinavya'nın insanların İskandinav oldukları için İskandinav filmlerini izledikleri, kültürel olarak homojen bir bölge olarak görünmediği başka bir İskandinav ülkesinde orta düzeyde başarıya ulaşan filmlerin çoğu, bunu yönetmene oyuncu kadrosuna veya türe ve hikâyeye atfetmesi gerektiği belirtilmiştir. Başka bir deyişle filmin İskandinav ortak yapımı olmasının yanında türü, yıldız kalitesi veya yönetmenin uluslararası marka adı gibi diğer faktörler de aynı derecede önemli olmaktadır.

Özellikle Avrupa ve aynı zamanda küresel düzeyde gişe rekorları kıran filmlerin İskandinav film kültürüyle bağlantılı değildir (Bondebjerg & Redvall, A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture, 2011, s. 28). İskandinav sineması daha çok dram ve Avrupa sanat sineması geleneğine katkılarıyla tanınmaktadır ve başarılı olan filmlerin çoğu bu kategorilere aittir. Ulusal bağlamda genellikle çok popüler olan filmler İskandinavya'nın veya dünyanın geri kalanında başarılı olan aynı filmler değildir ya da bu durumun tam tersi olarak küresel anlamda popülerliği elde etmiş *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 2000) ve

Dogville (Lars Von Trier, 2003) gibi filmler ulusal olarak aynı oranda başarıyı yakalayamayabilmektedir.

1950'lere kadar genel olarak kırsal alan, İskandinav film kültürlerinin çoğunda pastoral bir otantik kimlik alanını oluşturmuştur (Sihvonen 2000; akt. Kääpä, 2014, s. 28). Ancak 1940'ların ikinci yarısında şehir filmlerinin sayısı fazla olan Danimarka'da, 1950'de *hyggefilm* veya *genial* film olarak adlandırılan tür popülerlik kazanarak doğayı ele alan ve şehrin yozlaşmasını anlatan filmlerin sayısı İsveç veya Finlandiya ile kıyaslandığında artış göstermiştir. Bu durumun tersi olarak Norveç filmi ise o dönemde kırsal ve manzara tasvirlerinin neredeyse tamamen yokluğuyla ayırt edilmektedir (Soila, Widding, & Iversen, Conclusion , 2005, s. 228). İkinci Dünya Savaşı'nın ardından gelişen modernleşme sürecine bağlı bir şekilde film yapıları değişen koşullara ayak uydurarak kırsal ve şehir tasviri arasındaki ilişki önem kazanmıştır. Şehir genellikle bir yozlaşma yeri, eko-eleştirel açıdan insanlığın doğadan kopukluğuyla bağlantılı olarak tasvir edilmiştir.

1960'larda Fransız Yeni Dalgası İskandinav ülkeleri arasında da etkisini göstermiştir. Bu dönemde kadın yönetmeler daha fazla kendilerini ifade etme imkânı elde etmişlerdir. Filmlerde geleneksel tarım, kırsal kültürlerinin yok oluşu ve kentsel gerçeklerle yüzleşme gibi temalara yer verilmiştir ve çeşitli film endüstrileri kurulmuştur (Soila, Widding, & Iversen, Conclusion , 2005, s. 229; Kääpä, 2014, s. 29). Örneğin, İsveç yapımı (Dom kallar oss, Jarl & Lindqvist, 1968) filmi ve Norveç yapımı *Grev! (Streik!)*, Tuhus, 1974) filmi İskandinav ülkelerinin dönüşüm geçiren altyapılarının bu tür tasvirlerine yer vermektedir (Kääpä, 2014, s. 29). İki gencin hayatı üzerine odaklanan *Bizi Arıyorlar* filminde hedonistik yaşam tarzları ve geleceklerinin neler getireceği hakkında 1960'ların İsveç'teki yaşamın iniş çıkışları anlatılmakta ve dönemin yapısına uygun bir şekilde var olan sosyal uyumsuzluklara yer verilmektedir. *Grev!* filmi ise vatandaşların grev hakkını temel alan konu üzerinde ilerlemektedir.

İskandinav filmlerinde Amerikan anlamında genel olarak bir tür filminden söz edilememektedir. Tür filmi kavramı yerine film gruplarını oluşturan tekrar eden temalardan bahsedilmektedir. Bunun yanı sıra bazı yalnızca bireysel durumlarda bu filmler niceliksel ve yapısal olarak türleri oluşturmaktadır; bu bağlamdan bakıldığında komedi gibi yerleşik türler üzerinde İsveç, Danimarka ve Norveç'in oluşturduğu İskandinav varyasyonlar kolaylıkla ayırt edilebilmektedir. Komedinin yanı sıra

1930'larda İsveç, 1950'lerden 1960'lara kadar Norveç ve özellikle Danimarka'da askeri fars olarak adlandırılan alt türlere rastlanmaktadır (Soila, Widding, & Iversen, Conclusion , 2005, s. 228-229). İskandinav sinemasında 1990 öncesi döneme bakıldığında, tüm önemli türlerin çeşitliliği ve dahil edilmesi konusundaki tutarsızlıklar 1990'dan sonra, yeni nesil film yapımcılarının bu türlerle ilgilenmeye başlamalarıyla, onları yeni melez formlarla karıştırmışlardır, fakat özellikle korku, bilim kurgu, aksiyon ve gerilim türleri açısından İskandinav film kültüründe güçlü bir yer elde etmemiştir (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 80).

2000'li yıllarda ve sonrasında genellikle animasyon ve komedi filmleri bazı durumlarda İskandinavya ve Avrupa'da büyük başarı elde ederken asıl geniş bir tiraj getirisi olan filmler her zaman güçlü bir niceliksel varlığa sahip olmasalar da Avrupa ve İskandinavya'da sanat sineması odaklı dramlardır (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 10-11). Dramlar dünyanın gelişen ve değişen şartlarında insanların psikolojilerinin yansıtılması, modernleşmeye ve hatta teknolojinin her geçen gün ileri aşamalarının yaşandığı dijitalleşme ortamının sağlanmasındaki toplum üzerindeki dönüşümün nasıl olduğuna dair mevcut izlenimlerin görünür olması açısından önem taşımaktadır.

İskandinavya'da filme halk desteğinin oluşturulması ve filmin modern kültürde önemli bir unsur haline gelmesi 1945 yılı sonrasına kadar uzanmaktadır, fakat kamusal film finansmanının önemli modern kurumsallaşması 1970'lerden sonra gerçekleşerek büyük şirketlerin hâkim olduğu pazar odaklı bir kültürden çok daha çeşitli ve parçalı bir yapıya doğru hareket etmiştir. İsveç resmi olarak İskandinavya'da ilk film kurumu olan İsveç Film Enstitüsü'nü kurmuştur, fakat 1990'dan bu yana film desteğinin organize edilme şeklinde birçok temel yapısal değişiklik gerçekleşmiştir. 1972 yılında Danimarka'da, film desteğinin kültürel devlet bütçesinin bir parçası haline geldiği ve yeniden düzenlenen Ulusal Film kurulu ile birlikte Danimarka Film Enstitüsü'nün oluşturulmasıyla birlikte sistem, 1997 yılında yeni Danimarka Film Enstitüsü'nün tüm ayrı kurumları ve destek formlarını tek bir yeni organizasyonda birleştirdiği 1997'de daha da merkezileştirilmiştir. 1995-2001 yılları arasındaki döneme Nordisk ve Zentropa olmak üzere iki büyük şirket hâkim olmuştur; 2009 yılında ise Zentropa ile Nordisk Film birleşerek İskandinav bağlamında çok büyük ve güçlü bir şirket yaratılmıştır. Norveç'te, Norsk Film A / S'nin 1932'de Norveç belediyelerinin ortak yönetimi altında bir kamu kuruluşu olarak kurulması ve ardından 1971 yılında sona

ermesi Norsk Film A / S'nin giderek ulusal hükümetin finansmanına giderek daha fazla bağımlı hale geldiğinin göstergesini oluşturmuştur. 2001 yılında da tüm kamusal film desteğinden sorumlu tek kurum olarak NFF' nin oluşturulması, 2008 yılında Danimarka Film Enstitüsü ile birleştirilmiş ve 2014 yılında ise Nordisk Film Kino kurulmuştur (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 20-21;38).

Danimarka Film Enstitüsü'nün 2010 yılında yayınladığı Danimarka Filminin Avrupa ve İskandinav Bölgesi'ndeki Pazar Potansiyelinin Analizi'ne göre (s.15; akt. Bondebjerg, 2016, s. 28), Danimarka'nın tüm İskandinav ülkeleri arasında Avrupa pazarında en güçlü konuma sahip olduğu ve ardından İsveç'in geldiği açıkça belirtilmektedir. Başka bir deyişle hem üretilen film sayısı, film başına ortalama seyirci sayısı hem de İskandinav pazarının ortalama payı açısından Danimarka ve İsveç'in Norveç'in yanında önemli bir hakimiyeti bulunmaktadır. Film sektörünün genel olarak parçalanmış, çekilen film sayısının az, daha çok ulusa odaklı ve içe dönük görüldüğü İskandinav'daki dağıtım sektörü çok daha merkezidir; Danimarka'daki Zentropa gibi ulusal şirketlerin ulus ötesi çalışmalarını bulmak zor olmakla birlikte Norveç, İsveç ve Danimarka'da büyük ve güçlü şirketler çok azdır (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 10-11). İskandinav film kültürü, Batı dünyasının büyük bir kısmındaki film kültürü gibi artık sadece sinemaya dayalı değildir. Filmler televizyonda özellikle Danimarka'da ve İsveç'te çok daha fazla kişi tarafından izlenmektedir (Bondebjerg & Redvall, A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture, 2011, s. 63). Sinemanın bir film için her açıdan önemli bir rol oynamasına rağmen film izleyicileri artık televizyon, VOD, TV ve bilgisayarda DVD, indirmeler, mobil medya gibi diğer birçok platformda da aradıklarını bulunabilmektedirler (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 12). Görüntülerin çok hızlı dolaştığı hem ulusal hem de küresel bir kültür biçimi olan sinemada gelişen teknolojiye bağlı olarak dijital dağıtım biçimlerinin önem kazanması ve daha fazla çeşitlilikle birlikte ulaşılabilirlik bağlamında sinema konusunda yeni bir dönüşüm yaşanması, ulusal film kültürlerinin karşılaştığı küresel zorlukların bir sonucu olarak, Danimarka, Norveç ve İsveç filmlerinin oluşturduğu İskandinav sinemasının destek sistemleri ve kurumlarında dağıtımına bağlı sorunlara bir açıdan çözüm getirebilmektedir.

Birçok tarzda film, belgesel, dizi gibi içeriklerin internete bağlı cihazlar üzerinden kolay bir şekilde izlenilmesini sağlayan yapım şirketi, medya hizmetleri sağlayıcısı, yani bir yayın hizmeti olarak adlandırılan Netflix'e bakıldığında atmosfer olarak tarif edilemez bir rahatlama ve keyif sağlayan uzun yıllar boyunca tercih edilen sinemaya rağmen günümüzde dijitalleşmenin artmasıyla elektronik ortamdan her an daha rahat ulaşımın sağlandığı ve sınırlamanın olmadığı kamusal alanın dışında yer alan televizyon filmlerinin popülerleşmesiyle birlikte İskandinav sinemasının da televizyon filmlerine ve dijital ortamlara kayması kaçınılmazdır. Netflix hizmetinde üretilen filmlerin çoğunu yine komedi, tarih, macera, korku ve romantik gibi türlerle iç içe yer alan dram türü oluşturmaktadır. İsveç yapımı *Seni Seviyorum - Boşanma Komedi* (Jag älskar dig - En skilsmässokomedi, Johan Brisinger, 2016), 101 Yaşında Hesabı Ödemeden Kaçıp Ortadan Kaybolan Adam (Hundraettåringen som smet från notan och försvann, Felix Herngren & Måns Herngren, 2016), *Tehlikeli Nokta* (Red Dot, Alain Darborg, 2021) filmleri ile Danimarka yapımı *Şanslı Per* (Lykke-Per, Bille August, 2018), *Şampiyon* (Sommeren '92, Danimarka, Kasper Barfoed, 2015) filmleri ve Norveç yapımı *Kadavra* (Kadaver, Jarand Herdal, 2020) filmi Netflix'ten ulaşılabilen filmlerden bazılarıdır. Bu tarz dijital ortamlarda da *Savaş* (Battle, Katarina Launing, 2018) filminde olduğu gibi İskandinav ülkelerinin ortak yapımları söz konusu olmaktadır. Birçok filme küreselleşen ve dijitalleşen dünyada bu tarz ortamlarda ulaşım daha kolay olmaktadır ve yalnızca İskandinav ülkeleriyle sınırlı kalmayıp tüm dünyada erişilebilir hale getirilmesi hem İskandinav kültürünün hem de İskandinav sinema piyasasının canlanması ve gelişmesi açısından farklı bir öneme sahiptir.

Tüm ulusal pazarlarda en popüler türlerden biri olan ana izleyicinin daha büyük, yani ebeveynler (50+) ile bu filmi izleyenlerin çocukları- torunlarını içeren daha genç (<15) izleyicilerden oluştuğu ve diğer türlerin unsurlarını içeren komedi türüne yakın olmakla beraber tüm bu unsurların geniş aile izleyicileri için tasarlanmış ve böylece hem cinsiyete hem de her yaşa ve yaşam tarzı segmentlerine ulaşmayı amaçlayan İskandinav aile filmi neredeyse hiç ihraç edilmeyen bir türdür (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 70,72).

İskandinav sinemasında tür eğilimleri söz konusu olduğunda sosyal ve küresel bağlamda ele alınan Danimarka dram filmleri ile çok daha geleneksel bir ulusal alana

ve bunlarla ilgili psikolojik ve sosyal sorunlara yönelen İsveç dram filmleri arasında ayırım bulunmaktadır. Norveç'te ise dramlar genellikle İsveç sinemasındaki aynı temalara yöneliktir ve bu nedenle küresel dramlar çok sık görülmemektedir (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 77). Hem günlük yaşamda hem de aile yaşamında sahip olunan eğilimlerden endişe duyan insanların ve günümüzün küresel sorunlarına önem veren somut, dramatik ve anlatısal bir şekilde küreselleşmenin belki de çoğu zaman soyut olan birtakım sorunlarını ortaya çıkaran yeni bir sosyal, küresel dram biçimi ile modern refah devletinin sınıf temelli ikilemlerine odaklanan tarzdaki dram türündeki filmlerin İskandinav sinemasında önemli bir yeri vardır. *Mamut* (Mammoth, Lukas Moodysson, 2009), *Daha İyi Bir Dünyada* (Hævnen, Susanne Bier, 2010), *Düğünden Sonra* (Efter brylluppet, Susanne Bier, 2006), *Miras* (Arven, Per Fly, 2003), *Cennetin Müziği* (Så som i himmelen, Kay Pollack, 2004), *Şeytana Karşı* (Ondskan, Mikael Håfström, 2003), *Sessiz Çığlık* (Louder Than Bombs, Joachim Trier, 2015) gibi sanat sineması temelinde dram türleri İskandinav sinemasının yapısının anlaşılması bakımından önemli örneklerdendir.

Danimarka ve İsveç başta olmak üzere İskandinavya, dizilerinin yanı sıra suç filmleri konusunda da Amerikan tarzını tercih eden izleyici kitlesine küresel formatlardan fazlasıyla yararlanarak çeşitli filmler sunmaktadır. Bu filmler *Kafesteki Kadın* (Kvinden i Buret, Mikkel Nørgaard, 2013), *Sülün Katilleri* (Fasandræberne, Mikkel Nørgaard, 2014), *İnancın Tuzağı* (Flaskepost fra P, Mikkel Nørgaard, 2016) gibi bir seri biçiminde olabilirken; *Öldürenler - Geçmişin Gölgesi* (Den som dræber - Fortidens skygge, Birger Larsen, 2011) tarzında tek bir öyküye dayanabilmektedir.

Avrupa ve İskandinav sanat sineması, 1960'ların yeni dalgasından Dogma 95 hareketine bir manifesto ve hareket geleneğiyle ve kurumsal olarak sadece kültürel desteğe ve kamu finansmanına değil, aynı zamanda uluslararası gerçekleştirilen festivaller aracılığıyla büyüyen bir ağa da bağlıdırlar (Bondebjerg & Redvall, 2011, s. 86).

Kendine özgü bir tarza sahip olan Roy Andersson *İkinci Kattan Şarkılar* (Sånger' de från andra våningen, 2000), *Siz, Yaşayanlar* (Du levande, 2007), *İnsanları Seyreden Güvercin* (En duva satt på en gren och funderade på tillvaron, 2014), *Sonsuzluk Üzerine* (Om det oändliga, 2019) gibi tiyatral tarzı da barındıran sanat filmleriyle yaşamı, insan ilişkilerini, kentleşmeyi, varoluşsal sorunları kısacası hayatı

sorgularken bunu filmlerinde yer alan mekan tasarımı, müzik, makyaj ve kurgu gibi alanlarda kullandığı farklı tekniklerle filmleri başka bir boyuta taşımaktadır. Lars von Trier'in müzikal ve dramı barındıran *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark, 2000) ile ana akım sinema biçiminden uzaklaştırıp tiyatro tarzıyla birleştirerek çektiği *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri İskandinav sanat sinemasına başka bir bakış açısıyla bakılmasına yol açmaktadır. Örneğin *Dogville* filminde insanların hoşgörülü davranışlarının bir anda nasıl tersine dönüp insanlıklarından uzaklaşarak canileştikleri, insan türünün toplumsal yaşamda uyması gereken sevgi, yardımseverlik ve saygı gibi kuralların hiçe sayılarak kendilerine yabancılaştıkları bir durum söz konusudur. Deneyisel bir tarz denenmiş dram ve romantizmin iç içe geçtiği *Yeniden Sev Beni* (Reconstruction, Christoffer Boe, 2003) ile komedi, *quirkiness* denilebilecek ilginçlik unsurlarının bulunduğu *Sorun Yaratan Adam* (Den brysomme mannen, Jens Lien, 2006) ve *Mutfak Hikayeleri* (Salmer fra kjøkkenet, Bent Hamer, 2003) ile açıkça sanatsal kuru kara mizah filmleri farklı türleri barındıran sanat filmleridir. Bunların yanı sıra Joachim Trier'in *Oslo 31 Ağustos* (Oslo, 31. August , 2011), *Nakarat* (Reprise, Nakarat, 2006) ve *Dünyanın En Kötü Adamı* (Verdens verste menneske ,2021) olmak üzere dramın ön planda olduğu üçleme ile sanat filmine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu örneklerden de görüldüğü gibi pek çok kaynaktan beslenen İskandinav sanat filmleri bulunmaktadır.

İskandinav Sinemasıyla ilgili Türkçe literatürde neredeyse hiç kaynak olmaması ve bu alana katkıda bulunulmasının ileride bu konu hakkında yapılacak çalışmalara yol gösterici olması amacıyla İskandinav ülkeleri olan Danimarka, İsveç ve Norveç sinemalarının tarihi ile ilgili kısa bilgiler verilmesi önem taşımaktadır.

3.2.1. Norveç Sineması

İskandinavya'daki ilk film gösterimi, Lumière kardeşlerin Paris'teki halka açık gösteriminden yalnızca birkaç ay sonra, 6 Nisan 1896'da Norveç'in -1925 yılında ismi Oslo olarak değiştirilen (Solum, 2016, s. 182)- başkenti Kristiania'da gerçekleşmiştir. Bioskop'un mucitleri Max ve Emile Skladanowsky Kristiania'da bulunan Circus Variété'de eğlencenin bir parçası olarak dokuz filmlik programlarını göstererek ardından Danimarka ve İsveç'e gitmişlerdir (Iversen, Norway, 2005, s. 98). İlk başlarda film izlemek çoğunlukla burjuvazi ve orta sınıfın bilet fiyatlarını karşılayabildiği bir faaliyet olarak yer almaktayken daha sonraları büyük şehirlerde

sinema kalıcı olarak eğlence mekânı haline geldiğinde, yani 1 Kasım 1904 yılında Kinematograf-Theatret Kristiania'da açıldığında sinema başta kadınlar ve çocuklar olmak üzere tüm sınıfları çeken popüler bir kentsel eğlence biçimi haline dönüşmüştür (Iversen, 2005, s. 98; Solum, 2016, 180).

İlk Norveç sinema filmi, 1906 ile 1908 yılları arasında Hugo Hermansen tarafından yapılan *Bir Balıkçının Hayatının Tehlikeleri — Bir Okyanus Draması* (*Fiskerlivets Fare— Et Drama Paa Havet*) adındaki tek perde süren ve oğlunun açık denize düştüğü bir balıkçının hikayesini konu alan filmidir. 1909 yılında Hugo Hermansen'in felç geçirmesiyle film üretimi sekteye uğramıştır (Iversen, Norway, 2005, s. 99). Böylece diğer Norveçli film yapımcıları tarafından gerçekliği temel alan ve nadiren yapılan sinema filmlerine bağlı kalınmış, bu yeni görsel ortam saf ve basit bir eğlence olarak görülmüştür.

Kristiania, 1915 yılında sayısını 21 taneye çıkardığı sinemalarında en popüler türü Fransız ve İtalyan komedileri oluşturmakla birlikte Amerikan filmlerinin çoğunlukla Amerikan film yapım şirketi olan Vitagraph'ın westernlerinin etkisi de görülmektedir. Ayrıca 1910'ların başında Danimarka filmlerine özellikle de Danimarka'nın erotik melodramlarına ilgi oldukça fazladır (Iversen, Norway, 2005, s. 98). Norveç'te Danimarka'nın erotik filmlerinden ve sosyal melodramlarından ilham alınarak çoğunlukla alt sınıf şehir yaşamının cazibelerinin ve tehlikelerinin anlatıldığı birçok film üretilmesine rağmen izleyici tarafından istenilen algı yaratılamayarak dağıtımları yeteri düzeyde gerçekleştirilememiştir.

1916 yılında Norveç'teki ilk film stüdyosu Christiania Film Compagni'yi kuran Peter Lykke-Seest'in çektiği hırsızlıkla suçlanan bir öğrencinin hikayesini anlatan *Bir Çocuğun Hikayesi* (*Historien om en gut*, 1919) adındaki film ün kazanarak çeşitli ülkelere ihraç edilme fırsatını bulmuştur (Iversen, 2005, s. 99-100; Solum, 2016, s. 183). Norveç için Christiania Film Compagni, kapsamlı ve ciddi uzun metrajlı film prodüksiyonu için çok umut verici bir başlangıcı temsil etmesine rağmen, ABD'de filmleri pazarlama çabalarının başarısızlıkla sonuçlanması ve 1913 yılında Film Theatres' Act'in (Sinema Salonları Yasası) kabul edilmesinin de etkisiyle film yapımı konusunda birtakım değişikliklere gidilmesi gerekmiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 100). Bu yasayla birlikte 1913'ten önce yerel toplulukların sinemalarında gösterilen filmlerden kendilerinin sorumlu olduğu yıllardan, sinema işletmeciliği belediyelerin

aldığı ve yerel polis yetkililerinin, basit bir sansürden bina ve güvenlik düzenlemelerine kadar sinemaları kontrol ettiği yıllara geçilmiştir.

Norveç'e sinemanın ilk gelişiyile özellikle genç izleyiciler üzerinde yıkıcı ahlaki etkilere sahip olacağından endişe duyan birtakım Norveçli gruplarca kışkırtıcı hisler ve cazibe merkezleri olarak düşünülen şeye çekilen çocukların ve ergenlerin ahlaki özüne bir tehdit olarak görülmesi giderek artarken 1913 yılında kabul edilen yasanın da katkılarıyla kontrol ve sansür gereklilikleri doğmuştur. Norveç'te İsveç kararına göre modellenen, fakat İsveç modelinden farklı olarak 1921 yılına kadar çocuklar ve yetişkinler için ayırım yapılmayan bir ulusal sansür programı uygulanmaya karar verilmiştir. Ayrıca Norveç Parlamentosu, sansür hükümlerine ek olarak, kanuna Norveç'te bir sinema salonu işletmek için yerel makamlardan bir ruhsat alınması gerektiğini belirtmiştir (Solum, 2016, s. 180-181). Sinema Salonları yasasının ardından direnmelerine rağmen özel mülkleri satın alarak sinemaları devralmaya başlayan belediyelerin çoğu ahlaki kaygı dışında hareket ederek sinemaları kendi başlarına yönetmenin, böylece hem yeni ve güçlü medyayı kontrol etmenin hem de diğer kültürel amaçlar için kullanılabilecek bir kâr elde etmenin finansal olanaklarını görmüşlerdir.

Film kiralama ve film yapımının özel girişimlere bırakıldığı kısmı göz önünde bulundurulduğunda yerelleşme, tam olarak bugünkü ismiyle Oslo'da 1925 yılında belediye sinemalarının kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Belediye sinemalarının çıkarlarını özel dağıtım şirketlerine karşı korumak için kurulan bir organizasyon olan Ulusal Belediye Sinemaları Birliği (Kommunale Kinematografers Landsforbund), filmlerin ülke çapındaki belediye sinemalarına dağıtımını güvence altına almak için 1919'da kendi dağıtım şirketi Belediye Film Merkezi (Kommunernes Filmcentral veya KF) ve 1932 yılında belediye tarafından finanse edilen yapım şirketi Norsk Film A / S'yi kurarak Norveç'in film endüstrisinde büyütmesine yardımcı olmuştur (Iversen, 2005, s. 101; Solum, 2016, s.183; 187-188). Birtakım özel tiyatro sahipleri 1913 yılında parlamento tarafından alınan kararı ortamın sosyal itibarını iyileştirmeye katkıda bulunacak bir sansür yasası olarak görmeleri nedeniyle memnuniyetle karşılamışlardır (Solum, 2016, s. 181). Yerel kurum olan belediye sinemaları, hangi filmlerin, ne kadar süreyle, hangi saatte ve hangi bilet fiyatlarında gösterileceğine dair kendi bireysel kararlarını veren yönetmenler tarafından yönetilmekle birlikte bu

sistem, herhangi bir merkezi sinema devresinin kurulmasına etkili bir şekilde karşı koymuştur. Belediyeler film gösterimlerinden elde edilen kârı hastaneler ve okullar inşa etmek, tiyatroyu uygun şekilde desteklemek ve sanat kurumları hatta otel inşa etmek için kullanmışlardır (Iversen, Norway, 2005, s. 102). Yerel kültürel yaşamın bir parçası olarak ticari bir girişim etrafında daha çok kültürel bir hizmet kurumu olarak görülmesinin yanı sıra bu sistem ile gişe gelirlerinden yeteri kadarı film yapımına iade edilmemektedir, başka bir deyişle film yapımı için üretim sermayesi sağlanmamıştır; bu durum da Norveç'in ulusal film endüstrisini olumsuz etkilemiştir.

1906-1919 yılları arasında yapılan belirsiz bir şekilde uluslararası havaya sahip, hemen hemen her Batı şehrinde görülebilen modern şehir yaşamını keşfeden erotik melodramlar şeklinde olan filmler 1920 yılından sonra kırsal ve kırsal romantizm, yeni ve farklı ulusal, yerel ve Norveçli görünüme sahip filmlere dönüşmüştür. Bu kırsal temalı filmlerin ilki Kristofer Janson'un 1879'da yazdığı bir romana dayanan, edebiyattan uyarlanan ilk Norveç uzun metrajlı filmi ve aynı zamanda yalnızca profesyonel oyuncuların yararlanan ilk film olma özelliğini taşıyan kırsal bölgede büyüyen bir çingene kızın hikayesini anlatan *Fante-Anne* (Rasmus Breistein, 1920) 'dır (Iversen, Norway, 2005, s. 102). Kentleşen Norveç böylece, kırsal alanlara olan özlemini ürettikleri filmlerde kırsal manzara ve ulusal sembollerini yansıtmaya fırsatı bulmuştur hatta ilk defa Norveç filmleri iç pazardaki Amerikan filmleriyle rekabet edebilme fırsatı elde edebilmiştir.

Kırsal melodramın Norveç uzun metrajlı film yapımında baskın olarak kullanıldığı 1930'ların başında, yönetmen Tancred Ibsen'in ilk filmi *Büyük Vaftiz* (Den store barnedåpen, 1931) yeni bir çılgır açarak gerçekçi bir şekilde izleyiciye büyük şehrin bir görünümünü vermiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 105). Şehir yaşamına odaklanma, yeni ses teknolojisinin kullanımı ve yeni gerçekçilik, tüm bu yenilikler, bir tekstil fabrikasında çalışmaya başlarken makinelerin ritmik sesini vurgulayan filmin açılış sekansında kendini göstermektedir; filmin odak noktası artık çiftçi değil, sanayi işçisidir. İşçilere sempati ile bakılan, işçileri ve onların hayatlarını tasvir eden filmde fabrika hayatının acımasız gerçekliği ve ana karakterlerin yaşadığı pansiyonun yoksulluğu, insanların neşesi ve canlı müzik yardımıyla hafifletilerek romantik bir havaya büründürülmektedir.

Ibsen'in 1937'de, Gabriel Scott'ın balıkçılar ve deniz çingeneleri hakkındaki romanının dokunaklı, fakat karanlık bir versiyonu olarak çektiği, Norveç deniz manzarası, Norveç dili ve popüler aktörlerin kullanıldığı ikinci filmi *Fant* özellikle yüz ifadelerini ve tepkilerini etkili bir şekilde sunmak amacıyla yoğun melodramatik yüzleşmelerin yer aldığı Hollywood sinema tarzından etkilenmiştir. Yeni tarzların kullanıldığı bu film Norveç'in yanı sıra İsveç ve Danimarka'da popüler olmuştur. Erken dönemlerde Norveç'te popüler olan Amerikan filmleri sesin ortaya çıkışıyla birlikte ABD'nin Norveçli izleyiciler üzerindeki hakimiyetini güçlendirmiştir; 1939'da Norveç ekranlarında 220'si Amerikan olmak üzere 362 film gösterilmiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 106-107).

Norveçli izleyicilerin uzun metrajlı bir filmin Amerikan filmleri gibi olmasını bekledikleri 1930'ların sonlarında filmler klasik Hollywood sineması model alınarak yapılmıştır, fakat yine de onları yeni bir ulusal bağlamda dönüştürüp çözdüklerinde İskandinav tarzı bir şeyler içermiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 107). Norveç'te film yapımının altın çağı olarak adlandırılan bu dönemde Ibsen'in yanı sıra Leif Sinding ve Olav Dalgard'ın kırsal romantizmin ortadan kaybolduğu toplumun sorunlarına odaklanan, gerçekçi bir dille ele aldığı, modern şehir hayatı ve işçi sınıfı kahramanlarının filmleri bulunmaktadır.

1940 yılının nisan ayında Alman askerlerinin Norveç'i işgal etmesiyle Nazilerin Norveç film prodüksiyonu, dağıtımı ve gösterimini her yönden kontrol etmesi kaçınılmaz bir hal almıştır. Alman haber filmlerinin bir propaganda şeklinde Norveç sinemalarına tanıtıldığı bu yıllarda diğer işgal altındaki ülkelerde olduğu gibi sinemalar direniş mekânı haline gelmiştir ve aynı zamanda haber filmlerinin ya da Norveç film piyasasının çöküşüne neden olan Alman ve İtalyan uzun metrajlı filmlerinin seyirci üzerinde yaratacağı etkiden endişe duyulmasının üzerine, sinemaları boykot edip insanların sinemaya gitmesini engelleyerek sinema grevi düzenlemeye çalışan bir Direniş Hareketi ortaya çıkmasına rağmen bu durum sinemaya gidilmesine engel oluşturmamıştır (Iversen, Norway, 2005, s. 114-115). Savaş yıllarında sinemadaki eğlence vergisinin satılan her biletin vergisi yabancı filmlerde yüzde 10'dan yüzde 30'a, Norveç sinema filmlerinde yüzde 5'ten yüzde 25'e yükselmesiyle verginin küçük bir kısmı Norveç filmlerinin yapımına harcanmıştır ve

bu durum 1950'lerin başında yürürlüğe girecek olan Norveç'teki film yapımını önemli ölçüde etkileyen bir tür uzun metrajlı film desteğinin temellerini atmıştır.

İşgal dönemi filmlerinde, Nazi ideallerine yönelik ideoloji eğilimleri taşıyan *Genç İrade* (Unge viljer, Walter Fyrst, 1943) adındaki film dışında zararsız gerilim ve komedi türleri ön planda yer almıştır. *Kayıp Sosis Makinası* (Den forsvundne pølsemaker, Toralf Sandø, 1941) ve *Bıyıklı Bir Beyefendi* (En herre med bart, Alfred Maurstad, 1942) adlı komedi filmleri ile küçük kasabaların dar görüşlülüğünü ve ayrımcılığını eleştiren ve içinde komedi unsurları taşıyan *Vigdis* (Helge Lunde, 1943) filmi sözü edilen dönem filmlerinden bazılarıdır (Iversen, Norway, 2005, s. 115-116).

1945 yılında Norveç'in Alman işgalinden kurtulduğunda İngiliz ve Amerikan filmlerinin yeniden gösterilmesi ile savaşla ilgili bilgi ihtiyacının varlığı ve bu bilgi için yeni aracın Norveç haber filmleri olması nedeniyle belediye sinemalarına insanların ilgisi fazlasıyla artış göstermiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 116). Norveç'teki film yapımında haber filmi hizmeti, kurgusal hikayeler aracılığıyla bir propaganda aracı olarak kullanılmasında önemli etkileri olan İkinci Dünya Savaşı, uzun metraj film yapımında işgal draması türünde dramatik öyküler sunması açısından da öneme sahiptir. Görünen bu önemli gelişmelerin sonucunda 1950'lerin başından itibaren hükümet film yapım desteğini vermeye başlamıştır. Olav Dalgard ve Rolf Randall *Yaşamak istiyoruz* (Vi vil leve, Olav Dalgard & Rolf Randall, 1946), *Englandsfarere*, (İngiltere'ye Gidiyoruz, Toralf Sandø, 1946), *Shetland Çetesi* (Shetlandsgjengen, Michael Forlong, 1954), *İletişim!* (*Kontakt!*, Nils R. Müller, 1956) veya *Dokuz Yaşam* (Ni Liv, Arne Skouen, 1957) erkek savaş kahramanlarının eylemlerine, maceralarına ve mücadelelerine odaklanan erken işgal dramalarından bazılarıdır. 1960'lı yılların başında kahraman ve işgal draması değişikliğe uğrayarak belgesel dram tonu kaybolmuş, kadınlar hikayelerde daha önemli hale gelmiş ve aynı zamanda yüceltilmeyen kahramanın da bazı durumlarda kendi hataları olduğu gösterilmiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 117-118).

Bu dönemin ardından film tarzına oldukça gerçekçi bir yaklaşım getiren Norveçli yeni nesil film yapımcıları ve yönetmenlerden Arne Skouen'un ve İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin özelliklerini barındıran bir çetenin hikayesinin anlatıldığı aynı adlı romandan uyarlama *Sokak çocukları* (Gategutter, 1949) filmi en önemlisidir

(Iversen, Norway, 2005, s. 119). Bunun yanı sıra bir kadına odaklanılan *An-Magritt* (Skouen, 1969) filmi Norveç film tarihinde yeni bir dönüşüm yaratmıştır.

Savaş sonrasında 1950'li yıllarda komediler özellikle de romantik-evlilik komedi türleri Norveç sinemasında Nils R. Müller ile ilk Norveçli kadın yönetmen olan Edith Carlmar'ın filmleri egemen olmuştur (Iversen, Norway, 2005, s. 121). Savaşın ardından yapılan ilk Norveç film komedisi *Evleniyoruz* (Vi gifter oss, Nils R. Müller, 1951) adlı film ticari olarak büyük başarı elde etmiştir. Filmler, savaştan sonraki bu toparlanma döneminin ardından kentleşme, modernleşme ve sanayileşme sürecinde üretilen komedi tarzı filmler, çekirdek ailenin merkezde olduğu ev hanımına özel bir rol verildiği ortaya çıkan yeni bir toplumla değişen yaşam biçimlerini ve cinsiyet rollerini bu yeni ortamın iyimser havasını yansıtmaktadır. *Bir Kadının Yeri* (Kvinnens Plass, Nils R. Müller, 1956) ve *Beyindeki Toz* (Støv på hjernen, Øyvind Vennerød, 1959) gibi saf eğlence olarak değil, evlilikteki cinsiyet rolleriyle ilgilenen konularıyla popüler filmler üretilmiştir (Iversen, Norway, 2005, s. 122). Sonuç olarak 1950'lerde ve 1960'larda Norveç'te uzun metrajlı film yapımında çoğunlukla popüler bir tür olan komediler egemen olmuştur.

Özel şirketlerin filmlerine devletin destek vermesiyle birlikte 1950'li yıllarda film üretimi Norveç'te artış göstermesine rağmen 1955 yılından sonra devlet desteğiyle aynı maliyette film üretmek ve kaybı en aza indirerek ucuz filmler çekmek amacıyla bütün prodüksiyon sistemini tehlikeye atan *kitchen sink* adında yeni bir prodüksiyon ortaya çıkmıştır (Iversen, Norway, 2005, s. 123). Böylece bir film kalitesine göre değil, gişe hasılatına göre devletten destek almıştır ve popüler filmlerin yapımı desteklenmiştir. Savaş sonrası yıllarda; ilki 1946 ile 1955 yılları arasında, film yapımının sanatsal açıdan iddialı olduğu ve hükümetin 1950'den itibaren kayıp olasılığını en aza indirerek bir kaliteli prodüksiyonu desteklediği ve 1955'ten sonra, gişe hasılatı ve popülaritenin hükümetin desteklemek istediği şey olduğu dönem olmak üzere Norveç'te film prodüksiyonu iki döneme ayrılmaktadır (Iversen, Norway, 2005, s. 124).

1960 yılına kadar belediye sinemalarının altın çağ yaşadığı dönem olarak adlandırılmaktayken 1960 yılında Norveç'e televizyonun gelmesiyle Norveç'teki film kültürü değişikliğe uğrayarak seyircinin sinemaya olan ilgisi azalmıştır aynı zamanda gençleşen ve daha eğitilmiş hale gelen televizyonla nasıl rekabet edileceğiyle ve boş

zaman etkinliklerindeki sosyo-kültürel değişikliklerle ilgili yeni fikirlere sahip Hollywood'a muhalif olan kesim eski film yapımcılarının yerini almıştır (Iversen, 2005, s. 124; Solum, 2016, s. 188). 1960'ların sonlarında Norveç'te yine Amerikan filmlerinin popüler olmasına rağmen yeni nesil Norveçli film yapımcıları üzerinde Fransız yeni dalgası model bir sinema oluşturarak film yapımında modernist bir atılım gerçekleştirmiştir ve Norveç'te Fransız film yapımından en çok etkilenen *Hayat* (Liv, 1967) ve *Çıkış* (Exit, 1970) gibi filmlere sahip yönetmen Pål Løkkeberg olurken Erik Løken'in filmi *Av* (*Jakten*, 1959) bu dönemde etkisini göstermiştir (Iversen, 2005, s. 125; Solum, 2016, s. 188). Bu bilgilere göre, 1960 yılından itibaren televizyonun büyümesiyle, sinemalarda satılan bilet sayısı yıldan yıla düşerek bir zamanlar büyük bir gelir kaynağı olan sinema işletmek artık birçok küçük ve orta ölçekli belediye için pahalı hale gelmekle birlikte aynı zamanda film medyasının kültürel statüsü yarım yüzyıldan fazla bir süredir önemli ölçüde artarak film, sanata dönüşmüştür.

1970'ler ve 1980'lerin başında Norveç sineması toplumsal sorunlar, kadınların toplumdaki rolü ve adaletsizliklerle uğraşan politik bir sinema olarak yerini almıştır (Iversen, Norway, 2005, s. 128). Modern tüketim toplumunda kadının rolünün anlatıldığı *Eşler* (Hustruer, Anja Breien, 1975), savaş suçlularının davaları ve ABD'nin kültürel istilası konularına yer verilen *Koşucu kız* (Løperjenten, Vibeke Løkkeberg, 1981), bir fabrikadaki grev konusuna değinen *Grev!* (Streik!, Oddvar Bull Tuhus, 1975), *Protesto* (Motforestilling, Erik Løchen, 1972), hukuk sisteminin yetersizliklerinin eleştirildiği *Tecavüz* (Voldtekt, Anja Breien, 1971) bu dönemde üretilen filmlerden yalnızca birkaçıdır.

Ove Solum ve Gunnar Iversen'e göre, 1980'li yılların ortalarında Norveç sinemasında aksiyon drama türü olan *Orion'un Kemerini* (Orions belte, Ola Solum, 1985) filmiyle birlikte yeni bir uluslararası yönelime girilmiştir. Film projelerinin finansmanı için devlet haricinde yabancı kurumlardan destek sağlanmıştır. Ayrıca Norveç sermayesi, *Devrim 1776* (Revolution 1776, Hugh Hudson, 1986) ve *Uçan Daire* (Flight of the Navigator, Randal Kleiser, 1986) gibi Amerikan filmlerini kısmen finanse etmek için kullanılmıştır (Iversen, Norway, 2005, s. 130). 1970'lerdeki sosyal gerçekçilik yerini, genellikle uluslararası bir izleyici kitlesine yönelik eylem odaklı filmlere bırakmıştır. Ayrıca Norveçli yapımcılar ve yönetmenler, devlet destek sisteminin yardımıyla, Norveç'teki Hollywood türlerini yeniden canlandırmışlardır.

Norveç'te, 1990'lar boyunca çocuk filmleri yurt içinde üretilen en çok hasılat yapan filmler olmakla birlikte bu yıllarda Hollywood tarzı filmleri benimseyenler bir kenara bırakıldığında izleyicilerin çoğu filmlerin küresel eğlence kültürü karşısında Norveç kimliğinin sofistike inşasını sergilenmesini talep etmiştir (Rees, 2012, s. 111).

1960'larda ve 1970'lerde hâkim olan siyasi fikir birliği giderek zayıflayarak özellikle ülke genelindeki muhafazakâr partilerden olanlar, belediye sinemalarının özelleştirilmesi lehindeki fikirler 1990'ların başında dile getirilmeye başlanmıştır. 2001 yılında hem kamu dağıtım şirketi Belediye Film Merkezi hem de başlangıçta belediye tarafından finanse edilen yapım şirketi Norsk Film A / S kapatılmıştır. Kültür Bakanlığı tarafından, film prodüksiyonu için devlet finansmanı Norveç Film Fonu adlı tek bir idari organizasyon aracılığıyla sağlanma kararı alınmıştır (Solum, 2016, s. 190-191). Bir prodüksiyon şirketinin film maliyetlerinin yüzde 50'sini finanse edebiliyorsa, Norveç Film Fonu otomatik olarak kalan yüzde 50'yi sağlayacağı 50/50 kararına göre, sinemaya giden seçkinler yerine daha geniş izleyici gruplarını hedefleyen, ticari başarı için daha büyük potansiyele sahip *Sadece Bea* (Bare Bea , Petter Næss, 2004), *Şeytanın Oteli* (Fritt vilt, Roar Uthaug, 2006) gibi romantik komedi, korku filmleri ve suç dramaları üretmeye teşvik edilmesinin yanında *Mutfak Hikayeleri* (Salmer fra kjøkkenet, Bent Hamer, 2003), *Hawaii, Oslo* (Erik Poppe, 2004), *Kış Öpücüğü* (Vinterkyss, Sara Johnsen, 2005), *Nakarat* (Reprise, Joachim Trier, 2006), *Oslo 31 Ağustos* (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011), *Binlerce Kez İyi Geceler* (Tusen ganger god natt, Erik Poppe, 2013) ve *Sessiz Çığlık* (Louder Than Bombs, Joachim Trier, 2015) gibi Norveç filminin küresel profilini yükselten sanat filmi prodüksiyonlarına da yer verilmiştir. İrlanda, İsveç ve Norveç ortak yapımı *Binlerce Kez İyi geceler* (Tusen ganger god natt) filminde de savaş muhabiri olan evli bir kadının yaşamı birtakım aile içi sorumluluklar ve toplumsal olarak yapılması gerekenler çevresinde insanın kendini gerçekleştirme arasındaki dengenin yoksunluğuna yer verilmektedir. Danimarka, Fransa, Norveç ortak yapımı *Sessiz Çığlık* (Louder Than Bombs) filminde ise ağırlıklı olarak tutku sahibi, savaş fotoğrafçısı özgür bir kadının annelik, iyi bir eş olma, evinde huzurlu hissetme üzerine varoluşsal kaygılarının yansıtıldığı mutlu olamamak her daim yalnız ve ait olamamış hissederek yabancılaşmış bireylere dönmüş kişiler dramının ağırlığıyla anlatılmaktadır.

Norveç korku filmlerinin çoğu, uzun süredir devam eden bir Amerikan korku geleneğinden ilham almasının yanında klasik Amerikan korku filmlerinden farklı olarak doğa, manzara ve cinsiyet gibi unsurlar söz konusu olduğunda farklı anlamlar taşımaktadır. Amerikan korku filminin alt türü olan psikopatın insanları takip ederek onları genellikle keskin aletlerle öldürmesini konu edinen *slasher* filmlerde genellikle final girls olarak nitelendirilen kadın ana karakterlerden cinsel açıdan aktif olmayanlar hayatta kalırken Norveç yapımı korku filmlerinde bu durumun tam tersi olarak bağımsız ve cinsel açıdan aktif kadınlar hayatta kalmaktadır; başka bir deyişle *final women* olarak adlandırılabilir bir şekilde dönüşüm yaşanmıştır (Iversen, 2016). *Vahşi Doğa* (Villmark, Pål Øie, 2003), *Vahşi Doğa 2* (Villmark 2, Pål Øie, 2015), *Şeytanın Oteli* (Fritt vilt, Roar Uthaug, 2006) ve *İnsan Avı* (Rovdyr, Patrik Syversen, 2008) filmleri tam olarak söz konusu duruma uyum sağlamaktadır.

Kapı Komşusu (Naboer, Pål Sletaune, 2005) ve *Ölümün Sesi* (Babycall, Pål Sletaune, 2011) gibi Pål Sletaune'nin filmleri haricinde korku filmlerinin çoğu genellikle kentsel alanların dışında, doğada veya kırsal bir ortamda gerçekleşmektedir. Doğa unsurunun hem dini hem de erotik anlamlar bağlamında değerlendiren çoğu Norveçli tarafından doğa ve Norveç manzarası pozitif bir güç, eğlence, tefekkür ve yenilenme alanı olarak görülmektedir. Doğanın kendisi nadiren Norveç'te tehdit edici, şiddetli veya olumsuz olarak tasvir edilmesinin aksine yeni korku filmlerinin farklı bir boyutta ele alınmasıyla birlikte oldukça farklı bir doğa anlayışı sunan Norveç korku filmleri doğayı ve manzarayı dinlenmek için pastoral bir yerden içinde her şeyin olabileceği, sınırları olmayan şiddet, terör ve ölüm yerine dönüştürmektedir (Iversen, 2016, s. 335-337). Bu durum yalnızca manzara ve doğanın Norveç toplumundaki rolü üzerine ilginç bir yansımasını değil, aynı zamanda Norveç toplumu ve Norveç'in doğa anlayışının bir eleştirisini de temsil etmektedir.

Korku filmleri dışında doğanın farklı şekildeki temsili hakkında drama türündeki *Harikalar Diyarı* (Eventyrland, Arild Østin Ommundsen, 2013) filmi etkili bir örnek oluşturmaktadır. Filmde doğa manzaraları kuş cıvıltıları ve bütün huzuruyla rahatlatıcı bir müzik eşliğinde verilmesi ile filmdeki temanın bu duruma tamamen zıt olması ilgi çekicidir. Korku, sıkıntı ve endişe duygularının hâkim olduğu bir bağlamda yer alan doğa bir anda tüm sevecenliğini kaybederek korku filmlerinde olduğu gibi şiddet ve ölüm yerine dönüşmektedir.

Norveç'te kullanılmakta olan belediye sinema modeli 2013 yılında değişikliğe uğrayarak Norveç'te SF Kino olan İsveç'teki SF Bio ve Danimarka'daki Nordisk şirketleri İskandinav sinema pazarında meydana gelecek değişiklik için rekabete girmişlerdir ve nihayetinde Oslo belediye meclisi tarafından şehrin belediye sinemalarının %49'u Nordisk şirketine satılmasına karar verilmiştir (Solum, 2016, s. 192). Bir süre sonra Nordisk, Oslo Kino'nun yüzde 100'ünü satın alarak ismi 2014'te Nordisk Film Kino olarak değiştirilmiştir.

Ove Solum ve Gunnar Iversen'in Norveç film yapımında uluslararası olma terimini 1980'lerde kullanmasına karşın Rees'e (2012, s. 109-110) göre, Norveç Sinemasında 1997'den 2006 yılına kadar olan dönem Norveç'in uluslararası anlamda sahneye çıkışı olarak Norwave terimiyle ifade edilmektedir. Norveçliler 1980'lerin ortalarından 1997 yılına kadar kendilerini kişisel olarak etkileyen kültürel bir fenomen şeklinde etkisi bulunan ve küçük ama zengin bir ulusun vatandaşları olarak küreselleşmenin giderek daha fazla farkına varmışlardır ve aynı zamanda 2001 yılında kabul edilen yeni Norveç film politikası sinemadaki uluslararası yönelim anlamında farklı bir etkinin oluşmasına neden olmuştur.

