



# Electronic Cumhuriyet Journal of Communication

ecider.cumhuriyet.edu.tr

Founded: 2017

Available online, ISSN: 2667-4246

Publisher: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

## An Examination On Figure And Alienation

**Bilal SERT** <sup>1,a,\*</sup><sup>1</sup>Radio, Television and Cinema Department, Faculty of Communication, Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye

\*Corresponding author

### Research Article

#### Info

This article has been produced from the author's proficiency in art thesis titled "Extrasports in the Framework of Alienation Theories: Documentary Film of 'Extraordinary'".

#### History

Received: 29/10/2022

Accepted: 19/12/2022

### ABSTRACT

The concept of alienation has a broad theoretical basis that is addressed in many areas of social sciences. In this study, the negative effects of the alienation process on extras are discussed and various themes that we can relate to alienation such as the working principles of the film industry, professional deformation, personality loss are emphasized. Alienation can be seen as one of the fundamental problems of modern life; on the other hand, the process of alienation suffered by extras struggling to exist in the sharp occupational hierarchy of the cinema sector confronts us with destructive consequences from an individual point of view. For extras, the most obvious of these results can be defined as losing the boundary lines of the real world and thus being exposed to a kind of illusion reality. In this study, the relationship of the mimetic nature of acting with the process of alienation is discussed through extras, who have an important place in the main framework of performative arts. In addition, a comprehensive literature review was conducted, and qualitative research method was used in this review.

**Key Words:** Extras, movie endustry, alination, persona, anomaly

## Figüranlık Ve Yabancılaşma Üzerine Bir İnceleme

#### Bilgi

Bu makale yazarın "Yabancılaşma Teorileri Çerçevesinde Figüranlık: 'Figüran' Belgesel Filmi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

#### Süreç

Geliş: 29/10/2022

Kabul: 19/12/2022

### ÖZ

Yabancılaşma kavramı sosyal bilimlerin pek çok alanında ele alınan geniş bir teorik zemine sahiptir. Bu çalışmada yabancılaşma sürecinin figüranlar üzerinde bıraktığı negatif etkiler ele alınarak, sinema endüstrisinin çalışma prensipleri, mesleki deformasyon, kişilik kaybı gibi yabancılaşma ile ilişkilendirebileceğimiz muhtelif temalar üzerinde durulmuştur. Yabancılaşma modern yaşamın temel problemlerinden biri olarak görülebilir; öte yandan sinema sektörünün keskin meslek hiyerarşisi içinde var olma mücadelesi veren figüranların maruz kaldığı yabancılaşma süreci bireysel açıdan tahrip edici sonuçlarıyla karşımıza çıkmaktadır. Figüranlar için bu sonuçların en bariz olanı reel dünyanın sınır çizgilerini yitirmek ve böylece bir tür geçeklik yanılsamasına maruz kalmak şeklinde tanımlanabilir. Bu çalışmada oyunculuğun mimetik doğasının yabancılaşma süreciyle ilişkisi performatif sanatların ana çerçevesi içerisinde önemli bir yere sahip olan figüranlar üzerinden ele alınmıştır. Ayrıca bu incelemede geniş bir literatür taraması yapılarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Figüran, sinema endüstrisi, yabancılaşma, gösteri, persona

#### Copyright



This work is licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License

## Giriş

Sinema sanatının kolektif doğası onu sanat haline getiren bütün araçların birbiriyle sistematik ve bütüncül ilişkisine bağlıdır. Bu yönüyle bir orkestrasyonu çağrıştıran film üretim sürecinde pek çok belirleyici unsur bulunmaktadır. Figürasyon bu sürecin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Ancak seyirci açısından bakıldığında bütün ilgi dramatik yapının seyirlik yönüyle ya da mimetik etkinin belirleyici olduğu özdeşim duygusuyla sınırlıdır. Bu ilgi sinemanın endüstriyel yapısıyla sıkı bir ilişki içindedir ve filmlerin içeriğinden üretim ve pazarlama süreçlerine kadar geniş bir etki alanını kuşatarak belirleyici bir rol oynar. Monaco (2000, s. 251) Bu durumu yeni bir kahramanlık modelinin belirlediği bir tür “şöhret” fenomeniyle açıklar. Ona göre sinema geleneksel değerleri köklü bir değişime maruz bırakmıştır. Geleneksel toplumdaki kahramanlık fenomeni sinemanın ürettiği yeni değerlerle kökten değişmiş, sinemanın ticari başarısında sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde etkin bir rol oynayan yıldız sisteminin doğuşu, gerçek kahramanların yerini modern “kurmaca karakterler” in almasına sebep olmuştur. Ticari sinemanın başarısının ön koşulu olan yıldız sisteminin sonuçlarından biri sahnede oyuncuların çok kahramanların öne çıkmasıdır.

Figüranlık, film endüstrisinin ekonomik kazanımlar üzerine inşa edilmeye başladığı dönemden itibaren bir mesleki değer ifadesi olarak öne çıkmakla birlikte figüranlığı açık ve net bir çerçeveye yerleştirmek oldukça zordur. Zira figüranlık zaman zaman bir hobi, merak, eğlence, boş zaman aktivitesi olarak görülmektedir. Her ne kadar tescil edilmiş bir meslek olarak görülse de sınırlarını çizmek epeyce zordur.

Figüranlığın toplumsal hafızada karşılık bulma biçimi kavramın ikincil anlamına yani figüranlığın bir durumun ya da hadisenin pasif, etkisiz tanığı olarak bilinen küçültücü bir sıfat olarak algılanmasına daha uygundur. Halbuki figüranlar sinema sektörünün ya da daha geniş anlamıyla gösteri sanatlarının tamamlayıcı bir elemanıdır. Figüran sınıfı, prodüksiyon ekibinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur ve bu anlamda figüranlık yaratıcı ekip içinde zaruri bir görevi karşılar. Ancak -son derece paradoksal biçimde- mesleklerinin ne derece önemli olduğunun altını ısrarla çizen figüranların kendileri de yalnızca bir figüran olarak kalmayı kabullenmek konusunda çoğunlukla gönülsüzdürler.

Bir mesleki kategori olarak figüranlığın ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı ya da beyaz perdenin ilk figüranlarının kimler olduğu soruları, tarihsel süreci anlamak açısından önemlidir. Ancak sinemanın arkaik örnekleri bize bu konuda çok net veriler sunmaz; zira sinemanın ilk filmleri, teknik bir keşif içgüdüünün deneysel ilk örnekleri olarak anlık bir merak duygusuyla spontane biçimde gelişen yapım süreçlerine dayanmaktadır. Dolayısıyla gündelik hayattan sıradan kesitlerin sunulduğu ve bir nevi belge niteliği taşıyan bu ilk örneklerde yer alanlar ne figüran ne de oyuncu olarak nitelendirilebilir. Slide’in (2012, s. 15) Lumière Kardeşler tarafından 1895’te çekilen ve en eski

anlatı filmlerinden biri olarak görülen *L’arroseur Arrosé/The Waterer Watered* filmi hakkındaki ifadeleri bu bakımdan oldukça açıklayıcıdır: “Bahçıvan eve bakar, çocuk borudan iner ve yaşlı adam suyla sırlıslıklam olur. Bu film, basit, tek sahnelik, iki başrol oyuncusunun yer aldığı – eğer isterseniz “yıldızlar” – ve hiç kimsenin ikincil bir yardımcı rolde bile görünmediği tek bir şaka komedisidir.”