Norveç sinemasında *Haberci* (Budbringeren, Pal Sletaune, 1997) ve *Uykusuz* (Insomnia, Erik Skjoldbjærg, 1997) filmleriyle Norwave akımı başlamıştır; kara komedi ve kara film türünde yeni bir yaklaşım benimsenerek bu filmlerde toplumun suç ve şiddetle olan ilişkisi bağlamında Norveç toplumunun yabancılar tarafından en çok övülen yönlerini, yani barışçılığı, doğaya yakınlığı ve temizliği sorunsallaştırılmaktadır (Rees, 2012, s. 113). Daha önceki yapımlarda görülen Norveç manzarasının egzotikleştirmesine bu yapımlarda rastlanılmamaktadır ayrıca Norveç'te yer alan göçmen varlığı yok sayılmaktadır.

2000'li yılların başlarında Norveç sinemasında yetişkinlerin sorumluluğu ve beklentilerine karşı mücadele eden; her şeyi bağışlayan, fazla duygusallık beklemeyen, rahat genç kadın partnerler arayan ve sonucunda zarar görmeyen genç, uyumsuz erkek karakterler açısından romantik komediye doğru bir hareket görülmüştür. *Dedektør* (Detektor, (Pal Jackmann, 2000), *Kanka* (Buddy, Morten Tyldum, 2003), *Jonny Vang* (Jens Lien, 2003), *Ortak* (United, Magnus Martens, 2003) gibi filmler şiddet içerikli aksiyon filmlerinin erkek izleyicilere ve romantik filmlerin kadın izleyicilere pazarlandığı klasik gişe rekorları kıran iki türün aksine date movie olarak adlandırılan

filmler mecazi anlamda kadın- erkek arasındaki cinsiyet uçurumunu kapatmaya çalışıp kadınlar kadar erkeklere de hitap etmektedir (Rees, 2012, s. 118-119).

İskandinav filmlerinin uluslararası bir pazara erişim sağlamasında *quirkiness*, yani ilginçlik temasının yabancılaşma, rahatsızlık ve aynı zamanda iyimser bir şekilde kabullenme olarak kullanımının başarılı sonuçlar verdiği ifade edilmektedir (Rees, 2012, s. 124-125). *Elling* (Petter Næss, 2001) *Heftig og begeistret* (Knut Erik Jensen, 2001), *Eggs* (Bent Hamer, 1995) ve *Salmer fra kjøkkenet* (Bent Hamer, 2003), *Sorun Yaratan Adam* (Den brysomme mannen, Jens Lien, 2006) tarzı filmler bu temaya uygun filmler olarak nitelendirilebilmektedir.

Farklı yönetmen gruplarını içeren ve ideolojik çıkarımlardan yoksun Norwave olarak adlandırılan dönemde üretilen filmler istenilen uluslararası düzeyde bir atılım gerçekleştirememiştir (Rees, 2012, s. 137).

Ayrıca yaşanan tarihi olayların da sinemada izlerinin görülmesinin kaçınılmaz olduğu bir çağda Norveç'in Utøya Adasında 2011 yılında gerçekleşen terör saldırısını anlatan birçok film çekilmiştir. *Utøya* (Utøya 22. Juli, Erik Poppe, 2018), *22 Temmuz* (22 July, Paul Greengrass, 2018) ve *Utøya Yeniden Yapılanma* (Rekonstruktion Utøya, Carl Javér 2018) filmleri İskandinav ülkeleri tarafından çekilmesine rağmen saldırının Amerika tarafından yansımaları anlatan Amerika yapımı *Utøya Adası* (Utøya Island, Vitaliy Versace, 2012) filmi de bulunmaktadır.

Danimarka ve İsveç'in küreselleşmeyle birlikte sinemada kırsal alan yerine daha fazla kentsel ortamlara yer verirken Norveç özellikle kara filmlerde kırsal ortamların estetik yönünü göstermede başarılıdır (Koskinen, 2016, s. 214). Örneğin, *Uykusuz* (*Insomnia*, Erik Skjølberg, 1997) filminde öykü içeriği ve filmdeki insanların ruh hali ile Norveç manzarasının uyumlu bir şekilde yansıtıldığı görülmektedir. *Varg Veum: Buzdolabındaki Kadın* (Varg Veum: Kvinnen i kjøleskapet, Alexander Eik, 2008) filminde de Norveç'in Bergen şehrinin turistik özelliklerini, şehrin ışıltısını, dağlarını ve limanlarını ön plana çıkaracak biçimde teknikler kullanılmıştır. *Oslo 31 Ağustos* (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) filminde ise turistik bir görüntünün aksine Oslo'nun şehirleşmesinin ve iç içe geçen yüksek binaların yarattığı izlenimler ile modernliğin boş arka planları arasında bir ilişki kurulmuştur. Norveç sinemasında bu tarz örnekler çoğaltılabilir ve çekilen her bir film farklı bir bakış açısı ile bulunduğu

bağlamın doğal ve beşerî özelliklerini yansıtarak filmin anlatı yapısına katkıda bulunmaktadır.

Dağ (Fjellet, Ole Giæver, 2011) adlı filmde problemin başladığı yer olarak kötülünen hem de sorunlarından uzaklaşmak doğal ortamda bulunma ihtiyacı kendine yabancılaşan insanın bir kaçış noktasını oluşturmaktadır. Yine aynı şekilde *Doğaya Doğru* (Mot naturen, Ole Giæver, Marte Vold, 2014) filminde de kent hayatının monotonluğunun yol açtığı bunalmışlık hissinin doğadan yardım alarak yok edilmeye çalışılması anlatılmaktadır, fakat her ne kadar doğanın içinde olunmaya çalışılırsa da kentin hareketine, iş yüküne ve birtakım zorunluluklarına mahkûm olan insan istediği an bu hayattan kurtulamamakta daha da ötesi kendine, hayatına, evrene yabancılaşmaktadır.

Genel olarak 2000 yılı sonrası Norveç sinemasında yabancılaşma duygusunun ön plana çıktığı görülmekte; makineleşmenin, duygusuzluğun hâkim olduğu kent yaşamının olumsuzluğu ile çoğunlukla bu olumsuzluktan biraz olsun kaçınma alanı olarak doğa ortamına yer verilmektedir. Norveç sinema tarihi o kadar gelişmemiş olmasına rağmen belirli kalitede filmler de bulunmaktadır ve her geçen yıl Norveç sineması kendisini yenileyerek gelişimini devam ettirmektedir.

3.2.2. İsveç Sineması

İsveç'te ilk film gösterimi Paris'teki gösterimden 6 ay sonra, 28 Haziran 1896 tarihinde Malmö'deki Sanayi ve El Sanatları Sergisinde gerçekleşmiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 135; Gustafsson T. , 2016, s. 244; Furberg, 2010, s. 24). 1897 yılında ise Stockholm'deki Genel Sanat ve Endüstri Sergisi'nin açılışında İsveç Kralı II. Oscar'ın filme alınması sinemaya olan bakış açısının saray tarafından değerlendirilmesine yol açmıştır. 1895 ile 1905 yılları arasında düzenli bir film kültürüne sahip olmayan İsveç'te genellikle kısa süreli olarak kasabaları ve küçük şehirleri ziyaret eden gezici film sergileycileri aracılığıyla film gösterimlerine yer verilmiştir.

Konuları kavga ve sarhoşluk olan *Stockholm'deki hayvanat bahçesinde garip karşılaşma* (Komische Begegnung im Tiergarten zu Stockholm, Max Skladanowsky, 1896) ve *Eski Stockholm'de Kavga* (Slagsmål i gamla Stockholm, Alexandre Promio, 1897) iki film, İsveç'i konu alan ilk kurgu filmleridir.

Film endüstrisinin büyük bir sanayileşme eğilimine girdiği 1900'li yılların başında ülke çapında tiyatro kurumuyla rekabet edebilmek adına genel olarak kaynağını Yunancadan alan ve *bios* hayat, *grafein* ise çizmek veya yazmak anlamına gelen *biograf- teater* denilen kalıcı sinema salonları kurulmuştur (Furberg, 2010, s. 25). Filmlerin içeriğini haber, belgesel ve daha çok Danimarka'dan ithal edilen suç ve erotik tasvirlerle yer veren kurgu filmleri oluşturmuştur. Sinemasal görüntünün belgesel yeteneği doğa imgeleri, hem bilim hem de eğitimin bilgi arayışındaki hizmetinde değerli olduğuna inanılarak yorumlanmış görüntülere zıt bir şekilde otantik açıdan değerlendirilmiştir, fakat bunun yanı sıra kurguya yer verilen suç ve erotik içerikli filmler de bulunduğundan buna bağlı olarak film gösterimlerinin özellikle çocuklar üzerindeki zararlı, moral bozucu, tehlikeli ve yozlaştırıcı etkilerine dair demagojik yönlü tartışmalar gerçekleştirilerek sansür ihtiyacının varlığı dile getirilmiş ve 1911 yılında endişeli bir şekilde saygınlık ve kabul arayışında olan sınırlı ama gelişen endüstrinin teşvik ettiği İsveç Sinema Düzenleme Yasası geçirilerek filmlerin zorunlu devlet sansürüne yol açan yasayı uygulamak için Stockholm'de Statens Biografbyrå (Ulusal Film Sansürcüleri Kurulu) kurulmuştur (Soila, Sweden, 2005, s. 136-138; Hedling, 2016, s. 62). Ayrıca İsveç'te bir film kültürünün başlangıcına, en başından itibaren, sadece eğitimsiz işçi sınıfının sinema salonlarını ziyaret ettiği fikrine dayananların da bu sansür uygulamasında etkisi bulunmaktadır (Gustafsson ve Arnberg 2013, 52-6; akt.Gustafsson, 2016, s. 145). Bu kurum filmleri evrensel, yalnızca yetişkinler ve yasaklı olmak üzere üç başlık altında kategoriye ayırarak değerlendirme görevindedir. 1911 yılındaki bu film sansürlerinin yetişkin izleyiciler için olan kısmı 2011 yılında İsveç'te kaldırılmıştır. Şu anki ana görevi, yaş sınırlarını belirlemek ve gönüllü olarak gönderilen pornografik filmleri gözden geçirmektir; bu filmler, böylece dağıtımçıları, daha sonra *olaga våldsskildring* olarak adlandırılan yasadışı şiddet tasvirinden yargılanma riskinden kendilerini koruyabilmektedirler.

1880 ile 1893 yılları arası ve dünya çapındaki ekonomik krizle birlikte 1930 yılı sonrasına kadar İsveç'te özellikle Amerika'ya doğru göç dalgası artmıştır. 1907 ve 1909 yılları arasındaki dönemde çalışan nüfusun geniş kesimlerinde ücretlerin değeri genel olarak azalmış ve iş gücü piyasasında çatışmalar ortaya çıkmıştır. Bunların yanında filmlere sansürlerin uygulanmasının başlanması ile içeriği ve azalan çekiciliği sinema sektöründeki düşüş diğer bir kriz ortamının nedenleri arasındadır. Sonraki yıllarda ekonomik, sosyal reform ve oy hakkını temel alan birtakım konularla ilgili

demokratik atılım temelinde düzenlemeler dile getirilmiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 139).

1907 yılında İsveç'in Kristianstad şehrinde Svenska Biografteatern adında İsveç film şirketi kurulmuştur (Soila, Sweden, 2005, s. 140; Furberg, 2010, s. 25). Önceleri gezici tiyatro kumpanyaları ile amatör tiyatro toplulukları tarafından kısa film olarak sahnelenen *Varmland İnsanları* (Värmlänningarna, Carl Engdahl, 1910) ve *Ulfåsa'daki Düğün* (Bröllopet på Ulfåsa, Carl Engdahl, 1910) gibi kırsal melodramlar bir süre sonra yerini Danimarka'dan sipariş edilen uzun metraj üst sınıf ortamlarda yer alan melodramlara bırakmıştır.

1914 yılı itibariyle başlayan Birinci Dünya Savaşı'nın askeri müdahalesinin dışında kalmayı başaran İsveç'te üretim ve tesislerde karşılaşılan sorunlarla birlikte hammaddeleri tükenen diğer ülkelerdeki gibi film sektöründe kıtlık gerçekleşmemiştir. Ayrıca siyasi anlamda Danimarka'nın Almanya ile yakın iş birliğinin varlığını savaşta yer alan İngiltere ve Fransa'nın onaylamaması ile daha önceden popüler olan Danimarka filmleri reddedilip Danimarkalı sansasyonel melodramlarını kopyalayan İsveç filmleri tercih edilmiştir. Bir süre sonra anlatı ve biçim anlamında kendi tarzını yakalamaya çalışarak hem yerli izleyicilere tanıdık gelebilecek hem de uluslararası izleyiciler tarafından egzotik olarak algılanacak bir tarz geliştirmeye çalışmışlardır (Soila, Sweden, 2005, s. 143). Bu strateji İskandinav yazarların yazdığı, bilinen ve sevilen edebi eserlerin filme alınması şeklinde uygulanmıştır. Bu bağlamda August Strindberg'in popüler oyunundan *Hemsö halkı* (Hemsöborna, Carl Barcklind, 1919), Johannes Linnankoski'nin romanından *Ateşli kırmızı çiçek hakkındaki şarkı* (*Sången om den eldröda blomman*, Mauritz Stiller, 1919) Henrik Ibsen'in romanından ise *Terje Vigen* (Victor Sjöström, 1917) filmleri çekilmiştir, böylece İsveç'te edebi sinema terimi ortaya çıkmıştır.

Swenska Bio 'ya karşı rekabette başarılı olmak ve güçlerini arttırmak isteyen aralarında Pathé Frères ve Hasselblad bulunan beş rakip şirketin dahil olduğu 1918'de Filmindustri Inc Skandia adlı yeni bir film şirketinin yanı sıra 1915 yılında Skandinavisk Filmcentral adında başka bir film şirketi de kurulmuştur (Soila, Sweden, 2005, s. 143). Daha sonraki yıllarda Swenska Bio ile Filmindustri Inc Skandia film şirketleri birleşerek AB Svensk Filmindustri adında bir şirket kurulmuştur (Furberg, 2010, s. 26-27).

Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda diğer Batı ülkeleriyle karşılaştırıldığında İsveç'te yaşayan insanların yaşam standartları ve sosyal koşullarının daha düşük olması, endüstriyel ve kentsel büyüme yoluyla yaratılan yeni yokluk ve işsizlikle birlikte makineleşmenin getirdiği bunalım ortamı film sektörünü de etkilemiş ve seyirci sayısında azalma görülmüştür. Bu tarz karamsar bir atmosferde film endüstrisi üzerinde olumsuz bir etki yaratan radyonun 1920 yılında İsveç'e gelmesi ve bu yıllarda İsveç'te gösterilen filmlerin yarısından fazlasının Amerikan yapımı olması yerli film üretimini sekteye uğramıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 145). Diğer bir deyişle savaşın sonunda artan rasyonalizasyonun etkilerini gösterdiği İsveç'in 1920'lerde yaşam standardı yükselmiştir ve süren bu yükselişte sinema pazarı da istikrar kazanarak azalan sinema seyircisi artmaya başlamıştır, fakat savaşa katılan ülkelerdeki ulusal film yapımının yeniden başlaması ve hem yükselişe geçen Avrupa sineması hem de Amerikan filmleriyle rekabet koşullarının oluşmasıyla yurtdışında İsveç filmine olan talep azalmıştır. Gustafsson'un aktardığı üzere (Halvarson 1990, 294–5; Gustafsson 2007, 50–7; akt. 2016, 256). Ayrıca, 1920'lerdeki İsveç'te söz konusu lüks ve zenginlik dolu bir yaşam hayaliyle yeni yıldız kültü genç neslin ve özellikle kadınların yeni yaşam tarzı ve kamusal davranışlarından sorumlu tutulduğunda, film yıldızlarının zararlı bir şey olduğu tartışılmıştır.

1910'ların sonu ve 1920'lerin başında İsveç film endüstrisinde çoğunlukla edebiyat eserlerinden ve resim sanatından yararlanılarak kalite ve sanatsal girişim temelinde İsveç sinemasına altın çağ yaşatacak bir statü kazandırma çabası öne çıkmaktadır (Soila, Sweden, 2005, s. 155). Bu dönemde insanın doğanın ayrılmaz bir parçası olarak tanımlandığı filmlerde gerçekçilik vurgulanmıştır; dağların ovaların, ağaçların görüntüleri ve mevsimdeki değişiklikler karakterin tanımıyla bağlantılı bir şekilde kaderleriyle ilişkilendirilerek ortaya çıkarılmak istenen dram görsel anlatımla vurgulanmıştır. Özellikle Selma Lagerlöf'ün romanlarından yararlanılarak çekilen *Ingmar'ın Çocukları* (Ingmarssönerna, Victor Sjöström, 1919), *Arne'nin Hazinesi* (Herr Arnes pengar, Mauritz Stiller, 1919) ve *Karin Ingmar'ın kızı* (Karin Ingmarsdotter, Victor Sjöström, 1920) ile yine edebi eserleri konu alan *Solbakken'in Kızı* (Synnöve Solbakken, John W. Brunius, 1919), *Sedomir Manastırı* (Klostret i Sedomir, Victor Sjöström, 1920), *Eronotik* (Mauritz Stiller, 1920) gibi filmler görsel dramatik güce sahip edebi eserlerden yararlanılarak çekilen filmlerden bazılarıdır. Genel olarak edebi eserleri konu alan filmlere karşı Soila'nın (Sweden, 2005, s. 153)

da belirttiği gibi filmsel anlatının orijinal materyali harfi harfine takip etmediği yönünde birtakım eleştiriler bulunmaktadır. Filmlerin resimli romanlar olmasının öngörüldüğü bu eleştiriler değerlendirildiğinde sinemanın bağımsız bir sanat formu olarak görülmediği açık bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Bunların yanında karakterlerin uzun bir süre hareketsiz pozlarını korudukları bir tablo canlılığı gibi ortaya konulan filmlerde Kilian Zoll'un *Rättvik'te Yaz Dönemi Dansı* (Midsommardans i Rättvik, 1852) ve Tidemand'ın *Haugianerna* (Haugians, 1848) gibi birçok tablodan faydalanılmıştır.

1920'lerin sonuna doğru bu tarz edebi filmlerin üretim maliyetlerinin artışı nedeniyle sanatsal prestijden çok kârla ilgilenilmesini gerektirmiştir ve bu nedenle ülkede dağıtmaya başlanan popüler yönelimli özellikle komedi türünü barındıran kâr filmleri teşvik edilmiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 155). İsveç sineması bu dönemde Amerikalaşmak ve gişede başarılı filmleri taklit etme çabalarıyla olumsuz bir konumda yer almıştır (Marklund, 2010, s. 74). 1920'lerin ortalarında milliyetçilik unsurlarının temelinde savunma ve askerî açıdan yoğun bir dönemin içinde olan İsveç'in bu durumu film endüstrisine de yansiyarak tarihsel dram ile komedi türünün bir kolu olan durum komedisi ve doğaçlamayı içeren askeri fars türü ortaya çıkmıştır.

1920'lerde sinema seyircileri için ara yazıları yüksek sesle okumayın, önünüzdeki koltuğa ayakkabılarınızı koymayın, geçmek isteyenlere nazik olun şeklinde bir dizi davranış kuralları yayınlanmıştır (Gustafsson T. , 2016, s. 252). Böylece sinema salonlarında bulunan seyircilere belirli bir kültürün yerleştirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca sinema salonlarının sınıflar ve cinsiyetlerin birbirine karıştığı bir ortam olarak görülmesi hakkında çeşitli kitleler tarafından endişeler dile getirilmiştir. 1920'li yılların sonunda ise sinema salonları ve özellikle de Röda Kvarn, Palladium ve Skandia gibi Stockholm'deki ilk kez yönetilen büyük sinema salonları müzik eşliğinde zarif ve zevkli, filmlerle dekore edilmiş bir şekilde tanımlanıp insanların kendilerini evlerinde hissedebilecekleri yerler olarak öne çıkarılmaya çalışılmıştır (Gustafsson T. , 2016, s. 255).

İsveç, 1930'ların sonlarına kadar tam olarak gelişmiş bir yıldız sistemine sahip olamamıştır (Gustafsson T. , 2016, s. 256). Tiyatrolarda görev yapanların filmlerde oynamasının kaçınılmaz olduğu 1930'larda sinema oyuncular; büyük tiyatroların yıldızlarının edebi melodram gibi daha ciddi rollerde yer aldığı ve taşralarda görev

yapan oyuncuların ise komedileri canlandığı iki bölüme ayrılmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 157). Bu yıllarda sinema oyuncuları tiyatrunun geleneksel modelinden kopamayarak aynı rollerde yer almışlardır ve böylece daha homojen bir oyunculuk tarzı ortaya çıkmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 159).

Genel olarak, 1930'ların filmleri, 1920'lerin yapımlarının çoğunun uluslararası görünümünden yoksun konumda olmakla birlikte sinema, ortalama bir insana yönelik popüler bir kitle mecrası haline gelmiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 161). 1930'larda filmlerde sesin ortaya çıkmasıyla İsveç'in tanıtılması önem taşımış ve yerli yapımlarda büyük artış yaşanmıştır (Hedling, 2016, s. 61). Özellikle İsveçlilerin orta sınıf kır evleri, mutfak alanları, ofisleri, dükkanları ve çiftlikleri gibi tanıdık ortamlardaki popüler eğlencenin konusunu oluşturan dramın da yer aldığı komedi ağırlıklı filmler günlük ve sıradan bir yaşamı yansıtmıştır (Gustafsson F. , 2016, s. 319). Ayrıca bu dönemin İsveç filmleri türden bağımsız olarak filmlerin hem ülke sınırı içinde hem de dışında çağdaş gerçekçiliği yansıtmaları talebiyle insanlar arasındaki yakın ilişkileri tasvir ettiği için ciddi eleştirilere maruz kalmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 168).

Qvist (2010, s. 120-121), 1930'ların komedi filmlerinin gelişimini *folklustspel*, romantik komedilerin bir alt türü olan *screwball* komedi ve fars olmak üzere üçe ayrılabilirliğini vurgulamıştır. *Folklustspel* genel olarak işçiler, zanaatkarlar ve köylüler düzeyinde yerli yaşamla ilgilenirken *screwball* komedileri üst orta sınıf, burjuvazi veya saf üst sınıfla ilgilidir. Belirgin bir şekilde yurtdışından alınan örnekler, genellikle kamulaştırılarak İsveç koşullarına uyarlanan modernitenin taşıyıcısı olan fars, yüksek derecede kaba bir mizah veya karmaşıklık eksikliği içermektedir. Bunların yanı sıra *folkkomedier*, yani halk komedileri ve *folkhemskomedier* başka bir ifadeyle İsveç refah devleti komedileri gibi *Folklustspel* benzeri türler de bulunmaktadır.

1930'ların ortalarına doğru İsveç'te daha yüksek ve daha eşit dağıtılmış bir yaşam standardını teşvik etmenin yanı sıra, daha fazla ekonomik büyüme ve verimlilik yaratmayı da amaçlayan herkes için bir yuva anlayışında *folkhemmet*, yani halkın evi olarak nitelendirilen eşitlik, iş birliği ve yardımseverliğin vurgulandığı refah devlet politikasının öne çıktığı İsveç modeli şekillenmiştir. Ayrıca bu dönemde doğan bebeklerin sayısındaki düşüşün önüne geçmek adına kadının anneliğinin, çocuklarına ve evine bakması görevinin vurgulandığı filmler çekilmiştir (Soila, Sweden, 2005, s.

162-163). Sonuç olarak bu dönemin ruhunu toplum üzerindeki etkilerinin görüldüğü filmlerde artış yaşanmıştır.

Azalan nüfusu konu alarak iyi eş ve anneyi kutsayıp kürtaj yaptıran kadını kötüleyen *Walpurgis gecesi* (Valborgsmässoafton, Gustaf Edgren, 1935) filmi ile *Erkekler Ne Bilir?* (Vad veta väl männen?, Edvin Adolphson, 1933) ve *Tek Bir Gece* (En enda natt, Gustaf Molander, 1939) filmleri annelik ve evlilik konuları üzerinde durmuştur. Sosyal hareketlilik ve sınıflar arasındaki uzlaşmayı konu alan *Karl Fredrik kuralları* (Karl Fredrik regerar, Gustaf Edgren, 1934) filmi ise dönemin atmosferini yansıtan filmlerden sadece biridir. Siyasi, sosyal ve ekonomik hayatta bütün bu gelişmeler göz önüne alındığında 1930'ların ortalarında film endüstrisinde hedeflenen kalitede olmasa da izleyici ve film sayısı açısından büyümenin yaşandığı söylenebilmektedir. 1930lar bu sektördeki sayısız altın ve servet avcısının ortaya çıkması ve büyük miktarda para kazanabilecek kadar şanslı oldukları bildirilmesi sebebiyle Amerikan tarihinin meşhur altına hücum döneminde altın arama bölgelerinden biri olarak öne çıkan Klondike bölgesinin adına atıf yapan Klondike dönemi olarak adlandırılmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 164).

Entellektüellerin yerli filmleri sanat eksikliğinden dolayı eleştirmesinin yanında halk hareketlerinin temsilcileri filmlerin potansiyel ahlaki eksikliğine dikkat çekmiştir. Halk temsilcilerinin üzerinde durdukları konulardan en önemlileri birçok İsveç filminde sıklıkla bira ve alkollü içeceklerin ortaya çıkması olmuştur. 1930ların filmlerindeki bu tarz içerikler için günümüze kadar kalan adını hafif biradan alan pilsner kelimesinin kullanılmasıyla pilsner filmi türü ortaya çıkmıştır. (Marklund, 2010, s. 106). Söz konusu tartışmaya ek olarak *Cennet Pansiyonu* (Pensionat Paradiset, Weyler Hildebrand, 1937) filminde bir kadının iç çamaşırıyla görünmesi İsveç sinemasında kültürlerine bir rezalet olarak algılanmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 166). Bu konuların dışında 1930'larda bazı aktörler ve aktrisler türler ve roller arasında geçiş yapma olanağı sağlamıştır, fakat genel olarak çoğu Dagmar Ebbesen'in bir ev hanımı olarak veya Edvard Persson'un güler yüzlü, genellikle babacan bir figür olarak kullanılması gibi popüler türlerin ihtiyaçlarına göre şekillenmiştir (Marklund, 2010, s. 107). Başka bir deyişle 1930'lu yıllarda oldukça gelişmiş bir yıldız sistemi ve köklü stereotipler görülmüştür.

Hem savaşın etkileri hem de söz konusu diğeri eleştiriler bağlamında 1940 yılında kültürel açıdan değeri film yapımına odaklanması gerekliliğinin doğduğı anlaşılmıştır ve bu yolda 1920'lerdeki gibi edebi eserlerden değil, daha profesyonel anlamda orijinal senaryolardan yararlanıldığı film yapımı artış göstermiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 167). İkinci Dünya Savaşı'nda tarafsızlığını ilan eden İsveç, denge politikasını esas almıştır. Bu ortamda Ulusal Film Sansür Kurulu tarafından aralarında Alman, İngiliz, Amerikan filmlerinin bulunduğu yabancı yapım birçok film yasaklanmıştır ve bunun yanında Rus karşıtı ithal filmlere izin verilmiştir. 1940'larda genel olarak ithal filmlerin sayısındaki azalış ve İsveç yerli filme olan talebi beraberinde getirerek İsveç sinemasının üretkenliğinin artmasına yol açmıştır.

İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte bu dönemde sinema izleyicilerindeki büyük artış, siyasi durumun yol açtığı İsveçliliğin yükselmesi fikri ve azalan ithal film miktarının etkisiyle İsveç film endüstrisi Svensk Filmindustri, Europa Film ve Sandrews film şirketlerinin birleşmesiyle genişlemiştir. Neredeyse tüm türlerin ve fikirlerin denenmesi, savaş zamanı film yapımında net tematik çizgileri belirlemeyi zorlaştırmıştır, fakat yine de savaş ortamına özgü *beredskapsfilmerna* olarak adlandırılan alarm durumu filmleri artmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 171). Alarm, yani uyarı durumu filmlerde genellikle eşlerinin zorunlu yokluğu nedeniyle birçok evliliğin baskı altına alındığı, krizin güvensizliği, artan sayıda kopuk ve geçici ilişkilere yansıdığı gözlenmektedir (Soila, Sweden, 2005, s. 175) Buna bağlı olarak psikolojik evlilik tasvirlerinin ortaya çıktığı *Ulla'ya iyi bak* (Ta hand om Ulla, Ivar Johansson, 1942) tarzı filmlere rastlanmaktadır.

1940'larda İsveç film sektöründe, askeri ortamdan etkilenecek İsveç'in askeri durumunu doğrudan yansıtan ile Danimarka'nın ve Norveç'in Alman işgalini yansıtan filmler olarak iki yönde gelişme yaşamıştır. İsveç askeri yaşamını yansıtan filmler popülerleşen askeri fars türünün bir uzantısı şeklinde başlamıştır, fakat 1930'ların aksine bu tür filmler ülkenin savaşa hazırlıklı olduğu sinyali veren topluluk ruhunu yansıtan *Hükümdarlığın Yakışıklı Çocukları* (Kronans käckä gossar, Sigurd Wallén, 1940) ve *Askeri Öğrenci* (Kadettkamrater, Weyler Hildebrand, 1939) gibi manevi uyarı durumu filmleri olarak yapılandırılmıştır. Diğer uyarı filmleri kategorisinin temaları özgürlük, özgürlük mücadelesi ve bireyin ahlaki sorumluluğunu oluşturmuştur. Siyasi kaygılar nedeniyle İsveç filmlerinde hikayelerin ne zaman ve

nerede gerçekleşeceği önem taşımıştır; genellikle *Halkım Senin Değil* (Mitt Folk är inte ditt, Weyler Hildebrand, 1944) ve *Bir Ateş Yanıyor* (Det brinner en eld, Molander, 1943) filmleri gibi isimsiz ülkelerde geçen çağdaş tasvirlerle yer verilmiştir ya da *Snapphanar* (Åke Ohberg, 1942) ve *Bu Gece Gez!* (Rid i natt!, Gustaf Molander, 1942) filmlerdeki gibi olaylar tarihsel bir geçmişe yerleştirilmiştir. Bunun yanında askeri fars türüne ek olarak çeşitli hizmet kollarının temsilcileri arasında olayların geçtiği, ancak daha dramatik bir çekiciliği olan ve profesyonel subayları kahraman olarak yücelten *Birinci Bölüm* (Första Divisionen, Hasse Ekman, 1941) gibi filmler de çekilmiştir (Soila, Sweden, 2005, s. 171-173).

Savaş sonrasında cinselliğin yıkıcı bir güç olarak gösterildiği problem filmleri adı verilen tür ile kırsal bölgelerden şehirlere taşınan insanların kırsala özlemine yönelik konu alınan kırsal romantizm filmleri ortaya çıkmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 171). Başka bir ifadeyle savaşın ardından İsveç sinema tarihinde bu dönem, daha önceki toplumun karakteristiğini oluşturan normların çoğunun terkedildiği, sosyal ve cinsel devrimlerin gerçekleştiği dönem olarak kabul edilmektedir. Sanayileşmenin artması ve iş gücü sıkıntısı gibi etkenler şehirlere göçe neden olmuştur, yani bir anlamda şehir bu dönemde yaşamının tehlikelerle dolu olarak algılandığı, hayal kırıklığına uğramış insanların bulunduğu yozlaşmış bir sığaata denk gelerek ortaya çıkan yapısal değişikliklerle birlikte nostalji dalgasını oluşturmuştur. Soila'nın (Sweden, 2005, s. 181) ve Fredrik Gustafsson'un (2016, s. 322) da belirttiği gibi kırsal film türünde 1950'li yıllarda sinemada çiftçi topluluklarının değerlerini ve geleneklerini ulusal romantik bir biçimde sürdüren *Güneş Işığı Yağmuru Takip Eder* (Driver dagg faller regn, Gustaf Edgren, 1946) gibi tarihi köylü filmleri, *Åsa-Nisse* (Ragnar Frisk, 1949-1968) film serisinin de içeriğini oluşturan yok olmanın eşiğinde olan kırsal yaşam tarzıyla hem alay eden hem de olumlu taraflarını öne çıkaran, bir yandan da müstehcen unsurların vurgulandığı filmler ile son olarak *Yazın Dans Etti* (Hon dansade en sommar, Arne Mattsson, 1951) filminin örnek gösterilebileceği ülkedeki çağdaş yaşamı yozlaştırıcı varoluş ile değil, nostaljik bir melankoli ile ele alarak en gerçek haliyle yas tutmayı haklı çıkaracak kadar hassas bir şekilde şehirdeki yaşamı bir bütün ve insancıl biçimde ifade eden filmler olarak üç adet baskın tema ortaya çıkmıştır. Söz konusu tarihi bir ortamda ciddi ve trajik bir drama; müstehcen bir komedi, ya da değişimin kaçınılmazlığına dair melankolik bir dram türlerinin yanı sıra 1950'lerin komedileri orta sınıf bir ortamda veya sanatsal bir alanda geçmiştir.

Ayrıca 1950’li yıllarda gençlik kültürü patladığından, filmler cinsiyete ve uzun vadede nesle göre pazarlanmaya başlanmıştır (Gustafsson 2007, 50–63; akt. Gustafsson, 2016, 252). Bu dönemdeki genç İsveç seyircilerinin ilgisi yerli filmlerden çok yabancı filmler özellikle Amerikan asi filmleri üzerinde yoğunlaşmıştır ve bu durumla baş edebilmek adına *Dans Salong* (Danssalongen, Larsson, 1955), *Raggare!* (Olle Hellbom, 1959) gibi gençlerin yaşam tarzlarının tasvir edildiği filmler çekilmiştir.

Bunlara ek olarak savaş sonrasını kapsayan 1950’li yıllarda amatör film ekipmanları, önemli ölçüde daha ucuz ve daha kolay yönetilebilir hale gelmiş ve bu da neredeyse herkesin kendi film kamerasını satın alabileceği anlamına gelmiştir (Jönsson, 2016, s. 141). Sonuç olarak, İsveç’teki amatör film yapımcılarının sayısı üretilen avangart ve deneysel filmlerle 1950’lerin sonlarında istikrarlı bir şekilde tüm zamanların en yüksek seviyesine yükselmiştir. Stockholm’e gelen genç bir adamın ilginç hikayesinin anlatıldığı *Serap* (*Hägringen*, 1959) filmi Peter Weiss’in yaptığı deneysel filmlerden yalnızca biridir.

1956 yılında Sveriges Television (İsveç Televizyonu) ülkede düzenli olarak yayın yapmaya başlamasıyla film endüstrisinde birtakım gerilemeler yaşanmıştır. (Soila, Sweden, 2005, s. 185; Hedling, 2016, s. 62; Furberg, 2010, s. 30).

Hjört’ün (2012,12-13; akt. Hedling, 2016, 63) de belirttiği gibi, filmin yerinin evde televizyon izlemeye bırakılmasıyla sinemalar izleyicilerini kaybetmiş buna bağlı olarak da ulusal bir film endüstrisini sürdürmek zorlaşmıştır. Filmlerin gişe performansına bağlı olarak genellikle İsveçli yapımcılar için İsveç filmlerine destek sistemi, 1963 yılında başlamıştır. Ayrıca genel izleyiciler açısından ekonomik olarak başarısız olan, ancak yine de estetik olarak tatmin edici veya belirli bir kalitede olduğu kabul edilen filmlere kalite bağışlarında bulunularak ulusal sinemayı Ingmar Bergman’ın gibi daha fazla İsveç filminin uluslararası pazar için çekici olacağı yönünde bir fikirle potansiyel olarak iyi ihraç edip giderek daha prestijli bir ortama dönüştürme şansı elde edilmiştir. Ayrıca 1964 yılında ulusal bir film okulu Stockholm Üniversitesi’nde açılarak 1960’ların sonlarında, İsveç’te akademik film çalışmaları konusunun başlatılmasında rol oynamıştır (Hedling, 2016, s. 64) Bu dönemde küresel film kültüründe yaygın olan *auteur* eğilimi, daha önce belirtildiği gibi Bergman,

Widerberg ve Sjöman gibi bir dizi tekil film yapımcısına fırsatlar sunarken, daha önce ana akım olarak kabul edilen biçimler daha az başarılı olmuştur.

1960'larda filmlerde cinsel ilişkiye tutum değişerek daha özgürleştirici bir yapı oluşmuştur. Seyircilerin gerçekçilik taleplerinin etkisiyle filmler daha uzun, daha ayrıntılı ve gerçekçi olan cinsel ilişki tasvirlerini içerecek şekilde genişlemiştir, fakat bu açıdan bakıldığında gerçekçiliğin pornografiye tehlikeli bir şekilde yaklaşması nedeniyle seks ve şiddet birçok kişi için tepki göstereceği bir taraf oluşturmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 200; Hedling, 2016, s. 65). Özellikle şiddet ve seksin karıştırıldığı ve hatta bir hayvanla cinsel ilişkiyi tasvir eden sahnenin olduğu 491 (Vilgot Sjöman, 1964) filmi bu dönemi anlamak açısından önemli bir örnektir. Bu filmin ardından *Meraklıyım- Sarı* (Jag är nyfiken - en film i gult, Vilgot Sjöman, 1967) ve *Meraklıyım- Mavi* (Jag är nyfiken - en film i blått, Vilgot Sjöman, 1968) adlarında aynı temalar üzerinde bir seri çekilmiştir. Genel olarak değerlendirildiğinde 1960'larda insanların yaşadığı gerçekliğin farklı, somut ve hissedilir bir film görüşü egemen olmuştur.

Eş zamanlı olarak ve Avrupa'nın çoğunda olduğu gibi, özel ve kurumsal sermayenin film yapımına akışı 1970'lerden itibaren azalmaya başlamıştır (De Vinck 2011, 260; Hedling, 2016, 65). Buna bağlı olarak 1970'li yıllarda sinema sektörü açısından sanatsal başarılar yaşanmamıştır. 1960'larda kazançlı hale gelen porno film endüstrisi 1972 yılında pornografik yasakların kalkmasıyla gelişme göstererek türde çeşitlilik sağlanmıştır (Soila, Sweden, 2005, s. 209-210). *Skandal Okulda Porno* (Porr i skandalskolan, Mac Ahlberg, 1974), *Anita* (Torgny Wickman, 1973) ve *Kyrkoherden* (Papaz, Torgny Wickman, 1970) filmleri seks unsurları içeren filmlerden bazılarıdır. Ayrıca Tage Danielsson tarafından yönetilen *Elma Savaşı* (Äppelkriget, 1971), *Mahkumları Bahara Serbest Bırakın* (Släpp fångarne loss— det är vår, 1975), *Picasso'nun Macerası* (Picassos äventyr, 1978) gibi filmlerle komedi türünde de başarılar sağlanmıştır.

Ayrıca İsveç'in diğer Avrupa ulusal film endüstrileriyle örtüştüğü 1970'ler ve 1980'lerdeki bir gelişme olarak Marianne Ahrne, Marie-Louise Ekman, Maj Wechsellmann, Agneta Fagerström-Olsson, Christina Olofson, Suzanne Osten ve Ingrid Thulin ve Gunnel Lindblom gibi kadın yönetmenlerin sayısında artış yaşanmıştır.

Belgeseller ve animasyon filmleri 1980'lerde İsveç sinemasında gelişen türler arasındadır. Grönland'daki Inughuit halkını konu alan *Inughuit - Dünyanın Göbeğindeki İnsanlar* (Inughuit - folket vid jordens navel, Staffan&Ylva Julén , 1985) ile saksağanların yaşamlarını anlatan *Pica Pica* (Mikael Kristersson, 1987) belgeselleri o dönemdeki önemli belgeseller arasındadır. Soila'nın (Sweden, 2005, s. 215) belirttiği gibi 1980'lerin ekonomik yükselişi sırasında, Film Enstitüsü ekonomik açıdan 1982 tarihli her film biletinden ve kiralanana ya da satılan video kasetten ücret almasını içeren film ve video anlaşmasının etkisiyle gelişme yaşamıştır. Ayrıca 1950'lerden itibaren İsveç, sanayi işçilerin kazandığı yüksek ücretler nedeniyle Latin Amerika, Türkiye, Yunanistan gibi birçok ülkeden göç almıştır. Bu durumun sinemaya yansması ilk olarak Yunanistan'dan İsveç'e göç eden Stelios'un hikayesinin anlatıldığı *Benim adım Stelios* (Jag heter Stelios, Johan Bergenstråhle, 1972) filmiyle olmuştur. Ayrıca İsveç'e göç eden Muammer Özer *Parçalanma* (Splittring, 1984) filmiyle film yöneten ilk göçmenlerden biri olmuştur. Bu filmlerin yanında İsveç'te yer alan İsveçli göçmenleri konu alan *Yaşamak Zorundasın...* (Man måste ju leva..., Margareta Vinterheden, 1978) ve *Johnny Roova* (John Olsson, 1985) gibi filmler de çekilmiştir.

Bunların yanı sıra çocukluk, 1980'ler ve 1990'lar boyunca yetişkinler için İsveç filmlerinde işlenmiş, İsveç'e oldukça özgü olan ve ancak ülkenin yaşadığı özel tarihsel evre ile açıklanabilen bir temadır (Soila, Sweden, 2005, s. 217). İdeolojik tezahürünün bir parçası olarak ele alınan *Bir Köpek Olarak Hayatım* (Mitt liv som hund, Lasse Hallström, 1986), *Åke ve dünyası* (Åke och hans värld, Allan Edwall, 1984), *Pazar Çocukları* (Söndagsbarn, Daniel Bergman, 1992) ve *Sapan* (Kådisbellan, Åke Sandgren, 1993) gibi çocukluk filmleri önemli örneklerdendir. Genellikle bu tür filmlerde kırsalda ve çoğunlukla orta sınıf ortamında gerçekleşen, insanlar hastalıkların, açlık ve savaşın olmadığı barışçıl toplumlarda yaşadığı bir ortam resmedilmiştir. Başka bir anlamda geçmişe duyulan özlemle birlikte İsveç refah devleti anlayışı birlikte ele alınmıştır. Ayrıca *Arzu ve Güzellik* (Lust och fägring stor, Bo Widerberg, 1995) gibi savaş dönemini yansıtan ve romantik unsurlar içeren filmler de bulunmaktadır. Bu dönemde Hedling'in (2016, s. 69) de belirttiği gibi 1990 yılında, İskandinav bölgesindeki film desteğine ve kamusal film politikasına bir ulus ötesi bileşen eklenerek ülkeler arasında ortak yapımları teşvik etmek amacıyla İskandinav Bakanlar Konseyi'nin girişimiyle Nordik Film ve Televizyon Fonu oluşturulmuştur.

Küreselleşmenin de etkisiyle İsveç ve Kuzey'deki dört komşusu tarafından desteklenen bir Pan-Nordik destek fonunun başlatılmasıyla film desteği eski, tamamen ulusal karakterini kaybetmiştir ve böylece sınırların ötesindeki yaratıcı ve finansal alışverişler çoğalmıştır.

Siyasi medyanın yeni alanı olarak televizyon ortaya çıkmasıyla, kurgusal olmayan İsveç filmlerine olan azalan ilgi 2000 yılından sonra dijital tekniklerin yardımıyla eski filmleri arşivleme ve bunlara erişme konusundaki sürekli iyileştirme yeteneği sayesinde artış göstermiştir (Jönsson, 2016, s. 126).

Cinsel amaçlı kadın ticaretinin konu alındığı *Daima Lilya* (Lilja 4-ever, Lukas Moodysson, 2002) filmi ile pornografi, tüketicilik ve insanların şeyleştirilmesi gibi kavramların işlendiği *Yüreğimde Bir Delik* (Ett h   i mitt hj  rta, Lukas Moodysson 2004) filmi yine bu dönemde ele alınan temaların anlaşılması bakımından önemlidir.

İskandinavya'da 1990'ların ortalarından beri üretilen korku türündeki filmler 2000 yılından sonra İsveç'te *Gir Kanıma* (L  t den r  tte komma in, Tomas Alfredson, 2008) filmiyle birlikte farklı bir yöne evrilmiştir (Iversen, 2016, s. 345). Yalnızca modern İskandinav korkularının merkezi değil, aynı zamanda gerçekçi konuma sahip olması nedeniyle de özellikle ilgi çekicidir. Vampirler fantastik yaratıklar olmasına rağmen, *Gir Kanıma* (L  t den r  tte komma in) filmi birçok yönden sosyal gerçekçi bir ortamda tasvir edilip fantastik ve gerçekçi korkuyu birleştirerek korku filminin unsurlarını yaratmıştır. 2010'lu yılların sonunda çekilen İsveç yapımı *Ritüel* (Midsommar, Ari Aster, 2019) filminde mistik korku öğeleriyle doğanın rahatlatıcı etkisi birleştirilmiş ve zıt unsurların bir arada kullanılmasıyla sıklıkla karşılaşılan korku filmlerinin işleniş tarzlarından uzaklaşılmıştır. Yine 2015 yılı yapımı *Sensör* (Sensoria, Christian Hallman) filminde klasik    e olan hayalet motifini kullanılsa da filmin temel konusu yalnız kalmış ve otuzlu yaşlarının sonunda hayatla mücadele etmek zorunda olan varlığını korumaya çalışan bir kişi üzerinden şekillenmektedir. Genel olarak İsveç'te korku film geleneği 2000'lerden sonra yalnızca korku, çok veya tiksinti anları yaratmak için değil, aynı zamanda varoluşsal ilişkileri keşfetmek için de kullanılmıştır

Dram ve fantastik öğeler taşıyan *Sınır* (Gr  ns, Ali Abbasi, 2018) filminde İsveç mitolojisinde yer alan trol kavramı kullanılarak insanlığın iyilik ve kötülük durumları sorgulanmıştır. Aslında bir anlamda kendimizden; kendi düşüncemizden, kendi

görüntümüzden, kendi yaşam tarzımızdan farklı onlara öteki olarak davranıldığı, onların dışlanıldığı ve böylece ortada bir yabancılaşma durumunun varlığının söz konusu olduğu görülmektedir. *Sınır* (Gräns) filminde kent hayatının kurallarına, yalanlarına ve acımasızlıklarına karşı ezilmiş bir trole bu durumdan kurtulmak adına doğa unsuru sunulmaktadır.

Bunun yanı sıra İsveçli yönetmen Roy Andersson zamanımızın yüzeyselliğini, samimiyetsizliğini varoluşçu bir bakış açısıyla 2000'li ve 2010'lu yıllarda *İkinci Kattan Şarkılar* (*Sånger från andra våningen*), *Siz, Yaşayanlar* (*Du levande*, 2007), *İnsanları Seyreden Güvercin* (*En duva satt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014), *Sonsuzluk Üzerine* (*Om det oändliga*, 2019) filmleriyle kendine ait bir tarz sunarak anlatmıştır. Bu filmlerde kent hayatının yol açtığı hız ve bezginlik hissi daha çok diyaloglarla, kıyafetlerle ve makyajlarla ifade edilmiş kentten bir kaçış noktası olarak doğa ortamına ise neredeyse hiç yer verilmemiştir.

İsveç, Danimarka ve Almanya yapımı *Mamut* (Mammoth, Lukas Moodysson, 2019) filmi ile New York City, Filipinler ve Tayland'ı içine alarak geniş bir alanı kapsayan Mamut filmi fahişe veya ev hizmetçisi olarak çalışan Batılı olmayan kadınların durumunu ve Batılı zengin ailelerin yaşantıları, hedefleri gibi konular etrafında şekillenen uluslararası özellik taşıyarak bir anlamda yirmi birinci yüzyılın kültürel inşasını gözler önüne serilmiştir. İyi bir meslek, güzel bir ev ve aileye sahip olmanın mutlu olmak için kimi zaman yeterli gelmediğini, karamsarlık, yabancılaşma ve bunalmışlık hissinden kurtulmak adına iletişim kurarak gerçekte ne istediğinin farkına varılması gibi daha küçük şeylerin gerekli olduğunu vurgulanmıştır. Filmde özellikle şehir hayatının hızına ve mekanikliğine mahsur kalmanın insanın karamsarlık ve yetersizlik durumlarının bulundukları ortamdan kaçarak doğa ortamına yapılan bir gezintinin ya da daha gündelik, basit fakat emek verilen bir işle uğraşmanın önemi belirtilerek kişilerin çevrelerine ve kendilerine yabancılaşma durumları ve mevcut yabancılaşmalarının farkına varmaları gözlenmektedir.

İsveçli yönetmen Björn Runge'nin *Eğer Geri Dönersem* (*Om jag vänder mig om*, 2003), *Ağız Ağıza* (*Mun mot mun*, 2005) ve *Mutlu Son* (*Happy End*, 2011) filmleriyle baskın bir dramın varlığıyla oluşturduğu üçlemede kendilerini yıkımdan kurtarmaya çalışan insanların hayatları tasvir edilmiştir. Örneğin *Mutlu Son* (*Happy End*) filminde hayata tutunmaya çalışan ve hayatlarındaki amaçlarını arayan birçok

insanın hayatının kesiştiği görülmekle birlikte film boyunca ışık oyunları ile kasvetli bir görünüm yaratılmıştır. Yabancılaşmanın hem kent hayatından hem de insanın yaşama uğraşında herhangi bir yönden geride kalarak başarısızlığa uğramasından kaynaklandığı durumların tasvir edildiği bu tür filmlerde dram unsuru ön plandadır. *Buluşma* (Återträffen, Anna Odell, 2013) filminde ise yine insanların geçmişten gelen acımasızlık pişmanlık, intikam gibi duyguları ele alınmıştır. İnsan ilişkilerinin önemini vurgulandığı filmde uzun zaman önce bile olsa insanın hayatında maruz kaldığı birtakım acıtıcı ve dram yüklü unsurların her zaman bir kişinin varlığını sürdürmesinde etkili olduğu vurgulanarak hayata ve insanlara yabancılaşmanın bir anda olmadığı gösterilmiştir. Bu tarz filmlerin çoğunluğunda doğa unsuru ile yabancılaşma arasında net bir ilişki kurulmamaktadır, aksine şehir hayatı ve insan ilişkileri açısından umutsuzluk ve endişe durumları aktarılmıştır. Bunların yanında Danimarka, Norveç, İsveç ve Fransa ortak yapımı olan *Turist* (Force majeure, Ruben Östlund, 2014) filminde modern bir ailenin lüks bir otelde tatil yaptıkları sırada kadın ve erkeğin, karşılaştıkları ufak bir tehlike karşısında ilkel içgüdülerine dönmeleri ile belirlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri ve bu rollerin yıkılışı ile ortaya çıkan sorunlar insanların doğası ve takınmış oldukları maskeler aracılığıyla net bir biçimde anlatılmıştır.

Görüldüğü üzere 2000 yılı sonrası filmler genellikle temel olarak dram türünden oluşmakta ve bu tür korku, fantastik, suç gibi birtakım ek temalarla zenginleşerek anlatımı daha da güçlendirmektedir. Modern yaşamın içinde insanların farkında olarak ya da olmayarak kendi hayatlarına karşı oluşturdukları birtakım engellerin varoluşsal ve psikolojik anlamda etkileri sıkça kasvetli bir atmosferde şehir manzaraları, zengin ve fakir ayrımının görebileceği mekanlar, diyalogların yansıttığı tükenmişlik ve belirsizlik duyguları aracılığıyla görülmektedir.

3.2.3. Danimarka Sineması

Danimarka'da ilk film gösterimi 1896 yılında, Lumière kardeşlerin Paris'teki halka açık gösteriminden etkilenen Vilhelm Pacht'ın sahip olduğu Kopenhag'da yer alan bir eğlence mekânında gerçekleşmiştir. Müzik salonları ve gezici sinemalar aracılığıyla yapılan film gösterimlerinin yanında 1904 yılında Kopenhag'da ilk kalıcı sinema açılmıştır (Söderbergh Widding, 2005, s. 7). Grönland'daki kızak köpeklerinin yer aldığı *Grönland Köpekleriyle Araba Kullanmak* (Kørsel med grönlandske hunde,

Peter Elfelt, 1897) filmi Danimarka’da çekilen ilk filmidir. İlk kurgu filminin ise yine Peter Elfelt tarafından çekilen *İnfaz* (Henrettelsen, 1903) filmi olduğu bilinmektedir (Sundholm, ve diğerleri, 2012, s. xvii). 1906 yılında film yapım şirketi Nordisk Films Kompagni (Nordisk Film Şirketi), 1910 yılında ise Danimarka Film Endüstrisi kurulmuştur (Söderbergh Widding, 2005, s. 8; Hjort & Lindqvist, 2016, s. 16).

Büyücü Kadın ve Bisikletli (Heksen og Cyclisten, Viggo Larsen, 1909) adlı filmde Georges Méliès’in sinema anlayışından etkilenilerek birtakım sinema hilelerine yer verilmiştir. Sirk ortamının anlatıldığı *Dört Şeytan* (De fire djævla, Robert Dinesen & Alfred Lind, 1911) filminde ise birtakım açt teknikleri denenmiştir ve bunların yanında kadın tacirlerinin eline düşmüş bir kadının kurtarılma hikayesinin anlatıldığı *Beyaz Esire* (Den Hvide Slavinde, Viggo Larsen, 1906) filmi toplumsal içerikli konuların ilk kez ele alınması bakımından önem taşımaktadır (Teksoy, 2005, s. 58). Ayrıca erkeğin üzerinde baskı kurmaya çalışan kötü kadın temasının erotik unsurlarla birlikte verildiği *Uçurum* (Afgrunden, Urban Gad, 1910) filmi ve mali borçlarını çözmeye çalışan birinin yaşamının anlatıldığı yine erotik melodram türünde *Hapishane Kapısında* (Ved Fængslets Port, August Blom, 1911) filmi Danimarka sinemasında denenen tematik unsurlar açısından incelemeye değerdir.

Sonraki yıllarda, yapılan film üretimleri belirli bir sürenin ardından anlatı ve üslubu kapsayacak biçimde Amerikan türlerine benzeyerek melodram, fars ve gerilim gibi türler üretilerek standartlaştırılmıştır. Söderbergh Widding’in (2005, s. 8) film tarihçisi Ron Mottram’ın görüşlerini aktardığı üzere Danimarka filmlerinde özellikle Nordisk yapımlarda öne çıkan türlerde iç ve dış mekanlar ile doğal ve kentsel ortamlar etkileyici bir biçimde kullanılmıştır. Ayrıca bu dönemde toprak sahibi, savurgan oğul gibi birkaç tane kalıplaşmış film karakteri ortaya çıkmıştır.

Önemli Danimarkalı kadın senaristlerden olan Harriet Bloch, Danimarka sinemasının 1910’lu yıllarında kadınlar ve aşk temelinde melodram türünde senaryolar yazmıştır (Granhøj & Redvall, 2017, s. 2). Kadın bakış açısıyla yazılan bu senaryolar cinsiyet sorunları, toplumun üst sınıfları arasındaki aşk ilişkilerindeki karışıklıklar ve ihanet konularının değerlendirilmesinde farklı bir görüş sunması bakımından önem taşımaktadır.

Birinci Dünya Savaşı’na katılmayan Danimarka, sinema açısından bu dönemin başlarında üretken bir çağ yaşamıştır. *Atlantis* (August Blom 1913), *Prences Helena*

(Prinsesse Elena, Holger Madsen, 1913), *Pro Patria* (August Blom, 1915), *Aşk Oyunu* (Elskovsleg, August Blom&Holger-Madsen 1914) gibi dram, savaş ve ikili insan-aşk ilişkisi unsurlarının bulunduğu birçok temada film çekilmiştir. Söderbergh Widding'in (Denmark, 2005, s. 9) vurguladığı üzere bu dönemde popüler türler olan özellikle erotik sahneler ve suç tasvirlerine yer veren melodramlar eleştiri konusu olmuştur. Bunun üzerine 1913 yılında seyircilerin ekranda gördüklerinin onları suça teşvik ettiği yönündeki eleştiriler, erotik sahnelerin Danimarka toplumu için kötü örnek oluşturacağı konusundaki görüşler dikkate alınarak özellikle suç, nihilizm, anarşizm ve yoksulluk gibi konularda film yapılmamasını ön gören bir kararla sinemaya devlet sansürü getirilmiştir (Söderbergh Widding, 2005, s. 9; Granhøj & Redvall, 2017, s. 2). Benjamin Christensen ve Carl Theodor Dreyer Danimarka sinemasında öne çıkan marjinal olarak adlandırılabilir yönetmenlerdendir. Ayrıca sessiz dönemde Danimarka'da çekilen *Gizli X* (Det hemmelighedsfulde X, Benjamin Christensen, 1914) ve *İntikam Gecesi* (Hævne nat, Benjamin Christensen, 1916) olmak üzere savaş ve dram unsurlarının bulunduğu filmlerde stil açısından yenilikçi unsurlar denenmiştir.

Savaşın sonlarına doğru Danimarka'da film üretimi üretkenliğini kaybederek düşüşe geçmiştir. İsveç'in tam da 1917 yılında sinemada kaliteli ve edebi eserlerden uyarlamalar yapılarak altın çağını yaşamasının aksine Danimarka'da 1915-1930 döneminde edebi eserlerden çok az sayıda film yapılmıştır (Söderbergh Widding, 2005, s. 10). Türler arasında 1920'li yıllarda hafif komedi giderek daha baskın bir konuma gelmiş ve az sayıda da dram türünde örnekler verilmiştir.

Danimarka'da 1930'lu yıllarda sinemalarda Danimarka filmlerinin yanı sıra Alman ve Amerikan filmleri de gösterilmiştir. Danimarka devleti tarafından, İsveç modeline uygun olarak sinema zincirlerinin oluşumuna karşı koymaya ve yabancı sermayesinin etkisinden korumaya yönelik net bir tavır alarak devlet düzenlemesi temelinde yeni bir sinema yasası çıkarılmıştır. Ulusun kültürel ve sosyal değerlerinin farkına varılması boyutunda eğitim fikri öne çıkmıştır, fakat bunun yanında sinema bilet fiyatlarını kapsayan yüksek eğlence vergisine eleştirilerde de bulunulmuştur (Söderbergh Widding, 2005, s. 9,11,12; Bondebjerg, 2016, s. 20). Bu dönemde Nordisk, Palladium ve ASA olmak üzere 3 yapımcı şirketi faaliyet göstermiştir. Ayrıca 1932 yılında Dansk Kulturfilm (Danimarka Kültür Filmi) adında kurulan ajans özgün

üretim, dağıtım, sergileme uygulamalarının ve politikalarının en azından bazılarının araştırılması için verimli bir zemin hazırlayarak eğitim ve aydınlatma amaçlı yararlı film kategorisinde filmler üretme doğrultusunda çalışmıştır (Thomson, 2016, s. 78).

1930'lu yılların sonunda yapılan izleyici anketlerinden hareketle izleyicilerin kırsal kesimlerde yaşayanların çoğunu oluşturduğu öğrenilerek buna yönelik kırsal temalı filmlerin yapımı öne çıkmıştır. 1930'lu yıllarda Söderbergh Widding'in (Denmark, 2005, s. 13) belirttiği üzere, İsveç'teki gibi Danimarka'da da film kötülenmiş ve filmlerde çağdaş sorunların açık bir şekilde ele alınması bulunmamıştır. Tüm bunların yanında 1930'lu yıllarda genel olarak 1920'lerde olduğu gibi komedi unsurları ön plana çıkmakla beraber çeşitli müzikal örnekler de verilmiştir. Ağırlıklı olarak komedi unsurlarının yer aldığı ve az da olsa müzikal unsurlar bulunduğu *Nyhavn 17* (George Schnéevoigt, 1933) adlı film bu dönemi anlamak açısından önemli bir örnektir.

Norveç gibi Danimarka'nın da 1940 yılında Almanya tarafından işgal edilmesiyle Danimarka film sektörünü üretim, ithalat ve dağıtım olmak üzere üç alanda Almanya kontrol etmeye çalışmıştır; aynı zamanda bu dönemde Amerikan ve İngiltere filmlerinin ithalatı yasaklanmıştır (Söderbergh Widding, 2005, s. 13). İsveç filmlerinin gösterimi tarafsızlığı nedeniyle kabul edilse de Alman etkisinden bağımsız olmadığı görülmektedir. Genel olarak bu dönemde Amerikan ve İngiliz filmlerinden esinlenilerek hafif komedi, fars gibi eğlence filmleri öne çıkmıştır aynı zamanda, problem draması denilen psikolojik gerçeklik unsurlarının bulunduğu kara filmin Danimarkalı bir varyasyonunu içeren *Raydan Çıkış* (Afsporet, Bodil Ipsen & Lau Lauritzen, 1942) ve *İşgal* (Besættelse, Bodil Ipsen, 1944) gibi filmler ile bazı örneklerinde *Gazap Günü* (Vredens dag, Carl Theodor Dreyer, 1943) filmi gibi savaş yıllarının izlerini barındıran örnekler yer almıştır.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından Danimarka sinema sektöründe sinemaya harcanacak paranın kısıtlı olması ve sinemalar için eğlence vergisinin de artırılması nedeniyle istenilen atılımlar gerçekleştirilememiştir. 1945 yılından sonra çoğunlukla işgal yıllarını konu alan *Bu Sizin Özgürlüğünüz* (Det gælder din frihet, Theodor Christensen, 1946) belgesel ve *Kırmızı Çayır* (De røde Enge, Lau Lauritzen & Bodil Ipsen, 1945) filminin yanında aynı zamanda polisiye ve hafif komedi yapımlar üretilmeye devam edilmiştir; bu temalarda çoğunlukla gerçekçilik ön

plana çıkartılmıştır. Söz konusu dönemde geniş çapta yurt dışına seyahat eden Danimarkalıların artmasına paralel olarak bazı filmlerde seyahat temasına önem verilmiştir. Aynı zamanda *Kapı Kapalıyken* (Mens porten var lukken, Asbjørn Andersen, 1948) ve *Mutluluk Geliyor* (Lykken ommer, Emanuel Gregers, 1942) filmlerinde olduğu gibi İskandinav ülkeleri birbirlerinden film ithal etmek yerine çoğunlukla senaryoları ithal etmişlerdir.

Danimarka'da savaş sonrasında hem şehirde hem de kırsalda büyüyen gençlerin zor koşulları ile alkolizm, suç ve sosyal dışlanmanın vurgulandığı savaş yıllarında tanıtılan türün bir devamı olan sosyal sorunlu filmler yapılmıştır (Söderbergh Widding, 2005, s. 16). Gerçek bir doğumun gösterildiği *Biz Çocuk İstiyoruz* (Vi vil ha'et barn, Alice O'Fredericks, Lau Lauritzen Jr., 1949) filmi ile banka soygununun gerçekçi tasvirlerinin yer aldığı *Kristinus Bergman* (Bjarne & Astrid Henning-Jensen, 1948) filmi gibi gerçekçi unsurların bulunduğu filmler bu yönüyle eleştirilerek yeni sansür tartışmaları yaşanmıştır.

1950 yılında İsveç'te olduğu gibi Danimarka'da da yerli yapımların desteklenmesine, kamu yararının gözetilmesine yardımcı olmak ve popüler film türlerinden kaçmak için devletin film desteği talep edilmiştir (Söderbergh Widding, 2005, s. 16). Danimarka bağlamında ahlaki sorunları ele alan ile ulusal kültürlerinin yansıdığı Danimarka mizahının ve doğasının öne çıktığı *Kırmızı Atlar* (De røde heste, olan Jon Iversen & Alice O'Fredericks, 1950) filminin öncülük ettiği güler yüz ve eğlence anlamına gelen hyggefilmen veya genial adı verilen film türlerinin üretimi artmıştır. Bu tarz filmlerde Danimarka neşesi de yüksek oranda derecelendirilir ve bir tür ulusal erdem olarak sunulur. Nordic National Cinemas (Denmark, 2005, s. 18) kitabında da belirtildiği gibi kırsal romantizmin geliştiği bu tür filmler ailenin merkezde olduğu, genellikle kır evinde yaşanan bir ortamda, zaman zaman da eğitici görüntülerle savaşın ve sefaletin varlığından önce belirsiz bir modern çağda geçmektedir, fakat daha sonraları içerik ve kaliteye bakılmaksızın anlatının ve estetiğin klişeleştiği, genellikle Amerikan modellerinin klişe benzeri kopyalarını oluşturan eleştirmenler tarafından küçümseyerek *trivia* filmi olarak adlandırılan daha çok komedi ve suç türünde üretilen seri prodüksiyonlar, barışın ilk yıllarından itibaren sanatsal girişimlerin yerini büyük ölçüde almıştır.

Bunların yanında Söderbergh Widding'in (Denmark, 2005, s. 19) ifade ettiği üzere 1955 yılında televizyonun popülerlik kazanması başlangıçta Danimarka sinemasını diğerk ülkelerde olduğu kadar etkilememiştir çünkü 1955 ile 1958 yılları arasındaki yeni bir Amerikan boykotu, yerli yapımlarla doldurulabilecek bir kıtlık yaratmıştır, fakat 1958 yılında boykotun kalkmasıyla 1939 yılında gösterime giren Amerikan yapımı *Rüzgâr Gibi Geçti* (Gone with the Wind, Victor Fleming) gibi Amerikan filmleri Danimarka sinemalarında önemli bir yer elde etmiştir. Ayrıca nüfusun artması ve savaş ortamından kurtulmanın yol açtığı refah ortamı ile değışen yaşam standartları durumunda gençlik kültürünün ortaya çıkmasına bağılı olarak Danimarka film türlerinin de yenilenmesi gerekmiştir.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan yeni dalga akımının etkisini hisseden Danimarka'da Danimarka yeni dalgası olarak adlandırılabilir ve aynı zamanda alkol, seks gibi sahneleriyle birlikte gençlik unsurlarını da barındıran film örneğı olarak *Hafta Sonu* (Weekend, Palle Kjärulff-Schmidt, 1962) filmi verilebilir. Film, birtakım sahneleri nedeniyle eleştirmenlerce eleştirilmiş ve 1964 yılında Danimarka'nın hazırladığı film yasasıyla kaliteli filmler önem kazanarak yalnızca kaliteli filmlere destek verilmesi gerekliliğı dile getirilmiştir (Söderbergh Widding, 2005, s. 25). 1964 yılından önce sinema ve filmi düzenleyen yasalar çok seçici ve aynı zamanda bir araç olarak filme bakış açısından oldukça ataerkildir. 1964 tarihli yeni sinema yasası, filmlerdeki eğlence vergisini kaldırmış, filmi modern kültür bağlamında önemli bir araç ve sanat biçimi olarak kabul etmiş ve televizyonun yükselişinin ardından ulusal film üretiminin dramatik kriziyle karşı karşıya kalırken, film yapımına doğrudan halk desteğini öngörmüştür; aynı zamanda bu yasayla modern, ulusal bir film politikasının yolunu açılmıştır ve burada oluşturulan unsurların çoğı film okulu desteğı, film prodüksiyonu için destek ve krediler, sinemaların yenilenmesi ve desteklenmesi gibi konularda sonraki yasalara ilham vermiştir (Bondebjerg, 2016, s. 21). Bunların yanında savaş ve drama filmi olan *Bir Zamanlar Savaş Oldu* (Det var engang en krig, Palle Kjärulff-Schmidt, 1966)'de gençlik temasının bulunması ve işgal yıllarını anlatmasıyla Danimarka sinemasının tarzını oluşturması bakımından önemli bir örnektir. Aynı zamanda toplumsal gerçekçi bir yaklaşımla Norveçli yazar Knut Hamsun'un Sult adlı romanının sinemaya uyarlandığı yine aynı adı taşıyan siyah beyaz çekilen *Açlık* (Sult, Henning Carlsen, 1966) filminde yokluk, çaresizlik ve onur çıkmazındaki bir durum anlatılmıştır. Burada bir anlamda toplumun; kendini oluşturan bireylere ve toplumsal,

hatta insanı var eden evrensel değerlere yabancılaşması gözlenmektedir. Yine aynı yıl olan 1966'da Danimarka Film Okulu kurularak kaliteli film yapımı için eğitimlerin verilmesi sağlanmıştır.

1972'de İsveç'i örnek alan devlet tarafından işletilen Danimarka Film Enstitüsü kurulmuş ve yeni bir film yasası kabul edilerek devlet filmin ortak yapımcısı olmuştur, böylece sanatsal kaliteyi sürdürmek amacıyla Danimarka sineması esas olarak özel bir finansman biçiminden kamuya açık bir finansmana dönüşmüştür (Söderbergh Widding, 2005, s. 25-26). 1973 yılında Avrupa Birliği'ne giren Danimarka, Danimarka dilinde ve ağırlıklı olarak Danimarkalı sanatsal ve teknik ekip ile kaydedilmiş bir filmin Danimarka filminin tanımını doğru bir şekilde karşılayacağı konusunda ortak bir görüşle ulusal kültüre odaklanmasına rağmen uluslararası oyuncu kadrosu ve ortak finansmanı olan filmlerin Danimarkalı olarak kabul edilebilmesi ve böylece halkın desteğini alabilmesi için bu ana kurala istisnalar olasılığına izin verilmiştir (Bondebjerg, 2016, s. 21).

Bizi Yalnız Bırakın (La 'os være, Ernst Johansen&Lasse Nielsen, 1975) filminde Danimarka'nın 1970'li yıllardaki gençlik film türü örneği olarak güvensizlik, grup bağımlılığı ve şiddet gibi gençliğin her türlü sosyal sorunlarını içeren gerçek koşullarının mizah ve hafif bir tonla dengelenerek toplumsal tasviri yapılmıştır. Bu dönemdeki gençlik filmlerinin tarzı genellikle bu özellikler çevresinde şekillenmiştir. 1960'lar ve 1970'lerde sürekli bir reklam filmi üretimi devam etmiştir aynı zamanda 1969 yılında yetişkin sansürünün kaldırılmasıyla yapım şirketi Palladium tarafından üretilen yeni seks komedileri dalgası ün kazanmıştır. Bu dönemi yansıması açısından *Bakirenin İşareti* (I Jomfruens tegn, Finn Karlsson, 1973), *Yatağın Kenarındaki Denizciler* (Sømænd på sengekanten, John Hilbard, 1976) ve *Anahtar Deliği* (Nøglehullet, Paul Gerber, 1974) gibi film örnekleri verilebilir. Ayrıca halk komedileri ve hygge türleri ile suç ve western olmak üzere tür taklitleri de denenmiştir.

1980'li yıllarda Danimarka'daki film şirketlerinin sayısı hem Danimarkalı hem de yerel Amerikan şirketleri olan birkaç büyük firmanın hakimiyetinin güçlü olmasına rağmen, daha da artmıştır. Bu dönemde de 1970'lerde olduğu gibi Gençlerin huzursuzluğunun, yetişkinlerle olan ilişkilerinin süslenmeden sade bir biçimde anlatıldığı *İnanç, Umut ve Sevgi* (Tro, håb og kærlighed, Bille August, 1984), *Bilgi Ağacı* (Kundskabens træ, Nils Malmros, 1981) ve *Zappa* (Bille August, 1983) gibi

filmlerle gençlik filmleri ön plandadır. Aynı zamanda 1980’li yılların sonunda *Fatih Pelle* (Pelle Erobreren, Bille August, 1988) ve *Babette’nin Şöleni* (Babettes gæstebud, Gabriel Axel, 1987) gibi sanat filmi odaklı çalışmalar da yapılmıştır.

1990 yılı öncesi film politikası büyük ölçüde geleneksel, ulusal, kültür kavramları ve çoğunlukla savunmacı kültürel stratejiler çevresinde gelişim göstermişken 1990’lardan itibaren küreselleşmeyle birlikte hem Avrupa Birliği’nin film ve medya politikaları hem de İskandinav ortak yapım ve işbirliği modelleri düzeyindeki Nordic Film ve TV Fonu, Eurimages gibi gelişmeler bunu değiştirerek ulus ötesi kavramını ortaya çıkarmıştır (Bondebjerg, 2016, s. 19; Hjort & Lindqvist, 2016, s. 18). Uluslararası film iş birliğinin ardındaki vizyon, bir yandan ulusal film yapımını sürdürerek daha da geliştirmek ve Avrupa filminin gelişimine katkıda bulunmaktır. Özellikle 1992 yılında kurulan Zentropa prodüksiyon şirketi sinema anlamında uluslararası bir ağa sahip olma yolunda önemli bir adım olmakla birlikte Zentropa ve Nordisk film şirketinin 2008 yılında birleşmesiyle uluslararası stratejide sermaye konusunda sağlam bir temel atılmıştır. *Dalgaları Aşmak* (Breaking the Waves, Lars von Trier, 1996) ve *Gerizekalılar* (Idioterne, Lars von Trier, 1998) filmleri uluslararası etkileşimi konusunda bu dönemde önemli örnekleri oluşturmaktadırlar.

Ticari Hollywood filmlerinin piyasadaki egemenliğine karşı, film yapımcılarına Hollywood yapımlarıyla rekabet edebilecek büyük bütçeli filmler yapma olanağı sağlayan uluslararası şirketler küçük ülke sinemacıları için önem kazanmıştır. Aynı zorlukları ve gelişmeleri aynı dönemlerde yaşayan İskandinav ülkeleri olan Danimarka, İzlanda, İsveç, Norveç ve Finlandiya için, bu tür şirketlerle ilişkiye geçmek yaygın hale gelmiştir. Bu finansman sorunları Avrupa ve İskandinav sinemasını etkilerken *Dogma 95* adı verilen düşük bütçeli film yapımına ve basit teknik çekim ilkelerine izin verme avantajı ile geleneksel film yapımının ticari yöntemine karşı yenilikçi bir hareket ve bir isyanın göstergesi olarak bir manifesto yayınlanmıştır. Böylece Danimarka filminin uluslararası markalaşması, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg, Soren Krag Jacobsen ve Kristian Levring tarafından, 1995 yılında tarihsel boyutlara sahip bir Avrupa sanat sineması konseptinin yeniden gösterimi olarak başlatılan Dogma 95 manifestosuyla daha da zenginleştirilmiştir (Hjort ve MacKenzie 2003; akt. Bondebjerg, 2016, s. 20). Yeni gelecek sinema ve

onun anlatacağı gerçeklik uğruna tüm estetik kaygılardan vazgeçilebileceği üzerine yemin edilen bu yeni hareketin manifestosu temelde ilk olarak Hollywood'un ticari sinemasına yöneltilen stüdyo film yapım sistemine bir itirazdır; ikinci olarak bir *auteur* sinemasının egemenliğine aykırıdır ve üçüncü olarak illüzyon yaratmak için teknolojinin kullanımına bir itirazdır.

Burjuva eğlence filmine ve yüzeysel aksiyon filmine karşı koyma girişimi olarak da tanımlanabilen Dogma 95 hareketi; gerçeği takip etmeyi amaçlayan aslında bir tür sinematik köktencilik, doğaya dönüş hareketi, Lumières'in sinematik masumiyetine ve sadeliğine dönme girişimi, bahçıvanın suyla püskürtüldüğü ve işçilerin fabrikayı basitçe terk ettiği bir zamanın gösterildiği kurtuluş olarak görülebilir (Schepelern, 2008). Bu manifesto yalnızca Danimarka'da değil, tüm dünyada yankı bulmuştur ve Dogma 95 manifestosundaki kurallara uyan 35 tane film çekilmiştir (*Ek 2*). *The vow of chastity* denilen *erdem yemininde* yer alan bazı kurallar doğrudan yapım süreciyle ilgiliyken bazıları ise esas olarak bir Dogma 95 filminin anlatı yönleriyle ilgilenmiştir (The Vow Of Chastity, 2008). Bireysel filmin tanımı gereği yozlaştığı ifade edilirken filmlerin tek tip olması gerektiği fikri temelinde erdem yemini olarak bilinen on tane kural konulmuştur.

Danimarka filmlerinin uluslararası başarıları esas olarak sanat filmleriyle ilişkilidir. 2000 yılından sonra uluslararası dağıtımı olan Danimarka filmleri özellikle Lars von Trier ve Susanne Bier'in uluslararası alanda en iyi iki Danimarka markası olmalarıyla birlikte ön plana çıkmıştır. Bu dönemde tema ve anlatı sürekli olarak küresel, kozmopolit ve yerel boyutları birleştirildiği *Daha İyi Bir Dünyada* (Hævnen, Susanne Bier, 2010), *Düğünden Sonra* (Efter brylluppet, Susanne Bier, 2006) ve *Kardeşler* (Brødre, Susanne Bier, 2004) filmlerinin yanı sıra uluslararası üretim ve dağıtım olanağı bulan komedi öğeleri ile drama yer verilen *Adem'in Elmaları* (Adams æbler, Anders Thomas Jensen, 2005), bilim kurgu türünde çekilen *Melancholia* (Melankoli, Lars Von Trier, 2011), tarihi bir drama olan *Ateş ve Limon* (Flammen & Citronen, Ole Christian Madsen, 2008), tarih ve biyografinin yer aldığı *Yasak Aşk* (En kongelig affære, Nikolaj Arcel) dramının ağırlıklı olarak hissedildiği *Açık Kalpler* (Elsker dig for evigt, Susanne Bier, 2002), müzikal ve dramının görüldüğü *Karanlıkta Dans* (Dancer in the Dark, Lars Von Trier, 2000) gibi filmler öne çıkmıştır.

Kentleşmenin Danimarka'ya diğer İskandinav ülkelerinden daha erken gelmesine bağlı olarak kentsel film türleri yaygınlaşmıştır. *Danimarka İsveç ortak yapımı Hævnem ve Efter brylluppet* filmlerinde hem evrensel hem yerel temalar yer alırken günlük yaşamın daha somut alanlarına da inilmektedir. Dünyanın az gelişmiş bölgelerindeki yoksulluk ve insanlık trajedilerinin sosyal ve psikolojik çatışmalarla verilmesi esnasında ortaya çıkan şiddet, intikam, terör ve insani başarısızlık sadece uzak bir gerçekliğin parçasının olmadığı aynı zamanda daha taşralı ya da lüks bir Danimarka yaşamının hem pastoral hem de kent bağlamında da yer alabileceğini anlatırken insanların dünyada olup biten bu savaflara, terörleri görmezden gelmek ve bir tarafından yardımcı olabilmek şeklinde iki taraflı bir görüş çerçevesinde kalmalarıyla birlikte yalnızca ülkeler arası değil, kişiler arası doğru ve yanlış bağlamında ikili bir dünya sisteminin varlığını kavrayarak kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmaları görülmektedir. Susanne Bier'in *Elsker dig for evigt* filminde ise ani bir trafik kazasının ardından felç geçiren bir erkek ve onun nişanlısı arasında geçen dramatik unsurlara yer verilmektedir. İnsanların karakter dönüşümlerinin açık bir biçimde gösterildiği filmde rahatlık ve sorunun olmadığı mevcut olan toplumun ve toplumun parçası olan insanların davranışları ile düşüncelerinin kendilerinin rahatlıklarının bozulma riskini hissettiklerinde nasıl değişebildiklerinin izleri görülmekle birlikte toplumun insanın varlığına yabancılaşmasının ardından insanın toplumun değerlerine yabancılaşması ve kendinden uzaklaşma durumu gözlenmektedir. Ayrıca bir yönüyle de yine aile kurumunun verdiği standartlaşmadan bunalan ve yenilik arayışı içinde olan bireyin toplumsal düzenden koparak adeta ona yabancılaşarak ahlaksal kuralların dışındaki davranışları yansıtılmaktadır.

2000 yılı sonrası filmlerde neredeyse her türden faydalanıldığı görülmekle birlikte belirli bir türün baskın olduğu söylenmesi gerekirse sanat filmi odaklı dram türünün ağırlığı göze çarpmaktadır. Aynı zamanda Per Fly adlı yönetmen *The Bench* (Bænken, 2000), *Miras* (Arven, 2003) ve *Manslaughter* (Drabet, 2005) filmleriyle çağdaş Danimarka film dramasında sosyal gerçekliğin yansıtılması açısından incelenmeye değerdir. Örneğin, *Miras* (Arven) filminde kendi idealleri peşinde koşan ve sevgi dolu bir ilişkiye sahip olan bir kişinin üretim ilişkilerine bağlı olarak kapitalist bir sistemin varlığında yaşamak zorunda kalan biri haline dönüşmesiyle mutlu olma halinden uzaklaşmış ve standartlaşmış yaşam biçimi içerisinde kısılmışlık duygusuyla kendine karamsar bir dünya yaratarak gerçeklerle yüzleşme konusunda yöneten

konumunda sistemin kölesi olmayı seçerek kendinden ve asıl sorunlarından uzaklaşmanın yarattığı dramatik bir durum anlatılmaktadır, fakat söz konusu ulus ötesi konseptiyle üretilen filmlerin çoğu Norveçli Bent Hamer'ın veya İsveçli Roy Andersson'un filmleri gibi diğer İskandinav sanat sinemasındakine benzer bir şekilde Danimarka'da başarılı olmazken daha geniş bir Avrupalı izleyici kitlesi sayesinde başarıya ulaşmaktadırlar.

Üretim, dağıtım ve içerik bağlamında uluslararası yapımların bir başka yönü ise ekonomik, kültürel ve sosyal anlamda yeterince gelişmemiş çeşitli ülkelerin toplumsal yenilenme temelinde sosyo-politik önceliklerinin dikkate alınarak sinemanın kültürel koruma ve gelişim aracı olarak kullanılmasıdır. Grøn'ün (2016, s. 41-57) de belirttiği gibi Hindistan ve Çin arasında kalan ve daha 1990'lı yılların sonlarından itibaren televizyon ve sinemayla tanışan Butan'da 2008 yılında Danimarka'nın da yardımıyla film sektörünü geliştirmeyi amaçlayan iş birlikler oluşturulmuştur. Başka bir deyişle kültürel çeşitliliği küresel ölçekte güçlendirmek amacıyla sinema sektöründe birtakım girişimler gerçekleştirilmektedir.

Genel olarak Danimarka sineması değerlendirildiğinde coğrafi büyüklüğüne göre yoğun nüfusu ile İskandinav ülkeleri arasında benzersiz bir konuma sahip olan Danimarka'nın film tarihinde de İskandinav filmlerinin en karakteristik özelliği olarak gösterilen doğal manzarasının önemli bir yer tuttuğu sonucuna varılmaktadır. Bu doğal alan olarak bahsedilen ekili tarım manzaraları olup vahşi doğa değildir. Örneğin *Amca* (Onkel, Frelle Petersen, 2019) filminde söz konusu doğal manzara pastoral bir Danimarka çiftliğinde açıkça yansıtılmaktadır. Genellikle rahatlama ve düşünme ortamı olarak tasvir edilerek huzur veren doğa ortamı bu filmde yaşlı ve felçli amcasına bakmak zorunda kalan genç bir kadının içinde bulunduğu sıkışmışlık durumun göstergesi haline gelmiştir. Şehir hayatının bilinmezliğine duyulan merakın neden olduğu ikilemler, aşk duygusunun açığa çıkması, gerçekleştirilememiş hayallerin hayata geçmesi için fırsatların bulunması gibi birçok duygu durumunun var olduğu filmde insan olarak kişilere yüklenen görevlerin bir kişinin hayatında nasıl yük olduğu ve aslında gerçek benliğini baskılayarak kendine ve dünyaya yabancılaşmasına yol açmaktadır. *Ayıcık* (10 timer til Paradis, Mads Matthiesen, 2012) filminde ise *Amca* (Onkel) filmindeki genç kadına benzer konumda yaşayan orta yaşlarında bir erkek karakterin annesinin himayesinden çıkamayarak kendi yaşamını kuramadığına yer

verilmiştir. Kent ortamının hızı ve donuk ilişkileri içinde iş anlamında başarıya ulaşarak biraz olsun kendini tatmin etmiş olmasına rağmen sevgi unsurunun geri plana atılmasıyla insanın iç güdülerini baskıladığı bir durum ortaya çıkmıştır bu da insanın varoluşuna bir yabancılaşma şeklinde hissedilmektedir.

Yalnızlığın hüküm sürdüğü insan yaşamında mutluluğu arayan kişilerin psikolojik dışavurumunun cinsellik unsurlarıyla anlatıldığı *Güzel İnsanlar* (Smukke mennesker, Mikkel Munch-Fals, 2010) filmi yabancılaşmanın kendini tanımamaktan öte içindeki dürtülere engel olmaya çalışmakla görünür olabileceğinin göstergesini oluşturmaktadır. İçinde gizem ve dram barındıran Ebeveynler (*Forældre*, Christian Tafdrup, 2016) filminde ise insanların içinde yer alan isteklerin, arzuların geri plana atıldığı hayat şartlarının neden olduğu bitkinlik ve ebeveyn olarak kendilerine verilmiş olan sorumlulukların belirli bir süre sonra ağır gelmesi üzerine kendi yaşamlarına odaklanmak ve yenilik arama durumlarına yer verilmesinin yanında toplum içindeki rollerin değiştiği anda meydana gelebilecek olan olayların farklı boyutlar ilişkiler bağlamında ele alınmıştır.

Kent yaşamının rutinlerinin insanların toplumsal ilişkileri üzerindeki etkisinin irdelendiği *Körkütük* (Druk, Thomas Vinterberg, 2020) filminde eski hayatlarında neşe dolu yaşamaktan zevk alan kişilerin zaman geçtikçe hayatın temposuna katılarak asıl duygularının ve kendilerini unutmasını ayrıca hayattan bir beklentisi kalmamış bireyin hayata tutunma çabaları ve mevcut gerginliklerden kurtulmak adına karakterlerin içki deneyi metoduna başvurmaları; kısacası belirli anlamlarda yaşamın gerçeklerinden kopmuş olan kişilerin hayatla ilgili sınavlarına yer verilerek depresyon halinden mutlu bireylerin var olma süreçleri incelenmiştir. Anders Thomas Jensen'in yönetmenliğini yaptığı *Çaylak Kasaplar* (De grønne slagtere, 2003) filminde ise toplum tarafından dışlanan, yani yabancılaştırılan bir kişinin kendini topluma karşı ispatlayarak başarı duygusunu arzulaması sırasında gelişen birtakım absürt olaylarla birlikte aslında bir bireyin toplum içinde var olması için toplum tarafından kabul görmesinin gerekliliği vurgulanmıştır. Anders Thomas Jensen'in yönetmenliğindeki başka bir film olan *Erkekler ve Tavuklar* (Mænd & høns, 2015)'da kırsal Danimarka manzarasında ıskallıktan medeniyete adım atan insanların içinde değişmeyen dürtülerle birlikte aklın da yer aldığı durumların her birinin birer temsilinin yer aldığı beş kardeşin grotesk

hikayesine dram unsurlarının da eklenmesiyle yaşamdaki ikiyüzlülük ve çelişkilerin görülmesine yardımcı olmaktadır.

Evliliklerinin parçalanma aşamasındaki bir çiftin önceki yabancılaşmış hayatlarından uzaklaşarak gerçeklerle yüzleşmesini anlatan *Prag* (Ole Christian Madsen, 2006); hayatın getirdiği umulmadık olaylar karşısında yaşanan dram ve insan ilişkileri bağlamında çekilen *Biz yaşarken* (Mens vi lever, Mehdi Avaz, 2017); tıp fakültesinde okuyan bir gencin hayatın içine girmekteki zorluklara ve varoluşsal olarak yaşadığı sorunlar ile belirsizliklere yer verilen *Kan içinde* (I Blodet, Rasmus Heisterberg, 2016); yine genç bir erkeğin yaşadığı bilinmezlik ve merak duygusuyla arzularının dışavurumunun yansıtıldığı *Erkek Çocuk* (Dreng, Peter Gantzler, 2011); bu kez hem karasız ve belirsizlikler içinde yaşayan bir genç erkek hem de evlilik hayatının rutininden bunalmış ve yenilik arayan olgun bir kadının bulunduğu *Kupa Kızı* (Dronningen, May el-Toukhy, 2019) filmleri genel olarak 2000 yılı sonrası Danimarka sinemasının çoğunlukla dramın yer aldığı temasını yansıtan filmlerdir. Aynı zamanda şüphe ve sorgulama ile nefret ve ötekileştirme gibi duygusal eğilimlerin ağırlıklı olduğu *Sanık* (Anklaget, Jacob Thuesen, 2005) ve *Onur Savaşı* (Jagten, Thomas Vinterberg, 2012) filmleri toplumsal ve ahlaksal sorunlar için bakış açısı sunması bakımından önem taşımaktadır. Thomas Vinterberg'in karamsar atmosferde yansıtıldığı bir diğer dramatik filmi *Submarino* (2010)'da fahişelik yapan alkolik bir annenin büyüdüğünde biri uyuşturucu bağımlısı diğeri alkolik olan iki çocuğunun hiç olmak istemedikleri bir yaşam içine sıkışarak yavaş yavaş hayattan soyutlanan hikayesi anlatılmaktadır.

Modern şehrin kusursuz ve mutlu insanının anlatıldığı *Euroman* (Gavriil Tzafkas, 2015) kısa filminde tam anlamıyla şehir yaşantısının yarattığı işkoliklik, gerçek ilişkiler yerine sanal dünyadan sahte ve hızlı etkileşimler ile görünürde her insanın hayal edebileceği bir yaşama sahip olmanın vurgulanmasının yanında paranın olmadığı zaman hayatın akışına ters düştüğünün farkına varılarak çevredeki arkadaşların takındığı umursamazlıklar ve sahteliklerin görünürlüğü üzerine anlatımlar yer almaktadır. Bu kısa filme ek olarak *Kusursuz İnsan* (Det perfekte menneske, Jørgen Leth, 1968) adlı kısa filmde kusursuz bir insanın nasıl olması gerektiğine dair hayatın dayattığı sınırlamalar ve kısıtlamalar gözler önüne serilmektedir. Bu kısa filmin Jørgen Leth ve Lars von Trier tarafından uzun bir film

olarak kusursuz insan profilinin temelini sabit kaldığı modern dünyanın getirdiği teknolojiyle ufak tefek değişikliklerin olduğu bir biçimde *Beş Engel* (De fem benspænd, 2013) adıyla yeniden çekilmiştir.

2000 yılı sonrası Danimarka filmlerinde ağırlıklı olarak kent yaşamının insanlar üzerinde yarattığı endişe ve umutsuzluk hislerinin varoluşsal ya da psikolojik anlamda açığa çıkma durumlarının yanında sırf bireysel olarak ideallerini gerçekleştirememiş karakterlere ve onların mutluluk arayışlarına da odaklanılması bu dönemin fazlasıyla ele aldığı konular arasındadır.

3.3. Yabancılaşma Olgusunun Sinemadaki İzleri

Yirminci yüzyıl insanı kendisinden kolayca uzaklaşacağı ve hayatında sahip olduğu birçok anlamın yitirilmesine sebep olacak eklektik bir dünyayı beraberinde getirmiştir. Bütüne ulaşamamış, eksik kalmışlık duygusunu içinde barındıran insanların tutarsız ve anlam karmaşalarıyla çevrelenmiş yaşamının modern çağda yabancılaşmaması olanaksız bir hal almaktadır.

Ekonominin rasyonelleşmesi, insanın doğa üzerindeki etkisini artırarak toplumun politik açıdan da faydacı, rasyonel ve demokratik hale gelip kaçınılmaz olarak ilerleme ve maddi zenginliklere neden olmuştur. Akılcılığın Aydınlanmayla birlikte gelişmeyi öngören anlayışı tahmin edilemez bir şekilde çeşitli politik ayaklanmalar, savaşlar ve ekonomik krizler etrafında şekillenmesinden dolayı bürokratik yapıya sahip ve kişisel olmayan kitle toplumu içinde insanda evsizlik ve yabancılaşma duygusu yoğunlaşmıştır (Barrett, 1962, s. 35-36). Yabancılaşma, kendini çevredeki dünyaya ilgisizlik ve can sıkıntısı içinde açığa çıkarırken aynı zamanda kendisini çılgınca bir faaliyette, sürekli çabalamada, hayal edilen, umulan bir geleceğe bakarken, yani kişinin halihazırda başardığını ve yaşadığı hayatı değersizleştirerek göstermektedir. Sonsuza kadar yeni ve daha yüksek hedefler için çabalayanlar her zaman yetersiz kalmaktadır (Schmitt, 2003, s. 21). Böyle bir ortamda başarısızlık zorunlu bir şekilde insanın peşinden adeta bir gölge gibi ilerlemektedir.

Öykülerin salt anlatıcının bakış açısına göre şekillendiği kurmacayla oluşturulan filmlere kuşkuyla yaklaşan modern sinemacılar filmleri yirminci yüzyılın paradokslarla dolu yapısına uygun olarak yabancılaşma olgusu içindeki insan ilişkilerini gerçek ve kurmaca arasında köprü kurarak ele almışlardır. Modern

sinemacılara göre sinemanın gücü yıldızlar yaratmak ya da günlük hayatın unutulmasını sağlayan eğlence üretmek değildir, aksine diğer sanat türlerinden farklı olarak sinema Tarkovski'ye (2008, s. 50) göre, “insanın olgusal deneyimini genişletir, zenginleştirir ve derinleştirir, hatta yalnız zenginleştirmekle de kalmaz, adeta gözle görülür bir şekilde uzatır da”. Bu sinema anlayışında seyirciler pasif bir konumda bulunmaktan ziyade gördükleriyle ilgili rahatsızlık ve farkındalık duygusunun verdiği güçle yorumlar yapma fırsatı elde etmektedirler. Geleneksel kalıplaşmış yapılarla karşılaşılan filmlerin yerine çağdaş anlatıların seyircilerle iç içe geçerek farkındalık oluşturduğu ve bir sorunun ortaya çıkarılmasına katkı sağladığı görülmektedir. Bu noktada diğer sanat türleriyle karşılaştırılamayacak özelliğe sahip sinema “zamanın içine yerleşmiş ve sürekli değişen olguları ve olayları yakalamadaki gücü, mükemmelliği ve acımasızlığı” ile ön plana çıkmaktadır (Tarkovski, 2008, s. 54).

Hayat ve sanat arasında sağlam bir ilişki vardır ve modernliğin paradoksları yaşamda karşılaşılan bir gerçektir. Bunalmışlık durumu, belirsizlik hissi ve insanların kendi varoluşlarıyla ilgili birtakım soruların ortaya çıkmasıyla mevcut durumun çeşitli sanat dallarında etkisini göstererek sinemaya da yansması kaçınılmaz olmaktadır. Örneğin çağdaş olarak adlandırılabilen sinemada hem yönetmen hem sinema kendini sorgulamaktadır (Büker, 1985, s. 109).

Sanatçı yansıtmak istediklerini çeşitli araçlarla aktararak sanatı kendine bir ifade aracı olarak konumlandırmaktadır. Sinema da bu tür sanat dallarının devamı niteliğini taşımaktadır, fakat anlatım imkanları ölçüsünde değerlendirilirse zengin bir içerik ortaya çıkarmaktadır (Bazin, 1966, s. 19). Sinema geliştiği toplumlardan bağımsız bir şekilde düşünülememektedir; filmler insanların yaşadıkları dönemlerin içinde bulundukları durumları yansıtmaktadırlar.

Uygarlaşan dünyanın bireyin iç dünyasında yarattığı değişimler, belirsizlikler, huzursuzluklar, yabancılaşmalar bir şekilde sinemada kendini göstermektedir. “Soyut düşünceyi ancak gerçeğin elden geldiği kadar somut temsiliyle ve yardımıyla anlamak, işte sinemanın paradoksu” dur (Bazin, 1966, s. 26). Uygarlıkların değerlerinin yaşam tarzlarının sinemada yer almasıyla toplum tarafından bir farkındalık oluşmaktadır. Hem içinde bulunulan dönemin özelliklerinin daha iyi bir biçimde görülmesi hem de bir sorgulama ve düşünme anı yaratmasından dolayı sinema sanatının önemli bir yeri bulunmaktadır.

Modernist ve Brechtyen sinema izlediklerinden sonuçlar çıkarma özgürlüğünü vermektedir; bu anlamda psikolojik bir işlevinin olduğundan söz edilmektedir (Kolker, 2010, s. 236). İzleyicinin sinema perdesinde yaşanan olaylarla özdeşleşmesi engellenerek onların değer ve kullanımları yargılanmaya başlanmaktadır.

Bu bağlamda disiplinler arası çalışma olanağı sunan bir kavram olarak toplumun ve toplumun oluşmasını sağlayan bireylerin yaşadığı kültürün içerisinde doğarak onların ruh hallerinin bir yansıması şeklinde ortaya çıkan yabancılaşmanın sinemada nasıl işlendiği önem kazanmaktadır. Yabancılaşma teması özellikle modern sinemada, yani çağdaş film anlatısında sıklıkla ele alınan konuların başında gelmektedir. Ancak yabancılaşmanın sadece modern sinemanın temel temalarından biri olmakla kalmayıp, sinema tarihinin ilk dönemlerinde de filmlerde ele alınan konulardan biri olduğu görülmektedir. Bu anlamda yabancılaşmanın Marksist bir bakış açısıyla ele alındığı *Modern Zamanlar* (Modern Times, Charlie Chaplin, 1936) filmi klasikler arasındadır. Montaj hattında ne ürettiğini bilmeden yalnızca kendisine verilen görevi otomatikleşmiş bir biçimde yerine getiren, çarklının bir dişlisi halinde varlığını sürdüren işçilerin Sanayi Devrimi'yle birlikte zaman algısının geleneksel toplumda değiştiği şartlarda vardiyalı çalışma koşullarının bulunduğunu, akılcılığın arttığını gösteren bu filmde öyle ki hızlılık ve verimin en üst seviyeye çıkması adına otomatik yemek yeme makinası icat edilerek insanları ruhsuz varlıklara çevirip işçinin ürününe, üretim eylemine, türsel özüne ve diğer insanlara yabancılaşması etkili bir şekilde anlatılmıştır. Ayrıca gözetim toplumunun izlerinin görüldüğü filmde aynı işleri yapılması istenilen işçiler baskı altında olduklarından herhangi bir özgürlükten söz edilemez. Yine emeğine ve kendisine yabancılaşma anlamında *Irina Palm* (Sam Garbarski, 2007) filmi güzel bir örnek oluşturur. Erkekler ile elleri arasında seri bir üretim sürecine giren Maggie aynı *Modern Zamanlar* (Modern Times) filminde olduğu gibi seri üretime geçer. Bir süre sonra ilk önceleri tedirginlikle yaptığı işe alışarak bir yabancılaşma yaşar. Bu işe girmesindeki neden maddi koşullarının yetersizliğidir ve bu sosyolojik durumla uğraşırken toplumsal ilişkiler bağlamında da genel yargılardan kaçmak adına yalan söyleyerek ikinci bir yabancılaşma yaşar. Bunun gibi film örnekleri çoğaltılabilir kültürün olduğu yerde insan insanın olduğu her alanda bir çeşit yabancılaşma durumu mutlaka yer almaktadır.

Blade Runner (Ridley Scott, 1982) ve *Kabuktaki Hayalet* (Ghost in the Shell, Mamoru Oshii, 1995) gibi filmlerde ileri teknolojinin getirdikleriyle birlikte insanlar arasındaki ilişkilerin azalması, insanların insan olmaktan kaynaklanan özelliklerinin yok sayılması ve neredeyse tüm iş kollarında ileri teknolojiyle donatılmış makinelerin ön planda olması bir tür yabancılaşma ortamını oluşturmaktadır. Robotların hüküm sürdüğü bir çağı anlatan *Blade Runner* filminde insan hariç tüm canlı türleri kopyalanarak üretilmektedir, fakat gündelik yaşamdaki yalnızlık ve tepkisizlik teknolojinin mutluluk ve huzur sağlamayacağını göstermektedir. Teknolojinin ileri aşamalarının görüldüğü *Kabuktaki Hayalet* (Ghost in the Shell) animasyon filminde fiziksel olarak kusursuz olmasına karşın bir arayış içerisinde kendini sunan ana karakter üzerinden topluma ve kendine yabancılaşma konusuna dikkat çekilmiştir. Modernleşmenin etkisiyle gelişen şehirlerde huzurun sağlanması, suç işlenmesinin önüne geçilmesi ve çatışma ortamının olmaması adına toplumlar gözetim toplumu adı verilen bir mekanizma içinde yaşamakta olduğunu gösteren ve bunun sonucunda hissiz, duygusuz mutsuz, yalnızca yaşamaktan öte gidemeyen kendini gerçekleştiremeyen kendine ve topluma yabancılaşmayı yansıtan filmler yapılmıştır.