Söz konusu bu ilk örnekler oyunculuk, senaryo ya da karmaşık bir iş bölümü gerektiren yapım süreçlerinden yoksundur ve basit bir işleyişe dayanır. Ancak çok kısa bir süre içinde kitlesel bir yayılma göstererek geniş kitleler tarafından kabul gören ve artık endüstriyel bir nitelik kazanan film üretimi, çok daha kompleks bir organizasyon ve yapım süreci geliştirmek zorunda kalmıştır. Bilhassa Avrupa ve Amerikan sinema endüstrisinin ulaştığı hızlı ekonomik büyüme, çalışma prensiplerinin işgücü, telif hakları, sosyal haklar çerçevesinde yeniden düzenlenmesini gerektirmiştir. Sinema endüstrisindeki ekonomik ve yapısal değişimler sektör çalışanları için yeni beklentiler doğurmuştur. Bununla birlikte bilhassa Hollywood’un ticari hegemonyasının en önemli ayağını oluşturan star sistemi gittikçe yaygınlaşmakta, “yıldızlar ve diğerleri” şeklindeki ayırım, film endüstrisinin ürettiği pek çok hegemonik ilişki biçiminden biri olarak belirmektedir.

Böylece sayıları gittikçe çoğalan ve hızla gelişen sinema sektörünün belirsiz bir noktaya ittiği figüranların durumu, çeşitli yasal ve pratik düzenlemeleri zorunlu hale getirmiştir. Bu ihtiyaca binaen kısa sürede oluşturulan resmî kurumlar aracılığıyla figüranların çalışma koşulları ile ilgili birtakım denetlemeler yapılmaya başlanmıştır. 1926 yılında faaliyete geçen *California Endüstriyel Refah Komisyonu* (California Industrial Welfare Commission) figüranların çalışma koşulları ile ilgili bazı iyileştirici düzenlemelere gitmiş ve mesai saatlerinin düzenlenmesi ve ücretlendirilmesi gibi konularda çeşitli mesleki standartlar gündeme getirilmiştir (Slide, 2012, s. 62). Yine aynı yıl *Amerikan Film Yapımcıları ve Dağıtımçıları Birliği*’nin öncülüğünde kurulan *Central Casting*, Hollywood’a akın eden düzensiz iş gücünü denetim altına almak ve figüranların hukuki ve mali haklarını korumak gibi birtakım temel düzenlemelerin son derece erken sayılabilecek tarihlerde standartlaşmasına katkı sağlamıştır.

## Türk Sineması: İlk Figüranlar

Figüranlık her şeyden önce bir yıldız olma fırsatıdır; bu aynı zamanda bir sınıf atlama ya da makus talihin prangalarını kırma imkânı olarak görülür. Sinemaya aktarılan kahraman hikayeleri, bir modern çağ mitosu olarak gerçek yaşamda sonsuz bir rahatlığı, zenginliği ve ünü temsil etmektedir. Özellikle dönemin magazin dergileri, bu çağdaş mitosu destekleyen yaldızlı hikayelerle doludur. Bu bakımdan mesleki anlamda figüranlığın en büyük talihsizliği, onun kendi başına bir değer olarak kabul görmemesi ve yalnızca esas oyunculığa geçişi sağlayan bir basamak olarak değerlendirilmesidir ki bu durum Türk sineması söz konusu olduğunda daha da belirgin bir

şekilde kendini gösterir. Bu genel kabulde, gazete ve dergilerde peş peşe yayınlanan “yıldız oyuncu” biyografilerinin baş döndüren etkisi kadar, figüranlığın sınırları çizilmiş mesleki bir statüden uzak oluşunun da payı büyüktür.

Avrupa ve Amerikan sinemalarındaki mesleki prensip ve sistematik işleyişin aksine Türk sinemasının özellikle ilk yıllarında figüranlığın son derece kural dışı, sistemsiz ve gelişigüzel bir seyir izlediğini söylemek mümkündür. İlk yıllarda, film sektörünün merkezi konumundaki yapımcıların kümelendiği Beyoğlu’ndaki çeşitli kahvehaneler, figüranlar için adeta birer iş bulma kurumu gibidir. Film setlerine figüran sağlama işi, genellikle kişisel referanslar aracılığı ile kotarılmakta ve herhangi bir profesyonel kayıdan son derece uzak saiklerle yürütülmektedir. Bu işleyiş, figüranlığın sınırları çizilmiş mesleki bir statüye kavuşmasını geciktiren en önemli faktörler arasındadır.

Türk sinema tarihinde son derece kalabalık figüran kadrosu dolayısıyla dikkat çeken ilk filmlerden biri, Aydın Arakon tarafından 1950 yılında çekilen *İstanbul’un Fethi* adlı filmidir. Filmin oyuncuları çoğunlukla tiyatro kökenlidir ve savaş sahneleri için gereken çok sayıda figüran ihtiyacı ordunun desteği ile sağlanmıştır. Bu figürasyonun Rumeli Hisarı’nın surları üzerindeki savaş sahneleri ve Fatih Sultan Mehmet’in maket olduğu her halinden belli olan gemilerini karadan Haliç’e indirmesini temsil eden görüntüler, o dönemin seyircisi için tatmin edici bulunmuştur (Onaran, 1994, s. 45). Geniş figüran kadrosu ile dikkat çeken bir diğer tarihi film de Baha Gelenbevi ve Vedat Ar’ın birlikte yönettikleri *Barbaros Hayrettin Paşa* (1952) filmidir. Türk sinema tarihi açısından bu filmi öne çıkaran bir diğer husus, figüranlar da dahil olmak üzere bütün oyuncu kadrosunun sigortalı olarak çalıştırıldığı ilk film olmasıdır. Böylece sinema tarihimizde figüranlar ilk kez sigortalı işçi statüsü altında çalışmışlardır (Özgüç, 1990, s. 54). Türk sinemasını kuşatan tarihi filmler furyası, özellikle 1950’li yıllardan itibaren film setlerindeki figüran ihtiyacını önemli ölçüde artırmıştır. Sanatsal değerleri bakımından tartışmalı olmakla birlikte bu filmler büyük kitlelere ulaşmayı ve onları sinemaya çekmeyi başarmıştır.

Türk sinemasının neredeyse bütün şöhretleri, mesleğe figüran olarak başlamışlardır. Üstelik bu durum yalnızca oyuncular için geçerli değildir. Sinemamızın bilhassa ilk yıllarına damgasını vuran Muhsin Ertuğrul’un hem tiyatro hem de sinemadaki kariyerinde figüranlık önemli bir yer tutmaktadır. Scognamillo’nun (1987, s. 40) belirttiğine göre gün içinde Berlin’deki bazı stüdyolarda çalışan Ertuğrul, geceleri “Lessin” ve “Deutsches Künstler” tiyatrolarında figüranlık ve sahne işçiliği yapmıştır. Albert Basserman ile de bu süreçte tanışmış, Hans Albers ve Maria Carmi’nin de filmlerinde figüran olarak yer almıştır. Döneminin önemli yönetmenlerinden biri olan Baha Gelenbevi de öğrenci olarak bulunduğu Fransa’da çeşitli filmlerde figüranlık yaparak mesleğe ilk adımlarını atmıştır. Fakat figüranlık özellikle oyuncular için, onları yıldızların ışıltılı dünyasına taşıyacak bir köprü gibidir.