Distopik ve Platon'un mağara alegorisinin izleri görülen yine gelişmişlik ve teknolojiye vurgu yapan *THX 1138* (George Lucas, 1971), 1984 (Michael Radford, 1984), *Denge* (Equilibrium, Kurt Wimmer, 2004), *Seçilmiş* (Giver, Philip Novce, 2014), *Aşk Uğruna* (Equals, Drake Doremus, 2015), *Matrix 1* (Lana Wachowski ve Lilly Wachowski, 1999), *13. Kat* (*The Thirteenth Floor*, Joseph Rusnak, 1999) ve *Hayal Şehir* (Logan's Run, Michael Anderson, 1976) filmleri yalnızca bu konu hakkında çekilmiş filmlerden bazılarıdır. Kötü bir geleceği resmeden distopyalardan insanların kurtulmak isteyeceği bir durumun olduğu gözler önüne serilmektedir. Çağdaş ideolojilerle birlikte geleceğin bu tür kâbus vizyonları 1970'lerde büyük bir bilim kurgu türü haline gelmiştir ve bu temalar Hollywood prodüksiyonu aracılığıyla geri döndürülemez çevre kirliliği, uyuşturucu, aşırı nüfus, korkutucu derecede şiddetli suç, inatçı bürokratik yönetim ve otoriterlik biçimlerden oluşan bir gelecek projesi etrafında sunulmaktadır (Williams, 1988, s. 384). Bu şekilde modern çağın getirdikleriyle yabancılaşan, fakat bir şekilde içinde bulundukları kurgulanmış dünyayı fark eden yabancılaşmış insanlar kendilerine çeşitli kaçış yolları aramaktadırlar. 1984 ve *THX 1138* filmlerinde insanlar sadece kod ve sayılarla tanımlanmakta, duygulardan arındırılıp yeraltında robot gibi yaşatıldığı bir çağda

bulunmaktadırlar. Devletin bir tür uyuşturucu madde vererek insanlığını yok ettiği vatandaşlar vardır ve isyan edecek kuvveti kendilerinde bulamamaktadırlar. Gözetim toplumunun izlerinin bir tür mağara ortamında etkisi görülmektedir. Sisteme isyan edip diğer insanların gerçeği görmelerini sağlayacak failler ortaya çıkmaktadır. *Denge* (Equilibrium) ve *Seçilmiş* (Giver) adlı filmlerde de duygulardan arındırılmış insanlar görülmektedir. Teknolojinin insanları boyunduruk altına aldığı ve insan bedeninin organik bir enerji kaynağı olarak kullanan bir sistemin varlığı *Matrix 1* filminde gösterilir. Teknolojinin olumsuzlandığı ve herkesin aynı mağarada yaşayan esirler gibi bir simülasyonun içinde yer aldığı dünyada yabancılaştırmamak kaçınılmazdır. Hatta bu şekilde yaşamaya alışmış insan toplulukları gerçeğin acı yüzüne sırtlarını çevirirler çünkü varlıklarının ve güçlerinin bilincinde değildir. *13. Kat* (*The Thirteenth Floor*) filminde de tıpkı *Matrix* gibi bir simülasyonun içinde yaşayan bireylerin aslında kim olduklarının farkına varması süreci anlatılır. Günümüzde yaşadığımız toplumla fazlasıyla benzerlik gösteren bu durumların sinemadaki yansımalarından da anlaşılacağı gibi sistemin değişmediğini görülmektedir. *Hayal Şehir* (Logan's Run) filminde tam olarak yapay zekayla yönetilen bambaşka bir dünya yaratılmıştır. İnsanlar toplumdaki statü ve görevlerine göre farklı renkte elbiseler giymekte ve farklı haklara sahip olmaktadır. Dış dünyaya yabancı ve sistemin kölesi olmuş insanların en sonunda bu sistemin sorgulaması ve özgürlüğü sınırlandıran dünyalarından kurtulmasını anlatılır. Bu şekilde gözler önüne serilen büyük yapı ve yönetilen halk arasındaki çatışmaların yabancılaştırmaya katkıları sinemada gerçekçi bir biçimde ele alınan konular arasındadır.

Kitle iletişim araçlarının modern bireyde yabancılaştırma duygusu da film anlatılarında ele alınan başlıca temalar arasındadır. Günümüz toplumunda kendileri gibi olamayan, uygarlığın sınırlamalarından çıkamayan ve rol yapmak zorunda kalan birçok insan sanal ortamlarda yalnızlığını doldurmanın peşine düşerek kendisini teknolojinin ellerine bırakmış ve fark yaratma amacı gütmeyen biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Fransız filmi *Mutlu Son* (Happy End, Michael Haneke, 2017) ve Amerikan yapımı *Sanal Hayatlar* (Disconnect, Henry-Alex Rubin, 2012) filmlerinde yaşadıkları kişisel, ailevi ve sosyal bağlamdaki sorunlardan kaçmak için sanal dünya kullanılarak bir çeşit kaçma eyleminde bulunulur. Teknolojiyle birlikte kullanımı hız kazanan internet ve buna bağlı olarak ortaya çıkan sosyal medya hayatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Böyle bir ortamda gerçeklik kavramından söz edilmesi

anlamsız bir hal alabilir çünkü gerçeklik biçim değiştirmiştir. İnsanlar duygularını yüz yüze ifade etmek yerine görece duyguların sınırsız ifade ortamı bulduğu bir alanda yer almayı tercih etmektedirler. Hayatın zorluklarından küçük bir kaçış ortamı sağlayarak rahatlama, mutluluk ya da var olan psikolojik sorunların atlatılması gibi vaatler sunan sanal ortam, kişileri kendi dünyalarını paylaşacak insanlarla karşılaştırmaktadır.

Merhaba Dünya (Being There, Hal Ashby, 1979) ve *Truman Şov* (Truman Show, Peter Weir, 1998) filmlerinde de yine medya aracı olan televizyonu kitleleri nasıl etkisi altına alarak gerçek ilişkilerin yaşanmadığı kurgulanmış bir yaşamın varlığında görülen yabancılaşma olgusu ön plana çıkar. *Truman Şov* (Truman Show) filmi televizyonun izleyiciye eğlence sunmak için nasıl ileri gidilebileceğinin örneğini oluşturmaktadır. Kişinin duyguları hiçe sayılarak eğlence materyaline dönüştürülmüştür. Televizyondan kaçmanın imkânı yoktur ve insanlar büyülenmiş gibi ekrana bakarlar. *Truman Şov* (Truman Show)'da dış dünyaya benzer bir dünya stüdyo ortamında yaratılmıştır. Oyuncular Truman'ı herhangi bir markanın ürününün bulunduğu yere yönlendirir ve reklamını yapar. Ürün yerleştirmelerle 24 saat yayımla reklam yapılır. Truman çıkış yolunu bulur ve yayın kesilir. İzleyiciler başka ne varmış diye televizyon rehberini alırlar ve izlenilecek çok şey olduğu görülür. Toplumun değerlerinin yozlaştığı ve ne kadar yabancılaştıkları televizyon bağlamında anlatılmaktadır. *Merhaba Dünya* (Being There) filminde ise Chance nerede olursa olsun televizyon hep yanındadır. Ne izlediğinin bir önemi yoktur. Patronu öldüğünde bile bunu fark etmez. Evden çıkmak zorunda kaldığında yanına yalnızca uzaktan kumanda alır. Kitle iletişim araçlarından olan televizyonun toplumu saran sahtelik ve illüzyonla birlikte gerçek dünyanın nasıl bir yer olduğunun deneyimlenememesi kişinin dünyaya ve ardından bunun bir sonucu olarak kendisine yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Diktatör bir yönetim altında geçim sıkıntısı çeken bir topluma odaklanan İtalyan sinemasından *Tony Manero* (Pablo Larrain, 2008) filmi refah seviyesine ulaşmak adına kendine yabancılaşarak duygusal olarak kayıtsız tavırlar sergileyen bireyci tutumun ön plana çıktığı diğer insanları umursamazlığın sınıf atlama ideali ile birleşerek imaj kültürünün yansıtıldığı toplumsal gerçekçi bir anlayış taşımaktadır. Öyle bir noktada insanlar maddi gerçeklerine yabancılaşarak ünlü biri gibi olmak için düzenlenen yarışma programlarına katılmak tek umutları olur, fakat acımasız dünyada

her şey bir şovdur ve gerçeklerin etkili bir şekilde yüzlerine vurulmasıyla insan kendisine bir kez daha yabancılaşır.

Antiviral (Brandon Cronenberg, 2012) filmi teknoloji ile birlikte zirve noktasına ulaşan ünlülere hayranlık ve özenti kültürüne eleştiri niteliği taşımaktadır. Ünlülerin insan olmadıkları toplumların halüsinasyonlar olduğu vurgusuyla filmde hayran oldukları ünlülerin geçirdiği hastalıklar insanlar tarafından parayla satın alınıp aynı hastalığa sahip olarak onlarla aynı hislerin yaşanıp bütünleşmesi, kendine yabancılaşması söz konusudur. Popüler kültürün ulaştığı noktada dünya yaşanılmaz bir hale gelerek insanlar kendileri gibi yaşamak yerine başkalarının benliklerine göre yaşamlarını sürdürmeyi tercih etmektedirler.

Modern yaşamla ve ekonomik, sembolik gibi adlandırılabilir çeşitli iktidarlara insanların tek tipleştirilmesinin anlatıldığı birbirinin kopyası evlerin, labirent şeklinde sokakların ve tadı olmayan yiyeceklerin bulunduğu dünyanın sorunlarını daha önce fark edemeyen insanların tekdüzeliğe karşı tahammülsüzlüğünün ardından gelen yabancılaşma ve hissizleşme duyguları *Vivarium* (Lorcan Finnegan, 2019) filminde eleştirel bir biçimde yansıtılmaktadır.

Konformist (Bernardo Bertolucci, 1970) filminde de iktidar yönetim ve güç meselelerinin yansıtılarak insanın kendinden yabancılaşarak topluma ayak uydurup sürüye katıldığı görülür. Sonuna kadar inandığı değerlerden faşist iktidarın bulunduğu toplumda vazgeçmek zorunda kalır. Kaynaklardan yararlanarak eyleme etki edebilme potansiyeline ve becerisine sahip olan iktidar; konformist yapıdaki insanları sorgusuz bir biçimde ikna etme gücüne sahiptir. Tıpkı Platon'un mağarasındaki esirler gibi, iktidarın peşinden ne olursa olsun bilinçsizce giden halk gerçeklerin bilgisinden yoksun bir biçimde hayatlarını sürdürmeye mahkûm kalacaktır. Gerçek sandıkları bilgilerden kendilerine sunulan kadar haberdar olabileceklerdir. Bu şekilde bir yaşamı kabul eden kesim hiç de azımsanacak sayıda değildir. Bu noktada film aslında mevcut yapıdan korkulmaması gerektiğini çünkü o korktuğu yapının yine başka bir yapı tarafından yok edildiğinin bilince olunması gerektiğini vurgular. İnsanları kuşatan birtakım yapılar her zaman var olmaktadır. Filmin sonunda ise tüm baskılardan kurtulup mağaradan dışarı çıkıp bir esir olarak zincirlerini kırıp eşcinsel kimliğini özgürce yaşayabilen bir karakter görülür. Bazılarına göre, bir esir gibi yaşanan rejim diğer birçok kişi için özgürlük alanını temsil etmektedir. Burada önemli olan konu,

yapılar içerisinde mümkün olduğunca failliğin ortaya konularak ufak kaçış noktalarının bulunabilmesidir.

Cinsel duygularını toplumun koyduğu kurallar çerçevesinde yer aldığı sosyolojik konumdan dolayı özgür bir biçimde yansıtamayan bir karakterin anlatıldığı *Piyanist* (La Pianiste, Michael Haneke, 2001) filmi psikolojik boyutta yabancılaşmanın ele alındığı bir yapımdır. Duygularını fazlasıyla baskılamış bir birey olan Erika bastırılmış cinsellik, otoriter aile, dengesizlik ve izole bir hayatta yaşamını sürdürerek yabancılaşma aşamalarını tamamlar. Zekasını duygularından ön plana alarak yaşamayı tercih eden ve böyle birtakım içsel dürtülerinin kendisini yönlendirmeye çalıştığının farkına vardığı anda duygu durum bozukluğunun belirtileri görünmektedir. Toplumda otoriter ailelerin içlerinde uyguladığı birtakım yaptırımlar ilerleyen aşamalarda bireylerin üzerinde olumsuz etkilere neden olmaktadır bu durumun sinemadaki yansımasına ise bunun gibi birçok filmde rastlanmaktadır.

Bunların yanında Alman halkbiliminde hayaletten farklı olarak yaşayan bir kişinin hayali ya da görünmez bir kopyası *doppelganger* olarak isimlendirilmektedir (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019). Sinema filmlerinde iki kişiliğin en büyük tasviri, *doppelganger* fikri ile olmaktadır (Boyle, 2016). Süper ego benliğinin bastırılmış bir şeklidir ve birey benliğine yabancı bir durumla karşılaştığında kendini savunmaya alarak kendi varoluşunu korumaya çalışır. Bölünmüş bir kişilik bozukluğunun bu şekilde anlatıldığı filmler mevcuttur. Örneğin *Öteki* (Double, Richard Ayoade, 2014) filmi tam da *doppelganger* kavramını içeren bireyin toplum içerisinde kendisini kaybedip kimliksizleştiğini anlatır. Varoluşçuluk burada içsel bir savaş olmanın yanı sıra belirsizlik hali olarak psikolojik boyuta evrilir. İyi birey filmlerde modern dünyada gerekli sosyalleşme aşamalarından geçerek sosyal uyumunu sağlamış ve sistemin isteklerine boyun eğerek adeta maske takmış olarak gösterilmektedir; tek bir bedende yalnızca bir kişi kalabilir bu nedenle kontrolsüzlük ve yabancılaşma hissi kontrol altına alınıp mevcut koşullara direnilebilmektedir. Ayrıca *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) filminde de *doppelganger* açıdan izler görülmektedir.

Türk sinemasında da yabancılaşma konusunun işlendiği birçok film bulunmaktadır. *Anayurt Oteli* (Ömer Kavur, 1987), *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014), *Yeraltı* (Zeki Demirkubuz) ve *Yazgı* (Zeki Demirkubuz, 2001) gibi filmlerde de

varoluşçu ve psikolojik açıdan bir yabancılaşma görülmektedir. *Anayurt Otel*i filminde Zebercet'in topluma ve insanlara karşı ortaya çıkan yabancılaşma sorunu, bilinçli bir tercih sonucu oluşmamaktadır; onun dış dünyaya fazlasıyla kapalı ve yalnız olmasından kaynaklanan bir sorun vardır. Kendisini olduğu gibi kabul etmeyerek benliğin varlığından şüphe duyulacak seviyede bir yabancılaşma vurgulanmaktadır. Diyalogların mümkün olduğunca az tercih edildiği bir iletişimsizlik durumu söz konusudur. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yabancılaşma olgusunun uzun boşluklar ve sessizliklerle verilmesinin aksine *Kış Uykusu* filminde açıkça sözlere dökülmektedir. Umutsuzluk ve sınıf çelişkilerinin yanı sıra ana karakterin kendi yaşamı dışında kalan diğer yaşamlara karşı kayıtsızlığı ve yabancılaşmış tavırları kendisiyle ve insanlarla olan hesaplaşması anlatılmaktadır. *Yeraltı* filminde ise kendisi gibi olarak toplum tarafından kabul görme seçeneğinin imkansızlığı anlatılarak iç çatışmalarla birlikte verilen toplumun istediği birey olunmadığı takdirde hiçbir yerinin hatta var olamama durumunun yaşanabileceğini anlatır. Toplumun baskılarından dolayı kendisi gibi olamayan kişi toplumun olmasını yönlendirdiği tarzda bir görünüme bürünse de kendisinden uzaklaşması nedeniyle yalnızlığa ve yabancılaşmış duygu durumuna mahkûm olur. *Yazgı* filminde hayata yönelik sorgulamaların yansıtıldığı insanın kendine ve toplumun insana yabancılaştığı bir durum söz konusudur. İnsanın boş vermişliğinin ve kayıtsızlığın başarılı bir biçimde işlendiği filmler arasındadır.

Sınıf farklarının vurgulandığı *Martin Eden* (Pietro Marcello, 2019) filminde ise insanların arasına karışıkça ulaşmak istediği sınıfın getirdiklerinden tiksinti duyulması, her şeyin anlamsızlaşması ve kaybolarak toplumla birlikte kendine yabancılaşıldığının bir örneğidir.

Örnek Aile (The Joneses, Derrick Borte, 2010) ve *Metropia* (Tarik Saleh, 2009) filmlerinde ise gelişen dünyayla birlikte üretim ve tüketim ilişkilerinin farklı bir boyuta evrildiği anlatılmaktadır. İnsanların giydiği kıyafetler, o kıyafetlerin üretilmesinde rol oynayan fabrikadaki süreçlerin, bu süreçlerde görev yapan insanların ortaya çıkardığı bütün ürünler tek kullanımlık olarak tasarlanır. Şehirler hatta ülkeler yeniden oluşturulmak üzere tekrar ve tekrar inşa edilir ve böylece değer yargıları her defasında farklılaşarak tek kullanımlık bir seviyeye indirgenip üretim süreci sonsuza kadar sürer. Veblen (2007, s. 53) için değerli malların göze çarpan tüketimi, boş vakit geçirenler için bir itibar aracıdır. Özellikle reklamlar ve medya aracılığıyla tüketime

yönlendirilen insanlar bir süre sonra bilinçlerini kaybederek onlara gösterilen nesneleri almaya ve itibarlarını bu şekilde korumaya çalışmaktadırlar. Bu sırada tüketimin devamlılığını isteyen ekonomik iktidarlar kendilerine yabancılaştırdıkları insanlara karşı çeşitli politikalar uygulayarak yabancılaşma durumundan çıkmalarını engellemektedirler. Lodziak tam da bu noktada ihtiyaçların manipülasyonu kavramını öne sürmektedir. Emeğin yabancılaşması ve istihdama bağımlılığımızın bir sonucu olarak ortaya çıkan ihtiyaçların ve tüketimin manipülasyonunun, ideolojik ve maddi anlamda gerçekleştiğini belirtmektedir (Conrad, 2002, s. 94). Öyle ki *Metropia* filminde insanların kullandığı şampuanın saç tellerine etki etmesiyle tüketime yönlendirilmesi ve *Örnek Aile* (The Joneses) filminde de aynı şekilde insanların tüketimlerinin artması amacıyla şirketler tarafından sahte bir aile yaratılıp statülerini yükseltme hırsıyla insanları etkileyerek ihtiyaçlarından fazla ürün tüketmeleriyle toplumun ve bireyin yabancılaşmanın en üst seviyesinin yaşadığı görülmektedir. *Bir Rüya İçin Ağıt* (Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2000) filminde de popüler kültürün gündelik yaşama etkileri ve bireylerin uyuşturucu, televizyon ve ilaç gibi farklı nesnelere olan bağımlılıklarının bireylerin hayatlarını nasıl etkilediğine, bireyleri tahakküm altına aldığına ve bir süre sonra kendilerinden uzaklaşmalarına neden olduğu bir senaryoyla karşılaşılmaktadır.

Modern yaşamda üretim ve tüketim ilişkilerin sorgulandığı tek kurtuluş yolunun bu ortamdan sonsuza kadar uzaklaşmak olarak gören bir anlayışın yansıtıldığı topluma ve kendilerine yabancılaşmayı *Yedinci Kıta* (Der Siebente Kontinent, Michael Haneke, 1993) filmi etkileyici bir şekilde incelemektedir. Huzursuzluğun, kaygının ve boşlukta kalmanın, günlük yaşamın monotonluğunun ve anlamsızlığının hallerinin yansıtıldığı filmde kaçış yolu olarak sahip oldukları her şeyi kendileriyle birlikte yok ederek son bulacağı umuduyla hareket ederler. İlk olarak sonsuza kadar sürecek gibi düşünülen gelecek yok edilir; iş, okul, abonelikler vb. Ardından haz verici tüm dünya zevkleriyle vedalaşılır ve geçmiş yok edilir. Anılar, eşyalar, para birikimi ve sahip olunan ne varsa tek tek ortadan kaldırıldığı etkileyici bir açıyla gösterilir. Bunların yok edilmesi sırasında ifadesiz tavırlar yabancılaşmanın seviyesine göstermektedir ve en sonunda ise şimdiki zamandaki bedensel mevcudiyetlerine son vermektedirler. *Kozmopolis* (Cosmopolis, David Cronenberg, 2012) filminde de benzer bir şekilde dünyanın uyduğu bir evrende herkesin anlamsızlık ve kaos içinde yaşaması sırasında yine varoluşundan ve inşa edilen toplumdan uzaklaşılması söz konusudur.

Yunan sinemasına ait Yorgos Lanthmos'un *Köpekdişi* (Kynodontas, 2009), *Istakoz* (The Lobster, 2015) ve *Alpler* (Alpeis, 2011) filmlerinde toplumdan soyutlanan bireyler ile toplumun gereklerine ayak uydurmaya çabalayan bireylerin savaşları ve bu esnada hem kendilerine hem de topluma psikolojik ve varoluşsal açıdan yabancılaşma durumlarına yer verilmektedir. *Köpekdişi* (Kynodontas) filminde insanlardan ailesi tarafından izole edilmiş çocukların yeniden yapılandırılma süreci anlatılırken *Istakoz* (Lobster) filminde belirli bir yaşa kadar kendine eş bulamamış insanların toplumdan uzaklaştırılma kuralı sırasında karşılaşılan yalanlar, zayıflıklar ve üstünlüklerle tasvir edilen ilişkilere yer verilmiştir. *Alpler* (Alpeis) filmi ise insanların yaşadığı acılardan kurtulmak adına kendilerini kandırdıkları bir aşamada üzüntülerinin yerini doldurmak adına birinin para karşılığında tutulmasıyla kendilerine yabancılaştıkları bir süreç vurgulanmaktadır. *Attenberg* (Athina Rachel Tsangari, 2010) filmi de *Köpekdişi* (Kynodontas) filmindeki temaya benzer bir şekilde hayattan izole bir biçimde yaşayan ve yabancılaşmış durumundan kurtulmaya çabalayan genç bir kadın üzerine odaklanmaktadır. Bunların yanında *Zavallı* (Oiktos, Babis Makridis, 2018) filmi görünür olmak adına acı verici durumlardan haz duyma durumunu insan doğasına uygun bir şekilde ele alması bakımından önemlidir.

Görüldüğü üzere yabancılaşma temasının farklı alanlardaki yaklaşımları yerli ve yabancı daha birçok filmde ele alınmıştır. Tarkovski (2008, s. 52), sinemanın akla gelebilecek her türlü olguyu işleyebileceğini ifade ederek, hayatta istediği kadar çok şeyi eleyebileceğini belirtmektedir. Bu anlamda sinema toplumun yapısını ve toplumu oluşturan insanların yaşadıkları ruhsal çelişkileri, yalnız kalmışlık ve bir yere sığınma ihtiyacı olduğu anındaki duygusunu çok iyi göstermektedir. Sinema seyircilerde belirli duygulanımlar oluşmasına sebep olarak görülmeyenleri, farkına varılmayan olayları açığa çıkarmakla uğraşmaktadır.

İskandinav Sinemasının genel özelliklerine yer verildiği bölümde bu bölgenin sahip olduğu sinema tarzının 2000 yılından sonra ağırlıklı olarak işlediği temel konular arasında olan yabancılaşma olgusu bağlamında şekillendiği belirtilmiştir. İskandinav Sinemasında işlenen yabancılaşma olgusunun ayrıntılarına erişmek amacıyla filmler üzerinde analizler gerçekleştirmek yerinde olacaktır.



4. FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde psikanalitik film kuramı hakkında bilgi verildikten sonra psikanalitik film kuramı yardımıyla örneklem olarak seçilen filmlerin analizine yer verilmiştir.

4.1. Psikanalitik Film Kuramı

Kuram, bir bilgi bütününe ilgilendiği nesneleri düşünmek, anlamak ve açıklamak için kavramsal ve metodolojik araçlar sağlamaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 47). Söz konusu bilgi bütünü, filmler olarak ele alındığında filmleri belirli metodolojik unsurlar çerçevesinde anlamlandırmak ve açıklamak için birtakım kuramlar geliştirilmiştir. Psikanalitik yaklaşım, film çalışmaları da dahil olmak üzere resim ve edebiyat gibi kültürel metinlerin yorumlanmasına kadar beşerî bilimlerin birçok dalında kullanılmaktadır.

Yirminci yüzyılın başında Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz; bastırılmış dürtüler, iç çatışmalar ve çocukluk çağı travmaları gibi bilinçdışı güçlerin bireyin zihinsel yaşamı ve uyumu üzerindeki etkisine odaklanmaktadır; başka bir deyişle psikanaliz zihin, kişilik, psikolojik bozukluklar ve psikolojik tedaviye bir yaklaşımdır (American Psychological Association, 2020; De Mijolla, De Mijolla-Mellor, Perron, & Golse, 2005, s. 1362). Psikanalizin temel prosedürü, hastaların konuşmalarını, rüyalarını ve bedensel semptomlarını yorumlamaktır.

Psikanalizin, modernitenin ardından ortaya çıkmasındaki en büyük neden, zorunluluktan kurtulduğunda insan öznelliğinin kendini sabote eden doğasının görünür hale gelmesidir (McGowan, 2015, s. 44). Bilinç, insanın doğasından kaynaklanan toplumsal ve ahlaki olarak muhtemelen uygun görülmeyecek birtakım isteklerin sürekli olarak bilinçdışına bastırılmasına yol açmaktadır. Bu bastırılan istekler, modernitenin oluşturduğu sembolik düzen ile çatışma içinde bulunmaktadır ve bu çatışma durumu, kişilerin bilişsel travmalar yaşamalarına neden olmaktadır.

1895 yılında hem Freud ve Joseph Breuer tarafından psikanalizin temellerinin atıldığı *Hysteria Üzerine Çalışmalar* adlı kitabın yayınlanması hem de Louis ve Auguste Lumière'in ilk filmlerinin Paris'teki Grand Café'de gösterilmesi, psikanalizin ve sinemanın aynı dönem içinde toplumsal ve tarihsel gelişmelerle birlikte etkileşim imkanını kaçılmaz hale getirmiştir (Albano, 2013, s. 4). Çalışmalarında kullandıkları

kavramlarla Freud ve Lacan, film teorisi üzerinde en fazla etkiye sahip iki isimdir (McGowan, 2015, s. 18). Psikanalist Otto Rank, *Praglı Öğrenci* (Det Student von Prag, Stellan Rye ,1913) adlı filmi yorumlayarak, bir filmi psikanalitik açıdan inceleyen ilk kişi (Sabbadini, 2003; Terbaş,2013, s.5) olsa da sinema ve psikanalizin bu etkileşimi sonucunda ortaya çıkan psikanalitik film kuramının ilk çıkış noktasını Freud'un yer değiştirme, yoğunlaştırma, simgeleştirme yöntemlerini kullandığı rüya analizlerine benzer bir şekilde filmlerin bir rüya süreci gibi incelenerek mevcut olan açık içeriğin altında yer alan açığa çıkmamış örtük içeriğin ortaya çıkarılması oluşturmaktadır (Özden, 2004, s. 179;182-183; Allen, 2000, s. 125). İlk önceleri Freud'un rüyaların kendi yapıları doğrultusunda ilerleyen bir ifade biçimlerine sahip olduklarını belirtmesiyle birlikte filmsel anlatıların sinema salonlarının rahat ve karanlık ortam olarak rüya ortamına benzemesinin yanında, yönetmen aracılığıyla sunulan film anlatısının rüyalardaki gibi yapılandırılarak, rüyanın işleyiş prosedürüne benzeyen bir şekilde işlediği fikri ortaya atılmıştır.

Bu tür bir inceleme, bireysel bir öznenin ürettiği rüya ile film yapım sürecinin kolektif doğasının birebir örtüşmemesi gerçeğini göz ardı etmemektedir ve bu sebeple psikanalitik film kuramının içeriğini yalnızca yönetmenin ruhuna ışık tutan unsurlar değil, daha kapsamlı bir inceleme alanı oluşturmaktadır (McGowan, 2015, s. 2). Başka bir deyişle psikanalitik açıdan incelenmesi sırasında filmler; hem bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri hem de bilinçdışını ele alan bir biçimde yalnızca yönetmenin bilinç dünyası değil, yönetmenin filmlerinin içerik malzemesi ile filmlerde yer alan karakterler de psikanalitik veriler olarak göz önüne alınıp değerlendirilmektedir.

Lacan, psikanalitik kuramı kendine ait terimlerle zenginleştirip yeniden yorumlayarak 1970'li yıllarda psikanalitik film eleştirisine önemli katkılar sunmuştur. Psikanalitik film kuramı; çoğunlukla filmin yönetmeninin kişiliğine dayanarak film metninin anlamına ulaşmaya çalışılan Freudiyen yöntemin yerine Lacan'ın Freud'un kullandığı terimleri kullanmaktan vazgeçmeyip üzerine yenilerini ekleyerek hem filmi oluşturan metni öne çıkarması hem de simgesel alana geçişi mümkün kılan dili merkeze yerleştiren bir alan ortaya çıkarmasıyla farklı bir açıdan ele alınmaya başlanmıştır (Özden, 2004, s. 181-182).

Baudry, Gabbard ve Villela'nın çalışmaları temel alınarak Sinema ve Psikanaliz kitabında (Terbaş, 2013, s. 5) da belirtildiği üzere, psikanalitik film analizi bağlamında

geliştirilen birtakım yaklaşımlar mevcuttur. Filmin kurgusal doğası içinde filme bir olay örgüsünü inceleyecek biçimde yaklaşmak, yani psikanalitik kavramları kullanarak karakter analizi yapmak ilk yaklaşımı oluştururken; filmi çeken yönetmenin zihinsel yaşamının filmle ilişkilendirilmesi ve Freud'un hastaları üzerinde kullandığı serbest çağrışım yönteminin değiştirilmiş bir şekli gibi incelenerek filmin bir rüya biçiminde ele alınması ikinci yaklaşımı oluşturmaktadır. Diğer bir yaklaşım olarak izleyicilerin film karşısında yaşadıkları ve anlamlandırdıkları süreçler vurgulanmaktadır.

Lacan'ın ayna aşaması olarak adlandırdığı sürecin imgesel döneminde çocuk kendini 6 ve 18 aylık dönemler arasında aynada görmesi sırasında aynaya yansıyan görüntüyü bütün bir şekilde ben kavramı olarak algılamaktadır ayrıca çocuk aynadaki gördüğü imgesinin olduğundan daha fazla odaklanmış ve koordineli olduğu yanılgısını yaşayarak yansımasında yer alan bu bedenin kendisinden ayrı bir ideal-ego olduğunu düşünmektedir. Söz konusu bu ideal ego, çocuk tarafından içselleştirildiğinde diğerleriyle özdeşleşme arzusunu edinmesi durumu, sinemadaki karakterlerle özdeşleşmek aracılığıyla haz alma şeklinde görünmektedir (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 306). Buradaki önemli nokta, çocuğun düşünce yolu sayesinde kendini kendine özgü bir kavrayışla algılayarak ötekinden ayrı bir biçimde değerlendirememesidir. Bu yansıyan benlikle çocuk, hem idealindeki imgeye sahip olması nedeniyle sevdiği hem de bedeninin dışında yer aldığı için nefret ettiği birbirine zıt bir ilişki geliştirmektedir. Psikiyatri ve Sinema (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 307) adlı kitapta belirtildiği gibi bu durum, ileride çocuğun köle veya sahip; röntgenci veya teşhirci, kurban veya kurban edilenlerle özdeşim kurabilme kabiliyetinin geliştiği hayali imgesel alanın sinemada kullanımıyla ilişkilendirilmektedir.

Metz, sinemada karşılaşılan görsel imgelerle seyircilerin kendilerini özdeşleştirmelerini çocukluk deneyimlerini yeniden canlandıracağını savunarak ben ile öteki arasındaki karmaşanın yaşandığı ayna aşamasıyla filmler arasında bir bağlantı kurmuştur (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 307). Bu imgelerden anlam çıkarılması ve imgelerin kontrol altına alınması ancak Lacan'ın simgesel olarak adlandırdığı evreye girilmesiyle mümkün olmaktadır.

İzleyiciler, perdedeki yansımalarını asla görmezler; bu nedenle sinemada gerçekleşen özdeşleşme, aynadaki özdeşleşme ile özdeş değildir. Seyirciler gördükleri

görüntü ile değil, görüntüleri algılama eylemiyle yani bir anlamda simgesel kendisiyle özdeşleşmektedirler. Özden'in Metz'in (s.46; akt.2004, s. 188) ifadesinden aktardığı gibi kendisini ve benzerini bilen izleyici için bu tür bir benzerliğin çocukluğunda yer alan aynadaki gibi gösterilmesi gereksizdir. Başka bir deyişle filmlerde imgesel olarak görülenlerle izleyiciler simgesel açıdan özdeşim kurarlar ve bu imgeler korkunç bir yaratık olabileceği gibi gerçek insan yansımasını da oluşturmaktadır. Perdedeki imge, izleyicinin bedenini görüntülememektedir; simgesel düzeyde izleyiciyi yansıtmaktadır ve sürecin etkili bir şekilde tamamlanmasında psikanalitik yaklaşım önem taşımaktadır.

Film karşısındaki izleyicinin hayali ve simgesel düzenin farkına varmasını sağlamak amacıyla sinemanın kullandığı araçlar ele alınırken Jean-Pierre Oudart'ın sinemaya uyguladığı *suture*, temel kavramı oluşturmaktadır. *Suture* kavramı psikanalitik film teorisinde, seyircinin sinema perdesinde gösterilen filmin montajlar nedeniyle oluşan boşluklara kameranın oluşturduğu bakışla kendini özdeşleştiren izleyiciyi içererek adeta dikildiği filmsel süreçler olarak tanımlanmaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 92; Gabbard & Gabbard, 2001, s. 308). Hızla değişen kamera açılarını ekranda tutarlı bir dünya görünümüne sokan, açı-karşı açı çekim tekniğinin kullanılması, izleyicilerin filmin yapım süreçlerini ya da film izleme sırasında kendi konumlarını düşünmemelerine yol açmaktadır. Bu durum, iki karakterden her birinin sırasıyla diğerinin omuzundan görüntülenen ve her bir çekimi bir sonraki çekimde yer alanın onun bakışının nesnesiymiş gibi gösteren ve böylece kendisini herhangi bir anda ekran dışında olan karakterin konumuna koymasına izin veren *suture* yardımıyla filmle özdeşleşme sağlayan izleyici tarafından doğal karşılanmaktadır.

Filmin gerçeğine kapılma yani bir anlamda rüya içine girilme sürecine hem bir film izlediğini kabul eden hem de filmin oluşturduğu yanılsamayla bütünleşmek adına bilme durumunu reddeden izleyicinin ikili durumu neden olmaktadır. Özden (2004, s. 188) seyircinin inkarının temelini oluşturan üç süreçten bahsetmektedir. Anlatı gelenekleri ve film araçları yardımıyla seyircinin bir aynadaki gibi yansıttığı söylenen perdede yer alan imge ile özdeşleşme birinci süreci oluştururken, filmin sahip olduğu görsel malzemenin teşhirci bir biçimde sunulmasıyla izleyicinin kendisinin varlığının fark edilmediğini bilmesi psikolojik bir haz olarak izlemeye neden olan röntgencilik durumu ikinci süreci oluşturmaktadır. Üçüncü olarak ise

bildiklerinin tersine inanmaya meyilli izleyicilerin perdedeki imgeleri kendi yansımaları olarak görmelerine yardımcı olan reddetme süreçleri, filmin birtakım inançlar üretmesine neden olmaktadır.

Ekran teorisinin izleyicinin bir filmi izlerken gerçekleşen hayali özdeşleşme sürecine öncelik verdiğine vurgu yapılırken, psikanalitik film kuramının bir filmin izleyicinin arzusuyla olan ilişkisine odaklandığı belirtilmektedir. (McGowan, 2015, s. 70)

Ekran teorisinin temelini oluşturan ekranın aynaya indirgenmesi durumu ekranın izleyiciye sadece hayali bir ideal egoyu yansıtmaması sorununu ortaya çıkarmaktadır. Bu durum, Lacan'ın Gerçek dediği şeyle ve sembolik yapı içinde imkânsızlık noktasıyla bir karşılaşma yaratmaktadır. Lacan'ın (s. 38; akt. McGowan, 2015, 71) üzerinde durduğu gibi ekran yalnızca gerçeği gizlemez, aynı zamanda onu göstermektedir. Görsel alanda ekran hem görüntüyü sunmak hem de görüntünün içinde eksik olanları ortaya çıkarmak şeklinde iki işlev görmektedir.

Burada ekranın kullanımı görüntüleri görmeye yardımcı olan ve aynı zamanda görmeye engel olan bir yapıyı oluşturmaktadır (McGowan, 2015, s. 71). Filmin yansıtıldığı ekrana bakan biri ekrandaki görüntüleri görürken kendisini bu ekranda göremez. Bu anlamda Lacan'ın ekran anlayışı paradoksaldır. Film izleyicisinin ve film metninde yer alan karakterlerin psikolojik olarak oluşan kaygılarının ve arzularının perdede nasıl yansıtıldığı psikanalitik film kuramı yardımıyla incelenebilmektedir.

Psikanalitik film kuramı yardımıyla insanlığın evrensel olarak sahip olduğu fikirlerin ve duyguların analiz edilmesi, ideoloji ve sosyoloji unsurları açısından birtakım görüşler ortaya çıkarması mümkündür (Özden, 2004, s. 190).

İnsanların yaşamları boyunca gerçekleştirdiği eylemlerin nihai bir amacının olmaması yönünden psikanaliz, varoluşçulukla hemfikir olmasının yanında tatmin edilmesi gereken arzularla birlikte oluşan zevk, bir amacın oluşması için zemin hazırlamaktadır; fakat psikanaliz için zevk anlayışı benziyor gibi görüldüğü hedonistik felsefeden uzaktır. Tıpkı arzu nesnesi ile arzuya neden olan nesne arasında ayırım yapmamız gerektiği gibi, *pleasure* ve *enjoyment* keyfi arasında ayırım yapılmalıdır (McGowan, 2015, s. 53-54). Buna göre uyarılmadan ziyade aşırı uyarılmanın ortadan kaldırılmasıyla zevk alınmaktadır. Akhar'ın (2011, s. 2) belirttiği üzere, haz ilkesi ile ilgili yaşam dürtüsüne ek olarak Freud, haz ilkesinin gücünü

geçersiz kılacak ve özneyi zevkten çok acı aramaya yöneltecek ölüm dürtüsünü dile getirmiştir. Lacan'ın daha sonra *jouissance* veya zevk olarak adlandıracağı şey için teorik bir alan yaratmıştır (McGowan, 2015, s. 54). *Pleasure* bireyi rahatsız etmez, ancak *enjoyment* diğer bir ifade ile aşırı zevk aynı zamanda özneliği bozmakta ve özneye devam etmesi için bir sebep vermektedir.

Hem Freud hem de Lacan'ın düşüncesinden etkilenerek psikanalitik film teorisi geliştirmeye yönelik Jean-Louis Baudry, Jean-Pierre Oudart ve Christian Metz gibi düşünürler tarafından, sinemada izleyicinin durumunun belirli etkilerine odaklanan sinema hakkında bir düşünme tarzı geliştirilmiştir ve ekran teorisi olarak adlandırılmıştır (McGowan, 2015, s. 56,57). Bu teoriye göre, parçalanmış bir şekilde algılanan bedenin ayna karşısındaki görüntüsüyle özdeşleşerek kendini bir bütün olarak yanlış tanıması ve ego haline gelmesi, sinemadaki izleme deneyimi ve izleyicinin konumu ile özdeşleşmektedir. Belirli birtakım psikanalitik kavramlar kullanarak sinemanın seyirci etkisinin ölçülmesinde Baudry, sinematik aygıtının, Lacan'ın ayna sahnesinde izleyiciyi bebek konumuna yerleştirdiğini düşünmektedir. Oudart, sinemada aç- karşı aç çekim tekniğinin belirli kullanımlarında *suture* kavramını- öznenin gösterenler sistemiyle ilişkisini vurgulamakta ve Metz, Lacan'ın kavramsal çerçevesinden iki terim kullanarak, sinemanın altında yatan biçimin, temeldeki sembolik yapısını gizlediğini kuramlaştırmaktadır. Laura Mulvey, Stephen Heath ve Colin MacCabe ekran teorisinin gelişmesine katkıda bulunan isimlerdendir.

Sigmund Freud'un sözünü ettiği haz alarak bakma içgüdüsüne (skopofilik dürtü) atıfta bulunmak adına ortaya atılan bir kavram olan skopofili, psikanalitik film kuramında izleyicinin sinema ekranındaki görüntüyle etkileşimi sırasındaki bilinçdışı süreçlerini ve bakışın şekillenmesini kastetmektedir. (Kuhn & Westwell, 2012, s. 81).

Kendi varlığından habersiz olduğunun bilincindeki sinema ekranına bakmaktan zevk alan izleyiciler, film metinleri arasındaki karşılaşmalar ve bilinçdışı süreçlerle ilgilenen voyarizm yani röntgencilik kavramıyla psikanalitik film kuramı alanında sıkça karşılaşılmaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 98). Hem filmi çeken kameranın hem de seyircinin röntgenci olarak kabul edilebildiği bu görüşte bakma biçimine eklenen ahlaki yasak, aynı zamanda çok sayıda film için bir mecaz ve bakmaya ilişkin anlatı temalarını filmin kendine özgü ifade konuları ile eşleştirme fırsatı sağlamaktadır. Bu noktada herhangi bir film, filmde yer alan kahramanın röntgenci

etkinliklerini hem hikâyenin hem de görüntünün merkezine yerleştirerek izleyicinin yasadışı bakmadaki suç ortaklığına katılımına neden olabilmektedir. Psikanalitik film kuramında, izleyicinin öznelliğinin doğası gereği arzuladığı kabul edilmektedir ve eksiklik duygusuyla şekillenen röntgencilik, mükemmel bir arzu motoru olarak işlev görmektedir; arzu, sinematik aygıtın içine yerleştirilmiştir (Kuhn & Westwell, 2012, s. 33). Erişilemezlik ve izleyici ile izlenen arasındaki mesafeye dayanan röntgencilik tam olarak arzuyu canlı tutmaktadır.

Kaynağını Lacan'ın ayna aşamasından alan sinemadaki bakış yani *gaze* kavramı, psikanalitik film kuramına göre, yalnızca röntgencilik ile ilgili değil, aynı zamanda izleyicinin ekrandaki insan figürünü tanıdığı ve onunla özdeşleştiği narsisizm kavramı ile de ilişkilidir. Laura Mulvey tarafından da ele alınan bu görüş, daha çok feminist film kuramına uygulanarak ekranda kadın figürünün bakılacak nesne olacak şekilde inşa edildiği fikri geliştirilmiştir (Kuhn & Westwell, 2012, s. 60).

Aşağıda çalışmanın örneklemini oluşturan filmleri çözümlerken kullanılacak olan psikanalitik terimler açıklanmıştır.

4.1.1. Psikanalitik Terimler

Seyircinin kolektif bilinçdışını da yansıtan filmler, arzuların belirli bir seviyede tatmin edilmesinde başarılı olmaktadır. Toplumsal olarak şekillendirilmiş olan kişinin filmi aynı zamanda nevrotik bir yoğunlukta yaşadığı vurgulanmaktadır (Stam, 2000, s. 159; Akt. Kabadayı, 2013, s. 77). Bu açıdan yaklaşıldığında, hem filmi algılayan ve arzulayan özne üzerinde yorum yapabilme hem de film yapısının psikanalitik açıdan analiz edilmesi için belli başlı birtakım psikanalitik terimlerin incelenmesi gerekmektedir.

4.1.1.1. İmgesel (hayali), simgesel (sembolik) ve gerçek (reel) evre

Lacan, psikoseksüel gelişim modelinde özne deneyimini sınıflandırmak amacıyla imgesel, simgesel ve gerçek olmak üzere 3 aşamadan söz etmektedir.

Ayna evresi olarak da adlandırılan imgesel aşamada ego oluşumu gerçekleşmektedir. Bu aşamada yabancılaşma hayali düzenin temelini oluşturmaktadır (S3, 146; akt. Evans, 2006, s. 84). Ayna evresinde arzu ve öteki temelinde kimliklendirme önem taşımaktadır (Kabadayı, 2013, s. 79). İlk önceleri kendisi ve

çevresi arasında fark olmadığını algılayan 6- 18 aylık çocuk, kendini aynada görmesiyle başlangıçta parçalı olarak algıladığı bedeninin bütün bir biçimdeki görüntüsünün yanılmasıyla ideal ego oluşturarak, aynada gördüğü imgeye ilgi duymaya başlamaktadır. İmgesel aşamada ego id'den ayrılmaktadır (Bakır, 2008, s. 24). Gerçekte anneden ayrı olan çocuk, aynada anne tarafından sevgiyle kucaklanan yani eksiklik veya kayıp hissini telafi etmek için kurduğu bir fantezi olarak adlandırılan ideal ego kavramına hayatta kaldığı süreç içerisinde ulaşamayacak ve bu durum arzulanacaktır; çocuğun talebi, ötekini kendisinin bir parçası haline getirmektir. Bu nedenle, çocuğun talebinin gerçekleştirilmesi imkansızdır ve nihayetinde kayıp ve yoksunluğun bir hatırlatıcısı olarak işlev görmektedir (Felluga, 2016). İmgesel aşamada yaşanan bu durum, yetişkinlik zamanlarında taklit etmek istenilebilecek rol modeller yani kişilerin kendilerine ayna olarak kurdukları birçok kimse tarafından karşılanabilmektedir. İdeal egodan farklı bir anlama sahip olan ego ideali, ötekinin arzusu olmayı arzulamak üzerine temellendirilmektedir; önemli olan özne tarafından benimsenen imgenin kimin için benimsendiğiyle ilgili bir durumdur (Lacan, Écrits, 2005, s. 234).

Lacan'ın simgesel aşaması, psikanalitik film teorisinde sinemanın izleyicinin zihninde ortaya çıkardığı fikirde alınmaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 92). Büyük Öteki olarak da ifade edilen sembolik düzen; dil ve anlatı hakkındadır. Bir çocuk ancak dil ile çevrili toplumun kurallarını kabul ettiğinde başkalarıyla mücadele edebilir hale gelmektedir, yani bir anlamda dil aracılığıyla öznel birbiriyle bağlanmaktadır. Lacan, dilin kurallarının kabul edilmesinin Oedipus kompleksiyle uyumluluğuna vurgu yapmıştır ve sembolik alan, babanın adı ile arzularımızın kontrolünü sağlayan yasaların kabul edilmesiyle varlığını sürdürmektedir (Felluga, 2016). İmgesel dönemdeki anne ve çocuğun bütünlüğü, başka bir ifadeyle ben ve öteki arasındaki imgesel bütünlük benzerliğinden değil; bilinçdışının, farklılığın ve dilin alanı olan simgesel dönemde babanın adı olan simgesel yasanın etkisiyle özne gösterenle temsil edilerek egodan ayrı bir biçimde konumlandırılmaktadır. Oedipus kompleksiyle açıklanacak olursa annesinin arzusunu tatmin etme amacındaki çocuk, babanın kanunu tarafından çevrilerek hadım edilme tehdidini hissedince anneden vazgeçmekte ve bu durum çocuğun eksiklik öznesi biçiminde simgesel düzene girmesine neden olmaktadır. Dil ile gerçeklik arasındaki eksiklik arzusunun oluşmasına neden olmaktadır.

Sembolik ve imgesel olanla bağlantılı üçüncü bir terim olarak ortaya çıkan Gerçek ne sembolik ne de hayali olanı temsil etmektedir (Lacan, 2005, s. x). Varlık ve yokluk arasındaki karşıtlıklar bağlamında meydana gelen sembolikten farklı olarak gerçekte yokluk yoktur (S2, 313; akt. Evans, 2006, 162). Bir anlamda ise bu kavram, dile girişimizle sonsuza dek koptuğumuz doğa durumunu işaret etmektedir (Felluga, 2016). Bu doğa durumu, daha sonra dile girişte kaybolan bir doluluk veya bütünlük, zamanı temsil etmektedir ve sembolik düzene entegre etmenin zor olduğu Gerçek, insanlar için söz konusu açıdan imkansızdır.

Lacan'a göre, Gerçek ihtiyaçla, Hayali taleple ve sembolik tamamen arzu ile ilgilidir (Felluga, 2016). İhtiyaç, organizmanın ihtiyaçlarına göre ortaya çıkan ve tatmin edildiğinde geçici de olsa azalan tamamen biyolojik bir içgüdüdür (Evans, 2006, s. 37-38). Başlangıçta insan bir ihtiyaç varlığıdır, ancak bu ihtiyaç varlığı, anlamlandıran düzenin girişine eşlik eden taleple karşılaştığında, arzu ortaya çıkmaktadır. Bu üç kavram, psikanalitik teorinin temellerini ve onun sinemayla ilişkisi hakkında nasıl düşünebileceğimizi anlamamızı sağlamaktadır (McGowan, 2015, s. 26). İlk başlarda doğal ortamda yer alan birey, tatmin edilmesi gereken ihtiyaçlarını hayvanların yaptığı şekilde kendisine hiçbir sınırlama koymaksızın gerçekleştirmekteyken, imgesel aşamadan simgesel aşamaya geçişin sağlandığı toplumsal düzene girdiği anda ihtiyaçlar gösterene ilişkin bir talep ile karşılanmaya başlamıştır. McGowan'ın (2015, s. 29) da belirttiği gibi söz konusu talep, öznenin sevgi ya da tanınma talebi ile sosyal düzenin öznenin itaatinin talebi şeklinde biçimlenmektedir. Bir anlamda birey, ihtiyaçlarını yeterince memnuniyet sağlayamadığı toplumsal talebin arabuluculuğunda karşılamaktadır ve bu noktada arzu kavramı ortaya çıkmaktadır. Talebin arkasında her zaman bir ihtiyacın tatminini aşan olarak arzu kavramı yer almaktadır. Lacan'ın da belirttiği gibi arzu, Ötekinin talebiyle karşılaşma ve bu karşılaşmadan kaynaklanan Öteki'nin arzusunun yorumlanması şeklinde ortaya çıkmaktadır (S11, 235; akt. Evans, 2006, s. 38). Öteki'nin arzusu olan bu arzu, içgüdü'nün yaptığı gibi kendini gerçekleştirerek doyuma ulaşmamaktadır. Hem yabancılaştırıcı hem de özgürleştirici olan arzu ile arzulayan özne, bu arzunun elde edilmesinden ziyade arzusuyla kendini tatmin etmektedir. Başka bir deyişle karşılanabilen ve sonra başka bir ihtiyaç ortaya çıkana kadar özneyi motive etmeyi bırakan bir ihtiyacın aksine, arzu asla tatmin edilemez; arzunun gerçekleşmesi, yerine getirilmeyi değil, arzunun bu şekilde yeniden üretilmesini içerir (Felluga, 2016; Evans,

2006, s. 38). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, objet petit *a* arzusunun yöneldiği nesne değil, arzusunun sebebidir; yani arzu bir nesneyle ilişki değil, bir eksiklikle ilişkidir.

Lacan; gerçek, sembolik ve hayali olarak tanımladığı üç düzenin karşılıklı bağımlılığını yani ortak yönlerini göstermenin bir yolu olarak Borromean düğümünü kullanmıştır (Evans, 2006, s. 120). Her halka üç aşamadan birini temsil etmektedir ve bu düğümün çözülmesi, kişinin gerçeği değerlendirme yetisinden uzak, iç görünün olmadığı, duygularında ve davranışlarında bozuklukların ortaya çıkarak gerçeklerden uzak bir şekilde hayatını sürdürdüğü ruhsal bir bozukluk olan psikozun oluşmasına neden olmaktadır.

4.1.1.2. Jouissance

Lacan'ın ortaya attığı *jouissance* kavramı, bir içgüdünün salt tatmininin ötesine geçen, yıkıcı ve istikrarsızlaştırıcı bir güç olarak görülen zevk olarak tanımlanmaktadır (American Psychological Association, 2020). Başka bir deyişle bu kavram, Freud'un haz ilkesinin ötesinde konumlandırılmıştır (Lacan, 2013, s. 193). Freud'da ruhsal ve bedensel gerilimin boşalmasıyla oluşan haz; rahatlama ve tatmin sağlamaktayken *jouissance* hazda sağlanan tatminden farklı olarak imkânsız olan dürtü tatminini vurgulamaktadır. Lacan'ın üç aşamasından simgesel aşamadaki özneye yasaklanarak tatmin edilemez bir hal alan haz olarak da açıklanabilmektedir. Böylece eksikliğe sahip olan özne, objet petit *a* peşinden giderek dolduramayacağı kaybının yerini doldurmaya çalışmaktadır.

4.1.1.3. Objet petit a

Lacan, arzusunun nedeni olarak objet petit *a* kavramını geliştirmiş ve gaze teorisini ortaya koymuştur (Evans, 2006, s. 73). Lacan'a (Lacan, 2013, s. 113) göre, görünen alanda objet petit *a* bakışı oluşturmaktadır. Bakışın alanında olan arzu, simgesel alanda büyük Öteki'nin arzusu olarak yer almaktadır ve arzu, ötekinin arzusu olması nedeniyle onda daima eksik ve bir şekilde tatmin edilemeyen bir yön bulunmaktadır. Gaze kavramı skopofilik dürtünün bir nesnesi haline gelmektedir ve artık öznenin yanında yer almamakta, diğerinin bakışı olmaktadır. Ayna evresinin imgesel aşamasındaki özne, karşısındaki nesne ile bakış aracılığıyla özdeşleşmektedir. Lacan'ın öznesi bir eksiklik üzerine kurulmuştur.

Bir psikanalistin bireysel öznel temelinde bilinçdışı arzuyu anlamak için rüya çalışmalarına odaklanması gibi psikanalitik film teorisi de aynı amaca ulaşmak adına daha geniş anlamda arzuyla ilgilenerek film biçimine odaklanmaktadır (McGowan, 2015, s. 9).

Arzunun yöneldiği şeyden ziyade gerçekten arzusun nedeni olan nesneyi ifade eden objet petit *a*, özellikle dürtüleri tanımlayan kısmi nesneler olmak üzere, arzuyu harekete geçiren herhangi bir nesnedir; dürtüler objet petit *a*'yı elde etmeye çalışmanın yerine onu daire içine almaktadırlar (Evans, 2006, s. 128). Başka bir deyişle imgesel alanda kendini gösteren objet petit *a* küçük ötekidir ve *a* (autre) yani öteki sözcüğünü ifade ederek ötekinin eksikliğini vurgulamaktadır.

4.1.1.4. Öteki

Lacan'ın autre yani öteki kavramı ilk kullanıldığında diğer insanlara atıfta bulunurken daha sonraları Lacan tarafından büyük Öteki (Autre, A) ve küçük öteki (*autre, a*) kavramları ortaya atılarak bir ayırım oluşturulmuştur. Hayali düzende tartışılan küçük öteki, gerçekte öteki olmayan, ancak egonun bir yansıması ve izdüşümü olarak tanımlanmaktadır. Özdeşleşim yoluyla özümsemediği için hayali olanın yanıltıcı ötekiliğini aşan büyük Öteki; dil, hukuk ve toplumsal kuralların bulunduğu sembolik alanla eşleştirilmektedir. Buna göre büyük Öteki, hem her konu için özelleştirildiği ölçüde semboliktir hem de bu özelleştirmeden kaynaklanan benzersizliği açısından başka bir öznedir ve ayrıca diğer özne ile ilişki bağlamında sembolik düzendir. Sembolik düzen olarak öteki, başka bir özne olarak Ötekinin anlamından önce gelmektedir (Evans, 2006, s. 135-136). Çocuk için büyük Öteki, çocuğun ilkel çılgınlıklarını işiten ve bu çılgınlıkları bir mesaj olarak alıp cezalandıran annede anlam bulmaktadır.

Bilinçdışının öteki bir sahne olarak tanımlandığı Freud'un ruhsal yerellik kavramına atıfta bulunarak Öteki'yi bir yer olarak kavrarken, Lacan (Écrits, 2005, s. 238) bilinç dışını ötekinin söylemi olarak nitelemektedir. Başka bir deyişle Lacan'a göre konuşma, egodan ya da öznen değil, Öteki'den kaynaklanmaktadır.

4.1.1.5. Topografik ve yapısal model

Freud'un ortaya koyduğu özne olma yaklaşımının da psikanalitik film kuramına önemli bir katkısı olmuştur (Kabadayı, 2013, s. 81).

Freud'un topografik ve yapısal model olarak ikiye ayrılan psikoseksüel kişilik kuramı, kişilik yapılandırılmasının anlaşılması için önemlidir. Freud, sansür işleyişini temel olarak bilinç, bilinç öncesi ve bilinçdışı şeklinde üçe ayırdığı insan zihninin bilişsel süreçlerinde görev yapan bölgelere dair bir zihin modeli olarak topografik model adını verdiği bir yapı oluşturmuştur (Sandler, Holder, Dare, & Dreher, 2005, s. 63-64). Duyu verilerinin işlenerek bilinç öncesi alanda gerçekleşen zihinsel tasarımların algılandığı ve mantıksal işleyiş ile çevresel farkındalığın olduğu yer bilinç kavramını oluşturur; yani bilinç doğrudan ve kesin algılamaya dayanmaktadır (Freud, 2016, s. 75). Bilinç öncesi, dikkat yöneltildiğinde bilinç seviyesine ulaşabilen, bilinçte hazır bir biçimde bulunmayan verilerin toplandığı yer olarak ifade edilmektedir. Bilinç dışının birçok özelliğine sahip ve büyük bölümünün bilinç dışının kaynaklık ettiği bilinç öncesinin bir bölümü, bilinçli hale gelmesinin öncesinde sansür ile karşılaşırken, diğer bir bölümü ise herhangi bir sansür ile karşılaşmamaktadır (Freud, 2002, s. 190). Freud'un (2002, s. 278) bastırılmış olan olarak tanımladığı bilinçdışı, temel dürtülerin ve içgüdülerin ertelenmiş tatminlerinin haz ilkesine göre işleyen bölümdür. Organizmanın iç yapısının kaynaklık ettiği uyarımlar değil, bu uyarımlarla ilgili olan düşünceler bilinçaltına bastırılmaktadır (Tura, 2010, s. 67).

Sabitlik ilkesinden kaynaklanan haz ilkesi, Freud'a göre, bedenin uyarımlarını olabildiğince hem sabit seviyede tutma hem de bu uyarımların az sayıda olmasını sağlama ölçüsünde canlıların biyolojik olarak eğilimi çerçevesinde şekillenmektedir (Freud, 2016, s. 22). Gerçeklik ilkesinin yeterince dikkate alınıp alınmadığı bilinç dışı haz ilkesine bağlıdır (Freud, Metapsikoloji, 2002, s. 186). Başka bir deyişle haz ilkesinin temelini insan türünün haz tarafından yönetildiği fikrine ve istenilen doyum gerçekleşmediğinde acı veya tatminsizlik şeklinde oluşan gerilimin boşaltılmasına dayanmaktadır; böylece bu ilke, insanların seks ve açlık gibi dürtülerinin tatminini aramaya motive eden güç şeklinde anlamlandırılabilir.

Klasik psikanalitik kuramda dış dünyanın taleplerini temsil eden gerçeklik ilkesi ise kişilerin içgüdüsel tatminden vazgeçmelerini veya bu isteğin başka bir şey ile yer değiştirmesini – ertelemesini gerektiren düzenleyici mekanizma olarak

tanımlanmaktadır (American Psychological Assosiation, 2020). Haz ilkesinin yerinin gerçeklik ilkesiyle değiştirilmesiyle hoşnutsuzluk duyguları açığa çıkmaktadır (Freud, 2016, s. 23).

Sonuç olarak, çoğunlukla bebeklik döneminde id ya da içgüdüsel dürtüleri yönettiği varsayılan ve kimliği domine eden zevk ilkesinin tersine; yetişkinlik döneminde akılcı bir biçimde dürtüleri kontrol edip insanların bu dürtülerle başa çıkmasını sağlayarak egoyu yöneten ilke gerçeklik ilkesidir (American Psychological Assosiation, 2020).

Toplumsal ve ahlaki değerlerin göz ardı edildiği bilinçdışında yer alan arzular, kendilerini birtakım işitsel ve daha çok rüyalarda ortaya çıkan görsel sembollerle göstermektedirler. Genel ifadeyle Freud, terapilerinde bilinçdışındaki arzunun bilinç alanında kendini göstermesini amaç edinmiştir.

Freud (2016, s. 99), yapısal kişilik kuramında zihnin id, ego ve süper ego şeklinde ayrıldığını ifade etmektedir. Freud'un geliştirdiği bu üç yapı hakkında Charles Brenner'in (1974, akt. Berger, 2018, s. 79) belirttiği üzere; id, kişinin temel güdülerinin karşılanması amacıyla oluşturulmuş bölgeyi kapsarken ego, kişinin çevreyle, toplumla yani dış dünyayla ilişkisini sağlayan bölgeyi tanımlamaktadır. Toplumsal ve ahlaki kurallar çerçevesinde davranışların sınırlandırıldığı alan ise süper egoyu açıklamaktadır. Ego ile id arasındaki çatışma, çocukluk döneminde yaşanan ve kaçınılan, ardından baskılayarak bilinçten uzaklaştırılan çatışmaların yansıması biçiminde tanımlanabilen nevroza; ego ile süper ego arasındaki çatışma ise melankoli denilen bir çeşit psikoza neden olmaktadır (Freud, 2002, s. 377). Nevrozda id'in bir bölümü baskılanmaktadır ve gerçeği değerlendirme yetisi bozulmamaktadır; psikozda ise kişinin gerçeği değerlendirme yetisi bozulmaktadır (De Mijolla, De Mijolla-Mellor, Perron, & Golse, 2005, s. 1414-1415) .

Yunan mitolojisinde yer alan, bilmeyerek babasını öldürüp annesiyle evlenen Teb Kralı'nın oğlu Oidipus'un yaşadıklarından yola çıkan Freud'un (1996, s. 310-311) belirttiği gibi ilk cinsel dürtüler anneye, ilk nefret ise babaya yönelmektedir. Bir fallusa sahip olan ve tehdit unsuru olarak görülen babasını annesinin sevgisiyle paylaşmak istemeyen çocuğa göre baba, iğdiş etme kuvvetine sahiptir; buna göre erkek çocuğun anneye yönelik arzusu iğdiş edilme korkusuyla yasaklanmıştır.

Lacan, Oedipus kompleksini Freud'un biyolojik bir biçimde gelişen içgüdüyle açıklamasının da ilerisine giderek bu durumu dille, yani toplumsal olanla birey arasındaki ilişkide temellendirmiştir (Kabadayı, 2013, s. 83). Kişi, yasaya uymayı devam ettirse de anneye olan arzu bilinçdışına itilerek sonlanmamaktadır. Bu durum, fetiş nesnelere duyulan düşkünlüklerde ortaya çıkmaktadır.

Hem haz hem de gerçeklik ilkesi temelinde tatmine yönelerek organsal bir kaynaktan meydana gelen uyarının psişik temsilcisi olan dürtüler, hayatın devamını sağlamaktadır ve Latince arzu, istek anlamına gelen libido, tüm zihinsel faaliyetlerin altında yatan dürtüsel doğal enerji olarak tanımlanmaktadır (De Mijolla, De Mijolla-Mellor, Perron, & Golse, 2005, s. 964). Dürtülerin yüklü oldukları bu enerjiyi boşaltmaları gerekmektedir.

Freud tarafından libidinal gelişimin oral, anal, fallik, gizil ve genital olmak üzere beş evresi olduğu vurgulanmaktadır (Gray, 2021). Oral dönemde cinsel açıdan duyarlı bölge ağızdır ve id baskındır; dışkılamanın önem kazandığı ve çocuğun bunu kendi başına bir şey üretmenin zevkiyle ilişkilendirdiği dönem ise anal dönemdir. Erotik zevkin genital bölge ile ilk kez ilişkilendirildiği fallik aşamada ise çocuk kendi cinsel organını keşfetmektedir ve bu evrede aksaklıklar yaşanması durumunda Oedipus kompleksi oluşmaktadır (Furberg, 2010). Gizil dönemde bütün libidinal aktivite bastırılmaktadır, diğer bir deyişle oral, anal ve fallik dönemde meydana gelenler bilinçdışına itilmektedir. Üremeye odaklanan normal cinsel işlevin başlangıcı ise genital dönemde oluşmaktadır.

Psikanalitik kavramlar açısından incelenen filmler, izleyicilerin bilinçdışı süreçleri üzerinde oluşturdıkları etkileri anlamlandırmada önem taşımaktadır (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 29-30).

Bilinçdışı bir savunma mekanizması olarak adlandırılan yer değiştirme kavramı, bireyin istek, düşünce veya duygularının mevcut ilk nesnelerinden daha kabul edilebilir olana taşınmasıyla gerçekleşmektedir (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 79).

Sinema izleyicisinin hazzını engelleyen ve filmsel anlatı bütünlüğünün bozulmasına yol açan öğelerin dışarıda kalmasını sağlayan anlatım tekniklerine önem vererek iki imgenin sıralı ilişkisi bağlamında arka arkaya getirilmesinin psikolojik

temellerini inceleyip açıklayan psikanalitik eleştiri, psikolojik kavramlar ışığında görünmeyen derin anlamlara ulaşmak adına önem taşımaktadır (Özden, 2004, s. 191).

Tez çalışması kapsamında seçilen filmler, yukarıda yer alan kavramlar ışığında bir sonraki başlık altında incelenmiştir.

4.2. Psikanalitik Yöntem ile Filmlerin Analizi

Bu bölümde *Sorun Yaratan Adam* (Den Brysomme Mannen, Jens Lien, 2006), *Oslo 31 Ağustos* (Oslo, 31. August, Joachim Trier, 2011) ve *İkinci Kattan Şarkılar* (Sånger Från Andra Våningen, Roy Andersson, 2000) olmak üzere üç film yabancılaşma kavramı çerçevesinde psikanalitik çözümleme yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir.

4.2.1. Sorun Yaratan Adam (Den Brysomme Mannen)

Bu bölümde ilk olarak *Sorun Yaratan Adam* adlı filmin konusu açıklanmıştır ve ardından filmin psikanalitik analizi gerçekleştirilmiştir.

4.2.1.1. Sorun Yaratan Adam (Den Brysomme Mannen) filminin konusu

Hiç tanımadığı bir kente gelen Andreas adındaki kişi, buraya nasıl getirildiğini hatırlamamaktadır. Kendisine iyi bir iş, güzel bir ev ve arkadaşlıklar sunulan Andreas, belirli bir süre sonra bulunduğu durumun tuhaflıklar içerdiğini fark eder. Çevresinde gözlemlediği insanların büyük çoğunluğu günlük hayatın yüzeysel konularından konuşmakta ve herhangi gerçek bir duygu durumu içerisine girmemektedir. Tüm yaşadıklarının belirli kurallar çevresinde işlediğinin ve herkes için aynı aşamaların geçerli olduğunun farkına varır. His kavramından bahsedilmeyen bir kentte, insanlarla beraber yaşamak kendisi için can sıkıcı olmaya başlamıştır. Ayak uyduramadığı kent hayatından kaçmaya hatta kendini öldürmeye çalışan Andreas, kentteki düzeni sağlamakla görevli bekçiler tarafından engellenir; kentten çıkış yoktur. Bu sırada kendisiyle aynı özlemlere sahip Hugo adında birisiyle tanışır ve bir apartmanın zemin katındaki dairenin duvarında yer alan müzik sesinin ve güzel kokunun geldiği çatlağı bulan Hugo'nun peşinden giderek soğuk ve duygusuz kentten çıkış yolu arar. Andreas'ın kaçma teşebbüslerinin sonunda düzene karşı gelmesi nedeniyle kentteki

düzeni sağlamakla görevli bekçiler Andreas'ı yakalarlar ve ardından Andreas, getirildiği otobüsün bu kez motor bölümüne konularak kentten uzaklaştırılır.

4.2.1.2. Sorun Yaratan Adam (Den Brysomme Mannen) filminin psikanalitik analizi

Filmin açılışında yer alan bir çiftin öpüşme sahnesi, sevginin bir dışavurumu olarak alınan hazdan çok hissiz bir şekilde gerçekleşen mekanik bir eylemi çağrıştırmaktadır. Yüzünde anlam arayan ifadeye sahip bir kişi kendisini metronun raylarına bırakır ve ardından bir otobüsün içinde ıssız, uçsuz bucaksız bir alana getirilir. Metroda kendisini raylara bırakma anının filmin ortalarında bir yerde gerçekleştiği anlaşılmaktadır ve dolayısıyla konunun asıl başlangıç noktasını Andreas Ramsfjell'in otobüsle geldiği nokta oluşturmaktadır.



Görsel 4.1. Andreas'ın karşılandığı yer ve 'Velkommen' yazısı- İmgesel evre.

Andreas bakımsız, uzamış sakalları ve özensiz tozlu kıyafetinin yanı sıra kendisini Velkommen (Hoş Geldiniz) yazısıyla karşılayan kişiyi anlamlandırmaya çalışmaktadır. Andreas'ın bu hali yeni doğmuş bir bebeğe benzemektedir ve Velkommen yazısı da onun dünyaya gelişinin kutlanması bir göstergesidir. Yeni

doğan bir bebeğin kendisini ve çevresini anlamlandırma sürecinde Lacan'ın (crits, 2005, s. 3) ayna evresi olarak da adlandırılan imgesel aşamada ego oluşunu gerçekleşmektedir. Annesiyle bütün olma hazzının bulunduğu hayali aşamada çocuğun ilk günlerdeki bilinci, Freud tarafından okyanus bilinç olarak adlandırılırken, Lacan (2013, s. 208) kendisinin varlığını annesinden ayrı düşünmeyen çocuğun bulunduğu dönemdeki zihnini tüm yönlere dağılan insan omleti başka bir deyişle *l'hommelette* olarak vurgulamaktadır. Nilüfer Erdem'in Lacan'ın (2013, s. 208) Psikanalizin Dört Temel Kavramı- Seminer 11. Kitabı'nda evirenin notuyla da ifade ettiği gibi *hommelette* kelimesi *homme* (insan, adam) ve *omlette* (omlet) kelimelerinin birleşiminden oluşmaktadır; sonuç olarak adamcağız, insancık şeklinde çevrilebilecek mizahi bir isim olarak anlamlandırılmaktadır. İdeal ben oluşturup gördüğü görüntülerle özdeşleşme yaşayan çocuktan yola çıkarak sinemada bu durum seyirciler açısından karakterlerle özdeşleşme şeklinde görülmektedir (Gabbard & Gabbard, 2001, s. 306).

Ayna evresinde meydana gelen zdeşlemeyle beraber kısmi de olsa bir yabancılaşmanın başlangıcını küçük öteki olan kişinin kendisini görmesi ve büyük öteki olarak ilk önce annesini algılaması oluşurmaktadır, fakat asıl yabancılaşma imgesel aşamanın ardından geçilen simgesel aşamada yaşanmaktadır. Kültürel yaşama dil aracılığıyla adım atan özne kendisini bulunduğu toplumun sahip olduğu kültürel kodları yardımıyla düşünmeye, ifade etmeye başlamaktadır ve böylece dil ile söylemin nesneleşmesi sürecinde özne anlamını kaybetmektedir (Lacan, crits, 2005, s. 52). Andreas kendisine sunulan ev, araba ve işin ardından simgesel evreye girmiştir. Arabanın içinde simgesel alana doğru yol alırken dışardan gelen bir müzik sesinin yanında doğanın yeşilliğinin giderek arttığı bir bölgeye giriş vurgulanmakta ve burada saf bir alan yanılsaması yaratılmaktadır.



Görsel 4.2 Doğa- simgesel alana gidiş.

Aynanın karşısında yaşanan özdeşleşmeden, yani imgesel evreden simgesel evreye geçiş aynanın Andreas'ın yüzünü ikiye ayırmasıyla net bir biçimde belirtilmektedir. Toplumdaki kalıplaşmış simgeler etrafında düşünerek hayatını sürdürecektir olan Andreas'ın simgeselleştirilmiş kendi gerçekliği ile düşünceleri arasındaki ayrım giderek belirgin olmaktadır. Bu belirginlik, başlangıç olarak ertesi sabah işe gitmek için hazırlandığında sakalının ve şapkasının olmadığı takım elbiseli görüntüsünde yatmaktadır. Modernleşen toplumlarda kargaşanın çıkmasını önlemek adına birtakım kurallar konulmaktadır. Bu kurallar ahlaki olabileceği gibi görünen toplumsal nitelikler şeklinde de tezahür etmektedir. Şehir hayatında toplumun kurallarına uygun kıyafetlerin insanlar tarafından standartlaşmış bir biçimde tercih edilmesinin yanı sıra davranışlar ve duygu durumları da sabitleşmektedir. Neredeyse hiçbir öznel düşüncenin yansıtılamadığı modern hayatta kişinin arzusu dahi kendi arzusu olmamaktadır. Lacan'ın (1994, s. 12) da belirttiği üzere, Öteki'nin arzusunun arzusu insani arzuyu meydana getirmektedir ve bir anlamda Ötekinin hakimiyetindeki bu dünyada özne, kendini kendine yabancılaşmış bir biçimde tanımlamaktadır.



Görsel 4.3. Ayna evresi ve yabancılaşma.



Görsel 4.4 Simgesel alana giriş.

Marshall'ın (2005, s. 285) vurguladığı şekilde karşılıklı birtakım ilişkiler aracılığıyla birlik olma duygusunu paylaşarak kendilerini birbirlerine bağlı hisseden birçok kişinin meydana getirdiği küme, başka bir deyişle grup kavramı, şehir hayatında farklı bir yönden işlemektedir. Benliğin grup içinde kaybolmasıyla toplumsal kimlik oluşmaktadır (Turner ve ark., 1987; akt. Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2017, s. 262). Kişisel gücüne güvenemeyen birey, grubun birliğine ve sarsılmaz bir şekilde onun bir parçası olduğuna inanarak bir kimlik kazanma sürecinin içine girmektedir (Hoffer, 2017, s. 49-50). Bu tarz kimlik kazanma, bireyin benliğinin ve özünde toplumdan bağımsız bir şekilde nasıl var olduğu konusunda birtakım sorunları meydana getirmektedir. Andreas, iş yerindeki arkadaşlarıyla tanışması sırasında herkesin yüzünde yer alan gülümseme ve her şeyin yolunda olduğu ifadesiyle bir grubun oluşturduğu alanın sınırlarına girmiştir. Odasındaki pencereden baktığında kıyafet tarzları ve kıyafetlerindeki renklerin işaret ettiği aynılıkla bireysel kimliklerin olmadığı bir yaşam tarzının varlığının farkına varması ile Andreas'ın yaşamı; kendilerini kurallarla, dille ifade eden öznelerin yaşayışlarının yer aldığı sembolik

alanın içinde simgeselleşmiştir. Modern toplumlarda acının ve varoluşun ifade edilmesinin öznelerin toplumsal varlıklarına bir tehdit unsuru oluşturması gerekçesiyle gereğinden fazla sorgulayan bireyler bulundukları toplumda varlıklarını devam ettirememeye başlamaktadırlar. İntihar ederek apartmanın önünde yer alan parmaklıklara bedeni saplanmış bir kişinin Andreas tarafından görülmesi sembolik alanda oluşan kırılmanın ilk basamağını oluşturmaktadır. Filmde kentteki düzeni sağlamakla görevli bekçiler, sanki rutin bir işlem ya da bir çöpü temizler gibi intihar eden kişinin bedenini yok ederler. Toplumsal yaşama ayak uyduramayanların bir şekilde toplumdan dışlanmaları kaçınılmazdır.



Görsel 4.5 Bedeni parmaklıklara saplanmış bir insanın görüntüsü.



Görsel 4.6 Büyük Öteki.

Anlatının ilerleyen kısmında Andreas içinde bulunduğu durumu anlamlandırmaya çalışırken kendini Hugo ve tuvalette yerde oturan kişi ile bir konuşmanın içinde bulur:

“Andreas- Buranın birasında bir sorun mu var? İçine su filan katıyorlar sanırım.

1. Kişi- Birada bir şey yok.

Andreas- Bütün gece içtim ama hiç etki etmedi.

Hugo- Etki etmiyor. Benim kafam da normal. Çok kötü.

1. Kişi- Dinleme onu. Sarhoş olmuş.

Hugo- Kazandığım bütün parayı biraya yatırdım, ama nafile. Ne anlamı kaldı ki? Her şeyi denedim. Hiçbir şeyin tadı yok. Eskiden sıcak çikolata içerdim. Ama onun da tadı yok artık. Hiçbir şeyin tadı kalmadı.

1. Kişi- Boş ver sen onu.

Hugo- Sıcak çikolata dediğin güzel olur. Koyu ve şekerli özellikle. Kokusunu düşün.

1. Kişi- Alışırısın

Hugo- Sırf sıcak çikolata da değil. Onu sadece örnek verdim. Tamam, onun eski tadı yok diyelim ama her şey öyle. Sıcak çikolata, vajina, hamburger... Hiçbir şeyin tadı yok.”

Bu konuşmanın geçtiği mekân dikkatle incelediğinde pisuvarların bulunduğu duvarın her iki köşesinde yer alan aydınlatmaların bir insanın yüzünü çağrıştırarak göz işlevi gördükleri dikkat çekmektedir. Kurallar alanı olan büyük Öteki'nin bakışının işlevselleştirildiği bu alanda gözetim mekanizmalarının kentin her yerinde yer aldığı sembolik alan, bireylerin gerçek anlamda özgür olmalarına izin vermemektedir; gerçeklik yanılsaması yaratılarak sorgulamayan hayatlar yaşanmaktadır. Bu göz aynı zamanda filmi izleyen seyircinin de bakışını ifade etmektedir.

Oedipus kompleksi içindeki çocuk, annesinin arzusunu tatmin etmeyle uğraşırken bir yandan da baba tarafından hadım edilme riskini göze alamaz ve anneden vazgeçer, böylece çocuk eksik bir özne olarak sembolik düzene girmektedir (Felluga, 2016). Ayna karşısındaki gibi ideal bir bene sahip olunamayacağının da kesinleşmesiyle birlikte dil ve gerçeklik arasındaki eksikliğin oluşturduğu arzu kavramı önem taşımaktadır. İnsanlar görmeyi arzulamaktadır ve çoğu zaman her şey apaçık bir biçimde görünmeyebilir; Lacan'ın (2013, s. 113) ifadesiyle objet petit a bakışı meydana getirmektedir. Simgesel alandaki Ötekinin arzusu, bakışın alanındaki

arzuya eşdeğerdir ve bu nedenle Ötekinin arzusu olarak işlev gören arzu kavramında tatmin edilemeyen eksiklikler bulunmaktadır. Bir nesneyle değil, eksiklikle ilgili olan arzunun yöneldiği arzunun sebebi objet petit *a* dır.

Görme alanındaki *a* nesnesi bakış, işitsel alanda ise ses olarak kendini göstermektedir; yani objet petit *a* farklı biçimler almaktadır (McGowan, 2015, s. 46). Bakış ve ses aynı kayıp nesnenin iki farklı biçimini oluşturmaktadır. Psikanalitik film teorisinin bakışına paralel bir rol oynayan ses, izleyicinin ekrandaki olaylara katılmasına olanak vermektedir (McGowan, 2015, s. 78). Andreas'ın kendisi gibi içinde bulunduğu hayattan tat alamayan Hugo'yu takip etmesiyle bir apartmanın zemin katındaki dairenin penceresinden gelen müzik sesine ulaşılır. Müzik sesi, kişinin tatmin edilemeyecek olan arzusunun ses ekseninde objet petit *a*'sı olarak görev yapmaktadır. Asıl ulaşmak istenilen çeşitli kavramlarla kirletilmemiş imgesel dönemden önceki ve aynı zamanda simgesel olmayan bilenemez özelliklerle çevrili Gerçek alandır. O gerçekliğe ulaşmak anne rahminden geçmekle mümkündür.



Görsel 4.7 Objet petit *a* peşinde.

Sembolik alana ayak uyduramayan Andreas, koku, tat ve dokunma gibi duyuları algılayamamanın huzursuzluğunu yaşamaktadır. İş yerindeki kâğıt kesme makinasının altına koyduğu parmağının kesilmesi ve ardından hiçbir iz kalmadan iyileşmesi durumu acının ve ıstırabın olmadığı bir yaşam düzeninin tasarlandığı modern kent hayatının niteliklerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

İmgesel alandan simgesel alana geçerken ayna karşısında kendisinin farkına varan çocuğun, yani bir anlamda Andreas'ın, sembolik alandaki dil ile çevrili hayatının yapay kurallar ve duygusuz insanlarla çevrili olduğunun farkına varışı ve bu alandan kurtulup imkânsız olan Gerçek alana geçme çabaları, metroya indiği merdivenlerin bulunduğu alandaki duvarda kendisinin yansımalarının görülmesiyle net bir anlam

kazanmaktadır. Filmin geneline hâkim olan sessizlik ve gri tonlar, yerini bu sahnede gizemli bir müziğe ve rüyadaymış hissine kapılmayı sağlayacak renklere bırakmıştır. Sembolik alandaki yabancılaşmış, kendiyle uyum sağlayamayan Andreas, Gerçek alana ulaşmayı arzulamaktadır.



Görsel 4.8 Simgesel alanda yabancılaşma.

Freud'da tatmin ve rahatlama duygusuna eşlik eden haz kavramı, ruhsal ve bedensel gerilimin boşalmasıyla tanımlanırken Lacan'ın *jouissance* kavramı, dürtü tatmini ifade etmektedir ve bu nedenle imkansızdır, çünkü anneden koparılmış olmanın verdiği ilksel eksikliğin giderilme arzusunun gerçek bir tatmini bulunmamaktadır. Bu eksikliğin giderilmesi fantezisini oluşturarak kendini gerçekte var eden *jouissance*, benliğin iç dengesini koruyan hazzın aksine dengeyi bozarak haz ilkesinin bir adım ilerisine geçmektedir. Ölümde, acıda ve çeşitli biçimlerde ortaya çıkan semptomların devam etmesine yol açan paradoksal haz olarak da adlandırılabilir *jouissance* (Žižek, 2005, s. 230). Andreas'ın ölmek için kendini metronun raylarına birçok kere atması, kendisinde eksik bulunan arzusun tatmin edilmesine yönelik bir girişimdir. Ön tarafında bulunan iki farının yanmasıyla tren, bir insan yüzüne dönüşmekte ve bu yüzün öznenin dilin alanından çıkmasına izin vermeyen kuralların ve dilin oluşturduğu sembolik alandaki büyük Ötekinin bakışı olduğu görülmektedir. Ölme girişimlerinin ardından başarıya ulaşamayarak ve her defasında ayağa kalkmaya çalışıp tünelin sonunda bulunan ışıklı alana doğru yalpalayarak yürümesi, Andreas'ın sembolik alandan kurtulmaya çalışan imgesel alanın da ötesinde yeni doğan bir bebeğin Gerçek alana girmek istemesini çağırıştırılmaktadır.



Görsel 4.9. Jouissance ve büyük Öteki.

İmkânsız olan Gerçek'in simgesel olarak yapılandırma sürecinde özellikle modern hayatta öznenin gelişiminin tamamlanması için arzuyu tatmin edecek şeyler sunulmaktadır. Andreas'a iş yerinde, yani sembolik alanda sunulan kek, ileride Gerçek alanda ulaşmayı arzuladığı imkansızlığın içinde bulunan ve onu tanımlamaya yarayan unsurlardan bir tanesidir.

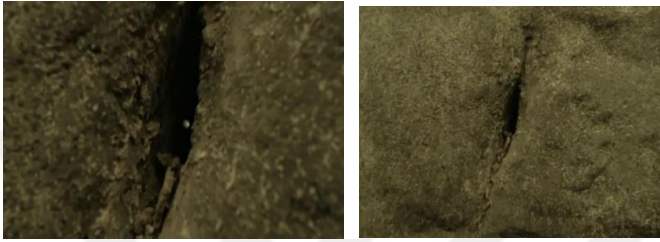


Görsel 4.10 Sembolik alan- gerçek alan.

Gelişim evrelerini düzgün tamamlayamayan özne, dilin özneyi eksilttiği sembolik alanda başarılı olamamaktadır. Daima Gerçeği arzulayan öznde birtakım psikopatik semptomlar gelişmektedir. Sembolik yaşamın kendisine verdiği tatminsiz mutlulukla yetinmeyen Andreas, bir apartmanın zemin katındaki dairenin duvarında yer alan müzik sesinin ve güzel kokunun geldiği çatlağın öte tarafına, yani Gerçeğe ulaşma çabasıdadır. Anne rahmi şeklinde olan bu çatlak imgeselin ötesine geçmek için bir yoldur.



Görsel 4.11 Sembolik alandaki delik.



Görsel 4.12 Sembolik alandaki delik.

Andreas'ın intihar etmek için atladığı rayların bulunduğu tünelin ucundaki ışıklı delik ile binanın bodrum katındaki dairenin duvarındaki çatlağın içindeki delik, Gerçek alan olarak arzulanandır. Žižek'in (2005, s. 28) söylemiyle dilin varlığının gerçeklikte delik açması, bakışın eksenini kaydırmaktadır ve gerçekliğin boşluğu sembolik alanda ancak yamuk bakılarak doldurulabilmektedir. Objekt petit *a*'nın ilk olarak ses ve ışık, ardından ise koku unsurları tarafından peşine düşünülmesiyle birlikte gerçekliğe ulaşma gayretindeki diğer öznelere de dikkatlerini vermeleri sayesinde bakış belirli bir noktaya kaymaktadır. Yalnız Andreas ve Hugo değil, sembolik alanda öznenin kurulumunu tamamlayamayanlar da objekt petit *a*'ların peşinden gelmektedirler.

Travmaların açığa çıkmadığı ve ailenin yemek sofrasında huzurlu bir biçimde yeniden buluşması psikanalizin gündelik gerçeklik imgesini sunmaktadır. Travmalar, aniden yıkıcı bir etkiyle kendini gösterip arzusunun hakikati, Lacan'ın da belirttiği üzere, kurgu gibi yapılandırılmıştır (Žižek, 2005, s. 34).

Kente getirildiği otobüsün peşinden giderek kendini ve yaşantısını sorgulayan Andreas'ın çevresini saran güler yüzlü ve anlayışlı kişilerin varlığı ile her şeyin tekdüze ve senkronize bir biçimde gerçekleşmesi durumunda sorgulanacak bir kusur bulunması kaçınılmazdır. *Persona*, kişilik denen yapıyı oluşturma aksine diğer

insanlarla kurulan ilişkiler sırasında insanların yüzlerine geçirdiği maske görevini yerine getirerek gerçek kişiliğin gizlenmesi görevini üstlenmektedir (Jung, 2005, s. 55). Gizlenen kişiliğin, yani *personanın* egemenliğine girilmesi, bireyin kendi yapısına yabancılaşmasına neden olmaktadır.

Rank'ın ifade ettiği doğum travması kavramı, anne rahmindeki tamlik duygusunun doğumla birlikte bölünmesine vurgu yapmaktadır ve özne, kendini bu tür bir bölünmüşlük hissinden kurtarmak adına anne rahmine geri dönme arzusu içindedir (Rank, 2014, s. 32-33). Modern yaşamın neden olduğu kaos ortamında gelişen huzursuzluktan kaçma yöntemi olarak sevgi arayışına yönelmek ve doğum anında anneden ayrılışın yerini bu şekilde doldurmak seçeneklerden yalnızca biridir. Andreas, varlığındaki bu tür boşluğu doldurmak için bir kadınla beraber olmayı tercih etmiştir, fakat sembolik yaşamda *personasını* takınan sevgilisi tarafından bir süre sonra tatmin edilemeyerek sevgi arayışını başka bir kadın üzerinde devam ettirmiştir. Söz konusu sevgi arayışlarına rağmen Andreas, imgesel alanın öncesinde tam da rahimde hissedilen o bütünlük, güvenlik ve huzur hissini sembolik alanda karşısına çıkan kadınların hiçbirisinde bulamaz. Andreas'ın ilişkiye girdiği Anne-Britt ve Ingeborg karakterlerinin giydikleri giysilerde kullanılan renkler, filmin genel renk skalasıyla tezatlık oluşturmaktadır. Elbiselerde kullanılan yeşil renk doğayı, diğer bir ifadeyle sembolik alandan önceki alanı vurgulayarak öznenin Gerçek alan arzusunu da ortaya koymaktadır.



Görsel 4.13 Andreas ve iki kadın.

Kişilerin mahkûm ve gardiyan rollerine atanmaları suretiyle gerçekleştirilen Zimbardo'nun Stanford hapisane deneyinde, deneklerin kişiliklerinin yitilmesiyle kimlik belirsizliği yaşamaları gibi modern kent hayatında da toplumu oluşturan ve kendisine çeşitli roller atan bireyler kişiliklerini kaybetmektedirler; böylece

insanların büyük trajedilere dahi tepkisiz kaldığı gözlenmektedir (Kağıtçıbaşı & Cemalcılar, 2017, s. 83). Toplumun belirlediği kurallara uyulmadığı sürece yabancılaşmış bir toplumda yaşamak olanaksız hale gelmektedir. Toplumun yabancılaşmışlığının farkına varmak bulunan toplumdan kendi kimliğinin varlığıyla haz almaya yetmemektedir; sunulan özgürlüklerin içinden seçim yapma yetisinin bile kontrol altına alınmasıyla yabancılaştığı bilinilen toplum karşısında direncinin zayıflamasıyla kişi, kendisine yabancılaşmaktadır, fakat böyle durumdaki biri için yine de hapishane gibi kuşatılan hayatını oluşturan unsurlardan kurtulma teşebbüsleri elbette ki mevcudiyetini sürdürmektedir. Gerçeğin alanına girmeye çalışan ve her adımı bekçiler tarafından izlenen Andreas'ın varlığı da sembolik alanda varlığını sürdüren toplum açısından tehdit oluşturmaya başlamıştır. Varlığını saran yabancılaşma duygusundan kurtulmak için her yolun denenmesi ve güven ile huzur kavramının canlandığı ana rahmi ile bir o kadar da hem bilinmezliğin verdiği korku hem de arzusunun tatmin edileceği yer olan Gerçeğe ulaşmak amacıyla duvardaki çocuk ve deniz seslerinin yanı sıra gelen güzel kokuların yer aldığı çatlağı genişleterek ancak kolunu uzatmayı başaran Andreas, ulaşabildiği kekten bir parça almanın verdiği tatmin ile arzusuna yaklaşmanın gururu içindedir.



Görsel 4.14 Gerçeğe ulaşma çabası.



Görsel 4.15 Dürtülerinin peşinde.

Çatlağın diğer ucundaki yaşam alanı; renkli yapısı, bir çocuğun çizmiş olduğu sıcaklık hissi veren duvarda asılı duran resmin varlığı, huzur sağlayan deniz dalgası, çocuk sesleri ve kuş cıvıltılarıyla insanın beş duyusunu harekete geçirecek niteliklere sahiptir. Bu unsurların tamamının filmdeki karakterler tarafından görünmemiş olması izleyicinin bakışının önemini vurgulamaktadır. Filmin başından itibaren renk, koku, ses ve dokunma duyularının neredeyse hissedilmemesine karşılık seyircide oluşan bir çeşit özdeşleşme onların da çatlağın diğer ucundaki canlılığın perdeye yansmasıyla tıpkı karakterlerin peşinde olduğu arzu tatmini kadar bir tatmin yaşatmaktadır.

Yapısal kişilik kuramında Freud (2016, s. 99), zihnin id, ego ve süper ego şeklinde ayrıldığını belirtmektedir. Toplum içinde yaşamının getirdiği birtakım kurallar nedeniyle kültür alanındaki insan, temel dürtülerin karşılanması temsil eden yapı olan id'in baskılanarak süper egonun denetiminde ego sayesinde kurulan dengede yaşamını sürdürmektedir. Andreas'ın yaşadığı kent de tam olarak süper egonun hüküm sürdüğü bir kenttir. Yemek yerken modern toplumların icatları olan çatal bıçak gibi gereçlerin kullanılması ve her şeyin belirli bir düzen içinde yapılması önemliyken, duvardaki çatlağın diğer ucundaki keke uzanan Andreas, içindeki dürtülerin onu yönlendirmesiyle yakalanma anında bile o keki ellerine alarak yemeyi sürdürür. Süper ego ile id, ne kadar bastırılırsa bastırılsın mutlaka belirli zamanlarda ortaya çıkmaktadır.

Genellikle Laura Mulvey'in bakış üzerine psikanalizin feminizm konusunda kadınların zevk objesi biçiminde konumlandırılarak erkekler için meraklı skopofilik ya da voyaristik gözetimin öznesi haline getirilmesi fikri bağlamında görüşleri yer almaktadır. Prince'e (1996, s. 82) göre, skopofilik dürtü, görsel imgeler tarafından etkinleştirildiği ölçüde, psikanalitik film kuramı, tüm izleyicileri algısal uyaranlar tarafından konumlandırılmış olarak görme eğilimindedir. Bu anlamda skopofilik ve voyaristik bakış, yalnızca kadınlara izleyicilerin bakışının yorumlanmasında değil, filmdeki karakterlerin öznel yaşamının bakışlarla gözetlenmesi, izleyicilerde insani olarak bakmaktan duyulan haz dürtüsünün doyurulmasına yol açmaktadır ve aynı zamanda izleyicilerin bilinçdışında yaşadığı süreçlerin açıklanmasına yardım etmektedir. İzleyicilerin bakışı, Andreas'ın düzeni sağlayan bekçiler tarafından götürülürken pencerelerden sarkan kişilerin bakışlarıyla birlikte düşünüldüğünde, haz alarak bakmak olarak tanımlanabilen skopofilik dürtünün varlığı söz konusudur. İzleyici, bu görüntülere bakarak görüntülerle değil, bulunduğu sembolik düzende

bilinçdışındaki süreçlerle birlikte bakış aracılığıyla biçim almaktadır. Kendi sınırlarla çevrilmiş yaşam alanlarında Andreas'ın objet petit *a* 'sına benzer şekilde pencerelerden bakan insanlar ile izleyicilerin objet petit *a* 'ları, Gerçek alana duyulan özlem temelinde ortak noktayı oluşturmaktadır.



Görsel 4.16 Bakış.

Sembolik dünyanın düzenine karşı gelen Andreas, artık ötekileştirilmiş bir konumda yer almaktadır. Bulunduğu alandan uzaklaştırılırken insanların mutlu oldukları ve bu düzenin bozulmaması gerektiğini ifade eden büyük Ötekinin temsilcisi biçiminde bir görevlinin söylemleri, sembolik alanın aslında kişilerin yönlendirildikleri kurmaca bir alan olduğu durumu ile pekiştirilmektedir:

“-İnsanların çoğu burada mutlu, Andreas.

-Güzel bir şehir olduğunu düşünüyorlar. İstedikleri her şeye sahipler.

-İnsanlar mutlu.

-İnsanların çoğu mutlu. Biz de bununla gurur duyuyoruz.”



Görsel 4.17 İnsanlar mutlu.

Çatlağın diğer ucuna geçilmeye çalışıldığı sırada Ötekinin kurallarına yakalanan Andreas'ın yanında bulunan Hugo ise sembolik yaşamdan ayrılma konusunda kendisini bekleyen Gerçeğe büyük bir arzu duysa da çelişkiye düşüp uyma davranışı

sergileyerek konformist bir anlayışla içinde bulunduğu düzende kalmayı tercih etmiştir. Yabancılaştığının farkında olarak hayatına devam etmek isteği, içinde bulunulan toplumun kurallarının bireyler üzerinde nasıl bir güçlü etkisi olduğunun göstergesidir. Dil, bilinç ötesindeki gibi şekillenerek insanların düşünce yapısını etkilemektedir; zaten hayata gelirken bir yabancılaşma yaşayan özne, simgesel alanda da ikinci bir yabancılaşmayı topluma karşı yaşayarak burada demir kafese hapsedilmeye mahkûm bir biçimde hayatını sürdürmektedir.

Acıdan uzaklaşılarak herhangi bir şeyden alınan zevkten bahsedildiğinde mutluluk; hedonik mutluluk olarak ifade edilirken, hayatında anlamlı bir amaca sahip olma ve kendini gerçekleştirme yolunda edinilen mutluluk ise ödemonik mutluluk biçiminde belirtilmektedir (American Psychological Assosiation, 2020). Andreas'ın bulunduğu simgesel alanda hedonik mutluluktan söz edilmektedir; iyi bir işe, birçok arkadaşına ve görece iyi bir yaşama sahip olunarak acıdan uzaklaşmakla bir anlamda hayatın gerçeklerine, varoluş amaçlarına sırt dönmekle toplum kendine yabancılaşmaktadır. Andreas ise hayatının anlamına ulaşma yolunda hedonik mutluluk peşindedir.

İmgesel alana Velkommen yazısıyla giriş yaptıktan sonra sembolik alana götürülen Andreas, kentte yaşadığı olumsuz tecrübeler sonucunda geldiği yolun tersine doğru yol alır. Gömleğindeki kan izinden yaralanmış olduğu görülen Andreas, sembolik alanın dışına çıkarılırken geldiği otobüsün motor bölmesine yerleştirilir. Tek gerçeğin ölüm olarak nitelendirildiği alan ne sembolik ne de hayali olanı temsil eden Gerçek'tir (Lacan, 2005, s. x). Andreas, sonunda bilinemeyecek özelliklere sahip Gerçek alana götürülmüştür. Böylece *Sorun Yaratan Adam* (Den Brysomme Mannen) filminde öznenin kuruluş aşamalarını içeren imgesel, sembolik ve gerçek olarak adlandırılan tüm alanların süreçleri belirtilerek neredeyse her aşamada öznenin yaşayışında yabancılaşmanın kaçınılmaz olduğu sinematik öğeler aracılığıyla da belirtilmiştir.



Görsel 4.18 Andreas'ın getirildiği hissiz dünyadan çıkarılması.