Dönemin önemli magazin dergilerinin düzenlediği çeşitli yarışmalar da yine figüranlıktan başrole uzanmanın imkanlarından biridir. O yılların meşhur dergilerinden Yıldız Dergisi, 1951 yılında düzenlediği bir yarışmayla Ayhan Işık, Belgin Doruk ve Mahir Özerdem gibi pek çok yeni yüzü sinemaya kazandırmıştır. Bu yarışma hem dergi ve gazetelerin sinemaya yeni oyuncular kazandırdığı yarışmaların yaygınlaşmasını sağlamış hem de Ayhan Işık’la birlikte Türk sinemasına yerleşen star sistemini başlatmıştır (Kara, 2003, s. 184).

Figüranlıktan oyunculuğa geçen isimlerden bir diğeri de Fatma Girik’tir. Figüranlık-oyunculuk ilişkisi bağlamında en parlak örneklerden biri olarak kabul gören Girik, oyunculuk hayatı boyunca yaklaşık iki yüz filmde rol almıştır. Sinemaya girdiğinde 14 yaşında olan ve annesiyle beraber setlerde figüran olarak çalışan Girik, oyunculuğa 1957’deki *Leke* filmi ile başlar. Ancak bir star olarak kabul edilmesi ve Türk sinemasının dört büyüklerinden biri olarak yüceltilmesi 60’lı yıllara tekabül eder (Kara, 2003, s. 11). Benzer bir örnek olarak gösterilebilecek başka bir isim de Türk sinemasında sayısız karaktere can veren Sezer Sezin’dir. Figüran olarak ilk kez, 1944’te çekilen *Hürriyet Apartmanı* filminde rol alan Sezin, *Yayla Kartalı* (1945) ve *Koroğlu* (1945) isimli yapımlarda da küçük rollerde kendisini göstermiştir. Fakat 1949’daki *Vurun Kahpeye* filmi ile yakaladığı başarı, onu yıldız oyuncu unvanına kavuşturur. Figüranlıkla başladığı sinema kariyeri ile şöhreti yakalayan bir başka örnek de Öztürk Serengil’dir. Türk sinemasında nevi şahsına münhasır bir karakter oyuncusu olarak ayrı bir yeri olan Serengil, 1950’lerde ufak rollerle adım attığı meslek hayatına neredeyse 300 film sığdırmıştır.

Elbette figüranlık ve oyunculuk arasındaki bağ, Yeşilçam dönemindeki örneklerle sınırlı değildir. Bu ilişkinin daha popüler örnekleri, televizyonun yaygınlaşması ile birlikte diziler ve reklam filmleri gibi mecralar üzerinden figüranlığı daha da görünür hale getirmiştir. Figüranlığın bu çok daha yaygın ve popüler türler sayesinde artık daha da geniş bir zeminde karşılık bulması söz konusudur. Böylece film endüstrisi için yeni ve tartışmalı bir mesleki statü olarak figüranlık meselesi, çeşitli meslek odalarından sivil toplum kuruluşlarına kadar son derece geniş bir sahada ilgi çekmeye başlamıştır. Zira figüranların kimliği, görev tanımı, çalışma koşulları, hukuki hakları, iş güvenlikleri, sosyo-ekonomik statüleri gibi uzun yıllar görmezden gelinen kimi sorunlar, figüranlar için ciddi bir emek sömürüsü potansiyeli taşımaktadır.

Türk sinemasında figüranların haklarına dair çeşitli düzenlemenin yapılması ve figüranlığın bir mesleki standarda erişmesi ancak 2013 yılında mümkün olmuştur. Özellikle Türk sinema sektörüne yön veren önemli kurumların çalışmaları ve bu çalışmalar doğrultusunda ortaya koydukları kimi öneriler gözetilerek 2013 yılında figüranlar için “Ulusal Meslek Standardı” başlıklı bir düzenlemeye gidilmiştir. Resmî gazetede yayımlanan bu düzenleme kapsamında figüranlık resmi bir tanıma, figüranlar ise birtakım yasal haklara kavuşmuştur. Söz konusu düzenleme ile birlikte yasal bir çerçeveye kavuşan

figüranlık mesleğinin tanımı yapılmış; figüranların çalışma ortamları ve koşulları, sağlık ve güvenlikleri gibi bazı hususlar ilk kez resmi bir düzenlemenin konusu olmuştur (T.C. Resmi Gazete, 26.12.2013, sayı: 28863).

Özetlemek gerekirse figüranlık, bugün için nispeten belirli bir sistem dahilinde iyileştirilmeye gayret edilen statüsüne rağmen hâlâ bağımsız bir mesleki değer ifade etmekten uzaktır. Dün olduğu gibi bugün de yalnızca daha büyük ve göz dolduran büyük bir rol kapmanın, böylece başka bir dünyanın kapılarını aralamanın, sınıflar arasında yukarı doğru sıçramanın aracı olarak görülmektedir. Bu anlamda kendi dışındaki bir kaynaktan beslenmekte, yabancı bir referansla hayat bulmakta ve film endüstrisinin manipüle ettiği kitlesel coşkuya teslim olmaktadır.

### Yabancılaşma ve Figüran Personası

Sosyal bilimlerin hemen her alanında derin izler bırakan yabancılaşma teorisi, en genel anlamda ontolojik bir kopuşu, gerçekliğin algılanışı ile ilgili dramatik bir kırılmayı ifade etmektedir. Yabancılaşma kavramı ekonomiden felsefeye, psikolojiden edebiyata, tarihten sosyolojiye kadar geniş bir spektrumda farklı şekillerde işlese de nihai olarak modern bireyi ve toplumu kuşatan bir anomali haline odaklanır.

Yabancılaşma kavramının tarihsel izleri, Antikitenin felsefi-mitolojik mirasından modern felsefe, edebiyat ve sosyal bilimler literatürüne dek uzanarak Hegel, Feurbach gibi kurucu filozofların düşüncelerinden Marksizm'in ekonomi-politik argümanlarına, Freudyen psikanalizin temel tezlerinden modern edebiyatın Kafkaesk anlatılarına kadar tümüyle sınıflandırmayacağımız geniş bir alana yayılır. Bununla birlikte kavramın modern sosyal bilimler literatüründe ilk kez boy gösterişi, Alman filozof Fichte ve Hegel'in çalışmalarına dayanır. Hegel *Tin'in Fenomenolojisi* isimli eserinde, felsefi sistemi için merkezi bir öneme sahip olan yabancılaşma kavramını, insanlığın gelişim sürecinin zorunlu bir uğrağı olarak değerlendirir ve ona ilerlemeci bir nitelik atfeder (Kızıltan, 1986, s. 11). Feuerbach ise Hegel idealizminden Marx materyalizmine geçişin zeminini sağlayarak insan doğasını merkeze alır; dini ve Tanrı'yı yabancılaştırıcı bir odak olarak yorumlar. Bir anlamda Hegel'deki yabancılaşma meselesinin odağını teolojiden kopararak antropolojik bir zemine çeker (Aydoğan, 2015, s. 276) ve böylece yabancılaşma olgusunu en sağlam ve sistemli bir şekilde kavramsallaştıracak olan Marx'a yol verir.