Genel olarak yumuşak, keskin olmayan ve gri, soluk mavi gibi donuk renkler tercih edilen filmde, tekdüzeliğin vurgulandığı kıyafet ve mekân seçimleri ile insanların eylemlerinin mekanikleşmesi, ses tasarımı ile de desteklenmiştir. Ses kuşağında müziğe çok az yer verilmesi, filmdeki yabancılaşma unsurunu işitsel olarak da vurgulayan unsurlardan biridir. Sahnelerde yer alan mekanların pencerelerindeki perdelerin daima açık olması ya da hiç perdenin olmaması bakış kavramının önemini hatırlatmaktadır. İzleyicinin röntgenci olarak kabul edildiği ve film metinleri ile bilinçdışı süreçlerin ilişkisi voyarizm kavramı ile açıklanmaktadır (Kuhn & Westwell, 2012, s. 98). Açık perdelerle seyirliğe uygun bir görünüm veren bu durum, filmdeki karakterlerin izlenildiklerinin farkında olduklarının bir göstergesi olabileceği gibi yine izleyicinin dikizleme görevini perdeye yansıyan görüntülerin zihinde oluşturdukları imgelerle gerçekleştirmesini sağlamıştır. Böylece skopofilik dürtünün yansımalarından biri olarak kabul edilen voyarizmin teşhirciliğe giden yönüne vurgu yapılmaktadır.

İzleyicinin öznelliği gereği arzuladığı kabul edilen psikanalitik film kuramında eksiklik duygusuyla belirli biçimler alan voyarizm, sinematik aygıtın içine yerleştirilen arzu mekanizmasıyla işlevini sürdürmektedir (Kuhn & Westwell, 2012, s. 33). Buna göre, filmin genelinde erişilemezlik ve izleyici ile izlenen arasındaki mesafenin temelinde yer alan voyarizm arzusunun canlı tutulmasında önemli bir görevi üstlenmektedir.

4.2.2. Oslo, 31 Ağustos (Oslo, 31. August)

Bu bölümde ilk olarak *Oslo, 31 Ağustos* adlı filmin konusu açıklanmıştır ve ardından filmin psikanalitik analizi gerçekleştirilmiştir.

4.2.2.1. Oslo, 31 Ağustos (Oslo, 31. August) filminin konusu

Alkol ve uyuşturucu bağımlılığından kurtulmak amacıyla rehabilitasyon merkezinde kalan Anders adında otuz dört yaşındaki bir karakterin yirmi dört saati konu alınır. Tedavisinin son günlerinde olan Anders, rehabilitasyon sürecini bitirmeye yaklaşmış olsa da ruhsal açıdan kendini toparlayamamıştır. Kişilerin tedavi sürecinin ardından hayata atılmalarını sağlamak için rehabilitasyon merkezinin uygulamalarından biri olan iş görüşmesine gitmek üzere merkezden ayrılan Anders, eski hayatıyla, arkadaşlarıyla ve çevresiyle yüz yüze gelir. Geçmiş hayatından uzak kaldığı zaman boyunca bir daha asla dahil olamayacağı bir süreç olarak gördüğü hayattan koparak hem kendine hem de çevresine yabancılaştığını hisseder. Eski hayatının mı gerçek mutluluğu verdiği ya da şimdi hissettiklerinin mi gerçek olduğu karmaşasıyla boşluğa düşmüştür. Yabancılaşma duygusuna rağmen içinde bulunduğu boşluğu doldurmak için hem bir kadından hem de ailesinden sevgi arayışında bulunan Anders kendini bir yerlere ait hissetmeye çalışır. Bu arayışının boş bir umuttan başka bir şey olmadığını anlamasıyla birlikte yaşamını sürdürmesinin hiçbir anlamı kalmamıştır; bunun üzerine kendi isteğiyle aşırı doz uyuşturucu alarak yaşamına son verir.

4.2.2.2. Oslo, 31 Ağustos (Oslo, 31. August) filminin psikanalitik analizi



Görsel 4.19 Oslo'dan görüntüler.

Oslo'dan görüntüler akarken birbirinden farklı insanların hayal kırıklıklarını, sevinçlerini ve mutsuzluklarını içeren anıları ile onların geçmiş yaşamlarına ait akıllarında kalanlar hakkında konuşmalar duyulmaktadır. Hem ses hem de görüntü gibi destekleyici unsurlar, izleyicinin sinema ekranındaki görüntüyle etkileşimi düşünüldüğünde bilinçdışı süreçlerde şekillenmektedir (Kuhn & Westwell, 2012, s. 81). İnsan doğasının gereği olarak, doğumun ardından girilen kültür ortamında edinilen birtakım alışkanlıklar, öğretiler ve yaşam tarzları bulunmaktadır. Ekranda gösterilen Oslo manzaraları, kişilerin zihinlerinin bir yansıması olarak nitelendirildiğinde, toplumda yaşayan bireylerin bulundukları durumla geçmiş yaşamlarının karşılaştırmaları ile uyum sağlama süreçlerine göre değerlendirmeler yapılabilmektedir. Bu değerlendirmeler, izleyicilerin bakışlarıyla zihinlerinde canlanan bilinçdışı mekanizmasında kendilerini düşünmeye iterek geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman temelinde hayata ayak uydurma konusunda sorgulamalara yol açıp hayattan ne kadar uzaklaşıldığının farkındalığı çerçevesinde bir süreç içine girilmesine katkı sunmaktadır.

Sartre için pencere, gözün yerine geçerken, Lacan'da bakışı ifade etmektedir (Žižek, 2012, s. 166). Nesnenin yani burada büyük Ötekinin özneye bakması, öznenin görmediği bir noktadan gerçekleşmektedir. Anders'in perdeyi açmasıyla simgesel anlamda bakışın söz konusu olmasıyla göz ve bakış arasında öznel bir bölünme yaşanmaktadır. Bunun yanında bir çocuğun doğması ve belirli bir süre sonra kendini anlamlandırmasının bir ifadesi olarak adlandırılabilir Anders'in perdeyi açma eylemi; doğumun ardından 6 ile 18 aylık bir çocuğun parçalı beden algısının ayna evresinde ilk kez bütünlüklü bir algıya dönüşmesinde olduğu gibi hem kendinin farkına varması hem de kendine yabancılaşması durumunu göstermektedir.

Ayna evresinde hem öteki hem de arzu bağlamında kimliklendirme önemli bir yer tutmaktadır (Kabadayı, 2013, s. 79). Bir çocuğun kendini ve annesini aynada ilk kez gördüğünde edindiği bütünlük hissi ve egonun id'den ayrılması durumu, ideal ego oluşturması açısından değerlendirildiğinde Anders, imgesel alanda kendini tanımlamaya çalışırken pencerenin önünden görülen kent hayatının yani simgesel alana girmek zorunluluğunun işareti verilmektedir. Her insan mutlaka gelişim evrelerini tamamlayarak imgesel, simgesel ve Gerçek evreye giriş yapar.



Görsel 4.20 Anders'in kendiyle yüzleşmesi- imgesel ve simgesel alan.

Simgesel düzende tam anlamıyla bağdaşmayan Gerçek, kültüre başka bir ifadeyle dil alanına adım atıldığında doğa durumundan ayrılışı ifade etmektedir (Felluga, 2016). Benzer şekilde kentin içinden ağaçların bulunduğu doğa durumuna doğru yürümesi, Anders'in içine girdiği simgesel alandan en saf halde bulunan Gerçeğe doğru yol alma isteğini ortaya koymaktadır.



Görsel 4.21 Anders'in doğaya yönelmesi- Gerçek düzen.

Bir varlığın fark edilmesi ancak onun yeteneklerine, neler yapabileceğine inanmak için kullanılmasını gerektirecek bir durum ortaya çıktığında mümkün olmaktadır. Doğanın bir parçası olarak zararsız bir şekilde bulunan bir taş, Anders'in ellerinde farklı bir maksat çerçevesinde dönüşüme uğramıştır. Bu bağlamda Lacan'ın Gerçek evresi düşünüldüğünde ve tek Gerçeğin ölüm olarak nitelendirilmesiyle Anders'in ölme isteği anlam kazanmaktadır.

Genel olarak yakın tarihli Norveç filmleri incelendiğinde doğanın kendisinin olumsuz olarak tasvir edilmediği görülmektedir. *Oslo, 31. August* filminde de benzer şekilde olumsuz bir temsil olmamakla birlikte, parçalanmış bir öznenin simgesi olarak olumlu şekilde tasvir edildiği de ifade edilememektedir. Bu anlamda doğa, filmde ikili bir anlama sahiptir. Anders'in Gerçek alana ulaşması açısından değerlendirildiğinde olumlayıcı bir özelliği bulunmakta, ancak aynı zamanda Anders'in parçalanmış benliğini de temsil etmektedir.



Görsel 4.22 Ölüme yaklaşmak.

Lacan'ın anlayışında öznenin yanında olmayan bakış artık Ötekinin bakışını oluşturmaktadır. Özne bir nesneye baktığında nesne ancak öznenin göremediği bir noktadan özneye geri bakmaktadır (Evans, 2006, s. 73). Göz ve bakış arasındaki bu ayrım, görüş alanında ifade edilen öznel bölünmenin kendisini oluşturmaktadır. Anders'in odasındaki aynaya yansıyan perde ve lambanın görüntüleri, Ötekinin bakışının Anders üzerinde olduğunu belirtmektedir. Ötekinin bakışının varlığı, izleyicilerin zihinlerinde simgesel alandaki kendi durumlarıyla bir özdeşleşme yaşamalarına neden olmaktadır. Farkında olunmasa da Öteki tarafından daima izlenmeye maruz kalınmaktadır ve bu anlamda özne, hiçbir zaman kendisini özgür hissedememektedir; bulunduğu ortama ve kendisine yabancılaşma durumu yaşamaktadır. Perdenin açık olması ve Anders'in pencereye bakması, simgesel alandaki hapsedilmişlik durumuna atılan bir bakışı vurgulamaktadır. O, kendisine bakıldığını bilir, fakat nereden bakıldığını bilemez ve özne olarak kendisi Ötekiye bakmaktadır.



Görsel 4.23 Ötekinin bakışı.

Anders'in tedavi için bulunduğu rehabilitasyon merkezi bir çeşit total mekân olarak sınıflandırılabilir. Mies Van Der Rohe'nin iç ve dış alanlar arasındaki engellerin ortadan kaldırdığı, mimarisinde çoğunlukla yekpare büyük camlar kullandığı ve geniş açıklıklı, çok işlevli olması için tasarladığı yapılar, total mekân kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır (Carter, 1999, s. 80-81). Total mekân kavramına bu tanımdan yararlanılarak, filmleri analiz ederken yer verilmiştir. Esneklik, fonksiyonellik, serbestlik unsurlarını karşılayan total mekânın bu tez çalışmasındaki kullanış amacı daha çok hiyerarşik öğelerin ağırlığını hissettirdiği mekânlardır. Görünüşte Rohe'nin mimarisindeki anlamın tersi gibi görünse de yakın bir anlam noktasında bu kavram kullanılmıştır. Sembolik alanda yaşayan öznelere içinde bulundukları toplumdaki fonksiyonellik ve serbestlik sınırlıdır; bu alanlarda kendi potansiyellerini ortaya koymaya çalışan ve kurallara bir şekilde karşı gelen özne, toplumdan uzaklaştırılmaktadır. Bu noktada akıl hastanesi ya da rehabilitasyon merkezi gibi mekânlar, disiplinin ve hiyerarşinin altında özneye sınırlı da olsa sembolik alanla karşılaştırıldığında, belirli bir düzen içinde serbestlik vermektedir.

Genel olarak filmde mekanların gerekliliklerinden doğan müzik sesinin (bardaki müzik) dışında müziğe yer verilmezken, Anders'in iş görüşmesine arabanın içinde giderken dış unsur olarak verilen müzik, imgesel alandan ayrılarak sembolik alana geçiş yapıldığını belirtmektedir.



Görsel 4.24 Anders'in iş görüşmesi için yolda- müzik.

İş görüşmesi için rehabilitasyon merkezinden ayrılan Anders, evli ve çocukları olan eski arkadaşı Thomas'ın evine gelir. Anders'in yanı sıra Thomas'ın da hayatla başka bir ifadeyle dil ile kurulmuş simgesel alanla ilgili problemleri bulunmaktadır, fakat Thomas simgesel alanda hem karşılaştığı sorunlarını hem de birtakım arzularını bastırma yolunu tercih etmiştir. Simgesel alana ait evlilik kurumunun içinde kendini hapsedilmiş gibi hisseden Thomas, kendine zaman ayıramamakta; düzenin yani Ötekinin boyunduruğu altında eğleniyor gibi görünmektedir. İmgesel ve simgesel aşamalarda sorun yaşamayan özne, daha doğrusu bu süreçlerin gereklerini başarıyla geçen ve olası tehditkâr durumları bilinçdışına atan ve su yüzüne çıkarmayan özne, zaman zaman düştüğü boşlukları simgesel alanın temelini oluşturan dil ile ifade etse de genel olarak bölünmüşlük hissini yaşamamaktadır.

Bunların yanında konuşmanın içeriğine ters bir biçimde aynı anda huzuru ve dinginliği ifade eden yeşil bir doğa görüntüsünün yer alması, filmin başındaki göl sahnesinde olduğu gibi hem Anders hem de Thomas tarafından bir şekilde dille çevrili kent hayatından uzaklaşmak ve doğa durumuna dönmek istenildiğinin göstergesidir.



Görsel 4.25 Thomas ve Andres konuşurken.

Mitwelt yani paylaşılan dünya olarak ifade edilebilen sosyal dünya, insanlara özgü olmakla birlikte diğerleriyle etkileşimi zorunlu kılmaktadır (Olesen, 2006, s. 106-107). Sosyal düzende yer alan ilişkilere ayak uyduramayan bireylerin topluma yabancılaşmaları kaçınılmazdır. Thomas ve Anders'in geçmiş yaşantılarında simgesel düzen içerisinde öteki yani bir anlamda dışlanmış konumda yer almaları, kültür alanındaki baskılara maruz kalmalarına neden olmuştur. Thomas, bu yaşantısından dilin içerisine uyumlu bir şekilde adapte olarak konformist bir yaşantı sürdürmenin adımlarını atmıştır. Akılcılaşmanın bir getirisi olarak toplumdaki bireyler, adeta bir zincire bağlanıp Max Weber'in vurguladığı üzere demir bir kafese kapatılmıştır (Suğur, 2013, s. 42). Bu da yetmiyormuş gibi kimliğini keşfetme arzusu içinde bulunan modern insan; kendi varlığının özünü arama noktasında çıkmaza sürüklenerek, bir işinin olmaması ya da insanlarla ilişkisi konusunda yoksunluk halinde bulunmasının etkisiyle yaşamın anlamının insanın kendi içinde değil de dünyanın keşfedilmesiyle ilişkili olduğunu vurgulayan Frankl'ın (2009, s. 143) sözünü ettiği varoluşsal boşluğun içine düşmekte zorlanmamaktadır. Böylece, sorumluluk ve anlamdan uzak bir yaşantı içerisinde kendilerini konumlandıran insanlar, kitle nevrozuna maruz kalmaktadır.

Çevresi ile ilişkilerinde etkisiz, mutsuz ve kaygılı bir yapıya sahip olan kişi, nevrotik olarak adlandırılmasının yanında güvensizlik, yetersizlik ve çaresizlik duygularından kurtulabilmek adına güçlü bir eş arayarak ona tutunmayla yaşamını güvenlik altına almaya ve kendisinde yoksun hissettiği anlamı bulmaya çalışmaktadır (Geçtan, 2003, s. 78). Bu durumda umut, bir anda kişinin kendi yetersizliğiyle birlikte kaybolmakta, ardından kendisine düşman olarak nitelediği dış dünyaya karşı fazlasıyla yoğun yaşadığı çaresizlik duygusuyla birlikte anlamsızlık artmaktadır. Buna göre

Anders, simgesel alana konformist yaklaşmak yerine kendini ve yaşamındaki amacını sorgulamaktadır. Kimsenin kendisine ihtiyacı olmadığını ifade edip hiçbir şeyin düzelmeyeceği ve sıfırdan başlamak için kendinde güç bulunmadığını belirterek, yaşamanın bir anlamı olmadığını vurgulayıp intihar düşüncesine odaklanır. Son bir kurtuluş yolu olarak simgesel yaşama uyum sağlamak adına girdiği sevgi arayışı doğrultusunda rehabilitasyon merkezinde kalmadan önce birlikte olduğu Iselin üzerinde yoğunlaşır. Geçmiş yaşantısında Anders'in tutarsız, ilgisiz ve güvensiz tavırlarının varlığı nedeniyle Iselin Anders'e cevap vermez. Hayata tutunma ihtiyacını iş sahibi olmak konusunda deneyen Anders, burada da başarı sağlayamaz ve içinde yer alan bir boşluğun vermiş olduğu çaresizlikle ailesine sığınmaya çalışsa da geçmişte Anders'in kendisine yaşattıklarından dolayı onların da Anders'e güveni kalmamıştır. Sonuç olarak aşk, iş ve aile bağlamında değerlendirildiğinde, üç unsur çerçevesinde simgesel düzendeki tatminini sağlayamayan Anders'in talebine karşılık arzu kavramının kaybedildiği görülmektedir.

Öznenin sevgi ve tanınma talebinin yanında simgesel düzenin öznenin itaat talebinin oluşturulduğu bir yaşamda arzu, Ötekinin arzusu olarak işlev gördüğü vakit, öznenin tatmin edilemez ve yabancılaştırıcı unsurlarla çevrelenmiş olduğu düşünüldüğünde aslında peşinden gidilen şey, gerçek arzuyu tasvir etmemektedir; arzu, simgesel düzen içinde yeniden üretilmektedir. Anders'in rehabilitasyon merkezindeki odasındaki dolabının üzerinde fotoğrafları asılı olan Iselin, burada Anders'in imgesel düzende anneye çocuğun bütünleşmesi gibi bir tatmin bağlamında varoluşsal olarak aradığı sevgi kavramının bir aracısı, yani objet petit *a* olarak nitelendirilebilir. Sevgi, anlam ve ait olma arayışı anılarda, geçmişte yani çocuklukta yatmaktadır. Çocukluğun gelişim evrelerinin tam anlamıyla sorunsuz bir şekilde tamamlanmasıyla sosyal hayatta birey bir sorun yaşamaz, fakat ayna evresinde çocukla annesinin bütünleşmiş görüntüsünün arkasındaki eksiklik ve ötekilik kavramlarının çıkmasıyla çevre etkisi, aile ilişkilerindeki rollerde ortaya çıkan sorunlar sebebiyle bir yabancılaşma söz konusu olmaktadır. Anders'in ailesine ait ifadelerinden çocukluk evresinde aile ile olan ilişkilerinde belirli bir sorun görünmemesine karşın temelde birtakım ilgisizlikler sonucunda öznenin yapılanma sürecinde eksiklikler olduğu anlaşılmaktadır. Anders'in ailesini anlattığı, aşağıda yer verilen cümleler yardımıyla kendi yaşam tarzı arasında ilişki kurulabilmektedir:

“Babam bana bisiklete binmeyi ve yakalanmadan hız limitini aşmanın püf noktalarını öğretti. Annem yetişkin konuşmalarını İngilizce yapardı. Bana diş ipi kullanmayı, eşyaları ait oldukları yerlere koymayı öğretti. İkisi de tutuculuğa karşıydı ama video oynatıcı almak için yıllarca beklediler...onlara göre zihinsel başarı sportif başarıdan daha üstündü. Bana, eleştirel bir okuyucu olmayı ve kendini ifade edemeyenleri küçümsemeyi öğrettiler. Ama eve getirdiğim herkesi sevgiyle karşıladılar. Akşam haberlerini hiç kaçırmazlardı. Babam bir test uygulayıp, gururla sanatçı bir kişiliği olduğunu söylemişti. Askerlik tecrübelerini önemseyenleri sıkıcı bulurdu”.

“Annem uyuşturucuya hoşgörüyle yaklaşır, babam parkta mangal yapılmasına kızardı... Annem, Brigitte Bardot, hayvanlara değil insanlara yardım etmeli, derdi. İkisi de özel hayatıma saygılıydı. Belki de çok fazla. Bana dinin zayıflık olduğunu öğrettiler. Aynı fikirde miyim, bilmiyorum. Yemek pişirmeyi, ilişki kurmayı asla öğretmediler. Ama hep muthuydular. Dostlukların zamanla nasıl bittiğini... İnsanların yabancılaşıp, arkadaşların birer isim olarak kaldığını öğretmediler. Yemek konusunda mızımız olmama göz yumdular. Anneme göre, kararlarımı kendim vermeliydim. Ne olacağım, kimi seveceğim, nerede yaşayacağım. Bana hep yardımcı oldular. Kız kardeşime karşı daha katıydılar”.

Bu cümleler, Anders’in sesinden izleyici tarafından duyulurken içerisinde büyük anılar barındıran Oslo caddelerinin gösterilmesi mekân ile sesin uyumu konusunda izleyicinin bilinçdışına etki ederek kendi hayatları ve yabancılaştıkları durumlara sürüklemesi açısından etkilidir.

Lacan’ın Gerçek evresi, sinema açısından bakıldığında, öznenin biçimlendirilmesi temelinde eksiğin öznesi konumunda bulunulduğunu başka bir deyişle öznenin parçalanmış bir özne olduğunu göstererek, kültürel düzenin yani dilin aslında bireylerin birtakım şeyleri ifade etmeyi engelleyen bir boşluk etrafında yapılandığını göstermektedir. Travma olarak adlandırılabilen, anlamlandırılmayan ve dille ifade edilemeyen Gerçek, sinemada insanları bu travmaya yaklaştıran şeyler çerçevesinde ele alınmaktadır ve Žižek’in (2012, s. 209-210) de belirttiği üzere, sinemada bakış ile ses kişileri gerçek olanla yaklaştıran unsurlar olarak incelenmektedir.

Anders’in bir kafede oturması ve çevresindeki kişilerin simgesel düzene uygun beklentilerinin var olduğunu yani Ötekinin arzusunun tatmin edilmeye uğraşıldığını dinlemesi üzerine kendisini simgesel düzene ayak uyduramamış bir biçimde görmesiyle içinde bulunduğu boşluk pekişmiştir. Kendisi arkadaşı Thomas gibi evlenmek ve çocuk sahibi olmak istemiyordur ya da kafedekilerin dilekleri gibi yüz yaşına kadar yaşamak ve antikalarla dolu eski bir ev almak gibi dilekleri yoktur. Eksik bir özne olarak Ötekinin var ettiği arzuya dahi sahip olamamıştır. Ses kavramına

odaklanması, simgesel düzende dil ile ifade edilenler ile ifade edilemeyip Gerçeğe yaklaşılması konusunda önem taşımaktadır. Simgesel alanın içine sıkışmış öznelerin sesleri, her ne kadar simgele ait olsalar da arka planda Gerçeğe yaklaşmak için farkındalık oluşturmaya bağlamında anlam taşımaktadır. Anders, Öteki tarafından yönetilen kişilerle birlikte kendisinin yaşamdaki yerini sorgulayarak anlam arayışını devam ettirmektedir. Burada Ötekinin sesiyle bir anlamda izleyicinin bilinçdışındaki sesi açığa çıkarılmaktadır.



Görsel 4.26 Anders'in oturduğu kafe ve Anders kafedekilerin konuşmalarını dinlerken- ses ile bilinçdışı.

Benlik duygusunu kaybederek tam anlamıyla kendisinden yabancılaştan kişi, Fromm'a göre nevrozlidir (1990, s. 137). Başka bir deyişle sosyo politik anlamda bakıldığında toplumsal alanda yaşamını devam ettirmek adına planladığı birtakım şeylerin gerçekleşmemesi durumunda birey hem kendisinden hem de insanlardan uzaklaşmaktadır. Hiçbir şeye güçlü bir duygusunun olmadığını söyleyen Anders, buna göre hayatını belirli bir düzene koymak için kendinde güç bulamayarak, sevgi ve aile unsularının da eksikliğiyle yerinin doldurulamayacağı bir boşluk içindedir. Simgesel alanın kurallarına uyum sağlayamayan Anders, ruhsal çöküntü içinde eski arkadaşlarının düzenlediği partide on aydır kullanmadığı içkiyi içmesi, dille çevrilmiş bu düzenden kurtulmaya karar verdiğinin bir göstergesidir, çünkü kültür alanına girmek uğruna on aydır rehabilitasyon merkezinde kalmasının ardından içki içmesi, çabaladığı her şeyin anlamsız bir umut uğruna olduğuna inanmasıyla sona geldiğinin ve artık çabalamanın gereksizliğini anladığının bir göstergesidir.

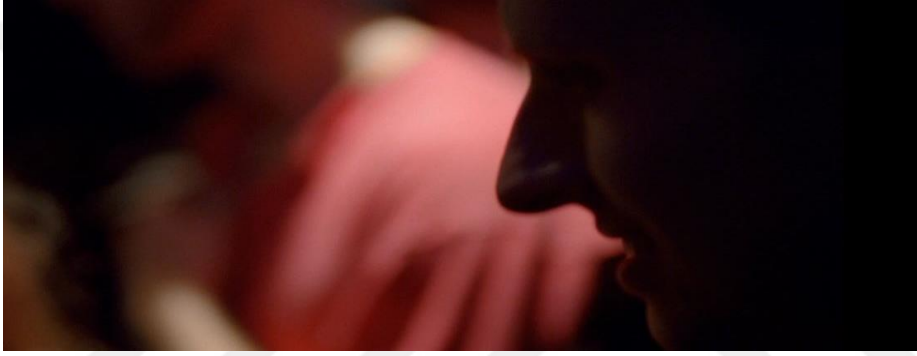


Görsel 4.27 İcki ve Anders'in 10 ay sonra ilk buluşması.

Anders'in gittiği gece kulübünün girişindeki duvarda bulunan çeşitli mimiklere sahip insan kafalarının resimleri, Jung'un belirttiği insanların yüzüne geçirdiği maske olarak adlandırılan *personal*ların bir hatırlatıcısı olarak görev yapmaktadır. Simgesel alandaki duygu eksikliğini ve gerçek olana ulaşamaması durumunda Anders'in buradaki konumu; değişen ve boğuklaşan, sanki girdapların içinde kaybolan bir his ile desteklenmiş olarak duyulan müzik sesi ve renklerdeki hem canlılık hem de iç sıkıntısı yaratacak bir hareketle birlikte bulanıklık aracılığıyla oluşturulan görüntü ile verilmiştir. Duvarı yer alan bu resimler bir ayna görevi görerek hem bakış hem de yabancılaşma meselelerinde kritik bir rol oynamaktadır. Büyük Öteki olarak işlev görerek simgeleştirilmiş bu resimler hem filmdeki karakter olan Anders'in hem de izleyicilerin ekranda gördüklerinin bilinçdışında uyandırılan birtakım düşüncelerini açığa çıkarmaktadır. Kültürel alandakilerin Anders'e bakmaları, onu gözetlemeleri, başka bir deyişle onu kontrol altına almaları ile izleyicilerin, ekrandakileri bir özne konumundan izlemesi durumunun yanında izleyicilerin kendi öznel yaşantıları bağlamında ekranda gördükleri, büyük Öteki olarak özne görevini de üstlenmektedir. Böylece izleyiciler, nesne konumunda bulunarak bilinçdışlarında kendi yaşamlarını düşündüklerinde simgesel alandaki kendileriyle bir özdeşlik kurarak hayata ne kadar yabancılaştıklarını fark etmektedirler. Sonuç olarak müzik ve renk geçişleriyle simgesel alandaki kırılmanın hem Anders hem de izleyici için bu düzendeki kendileriyle yüzleşmeleri konusunda bir farkındalık oluşturmaktadır.



Görsel 4.28 Anders'in gece kulübüne girişi ve duvardaki resimler- büyük Öteki



Görsel 4.29 Anders gece kulübünde simgesel alandan uzaklaşmaya çalışırken.

Hayattan haz almak üzerine bir yaşam sürerek bireylerin hayatlarındaki tüm dönemlerinde olumlu duygularının artırılmasına yönelik çabası sonucunda elde edilen mutluluk hedonik mutluluktur (Eryılmaz, 2020, s. 15). Başka bir deyişle öznel iyi oluş, yaşamdaki doyum bağlamında ele alındığında duygular arasındaki dengeyi ifade etmektedir, fakat psikolojik açıdan iyi oluş kavramına bakıldığında yaşamda karşılaşılan varoluşsal zorluklarla ilgili yaşanan çatışmalar ve bunlara yönelik algılar kastedilmektedir (Keyes, Shmotkin, & Ryff, 2002, s. 1007). Buna göre, yaşamdan haz alamamanın verdiği çaresizlikle anlam arayışı ve kendini gerçekleştirmek gibi süreçlerin ardına düşülmesiyle elde edilecek mutluluk, yani ödemonik mutluluğun peşinde olan Anders, kendini toplumdan ve insanlardan soyutlama yolundadır. Anders ve partide tanıştığı kadın arasında geçen konuşma dikkatle incelendiğinde, her şeyin unutulacağı simgesel düzendeki bir yaşamın anlamının olmadığı görüşündedir:

“-Her şey unutulacak / -Her şey mi? /- Her şey.

- Nedenmiş o?

- Doğal bir durum. / Tabiat kanunu.

- Kural mı? – Evet.”

Ailesiyle birlikte eskiden yaşadığı satılmak üzere olan eve giderken filmin başında göle gittiğinde olduğu gibi yeşilliklerin arasından geçer. Evdeki piyanoya yönelip herhangi bir nota defterini alarak Handel’in *Piano Suite No:15 in D minör I. Allemande* parçasını çalmaya başlar. Piyanoyu çaldığı konumdan, perdeleri açık olan pencereden ağaçlar görünmektedir. Doğa durumuna geçişin göstergesi olarak pencereden gelen bakış, özneleşme sürecinde kendi reelinden kopuş yaşayan Anders’i çağırılmaktadır. Gerçek; dil ile nesnelerin ve onların imgesel tasarımlarının bulunmadığı bir süreçte bireyin kendi imgesel gerçekliğine aracısız ulaşabildiği bir yerdir. Bu anlamda anne ile bir bütün olan çocuk, yani öznenin bağımsız kimliğine sahip olması aşamalarından geriye dönüş olmamasından kaynaklanan özneleşme süreci, acı verici olarak nitelendirilirken imgesel ve simgesel düzenin de ötesine ulaşılması ancak yokluğun olmadığı ölüm gibi bir kavramla karşılanabilmektedir. Piyanoyu çalmayı bıraktığında partideki misafirlerin çantalarından aldığı parayla temin ettiği uyuşturucuyu kullanır.



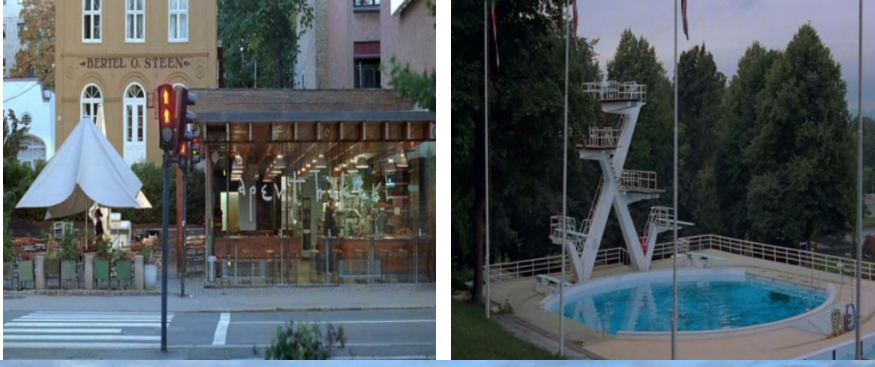
Görsel 4.30 Anders piyano çalarken.



Görsel 4.31 Anders'in ölüme gidişi.

İmgesel düzende perdeyi açan ve simgesel düzenle karşılaşan Anders, en sonunda perdenin kapatılmasıyla yani dil ve kültür alanının ona bakışını engelleyerek ulaşamaz olan Gerçek düzene yaklaşmıştır. Buradaki arzuların tatmin edilmesi diğer düzenlerdeki travmaların açığa çıkması ve travmatik bir hal alması yalnız üretim ilişkileriyle değil; aynı zamanda kültürün hegemonyanın ideolojinin yayıldığı bir dünya sisteminin varlığıyla da ilgilidir. Söz konusu yapılarla yüzleşen Anders, bu unsurların ötesine, yani herhangi bir ilişkiyle belirlenemeyecek kadar bilinemez ve özne olarak eksikliğini tamamlayacağına inandığı Gerçek alana ulaşmaya çabalamaktadır.

Filmin genelinde perdelerin açık olup dışarısının rahat bir şekilde görülmesine karşın Anders'in aşırı doz uyuşturucu alıp ölmeye çalışması sırasında perde kapatılmıştır. Açık olan perde, Ötekinin bakışını bir özne gibi bireyin üzerine dikerek bireyi nesneleştirmesinin bir göstergesiyken, perdenin kapalı olması, Ötekinin olmadığı dolayısıyla kendisine yönelen sınırlayıcı ve belirleyici bakışların yokluğunu vurgulamaktadır. Yokluğun yokluğu biçiminde tanımlanan Gerçek düzen, öznenin yabancılaşmalarından kurtulması için ulaşılmak istenen bir aşamadır.



Görsel 4.32 Film boyunca çeşitli sahnelerde Anders’le gösterilen mekanların filmin sonunda da gösterimi.

Filmin sonunda Anders’in film boyunca bulunduğu mekanlar gösterilerek, bir öznenin yok oluşuyla simgesel düzenin son bulmayacağını tasviri yapılarak, bu sayede izleyicilerin de bilinçaltılarında anılarındaki mekanların zihinlerindeki yeri konusunda düşüncelerine yol açıp, kendilerinin hayatları hakkında muhasebe yapmalarına ve yabancılaşma durumlarının açığa çıkmasına neden olunmaktadır.



Görsel 4.33 Anders’in boğulmak istediği göl ve odası.

Filmde genel olarak duygu durumlarını desteklemek için yer verilen dramatik müzik unsuruna çok fazla rastlanılmamaktadır. Kentin yoğunluğunun sesi, doğal bir biçimde verilerek gerçeklik yaratılmıştır. İnsanların koşuşturmalarının, caddelerdeki yürüyüşleri gibi sahnelerin ardından gösterilen ağaçlar, yeşillikler başka bir deyişle doğa durumu; öznenin yapılandırılması gibi bir dengede bulundurularak Lacan'ın imgesel, simgesel ve gerçek aşamalarının anlaşılması bakımından önemlidir.

4.2.3. İkinci Kattan Şarkılar (Sånger Från Andra Våningen)

Bu bölümde ilk olarak İkinci Kattan Şarkılar adlı filmin konusu açıklanmıştır ve ardından filmin psikanalitik analizi gerçekleştirilmiştir.

4.2.3.1. İkinci Kattan Şarkılar (Sånger Från Andra Våningen) filminin konusu

Filmde, iletişim kurmaya çalışan insanların birbirleriyle bağlar oluşturma isteklerine ve sevgiye olan özlemleri temelinde zaafıları ile kafa karışıklıklarına yer verilerek bir kentteki birbirinden bağımsız garip olaylar anlatılmaktadır. Olayların bağımsızlığının aksine verilmek istenen genel duygu ortaktır; uygarlığın huzursuzluğu, ortada kalmışlık hissi, kararsızlık ve bilinmezlik. Başka bir deyişle toplumda yer alan farklı konumdaki insanların çeşitli nedenlerle haykırışlarına, sitemlerine ve acılarına tanık olunur. Film genel olarak ağırlıklı şekilde iki farklı konu üzerinde biçimlenmektedir. İlk olarak uzun yıllardır aynı iş yerinde çalışan Lasse'nin işten kovulma sürecine ve Lasse'yi işten çıkaran patronu Pelle'nin hayatına odaklanılmaktadır. Bu süreçte iki tarafın da hayatlarından memnun olmadıklarına vurgu yapılarak, yapıya ayak uydurma zorunluluğu belirtilmektedir. Diğer bir konuda ise ekonomik açıdan sorunları olan Kalle'nin sigortadan para almak uğruna iş yerinde yangın çıkarmasının üzerinde durulmaktadır ve bu karakterin sahip olduğu oğullarından biri olan Tomas'ın şiir yazması sonucunda akıl hastanesine yatırılmaktadır. Diğer oğul Stefan ise hayatın zorluklarının farkında olarak ve hayat karşısında güçlü görünmeye çalışarak hayatını sürdürmektedir. Kalle'nin para kazanmak için yapmaya çalıştığı işler ve geçmiş yaşantısıyla hesaplaşması üzerinden konu devam etmektedir. Filmin akış süreci içerisinde ana konuların çevresinde birtakım küçük olaylara da yer verilmesi, toplumun atmosferinin yansıtılmasına yardımcı olmaktadır. Kalabalık caddelerde kendilerini kırbaçlayan insanlar, trafik sıkışıklığı, küçük bir kız çocuğu olan Anna'nın merakının sonunun ölümle

cezalandırılması ve sihirbazlık gösterisi sırasında bir karakterin bedeninin gerçekten kesilmesi ile trenin kapısına eli sıkışan başka bir karakterin acı dolu feryatlarına çevredekiler tarafından sessiz kalınması gibi olaylara yer verilmektedir. Genel olarak birçok konuya yer verilerek bir anlamda her açıdan tepki, hareket ve zihinsel yetilerinin körelmiş olduğu toplumun meydana getirdiği çürümenin eşiğindeki bir kent anlatılmaktadır. Tüm yaşanan olayların sonucunda nedenler farklı olsa dahi benzer şekilde huzursuzluk içindeki insanların topluma ve özellikle kendi varlıklarına yabancılaştıkları görülmektedir.

4.2.3.2. İkinci Kattan Şarkılar (Sånger Från Andra Våningen) filminin psikanalitik analizi

Lacan'ın imgesel dediği ayna aşamasında parçalı vücudunu bir bütün ve öteki şeklinde algılayarak dış dünyaya açılan çocuk, hem aynadaki kendi görüntüsüne varoluş eksikliği biçiminde küçük öteki bakımından hem de sembolik alana geçişte dilin parçaladığı bölünmüş bir özne olarak yabancılaşma yaşamaktadır. Buna göre, temelde yabancılaşmayla kurulan öznenin varlığı söz konusuysen, Pelle'nin solaryumdaki patronu Lennart'la konuşurken kameraya bakması, kimliğini oluşturma çabası içerisindeki bir çocuğun kendini ayna karşısında anlamlandırmasına benzemektedir. Patron Lennart'ın özellikle solaryumda yüzünün görünmemesiyle Lacan'ın çocuğun daha ayna aşamasından sembolik aşamaya geçişinde ilk kez sembolik alana girmesiyle oluşan etki gibi bir tür bilinmezliğe işaret eden dil ve kurallar alanı Pelle için belirgin olmuştur. Pelle, kendi benliğini bulma aşamasında sembolik alanın içine girerek bir bölünme yaşamıştır. Lennart'ın Pelle'ye yeni bir çağda olduklarını, bunu anlaması gerektiğini söylemesi ve mutsuzluğun olduğu yerde kalmanın bir anlamı olmayacağına vurgu yapması; Lacan'ın da belirttiği sembolik alanın içinde varlığın sürdürülmesi için birtakım kurallara uyulması gerektiğinin bir ifadesini oluşturmaktadır. Aynı zamanda kameraya bakan oyuncu aracılığıyla izleyicinin varlığının farkında olunduğunun belirtilmesi ile izleyicinin bir tür kendine dönme ve kendi üzerinde düşünmesine neden olunmaktadır. Bu durum da bilinçdışına itilen birtakım düşüncelerin yüzeye çıkmasına olanak tanıyarak, yabancılaşmış öznenin yeniden ve bu sefer başka türlü kurulmasına imkân vermektedir.



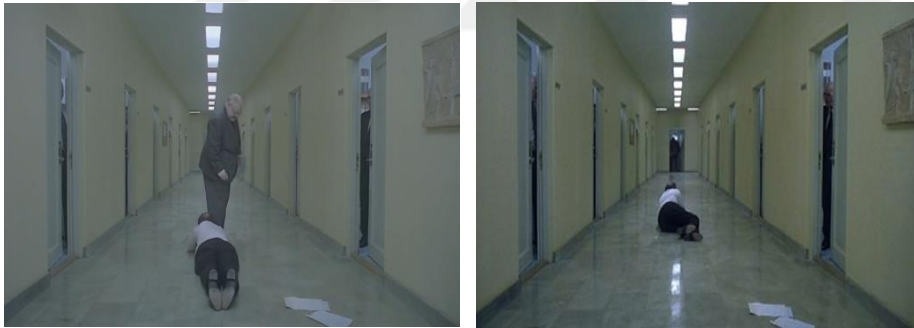
Görsel 4.34 Pelle'nin patronu Lennart'la konuşması- İmgeselden Simgeleşe.

Bir sonraki sahnede sembolik alana bir şekilde uyum sağlamak zorunda bırakılan yabancılaşmış özne olarak Pelle'nin artık kurallar alanında patron konumunda ve kanunların işleticisi biçiminde görevlendirilip bir başka kişi üzerinde hakimiyet kurması, öznenin parçalanarak oluşma sürecini ifade etmektedir. Ayrıca Durkheim'in (2013, s. 180) belirttiği üzere, modern toplumlarda çok yönlü üretim ve tüketim ilişkileri temelinde iş bölümünün de artmasıyla organik dayanışma ön plana çıkmıştır. Toplumdaki her bireyin çalışma içerisinde belirli bir konumu ve alanı bulunmaktadır, fakat bu sistemde Weber'in de konu aldığı bir durum söz konusudur; bürokrasinin sayısız düzenlemeleri ve kuralları, insanı bir özne, bir birey yani biricik olarak kabul etmek yerine bir vaka ya da sayı olarak kabul ederek yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir (Macionis, 2017, s. 99). Bu anlamda hem psikolojik hem de sosyo ekonomik bir yabancılaşmanın yanında kişi, kendisini bir özne olarak yapılandırma sırasında kurmanın yanı sıra varlığını da sorgulamaktadır ve böylece yabancılaşma türlerinin birbirine geçmesi söz konusu olmaktadır.

Koridorda Pelle'nin ayağına kapanarak otuz yıldır çalıştığı işinden ayrılmak istemediğini söyleyen Lasse, modern bir toplumun sahip olduğu hiyerarşi, bürokrasi ve belirli kurallar çerçevesinde yaşamla yüz yüze gelmiştir. Koridorda geçen sahnede modern yaşamda her şeyin bir düzen içerisinde yer aldığı noktasına dikkat edildiğinde tavandaki ışıkların bir sıra gözetilerek arka arkaya sıralandığı, yine kapıların yan yana karşılıklı simetrisi ve yerdeki kağıtlar ile Lasse'nin yerde sürüklenmesinin koridorun tam ortasında konumlanması her şeyin akılcılık çerçevesinde işlediğini göstermektedir. Derin bir odak uzunluğunun kullanılması ve böylece sahnenin derinlemesine gösterilmesi, trajik biçimde izleyici açısından her iki karakter ile de empati kurulmasına olanak tanımaktadır.

Koridorun her iki tarafındaki sıralanmış odaların ve bu odalarda bakışlarıyla görünür olanların mevcut yapının işleticileri konumundan ele alınması mümkündür. Odaların kesişim yerlerinde yer alan baştaki odaya sahip düzenin sağlayıcısı olan Pelle'nin yabancılaşma sürecinin gerçekleşmiş olduğu söylenebilmektedir.

Bu düzenler ve kurallar sistemi içerisinde bakışın da önemli bir yeri bulunmaktadır. Gözün görünüşünün kontrolünde olduğuna inanılsa da herhangi bir skopofilik güç duygusu; varoluşun maddiliğinin sembolik düzenin anlam yapılarını aşması ve altını çizmesi olgusuyla her zaman bozulmaktadır (Felluga, 2016). Lasse, yerde sürüklenirken bakma içgüdüsüyle kapılarını aralayarak bu olayı izleyenler dışarıdan bir bakış oluşturmaktadırlar. Bakmanın kontrolü her ne kadar bakanda gibi görünse de sembolik düzendeki öznenin eksikliği, bakışın nesnesinin bakana geri bakmasıyla hatırlanmaktadır. Kapıyı aralayanlara yönelik bu noktada kontrolü elinde tutan özneler gibi bir anlam ortaya çıksa da sembolik düzenin içinde olan nesnelerdir ve onlar da dil ile dahi ifade edemedikleri bir yabancılaşmanın içindedirler. Bu bakış, Ötekinin bakışı olarak değerlendirildiğinde yine izleyicilerin de sembolik alanlarındaki konumlarının farkındalığı açısından önem taşımaktadır.



Görsel 4.35 İşinden ayrılmak istemeyen kişinin feryadı.

Lacan, Oedipus kompleksini biyolojik temeldeki içgüdülerle açıklamaktan ziyade birey ve toplum arasındaki ilişki temelinde ele almıştır (Kabadayı, 2013, s. 83). Oedipus kompleksini yaşayan çocuk annesinin arzusunu tatmin etme arzusu içindeyken baba tarafından hadım edilme riskini göze alamamaktadır ve anneden vazgeçerek eksik bir özne olarak sembolik düzene girmektedir (Felluga, 2016). Sembolik alan içerisinde bölünmüş olan özne, Oedipus kompleksi temelinde anneden vazgeçmiştir; baba, yani yasa tarafından dizginlenmiş bir konumda varlığını sürdürmektedir. Buna rağmen anneye duyulan arzu, bilinçdışına itilmekle

sonlanmamaktadır ve bu süreç fetiş nesnelere olan ilginin artmasıyla görünürlüğünü devam ettirmektedir. Ayna karşısındaki gibi ideal bir bene sahip olunamayacağının da kesinleşmesiyle birlikte dil ve gerçeklik arasındaki eksikliğin oluşturduğu arzu kavramı önem taşımaktadır. Sembolik alan içindeki sarsılma potansiyeli olan konumunun farkına varmasıyla eksik özne olarak imgesel aşamadaki sahte bütünlük hissine geri dönme gayreti içindeki Lasse, yanındaki çıplak kadının varlığıyla tıpkı annesinde yaşadığı ideal bütünlüğün farklı bir çeşidiyle yine kendini bir kadınla tatmin etmeye çalışmıştır. Parçalanmış özne, kendisini tamlığa ulaştırmak adına hareket etmektedir.



Görsel 4.36 Oedipus kompleksi.

Talep düzeyinden çıkılan ve arzu düzeyine gelinek skopofilik düzeyin belirleyicisi, Ötekinin arzusunu oluşturmaktadır. Bakışın dışarıda yer aldığı skopofilik bakışta özneye bakılmaktadır ve özne bir tablo gibi konumlandırılmaktadır; özne görünürlük alanında dışarıdakinin bakışı ile bu şekilde kurulmaktadır. (Lacan, 2013, s. 112, 114). Sihirbazlık gösterisi sırasında gösteriyi izleyenler ile sinema perdesi karşısındaki izleyenler bağlamında düşünüldüğünde sembolik alanda Ötekinin bakışının etkisi belirgindir ve özne bu bağlamda şekillenmektedir. Sihirbazlık gösterisinin bir parçası olarak bedeni kesilen kişi, sembolik düzenin içerisinden gelen ve yabancılaşma yaşayarak Gerçek alana giden bir süreci çağrıştırmaktadır. Kişi, bakışlar altındaki kültürel alanda mevcut yapılanmanın sonucu olarak dil ile ifade edemedikleri ölçüsünde yabancılaşmaktadır ve birtakım düşünceler bilinçdışına atılarak özne parçalanmaktadır. Kişinin bedeninin ortadan ikiye kesilmesi bu parçalanmanın anlaşılması konusunda metaforlaştırılmış bir örnek oluşturmaktadır.



Görsel 4.37 Sembolik alan ve parçalanmış özne.

Ayna evresi, kurucu bir yabancılaşma sürecini meydana getirmektedir; özne, kendini hep öteki bir imge aracılığıyla tanır ve bir bütünlük imgesi kursa da bu bir parçalanmadır o yüzden de özne, parçalanmış çelişkili bir bütünlük olarak görülmektedir. Bu durum, tam olarak bir annenin ve kucağındaki bebeğin aynanın yerini alan kameraya bakmasında belirginlik kazanmaktadır. Kamera, çocuk ve anne için bu noktada ayna görevini üstlenmektedir fakat kamera düşünülmediği takdirde bir anlamda izleyicilerin kendilerinin bir ayna görevi gördükleri söylenebilmektedir. İzleyiciler, ekranda izledikleri görüntüler ile sembolik alanlarında bir bağdaşma yaşamaktadırlar ve bu örnekte sembolik alanın oluşmasının öncesinde yer alan imgesel alanın da bir aracı olarak konumlandırılmışlardır. Öznenin parçalı yapısı, sembolik düzenin içerisindeki diğer bireyler tarafından algılanmamaktadır ve toplumun büyük çoğunluğu, kendini yanılsama durumundaki modern hayatın içinde birey olmaktan kaynaklanan bir güce sahip olma temelindeki varsayımlarıyla yaşamlarına devam etmektedir, fakat bilinçdışına sahip özne bu egemenlik gücünün kaybedilmesinde rol oynamaktadır.



Görsel 4.38 Ayna evresi.

Metrodaki insanların hipnotize olmuş gibi sabit bakışlarla adeta yaşamın acısının bir yansıması olarak ağızlarını açıp bir anlamda sessiz çılgılık atma görüntüleri ile müziğin birlikte verilmesi, toplumların ifade etmek istediklerini kelimelerle değil de Freud’a göre, huzursuzluğun kaçış yöntemlerinden olan sanatın müzik dalgıyla gerçekleştirilmesinin bir yolunu vurgulamaktadır. Bunun yanında bir kafede telefon konuşması yapan kadının saatlerdir bulunduğu noktada olduğunu ifade ederek oradan nasıl kurtulacağına dair yardım istemesi ve dışarıda trafik sıkışıklığının görülmesi, Lacan’ın belirttiği sembolik alanın içerisinden kurtulmak isteyen parçalanmış öznelerin arzularının dile getirilmesidir.