Yabancılaşma kavramını özgün bir sistematiğe kavuşturan Marx'a göre yabancılaşma, modern kapitalist üretim biçiminin yarattığı ağır bir toplumsal sorundur. Marx yabancılaşma sorununu birbiri ile ilintili dört farklı süreç etrafında ele almaktadır: Emeğe yabancılaşma, iş sürecine yabancılaşma, doğaya yabancılaşma ve kendine yabancılaşma.

Marx'ın kullandığı anlamda, bir kişi, grup, kurum veya toplum, kendi özgün etkinliğinin sonuçlarına ya da ürünlerine

çinde yaşadığı doğaya ve/veya diğer insanlara, kendi kendisine (kendi özgün tarihsel olarak oluşturulmuş insani kapasitelerine) yabancı duruma gelir. (...) Böyle kavrandığında yabancılaşma, her zaman kendine yabancılaşmadır, yani insanın (öz benliğinin) kendisinden (kendi özgün etkinliği aracılığıyla) yabancılaşmasıdır. Ve kendine yabancılaşma, yabancılaşma biçimlerinden biri değil, fakat yabancılaşmanın esas özü ve temel yapısıdır (Marksist Düşünce Sözlüğü, 1993, s. 597).

Kapitalist üretim ilişkilerinin toplumsal, iktisadi ve kültürel etkilerinin bir sonucu olarak insanın emeğine yabancılaşması, bireyin nesneleşmesi sürecini doğurur. Marx'ın (2017, s. 33) ifadeleriyle yabancılaşma, "*İşçinin emeğinin kendi dışında, ondan bağımsız, ona yabancı ve onun karşısında özerk bir erk durumuna gelen bir varlık olarak var olduğu ve nesneye çevirdiği yaşamın hasım ve yabancı bir yaşam olarak ona karşı çıktığı anlamına gelir.*" Emeğin metalaşması, üretimin ana unsuru olan insanı kendi ürettiği değerın yabancıya haline getirir.

Yabancılaşma süreci evvela kişiliği belirleyen konturların buharlaşması ile öznenin yitimine, ardından özneler arası ilişkilerin dejenerasyonu ile toplumsal bağların çözülmesine yol açan bir işleyişle ilerler. Böylece sosyal hayatın organik ilişkileri bir değer ve anlam kaybına uğrar. Yabancılaşmayı "*öznenin kılık değiştirmesi*" olarak tanımlayan Jung (2016, s. 51), bu süreci daha ziyade öznenin başkası ile kurduğu özdeşleşme ilişkisi üzerinden açıklar. Seaman de (Aktaran Marshall, 2005, s.799) yabancılaşmanın psikolojisi üzerinde yoğunlaşarak, yabancılaşmayı bireyin içinde olduğu "*güçsüzlük, anlamsızlık, tecrit olma, normsuzluk ve kendinden soğuma*" süreçlerinin ortaya çıkardığı bir sonuç olarak açıklar. Yabancılaşmanın nesnel kültür karşısında insanlara ya da değerlere karşı gelerek kayıtsızlaşma, dış dünyaya karşı bıkın bir tavır ortaya koyma, iç dünyaya kapanma gibi tepkilerle sergilenen bir davranış olduğu bilinmektedir" (Karakoç ve Taydaş, 2018, s.302).

Yabancılaşma kavramına yönelik bütün bu değerlendirmelerin son derece geçerli olduğu performatif bir alan olarak sinema ve televizyon gibi kitlesel iletişim kanalları ve bu kanallarla paralel şekilde gelişen entertainment (eğlence) sektörü öne çıkmaktadır. Sinema endüstrisinin yapım, üretim, dağıtım ve pazarlama stratejilerinin sistematiği yapısı ve bu sistemin gerek sektör çalışanları gerek alıcı kitle üzerindeki tesiri; bilhassa Marks sonrası yabancılaşma teorilerinin doğruluğu ile ilgili bir sağlama imkânı sunmaktadır. Örneğin bir oyuncu ya da figüran, rol aldığı bir filmde ortaya koyduğu performansın filmin karmaşık bütünlüğü içinde değersizleşip kaybolduğunu, böylece aynı zamanda büyük bir arzu ve beklentinin ifadesi olarak ortaya koyduğu emeğin yitip gittiğini ya da başlangıçta taşıdığı anlamı yitirdiğini defalarca tecrübe edecektir. Bu tecrübe, Marksizm'in "iş

sürecine yabancılaşma” olarak tarif ettiği sürecin tipik bir örneği olarak görülebilir.

Sinemanın diğer sanatsal üretim biçimlerine göre çok daha kompleks ve organize bir teknik alt yapıyı gerektirmesi ve yapım-üretim sürecinin hiyerarşik bir görev dağılımına ihtiyaç duyması, yabancılaşma olgusunun sektörde belirgin şekilde hissedilmesine sebep olmaktadır. Zira her aşamada ciddi bir uzmanlık talep eden sinemasal ürün, her bir çalışanın kendi özel donanımı ile sınırlı ve diğerlerine kapalı bir sistem kurmasını gerektirir. Sanatın geleneksel üretim biçimlerini yıkararak yeni ve modern bir üretim metodolojisi kuran bu uzmanlık tahakkümü, pek çok kapitalist üretim biçiminde olduğu gibi, emek ve ürün arasındaki organik bağları koparır. Her çalışan kendi iş tanımı içinde özel ve eşsiz fakat aynı zamanda diğerine yabancı, ilgisiz ve uzaktır. Bu derece izole edilmiş bir uzmanlık, emeğin doğasına ve sonucuna yabancılaşma bakımından, herhangi bir fabrikanın herhangi bir üretim bandında aralıksız sekiz saat aynı işi yapan bir işçinin yaşayacağı yabancılaşmadan farklı değildir. Mikro düzeyde bir uzmanlaşmanın, lokal ve aşırı derece yalıtılmış bir çalışma sürecinin kaçınılmaz sonucu işin doğasına yabancılaşmaktır.

Sahnede herhangi bir gösteriyi kendi “persona”sıyla temsil eden oyuncu, aslında kendi yüzünü bir maskenin ardına gizlemekte, diğer bir ifadeyle bir başkası olmanın karşı konulmaz çekimine kapılmaktadır. Bir oyuncunun başarısı, kendini bir başkası olarak sunmaktaki maharetine bağlıdır. Burada tercih edilen *persona* sözcüğü, bütün anlamları ile bu durumu açıklayan bir sözcük olması bakımından önemlidir. Zira *persona* sözcüğü *maske*, *karakter* ve *rol* anlamlarının yanı sıra *kişi*, *kişilik* anlamlarını da içermektedir. Kişilik olarak *persona* kendilik halini, maske olarak *persona* ise bir başkası olarak görülebilme imkanını barındırır. Fakat bu durum gerçekliğin sınırlarını silikleştirmekte ve kısa süreliğine alıkonan gerçek “ben”, gerçek ve hayali olanın takas edilmesi ile askıda kalmaktadır.

Bir oyuncu ya da figüran için sahnede olmak, adeta ayna karşısında olmak gibidir. Kendini bir başkasının bakışı ile deneyimlemenin yarattığı kaotik hissiyat, 20. yüzyılın önemli neo-Marksist düşünürlerinden Walter Benjamin’in düşüncelerinde karşılık bulur. Yabancılaşma kavramını ayna metaforu üzerinden ele alan Benjamin’e göre (2015, s. 38), “*Aygıt karşısında sinema oyuncusunun yaşadığı yabancılaşma, Pirandello’nun bu tecrübeyi tarif ettiği üzere, insanın ayna karşısındaki görüntüsü [Erscheinung] - Romantiklerin gözde teması- önünde hissettiği yabancılaşmayla temelde aynı olduğu gerçeği sayesinde, bu kullanımın doğasını kavrayabiliriz.*”

Diğer taraftan sinemanın izler kitle üzerinde yarattığı mimetik yanılsama da sinemada yabancılaşma meselesi hakkında üzerinde durulması gereken önemli bir husustur. Zira bu mimetik yanılsama, Marksist yaklaşımda işaret edilen “doğaya yabancılaşma” süreci ile kesişen bir dinamığe sahiptir. İnsan doğayı kültüre ederek ehlileştirmiş, bu arada devraldığı pek çok psiko-mitik

mirası modernize etmek suretiyle yeni bir kültürel topografya inşa etmiştir. İnsanlığın en eski çağlarından bu yana süregelen doğa-insan antagonizması, sanatsal yaratım için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Sanat tarihinin primitif örneklerinden klasik dönemin görkemli dramalarına, hatta modern çağın dijital anlatılarına varana dek büyük bir hayranlıkla kabul gören bütün eserler bu devingen yapının ilham verdiği eserlerdir.

Yabancılaşma kavramı, izler kitle üzerinde yarattığı mimetik gerçeklik etkisi ile Marksist düşünce estetiğinin büyük temsilcilerinden Bertold Brecht’in eserlerine de konu olmuştur. Brecht’in kaynağını Marksizm’den alan yabancılaşma kavramından yola çıkarak geliştirdiği *epik tiyatro* kuramı ve onun ana unsuru niteliğindeki *yabancılaştırma efekti*, en genel anlamıyla seyirci merkezli bir farkındalık oluşturmayı amaçlamaktadır. Nitekim Brecht temeli Aristo estetiğinin ilkelerine dayanan klasik dram ve trajedi geleneğini reddetmektedir. Klasik dramın temel unsurları olan mimesis (gerçeğin taklidi) ve katarsis (ruhsal arınma) ilkelerine temelden karşıdır. Brecht, yabancılaşma kavramını ters yüz ederek geliştirdiği ve yabancılaştırma efekti adını verdiği teknikte, seyirciyi sanat eserinin mimetik etkisine karşı uyanık tutmaya çalışır ve seyirciye temsille gerçeklik arasındaki mesafeyi hatırlatır.

Sinemada yabancılaşma meselesiyle ilgili öncü isimlerden biri de ünlü Sovyet yönetmen Dziga Vertov’dur. Vertov’un Marksist felsefenin ilkelerinden hareketle geliştirdiği film kuramı, sinemada yepyeni bir çığır açar. Sinema tarihinin başyapıtlarından biri olarak değerlendirilen *Chelovek s Kino-apparatom (Kameralı Adam, 1929)* filmi, onun bu yenilikçi estetik anlayışının örneğidir. Vertov, meşhur manifestosuna “*drama halkın aphyonudur*” diyerek başlar ve daha bu ilk cümlesi ile klasik drama geleneğinden ilham alan sinemanın kurmaca dünyasını reddederken Marksizmin estetik mirasına da sahip çıkar.

Vertov bir gerçeklik yanılsaması yaratarak asıl gerçekliği gölgeleyen klasik anlatı sinemasını reddeder. Ayrıca kamera kullanımı ile ilgili tercihleri ile de alternatif bir teknik geliştirir. Vertov kameranın aç, konum ve hareketlerinin insan gözünün işleyiş prensiplerine uydurulması gerektiğini belirtir. Kamera gözü taklit etmeli, göz ve dış dünya arasında gerçekliği çarpıtan harici yönlendirmeleri geçersiz kılmalıdır. Bu teorisi ile izleyiciyi politik gerçeklikle yüzleşmekten uzaklaştıran sanatsal yanılsamayı ilga etmeyi ve sanatta politik, estetik ve etik unsurlar arasında bir denge yaratmayı amaçlar. Böylece kapitalist sinemanın idealize bir gerçeklik sunarak bireyi asıl gerçeğe yabancılaştıran ve bu yolla politik gerçekliği gölgeleyen etkisini bertaraf etmek ister.

Marksist düşüncenin yabancılaşma ile ilgili politik, estetik ve gündelik hayat üçgeninde oluşturduğu literatür, büyük ölçüde toplumsal kırılma ve dönüşümleri takip etmektedir. Daha net bir ifadeyle bu çalışmanın yoğunlaştığı yabancılaşma sorununun oyuncu ya da figüran üzerinde bıraktığı etkiyle ilgili detaylı bir

çalışmanın varlığından bahsetmek oldukça güçtür. Fakat - ne kadar gözden uzak kalmış olsa da- adeta modern bir köle pazarını hatırlatan cast ajanslarının dijital arşivlerinde bekleyen ve sayıları on binleri bulan figüran adayları, bütün menfi etkileri ile yabancılaşmaya maruz kalan büyük bir sınıfın varlığını işaret etmektedir. Figüranlar, sinema ve televizyon sektörünün asli unsurları olarak görülmeseler de sistemin işleyişi için vazgeçilmez bir kitle olarak, çalışma koşullarının sebep olduğu zorluklar kadar iş sürecinin niteliğine bağlı mesleki yabancılaşma gibi sorunlarla da karşı karşıyadırlar. Bilhassa ortaya çıkan işin doğasına ve gerçekliğine yönelik kesin bir yanılısma duygusu ile mücadele etmek zorunda kalmak, figüran sınıfı için adeta bir meslek hastalığı halini almaktadır.

### Gösteri ve Şöhret: Yabancılaşmanın Psikolojik Dinamikleri

Çağdaş sanat içinde son derece kendine has bir yer işgal eden Andy Warhol, *"bir gün herkes on beş dakikalığına meşhur olacak"* derken bilgi toplumundan gösteri toplumuna geçişi ilan etmektedir. Debord'un (1996, s. 14) ifadesiyle *"Gösteri bir imajlar toplumu değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir."* Debord'un işaret ettiği bu toplumsal ilişkiler kitle iletişim araçlarının etkisiyle birleşerek kültürel ortamı hızla tüketim odaklı bir imaj ve gösteri alanına çevirir. Kültürün endüstrileşmesi, kültürel ürünleri organik niteliklerinden kopararak alınıp satılan ve hızla tüketilen birer metaya çevirir.