Görsel 4.39 Sembolik düzendeki çaresizlik.

Modern toplumlardaki hız, hesaplanabilirlik ve dakiklik gibi unsurların getirisi olan kalıplaşmış kurallar, insanların akıldışı ve içgüdüsel özelliklerinin açığa çıkmasına izin vermemektedir. Böylece yanılsamalı bir özgürlük durumunda bulunan toplum ve toplumda yaşayanlar, kendilerini gerçekleştirememenin verdiği bıkkınlık

duygusuyla hayata uyum sağlayamamaktadırlar; bu noktada anlamsızlık duygusu oluşmaktadır (Simmel, 2006, s. 90-91). Yine merkezi bir konumlandırmada iki binanın ortasında kameraya bakan bir kişi, trafik sıkışıklığının nedenini sormakta ve insanların nereye gittiklerini merak ettiğini ifade etmektedir. Sıkışık trafiğin içinde kendini kırbaçlayan insanların varlığı, yaşanan bunalmışlık duygusunun bir yansıması olarak değerlendirilmelidir. Sembolik alanda kendine yabancılaşmış insanlar, Gerçeğe ulaşmak uğruna kendilerine zarar vermekte ve bu alandan kurtulma yolları aramaktadırlar.



Görsel 4.40 Bakış.

Geniş bir çekimin insanın dünyadaki yeri hakkında yakın planın gerçekleştiremeyeceği biçimde kişinin zevklerini, hayatını anlattığı oda olarak tanımlanabileceğini vurgulayan Andersson (2009), geniş bir açıyla bir kişinin geçmişini daha iyi okuyabileceğini ifade etmektedir ve böylece bir anlamda resmi daha trajik hale getiren pek çok unsurun olduğunu belirtmektedir. Filmdeki birçok sahnenin geniş açıyla çekilmiş olması, birey hakkında vereceği bilgi ve kişiliğinin oluşması sırasında toplumun da etkisiyle öznenin yapılandırılmasındaki yabancılaştırıcı unsurların tespit edilmesi noktasında kolaylaştırıcı ve aydınlatıcı temeller sunmaktadır. Örneğin ilk olarak işyerini sigortadan para almak uğruna yakan Kalle ve sigorta şirketinden gelen iki kişinin ön plandaki konuşması sırasında arka planda arabalar ve kendilerini kırbaçlayan insanlar görünürken, ardından Kalle'nin oğlunun kapıdan girmesiyle orta bir katman oluşarak alan derinliği sağlanmıştır.



Görsel 4.41 Alan derinliği ve Kalle'nin işyeri.

Ayna kullanarak hem alan derinliği yaratılan hem de kameraya bakışın belirgin olduğu *Görsel 4.2.3-9* da yer alan restoran sahnesinde izleyicilerin zihinsel aktivitesini karmaşıktırmaya yönelik kameranın arkasındaki hayal edilen ve izleyicinin zihinsel olarak inşa etmesi gereken bir alana girildiği anlamına gelmektedir. Aynaya sırtları dönük olan Pelle ve arkadaşı ile garsonun yüzlerinin kameraya dönük olması, imgesel aşamadan çıktıkları ve artık sembolik alanın içinde bakan Öteki konumunda olduklarının böylece kültürel alanda yaşadıkları yabancılaşmayla izleyicilerin imgesel aşamalarından simgesel alanda bilinçdışının açığa çıkması ve farkındalık noktasında bir işlev görmektedir.



Görsel 4.42 Bakış.

Kierkegaard (2013, s. 90-91), “her şeyden yürüyerek uzaklaşabilirim!” adlı yazısında hayatın bir yol olduğunu, bu sayede yürüyüşe çıkabildiğini ve yürüdüğü sürece her şeyden uzaklaşılabilirliğini, ölüm korkusunun yok olduğunu belirterek, aksine yürünmediği zaman hayatın korkutucu olduğuna dair ifadeler kullanmıştır.

Kalle'nin oğlu Stefan'ın taksi şoförlüğü yaptığı sırada taksiye binen subayın “*yaşam zamandır ve zaman akan bir yoldur; bu da yaşamı bir yolculuk yapar*” cümlesi, insanın oluşumuna ve yaşamının neye benzediğine dair bir tanımlamadır. İnsan yaşamı boyunca birçok tecrübe edinir ve kendini her açıdan geliştirmeye çalışır fakat modern yaşam; getirdikleriyle insan yaşamını bazı yönlerden kolaylaştırır da ruhsal açıdan tekdüzelikten bunalmış ve belirsizlikler içinde varlığın amacını arayan, kendinden ve toplumdan uzaklaşmış insanlar ortaya çıkarmıştır. Yine bir genel açı çekimiyle taksinin içerisinde yer alanların dikkat çekmediği fakat taksinin penceresinden kameranın izleyiciye göstermesiyle kendini kırbaçlayan insanlar, kent merkezinde modern toplumun insanların içinde bulundukları umutsuz ve acı içerisindeki durumunun bir şekilde ifadesini oluşturmaktadır.



Görsel 4.43 Hayat bir yoldur.

Şekil değiştirme özelliğine sahip olan kaygı; insanın kendi varlığına yönelik algıladığı tehlikelere karşı oluşturulan ilk tepki şeklinde adlandırılmaktadır (May, 1997, s. 40). Birey, doğum anından itibaren yaşam ve ölüm korkusunu içeren bir tür kaygı içindedir (Kierkegaard, Kaygı Kavramı, 2013, s. 67,118). Kalle'nin şiir yazarak hastalandığını vurguladığı akıl hastanesinde yatan oğlu ve aynı zamanda Stefan'ın kardeşi Tomas, kaygının dilsizlikle ifadesi noktasında bir örnek oluşturmaktadır. Film boyunca ailesinin ziyaretlerine karşı tepkisiz kalan ve hiç konuşmayan Tomas, sembolik yaşamın içerisine ayak uyduramadığı ve kendisini bulmak, varlığının amacını anlamak uğruna aktif modern bir hayatın içinde bulunmamayı tercih etmiştir ve psikotik olarak ifade edilebilecek bir konumda yer almaktadır.

Bu bağlamda rehabilitasyon merkezi gibi akıl hastanesi de total mekân kavramıyla ifade edilebilmektedir. Hem gözetim altında olan hem de bakışlar çerçevesinde hayatını bir anlamda özgür yaşamasına izin verilen öznenin bulunduğu çelişkili mekânlar total mekân anlamında kullanılmıştır.

Aynı zamanda, Tomas'ın hastane sahnesinde de kardeşi Stefan'ın evinde de görüldüğü üzere, pencerelerde perde bulunmamaktadır ve dış dünya bütün çıplaklığıyla bulunulan mekânın içerisine sızmaktadır ve hem içeride hem de dışarıda bakışa maruz kalınmaktadır.



Görsel 4.44 Tomas'ın akıl hastanesindeki odası.



Görsel 4.45 Perdesi açık pencere ve bakış.

Günlük yaşamda kolayca erişilebilen bir şey olan *kitsch*; belirli bir tarih ve kültürden yararlanan ve hem bilgi hem de duygusal önem taşıyan yoğunlaştırma sembolü veya referansı olarak tanımlanmaktadır. Belirli bir kitlenin kültürel ön yargılarının varlığının bilincinde olan *kitsch* üreticileri bu duyguları bilinçli bir şekilde istismar ederek harekete geçirdiği duyguların yanı sıra zekayı da görmezden gelmektedir. Tüm bu nedenlerden dolayı bir tür kültürel anestezi durumu oluşmaktadır

(Lugg, 2002, s. 3-4). Teolojik bakımdan değeri fazlasıyla yüksek olan fakat kitleler tarafından sanatla aynı kategoride değerlendirilmeye çalışılan ve aynı zamanda üretilen İsa ve Meryem Ana heykelleri gibi eserler, dini anlamda *kitsch* tanımına örnek oluşturmaktadır ve dinsel anlamda bir tuzak ve anestezi olarak işlev görmektedir. Kalle'nin para kazanmak uğruna İsa heykellerinin satışını yapan bir kişi ile iletişim kurması ve dinin bile artık pazarlama aracına dönüşmesi, modern hayatta maddi unsurların fazlasıyla önemli ve her şeyin üzerinde olduğunun bir tür göstergesini oluşturmaktadır birlikte Kalle de kurallarına ayak uydurduğu bir sembolik düzenin içinde diğer tüm insanlar gibi kendine yol aramaktadır. Teolojik bir unsurun maddi bir kazanç kapısı olarak görülmesi hem kültürel hem de dinsel anlamda insanların toplumsal alanda maddi olarak yaşamlarını sürdürebilmeleri adına girdikleri yollarda bir tür yabancılaşma yaşamalarını kaçınılmaz hale getirmektedir. Lacan'ın belirttiği sembolik alanı yani kültür alanını Öteki, başka bir deyişle kurallar oluşturmaktadır. Belirlenen kurallar, toplumların ortaya koyduğu birtakım kriterlere göre değişiklik göstermekle birlikte çoğunlukla birilerini yönetme ve kontrol altına alarak baskılama işlevinde bulunmaktadır.



Görsel 4.46 Kalle ve İsa heykelleri.

Tren istasyonundaki bir trende eli trenin kapısına sıkışan bir kişinin çılgınlıklarına karşılık sakin bir biçimde tepki vermeyen çevredeki kalabalık; modern toplumlarda hâkim olan tepkisizlik, görmezden gelme ve gözlemleme sonucunda uygulayamama yani her bilginin teorikte kalıp pratiğe geçememesinin özelliklerini yansıtmaktadır. Eli trenin kapısına sıkışan kişi, sembolik alandan çıkmak isteyen fakat kurtulamayan bir kişi olarak düşünüldüğünde çevredeki insanlar yabancılaşmış Öteki'yi oluşturmaktadır.



Görsel 4.47 Tren istasyonu ve ölümler dünyası.

Özne, bütünlüğünü bozan bilinçdışına sahiptir ve her ne kadar kendi üzerinde kontrol kuran egemen birey fikri, Rönesans ve Aydınlanma’da iddia edilse de bilinçdışının da varlığıyla o kontrol kuranın çok da mümkün olmadığı görülmektedir. Başka bir deyişle sembolik alanda, yani kurallar alanında, modern toplum bile olsa hem sembolik alanın kuralları hem de yaşadıklarının getirisi olarak bilinçdışına yerleşen birtakım olay ve olgular ile kontrolün bireyin kendisinde olmadığı bir yaşam alanı ortaya çıkmaktadır ve bu şekilde imgesel alanda parçalanma yaşayan birey, bir kez daha parçalanmaya maruz kalmaktadır. Elinde bir tüketim ürünü olarak görev yapan paketlenmiş İsa heykeliyle Kalle; kendisine borcu olduğu arkadaşı Sven ve Almanların kız kardeşini Rusya’da idam ettiği, ardından da kendisinin asılarak idam edildiği bir kişi ile aynı sahnededir. Ölümlerin ve yaşamaya mahkûm edilenlerin aynı dünya üzerinde olduğu vurgulanırken insanın bilinçdışından kaçamadığı ve gizlemeye ya da unutmaya çalıştıklarının bir şekilde yaşamında yer aldığına vurgu yapılmaktadır. Kalle’nin *“ben sadece insanım Sven. Bir adam masadaki yiyecekten bir lokma alabilmek için elinden geleni yapar ve keyfini çıkarır”* sözlerinden de anlaşılacağı gibi insan kendi değerlerini en üst düzeyde tutarak yaşadığı çağın acımasız, duygusuz ve çıkarlarla dolu gereklerini yerine getirmekten başka bir şey yapmamaktadır.

Psişik yaşamın ortaya çıkışında bir anda ve asla kaybolmayan bir varoluş hali olarak çocukluk kavramı; ekrandaki görüntünün cazibesi ile insan zihninin, insan yaratıcılığının oyun aracılığıyla ortaya çıkışı ve aynı zamanda bakmanın kaygısı arasındaki tesadüfün keşfi için hayati önem taşımaktadır (Lebeau, 2008, s. 17-18). Aynı zamanda imgesel alandaki çocukların merakı, karşılaştıkları her olayı keşfetme çabaları ile yaşama sevinçleri simgesel, yani dil alanında baskılanmaya uğramaktadır. İnsan zihninin yaratıcılığını ifade eden çocuk kavramının Gerçeğe ulaşma ve saf

mutluluğu elde etmesine bu kadar yakın olması, simgesel alanın varoluş amacına oluşturduğu zıtlıktan dolayı Öteki için tehdit oluşturmaktadır. Var olan düzenin herhangi bir bozuma uğramaması ve bireylerin çocuklar aracılığıyla Gerçeğe yaklaşmamaları, başka bir anlamda içinde bulunulan yapının farkına varılmaması amacıyla çocukluğun, merakın ve sorgulamanın varlığının ortadan kaldırılması durumunda izleyicilerin zihinlerinde oluşturulacak birtakım düşüncelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan birtakım görüntülerle anlam oluşturulmaktadır. Anna'nın gözlerinin bağlanarak uçurumdan aşağıya atılma sahnesi ve büyüklerin Anna ile konuşmalarının içeriği, yaşamdaki belirli sınırları göstermekte ve bunlara ayak uyduramayanların söz konusu alanda yaşamlarını sürdürme olanağının bulunamadığı şu şekilde vurgulanmaktadır:

“Anna bu kadar çok okuduğunda neyin yapılmayacağını, imkânsız olanı biliyorsun çünkü herhangi bir şey yapamazsın. Örneğin bir karınca bir fili yiyemez. Bu imkânsızdır ve doğum günün olduğunda herkes partiye gelemmez. Bunu anlayabildiğini görüyorum. Fakat imkânsız ve yapılamayacak başka şeyler de var Anna. Bunu küçükken tam olarak anlayamazsın, ancak büyüyüp çok sayıda kitap okuduğunda mümkündür”.



Görsel 4.48 Çocuk tehdidi.

“Gençliğimizin baharını kurban ettik” ifadesinin ardından “Neredeyiz” diye bağırarak bir erkeğin bir barda kusması ve yanındaki kadının “Daha ne yapabiliriz” cümlesiyle yerden kendini kaldıramaması; insanların, belirli yapılar tarafından esir alındığını ve kendilerini dünyanın bir parçası biçiminde görmeyerek hayatın yükünü taşıyamamalarının sonucunda kendi benliklerinden kopmaları vurgulanmaktadır.



Görsel 4.49 Bir barda hayat hakkında sorgulama yapan iki kişi.

Gerçek arzularını tatmin etmek adına birtakım uğraşlar edindikleri sembolik bir düzende daha fazla kalamayacaklarının farkına varan insanların hedefi, bilinmeyen ne imgesel ne de sembolik olan Gerçek alana gitmektir. Bilinemez ve yokluğun olmadığı bir alan olarak nitelendirilen Gerçek alana, sembolik alanda sahip olunan birtakım nitelikler ve nicelikleri de götürme peşinde olan kişiler, tam anlamıyla Gerçek alana ulaşamazlar, çünkü doğa durumunda olma halinden uzaklaşmaktadırlar. Sembolik düzene bir şekilde uyum sağlayan Pelle de geçtiği imgesel ve sembolik aşamaların ardından Gerçek alana girme gayreti içindedir fakat belki de tek gerçeğin ölüm olduğu bir düzene sembolik alanın varlıklarıyla girme peşinde olmaları onlara Gerçek alana girmelerinde engel oluşturacaktır. Bavullarını taşıyan Pelle ve Pelle'yi tanıyan diğer insanlardan birinin konuşmalarına bakıldığında bütün sorunlardan kurtulma olanağının olduğu, bireyin bütünlük içinde tüm varlığıyla hayat bulacağı Gerçek alana doğru yol alamaya çalıştıkları anlaşılmaktadır:

“Kişi- Dayan Pelle! Dayanmak zorundasın. Her şeyin bir zamanı var. İstirabın da bir zamanı var. Ama yakında bitecek. Sadece birkaç metre daha. Bulutlar altındaki bu lanet çöp yığınınından temelli ayrılmış olacağız.

Pelle- Evet öyle umalım.

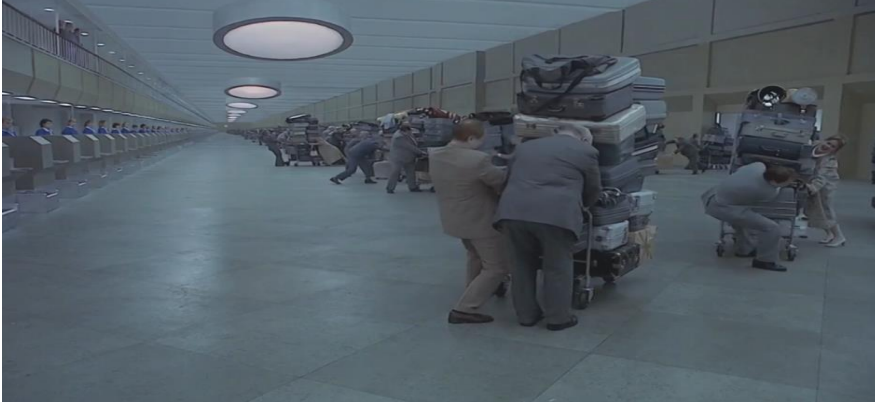
Kişi- Özgür biri olarak, Pelle. Sonunda özgür!

Pelle- Evet!

Kişi- Ve sonra düşünmemiz gereken tek şey kendimiz olacak... Ne istersek yapacağız!

Pelle- Mutlaka. Kulağa hoş geliyor.

Kişi- Bunu hak etmedik mi Pelle? Bu kadar çalıştık, buna değmez miyiz? Sadece birkaç metre daha. Yeni bir gün ısıldıyor.”



Görsel 4.50 Gerçek alana ulaşma çabası.

İsa heykellerini satıp para kazanmayı amaçlayan kişilerin bu konuda başarılı olamadıkları ve ellerindeki heykelleri çöplüğe atmaları bir anlamda umudun da yok olması demektir. İş yerini yakan Kalle’yi takip eden hayaletlerle birlikte Kalle’nin bir demir parçasını fırlatmasıyla geniş çöplük yığınının kalkan insanlar, filmin ortalarında çöplükten birtakım ihtiyaçlarını alan adamın çöplüğe vurmasıyla hızla kaçışan farelere benzemektedir. Geçmişe saplantılı bir şekilde kalan insanların huzursuzluğu gösterilirken Kalle’nin intihar eden arkadaşı Sven’e; *“Niye beni takip ediyorsun. Bana acı çektiriyorsun. Geçmiş, sadece geleceği düşün. Bunu yapabilsem mutlu olurum, Sven. Artık daha fazla dayanamıyorum”* sözleri, kurtulmak istediği yaşantısını ifade etmektedir. Geleceğe bakmak, onu düşünmek günümüz insanları için bir hayaldir; sorumlulukları ve yapması için dayatılan yükler, insanın önünü görmesini önleyen birer engeldir.



Görsel 4.51 Sembolik alandaki sıkışmışlık hissi.

Filmin genelinde donuk, ifadesi belirsiz karakterlerin oyunculuklarıyla iletişimsizlik duygusu verilmeye çalışılmıştır, ayrıca oyuncuların yüzlerine yapılan beyaz yüz makyajları ile aktarılacak istenilen ruh hali etkili bir şekilde yansıtılmıştır. Yakın çekimlere çok fazla yer verilmemiş ve genel planlar ortamın duygu durumunu aktarmak konusunda kullanılmıştır. Filmin genelinde kullanılan renklere bakıldığında hem mekân hem de karakterlerin kostümleri bağlamında çarpıcı ve parlak tonlar yerine soluk ve yumuşak tonlar tercih edilmiştir. Bunların yanında müzik unsuru çarpıcı bir şekilde kullanılmamıştır, fakat bazı yerlerde enstrümantal bir müzik tercih edilerek sözlü bir müziğe yer verilmemiştir. Birçok sahnenin gerçek mekanlarda çekilmemesi ve stüdyo temelli olması nedeniyle ağaç, dağ ve göl gibi doğal ortamlar kullanılmamıştır.



5. SONUÇ

Uygarlaşma kavramının on dokuzuncu yüzyılın başlarına doğru modernleşmeyle ortaya çıkmasıyla birlikte yıllar içinde hem bilim ve teknolojiye hem nüfus ve sanayi hareketlerinde hem de toplumsal ve ekonomik alanlardaki gelişmeler sonucunda toplumların yapıları değişime uğramıştır. Rasyonel düşüncenin birçok yönden etkisinin fazlasıyla belirgin hale geldiği özgürlük vadeden uygar, yani çağdaş toplumlarda bireylerin akıllarını kullanarak ön plana çıkmalarının yanında duygu durumlarından arınmış, ruhsuz bir hayat süren varlıklarının görünür hale gelmesiyle özgürleştirici olmak yerine bireylerin kendilerini gerçekleştirmelerini sınırlayıcı unsurların fazlalığı dikkat çekmektedir. Doğasına uygun bir hayat süremeyen birey kurallarla sınırlandırılmış bir şekilde modern hayatın içinde kendisini bir çıkmazda ve boşlukta hissederek; kalabalıklaşan, değişen ve aynı zamanda akılcılaştan çevresinde bir yandan özgürleşip, diğer taraftan duygusal bağlarından arınarak paradoks yaşamaktadır. Bireylerin kendisinden uzaklaşarak hayatındaki anlamların yok olmasına neden olan eklektik bir dünya içerisinde eksik kalmışlık duygusuyla bütüne ulaşamayan ve tutarsızlıklar, belirsizlikler aynı zamanda çelişkilerle dolu hayatlarında yabancılaşma yaşamaları kaçınılmaz bir hal almaktadır. Böylece yaşanan hayat ve kurulması zorunlu ilişkilerin yoğun kent hayatındaki birçok alanda uyulması gereken kurallar temelinde değersizleşmesiyle bireyler üzerinde, dünyada olup bitene ilgisizlik ve can sıkıntısı biçiminde yabancılaşma durumu kendini göstermektedir. Genel olarak hem birey ile kendi arasındaki ilişkide hem de birey ile toplumsal, tarihsel, siyasal ve kültürel anlamda dış ilişkilerde ortaya çıkan uzaklaşma duygusu, yabancılaşma olgusunun temelini oluşturmaktadır.

İskandinav ülkeleri, yıllık ortalama kişi başına düşen milli gelir açısından ekonomik anlamda en üst sıralarda yer almaları, vatandaşlarına tanıdıkları insan hakları ve siyasal haklar ile en özgür ülkeler arasında bulunmaları, bu doğrultuda refah seviyelerinin yüksek olması gibi nedenlerle yaşamak için tercih edilen ülkelerin başında gelmektedir. Bütün bu özgürleştirici özelliklere rağmen İskandinav ülkelerinde antidepresan ilaç kullanımının ve intihar oranlarının yüksekliğinin yanında hayatlarında anlamlı bir amacın olmamasıyla kendini tam anlamda gerçekleştirememesi durumunda ortaya çıkan ödemionik mutluluğun azlığı ön plandadır. Bu açılardan değerlendirildiğinde İskandinav ülkelerinde modern hayatın kaosu içerisinde

sosyolojik temelde başlayıp varoluşçu açıdan devam ederek psikolojik anlamda bireyin parçalanmasına doğru iç içe geçmiş bir şekilde yabancılaşma olgusunun varlığı görülmektedir.

Sinemanın içinde bulunduğu topluma ayna tutarak toplumun bakış açısını yansıtması ve çeşitli olguların aydınlatılması açısından önemli bir yere sahip olması nedeniyle bir ülkenin sinemasının özellikleri o ülkenin toplumsal özellikleri, yaşantıları gibi birçok alanda elde edilen bilgi temelinde değerlidir. Kültürel, ekonomik ve doğal yapısıyla örnek alınan İskandinav ülkelerinde, bu ayrıcalıklı konuma tezat oluşturacak şekilde intihar oranlarının yüksek olması ve buna bağlı olarak toplumdaki yabancılaşma olgusu paradoksal bir olguyu ortaya çıkarmaktadır. Tez çalışmasının ortaya çıkışında ise söz konusu bu yabancılaşma olgusunun sinemaya nasıl yansıtıldığını ortaya koyma amacı bulunmaktadır. Bu amaç doğrultusunda yabancılaşma olgusu psikanalitik bir yaklaşım ile ele alınmıştır. Temelde bilinçdışı aracılığıyla kurallarla çevrilmiş uygar toplumlarda bireyler, Ötekinin yani yasanın söylemini kendi arzuları ve yaşam amaçları olarak görmek zorunda kalmaktadır. Bu durum uygar toplumlarda yaşanan yabancılaşmanın esas nedenlerinden birini oluşturmaktadır. Söz konusu yabancılaşma olgusu, Lacan'ın öznenin yapılandırılma sürecinde imgesel, sembolik ve Gerçek aşamalarının değerlendirilmesi aracılığıyla daha anlaşılır hale gelmektedir. Kültürel özne olmadan önce kendi egosunun oluşum sürecinin gerçekleştiği imgesel alanın ardından yaşamın içine atılan birey; sembolik, başka bir deyişle kültürel, toplumsal ve dilsel ağlar aracılığıyla ifade edilen bir alan içerisinde birtakım unsurlara bağlanarak kendini yapılandırmaktadır. Bu yapılandırma sürecinde bilincinin ötekisindeki arzular ile her ne kadar özgürleştirici biçimde yer alsalar dahi toplumdaki kurallar sisteminin bireylere sunduğu arzular birbirine uymadığı zaman eksiklikle ilişkilendirilen özne; yabancılaşma durumu içerisine girmektedir ve bu durumdan kurtulmak adına bilinmez ve saf olarak ifade edilen Gerçek alana gitmeyi arzulamaktadır. Bu noktada inceleme konusu olarak çağdaş İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunu ele almak önemlidir.

Yabancılaşmanın İskandinav sinemasında nasıl ele alındığı çalışmanın ana sorunsalını oluşturmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu tez çalışması, çağdaş İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun işleniş biçimini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda tez çalışmasının konusuna uygun olarak tercih

edilen *Sorun Yaratan Adam*, *Oslo*, *31 Ağustos* ve *İkinci Kattan Şarkılar* adındaki filmler, yabancılaşıma olgusuna özenin yapılandırılması açısından yaklaşan Lacanyen yaklaşım doğrultusunda psikanalitik film kuramı kullanılarak analiz edilmiştir.

Literatür taraması yapılarak oluşturulan kuramsal çerçevede ilk olarak yabancılaşıma olgusunun tarihsel gelişimi ile çeşitli alanlardaki yer alış biçimleri açıklanarak, mutlu olamama durumuyla ilişkileri ortaya konulmuştur. Ardından yabancılaşıma olgusunun üzerinde inceleneceği İskandinav sineması hakkında hem tarihsel anlamda hem de 2000 yılı sonrasında yapılan İskandinav filmlerinin çoğunlukla yabancılaşımayla ilgili olduklarına dair bilgiler verilerek söz konusu filmler belirtilen yöntemle uygun olarak analiz edilmiş, bunun yanı sıra filmlerin arasındaki ortak özellikler ve farklılıkların ortaya konulabilmesi amacıyla müzik, mekân, kostüm, renk ve doğa gibi başlıklar açısından da bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Analiz edilen filmlerde duygu durumlarını destekleyen müzik unsuruna anlamı yönlendirecek derecede yer verilmemesine rağmen yabancılaşıma olgusunu yansıtan müziğin kullanıldığı birkaç sahnede ise daha çok enstrümantal müziğin tercih edildiği görülmüştür. Müzik unsuruna, *Sorun Yaratan Adam* filminde imgesel alandan sembolik alana geçişte arabanın içinde, ofiste yeni ortama girerken ya da simgesel alandan Gerçek alana girmek istendiğinde bir deliğe ulaşmaya ya da bir tren istasyonunda ölmeye çalışırken bir merak ve arzuyu tatmin etme durumlarında yer verilmiştir. *Oslo 31, Ağustos* filminde arabanın içinde dışarıdan gelen müzik ile imgeselden sembolik alana giriş vurgulanmış ve bardaki müzikte ise yine sembolik alanın yoğunluğunun özne üzerinde hissettirdiği etki belirtilmiştir. *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ise genel olarak çeşitli sahnelerde oyuncuların donuk bakışlarının arkasına gelen, yumuşak tınıları olan enstrümantal bir müzik tercih edilmiştir. Bunlara rağmen yoğun olarak kent hayatında var olan hız ve karmaşa, karakterlerin yüz ifadeleriyle, diyaloglarıyla ve doğal seslerle yansıtılmıştır. Duyguları etkileyici özelliği olan müzik unsuru, *Sorun Yaratan Adam* ve *İkinci Kattan Şarkılar* filmlerinde yabancılaşıma olgusunu yansıtmada konusunda *Oslo, 31 Ağustos* filmine göre ön planda kullanılmıştır fakat yine de film metni üzerinde anlamı yönlendirecek kadar bir kullanım gerçekleşmemiştir.

Kent hayatını yansıtan binalar, caddeler, iş yerleri gibi kalabalık ve kent içerisinde kurulan düzenin belirleyici olduğunu vurgulayan mekanlar kullanılmıştır.

Merkezi olarak *Sorun Yaratan Adam* filminde zorunlu faaliyetlerin rasyonellik ekseninde yer alan iş yerine, *Oslo, 31 Ağustos* filminde disiplin yoğun yani bir diğer anlamda total mekân olarak kabul edilen bir çeşit hastane olan rehabilitasyon merkezine ve *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ise yine total mekân olarak nitelendirilen akıl hastanesine yer verilmiştir. İnsanların yaratıcı özelliklerini körelten baskıcı unsurların yer aldığı zorunlu ve total mekânlar yabancılaşma noktasında nevroz ve psikoz ile ilişkilendirilmiştir.

Ayrıca İskandinav toplumlarının yaşadığı kent hayatının temel bileşenlerinden kabul edilen kalabalık ve trafiğin olduğu caddeler, üç film için de ortaktır. Bunun yanında filmlerde kafelere ve barlara da oldukça fazla yer verilmiştir. Tampon bir mekanizmaya sahip bu kamusal mekanlar modernleşmenin de göstergesidirler. Bu mekanlarda sert karşılaşmalara yer verilmeyerek insanların sosyalleşmeleri ve bilgi paylaşımında bulunmaları ya da insanların zihinlerinde içinde yaşanılan çağa ait birtakım fikirlerin oluşması sağlanmaktadır. Sonuç olarak sembolik alandaki kurallar sistemini aktarması ve öznenin varlığında Öteki aracılığıyla yabancılaşması açısından söz konusu mekânlar, İskandinav sinemasında yabancılaştırıcı unsurlar olarak kullanılmıştır.

İncelenen üç filmde de oldukça fazla kullanılan yüksek katlı binalar ve binalardaki dairelerde yer alan pencerelerin perdelerinin olmaması ya da perdelerin açık olması ortak unsurlardır. Ötekinin başka bir deyişle kurallar alanının bakışının özne üzerinde olması ve öznenin arzusunun Öteki tarafından ortaya konulan arzu çerçevesinde şekillenerek eksik bir özne oluşumuna sebebiyet vermesi nedeniyle sembolik alanın belirleyiciliğinin mekân unsuru açısından pencerenin bir bakışı ifade ettiği temelinden yola çıkıldığında söz konusu üç filmde yer verilen pencerenin kullanılış biçimi Lacan'ın sembolik alandaki yabancılaşma unsurunu göstermektedir. Bunun yanında *İkinci Kattan Şarkılar* filmindeki karakterlerin zaman zaman izleyiciye bakması ve tek bir açıdan sabit kamerayla çekilen sahnelerin fazlalığı izleyicinin kendine dönerek kendi üzerinde düşünmesine neden olmaktadır *Sorun Yaratan Adam* filminde ise Ötekinin bakışının şehrin neredeyse her yerine bazen tuvaletteki ışıklarına bazen de bir trenin farına nüfuz etmesi, öznenin sembolik alandaki kendine yönelik kullanılan yabancılaştırıcı unsurlardır.

Kısacası öznenin dil ve kurallarla dolu sembolik alandaki yabancılaşmasının göstergesi olarak akıl hastanesi, rehabilitasyon merkezi, barlar, kafeler, trafiğin olduğu ve insan kalabalığının yer aldığı caddeler olmak üzere hem total hem de kamusal mekanlar kullanılarak karakterler bu mekanlara sıkıştırılmıştır. Ayrıca yüksek katlı binalar ile bu binalardaki pencereler ve pencerelerden, kapılardan bakan insanlara da bu kapsamda yer verilmiştir.

İskandinav filmlerinin genelinde doğa tasvirinin öne çıktığı bilgisine karşılık söz konusu üç filmde yoğun olarak kullanılan bir doğa tasvirine rastlanmamıştır. Buna rağmen *Sorun Yaratan Adam* filminde kısmen birkaç sahnede yeşil ve kurak alan şeklinde imgesel ve sembolik alana geçişte bir doğa tasviri kullanılırken *Oslo 31 Ağustos* filminde *Sorun Yaratan Adam* filmine göre daha fazla doğa unsuruna yer verilmiştir. Örneğin göl ölüm yoluyla Gerçek alana girmek için bir aracı olurken, sembolik alandaki ağaçlar ve yeşillik kent ortamında yansıtılarak insanın hem doğa durumundaki haline özlemin giderilmesi hem de sembolik alandaki sorunlarından bir parça da olsun arındırılmasına yönelik sahte bir algı noktasında konumlandırılmaktadır. Böylece Gerçek alana ulaşma, yabancılaşmadan kurtulma noktasında olumlu bir doğa tasvirine yer verilirken, kent hayatıyla aynı düzlemde yer alan ağaçlar, yeşillik gibi unsurlar gerçekliği hissettirmek bağlamında etkisiz kalmaktadır. *İkinci Kattan Şarkılar* filminde doğa unsurlarına yer verilmemektedir, hatta mekanların büyük bir kısmı da stüdyolarda çekilmiştir. Bu durum, İskandinav sinemasının homojen bir yapıda olmadığı görüşüne uyum sağlamaktadır.

Yabancılaşmayı yansıtan bir diğer unsur ise filmlerin geneline hâkim olan renk unsurudur. *Sorun Yaratan Adam*, *Oslo*, *31 Ağustos* ve *İkinci Kattan Şarkılar* filmlerinde genel olarak hem mekân hem de karakterlerin kostümleri bağlamında parlak ve dikkat çekici tonlar yerine mavi, yeşil, gri ve kahverenginin açık tonları gibi soluk ve yumuşak tonlar tercih edilmiştir. Renkler; anlatılmak istenen olgu ve olayların etkilerini arttırmak amacıyla kullanılmaktadır ve izleyicilerin konuya odaklanmasında yardımcıdır. Çarpıcı olmayan ve hatta soluk renklerin hakimiyeti, filmlerde yer alan karakterlerin kendilerini boşlukta ve bir çıkmazın içinde hissettikleri duygu durumları ile motivasyon bozukluklarını ifade etmektedir.

Filmlerde ele alınan konuya uygun olarak kullanılan kostümlerin karakterler ve filmin teması hakkında bilgi verme özelliği bulunmaktadır. *Sorun Yaratan Adam* ve

İkinci Kattan Şarkılar filmlerinde görünür bir şekilde karakterlerde kravat, gömlek ve ceket gibi resmi kıyafet tarzlarına yer verilirken, *Oslo, 31 Ağustos* filminde karakterler üzerlerinde resmi bir tarz yerine gündelik hayatta tercih edilen T-shirt, deri mont gibi daha rahat kıyafetler kullanılmıştır. Bu kategori çerçevesinde değerlendirildiğinde, yabancılaşma unsuru, modern toplumun düzeninin ve kurallarının yansıtıcısı olarak kıyafet üzerinden *Sorun Yaratan Adam* ve *İkinci Kattan Şarkılar* filmlerinde kullanılmıştır fakat *Oslo 31 Ağustos* filminde karakterlerin kıyafetleri yabancılaşma unsuru bağlamında bir özelliğe sahip değildir.

Filmlerde yer alan kurmaca karakterlerin duyguları, oyuncuların performansları ile dışa vurulmaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, yabancılaşma olgusunun belirgin özellikleri, bireylerin karamsar ruh hallerinin dışa vurması şeklinde ifadesiz ya da çaresizlik içerisinde oluşan duygu durumlarında belirgin hale gelmektedir. *Sorun Yaratan Adam* filminde ana karakter olan Andreas'ın sembolik alan içerisinde bir gerçeklik ararken çevresindeki insanların neredeyse hepsinin yüz ifadelerinin ve konuşma tarzlarının birbirlerine çok yakın olması ve aslında güler yüzlü ya da her şeyin yolunda olarak yansıtılan izlenime rağmen yapının arkasındaki mekaniklik dikkat çekmektedir ve Andreas'ın zaman zaman sessizlik ve şaşkınlık ile anlamlandırma ihtiyacına neden olan belirsizliğin verdiği bir duygu durumuyla filmde yer aldığı görülmektedir. *İkinci Kattan Şarkılar* filminde genel olarak karakterlerin hepsinde otomatlaşmış, bezgin ve karamsar bir ifadenin yanında çok fazla konuşmayan karakterlerin ifadesiz, donuk bakışları ön plandadır. Ayrıca her şeyi kabullenme ve motivasyon bozuklukları, oyuncuların yüzlerine yapılan beyaz makyajla da yansıtılmıştır. *Oslo 31 Ağustos* filminde ise Anders'in içinde bulunduğu yabancılaşma hali, tepkisizlik yerine yakın çekimlere de yer verilmesiyle ne yapacağını bilmediği, ortada kalmışlık hissi mimikleriyle yansıtılmıştır. Bunların yanı sıra üç filmde de kahramanların yaşadıkları hayatın gerekliliklerine ayak uyduramadıklarına dair sözlü bir biçimde yer alan ifadelere yer verilmiştir. Sonuç olarak Lacan'ın sembolik alan olarak değerlendirdiği kurallar alanındaki duygu durumları, *Sorun Yaratan Adam* filminde her şey yolundaymış gibi; *Oslo, 31 Ağustos* filminde her şey yolunda olmasa da dünyada yaşamının bir gereği olarak ayak uydurmak zorunda olunan yapılara uyumlu bir şekilde yaşanması gerektiğinin bir çeşit kabul edilişiyle ve *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ise hiçbir şeyin yolunda olmadığı şeklinde yansıtılmıştır. Sembolik alanda yaşanan yabancılaşmanın öznenin

farkındalığı açısından gerçekleşmesi üzerinden değerlendirildiğinde ise üç filmde de imgesel düzenden sembolik düzene geçtiği anda içinde bulunduğu durumu anlamlandırmaya çalışanlar ile toplumsal kuralların dayatmasıyla baskı altında yaşamak istemeyen, fakat bir noktada zaman zaman toplumun gereklerine ayak uydurmaya çabalasa da başaramayacağını anlayan, ancak sonunda arzuların tatmin edileceği, saf mutluluğa erişeceği Gerçek alana gitmeye yani sembolik alandan çıkmaya çabalayanlar ortak noktayı oluşturmaktadır. Buna göre yabancılaşma olgusu, oyunculuklardaki bedensel ve sözlü ifadelerde yansıtılmıştır.

İmgesel alandaki çocuğun merakının sembolik alandaki yapılarca baskılanması noktasından düşünüldüğünde birçok alanda özgürlük vadeden söylemlere sahip olan İskandinav toplumlarında dahi öznenin, başka bir ifadeyle bireyin sorgulamasının engellendiği bir yapının içerisinde bulunduğu görülmektedir. Böylece toplumsal alan, kendine yabancılaşan bireylerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Buna göre *Sorun Yaratan Adam* ve *İkinci Kattan Şarkılar* filmlerinde çocuklara yer verilmemesi ortak unsurlardır. *Sorun Yaratan Adam* filminde sembolik alan denilen toplum hayatında yer almayan çocuklar, eksiklik hissinin tamamlanacağı ve yabancılaşma unsurunun ortadan kalkacağı Gerçek alanda, sesleriyle görünür olmuştur. *Oslo 31 Ağustos* filminde ise sembolik alandaki çocuklara Gerçek alandaki arzusunun tatmini noktasından bakılarak hem bireyi kendini gerçekleştirmekten alıkoyan düzenin bir parçası olarak yabancılaştırıcı unsur hem de eksikliğin tamamlanabileceği yaratıcı unsur olarak yer verilmiştir. *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ise çocuk unsuru imgesel alanda görülürken, büyüüp sembolik alanın içine bir birey olarak girmeye başladığı anda tehdit oluşturarak yok edilmeye çalışılmıştır.

Genel olarak yabancılaşma olgusunu yansıtıcı biçimde müzik kullanımı, üç filmde de çok etkili olmasa da *Sorun Yaratan Adam* ve *İkinci Kattan Şarkılar* sinemasında etkili bir biçimde yansıtılmasında karakterlerin duygularını hem jest ve mimik hem de sözel olarak ifade etmesi ile renk ve mekân unsurlarının büyük katkısı olduğu sonucuna varılmıştır. Üç filmde de renk ve mekân unsurları olarak yabancılaşma olgusunun yansıtılması benzerlik gösterirken, karakterlerin duygularını ifade ederek yabancılaşma durumlarının belirgin hale gelmesi, üç filmde yukarıda açıklandığı biçimde farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun birkaç unsur aracılığıyla

yansıtılması benzerlik gösterse de bazı unsurların her filmde bu temel anlamı yansıtması doğrultusunda yer verilmemesi ya da yer verilse bile farklı şekillerde aynı anlamı karşılayacak bir biçimde konumlanmasıyla homojenlikten bahsedilememektir. Aynı ülke ya da aynı bölgeye ait olsa bile filmlerde benzer konuların ifade ettiği metnin anlamı aynılık taşısa da bu durumun ya da olgunun anlamının açığa çıkması noktasında çeşitli unsurların farklı kullanım biçimlerine yer verilmektedir ve böylece İskandinav sinemasının genel birtakım özellikleri sıralansa da her daim benzer unsurların bir konuyu açıklamaya çabalarken aynı şekilde kullanılmayacağı sonucuna varılmıştır.

Filmlerde yer alan psikolojik anlamda yabancılaşma olgusu, kent hayatının sahip olduğu rasyonellik, rekabet, kaos, mutsuzluk, kaygı ve belirsizlik gibi konularla desteklenmiştir. Görünürde yoksulluk kavramına yer verilmemiştir, fakat iş ilişkileri üzerinden hiyerarşik yapının işleyiş sürecinin bireyler üzerinde oluşturduğu sınırlanmışlık duygusu ön plandadır. Bireylerin kendilerini gerçekleştirmeye fırsat bulamadıkları toplumsal hayat içerisindeki mutsuzluk ve belirsizlik hissi ile psikolojik anlamda kendini rahatsız ve uyumsuz hissetme yani bir tür nevrotiklik hali, üç filmin geneline hakimdir.

Örneklem olarak seçilen filmlerin genel yapısında; rasyonellik ve gündelik yapıların nesneleşmiş süreçleri temelinde sosyolojik olarak başlayan yabancılaşmanın, varoluşsal bir yönden insanlar üzerinde kim olduklarına ve varlıklarına ilişkin bir anlam aramaları doğrultusunda yer aldığı görülmektedir. Bunun yanı sıra sembolik alanda dil ile ifade edilemeyen duygu ve düşünceler sebebiyle hayatın yükünü kaldıramayan film karakterlerinde nevroz ve psikoza varan bir yabancılaşma duygusu açığa çıkmaktadır. Bu noktada anlatı içerisinde karakterlerin duygu durumlarında korkuların, umutsuzluğun yer almadığı yokluğun yokluğu olarak tamamlanabilecek Gerçek'e, yani bilinmez olana dönmek isteklerinin ön planda olduğu görülmektedir

Sembolik alandaki yabancılaşma, *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ekonomik anlamda ve iş ilişkileri üzerinden yansıtılmasının yanı sıra varoluşçuluk temelinde hayatın anlamlandırılmasında ortaya çıkarken, *Sorun Yaratan Adam* filminde rasyonelleşmenin ortasındaki anlamsızlık, duygu eksikliği ile kendini gerçekleştirme noktasında sosyolojik yaklaşımdaki bir yabancılaşmanın izleri de görülmektedir; *Oslo, 31 Ağustos* filminde ise toplumsal olarak modernleşen ve toplumsal anlamda kuralların bireyi şekillendirdiği ve hayatlarındaki anlamları arayan yine varoluşçu ve

sosyolojik temellerden vurgulanmaktadır. *Sorun Yaratan Adam* filminde ekonomik ve sosyal ilişkiler anlamında bir problemin olmadığı yaşam tarzı içinde; *Oslo, 31 Ağustos* filminde toplum alanının içine girmek için fırsatların engellerin arkasında sunulduğu bir ortamda; *İkinci Kattan Şarkılar* filminde ise diğer iki filme göre iş ve ekonomik ilişkilerin daha kötüye gittiği bir İskandinav toplumu üzerinden yabancılaşma unsuru yansıtılmaya çalışılmıştır. Bütün bu yaklaşımların temelinde Ötekinin söylemiyle düşünen ve yaşayan bir özne bulunmaktadır ve işte bu durum imgesel anlamda birtakım yapıları anlamlandırmaya çalışan öznenin sembolik alanda kendi arzusunu tatmin edememe, başkasının arzusu çevresinde yaşamak zorunluluğu ve bunun düşüncesi onu kendine yabancılaştırmakta, böylece eksiklik hissetmeyeceği bir alan olan Gerçek alana girmek istemesi kaçınılmaz olmaktadır. Genel çerçeveden bakıldığında sembolik alanda birçok unsurun etkili olduğu, fakat temelinde yaşanan eksiklik arzusu dil ile ifade edemedikleri ve Öteki tarafından düşünmesi açısından değerlendirildiğinde imgesel, sembolik ve Gerçek alanlar, üç filmde de başarılı bir biçimde yansıtılarak, bireyin yapılandırma sürecinin toplumsallıkla ilişkisi kurularak yabancılaşma olgusu vurgulanmıştır.

Yabancılaşmanın mevcut olduğu içinde bulunulan çağın tedirginliği İskandinav sinemasında neden sonuç ilişkisinin öne çıkmadığı süreksizlik hissi veren kurgusunun varlığı ve karmaşık bir olay örgüsüne yer verilmemesi ile yabancılaşan özne ve yaşam temelinde vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, İskandinav Sineması bağlamında ele alınan üç filmde de yabancılaşma olgusunun; öznenin imgesel alandan kültür, toplum, yasa ve dil alanına başka bir deyişle Öteki olarak ifade edilen sembolik alana adım atmasıyla başladığı görülmekte ve bu duruma eleştirel bir biçimde yaklaşılmaktadır. Lacan'ın öznenin yapılandırma sürecinde önemli bir yeri olduğunu vurgulayarak, imgesel, sembolik ve Gerçek olarak tanımladığı alanların üç filmde de bireyin kendinden uzaklaşmasının sonucunda ortaya çıktığı görülmüştür. Örneklem olarak tercih edilen üç film de psikolojik anlamda yabancılaşma olgularını taşımaktadır. İskandinav sinemasında yabancılaşma olgusunun yansıtılmasında zaman zaman varoluşçuluk ve sosyolojik yaklaşımlardan da faydalandığı, fakat genel olarak bakıldığında Lacan'ın psikolojik yaklaşımdaki yabancılaşma tanımına uyum sağladığı sonucuna varılmıştır. Dünyada ekonomik ve insan hakları gibi birçok alanda olumlu bir algısı olan İskandinav

toplumlarında filmlere de yansıdığı biçimde ekonominin ve sosyal çevrenin iyi olması, toplumdaki bireyleri amaçsız ve belirsizlik durumlarından kurtarmamaktadır. Üç filmde de görüldüğü gibi biyolojik bir varlık durumundan kültürel özneye adım atan birey, kendi gerçekliğini toplumsallaşmış simgeler aracılığıyla düşündüğünde kendi otantik varoluşundan kopma yaşamaktadır.

İskandinav sinemasındaki yabancılaşma unsurlarının psikanalitik açıdan incelendiği bu tez çalışmasında izleyiciler üzerinde, izleyicilerin içinde yaşadıkları toplumdaki yabancılaşma ile sinemada yer verilen yabancılaşmanın birbirine ne kadar uyum sağladığı konusunda bir incelemede bulunulmamıştır. İleride gerçekleştirilecek çalışmalarda izleyiciler üzerinde alımlama araştırması yapılarak İskandinav sineması aracılığıyla İskandinav toplumunun yabancılaşmasına dair unsurların görsel olarak yansıtılması ile temelinde felsefi bir olgu olan yabancılaşmanın sinemadaki ele alınış biçiminin ne kadar yansıtıldığı noktasından izleyicilerden alınan verilere göre hem nitel hem de nicel sonuçlar elde edilebileceği düşünülmektedir.