Gösteri toplumunda kitlesel iletişimin domine ettiği kültür, gittikçe popülerleşerek imaj ve gösterinin bir parçası haline gelen ve toplumun gerçekle irtibatını koparan yabancılaştırıcı bir etki yaratır. Gösteri ve imaj kültürünün taşıyıcı enstrümanlarından biri de şöhret olgusudur. Gösteri toplumu ün ve şöhrete ulaşmak için her türlü aracı kullanmayı meşru sayarak insani ve toplumsal ilişkilerin doğasını tahrip eder. Şöhret daima başarıyla özdeşleştirilen ve çok az kişinin ulaşabildiği istisnai bir payedir. Geride kalanlar içinse güçlü bir özdeşleşme duygusu yaratarak bir tür umut istismarına teslim olmayı zorunlu kılar. Adorno ve Horkheimer *Aydınlanmanın Diyakektiği'*nde (2014, s. 194) aynı hususu şu şekilde dile getirirler: *"Piyango ancak bir kişiye vurur, ancak bir kişi şöhret olabilir ve matematiksel olarak herkes aynı şansa sahip olsa da, bu olasılık her bir birey için o kadar küçüktür ki, en iyisi onu yok saymak ve yerinde kendisinin de olabileceği, ama hiçbir zaman olmadığı o talihten sevincini paylaşmaktır."*

Şöhret kültü yabancılaşma süreçlerine işlerlik kazandıran bireysel bir kırılma ve belirsizliğe açılır ve neredeyse primitif bir ayini hatırlatan bir mask olarak törensel bir karşılık bulur. Burada Jung'un Antik Yunan tragediyalarında oyuncuların taktığı "mask", birey sözcüğü ile karşıt bir anlam etrafında değerlendirdiğini hatırlamak gerekir. Söz konusu karşıtlık merkezinde oyuncunun yer aldığı ve çevreye doğru yayılan bir aura yaratır; böylece bireysel varoluşa dair personaları silikleştiren, özneyi başkalaştıran, yabancılaştırıcı bir psikodinamik süreç

işlemeye başlar. Öyle ki seyirci oyuncuyla; oyuncu maskıyla (rolüyle) özdeşleşir. Jung'un ifadesiyle *"özdeşleşme öznenin nesne uğruna kendine yabancılaşmasıdır, deyim yerindeyse özne kılık değiştirir"* demektedir. Fakat Jung burada özdeşleşme ile kastedilenin taklit etme durumundan farklı ve bilinç dışı tezahür eden bir olgu olduğunu vurgular. Birey özdeşleşme kurduğu ikincil karakterin dominant hale gelmesi ile kendi organik karakterine yabancılaşır ve özne bilinç dışına atılır. Böylece Jung'un (2016, s. 51) söylediği gibi özdeşleşme *"bireyi birbirine yabancı iki kişiye böler"*. Dolayısıyla gerçekte var olan ile var olması arzulanana ya da idealize edilen iki farklı kişilik özelliğinin aynı bünyede toplanmasının yarattığı kaos, hayatın normal akışında bir yarılmaya neden olur ve çeşitli yabancılaşma süreçlerini açığa çıkarır.

Yabancılaşma sorununun psikodinamik kökenine ilişkin yorumları ile dikkat çeken isimlerden biri de ünlü Amerikalı psikiyatrist Erich Fromm'dur. Fromm'a göre yabancılaşma olgusu, insanların yaptıkları putlara tapınmaya başlaması ile birlikte ortaya çıkar. Burada söz konusu olan insanın kendi emeğinin ve o emeğin bir çıktısı olan ürünün sahte bir yücelik tayfı altında yok olmasıdır ki, benliğe ait sınırların kaybolmaya başladığı nokta burasıdır:

İnsan, gücünü, sanatsal yeteneklerini bir put yapmak için harcar. Sonra kendi insansal çabasının bir sonucundan başka bir şey olmayan bu puta tapar. Burada insanın yaşam güçleri bir "nesneye" ad olmuş ve bir put olan bu şey, insanın kendi üretici çabasının bir sonucu olarak değil de insandan ayrı, onun üstünde ve ona karşı, insanın taptığı ve boyun eğdiği bir şey olarak benimsenmiştir (Fromm, 1989, s. 71).

Erich Fromm'un yabancılaşma sorunu özelindeki fikirleri, bilhassa figüranlıkla ilişkilendirilebilecek bir kavramsallaştırma olarak "umut yabancılaşması" fikrini öne çıkarır. Fromm, insanoğlunun kadim zaaflarından biri olan ve modern zamanlarda medyatik kışkırtmaların tesiri ile adeta pazarlanan bir ürün vasfına bürünen umut ve "umut yabancılaşması" kavramına özel bir önem atfeder. Fromm'un yabancılaşmaya dair literatürünün tamamlayıcı bir unsuru olarak bütün anlamları ile inceliklerle ele aldığı umut ve umut yabancılaşması kavramı, modern iletişim çağının medyatik etkilerini yabancılaşma sorunu odağında düşünmek ve açıklamak için oldukça elverişli bir kavramsal yeterliliğe ulaşır. Fromm umut kavramını "geleceğin kutsanması" anlamıyla ele alır ve günümüzün televizyon, sinema, multimedya ve dijital yayıncılıkla inşa edilen *entertainment* (eğlence) kültürünün sunduğu fırsatlar ve tehditler dikotomisi açısından son derece kullanışlı bir terminoloji inşa eder. Bu çalışmada ele alınan figüranlık ve mesleki yabancılaşma sorunu açısından, figüranlığın temel motivasyonun da kutsanmış bir gelecek vaadine, medyatik

süreçlerle kısırtılan bir tür umut ticaretine dayandığı söylenebilir.

Erich Fromm (1989, s. 69), *“insanın kendi kimliğini yaşama konusundaki başarısızlığını”* da yabancılaşma unsuruna dayandırmaktadır: *“Yabancılaşmış biri kendisine özgü duygu ve düşünce işlevlerini dışındaki bir objeye aktarmış olduğu için, artık kendisi değildir”*. Bilinmeye ya da şöhrete karşı duyulan arzu, kendisini her zaman bir kimlik değişiminin varlığı ile beraber hissettirir. Kendi özgül niteliklerini askıya alarak karakterinin organik bütünlüğünü bozan birey, bütün kişisel özelliklerini ve aidiyetlerini, kurmaca ilişkilerle bir tür arzu öznesi olarak dayatılan yıldız imajı merkezinde yeniden tanımlamaya çalışır. Burada Fromm’un dikkat çektiği gibi, insan kendine has olan bir niteliği bir başka kişi ya da objeye aktararak yabancılaşma süreçlerini açığa çıkarmış olur. Çoğunlukla yabancılaşma, bilinç dışı olarak işleyen ve fark edilmeyen bir süreçtir. Yabancılaşan birey her şeyden önce çevresel bağlarının zayıflaması ile karşı karşıya kalır, yeteri kadar anlaşılmadığını, ilgi ve takdir görmediğini düşünür, böylece sosyal aidiyetlerini yitirmeye başlar. Fromm bu noktadan geri dönüşün ancak ileri gitmekle mümkün olduğunu savunur: *“Ancak tümüyle yabancılaşmış olan insan, yabancılaşmayı yenebilir. Çünkü o, hem tümüyle yabancılaşmış hem de ruhsal dengesi yerinde biri olarak yaşamını sürdüremeyeceği için, yabancılaşmasını yenmeye zorlanır.”* (Fromm, 1989, s. 61). Fromm’un alegorisi, kadim Doğu düşüncesinden ilham alan bir çevrimselliği hatırlatır şekilde işlemektedir: İnsan kendinden uzaklaştıkça yine kendine yaklaşır, yolun sonunda varacağı yer yine kendisidir.

Fromm’un ileri sürdüğü bu fikirler -oldukça aforizmik bir çekiciliğe sahip olmakla birlikte- modern hayatın son derece girift ve karmaşık sosyo-psikolojik süreçlerine uyarlanmaktan oldukça uzaktır. Modern insan; kapitalist üretim biçimi, sanayileşmiş şehir hayatı, medyatik gösteri çağı gibi pek çok değişkenin bir arada işlediği bir sürecin uzantısı olarak yabancılaşma sorunu ile daima yüz yüzedir. Kendine ve içinde yaşadığı topluma yabancılaşarak atomize hale gelen birey, kişisel bütünlüğünü dağıtan uyumsuzlukların kucağında, kaygı ve tatminsizlik gibi pek çok semptomla birlikte yaşamak zorundadır.

Bu çalışma boyunca ele alınan çeşitli etkenler etrafında, yabancılaşma olgusunun sahadaki pratikler üzerinden değerlendirilmesi meselenin somutlaşmasına yardımcı olacaktır. Figüranlar için yabancılaşma süreçlerinin sarif bir şekilde işlediği film setleri hem umut hem de kaygı ve tatminsizlik yüklü mekanlardır. Yalnızca birkaç saniye sürecek önemsiz bir rol için saatler boyu zor koşullarda sırasını beklemekte olan bir dolu figüran, sahnenin telaşlı atmosferi içinde, yönetmen ve set ekibinin karmaşık direktifleri altında hayatın herhangi bir kesitini yeniden sunmak için çabalarken; yaşadıkları kaygı ve tatminsizlik, daha büyük bir rol kapabilmenin umuduna karışır. Filmin bütünlüğü içinde ufalıp yok olacak bir iki saniyelik aynı basit rolü defalarca tekrarlarken aynı kaygı ve ümit ikilemi içinde, neredeyse imkânsız bir gelecek hayaline tutunur. Bu uğurda kaybetmek, geri dönüşü

imkânsız kılan bir mesafe yaratarak şöhrete duyulan arzuyu kamçılar. Bu hayali izlemek, aynı zamanda büyük bir hırs, tutku ve mücadele dinamiğinin domine ettiği acımasız bir rekabet ortamında ayakta kalmayı gerektirir. Sektörün kârı maksimize etmeye odaklanmış çalışma prensipleri etrafında işleyen pratikler, rekabetin dozunu yükseltir. Alain de Botton (2005, s. 116) sektörün çalışma prensiplerinin kâr hırsı etrafında organize edilmişin yarattığı manzarayı şu ifadelerle aktarır:

Kişinin girdiği bir işte sürekli olabilmemesi, yalnızca o işyerinde sürdürülen politikalara değil, aynı zamanda kişinin çalıştığı şirketin pazarda kar sağlamasına da bağlıdır. Ancak üreticiler, pazarın o zorlu rekabet ortamında uzun süre ayakta durmakta ve güçlerini korumakta zorluk çekerler. Çalışanların çoğu bu ortamda denizin ortasındaki bir buz parçasının üzerinde ayakta durmaya çalışıyormuş gibi hissederler kendilerini.” (Botton,

Bütün bu manzara içinde figüran için iki büyük zorluk söz konusudur: İlki, figüranın mesleki yeterliliğinin uygun koşullarda ve ehil kişilerce sınanmasının sağlanması ile ilgili kaygılardır. İkincisi ise ne kadar küçük olsa da oynanan her rolün ardından ortaya çıkan bilinmezlikle dolu süreçtir. Figüranın temel motivasyonu her rolü daha büyük bir rol için araçsallaştırmak olsa da kimi zaman gittikçe küçülen ve değersizleşen bir rol kapmak için bile uzun ve belirsizliklerle dolu bir bekleyişe katlanması gerekir. Figüranın benliği, umut ve kaygı arasındaki devasa boşlukta yitip gitmektedir.

## SONUÇ

Yabancılaşma kavramı, modern sosyal bilimlerin teorilerinin kilit kavramlarından biri olarak son derece geniş ve çeşitli bir literatür oluşturmaktadır. Yabancılaşma kavramının tarihsel izleri, Antikitenin felsefi-mitolojik mirasından modern felsefe, edebiyat ve sosyal bilimlerin literatürüne dek uzanarak Hegel, Feurbach gibi kurucu filozofların düşüncelerinden Marksizm’in ekonomi-politik argümanlarına, Freudyan psikanalizin temel tezlerinden modern edebiyatın Kafkaesk anlatılarına kadar tümüyle sınıflandıramayacağımız geniş bir alana yayılır.

En genel anlamıyla yabancılaşma, kapitalist üretim ilişkilerinin toplumsal, iktisadi ve kültürel etkilerinin bir sonucu olarak, insanın emeğine yabancılaşmasıyla başlayan ve bireyin nesneleşmesi ile son bulan bir süreci ifade eder. Bu anlamda yabancılaşma, insanın kendi doğasından uzaklaşmasının yarattığı bir değer ve anlam yitimini ima etmektedir. Yabancılaşma süreçleri ile nesneleşen birey, sosyal ilişkiler ağının da zayıflamasıyla iyiden iyiye atomize olmakta ve sistem için kullanılışlı bir aparata dönüşmektedir. Bu noktadan hareketle bu çalışmada, sayıları her geçen gün artan ve sinema endüstrisinin çarkları arasında kolayca öğütülen figüranlar

ve figüranlık yabancılaşma sürecinin yarattığı etkiler çerçevesinde değerlendirilmiştir.

Modern üretim ilişkileri ve çalışma prensiplerinin kaçınılmaz bir neticesi olarak deneyimlediğimiz yabancılaşma olgusu, devasa bir fabrikayı hatırlatan film setlerinin, son derece teknik bir uzmanlık gerektiren prodüksiyon süreçlerinin, teknolojik bağımlılık ve aşırı profesyonelleşmenin yarattığı dar görüşlülüğün arkasında kaybolan figüranların küçük trajedilerini sektörün en alt katmanına iterek değersizleştirmeyi başarmıştır. Figüranlığın toplum nezdindeki değerini tespit etmek içinse gündelik dilin içinde gizlenmiş pejoratif anlamı takip etmek yeterlidir. Her ne kadar mesleki olarak tanımlanmış niteliklere sahip olsa da figüranlık hiçbir zaman kendi başına bir mesleki değer ifade etmez, hatta figüranların kendisi için bile figüranlık ancak bir sıçrama taşı, bir süreliğine katlanılması gereken ağır bir yük ve nihayet hedefe varmak için kullanılan bir köprüdür. Ne var ki sinema tarihinde retrospektif bir yolculuğa çıktığımızda bütün bu umut ve beklentilerin gerçekleşmesinin ancak imkansıza yakın bir ihtimalle mümkün olduğunu görmekteyiz. Yıldızlara bu denli yaklaşmak onlardan biri olabileceğine dair kendisine pazarlanan umudu kıskırtsa da figüranın hikayesi ancak belgesellere ya da haberlere konu olabilecek bir trajediye dönüştüğünde kısa süreli bir ilgiye mazhar olabilir. Gösteri toplumunun bütün kültürel enstrümanları kullanarak dayattığı bu şöhret olma, keşfedilme arzusu figüran için tekinsiz bir maceranın kapılarını açmaktadır.

Sinemanın etkisi, peliküle yansıyan temsilin ötesine uzanarak ütopyik bir hinterland yaratmayı başarmıştır. Bu baş döndürücü etki, bir oyuncu ya da figüran için bilinme, takdir görme ve prestij kazanma gibi arzuları tetikleyen yüksek bir motivasyon sağlar. Şöhret tutkusu yabancılaşma süreçlerine işlerlik kazandıracak bir dizi dinamiği harekete geçirmektedir ki durum, figüranların dünyasına yabancılaşma kavramı perspektifinden bakmayı gerekli kılar. Büyük bir şöhret, popüler kültürün sevk ve idare ettiği bugünün gösteri çağında adeta ilahi bir auraya sahiptir. Gösterinin ikonik gücü, performatif çekimin etkisi ve imajlar dünyasının enigmatik büyüü, şöhreti karşı konulmaz bir arzu nesnesi olarak bireyin algısına sunar. Fakat benliğin sahici nitelikleri bu olağan üstü karşılaşmanın etkisi ile çözümlü dağılır, sahte bir yücelikle dolu gösterinin yarattığı arzu ve beklenti, kişiliği bertaraf ederek melankolik ve umutsuz bir bekleyişe açılır.