Bu tez çalışması, hem Türkçe literatürde hakkında neredeyse hiç kaynak bulunmayan İskandinav sineması ile ilgili tarihsel bilgi vermesi hem de İskandinav toplumunun özgürlük ve mutsuzluk temelindeki paradoksunun yabancılaşma bağlamında İskandinav sinemasına nasıl yansıtıldığının incelenmesi bakımından önem taşımaktadır. Başka bir deyişle İskandinav sinemasıyla ilgili ileride yapılacak çalışmalara yol gösterici olma açısından önem taşıyan bu tez çalışmasının, modernleşmeyle birlikte hemen hemen her toplumun sorunu haline gelen yabancılaşma olgusunun İskandinav sinemasında yansıtılma tarzının analiz edilmesinin bu olgunun incelenmesi bakımından alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2010). *Sosyolojik Açılımlar*. (M. S. Durgun, & A. Gümüő, Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Akhtar, S. (2011). Introduction. *On Freud's Beyond The Pleasure Principle* (S. Akhtar, & M. K. O'Neil, Çev., s. 1-12). içinde Karnac.
- Albano, L. (2013). Cinema and Psychoanalysis: Across the Dispositifs. *American Imago*, 70(2), 191-224. Nisan 13, 2021 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/26305047> adresinden alındı.
- Allen, R. (2000). Psychoanalytic Film Theory. T. Miller, & R. Stam (Dü) içinde, *A Companion to Film Theory* (s. 123-145). Blackwell Publishing.
- American Psychological Assosiation. (2020). Kasım 21, 2020 tarihinde APA Dictionary of Psychology: <https://dictionary.apa.org/> adresinden alındı.
- Andersen, T. M., Holmström, B., Honkapohja, S., Korkman, S., Söderström, H. T., & Vartiainen, J. (2007). *The Nordic Model- Embracing Globalization and Sharing Risks*. Helsinki: Taloustieto Oy.
- Andersson, R. (Yöneten). (2000). *Sånger Från Andra Våningen* [Sinema Filmi]. Norway; Denmark; Sweden.
- Andersson, R. (2009, Ağustos 9). Figurative and Abstract: An Interview with Roy Andersson. *Notebook Interview*. (Notebook, Röportaj Yapan, & I. Vishnevetsky, Editör) MUBİ. Nisan 30, 2021 tarihinde <https://mubi.com/notebook/posts/figurative-and-abstract-an-interview-with-roy-andersson> adresinden alındı.
- Arditi, J. (1996). Simmel's Theory of Alienation and the Decline of the Nonrational. *Sociological Theory*, 14(2), 93-108. doi:10.2307/201901.
- Atış, B. (2008). Alienation in New Turkish Cinema. *T.C. Bahçeşehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Televizyon Bölümü Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Aydın, D. G. (2010). Kapitalist Sistemde Bireyin Sorgulanması: Yabancılaşma ve Demir. *Amme İdaresi Dergisi*, 43(2), 17-32. https://docplayer.biz.tr/13046967-Amme-idaresi-dergisi-amme-idaresi-dergisi-43-2-haziran-2010.html#show_full_text adresinden alındı.
- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayalet Kitap.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Barrett, W. (1962). *Irrational Man*. New York: Doubleday Anchor Books.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi*. (O. Adanır, & A. Karamollaoğlu, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. (N. Özön, Çev.) Ankara: Bilgi Yayınevi.

- Berardi, F. B. (2009). *The Soul At Work From Alienation To Autonomy*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Berezin, H. (2006). *Adventure Guide Scandinavia: Sweden, Norway, & Denmark*. United States of America: Hunter Publishing (NJ).
- Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri*. (N. Pembecioğlu, Çev.) Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Berman, M. (1988). *All That is Solid Melts Into The Air- The Experience Of Modernity*. United States Of Amerika: Penguin Books.
- Bilimler Akademisi. (1991). *Felsefe Sözlüğü*. (A. Çalışlar, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Boeree, G. (2006). *Personality Theories*. Ocak 22, 2021 tarihinde Carl Jung: <http://webpace.ship.edu/cgboer/jung.html> adresinden alındı.
- Bondebjerg, I. (2016). Part I States of Cinema: Nordic Film Policy- Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 19-40). Wiley Blackwell.
- Bondebjerg, I., & Redvall, E. N. (2011). *A Small Region in a Global World. Patterns in Scandinavian Film and TV Culture*. Scandinavian ThinkTank, European ThinkTank on Film and Film Policy.
- Bordwell, D. (1991). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London: Harvard University Press.
- Boyle, J. (2016, Aralık 16). *History of the Double/ Doppelganger*. Aralık 23, 2020 tarihinde Coastal Carolina University: <https://scalar.usc.edu/works/index-2/history-of-the-double-doppelganger?path=freuds-uncanny-double-a-theoretical-study-of-the-portrayal-of-doubles-in-film> adresinden alındı.
- Braudel, F. (1996). *Uygarlıkların Grameri*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Camus, A. (1974). *Uyumsuz Yaşama*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınları.
- Camus, A. (2003). *Defterler*. (Ü. M. Altan, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söylemi*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Carter, P. (1999). *Mies Van Der Rohe at Work*. Phaidon Press.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Conrad, L. (2002). *The Myth Of Consumerism*. London: Pluto Press.
- Corey, G. (2013). *Theory and Practice of Counseling and Psychotherapy*. Canada: Cengage Learning.
- Coşkun, İ. (2010). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Criger, Nancy, & Jones PhD, R. (1996). Testing an Uncertainty Model for Woman with Multiple Sclerosis. *Advances in Nursing Science*, 18(3), 37-47. doi:00012272-199603000-00005.

- Crockett, D. (2017). A Right To Nature. McGurk, & L. Åkeson içinde, *There's No Such Thing as Bad Weather: A Scandinavian Mom's Secrets for Raising Healthy, Resilient, and Confident Kids (from Friluftsliv to Hygge)*. Touchstone.
- Çaban, B. (2009, Kasım). Nuri Bilge Ceylan Sinemasında Yabancılaşma Teması Üzerine Bir İnceleme. *T.C. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Eskişehir: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Çetindaş, D. (2019). Yabancılaşma, Anoreksia ve Böcekleşme Üzerine bir İnceleme: Böcek. *Alanya Uluslararası Filoloji Sempozyumu*, (s. 53-86). Alanya.
- Daily Scandinavian. (2014, Mayıs 8). *Best Festivals in Scandinavia*. Şubat 14, 2021 tarihinde Daily Scandinavian- Discover Scandinavia with Scandinavians: <https://www.dailyscandinavian.com/best-festivals-scandinavia/> adresinden alındı.
- Daly, M. C., Oswald, A. C., Wilson, D., & Wu, S. (2011, December). Dark Contrasts; The Paradox of High Rates of suicide in happy places. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 80(3), s. 435-442. doi:10.1016/j.jebo.2011.04.007.
- Darity, W. (2008). *International Encyclopedia of the Social Sciences* (2. b., Cilt 1). USA: Macmillan Reference.
- De Mijolla, A., De Mijolla-Mellor, S., Perron, R., & Golse, B. (Dü). (2005). *International Dictionary Of Psychoanalysis*. (P. Beitchman, J. Barque, R. Bononno, A. Brown, D. Collins, L. Gavin, . . . G. Wells, Çev.) USA: Thomson Gale.
- Demir, S. T. (2014). The City on Screen: A Methodological Approach on Cinematic City Studies. *Cinej Cinema Journal*, 4(1), 20-36. doi:10.5195/cinej.2014.67.
- Diener, E., Suh, E. M., Lucas, R. E., & Smith, H. L. (1999). Subjective Well-Being: Three Decades of Progress. *Psychological Bulletin*, 125(2), 276-302. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.125.2.276> adresinden alındı.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2007). Sociology Through the Projector. doi: 10.4324/9780203934395.
- Diril, M. O. (2020, Ocak). Semih Kaplanoğlu Sinemasında Varoluşsal İzlekler. *T.C. Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Batman: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Dogma Films. (2008). Mart 27, 2021 tarihinde Dogme95.dk – A tribute to the official Dogme95: <http://www.dogme95.dk/dogme-films/> adresinden alındı.
- Durkheim, E. (2002). *İntihar*. (Ö. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Durkheim, E. (2013). *Tophum Bilimin Yöntem Kuralları*. (Ö. Ozankaya, Çev.) İstanbul: Cem Yayınevi.
- Elle, K. (2008). *The Cambridge History of Scandinavia- Volume 1 Prehistory to 1520*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Ergil, D. (1980). *Yabancılaşma ve Siyasal Katılma*. Ankara: Olgaç Yayınevi.

- Erol, E. G., & Sadakaoğlu, M. C. (2020). *Türk Sinemasını Yeniden Okumak Değişen Öykü Karakter ve Mekan Anlayışları Üzerine*. İstanbul: Hiperlink .
- Ertaş, S. (2018). Yabancılaşma ve Yabancılaştırılma Unsurları Bağlamında Modernite Krizi: Antonioni Sineması Örneği; Macera, Gece ve Batan Güneş Üçlemesi. T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinea Televizyon Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi(532610). İstanbul: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Eryılmaz, A. (2020). *Herkes İçin Mutluluğun Başucu Kitabı- Teoriden Uygulamaya Pozitif Psikoloji*. Ankara: Pegem Akademi. doi:10.14527/9786053648123.
- EU member countries in brief. (2020, Temmuz 23). Şubat 27, 2021 tarihinde An official website of the European Union: https://europa.eu/european-union/about-eu/countries/member-countries_en adresinden alındı.
- European Social Survey. (2015, June). Dimensions of Wellbeing. *Measuring And Reporting On European's Wellbeing: Findings from the European social Survey*. Kasım 21, 2020 tarihinde <http://www.esswellbeingmatters.org/overview/index.html> adresinden alındı.
- Evans, D. (2006). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. Routledge.
- FAVE, A. D., Brdar, I., Freire, T., Vella-Brodrick, D., & Wissing, M. P. (2010). The Eudaimonic and Hedonic Components of Happiness: Qualitative and Quantitative Findings. *Springer Science+Business Media B.V.*, s. 185-207. doi:10.1007/s11205-010-9632-5.
- Felluga, D. F. (2016, Temmuz 29). *Modules on Lacan*. Nisan 11, 2021 tarihinde Introductory Guide To Critical Theory: <https://cla.purdue.edu/academic/english/theory/psychoanalysis/lacanstructure.html> adresinden alındı.
- Foulquie, P. (1991). *Varoluşçuluk*. (Y. Şahan, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Frankl, V. E. (1992). *Man's Search For Meaning- An Introduction To Logotherapy*. Boston: Beacon Press.
- Frankl, V. E. (1994). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı: Psikoterapi ve Hümanizm*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınevi.
- Frankl, V. E. (2009). *İnsanın Anlam Arayışı*. (S. Budak, Çev.) İstanbul: Okuyan Us.
- Franklin, J. C. (1979). Alienation and the Retention of the Self: The Heroines of "Der gute Mensch von Sezuan, Abschied von Gestern," and "Die verlorene Ehre der Katharina Blum". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 87-98.
- Freud, S. (1996). *Düşlerin Yorumu I*. (E. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2002). *Metapsikoloji*. (E. Kapkın, & A. T. Kapkın, Çev.) İstanbul: Payel Yayınevi.
- Freud, S. (2016). *Haz İlkesinin Ötesinde- Ben ve İd*. (A. Babaoğlu, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Freud, S. (2018). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. (H. Barışcan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

- Fromm, E. (1990). *Sağlıklı Toplum*. (Y. Salman, & Z. Tanrısever, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Fromm, E. (1994). *Kendini Savunan İnsan*. (N. Arat, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1995). *The Art Of Loving*. Thorsons.
- Fuerbach, L. (2008). *Hristiyanlığın Özü*. (O. Özügül, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Furberg, K. (2010). Institutions- Changing Institutions for Film Screenings- Going to the Cinema. M. Larsson, & A. Marklund (Dü) içinde, *Swedish Film An Introduction and Reader* (s. 23-33). Sweden: Nordic Academic Press.
- Gabbard, G. O., & Gabbard, K. (2001). *Psikiyatri ve Sinema*. (Y. Eradam, & H. Satılmışoğlu, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Geçtan, E. (1990). *Varoluş ve Psikiyatri*. Ankara: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (1998). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Geçtan, E. (2003). *İnsan Olmak*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (C. Güzel, Dü.) İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Granhøj, B., & Redvall, E. N. (2017). Harriet Bloch. (J. Gaines, R. Vatsal, & M. Dall'Asta, Dü) *Women Film Pioneers Project*. doi:10.7916/d8-4wt4-4h36.
- Gray, R. (2021). *Freud's Libidinal Phases of Psycho-Sexual Development*. Nisan 14, 2021 tarihinde University Of Washington Courses Web Server: <https://courses.washington.edu/freudlit/Libido.html> adresinden alındı.
- Grøn, N. (2016). Part I States of Cinema: Nordic Film Policy- Developing a Bhutanese Film Sector in the Intersection between Gross National Happiness and Danish Guidance. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 41-59). Wiley Blackwell.
- Gustafsson, F. (2016). Part IV Reinventing the Reel: Transitions and Triumphs- Swedish Cinema of the 1940s, a New Wave. M. Hjört, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 313-331). Wiley Blackwell.
- Gustafsson, T. (2016). Part III Reeling 'Em In: Spectatorship and Cinephilia- The Formation of a Cinema Audience in Sweden, 1915–1929. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 242-264). Wiley Blackwell.
- Halton, E. (1997). The Modern Error: Or the Unbearable Enlightenment of Being. M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson içinde, *Global Modernity*. California: Sage Publication.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2015). *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge.
- Haugen, E., & Markey, T. L. (1972). *The Scandinavian Languages*. Paris: De Gruyter Mouton.

- Hedling, O. (2016). Part I States of Cinema: Nordic Film Policy- Cinema in the Welfare State: Notes on Public Support Regional Film Funds. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 60-77). Wiley Blackwell.
- Hegel, G. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Heidegger, M. (2006). *Varlık ve Zaman*. (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Held, D., & Thompson, J. B. (2003). *Social theory of modern societies: Anthony Giddens and his critics*. New York: Cambridge University Press.
- Helliwell, Huang, Wang, & Norton. (2020). *World Happiness Report 2020*. Chapter 2: Social Environments for World Happiness. United Nations. Kasım 20, 2020 tarihinde <https://happiness-report.s3.amazonaws.com/2020/WHR20.pdf> adresinden alındı.
- Helliwell, Huang, Wang, & Norton. (2021). *World Happiness Report 2021*. Chapter 2: Happiness, Trust and Deaths under Covid-19. United Nations.
- Hilson, M. (2019, Şubat 25). *Articles*. Şubat 12, 2021 tarihinde Nordics Info - Aarhus University: <https://nordics.info/show/artikel/the-nordic-region/> adresinden alındı.
- Hjort, M., & Lindqvist, U. (2016). Part I States of Cinema: Nordic Film Policy- Introduction. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 15-18). Wiley Blackwell.
- Hjort, M., & Lindqvist, U. (2016). Part IV Reinventing the Reel: Transitions and Triumphs- Introduction. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 267-270). Wiley Blackwell.
- Hobbes, T. (2007). *Leviathan*. (S. Lim, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hoffer, E. (2017). *Kesin İnançlılar Kitle Hareketlerinin Anatomisi*. (E. Günur, Çev.) İstanbul: Tur Yayınları.
- Homer, S. (2005). *Jacques, Lacan*. New York: Routledge.
- Horney, K. (1991). *Ruhsal Çatışmalarımız*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- Horney, K. (1996). *Nevrozlar ve İnsan Gelişimi- Öz Gerçekleştirme Kavgası*. (S. Budak, Çev.) Ankara: Öteki Yayınları.
- İlgar, M. Z., & İlgar, S. C. (2019). Varoluşçu Psikolojik Danışma ve Psikoterapi: Teori ve Pratiği. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*(1), 193-220.
- IMF. (2020). *Real GDP Growth*. Kasım 20, 2020 tarihinde International Monetary Fund: https://www.imf.org/external/datamapper/NGDP_RPCH@WEO/OEMDC/ADVEC/WEOWORLD?year=2020 adresinden alındı.
- İnan, A. (2009). *Atatürk Hakkında Hatıra ve Belgeler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Iversen, G. (2005). Norway. T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen içinde, *Nordic National Cinemas* (s. 97-134). Taylor & Francis.

- Iversen, G. (2016). Part IV Reinventing the Reel: Transitions and Triumphs- Between Art and Genre New Nordic Horror Cinema- Norwegian Horror: Rethinking Landscape and Gender Through Genre . M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 334-338). Wiley Blackwell.
- Iversen, G. (2016). Part IV Reinventing the Reel: Transitions and Triumphs- Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 332-350). Wiley Blackwell.
- Jensen, A. (2015). Introduction to Scandinavia. T. Hebb, J. P. Hawley, A. G. Hoepner, A. L. Neher, & D. Wood (Dü) içinde, *The Routledge Handbook of Responsible Investment*. Routledge.
- Johansen, S. (2016). *How to hygge: the secrets of Nordic living*. Pan Macmillan;Bluebird.
- Johnson, J., Irizarry, M., Nguyen, N., & Maloney, P. (2018). *Part 1: Foundational Theories of Human Motivation*. <https://stars.library.ucf.edu/motivationforpublicservants/1> adresinden alındı.
- Jönsson, M. (2016). Part II Making Filmmakers: Models and Values- Non-Fiction Film Culture in Sweden circa 1920–1960:Pragmatic Governance and Consensual Solidarity in a Welfare State. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 125-147). Wiley Blackwell.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Z. Aksu Ylmazer, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji* (2. b.). (E. Gürol, Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.
- Kääpä, P. (2014). *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas From Nation- building to Ecocosmopolitanism*. Bloomsbury Publishing.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kabakçı, E. (2010). *Sosyoloji Tarihi- II*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Yayınları.
- Kadıoğlu, A. B. (2020). Aki Kaurismäki Sinemasında "Proletarya Üçlemesi" Üzerinden İşçi Sınıfı Temsili. *T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Ve Sinema Anabil Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Kağıtçıbaşı, Ç., & Cemalcılar, Z. (2017). *Dünden Bugüne İnsan ve İnsanlar- Sosyal Psikolojiye Giriş*. İstanbul: Evrim Yayınevi.
- Karakaş, S. (2018). Aralık 8, 2020 tarihinde Prof. Dr. Sirel Karakaş Psikoloji Sözlüğü: <https://www.psikolojisozlugu.com/> adresinden alındı.
- Karakaş, S. (2018). Psikoloji Sözlüğü. Neurometrica-Tech. Kasım 19, 2020 tarihinde <https://www.psikolojisozlugu.com/> adresinden alındı.
- Karakulah, O. (2017, İstanbul). Yedinci Mühür ve Bir Zamanlar Anadolu'da Filmlerinde Ölümün Temsili İle Hiçliğin Arayışı. *T.C. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı Yüksek Lisans Tezi*. YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.

- Karataş, Z., & Uzun, K. (2018, Haziran). Belirsizliğe Tahammülsüzlüğün Yordayıcısı Olarak Endişe ile İlgili Olumlu ve Olumsuz İnançlar. *Kastamonu Education Jurnal*, 26(4), 1267-1276. doi:10.24106/kefdergi.434169.
- Karlberg, M. (2020). *Information - Nature, Climate And The Environment In The Nordic Region*. Şubat 12, 2021 tarihinde Nordic Co-operation: <https://www.norden.org/en/information/nature-climate-and-environment-nordic-region> adresinden alındı.
- Kartal, H. Y. (2019). 2000 Sonrası Danimarka Sinemasında Kötülüğün Mitolojik Kökenleri: "Bizi Kötülükten Kurtar" (2009), "Cennetin Kapısında" (2009), "Shelley" (2016). *T. C. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. Kocaeli: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Kayran, C. (2017, Ağustos 25). *İskandinav Coğrafyasından Kaçırılmaması Gereken 10 Festival*. Şubat 14, 2021 tarihinde Akbank Sanat: <https://www.akbanksanat.com/blog/iskandinav-cografyasindan-kacirilmamasi-gereken-10-festival> adresinden alındı.
- Keyes, C. L., Shmotkin, D., & Ryff, C. D. (2002). Optimizing Well-Being: The Empirical Encounter of Two Traditions. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82(6), 1007-1022. doi:10.1037//0022-3514.82.6.1007.
- Kierkegaard, S. (2005). *Günlüklerden ve Makalelerden Seçmeler*. (İ. Kapaklıkaya, Çev.) İstanbul: Anka Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (M. M. Yakupoğlu, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kahkaha Benden Yana*. (N. Çatlı, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kaygı Kavramı*. (T. Armaner, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kim, S. H. (2020). *Max Weber*. (E. N. Zalta, Dü.) The Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/archives/win2020/entries/weber/> adresinden alındı.
- Koçak, C. (2016, Temmuz). Ingmar Bergman'ın Persona Filminden Hareketle Susan Anlatıcı Modeli Önerisi ve Bu Model Kullanılarak Yazılacak Yeni Çalışmalar İçin Olanakların Araştırılması. *Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış- Çağdaş Uluslararası Sinema*. (E. Yılmaz, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayın Limited Şirketi.
- Koole, S. L. (2013). Varoluşçu Psikoloji. *Onto Online Psikoloji Dergisi*(1), 37-40. Şubat 5, 2021 tarihinde http://www.ontodergisi.com/?option=com_content&view=article&id=29&Itemid=117 adresinden alındı.
- Koskinen, M. (2016). The "Capital of Scandinavia?" Imaginary Cityscapes and the Art of Creating an Appetite for Nordic Cinematic Spaces- Further Touristic

- Excursions:Norwegian Wood(s), Fjords, and Cityscapes. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 214-218). Wiley Blackwell.
- Krekel, & MacKerron. (2020). *World Happiness Report*. Chapter 5: How Environmental Quality Affects Our Happiness. United Nations. Şubat 13, 2021 tarihinde <https://happiness-report.s3.amazonaws.com/2020/WHR20.pdf> adresinden alındı.
- Kuçuradi, İ. (2013). *İnsan ve Değerleri*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Kutluer, İ. (2003). *TDV İslâm Araştırmaları Merkezi*. Aralık 27, 2020 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/medeniyet#1> adresinden alındı.
- Lacan, J. (1994). *Fallus'un Anlamı*. (S. M. Tuna, Çev.) İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Lacan, J. (2005). *Écrits*. (A. Sheridan, Çev.) London: Routledge.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı- Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Lebeau, V. (2008). *Childhood and Cinema*. United Kingdom: Reaktion Books.
- Liao, K. Y.-H., & Wei, M. (2011). Intolerance of Uncertainty, Depression, and Anxiety: The Moderating and Mediating Roles of Rumination. 67(12), s. 1220-1239. doi:10.1002/j.clp.20846.
- Lien, J. (Yöneten). (2006). *Den Brysomme Mannen* [Sinema Filmi]. Norway.
- Lugg, C. A. (2002). Chapter 1 - Kitsch. C. A. Lugg içinde, *Kitsch: From Education to Public Policy* (s. 3-12). : Falmer Press.
- Lukacs, G. (1998). *Tarih ve Sınıf Bilinci*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Lunde, A. (2010). *Nordic Exposures: Scandinavian Identities in Classical Hollywood Cinema*. USA: University Of Washington Press.
- Macionis, J. J. (2017). *Sociology* (Sixteenth Edition b.). Pearson.
- Marcuse, H. (1990). *Tek Boyutlu İnsan*. (A. Yardınlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Marcuse, H. (1998). *Eros ve Uygarlık, Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*. (A. Yardınlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.
- Marklund, A. (2010). Genre Cinema- Popular Cinema in the 1930s- Introduction. M. Larsson, & A. Marklund (Dü) içinde, *Swedish Film- An Introduction and Reader* (s. 106-108). Nordic Academic Press.
- Marklund, A. (2010). Silent Cinema- The Golden Age and Late Silent Cinema- Introduction. M. Larsson, & A. Marklund (Dü) içinde, *Swedish Film- An Introduction and Reader* (s. 72-75). Nordic Academic Press.
- Marklund, A., & Laine, K. (2017, July 26). Oxford University Press. (K. Gabbard, Dü.) *Oxford Bibliographies: Cinema and Media Studies*. doi:10.1093/OBO/9780199791286-0267.

- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, & D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Martela, F., Greve, B., Rothstein, B., & Saarl, J. (2020). *World Happiness Report*. Chapter 7: The Nordic Exceptionalism: What Explains Why the Nordic Countries are Constantly Among the Happiest in the World. United Nations. Kasım 20, 2020 tarihinde alındı.
- Marx, K. (2009). Critique of Hegel's "Philosophy Of Right". (A. Jolin, & J. O'Malley, Çev.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Marx, K. (2011). *Kapital* (10. b., Cilt 1). (A. Bilgi, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- Marx, K. (2013). *1844: El Yazmaları*. (M. Belge, Çev.) İstanbul: Birikim Yayınları.
- Marx, K. (2013). *Yabancılaşma*. (B. Erdost, Dü., K. Somer, A. Kardam, & B. Sevim, Çev.) Ankara: Sol Yayınları.
- May, R. (1997). *Kendini Arayan İnsan*. (A. Karpaz, Çev.) İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- May, R. (2001). *Yaratma Cesareti*. (A. Oysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- May, R. (2010). *Aşk ve İrade*. (Y. Namer, Çev.) İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- McGowan, T. (2015). *Psychoanalytic Film Theory and The Rules Rules of the Game*. Bloomsbury.
- Mellen, E. (2012). Review work- Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema. *European Journal of Communication*, 28(2), 200-202. doi:10.1177/0267323113476943A.
- Memiş, E. (2004). *Türk Kültür Tarihi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Michalos, A. C. (1980). Analysis of happiness. *Social Indicators Research*, 8, 507-510. doi:https://doi.org/10.1007/BF00461162.
- Miles, L. (1996). Conclusion. L. Miles (Dü.) içinde, *The European Union and the Nordic Countries* (s. 265-276). Routledge.
- Morris, C. W. (2002). *An Essay On The Moedern State*. United States of America: Cambridge University Press.
- Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler*. (A. Kotil, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nas, İ. (2013). Yakın Dönem Türk Sinemasında Varoluşçuluk ve Yabancılaşma. T.C. Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. Yök Ulusal Tez Merkezi. Kasım 20, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Nettler, G. (1957). A Measure of Alienation. *American Sociological Review*, 22(6), 670-677. <https://www.jstor.org/stable/2089196> adresinden alındı.
- Nordic Council of Ministers. (2018). *Nordic Statistics 2018*. Denmark: Nordic Council of Ministers. Şubat 12, 2021 tarihinde <https://www.norden.org/en/statistics> adresinden alındı.
- Nordic Medico-Statistical Committee (NOMESCO). (2017). *Health Statistics for the Nordic Countries*. Copenhagen: NOMESCO.

- Nordic Statistic Database. (2015). *Number of deaths per 100 000 by suicide by reporting country, time, sex and age*. Kasım 20, 2020 tarihinde Nordic Statistic Database: <https://www.nordicstatistics.org/health/> adresinden alındı.
- OECD. (2021, Şubat 13). *LFS by sex and age- indicators*. 2021 tarihinde OECD.Stat: https://stats.oecd.org/Index.aspx?DataSetCode=lfs_sexage_i_r# adresinden alındı.
- Olesen, J. (2006, July). Boss' and Binswanger's health anthropologies and existential philosophies. *Philosophical Practice: Journal of the American Philosophical Practitioners Association*, 2(2), 99-109. doi:10.1080/17428170601095457.
- Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş Fantazya- Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması*. Ankara: Ayko Yayınları.
- Oxfeldt, E., Nestingen, E. A., & Simonsen, E. A. (2017). The Happiest People on Earth?: Scandinavian Narratives of Guilt and Discontent. *Scandinavian Studies*, 89, s. 429-446. doi:10.5406/SCANSTUD.89.4.0429.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi- Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Özkan, Ç. E. (2018). Akılcı Düşüncenin Eleştirisi Olarak Sinemada Absürt: İskandinav Sineması Örneği. *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı Ana Sanat Dalı Doktora Tezi*. İzmir: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Şubat 15, 2021 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Pamerleau, W. C. (2009). *Existentialist Cinema*. London: Palgrave Macmillan.
- Pavot, W., & Diener, E. (1993, June). Review of the Satisfaction of Life Scale. *Psychological Assessment*, 5(2), s. 164-172. Kasım 21, 2020 tarihinde alındı.
- Pendergast, P. M., Wadsworth, T., & Kubrin, C. (2017, November 18). Suicide in Happy Places: Is There Really a Paradox? doi:10.1007/s10902-017-9938-y.
- Peterson, C., Park, N., & Seligman, M. E. (2005). Orientations To Happiness And Life Satisfaction: The Full Life Versus The Empty Life. *Journal Of Happiness Studies*, 25-41. doi:10.1007/s10902-004-1278-z.
- Petroviç, G. (1987). Alienation (Yabancılaşma). *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*(4), 235-247. Ocak 23, 2021 tarihinde <http://sefad.selcuk.edu.tr/sefad/article/view/242/220> adresinden alındı.
- Pickles, M. (2016, Aralık 1). *On being 'hyggelig'*. Şubat 14, 2021 tarihinde University of Oxford: <https://www.ox.ac.uk/news/arts-blog/being-hyggelig> adresinden alındı.
- Prince, S. (1996). Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator. D. Bordwell, & N. Carroll (Dü) içinde, *Post- Theory Reconstructing Film Studies* (s. 71-86). The University of Wisconsin Press.
- Qvist, P. O. (2010). Genre Cinema- Popular Cinema in the 1930s- The 1930s' Folkklustspel and Film Farce. M. Larsson, & A. Marklund (Dü) içinde, *Swedish Film- An Introduction and Reader* (s. 120-133). Nordic Academic Press.
- Raglin, J. S. (2007). Anxiety and Optimal Athletic Performance. C. Spielberger içinde, *Encyclopedia of Applied Psychology* (s. 139-144). USA: Elsevier Science.

- Rank, O. (2014). *Doğum Travması*. (S. Yücesoy, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Rees, E. (2012). Norwave: Norwegian Cinema 1997-2006. J. Tucker (Dü.) içinde, *Evaluating to Achievement Of One Hundred Years Of Scandinavian Cinema-Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others* (s. 108-145). United States Of America: The Edwin Mellen Press.
- Reporters Without Borders. (2020). *Data of press freedom ranking 2020*. Paris. Kasım 21, 2020 tarihinde https://rsf.org/en/ranking_table adresinden alındı.
- Rotenstreich, N. (1963). On the Ecstatic Sources of the Concept of "Alienation". *The Review of Metaphysics*, 16(3), 550-555. Aralık 13, 2020 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/20123958> adresinden alındı.
- Rotenstreich, N. (1989). *Alienation- The Consept and its Reception*. Leiden: E.J. Brill.
- Rousseau, J. J. (1999). *Discourse on Political Economy And the Social Contract*. (C. Betts, Çev.) United States: Oxford University Press.
- Rousseau, J. J. (2012). *Toplum Sözleşmesi*. (V. Günyol, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rousseau, J. J. (2018). *Emile*. (Foxley, & Barbara, Çev.) Project Gutenberg.
- Ryan, R. M., & Deci, E. L. (2001). On Happiness and Human Potentials: A Review of Research on Hedonic and Eudaimonic Well-Being. *Annual Review of Psychology*, 141-166. doi:10.1146/annurev.psych.52.1.141.
- Sandler, J., Holder, A., Dare, C., & Dreher, A. U. (2005). *Freud's Models Of The Mind*. London: Karnac Books.
- Sarıçam, H. (2014, Aralık). Belirsizliğe tahammülsüzlüğün mutluluğa etkisi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 1-10.
- Sartre, J. P. (1967). *Bulantı*. (S. Tiryakioğlu, Çev.) İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Sartre, J. P. (1978). *Being and Nothingness: A Phenomenological Essay on Ontology*. (H. E. Barnes, Çev.) Pocket Books.
- Sartre, J. P. (2010). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (T. Ilgaz, & G. Çankaya Eksen, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- Savaş, H. (2001, Eylül). Sinema ve Varoluşçuluk. *T.C. Eskişehir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Anabilimdalı Doktora Tezi*. Eskişehir: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Schacht, R. (1970). *Alienation*. New York: Psychology Press.
- Schepele, P. (2008). *Film According to Dogma*. Mart 27, 2021 tarihinde <http://www.dogme95.dk/dogme-films/> adresinden alındı.
- Schmitt, R. (2003). *Alienation and Freedom*. Cambridge: Westview Press.
- Schultz, D. P., & Schultz, S. E. (2008). *A History Of Modern Psychology* (9. b.). Wardsworth Publishing.
- Seeman, M. (1959). On The Meaning of Alienation. *American Sociological Association*, 783-791.

- Simmel, G. (2005). *The Philosophy Of Money*. (T. Bottomore, & D. Frisby, Çev.) New York: Routledge.
- Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma*. (T. Bora, K. Nazile, & E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Soila, T. (2005). Sweden. T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen içinde, *Nordic National Cinemas* (s. 135-220). Taylor & Francis.
- Soila, T., Widding, A. S., & Iversen, G. (2005). Conclusion . T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen içinde, *Nordic National Cinemas* (s. 221-229). Taylor & Francis.
- Soila, T., Widding, A. S., & Iversen, G. (2005). Introduction: film production as a national project. T. Soila, A. S. Widding, & G. Iversen içinde, *Nordic National Cinemas* (s. 1-6). Taylor & Francis.
- Solum, O. (2016). Part III Reeling 'Em In: Spectatorship and Cinephilia- The Rise and Fall of Norwegian Municipal Cinemas. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion to Nordic Cinema* (s. 179-198). Wiley Blackwell.
- Söderbergh Widding, A. (2005). Denmark. T. Soila, A. Söderbergh Widding, & G. Iversen içinde, *Nordic National Cinemas* (s. 7-29). London: Routledge.
- Spengler, O. (1997). *Batının Çöküşü*. (G. Scognamiglio, & N. Sengelli, Çev.) İstanbul: Dergah Yayınları.
- STATISTA. (2020, Eylül 10). *Demographics of Scandinavia - Statistics & Facts*. (S. R. Department, Editör) Şubat 12, 2021 tarihinde Statista: https://www.statista.com/topics/6376/demographics-of-scandinavia/#dossierSummary__chapter1 adresinden alındı.
- STATISTA. (2020). *Pharmaceutical Products & Market*. Kasım 20, 2020 tarihinde Statista: <https://www.statista.com/statistics/283072/antidepressant-consumption-in-selected-countries/> adresinden alındı.
- Strathern, P. (1999). *90 Dakikada Kierkegaard*. (M. Ru, Çev.) İstanbul: Gendaş.
- Suğur, S. (2013). Sosyolojide Temel Yaklaşımlar. T. Gönc Şavra, S. Suğur, H. Yeşildal, E. Akarçay, E. Gökalp, N. Karkıner, . . . F. Göktuna Yaylacı, & N. Suğur (Dü.) içinde, *Sosyolojiye Giriş* (s. 34-53). Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Sundholm, J., Thorsen, I., Andersson, L. G., Hedling, O., Iversen, G., & Möller, B. T. (2012). *Historical Dictionary of Scandinavian Cinema*. United Kingdom: Scarecrow Press.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman*. (F. Ant, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksy'un Sinema Tarihi* (Cilt 1). Oğlak.
- Terbaş, Ö. (2013). Giriş: Sine-masal Dil ve Psikanalitik Eleştiri. Ö. Terbaş (Dü.) içinde, *Sinema ve Psikanaliz - Filmler ve Bilinçdışı* (s. 1-10). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019, Ağustos 6). *Folk Literature & Fable*. Aralık 23, 2020 tarihinde Encyclopædia Britannica: <https://www.britannica.com/art/doppelganger> adresinden alındı.

- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2020). Kasım 26, 2020 tarihinde Britannica: <https://www.britannica.com/place/Scandinavia> adresinden alındı.
- the Freedom House Survey Team. (2001). *Freedom in the World-The Annual Survey of Political Rights & Civil Liberties 2000-2001*. United States of America: Freedom House. Kasım 22, 2020 tarihinde https://freedomhouse.org/sites/default/files/2020-02/Freedom_in_the_World_2000-2001_complete_book.pdf adresinden alındı.
- the Freedom House Survey Team. (2020). *Global Freedom Scores*. Washington: Freedom House. Kasım 22, 2020 tarihinde Freedom House: <https://freedomhouse.org/countries/freedom-world/scores> adresinden alındı.
- The Nordic Countries*. (2021, Ocak 12). Şubat 13, 2021 tarihinde Encyclopedia of European Social History- Encyclopedia.com: <https://www.encyclopedia.com/international/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/nordic-countries> adresinden alındı.
- The Vow Of Chastity*. (2008). Mart 27, 2021 tarihinde Dogme95.dk – A tribute to the official Dogme95: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/> adresinden alındı.
- The World Bank. (2020, Eylül 20). *Unemployment, total (% of total labor force) (modeled ILO estimate)*. Şubat 13, 2021 tarihinde The World Bank Data: <https://data.worldbank.org/indicator/SL.UEM.TOTL.ZS> adresinden alındı.
- Thomson, C. C. (2016). Part I States of Cinema: Nordic Film Policy- “Education, Enlightenment, and General Propaganda”:Dansk Kulturfilm and Carl Th. Dreyer’s Short Films. M. Hjort, & U. Lindqvist (Dü) içinde, *A Companion To Nordic Cinema* (s. 78-98). Wiley Blackwell.
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü Dalga Bir Fütürist Ekonomi Analizi Klasığı*. (S. Yeniçeri, Çev.) İstanbul: Koridor Yayıncılık.
- Toprak, O. (2011). Ömer Kavur Sinemasında Birey Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili. *Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı*. YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Trier, J. (Yöneten). (2011). *Oslo, 31. August* [Sinema Filmi]. Norway.
- Tsutsui, Y. (2012). Weather and Individual Happiness. *Discussion Paper 11-01-Rev.*. Osaka, Japan: Graduate School of Economics and Osaka School of International Public Policy (OSIPP) Osaka University.
- Tucker, J. (2012). Introduction. B. Æ. Norðfjörð, à. Guðmundsson, A. Lunde, P. G. Christensen, E. Rees, I. Thorsen, . . . P. Kaapa, & J. Tucker (Dü.) içinde, *Evaluating the Achievement of One Hundred Years of Scandinavian Cinema: Dreyer, Bergman, Von Trier, and Others* (s. 1-10). United States Of America: Edwin Mellen Press.
- Tura, S. M. (2010). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Pusula Yayıncılık.
- Tuunanen, P., & Tarasti, M. (2015). *Everyman’s rights and the code of conduct on private land- Existing legislation and suggestions for best practices*. (A. Rautiainen, Dü.) Helsinki: Ministry of the Environment.

- Türk Dil Kurumu. (2019). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Van Der Loo, H., & Van Reijen, W. (2014). *Modernleşmenin Paradoksları*. (K. Canatan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Veblen, T. (2007). *The Theory Of The Leisure Class*. Oxford: Oxford University Press.
- Veenhoven, R. (2000). Freedom and Happiness- A Comparative Study in 46 Nations in the Early 1990's. E. Diener, & E. M. Suh içinde, *Culture and Subjective Well-Being* (s. 257-288). Cambridge: The MIT Press.
- Wagner, P. (2003). *A Sociology Of Modernity Liberty And Discipline*. London: Routledge.
- Webber, J. (2018). *Rethinking Existentialism*. New York: Oxford University Press.
- Williams, D. E. (1988). Ideology as Dystopia: An Interpretation of "Blade Runner". *International Political Science Review*, 9(4), 381-394. https://www.jstor.org/stable/1600763?seq=1#metadata_info_tab_contents adresinden alındı.
- World Development Indicators: Structure of output*. (2019). Şubat 13, 2021 tarihinde The World Bank: <http://wdi.worldbank.org/table/4.2> adresinden alındı.
- Yalom, I. (1999). *Varoluşçu Psikoterapi*. (Z. İyidoğan Babayiğit, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yalom, I. (2005). *Bugünü Yaşama Arzusu Schopenhauer Tedavisi*. (Z. İyidoğan Babayiğit, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yalom, I. D. (2009). *Din ve Psikiyatri*. (E. Ağanoğlu, Çev.) İstanbul: Turkuvaz Kitapçılık Yayıncılık A.Ş.
- Yedekçi, E. (2016). Lütü Ömer Akad'ın Fordizminden Nuri Bilge Ceylan'ın Post Fordizmine Türkiye'de Yabancılaşma. *T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: YÖK Ulusal Tez Merkezi. Kasım 21, 2020 tarihinde <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/> adresinden alındı.
- Žižek, S. (2002). *Welcome To The Desert Of The Real*. London: Verso.
- Žižek, S. (2005). *Yamuk Bakmak- Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Žižek, S. (2012). *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock'a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. (B. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.



EKLER

EK 1 Tablolar

Film Adı	Yönetmen	Senaryo	Yapım Yılı	Ülke
Den Brysonne Mannen	Jens Lien	Per Schreiner	2006	Norveç
Oslo 31. August	Joachim Trier	Pierre Drieu La Rochelle, Joachim Trier, Eskil Vogt	2011	Norveç
Sånger Från Andra Våningen	Roy Andersson	Roy Andersson	2000	İsveç, Danimarka, Norveç

Tablo 1. Psikanalitik analizi yapılan filmler.

Den Brysomme Mannen	
Film Festivalleri	Ödüller
Amanda Awards, (Amanda Ödülleri), Norveç 2006	En İyi Yönetmen Jens Lien En İyi Senaryo Per Schreiner En İyi Aktör Trond Fausa
Amsterdam Fantastic Film Festival (Amsterdam Fantastik Film Festivali), Hollanda 2007	Siyah Lale En İyi Film
Cannes Film Festival (Cannes Film Festivali), Fransa 2006	ACID Ödülü
Cinequest San Jose Film Festival (Cinequest San Jose Film Festivali), ABD 2007	Maverick Spirit Ödülü
Fantasporto, Portekiz 2007	Uluslararası Fantastik Film Ödülü Özel Mansiyon
Festival du nouveau cinéma (Yeni Sinema Festivali), Kanada 2006	Jüri Özel Mansiyonu En İyi Uzun Metraj Film
Gérardmer Film Festival (Gérardmer Film Festivali), Fransa 2007	Uluslararası Eleştirmenler Ödülü SCI FI Jüri Ödülü Gençlik Jürisi Büyük Ödülü
Göteborg Film Festival (Göteborg Film Festivali), İsveç 2007	FIPRESCI Ödülü
Hamptons International Film Festival (Hamptons Uluslararası Film Festivali), ABD 2006	Sinematografi Ödülü John Christian Rosenlund Altın Deniz Yıldızı Ödülü En İyi Film Jens Lien
Kosmorama, Trondheim Internasjonale Filmfestival (Kosmorama, Trondheim Uluslararası Film Festivali), Norveç 2007	Kanonprisen En İyi Sinematografi En İyi Erkek Oyuncu En İyi Orijinal Senaryo
Montréal Festival of New Cinema (Montreal Yeni Sinema Festivali), Kanada 2006	Quebec Film Eleştirmenleri Ödülü Özel Mansiyon
Neuchâtel International Fantastic Film Festival (Neuchâtel Uluslararası Fantastik Film Festivali), İsviçre 2006	Golden Méliès Ödülü En İyi Avrupa Filmi En İyi Uzun Metraj Film Narcisse Ödülü
Sitges - Catalanian International Film Festival (Sitges - Katalonya Uluslararası Film Festivali), İspanya 2006	En İyi Prodüksiyon Tasarımı Are Sjaastad
Utopiales: The Nantes International Science Fiction Film Festival (Utopiales: Nantes Uluslararası Bilim Kurgu Film Festivali), Fransa 2006	Jüri Büyük Ödülü En İyi Uzun Metraj Film

Tablo 2. Den Brysomme Mannen filminin aldığı ödüller.

Oslo 31. August	
Film Festivalleri	Ödüller
Amanda Awards (Amanda Ödülleri) , Norveç 2012	En İyi Yönetmen Joachim Trier En İyi Kurgu Olivier Bugge Coutté En İyi Aktör Anders Danielsen Lie
Festival del Cinema Europeo (Lecce Avrupa Filmleri Festivali), İtalya 2012	Altın Zeytin Ağacı Ödülü En İyi Avrupa Filmi
İstanbul Uluslararası Film Festivali, İstanbul 2012	Uluslararası Yarışma'da Jüri Özel Ödülü
Lisbon & Estoril Film Festival, Portekiz 2011	Şeref Ödülü Joachim Trier (yönetmen)
RiverRun International Film Festival (RiverRun Uluslararası Film Festivali), ABD 2012	Şeref Ödülü En İyi Aktör Anders Danielsen Lie
Boston Online Film Critics Association (Boston Film Eleştirmenleri Topluluğu Ödülleri) 2012	En İyi Yabancı Dilde Film
International Cinephile Society Awards (Uluslararası Sinefil Topluluğu Ödülleri), 2013	En İyi Uyarlama Senaryo Joachim Trier, Eskil Vogt
Kosmorama, Trondheim Internasjonale Filmfestival (Kosmorama, Trondheim Uluslararası Film Festivali) , Norveç 2012	Başroldeki En İyi Erkek Oyuncu Anders Danielsen Lie En İyi Yardımcı Oyuncu Hans Olav Brenner En İyi Ses Tasarımı Gisle Tveito En İyi Kurgu Olivier Bugge Coutté En İyi Sinematografi Jakob Ihre En İyi Orijinal Senaryo Eskil Vogt Joachim Trier En İyi Yönetmen Joachim Trier
Ole Awards 2012	En İyi Yabancı Dilde Film Joachim Trier
Stockholm Film Festival (Stockholm Film Festivali), İsveç 2011	Bronz At En İyi Film En İyi Sinematografi Jakob Ihre
Transilvania International Film Festival (Transilvanya Uluslararası Film Festivali), Transilvanya 2012	En İyi Film

Tablo 3. Oslo 31. August aldığı ödüller.

Sånger Från Andra Våningen	
Film Festivalleri	Ödüller
Bodil Awards (Bodil Ödülleri), Danimarka 2002	En İyi Amerikan Olmayan Film
Cannes Film Festival (Cannes Film Festivali), Fransa 2000	Jüri Ödülü
Guldbagge Awards (Guldbagge Ödülleri), İsveç 2001	En İyi Film En İyi Yönetmen Roy Andersson En İyi Senaryo En İyi Sinematografi István Borbás Jesper Klevénäs En İyi Başarı Ödülü Jan Alvermark
International Cinematographers' Film Festival Manaki Brothers (Uluslararası Görüntü Yönetmenleri Film Festivali Manaki Kardeşler) 2001	İzleyici Ödülü István Borbás
Norwegian International Film Festival (Norveç Uluslararası Film Festivali), Norveç 2000	Norveç Film Eleştirmenleri Ödülü

Tablo 4. Sånger Från Andra Våningen filminin aldığı ödüller.

EK 2 Dogma filmler

Dogma #	Orijinal Film Adı	Türkçe Film Adı	Yönetmen	Yıl	Ülke
1	Festen	Şölen	Thomas Vinterberg	1998	Danimarka
2	Idioterne	Geizekalılar	Lars von Trier	1998	Danimarka
3	Mifunes Sidste Sang	Mifune'nin Son Şarkısı	Søren Kragh-Jacobsen	1999	Danimarka
4	The King Is Alive	Kral Yaşıyor	Kristian Levring	2000	Danimarka
5	Lovers	Aşıklar	Jean-Marc Barr	1999	Fransa
6	Julien Donkey-Boy	Julien Eşek-Çocuk	Harmony Korine	1999	ABD
7	Interview	Röportaj	Daniel Hyuk Byun	2000	Güney Kore
8	Fuckland	Berbat Ülke	Jose Luis Marques	2000	Arjantin
9	Babylon	Babil	Vladan Zdravkovic	2001	İsveç
10	Chetzemoka's Curse	Chetzemoka'nın Laneti	Rick Schmidt, Maya Berthoud, Morgan Schmidt-Feng, Dave Nold, Lawrence E. Pado, Marlon Schmidt and Chris Tow.	2001	ABD
11	Diapason	Diyapazon	Antonio Domenici	2001	İtalya
12	Italiensk Begyndere For	Yeni Başlayanlar İçin İtalyanca	Lone Scherfig		Danimarka
13	Amerikana	Amerikana	James Merendino	2001	ABD
14	Joy Ride		Martin Rengel	2000	İsviçre
15	Camera	Kamera	Rich Martini	2000	ABD
16	Bad Actors	Kötü Aktörler	Shaun Monson	2000	ABD
17	Reunion	Anma Toplantısı	Leif Tilden	2001	ABD
18	Et Rigtigt Menneske	Gerçek Bir Adam	Åke Sandgren	2001	Danimarka

Tablo 5 (devamı)

19	Når Nettene Blir Lange	Geceler Uzun Olduğu Zaman	Mona J. Hoel	2000	Norveç
20	Strass	Yapay Elmas	Vincent Lannoo	2001	Belçika
21	En Kærlighedshistorie	Bir Aşk Hikayesi	Ole Christian Madsen	2001	Danimarka
22	Era Outra Vez	Bir Kere Daha	Juan Pinzás	2000	İspanya
23	Resin	Reçine	Vladimir Gyorski	2001	ABD
24	Security, Colorado	Güvenlik, Colorado	Andrew Gillis	2001	ABD
25	Converging with Angels	Meleklerle Kavuşmak	Michael Sorenson	2002	ABD
26	The Sparkle Room	Işıltı Odası	Alex McAulay	2001	ABD
27	Come Now	Hadi Bakalım	-	2001	ABD
28	Elsker Dig For Evigt	Açık Kalpler	Susanne Bier	2002	Danimarka
29	The Bread Basket	Ekmek Sepeti	Matthew Biancniello	2002	ABD
30	Días de Boda	Düğün Günleri	Juan Pinzás	2002	İspanya
31	El Desenlace	Sonuç	Juan Pinzas	2005	İspanya
32	Se til venstre, der er en Svensker	Sola bak, bir İsveçli var	Natasha Arthy	2003	Danimarka
33	Residencia	Ev	Artemio Espinosa Mc.	2004	Şili
34	Forbrydelser	Suçlar	Annette K. Olesen	2004	Danimarka
35	Così x Caso	Così x Caso	Cristiano Ceriello	2004	İtalya

(Dogma Films, 2008).

Tablo 5. Dogma 35 filmleri.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel bilgiler:

Soyadı, adı : Özcan, S. Yankı

Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Tarih
Yüksek lisans	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi	2019-2021
Lisans	Hacettepe Üniversitesi/Felsefe	2019- 2023
Lisans	Gazi Üniversitesi/Radyo, TV ve Sinema	2015- 2019
Lisans	Anadolu Üniversitesi/Uluslararası İlişkiler	2011-2015
Lisans	İstanbul Teknik Üniversitesi/Uzay Mühendisliği	2010





le.ahbv.edu.tr