Yabancılaşma sorunu odağında ele alındığında figüranlık "mimesis" in katarsise dönüşmeden sona ermesidir. Taklit, canlandırma, rol (mimetik etki) asırlardır süregelen tüm dramatik anlatılardan beklenen katarsise (arınmaya) ulaşmadan etkisini yitirir ve sahibini bir başkasına dönüştürür. Bu, Fromm'un (1989, s. 69) sözünü ettiği, insanın kendi kimliğini yaşamadaki başarısızlığının bir örneğidir. Fakat burada söz konusu olan katarsis sahneyi izleyenler için değil sahneyi işgal eden oyuncu (figüran) için geçerlidir.

Yabancılaşma olgusunu ortaya çıkaran psikodinamik süreç, insanın özgül niteliklerini başkalarına aktarması ile başlar. Bambaşka personalarda yeniden vücuda gelmek, kendi tekdüze varoluşundan sıyrılarak bir kez daha hayat bulmak, sahnede olmanın esin kaynağıdır. Fakat hayatın yalın gerçekliği, dizginlenemez akışı, sosyal ve bireysel zorunlulukların kaotik baskısı bu uçucu hayali yıkıp geçer. Geriye kalansa bölünmüş bir benlik algısı, rol ve statülere ait sınırların belirsizleşmesi, sosyal bütünlüğün radikal bir şekilde bozulması ve aidiyetlerin zayıflamasıdır. Figüran için bu durum, aynı zamanda "umut yabancılaşması" olarak tarif edilen ve bugün ile gelecek arasındaki korelasyonu, gerçeklik algısını bozuma uğratan bir yanılısma üzerine inşa etmeye yol açan kaygan bir zemin yaratır. Gerçeğin sınırlarının belirsizleştiği bu zeminde figüran artık bir yabancıdır.

### Extended Abstract

Extras represent a large audience that constitutes an important part of the film industry. This audience is the subject of this examination in two aspects. Firstly, the possibilities of dramaturgy created by the attractiveness and richness of the individual stories of the extras; secondly, the unforeseen existence of the effects of the operating and working principles of cinema as a sector, which accelerates the process of "alienation", especially on extras.

The main determining motivation of the presence of extras in cinema is the desire to "re-exist" an ideal "re-existence" that each of them lives in his inner world. This desire is sometimes reciprocated as a career, sometimes as fame, or as a better social position. Even though extras managed to hold on to the periphery of the production-production processes of early Hollywood cinema before they gained a professional status, and in the later period they managed to open a place of their own, they always remained in the background. Because this is what is appropriate to the nature of the extravagance profession. This necessary mode of existence is an endless cycle of "opportunities, obstacles, promises" of capitalism, sometimes turning into contradictory anecdotes, symbolic stories, or dramatic narratives.

One of the main parameters of this work is the process of alienation created by cinema, a popular entertainment commodity, which is almost simultaneous with the rise of capitalism. It is possible to observe the most dominant and shocking effects of this process through extras. For this reason, it is inevitable to look at the concept of alienation, which began with Hegel and was brought into the literature at the beginning of the century as a critique of capitalism through the deep contacts of names such as Marx, Freud and Jung, and the appearances of this concept that are reflected in the individual existence that concerns us with a disease effect. Because, as a member of this large mass, which works in the cinema-TV sector and whose numbers are expressed in hundreds of thousands, it is a frequently seen pathological situation that each figure gradually loses the boundaries of his own



world, is exposed to a kind of deformation, becomes marginalized and turns into another.

The use of a complex technical infrastructure that overshadows all other arts by the art of cinema and the hierarchical distribution of duties in the production process are among the determining elements of the process of alienation. Because the work and expertise produced here results in each employee building a system that is closed to others using their own special equipment. This "domination of professionalism", which destroys all the methods of traditional art, that is, creates a methodology, continues its way by creating shadowy areas. Everyone is unique in their job description, but at the same time they are alien and distant from the other. Such an isolated professionalism will be no different from the alienation of a worker who performs the same work for eight or ten hours on a production line. At the micro level, the result of a local and extremely sharp work process is alienation from the nature of the work.

### Kaynakça

- Agâh, Ö. (1993). 100 Filmde Başlangıcından günümüze Türk Sineması. Bilgi Yayınları: İstanbul.
- Aydoğan, E. (2015). Marx ve Öncüllerinde Yabancılaşma Kavramı. Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi. 54, 27-282.
- Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı (Çev. Gökhan Sarı). İstanbul: Zeplin Yayınları.
- Bottomore, T. (1993). Marksist Düşünce Sözlüğü. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Boton, Alain de. (2005). Statü Endişesi (Çev. Ahu Sıla Bayer). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Debord, G. (1996). Gösteri Toplumu (Çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, E. (1989). Yeni Bir İnsan Yeni Bir Toplum (Çev. Necla Arat). İstanbul: Say Yayınları.
- Gazete, T. C. (2013, 12 26). Ulusal Meslek Standartlarına Dair Tebliğ. s. 28863.
- Jung, C. G. (2016). Analitik Psikoloji Sözlüğü (Çev. Nur Nirven). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Kara, M. (2003). Yeşilçam'da Unutulmayan Yüzler. İstanbul: An Yayıncılık.
- Karakoç, E. ve Taydaş, O. (2018). Medya ve yabancılaşma. B. Aydın (Ed.), İletişim sosyolojisi içinde (s. 302). Literatürk Akademia Yayınları
- Kızıltan, G. S. (1986). Çağımızda Yabancılaşma Problemi. İstanbul: Metis Yayınları.
- Marshall, G. (2005). Sosyoloji Sözlüğü (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Marx, K. (1997). Ekonomi Politikin Eleştirisine Katkı (Çev. Sevim Belli). Ankara: Sol Yayınları.
- Max, H., & Adorno, T. W. (2014). Aydınlanmanın Diyalektiği (Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan). İstanbul: Kabalıcı.
- Monaco, J. (. (2002). Bir Film Nasıl Okunur. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Onaran, A. Ş. (1994). Türk Sineması/ Cilt 1. İstanbul: Kitle Yayınları.
- Özgüç, A. (1990). Türk Sinemasında İlkler. İstanbul: Yılmaz Yayınları A.Ş.
- Refiğ, H. (1996). Türk Sinemasının Yükseliş ve Çöküşü Üzerine Bazı Düşünceler. S. M. Dinçer içinde, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (s. 177-187). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1987). Türk Sinema Tarihi/Cilt 1. İstanbul: Metis.
- Scognamillo, G. (1996). Türk Sineması'nın Bugünü ve Yarını. S. M. Dinçer içinde, Türk Sineması Üzerine Düşünceler (s. 243-250). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Scognamillo, G. (1997). Dünya Sinema Sanayii. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Slide, A. (2012). Hoollywood Unknowns. Mississippi: The University Press of Mississippi.
- Teksoy, R. (2009). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi cilt 1. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.